



L'Annuaire théâtral

REVUE QUÉBÉCOISE
D'ÉTUDES THÉÂTRALES

61

BRIGITTE HAENTJENS

Mouvances du texte et imaginaires du féminin

SQET

Université
de Montréal



L'Annuaire théâtral

N° 61

PRINTEMPS 2017

BRIGITTE HAENTJENS
Mouvances du texte
et imaginaires du féminin

SQET

| Université 
de Montréal

L'Annuaire théâtral, qui fait revivre la publication du même nom de Georges-H. Robert (de 1908), est publié deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en collaboration avec l'Université de Montréal. Les textes publiés dans *L'Annuaire théâtral* expriment librement les opinions de leurs auteurs ou de leurs auteures. Ils n'engagent pas la responsabilité de l'éditeur. *L'Annuaire théâtral* est indexé dans *Repère*.

Direction

Jeanne Bovet (Université de Montréal)

Catherine Cyr (Université du Québec à Montréal)

Comité de rédaction

Sophie Bastien, présidente de la SQET (Collège militaire royal du Canada)

Jean-Paul Quéinnec, responsable de la section Recherche-création (Université du Québec à Chicoutimi)

Pauline Bouchet, membre du comité de rédaction (Université Stendhal – Grenoble 3)

Francis Ducharme, membre du comité de rédaction (Université d'Ottawa)

Hervé Guay, membre du comité de rédaction (Université du Québec à Trois-Rivières)

Conseil scientifique

Yves Jubinville (Université du Québec à Montréal)

Louise Ladouceur (Université de l'Alberta)

Jane Moss (Duke University)

Irène Perelli-Contos (Université Laval)

Jean-Pierre Ryngaert (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

Production

Secrétariat de rédaction : Marianne Côté-Beauregard

Révision des textes : Marianne Côté-Beauregard et Émilie Coulombe

Conception graphique et mise en page : Julie Parent (www.julieparent.com)

Impression : Repro-UQAM

Couverture : *Première Femme* de Julie Charland, impression sur papier Moab reproduite avec la permission de l'artiste, édition limitée, Montréal, 2018.

Rédaction

L'Annuaire théâtral

lannuairetheatral@gmail.com

Département des littératures de langue française

Université de Montréal

C.P. 6128, succ. Centre-ville

Montréal (Québec)

Canada, H3C 3J7

ISSN : 0827-0198

ISSN : 1923-0893 (EN LIGNE)

Dépôt légal, 2^e trimestre 2018

Bibliothèque et Archives Canada

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Partenaires

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

Chaire de recherche du Canada en dramaturgie

sonore au théâtre (UQAC)

Université de Montréal

L'Annuaire théâtral est disponible sur la

plateforme Érudit à l'adresse suivante :

www.erudit.org/revue/annuaire/apropos.html

L'Annuaire théâtral est publié grâce à l'appui
du Conseil de recherches en sciences
humaines du Canada (CRSH)

SOMMAIRE

DOSSIER:

BRIGITTE HAENTJENS

Mouvances du texte et imaginaires du féminin

Sous la responsabilité de Catherine Cyr

MOT DES DIRECTRICES

L'œuvre au corps 5

Jeanne Bovet

DOSSIER

PRÉSENTATION

Dans le corps du texte, au cœur des territoires du féminin, le théâtre de Brigitte Haentjens 9

Catherine Cyr

Brigitte avant Haentjens: un engagement artistique en Ontario français 15

Louis Patrick Leroux

L'émergence de Sibyllines: une construction collective 43

Alexandre Cadieux

La performativité du corps féminin dans le théâtre de Haentjens: quatre illustrations 67

Gabrielle Lalonde

Les chambres fermées dans *Malina* 93

Esther Laforce

Accompagner Brigitte Haentjens: mouvements d'une dramaturge 117

Mélanie Dumont

Sorties du théâtre: pratique de l'interartistique chez Brigitte Haentjens 131

Sara Thibault et Hervé Guay

DOCUMENTS

Autour d'*Une femme à Berlin*..... 151

Catherine Cyr

La langue de l'ennemi..... 155

Evelyne de la Chenelière

Les filles des ruines et de la crasse..... 159

Martine Delvaux

De l'esquisse à la scène 161

Julie Charland

Aimer, sans complaisance ni indulgence : discussion sur la critique avec Brigitte Haentjens 165

Alexandre Cadieux

RECHERCHE-CRÉATION

Présence brute en scène..... 179

Anne-Marie Guilmaine

Nous ne mentirons plus... 185

Katya Montaignac

De l'utopie d'une présence brute..... 195

Anne-Marie Ouellet

Tenir parole : le pari performatif de *Non Finito*..... 201

Anne-Marie Guilmaine

NOTE DE LECTURE..... 221

RÉSUMÉS / ABSTRACTS / NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES 227

L'ŒUVRE AU CORPS

Depuis plus de trente ans, Brigitte Haentjens construit une œuvre de metteuse en scène qui lui ressemble : exigeante, rigoureuse, passionnée, inquiète, ouverte, généreuse. Née en France, immigrée en Ontario en 1977, elle a épousé la cause franco-ontarienne et contribué à lui donner une tribune artistique, notamment avec le Théâtre du Nouvel-Ontario dont elle fut pendant huit ans la directrice. Installée à Montréal en 1991, elle est pendant trois ans directrice artistique au Théâtre Denise-Pelletier et assure des mises en scène pour différentes compagnies. En 1997, elle fonde sa compagnie de création autogérée, Sibyllines, dont les propositions audacieuses marquent durablement le public et la critique, leur faisant découvrir les sombres diamants du répertoire contemporain (Koltès, Müller, mais aussi Camus, Brecht et Büchner), ainsi qu'un bon nombre de textes non théâtraux, dans des espaces et dispositifs troublants et inusités. Elle écrit aussi des romans et de la poésie – son recueil *D'éclats de peine* a fourni la matrice de *Je ne sais plus qui je suis*, spectacle inaugural de Sibyllines. Femme de dialogue, elle privilégie les compagnonnages artistiques avec des auteurs, acteurs, dramaturges, scénographes, parmi lesquels Jean Marc Dalpé, Sébastien Ricard, Stéphane Lépine, Anick La Bissonnière. De 1996 à 2006, Brigitte Haentjens est codirectrice artistique du Carrefour international de théâtre de Québec. En 2012, elle devient la directrice artistique du Théâtre français du Centre national des arts à Ottawa, poste qu'elle occupe toujours. Lauréate des prix Siminovitch et Gascon-Thomas en 2007, elle reçoit en 2017 le prix du Gouverneur général pour les arts du spectacle.

Consacré à cette créatrice d'exception, le présent dossier de *L'Annuaire théâtral* vise non seulement à lui rendre hommage, mais aussi à combler un manque. Ayant en effet constaté la rareté des études savantes sur l'œuvre de Haentjens, Catherine Cyr a souhaité y pallier en proposant un ensemble de perspectives critiques, variées et complémentaires, allant du parcours historiographique à l'analyse interartistique en passant par les enjeux de l'adaptation et de la performativité, le tout suivi d'une section « Documents » qui prolonge les articles en faisant la part belle au processus de création. Les contributions réunies dans ce dossier creusent ainsi, chacune à sa manière, deux des principales lignes de force du travail de Haentjens : le rapport au texte et le rapport au féminin, l'un et l'autre étroitement liés à la problématique centrale du corps. Dans l'ouvrage autoréflexif *Un regard qui te fracasse : propos sur le théâtre et la mise en scène*, Haentjens souligne en effet la place cruciale qu'occupe dans son œuvre la violence faite au corps féminin, socialement et intimement agressé, contraint, restreint, meurtri. Elle révèle aussi à quel point le texte peut violemment modeler les corps des acteurs (bien davantage que l'inverse), en décrivant « ces corps traversés par les mots, animés par une parole qui creuse des ombres et fait saillir les os. Corps engagés dans le texte et malmenés par lui¹ ». Cette dynamique physique

1 Brigitte Haentjens, *Un regard qui te fracasse : propos sur le théâtre et la mise en scène*, Montréal, Boréal, 2014, p. 93.

imprègne fortement son travail de metteuse en scène, où elle cherche à « donner une forme au corps² » pour rendre manifeste, à travers lui, la violence de la parole et de l'imaginaire.

Le corps est aussi au cœur des démarches d'Anne-Marie Guilmaine, Katya Moutaignac et Anne-Marie Ouellet, auteures invitées dans notre section « Recherche-création ». Cependant, contrairement au corps construit et modelé par Haentjens, l'attention de ces trois créatrices se concentre sur la présence scénique « brute » de corps non aguerris au théâtre ou à la danse, s'inscrivant ainsi dans la mouvance postdramatique d'une performativité expérientielle. Coordinée par Anne-Marie Guilmaine, cette contribution tripartite interroge les enjeux et processus d'une telle approche, en prenant pour exemples quatre récents spectacles : *Spoon* de Nicolas Cantin en collaboration avec Katya Moutaignac, axé sur les jeux de deux fillettes; *Impatience* et *Nous voilà rendus* d'Anne-Marie Ouellet, donnant respectivement présence et parole à un groupe d'adolescents et à un groupe de personnes âgées; *Non Finito* de Claudine Robillard et Anne-Marie Guilmaine, qui convoque aux côtés de l'actrice quatre non-acteurs qui témoignent avec elle de leurs projets avortés. Les échos et relances d'une section à l'autre articulent une fascinante et stimulante réflexion sur la perméabilité entre l'art et la vie et sur les questions éthiques et esthétiques que celle-ci soulève. Enfin, les dernières pages de ce numéro sont consacrées à une note de lecture signée par Carole Marceau sur l'ouvrage pédagogique *Face à l'image : exercices, explorations, expériences vidéoscéniques*, coécrit par Ludovic Fouquet et Robert Faguy et publié en 2016 aux éditions de L'instant même.

Ce mot des directrices est le dernier que je signe, mon mandat se terminant au mois de juin 2018. C'est Jean-Paul Quéinnec, actuellement membre du comité de rédaction et responsable de la section « Recherche-création », qui prendra alors le relais aux côtés de Catherine Cyr. Je voudrais profiter de l'occasion pour remercier ceux et celles qui, par leur travail et leur appui, ont rendu mes années de codirection et d'administration de *L'Annuaire théâtral* plus faciles et agréables : Yves Jubinville, qui m'a invitée en 2014 à le rejoindre à la codirection et qui a généreusement aidé à la transition après son départ; Hélène Jacques et Catherine Cyr, codirectrices dévouées, impliquées et efficaces sur lesquelles j'ai toujours pu compter; les membres passés et présents du comité de rédaction dont j'ai beaucoup apprécié la collaboration; Émilie Coulombe et Marianne Côté-Beaugard, indispensables secrétaires de rédaction sans lesquelles rien n'aurait été possible; Chantal Benoît, formidable technicienne en administration; Julie Parent, graphiste patiente et inspirée; Eugénia Drolet, traductrice; Roger Lavoie, imprimeur; et, bien sûr, vous les lecteurs, pour vos encouragements, votre appréciation, vos commentaires positifs et votre confiance renouvelée. Longue vie à *L'Annuaire théâtral*, et très bonne lecture!

Jeanne Bovet
Université de Montréal

2 *Ibid.*, p. 105.



DOSSIER

BRIGITTE HAENTJENS
Mouvances du texte et
imaginaires du féminin

Sous la responsabilité de Catherine Cyr

Dans le corps du texte, au cœur des territoires du féminin, le théâtre de Brigitte Haentjens

PRÉSENTATION

Catherine Cyr

Figure majeure du théâtre contemporain, la metteuse en scène Brigitte Haentjens poursuit, depuis plus de trente ans, une trajectoire marquée d'audace et de rigueur, où le discours scénique n'a de cesse de se réinventer. Directrice générale et artistique de la compagnie Sibyllines, qu'elle fonde en 1997, elle y approfondit une démarche reposant sur le croisement et la mise en résonance de « trois grands axes » ou « pôles d'attraction », soit l'identité, la sexualité et le pouvoir (Lépine, 2008 : 9). D'une production à l'autre, ces perspectives tracent un paysage théâtral singulier où se recourent des thématiques, des enjeux ou des dispositifs qui font saillie. Comme l'exprime la créatrice,

Le corpus de Sibyllines s'est constitué de façon totalement organique. De *Je ne sais plus qui je suis* à *Tout comme elle*, en passant par *Malina*, *La cloche de verre*, *Vivre*, *Blasté* et *Douleur exquise*, un chemin féminin s'est tracé, sur fond de violence et de coercition. De la même manière, les spectacles *Hamlet-machine*, *Médée-Matérial* et *Blasté* sont liés par la thématique de la guerre des sexes, comme *Hamlet-machine*, *Woyzeck*, *Le 20 novembre* et *L'Opéra de quat'sous* forment un ensemble qui met en relief une réflexion sociale et politique enracinée dans la modernité (Haentjens, 2014 : 76).

Au fil de l'élaboration de ce territoire théâtral tissé de rhizomes discursifs et habité de récurrences formelles – profération du texte, verticalité des corps, épure scénographique – qui n'ont de cesse de ricocher d'une pièce à l'autre s'est développé un langage scénique s'affinant ou se précisant chaque fois davantage sans, toutefois, se cristalliser en une « signature » par trop figée. Interpellé par cette esthétique radicale mais inassignable, de même que par l'acuité du regard que pose

Haentjens sur les divers désordres du monde, un public toujours grandissant s'attache à suivre le travail de la metteuse en scène. De même, la critique accorde une place de plus en plus importante à Sibyllines, chacune des productions de la compagnie faisant l'objet de comptes rendus critiques dans divers quotidiens ou entre les pages de différentes revues culturelles telles que *Spirale* ou *Jeu*. Deux ouvrages autoréflexifs abordent aussi la pratique de Haentjens et le trajet de la compagnie. Le premier, *Sibyllines : un parcours pluriel* (2008), est dirigé par Stéphane Lépine, qui a longtemps agi comme conseiller dramaturgique auprès de la metteuse en scène, et s'attache à retracer les dix premières années de Sibyllines à travers un florilège de témoignages émanant d'artistes et de proches collaborateurs de Haentjens; le second, *Un regard qui te fracasse : propos sur le théâtre et la mise en scène* (2014), est signé par la créatrice et déplie une réflexion sensible sur son parcours et sur sa pratique artistique saisie et pensée au présent. Or, qu'en est-il du discours savant développé sur Haentjens? Étonnamment, celui-ci se révèle bien mince. Dans les dernières années, deux remarquables mémoires de maîtrise, élaborés par Emilie Jobin (2011) et Gabrielle Lalonde (2012), lui ont été consacrés. Ces recherches, s'appuyant sur des perspectives théoriques distinctes, abordent chacune la question du féminin, récurrente, voire lancinante, chez Haentjens, à travers le prisme de l'identité et du rapport au corps. Pour ma part, dans un chapitre de l'ouvrage collectif *Loin des yeux, près du corps : entre théorie et création*, dirigé par Thérèse St-Gelais, je me penche aussi sur des constructions du féminin, instables et ambivalentes, que le dispositif choral privilégié pour la pièce *Tout comme elle* met au jour (voir Cyr, 2011). Quelques articles, parmi lesquels une lumineuse réflexion d'Hervé Guay (2011) sur les rapports entre l'écriture, la folie et les verrous moraux et sociaux emprisonnant les écrivaines dans les spectacles *Malina*, *La cloche de verre* et *Vivre*, complètent ce modeste tableau.

Saisie par le décalage entre la place centrale occupée par Haentjens dans le paysage théâtral québécois et la ténuité du champ réflexif portant sur son travail, j'ai souhaité élaborer un dossier qui contribue au développement de cette pensée en marche sur le discours et la pratique de la metteuse en scène. Deux aspects, récurrents et structurants, ont été retenus pour former le noyau organisateur de ce dossier : d'une part, le travail que déploie la créatrice autour du texte et de ses mouvances, notamment dans le rapport établi entre les mots et les corps, et, d'autre part, son exploration continue et plurielle de l'identité féminine.

MOUVANCES DU TEXTE, IMAGINAIRES DU FÉMININ

Le travail de Brigitte Haentjens participe d'une tendance actuelle du théâtre où, parallèlement à la déferlante postdramatique, s'actualise un certain retour au texte, notamment à travers la réinvention de la forme dramatique (voir Sarrazac et Naugrette, 2007) ou dans l'affirmation d'un « théâtre de texte » où l'écrit se fait la matière première de la mise en scène. Ici, le texte n'est pas effacé mais se trouve doublé, à travers la mise en scène, « d'une autre écriture, celle des corps

et des voix dans l'espace et le temps de la représentation» (Biet et Triau, 2006 : 658). Au sein de cette tendance, la démarche de Haentjens se révèle singulière. La metteuse en scène, qui a fait résonner sur les scènes québécoises les mots de Marguerite Duras, de Bernard-Marie Koltès et de Heiner Müller, entre autres, opère en effet souvent sur le texte dramatique (mais aussi poétique et romanesque) différentes transformations – coupures, greffes, décentrement – qui font de la matière textuelle un matériau souple, fluctuant, et qui font de l'écriture scénique un véritable processus de réécriture. « Elle est une lectrice qui réinvente les textes, les pille et les investit, qui les occupe et parfois même les dévaste », écrit Stéphane Lépine (2008 : 9). Chez elle, ce texte réécrit ou « dévaste » trouve sa forme et sa signification, notamment, à travers le tracé qui se déploie de l'écrit à l'interprétation, alors que le travail s'élabore autour de « corps engagés dans le texte et malmenés par lui » (Haentjens, 2014 : 93). Attentive « au sens des mots, et aux blessures qu'ils peuvent infliger » (Haentjens, citée dans Lépine, 2008 : 116), la metteuse en scène traque, dans le corps à corps avec le texte, « un abandon total et charnel aux mots, à leur ravage intérieur » (Haentjens, 2014 : 93).

À côté de ce travail autour du texte ou, plutôt, s'entremêlant à lui, Haentjens nourrit aussi une réflexion soutenue sur le féminin, ses constructions discursives, ses représentations iconographiques, ses rapports avec les structures de pouvoir. « J'hais ça, être une femme », lance une des actrices formant le chœur dissonant de *Je ne sais plus qui je suis*. Réplique inaugurale de la pièce – le premier spectacle que la créatrice signe en 1998 sous la bannière de la compagnie Sibyllines –, elle marque aussi l'amo'orce de ce que la metteuse en scène désigne comme son « cycle féminin » (*ibid.* : 84). Au fil de son parcours, alternant formes chorales et spectacles solos, et visitant des territoires textuels aussi différents que ceux de Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Virginia Woolf, Sophie Calle, Louise Dupré ou Sarah Kane, elle s'est attachée, à travers diverses postures énonciatives et esthétiques, à sonder la question de l'identité féminine. Celle-ci est inséparable, chez elle, de réflexions liées au désir et à la sexualité, à l'expression de la colère et à la possibilité – ou à l'impossibilité – pour une femme de prendre sa place dans l'espace social, notamment à travers la pratique, souvent entravée, de l'écriture.

Les six articles qui composent le présent dossier investissent l'un ou l'autre de ces aspects, les faisant parfois s'entrecroiser. Un cadre conceptuel souple, où se rencontrent diverses perspectives méthodologiques et théoriques et où alternent des réflexions macroscopiques sur la trajectoire ou la pratique de la metteuse en scène et de fines analyses portant sur un corpus restreint, a été privilégié. Il en résulte une saisie composite, diversifiée mais traversée d'échos, des axes qui structurent le travail de Haentjens. À travers cette mise en hétérogénéité des regards, un portrait de la metteuse en scène, certes partiel, mais rigoureux et éclairant, se dessine.

En ouverture de dossier, Louis Patrick Leroux lève le voile sur une période quelque peu méconnue mais déterminante dans la carrière de Haentjens. Intitulé « Brigitte avant Haentjens :

un engagement artistique en Ontario français », son article nous rappelle que la metteuse en scène a investi la pratique – et le milieu – du théâtre bien avant son installation à Montréal. Adoptant une perspective essentiellement historiographique, s'appuyant sur le discours critique et les entretiens accordés par la créatrice aussi bien que sur les textes et billets que signe, au fil des ans, cette dernière, l'auteur retrace la trajectoire ontarienne de Haentjens de 1977 à 1990. De la direction du Théâtre du Nouvel-Ontario à la présidence de l'Association nationale des théâtres francophones hors-Québec, ce parcours se révèle marqué par l'implication communautaire et, surtout, par l'émergence d'une prise de parole exigeante, insoumise et de plus en plus affirmée. L'article met également en lumière la façon dont Haentjens, déjà, investit profondément le texte dramatique ou poétique, portant à la scène, notamment, les mots de Jean Marc Dalpé et de Patrice Desbiens.

L'article suivant, « L'émergence de Sibyllines : une construction collective », signé par Alexandre Cadieux, s'attache à la suite de ce parcours. À travers une fine analyse du discours médiatique et des prises de parole de l'artiste entourant la création de deux spectacles phares, *Je ne sais plus qui je suis* (1998) et *Hamlet-machine* (2001), le chercheur dégage les aspects philosophiques et esthétiques qui marquent les premières années de la compagnie fondée par Haentjens en 1997. En s'appuyant, entre autres, sur les notions d'*ethos* et de paratopie telles que développées par Dominique Maingueneau, il rend compte de la complexité des enjeux intimes et artistiques engagés dans l'émergence d'une identité créatrice singulière. Caractérisée par un investissement de la parole, notamment dans des matériaux textuels réputés « difficiles », marquée par une posture souvent ambivalente, en particulier à l'égard de la dimension féministe du discours qu'elle endosse pourtant, cette identité se révèle ici dans sa pluralité, ses nuances et ses contradictions.

Le troisième article qui compose ce dossier, « La performativité du corps féminin dans le théâtre de Haentjens : quatre illustrations », creuse davantage le sillon des imaginaires du féminin rencontrés chez la metteuse en scène. Gabrielle Lalonde s'attache ici à un élément central du langage scénique de l'artiste, soit le corps féminin et sa représentation. Son analyse décortique la façon dont le corps performe et, peu à peu, déconstruit, un imaginaire de la normativité. S'appuyant, entre autres, sur la notion de performativité telle que l'entend Judith Butler, l'auteure de l'article se penche sur ce qui, dans la représentation, mène à cette déconstruction fondée sur une instabilité conflictuelle de l'image, toujours multiple et inassignable. Elle relève en particulier quatre manifestations de cette dynamique conflictuelle dans les pièces *Hamlet-machine* (2001), *La cloche de verre* (2003) et *Médée-Matériau* (2004).

Avec « Les chambres fermées dans *Malina* », Esther Laforce poursuit cette réflexion sur le personnage féminin et sa représentation en se penchant sur le spectacle, mais surtout sur un objet inusité : le cahier de régie de Brigitte Haentjens qui a adapté pour la scène le roman *Malina* de l'écrivaine autrichienne Ingeborg Bachmann. Attentive aux métamorphoses de la matière textuelle, la chercheuse relève les aspects de l'œuvre originelle que le travail de la metteuse en scène met en

lumière, en particulier l'idée de l'enfermement. En s'appuyant sur des écrits éclairants de Virginia Woolf et d'Elfriede Jelinek, elle démontre que cet enfermement se présente sous la forme de trois chambres – chambre à coucher, chambre du monstrueux et « chambre à soi » – et dégage une minutieuse réflexion sur cet espace polysémique et sur ce qui, à l'écrit comme à la scène, y maintient la femme captive.

C'est à un parcours autoréflexif et sensible que nous convie Mélanie Dumont avec l'article suivant, « Accompagner Brigitte Haentjens : mouvements d'une dramaturge ». Celle qui, en alternance avec Florent Siaud, a pris le relais de Stéphane Lépine dans la fonction d'écoute et d'échange qui fonde le travail dramaturgique revient ici sur ses quelque dix années d'accompagnement à la création auprès de Haentjens, en s'attachant en particulier à l'élaboration des spectacles *Molly Bloom* (2014) et *Richard III* (2015). Avec précision, dans une forme quasi poétique, l'auteure, en répondant aux diverses questions que peut soulever la pratique du dramaturge, encore souvent nimbée de mystère, livre ici une précieuse mémoire des matériaux et des processus dramaturgiques, entendus ici au sens d'origine d'un passage du texte à la scène. Ce faisant, elle nous invite à connaître, de l'intérieur, la démarche de création particulière de Haentjens.

Le dernier article, écrit par Sara Thibault et Hervé Guay, s'intéresse aux productions théâtrales où la metteuse en scène s'extrait du cadre limitatif du théâtre ou de la dramaturgie pour explorer des espaces interartistiques. Dans « Sorties du théâtre : pratique de l'interartistique chez Brigitte Haentjens », les deux chercheurs se penchent sur les formes et les enjeux de ce travail d'imprégnation, d'hybridation et d'entrelacement des langages artistiques qui, dans plusieurs des œuvres de la créatrice – *Je ne sais plus qui je suis* (1998), *Malina* (2000), *Tout comme elle* (2006), *Woyzeck* (2009), *La nuit juste avant les forêts* (2010; 2013), *Le 20 novembre* (2011), *Ta douleur* (2013), *Une femme à Berlin* (2016) –, convoquent le langage et les codes de la performance, de la danse, de la choralité ou du théâtre environnemental. Les auteurs mettent en lumière les possibles de ce dialogisme particulier, sa dimension oscillatoire et instable, comme sa portée configuratrice de sens.

En guise de conclusion à ce dossier, la section « Documents » est tout entière consacrée à la récente production *Une femme à Berlin* (2016). Proposés par Martine Delvaux, Evelyne de la Chenelière et Julie Charland, les matériaux iconographiques et textuels qui composent cette partie, élaborés en amont du spectacle, font écho aux analyses qui précèdent et nous font entrer, autrement, dans l'univers de Brigitte Haentjens. Le mot de la fin appartient à cette dernière. Livré par le biais d'un entretien accordé à Alexandre Cadieux, il boucle, avec profondeur et finesse, la trajectoire proposée ici.

- BIET, Christian et Christophe TRIAU (2006), *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, «Folio».
- CYR, Catherine (2011), «Le féminin choral dans *Tout comme elle*: entre l'indivisibilité et la diffraction», dans Thérèse St-Gelais (dir.), *Loin des yeux, près du corps: entre théorie et création*, Montréal, Éditions du remue-ménage, p. 87-91.
- GUAY, Hervé (2011), «Pourquoi l'auteure est-elle devenue folle? Autour de trois portraits d'écrivaines signés Brigitte Haentjens», *Jeu*, n° 140 («Théâtres de la folie», Catherine Cyr [dir.]), p. 100-107.
- HAENTJENS, Brigitte (2014), *Un regard qui te fracasse: propos sur le théâtre et la mise en scène*, Montréal, Boréal.
- JOBIN, Emilie (2011), «Un corps à soi: socio-anthropologie des corps vulnérables au féminin dans *La cloche de verre* (2004), *Malina* (2000) et *Tout comme elle* (2006) de Sibyllines», mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- LALONDE, Gabrielle (2012), «Au croisement des mots, des regards et des corps: représentations équivoques du féminin dans le théâtre de Brigitte Haentjens», mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa.
- LÉPINE, Stéphane (2008), *Sibyllines: un parcours pluriel*, Montréal, Les 400 coups.
- SARRAZAC, Jean-Pierre et Catherine NAUGRETTE (dir.) (2007), *Études théâtrales*, n°s 38-39 («La réinvention du drame [sous l'influence de la scène]»).

Brigitte avant Haentjens : un engagement artistique en Ontario français

LOUIS PATRICK LEROUX
Université Concordia

Brigitte Haentjens, bien avant la carrière montréalaise qu'on lui connaît, a investi les scènes et le territoire ontarien de 1977 à 1990. Elle a laissé le souvenir d'une frondeuse anti-establishment, à première vue anti-intellectuelle et anti-universitaire, qui maniait pourtant les idées et les mots avec précision et délectation et qui, en très peu de temps, s'est retrouvée au cœur même de l'establishment théâtral franco-ontarien en prenant la direction du Théâtre du Nouvel-Ontario (TNO) de 1982 à 1990 et la présidence inaugurale de l'Association nationale des théâtres francophones hors-Québec de 1984 à 1990. Elle a également laissé le souvenir d'une artiste animée par la communauté, mais s'en prenant résolument à ses éléments rébarbatifs.

En plus d'avoir été directrice artistique du TNO, metteuse en scène, animatrice culturelle et coauteure de pièces de théâtre, « Brigitte est aussi le catalyseur d'un rêve théâtral commun » (Gaudreau, 1991 : 56), écrivait-on au lendemain de son départ vers Montréal, toujours ému de son passage. « Brigitte », disait-on, puisque le prénom suffisait à identifier celle qui a très tôt saisi l'amplitude et la pertinence politique du geste et du projet artistique de la communauté. Elle a vite compris que les subventions ne suivraient jamais et ne seraient jamais à la hauteur du mandat artistique et social que se donnaient les artistes de cette communauté émergeant d'une longue et tranquille répression culturelle.

Le présent article explore cette période charnière dans le développement de l'artiste à partir de ses réalisations et du discours qu'elle a porté sur la pratique théâtrale et le rôle de l'artiste dans la société par le truchement de ses textes, de ses billets et de ses entrevues.

VERSAILLES, VINCENNES, PUIS LECOQ

Avant que l'intrépide Brigitte Haentjens ne découvre l'Ontario français, il y a d'abord eu la Versaillaise Brigitte Mazet, étudiante (et éventuellement diplômée) en pharmacologie de l'Université de Vincennes, qui a fait ses études universitaires pour être quitte des exigences du paternel (Lalonde, 2012; Haentjens, 2014). Elle s'est d'abord intéressée presque clandestinement au théâtre et a fréquenté la troupe étudiante de l'École des hautes études commerciales de Paris, une grande école pourtant honnie par les milieux artistiques. Elle a pris plaisir au théâtre, mais pas forcément à l'interprétation, ne supportant ni «la concurrence» (Haentjens, 2014 : 13) ni le regard des autres (*ibid.* : 14).

L'école de Jacques Lecoq, fondée en 1956 sur le principe du corps poétique, s'installait sur la rue du Faubourg-Saint-Denis lors du passage de Mazet. Lecoq attirait des étudiants venus du monde entier. Sa pédagogie était orientée sur la connaissance du mouvement à partir d'un travail de clown et de masque et éventuellement sur l'approfondissement du personnage par sa gestuelle et son rapport à l'espace :

À l'époque, Jacques Lecoq était un maître à penser pour toute une génération d'artistes. Ceux-ci ont marqué l'imaginaire des années 1970 et 1980. Chez Lecoq, l'acteur était traité comme un créateur à part entière et le travail de mouvement occupait une place centrale. La découverte des possibilités créatrices du corps a été pour moi un éblouissement (*ibid.* : 20).

Après cette formation chez Lecoq, Haentjens n'avait aucun projet artistique ou personnel autre que le désir de s'éloigner «de la sphère familiale» (*idem*) et, sans doute, d'une certaine conception sociale française. Au sujet de l'influence de Lecoq sur son travail, elle écrit, au lendemain de sa mort :

C'est difficile[,] en fait[,] de mesurer l'influence exacte que les maîtres ont exercé[e] sur votre développement, c'est d'autant plus difficile quand on n'enseigne pas soi-même. Mais je sais d'une façon certaine que, même si je n'ai jamais eu l'esprit de corps, son influence a été déterminante pour moi. Plus qu'une technicité quelconque, il m'a surtout légué le goût d'un investissement réel, d'une implication totale, le goût du dépassement, et le goût du jeu, libre et inventif (1999a : 16).

Cet «investissement réel», cette «implication totale», elle trouve l'occasion de les vivre tous les deux non pas en France, mais par un heureux hasard en Ontario français.

LE MILIEU THÉÂTRAL À OTTAWA À LA FIN DES ANNÉES 1970

Se confiant à Normand Renaud, journaliste et reporter sudburois, en 1989, Brigitte Haentjens, se sachant déjà en fin de parcours ontarien, revient sur ses expériences tout en expliquant que, si son arrivée en Ontario tenait du tourisme, très vite, elle a pris goût à ce nouvel environnement affranchissant :

Mon chum avait une job pour six mois, je suis venue avec lui. C'était au printemps de 1977. Je sortais tout juste de l'école de théâtre; j'en avais pas encore fait professionnellement. Mais huit mois plus tard, c'était clair, c'était décidé, je voulais rester, j'allais rester (Haentjens, citée dans Renaud, 1989 : 38).

Le milieu théâtral franco-ontarien et celui, très lié, de l'Outaouais québécois étaient en pleine transition... À Ottawa, le théâtre L'Atelier, fondé par Huguette Boisvenu, Jacqueline Martin et Jeanne Sabourin, ferme ses portes l'année de l'arrivée de Haentjens. À Hull, le Théâtre de l'île (fondé l'année précédente, en 1976), première compagnie théâtrale municipale québécoise, intègre du coup les forces vives de la Compagnie Gilles Provost et offre un lieu de création alors que, de l'autre côté de la rive, le Théâtre français du Centre national des Arts (CNA), fondé en 1967, cherche par tous les moyens à faire du nouveau CNA un pôle à la fois d'attraction et de rayonnement du théâtre professionnel.

En 1976, l'arrivée de Jean Gascon à la direction générale du Département de théâtre du Centre national des Arts ranime le projet d'une troupe permanente d'envergure internationale au CNA (Beauchamp, 2005 : 39). Avec Jean Herbiet, directeur artistique du Théâtre français et John Wood, directeur du Théâtre anglais, Gascon propose une troupe bicéphale : une de langue française et l'autre de langue anglaise. La première rassemble un mélange de comédiens d'Ottawa et de Montréal, soit Pierre Collin, Louison Danis, Claire Faubert, Sophie Faucher, Hubert Gagnon, Marcel Girard, Hedwige Herbiet, Guy L'Écuyer, Guy Mignault, Denise Morelle et Gilbert Turp. S'ajoutent Robert Marinier, Paul Savoie et Julie Vincent au fil des années. Cette troupe produit plutôt du théâtre de répertoire classique jusqu'à sa dissolution (et celle également de l'Hexagone) en 1982. Le comité Applebaum-Hébert publie en novembre 1982 son rapport sur la politique culturelle fédérale. Hélène Beauchamp rappelle, dans *Théâtres de création*, que « les auteurs estiment que le répertoire du CNA ne reflète pas suffisamment la diversité théâtrale qui existe ailleurs au Canada et qu'on devrait inviter les compagnies des autres provinces à se produire à Ottawa » (*ibid.* : 41). On passe alors aux coproductions à l'échelle nationale et à l'accueil plutôt que de maintenir plusieurs troupes institutionnelles à Ottawa. Même si Haentjens ne fraie pas forcément avec ce milieu théâtral institutionnel, à cette époque, son existence contribue à la contre-culture théâtrale émergente d'Ottawa dans laquelle elle se reconnaîtra aisément.

À quoi ressemble ce théâtre de résistance (et de désir d'affirmation et de différenciation culturelle), refusant d'abord le répertoire et s'investissant dans la création, la prise de parole et les pratiques non hiérarchiques? Il y avait, soit, un milieu amateur et semi-professionnel dynamique autour de Théâtre Action (TA), mais la principale compagnie à Ottawa, au moment de l'arrivée de Haentjens, était le Théâtre d'la Corvée (le collectif socialisant qui allait éventuellement devenir le Théâtre du Trillium sous la direction de Michel Marc Bouchard en 1988). Fondée en 1975, cette troupe politisée offre à Haentjens ses premières expériences de théâtre professionnel, de théâtre identitaire et de théâtre engagé, notamment avec *La parole et la loi* (1979) et *Strip* (1980). Les autres compagnies aujourd'hui établies à Ottawa n'existaient pas encore. Le Théâtre d'la Vieille 17¹ et Vox Théâtre (sous le nom de Théâtre le Cabano) ne sont fondés qu'en 1979; le premier à Rockland, le second à Vanier. Tous deux gravitent vers Ottawa, tout comme le Théâtre la Catapulte, fondé en 1992, après l'éventuel départ de Haentjens de l'Ontario français.

LE COUP DE Foudre AVEC LES FRANCO-ONTARIENS

Le coup de foudre, selon les mots de la metteuse en scène, a eu lieu un peu plus tôt, lors d'un festival de Théâtre Action, l'organisme de service, de promotion et de rassemblement du théâtre franco-ontarien: « Le gros coup, ça [a] été le festival de Théâtre Action, à Sturgeon Falls, en janvier 1978. Ce festival-là, jusqu'en 1980, c'était vraiment la folie à l'état pur » (Haentjens, citée dans Renaud, 1989: 38). Elle reprend les mêmes propos dix ans plus tard: « Ma rencontre avec le milieu artistique franco-ontarien au festival de Théâtre Action de Sturgeon Falls en 1977 [sic] a été de l'ordre du coup de foudre. C'était peut-être dû à l'âge où tout est possible. J'avais 25 ans » (Haentjens, 1999b: 63). Elle établit aussi un lien avec la France qu'elle devait quitter, thème qui sera davantage développé dans *Un regard qui te fracasse: propos sur le théâtre et la mise en scène* publié en 2014: « C'était sûrement lié à un sentiment de libération par rapport à mon milieu d'origine, au sentiment de faire table rase du passé et de pouvoir choisir une famille, un milieu » (*idem*).

Fondé en 1974, Théâtre Action est animé par le dynamisme et le désir des artistes du Théâtre du Nouvel-Ontario et de ceux des autres régions de l'Ontario, notamment autour de L'Atelier à Ottawa, de faire front commun. Théâtre Action organise son premier festival provincial à Elliot Lake, dans le Nouvel-Ontario. Suivent des festivals régionaux, toujours dans des communautés rurales souvent assez traditionalistes comme Penetanguishene (1975), Cornwall (1976), Hearst (1977), Sturgeon Falls (1978) et Rockland (1979) mais, dès l'édition de 1980 à Toronto, le festival de Théâtre Action se tient surtout dans les centres urbains. Ces éditions rurales du festival animées par André Legault (également au Théâtre d'la Corvée), Carmel Legal-Brodeur et Nicole Doucet faisaient la promotion d'un nationalisme culturel et de valeurs contre-culturelles qui ont parfois

1 La graphie « d'la Vieille 17 » correspond à l'usage de la compagnie jusqu'en 1984.

provoqué la population locale, laquelle, décontenancée par l'arrivée d'artistes de gauche dans la communauté, en est parfois venue aux coups avec les festivaliers (Beddows et Mercier, 2007 : 14).

La revue *Liaison*, d'abord organe du milieu théâtral et éventuellement revue culturelle généraliste, est également créée par Théâtre Action en 1978. Brigitte Haentjens y sera une contributrice prolifique tout au long de la prochaine décennie. Joël Beddows et Amélie Mercier évoquent le contexte de la création de Théâtre Action et du grand déferlement culturel franco-ontarien à l'origine de cet organisme :

Contrairement à la renaissance acadienne des années soixante-dix, le grand mouvement culturel, identitaire et communautaire autonomiste franco-ontarien de cette même décennie ne s'était jamais doté d'une plate-forme politique explicite. Les intervenants les plus visibles en Ontario français étaient, pour la plupart, des artistes de vingt à trente-cinq ans qui cherchaient à créer une nouvelle culture pouvant accompagner la nouvelle identité franco-ontarienne. Pendant près de quinze ans, des jeunes artistes, pour la majorité sans formation, ont exprimé leurs visions de la réalité sur le mode de la « contre-culture », refusant ainsi l'identité canadienne-française, véhicule de valeurs alors considérées désuètes. Il s'agissait là de la génération d'animateurs et de créateurs qui a contribué à faire du théâtre le porte-parole de leurs préoccupations et qui a fondé TA (Beddows et Mercier, 2007 : 8).

Il s'agissait d'un mouvement de *rupture identitaire* avec le Québec et avec l'idée qu'on se faisait de l'assimilation inévitable des Canadiens-français de l'Ontario, tout en revendiquant les mêmes assises anticoloniales, antifrançaises, qu'on retrouvait alors dans le jeune théâtre au Québec. Ayant quitté une France qu'elle estimait figée et dont le poids social lui pesait lourdement, Haentjens a « été frappée par l'énergie de vivre de la communauté artistique franco-ontarienne d'alors, par son avidité à apprendre et à savoir, par sa curiosité, son ouverture, son émotivité » (Haentjens, 1999b : 63). Haentjens est très vite intégrée à l'équipe de Théâtre Action, tout comme son époux français originel, Marc Haentjens, qui prend la direction de TA de 1979 à 1983. L'époque est au développement culturel, à la création de réseaux et au désir d'une prise de parole accompagnée d'une formation artistique, littéraire et théâtrale alors latente dans le milieu. La principale intéressée explique son arrivée et sa rapide intégration dans le milieu émergent :

Après seulement six mois, on m'avait confié un atelier de théâtre. Avec un peu de méfiance, il faut le dire, mais j'avais la chance d'avoir une formation cotée. C'était l'époque où tout le monde était en train de se donner une formation au Québec. Moi, je sortais de chez Jacques Lecoq, à Paris, où j'ai acquis une vision du théâtre qui coïncidait avec celle du théâtre franco-ontarien qui émergeait à cette époque-là. Théâtre Action m'a donné l'atelier à cause du bagage que j'apportais (citée dans Renaud, 1989 : 38).

Elle constate rapidement qu'elle partage les convictions artistiques de cette communauté. « La marque de ce théâtre, c'était d'être vivant, populaire, ancré dans une communauté. Surtout, c'était

d'être jeune» (*idem*). Cette jeunesse, à la fois générationnelle et culturelle, offrait la perspective d'une société *en devenir*, mais dont l'hybridité culturelle et le bilinguisme devaient être négociés en tout temps.

«Schizophrénie is what I be!», faisait chanter André Paiement aux savants doctes dans le ballet final de son adaptation du *Malade imaginaire* en 1975 au Théâtre du Nouvel-Ontario. Patrice Desbiens reprend la dichotomie identitaire dans son fameux récit-miroir bilingue *L'homme invisible/The Invisible Man* en 1981 : «L'homme invisible joue aux cowboys et aux indiens./[...] "Hey, you sure know how to die!..."», lui dit un de ses amis./L'homme invisible, immédiatement flatté, se fait tirer et meurt souvent./Ce n'est que le commencement» (Desbiens, 1981 : 6). Or, les poètes, les chansonniers, les gens de théâtre de cette communauté, s'ils entretiennent un discours sur l'acculturation des Franco-Ontariens, ne le font pas par alarmisme, mais avec une mesure d'ironie. Ce qui dominait, selon les dires de Haentjens, était plutôt :

[...] l'urgence de dire, l'émerveillement des origines, l'impression qu'on avait un monde à créer, qu'on était les seuls à pouvoir le faire, et qu'on avait le pouvoir de le faire. La notion qui exprime tout ça pour moi, c'est l'espace, comme Dickson l'a dit dans «Au nord de notre vie²» : nous, têtus, souterrains, solidaires, lâchons nos cris rauques et rocheux aux quatre vents de l'avenir possible (citée dans Renaud, 1989 : 38).

Haentjens a maintes fois soutenu que «la communauté franco-ontarienne, et plus exactement la communauté artistique franco-ontarienne, [l]'a mise au monde artistiquement» (1999b : 63). Contre toute attente, cette expérience excentrée lui fait dire, peu avant son départ pour Montréal : «Ce que j'ai trouvé ici correspond exactement à ce que je suis. C'est fou, c'est bouleversant. Ce n'était pas un hasard, c'était une rencontre avec moi-même» (Haentjens, citée dans Renaud, 1989 : 38). Cette «rencontre avec soi-même» l'affranchit du «poids des vieilles pierres, de la culture millénaire» européenne (*idem*). Le Nouveau Monde était en ébullition et il avait ses propres espaces émancipateurs, dont l'Ontario français qui émergeait progressivement de ses complexes de minoritaire.

LE MINORITAIRE N'EST PAS FORCÉMENT MINEUR

L'identification à la communauté franco-ontarienne se fait surtout auprès de la jeunesse et des artistes qui ont une approche populaire et militante :

Face à ceux qui levaient le nez sur la culture d'ici, face aux fonctionnaires de la culture qui ne trouvaient pas ça digne de leur intérêt, là j'ai joué la carte de ma langue, de ma personnalité, de mon accent de Française de France. Les médias à Ottawa ont longtemps

2 «Au nord de notre vie» est un poème-affiche de Robert Dickson (1975). C'est également une chanson de l'album *Au nord de notre vie* de CANO (1977) qui a été reprise dans le livre *Une bonne trentaine* de Dickson (1978).

ignoré le Théâtre d'la Corvée, où j'ai fait ma première mise en scène. Mais quand c'était moi qui prenais le téléphone pour parler aux gens de la radio et de la presse, là je ne me gênais pas de jouer sur le terrorisme français. J'étais exotique, et j'ai joué là-dessus (Haentjens, citée dans Renaud, 1989 : 39).

Brigitte Haentjens comprend vite que, malgré une frange progressiste imaginant les utopies à réaliser, l'essentiel du milieu franco-ontarien est plutôt animé par un esprit de survivance et des valeurs conservatrices. Ce conservatisme viendra éventuellement à bout de certaines de ses ambitions artistiques. Elle s'en prend souvent à « l'élite franco », confondant par moments cléricaux et universitaires, membres de l'Association canadienne-française de l'Ontario (ACFO) et élus. Bien qu'elle soit Française et peut-être même à cause de cela, elle reprend les reproches, à l'égard des élites, du manifeste « Molière Go Home », démontrant une résistance aux universitaires européens qui « corrigent la prononciation », voire la pensée, et qui « achèvent d']aliéner et de [...] dépersonnaliser » les jeunes Franco-Ontariens » (Haentjens, citée dans Tremblay, 1996 : 20-21). En somme, le manifeste pose la même question que se pose la jeune femme de théâtre : « Qui suis-je? »

CÉ QUOI TA JOB? J'FAIS D'L'ANIMATION

Théâtre Action développe son projet d'intervention et d'animation culturelle grâce à l'appui du Ministère du Secrétariat d'État du Canada dès la fin 1979. Ayant pour titre « Solidifier les bases du théâtre franco-ontarien », le programme dirigé par Brigitte Haentjens offre un service d'animateurs spécialisés en théâtre aux quatre coins de l'Ontario à toutes les communautés qui en font la demande. L'infiltration culturelle se fait donc grâce à Brigitte Haentjens, devenue la première animatrice du milieu communautaire, à Jean Marc Dalpé dans le milieu professionnel et à Isabelle Cauchy dans le milieu scolaire. Cette sectorialisation des activités du programme s'inscrit dans un désir de reconnaissance égalitaire des trois volets nourriciers du théâtre franco-ontarien, soit les théâtres communautaire, professionnel et étudiant, ceux-là qui se retrouvaient annuellement au festival de TA sans distinctions sectorielles.

Le programme cherchait à mettre en relation des animateurs, généralement issus du théâtre professionnel, et des communautés franco-ontariennes désirant s'offrir des stages de théâtre en français. La proximité entre le milieu théâtral professionnel et son public n'a jamais été aussi impudique; l'effet d'identification est réciproque. Haentjens publie dans *Liaison* un article intitulé « Cé quoi ta job? – J'Fais d'l'animation! » où elle reprend les énoncés du programme :

Qu'est-ce que ça veut donc dire[,] CONCRÈTEMENT, être un animateur(trice) local(e), c'est-à-dire une personne – plus ou moins – proche du théâtre, qui vit quelque part dans la province ou qui est envoyée là parce qu'il n'y avait *personne* sur place pour faire le travail? (1980 : 3; souligné dans le texte.)

Cela se décline en six points : « Vivre quelque part comme “théâtreux” et se faire connaître comme tel » (*idem*); « [s]avoir ce qui se passe au niveau de la vie locale, communautaire, et y participer » (*idem*); « [a]ider le théâtre qui existe déjà sur place » (*ibid.* : 4); « incit[er] ou [...] initi[er] au théâtre du monde qui n'en a jamais fait » (*idem*), « montr[er] à utiliser le théâtre comme outil au cœur de la vie locale (*idem*) et être « une personne-contact pour Théâtre-Action » (*idem*).

Le billet publié dans l'organe de Théâtre Action est une incitation à agir et à s'engager. La responsabilité de l'artiste ne tient pas qu'à son art, mais aussi au développement et à l'éducation d'un éventuel public :

Faire de l'animation théâtrale dans une localité en Ontario, c'est aussi agir à long terme dans le sens du développement d'une communauté franco-ontarienne, c'est participer à ce que « cette communauté affirme qu'elle n'est pas impuissante », comme écrit Denise Trux quelque part. Notre outil, à nous autres, c'est le théâtre, cet outil-là est fort, parce qu'il est d'expression, individuelle et collective, parce qu'il est le reflet et le catalyseur d'une culture qui se cherche ou qui s'affirme.

Pouvoir transmettre cet outil (on peut appeler ça aussi un « goût » ou une passion), c'est permettre à d'autres de prendre le relai, de devenir à leur tour « animateurs » dans leur milieu, c'est-à-dire ouvrir des possibilités pour que cette communauté s'anime elle-même[,] se donne les moyens et l'indépendance – morale et financière par rapport aux organismes gouvernementaux – de survivre et de revendiquer sa place (*ibid.* : 3; souligné dans le texte).

Les prises de position de Haentjens, animatrice culturelle du milieu communautaire, témoignent d'un désir de transmission, sinon de création d'une soif d'avènement culturel, au sein de milieux où le fait français n'était pas toujours valorisé sur la place publique. Comment le théâtre peut-il, par son caractère convivial, communautariste et verbal, redonner une fierté et un plaisir à créer et à vivre en français en milieu minoritaire? Vingt ans plus tard, Haentjens décrit cette époque avec une certaine nostalgie de l'engagement politique : « Nous préconisions, à l'époque, une sorte d'infiltration artistique du milieu » (1999b : 66). Elle ajoute : « [plus souvent qu'autrement,] la population en question était au mieux indifférente, au pire hostile et c'était probablement d'abord une hostilité à la jeunesse et à la différence que nous pouvions représenter » (*ibid.* : 65).

Influencés par les principes de spectacle-animation qu'on pratiquait alors à l'Association québécoise du jeune théâtre et par le travail et les réflexions d'Hervé Dupuis (voir Dupuis, 1979 et Hébert, 1980), animateur et responsable de l'option théâtre à l'Université de Sherbrooke, les gens de Théâtre Action, tout comme les artistes professionnels que sont devenus Jean Marc Dalpé et Brigitte Haentjens, préconisent que l'artiste ait un rôle d'agent de changement social. Pour ce faire, il doit être présent dans la communauté et à l'affût des tendances, des débats et de la conversation ambiante de la communauté. Surtout, ces artistes ont pour fonction stratégique d'établir des liens durables, créés par le truchement d'ateliers et de productions théâtrales, entre

la communauté et les artistes identifiés à Théâtre Action et, conséquemment, à cette mouvance « nationaliste » franco-ontarienne qui ne s'accommode plus d'être invisible, peut-être même à elle-même.

Les poètes lisent leurs poèmes dans des assemblées, ils en font des happenings. « La cuisine de la poésie » sudburoise – tant les événements que leurs cassettes distribuées par la suite – offre un lieu et une tribune pour les poètes émergents, les Patrice Desbiens, Jean Marc Dalpé, Robert Dickson et Michel Dallaire, à la fois influencés par Gaston Miron et les Beat Poets américains, ceux-là qu'on retrouvera dans *Cris et blues*. Emportée par l'engagement de ces artistes envers la communauté, Haentjens rédige de nombreux articles, parfois pamphlétaires, dans *Liaison*. En 1982, elle s'inspire de la politique de développement culturel préconisée au Québec pour réfléchir à l'offensive franco-ontarienne d'infiltration culturelle et renouvelle alors l'engagement initial, le radicalisant :

Ce qu'il faut privilégier, c'est non l'importance du nombre d'[']activités (et je pense en particulier à notre appétit d'ateliers en tous genres, de stages, etc.)[,], mais bien les finalités de ces activités, en particulier leur rôle comme médiateurs vers des objectifs de développement. Cela revient aussi à souligner le rôle de l'ANIMATION dans nos activités théâtrales en particulier.

Cette animation devant aboutir à une véritable démocratisation de nos outils de création et à la prise en charge, par la population elle-même, de sa propre expression culturelle. Finalement, cela revient à dire que tout agent de développement culturel devrait avoir comme objectif sa propre disparition (1982 : 36).

En somme, l'argument pourrait être celui de l'autodétermination et de l'autosuffisance culturelle d'une communauté. Le théâtre, donc, au peuple et pour le peuple! Ce *credo*, s'il anime l'intrépide Haentjens en 1982, finira par se retourner contre elle d'ici la fin de la décennie.

Après des expériences concluantes à Rockland, où le Théâtre d'la Vieille 17 a créé *Les murs de nos villages* (1979-1980), et après avoir exploré la poésie « régionale » avec *J'ai au creux des mains une chanson* de Michel Vallières et Jean Marc Dalpé mis en scène par Brigitte Haentjens, l'équipe du Théâtre d'la Vieille 17, dont faisaient partie les comédiens Robert Bellefeuille, Héléne Bernier, Anne-Marie Cadieux, Roch Castonguay et Vivianne Rochon, a investi une ville industrielle, Hawkesbury, ses aspirations et son imaginaire le temps d'une création de théâtre-miroir. L'effet de reconnaissance est immédiat : « Ici, à Hawkesbury, on est reconnu pour trois affaires : le plus haut taux de chômage en hiver, le plus haut taux d'analphabètes, pis le record d'endettement par capital, comme qu'y disent » (Dalpé et Haentjens, 1982 : 29), déclenchant fous rires dans la salle. *Hawkesbury Blues* trace la vie de Louise de ses 14 à ses 34 ans, avec Hawkesbury comme toile de fond. On y suit la lente progression du personnage vers l'indépendance. Au sujet de l'expérience de la production de la pièce, Haentjens écrit que « [l]e public réagissait, criait, comme à un match de boxe : intense catharsis! » (2014 : 37.)

Conçu dans le même esprit que *La parole et la loi*, le spectacle participe à la création d'un mythe puissant de rapprochement inévitable et nécessaire du théâtre franco-ontarien et de son public. Haentjens affirme en conférence que le succès de ces spectacles engagés « a alimenté pour [elle] l'idée que nous faisons un théâtre pour la communauté, un théâtre issu d'elle-même et parlant d'elle-même. L'expérience de *Hawkesbury Blues* a entretenu ce mythe » (1999b : 65). Derrière l'enthousiasme de l'identification instantanée et des sentiments nationalistes émergeait néanmoins une conscience socialisante, la perspective d'une vision du monde qui permettait que le théâtre s'y immisce et propose des révolutions possibles. À l'hiver 1982, après cinq ans de création théâtrale à Ottawa, d'abord à la Corvée, ensuite au Théâtre d'la Vieille 17, après deux ans d'animation culturelle et « d'infiltration » politique auprès des communautés francophones, Haentjens pose son regard sur de nouveaux défis dans le Nouvel-Ontario.

LE NOUVEL-ONTARIO

Alors que le milieu théâtral de l'Est ontarien se trouve en pleine effervescence, celui de Sudbury, pourtant assez jeune, traverse une crise. Le Théâtre du Nouvel-Ontario, fondé en 1971 par André Paiement, est un collectif animé par un projet artistique et politique « nationaliste » franco-ontarien, qui s'est progressivement étiolé après le départ de Paiement de la compagnie. Il avait été au cœur de l'écriture de *Moé j'viens du Nord, 'stie* (1970), *À mes fils bien-aimés* (1972) et *La vie et les temps de Médéric Boileau* (1973) ainsi que l'auteur unique de *Lavalléville* (1974). Mais dès 1975, il délaisse le TNO et consacre ses énergies à la Coopérative des artistes du Nouvel-Ontario (CANO). CANO était à la fois une commune, un groupe musical et même une ferme expérimentale à Earleton. Le groupe musical (CANO-musique) a un rayonnement important avec ses tournées et ses deux premiers disques, *Tous dans l'même bateau* (1976) et *Au nord de notre vie* (1977). Le suicide de Paiement en janvier 1978 à quelques semaines de l'enregistrement du troisième album fait de lui le « martyr de la cause franco-ontarienne », pour reprendre l'argument de Fernand Dorais y voyant un exemple du trouble existentiel lié à « l'acculturation des Franco-Ontariens » (Dorais, 1978 : 34). Difficile de remplacer un martyr, suicidé à 27 ans comme Jimmy Hendrix et Janice Joplin, dont la mort consacre et totémise la production artistique.

Pendant ce temps, entre 1975 et 1981, le TNO produit pourtant de nombreuses pièces issues des répertoires français et québécois, maintenant une activité respectable et investissant deux lieux, d'abord le Moulinet et ensuite La Slague, l'espace que la compagnie a justement occupé de 1975 à 1981. Le TNO atteint une certaine stabilité institutionnelle jusqu'à ce que les liens soient rompus avec La Slague en 1981. La compagnie théâtrale sudburoise n'a plus de locaux. La communauté et les bailleurs de fonds se demandent même si le TNO en crise a lieu d'être. Toujours en 1981, les subventions sont réduites substantiellement (d'environ 45 %) et le directeur artistique, Jacques Thériault, en place depuis à peine un an, démissionne. Le conseil d'administration s'est désagrégé

et le seul membre restant après la débâcle, Yvan Rancourt, tenait à redonner vie à la compagnie qui, moins de dix ans après sa fondation officielle, se résumait à « un document d'incorporation, dans le fond d'un classeur[,] dans les décombres de l'immeuble écroulé » de la rue King (Perrier, 2007 : 308). En 1981 et 1982, « le TNO n'est pratiquement qu'un nom. Évidemment, on se souvient d'une époque glorieuse, mais tout cela est plus ou moins vaporeux » (Simard, 1984 : 28).

Rancourt, ancien gestionnaire du TNO et du Moulinet passe en mode recrutement. Malgré la présence d'artistes très impliqués dans la troupe communautaire et des étudiants enthousiastes, il n'y a essentiellement plus d'artistes de théâtre professionnels à Sudbury. Rancourt fait la tournée de la province, prenant le pouls du milieu foisonnant d'Ottawa, et se rend au festival annuel de Théâtre Action à l'été 1981. Il y rencontre, entre autres, Jean Marc Dalpé qui, déjà, jouit d'une réputation enviable à la fois de comédien et d'écrivain. Rancourt invite alors Dalpé à prendre les rennes du TNO. Ce dernier arrive en mars 1982, avec Brigitte Haentjens « qui finira par prendre la direction artistique et assume[r] les mises en scène alors que Jean Marc Dalpé se consacra au jeu et à l'écriture » (Perrier, 2007 : 309). Dalpé ne se voyait pas à la tête du TNO, mais sa compagne et collaboratrice, qui avait un leadership naturel, une expérience de la mise en scène, un discours culturel assez fin et revendicateur, était toute désignée pour la tâche.

À LA RENCONTRE D'UNE NOUVELLE COMMUNAUTÉ

Brigitte Haentjens se lance alors dans une nouvelle aventure en accompagnant à nouveau « son chum », cette fois le poète, comédien et dramaturge émergent Jean Marc Dalpé, mais avec un projet bien précis en tête. Pourquoi Sudbury alors qu'un milieu théâtral professionnel et multiple se développait à Ottawa? Parce que tout était à refaire et qu'il y avait une communauté chaleureuse qui n'attendait que le tandem Dalpé-Haentjens. Leur réputation les précédait à la suite du succès de *Hawkesbury Blues* et des ateliers qu'ils ont animés lors des festivals de Théâtre Action. Au sujet de sa relation de travail fusionnelle avec Dalpé, Haentjens écrit : « Nous étions probablement à la fois semblables et complémentaires, nous poussant l'un l'autre au dépassement. Notre alliance créait une entité aussi explosive qu'improbable » (2014 : 37). Fort de ses expériences dans l'Est ontarien, le duo a redonné au TNO l'énergie et l'envergure nécessaires pour revivre, en le recentrant sur son impulsion première :

Jean Marc et moi prônions un théâtre engagé, nationaliste, combatif, socialiste, qui prenait très nettement position pour le peuple, dans tous les aspects de son (notre) aliénation. Nous voulions révéler la communauté à elle-même, lui rendre dignité et fierté. J'ignore si la collectivité avait vraiment envie d'entendre ce que nous avions à dire en son nom (*idem*).

Peu après leur arrivée au TNO, Dalpé et Haentjens sont allés à la rencontre de la population en développant un spectacle de clown, *Un p'tit bout de stage*, qu'ils ont écrit, mis en scène et interprété. Le spectacle grand public établit un rapport sympathique instantané avec le public sudburois. Il leur permet également de visiter les diverses communautés du Nouvel-Ontario et de rencontrer les intervenants qui deviendront leurs partenaires éventuels. La population comprend bien que cette direction artistique sera présente et engagée, qu'elle chauffera les planches au besoin et l'interpellera directement. De plus, la présence de deux artistes professionnels en résidence en a attiré d'autres et a dynamisé le milieu. C'est ce qui s'est produit, quelques mois plus tard, lorsque Paulette Gagnon s'est jointe à l'équipe. Le modèle d'intervention culturelle de Théâtre Action n'était pas bien loin. On organise très vite trois «secteurs» d'activités: la production professionnelle, l'administration (budgets, vente de pièces, développement d'un réseau de tournée) et le programme d'animation (en lien avec le communautaire). Sept objectifs sont établis. On pourrait même y voir poindre les principes directeurs des prochaines huit années des activités du TNO:

- 1) rétablir la crédibilité artistique de la troupe en montant des pièces de qualité;
- 2) devenir un foyer de création pour les créateurs franco-ontariens, en faisant travailler des gens d'ici;
- 3) remettre sur pied un réseau de tournées pour rejoindre les communautés francophones du Nord ontarien et d'ailleurs au Canada;
- 4) renouer avec la communauté sudburoise, notamment par l'organisation de spectacles communautaires;
- 5) participer au développement d'une conscience politique au sein de la communauté ontarienne;
- 6) offrir une formation continue aux membres de l'équipe;
- 7) assurer la survie économique de ses membres.

Globalement, il s'agit de développer le théâtre et la vie culturelle franco-ontarienne à Sudbury (Gaudreau, 1991 : 42).

Gagnon prend dès lors la responsabilité du programme d'animation afin de maintenir des liens durables avec la population et son théâtre communautaire – le noyau dur de son public pour les spectacles professionnels. De plus, pendant que Dalpé et Haentjens sont en tournée avec *Un p'tit bout de stage* et préparent la prochaine production professionnelle, Gagnon met en scène la production communautaire *L'opéra du gros cinq cennes*. Bertolt Brecht arrive à Sudbury en empruntant son iconographie: le gros cinq cents de l'INCO, la puissante compagnie minière dominant une partie importante de l'économie sudburoise. La table est mise pour les prochains spectacles.

La première mise en scène de Brigitte Haentjens au TNO, hormis son spectacle de clown, est celle des *Porteurs d'eau* de Michel Marc Bouchard. On retient assez peu cette production, sinon qu'elle ramène Marcel Aymar, un membre fondateur du TNO, à la compagnie et qu'il s'agit d'une première

collaboration entre Bouchard, l'auteur, et Haentjens, la metteuse en scène. Un an après l'arrivée du trio dynamique, le TNO est ressuscité et a un modeste (quoique frigorifique) pignon sur rue, le déficit est éliminé et la compagnie est *investie*, comme à l'origine, par des artistes non pas en résidence, mais dorénavant résidents. Le duo artistique est allé à la rencontre de la communauté et la compagnie s'est intéressée à ses publics. Les sceptiques ont été vite confondus et conquis : « en plus d'avoir redonné le goût du théâtre aux Sudburois en leur présentant des spectacles de qualité, le Théâtre du Nouvel-Ontario a remonté la pente financière » (Simard, 1984 : 29).

LES AMBITIONS DE *NICKEL*

On annonce alors la création d'une pièce d'envergure. Denis F. Simard ajoute qu'on « n'a jamais monté une production si ambitieuse en Ontario français » (*idem*). La distribution rassemble notamment Jean Marc Dalpé, Robert Bellefeuille et Robert Marinier, et la mise en scène est signée par Brigitte Haentjens qui a écrit, avec Dalpé, le texte. La pièce nécessite dix comédiens et, luxe alors inconcevable pour une telle distribution qu'on fait venir d'Ottawa en milieu excentré, on répète pendant huit semaines à temps plein. Le Centre national des Arts, par le truchement de son nouveau programme de développement de théâtre en région, devient coproducteur du spectacle.

À l'instar d'*Hawkesbury Blues*, cette nouvelle production est imaginée en tant que théâtre-miroir, sauf que la communauté traditionnelle franco-ontarienne se trouve mise en scène telle qu'elle était réellement, soit en cohabitation avec les Ukrainiens et les Italiens travaillant tous des *shifts* de huit heures, descendant ensemble dans « la cage » au fond des mines de nickel de Sudbury. *Nickel* n'a pas la distance brechtienne de *L'opéra du gros cinq cennes*, mais la pièce, se déroulant en 1932 dans un quartier populaire, met en scène à la fois la cohabitation de communautés opprimées et fières de leurs origines et une tentative de syndicalisation. La protagoniste, Clara, blessée par l'échec de la syndicalisation de la compagnie, par la désapprobation familiale et sociale, finit par choisir la liberté en quittant son milieu nourricier. Cette fuite rappelle celle, voulue, de Diane dans *Lavalléville* d'André Paiement et anticipe peut-être celle de Jay, avant qu'il ne revienne pour régler ses comptes avec son père, dans *Le chien*, première pièce solo à venir de Dalpé. La pièce *Nickel* est souvent présentée en tournée et se mérite des accolades grâce à la direction d'acteurs de plus en plus affinée et assurée de Haentjens. Paul Lefebvre, à l'affût de l'influence de Jacques Lecoq sur le travail de la metteuse en scène, écrivait dans *Le Devoir* que, si « cette production est aussi claire et efficace, c'est beaucoup dû au type de jeu des comédiens dont le travail corporel, très développé, est d'une précision et d'une qualité peu fréquente hors des troupes qui se consacrent spécifiquement au théâtre corporel » (1984). On rêve déjà à l'Europe, mais le projet d'exportation du spectacle n'aboutit pas. Au fil de la décennie précédente, des liens naturels se sont forgés entre le théâtre franco-ontarien et le Théâtre populaire d'Acadie, quelques échanges se sont concrétisés, mais très peu de pièces ont tourné au Québec. Or *Nickel*

constitue un remarquable accomplissement, non seulement à cause de sa grande distribution, mais surtout parce que la pièce a eu droit à quarante représentations en Ontario, au Québec et au Nouveau-Brunswick. Malgré le succès public et critique, les coûts de production en tournée étant très élevés, les pertes le sont tout autant. La saison suivante serait donc celle de la mise en commun des ressources en Ontario français.

LES ROGERS ET LA CENSURE

À l'hiver 1985, le TNO a trouvé la formule gagnante pour se remettre de ses ambitions et de son déficit précédents en coproduisant avec le Théâtre de la Vieille 17, alors bien rompu aux tournées provinciales, une comédie légère sur le machisme. Écrite à six mains, jouée par Jean Marc Dalpé, Robert Bellefeuille et Robert Marinier et mise en scène par Brigitte Haentjens, *Les Rogers* a tout pour plaire à la communauté. Les vedettes du théâtre franco-ontarien, figures charismatiques sur scène et dont les fous rires et l'entrain sont contagieux, proposent une pièce qui, en principe, peut rayonner largement dans toutes les salles de l'Ontario français et peut-être même au-delà. Les artistes ont cependant eu la mauvaise idée de faire entrevoir les fesses de Dalpé sur scène. La fameuse scène « osée » est d'abord décrite par Dalpé à la radio et on s'en émeut par anticipation. Or cette annonce fait en sorte que les diffuseurs annulent l'un après l'autre leurs promesses d'achat du spectacle. Le TNO s'insurge devant la censure et la frilosité d'un milieu qu'il croyait bien connaître. On décide donc d'offrir deux versions de la pièce, une grand public (avec fesses) et l'autre (sans le geste offensant) pour les écoles secondaires. Rien n'y fait. L'effet d'entraînement est impitoyable. Quelque chose est rompu entre les diffuseurs et le TNO, entre le public et les artistes. Tout cela à cause d'une traînée de poudre venue non pas de l'étonnement ou de l'émotion devant le spectacle du fessier de Dalpé, mais bien de sa simple mention à la radio (Carrière, 1985). Devant cette situation absurde, Haentjens rédige un communiqué de presse où elle affirme, s'insurgeant et rappelant au public ses devoirs de citoyen affranchi, que « [l']avenir du théâtre franco-ontarien est en jeu » (repris dans Haentjens, 1985 : 13) :

Il est déjà si difficile de travailler en théâtre en Ontario dans un climat si restrictif par rapport à la créativité, avec les contraintes énormes d'un marché de tournées, avec une multiplicité de mandats à assumer, sans que nous abdiquions notre raison même d'exister, qui est celle de rendre la parole quand tous se taisent, et de se tenir debout quand tout le monde s'agenouille (*idem*).

Il se produit alors une rupture entre les artistes et leur public : après avoir sollicité et cultivé le public et les diffuseurs, les artistes du TNO les accusent d'à-plat-ventrisme. Les malheurs s'enchaînant, le spectacle est annulé. La troupe communautaire constituant en quelque sorte le noyau dur des gens de Sudbury qui adhèrent au TNO et qui en font la promotion auprès de l'ensemble de la population, la relation avec une partie importante de la communauté est brisée. Cela se produit au

moment même où Dalpé et Haentjens prennent pleinement possession de leurs moyens créateurs. Dalpé rédige alors laborieusement sa première pièce solo et Haentjens se livre à l'exercice d'une première mise en scène sans la présence de l'auteur ou du collectif en salle de répétition.

LE CHIEN ET L'APPRENTISSAGE DE LA MISE EN SCÈNE

Dès ses premiers ateliers à l'école de Jacques Lecoq, Brigitte Haentjens a compris qu'elle n'aimait pas jouer. Elle découvrait même « avec stupéfaction qu'observer les acteurs [la] passionnait bien plus que [s]'exprimer sur une scène. [Elle] n'aime pas tellement être regardée » (Haentjens, 2014 : 14). Par contre, elle sait manier ce regard pénétrant qu'elle porte sur les acteurs. Comme nous l'avons vu, ses premières expériences d'animation d'ateliers de théâtre, en Ontario, sont suivies par des responsabilités de metteuse en scène, sans qu'elle ait pour autant l'autorité de la création des spectacles. Avec *La parole et la loi* (1979), André Legault, l'animateur du Théâtre d'la Corvée, lui avait demandé d'être le « troisième œil » de la troupe, dans l'esprit d'une déhiérarchisation des fonctions et des rôles habituels. L'aplanissement nécessitait tout de même un regard sans complaisance de l'extérieur.

Haentjens admet qu'il est possible « qu'une certaine autorité [lui] ait été attribuée du fait [qu'elle avait] une formation théâtrale reconnue et respectée dans le monde et, qu'à l'époque, les artistes franco-ontariens qui allaient marquer la décennie théâtrale étaient encore dans les écoles de théâtre » (1999b : 64). Elle fait allusion à ses éventuels collaborateurs, Jean Marc Dalpé et Robert Bellefeuille qui, tous deux, étudiaient au Conservatoire d'art dramatique de Québec et à Robert Marinier qui, pour sa part, était alors à l'École nationale de théâtre du Canada à Montréal.

La parole et la loi était un spectacle brechtien passant en revue avec humour et irrévérence quelques jalons significatifs de l'histoire franco-ontarienne, tout en revendiquant une forme de nationalisme culturel sinon politique. Dominique Lafon, dans son introduction à l'édition en collection BCF de *La parole et la loi*, rappelle que le succès de la pièce « repose donc sur la rencontre entre la mémoire d'un spectacle qui a défini pour longtemps les codes de la création collective et la mémoire d'une collectivité » (2014 : 10), mais elle ajoute que la « présence de Brigitte Haentjens a aussi permis une certaine autodérision qui dynamise le propos » (*idem*). Lafon note bien que la jeune metteuse en scène a pris comme source d'inspiration *1789* du Théâtre du Soleil :

Ce spectacle mettait doublement en scène l'Histoire, en l'occurrence la Révolution française éponyme; ses différentes séquences, quelque peu manichéennes, y étaient présentées et commentées par une troupe de bateleurs ou de comédiens ambulants associant la dérision des privilégiés à la dénonciation des malheurs du petit peuple. On retrouve un même cadre tout à la fois polémique et stylisé dans *La parole et la loi*, dont l'ouverture se fait en chanson alors que « [t]ous les comédiens entrent en scène avec des

valises contenant les accessoires nécessaires aux changements de personnages» et se présentent comme tels au public: «C'est nous la Corvée on s'en vient vous jouer/Un show qu'on a monté à Vanier» (*ibid.* : 9).

La parole et la loi a plu à l'élite et à l'institution franco-ontarienne grâce à son caractère nationaliste et sans doute aussi à sa mise en lumière des paradoxes de la condition franco-ontarienne contemporaine:

À force de chercher notre identité,
On n'est plus capable, même de respirer.
Parlez-nous plus d'assimilation,
Ni de peuple en voie d'extinction.

On voulait vous dire les luttes du passé,
Pour ceux qui ne connaissent pas et ceux qui ont oublié.
Dans le prochain spectacle, on parlera plus d'histoire (Collectif la Corvée et la Vieille 17,
2014: 90).

Haentjens soutient que, malgré l'excellente réception de cette pièce, «la création franco-ontarienne était souverainement méprisée par "l'establishment" artistique et médiatique plus ou moins colonisé» (2014: 65). Son rôle d'animatrice artistique, d'agente d'infiltration dans une communauté et son éventuel rôle de porteuse d'un héritage français et d'agitatrice alimentant une contre-culture salutaire pour son milieu d'adoption lui ont laissé peu d'espace pour une création plus personnelle. À force de prendre sur soi le discours anticolonisateur, elle s'est empêchée, en quelque sorte, de développer sa propre pratique artistique, au-delà de ce qu'elle pouvait apporter au discours du projet et du rêve collectifs:

J'ai mis du temps à me considérer comme metteur[e] en scène. Quand j'ai commencé à faire du théâtre de façon professionnelle, en Ontario, je n'aurais jamais osé me définir ainsi. Au lieu d'assumer l'ambition artistique qui devait déjà m'habiter, je préférais me cacher derrière un projet collectif de prise de parole. [...] Ce qui m'habitait alors, c'était le dire, l'urgence de prendre la parole au nom d'une collectivité. Représenter le peuple sur scène, valoriser son histoire et ses combats primait à mes yeux n'importe quelle préoccupation (*ibid.* : 34).

Après s'être livrée à un théâtre engagé, parfois près de l'agit-prop et, dans les meilleurs moments, provoquant une catharsis réelle et éliminant la distinction entre la scène et la salle, Haentjens a pris conscience de ses outils, de son regard sur les acteurs, sur ce que font leurs corps et comment ils entrent en relation avec le public.

La mise en scène du *Chien* de Dalpé en 1988 est celle qu'elle considère comme sa «première», car elle a pris seule toutes les décisions d'interprétation du texte. En somme, elle a fait une *lecture* de la pièce et a sélectionné des interprètes plutôt que des acteurs-créateurs défendant

autant leurs rôles que leur contribution au texte. Pour cette tragédie franco-ontarienne mettant en scène des personnages attachés à une terre sans y être enracinés, elle a choisi une distribution... entièrement québécoise (dont faisaient partie Marthe Turgeon, Roger Blay, Lionel Villeneuve et Roy Dupuis). Cette décision n'a pas fait l'unanimité dans le milieu pourtant enjoint depuis une décennie à être présent et engagé auprès de la création franco-ontarienne. On comprend mal pourquoi le TNO se tourne alors vers une distribution québécoise pour sa tournée la plus importante jusqu'à ce jour. Entendre dire « J'haïs toute icitte. Nomme-le pis j'l'haïs » (Dalpé, 1987 : 34) par une comédienne de passage n'aura peut-être pas le même effet que d'entendre une Franco-Ontarienne détester son lieu d'origine, voire s'en affranchir par une parole-action violente. Cette pièce met en scène le conflit irrésolu entre un fils (Jay) et son père humilié, enchaîné comme son chien au dernier lot rocailleux du vaste terrain que le grand-père a défriché il y a de nombreuses années et incapable de s'admettre vaincu. Pour ce texte-partition, dont les répliques et les scènes imposent un rythme particulier, Haentjens privilégie une mise en scène très sobre, très proche de l'écriture faite d'emboîtements et de *jump-cut*. Le souvenir que laisse cette première mise en scène en est un, d'abord et avant tout, de respect du texte :

Haentjens a opté pour la simplicité, mettant ainsi le texte de Dalpé au tout premier plan : peu de déplacements, un minimum d'effets. Cette approche, loin de trahir un manque d'imagination de la part du metteur en scène, démontre au contraire une compréhension profonde et un respect de l'œuvre (Fréchette, 1988 : 143).

Le style de la pièce s'approche de celui de Sam Sheppard par ses accents d'une Amérique profonde, enracinée. Par contre, son décor est celui de la nordicité impitoyable. Son drame, celui de la réconciliation impossible entre Jay et son père, celui-là qui a fait fuir toute la famille et qui a violé sa fille amérindienne adoptive, Céline. Jay finit par tuer son père comme il l'a fait avec le chien enragé, ce qui lui permet de « faire disparaître le symbole de sa propre aliénation » (*ibid.* : 141). Pierre Raphaël Pelletier, dans un article intitulé « Pourquoi *Le chien* nous émeut-il? », voit dans l'assassinat du père l'accomplissement du destin de héros tragique universel de Jay qui « devient du coup transfiguration de la libération des forces de la vie contre la mort, d'Éros contre Thanatos » (1994 : 25).

La pièce a d'abord fait l'objet de mises en lecture à Québec et à Montréal avant d'être créée en février 1988 à Sudbury, puis présentée à Montréal, à Ottawa et à Limoges, en France. Ses trente-cinq représentations n'ont été vues que par moins de 3000 spectateurs, mais la portée symbolique de la pièce, tant dans sa version en télé-théâtre que dans sa version anglaise à Toronto, a eu un effet considérable sur l'imaginaire franco-ontarien : « *Le chien* nous émeut et nous émouvra encore. L'émotion créatrice du *Chien*, rendue à son paroxysme dans les cris de Jay à la fin du drame, nous ramène à notre propre émotion créatrice qui nous livre entier, entière, aux exigences d'une libération comme seule pratique possible de nos réalités à venir » (*ibid.* : 29).

Selon la metteuse en scène, cette pièce donne à « voir symboliquement toute la lutte et la douleur de la jeune génération franco-ontarienne, celle qui se heurte encore au conservatisme et à la répression sociale et politique imposée par la génération antérieure » (Haentjens, 2014 : 58). La jeune génération, celle qui émerge à peu près au moment du départ du tandem vers Montréal, y voit plutôt un affranchissement, un droit d'exister et de résister aux thèmes de la survivance et de l'anéantissement inévitable. La catharsis du *Chien* a été à la fois personnelle et collective. Réfléchissant à l'évolution de sa collaboration avec Dalpé, tous deux rompus à la méthode Lecoq (elle à Paris, lui au Conservatoire d'art dramatique de Québec sous Marc Doré), tous deux complices dans l'aventure totalisante qu'avait été leur engagement envers la communauté franco-ontarienne, mais tous deux également portés par le désir d'un dépassement artistique, Haentjens admet d'emblée : « Nous avions de l'ambition, nous étions exigeants et nous avons envie d'explorer différents territoires esthétiques. Peu à peu, notre désir de forger un langage artistique propre l'a emporté sur la nécessité d'exprimer la collectivité » (*ibid.* : 39).

« FUCK LA POÉSIE »

Et pourtant, en guise de rappel, en guise peut-être aussi de cadeau pour soi et pour les intimes, le tandem n'a pas pu résister à ses vieilles amours, soit à la poésie du style de « La cuisine de la poésie », ces soirées sudburoises bien arrosées où prendre la parole en public en français constituait le summum de la résistance culturelle. Dans leur spectacle d'adieu *Cris et blues*, Jean Marc Dalpé et Marcel Aymar, mis en scène par Brigitte Haentjens, déclament les vers de Patrice Desbiens et de Jean Marc Dalpé. L'américanité dans toute sa splendeur paradoxale et l'hybridité culturelle amusée et assumée sont offertes dans ce concert de poésie rock, près de ce que Lucien Francœur faisait déjà, mais avec une distance ironique bon enfant, des solos endiablés, des interpellations de la foule et toujours cette distanciation par rapport au rôle qu'on (se) joue. Aymar chante, au sujet du bar à danseuses qu'affectionnait Desbiens : « La Coulson, crie et braille, crie et braille, crie et braille / Dans ses bottes de cowboy / Dans ses verres de rye » (Dalpé, Aymar *et al.*, 1994). Les images jaunies, enfumées, sont celles d'une bohème qui s'achève, d'un engagement qui s'épuise avec les années. On reprend les vers de Desbiens, à la fois cyniques et nostalgiques, canadiens-français et américains : « Je viens d'un pays où engagé veut dire que tu t'es trouvé une job / J'ai les yeux cernés comme un Nelligan tout en écoutant du Dylan... » (*idem*). Le leitmotiv « Apparître, disparaître, *appear, disapear* / Tiens, où est l'homme invisible? / Il était là il y a quelques instants » (*idem*) rappelle l'angoisse existentielle franco-ontarienne sur un fond musical hypnotisant. La poésie nationaliste de Dalpé (1981 ; 1983 ; 1984) côtoie celle, surréaliste et essentialiste, de Desbiens (1977 ; 1979 ; 1981 ; 1983 ; 1985 ; 1987). On reprend quelques « classiques » de la poésie-performance franco-ontarienne et on consacre de nouveaux poèmes tels que « Sainte Colère » de Desbiens : « Je fais crier mon criard comme un

huard [...]. Et je pense... et je pense “fuck” la poésie» (*idem*). « Fuck la poésie », en effet, pas celle-ci, celle à la voix graveleuse, imagée, mais celle des écoles, celle de la « grande culture », quoique peut-être aussi la nôtre puisqu'elle s'avère impuissante et qu'elle commence à faire école. Cette poésie masculine, éloge sardonique de la perte de repères et du désespoir d'un peuple « invisible », est devenue le cri rassembleur d'un public qui crie avec délectation « Fuck la poésie ». Rien pour l'instant sur la force d'adaptabilité de cette même population, sur sa grande résilience ou sur son imaginaire sans cesse renouvelé. Il n'en demeure pas moins qu'il y a un retour jouissif sur la mélancolie existentielle des Franco-Ontariens, le *weltschmerz* qu'on ressent lorsqu'on constate que sa place dans le monde ne tient qu'à une seule prise de parole sans cesse renouvelée. Dans son mot d'auteur, Haentjens écrit :

Cris et blues / c'est un spectacle qui pille avec allégresse / les textes des poètes / et se sert des mots pour faire de la musique / et de la musique pour faire crisser les mots [...]. Cris et blues / c'est au cœur des rêves pureté / qui s'ébauchent / et se défont sur l'asphalte contre la roche / dans le plein feu des last calls / dans la fumée et dans la bière / des héros déchus (citée dans Dalpé, Aymar et al., 1994).

LES ADIEUX

Brigitte Haentjens quitte le TNO sur fond de musique rock avec Jean Marc Dalpé et Marcel Aymard, à la fois iconiques et accessibles, ainsi que les mots qui « crissent » effectivement. S'amorce à ce moment la graduelle passation de la compagnie à Sylvie Dufour tout au long de la saison 1989-1990. Le TNO est alors une compagnie professionnelle solidement subventionnée et bien reconnue, dotée d'un édifice et d'un volet communautaire, qui permet au public local de se reconstituer tranquillement.

Normand Renaud, dans la postface de l'ouvrage portant sur les vingt-cinq ans du Théâtre du Nouvel-Ontario, se demande comment, après tant de succès et de reconnaissance à l'extérieur de Sudbury, ramener le théâtre à la communauté. Par son titre « Le TNO, aujourd'hui et demain : un foyer d'animation artistique » (cité dans Gaudreau, 1991 : 63-64), il rappelle les forces vives et rassembleuses initiales du Théâtre du Nouvel-Ontario, mais aussi celles qui ont animé les premières années de Haentjens et de Dalpé. Le discours, celui de la consolidation des acquis, en est venu à s'imposer à ce moment-là tant à Théâtre Action que dans tout le milieu professionnel, ce dernier s'effritant peu à peu avec les départs et les baisses de subventions.

Le chien et *Cris et blues* sillonnent le Québec et l'Europe. Ces tournées ont eu un effet grisant pour les carrières artistiques de Haentjens et de Dalpé. Le théâtre franco-ontarien rayonne avec ces prises de parole rauques des dépossédés de l'Amérique. En même temps, on se demande également comment ramener le théâtre à la communauté. Pour Renaud, comme pour d'autres, il

est difficile d'accepter que le théâtre franco-ontarien ne soit plus un théâtre identitaire au service de la communauté, mais un théâtre qui puisse être reconnu à l'international. Il pose la question : « Le TNO a pu créer une grande pièce comme *Le chien* et récolter un succès d'estime international, sans pour autant réussir à l'amener en tournée en Ontario français » (Renaud, cité dans Gaudreau, 1991 : 44), mais il a atteint ce succès à quel prix ?

SOLITUDE ET ÉPUISEMENT

Brigitte Haentjens décrit dans « Solitude et épuisement » son impatience face aux élites qui ont surtout résisté au projet artistique du théâtre franco-ontarien, mais qui se réclamaient alors des honneurs que lui valait son dynamisme :

Si les théâtres en Ontario connaissent la réussite artistique qui est la leur, s'ils sont parvenus autant à créer un public local qu'à se faire connaître à l'extérieur de la province, c'est uniquement parce que les créateurs ont pris en main leur développement artistique et structurel. Ils ont mis toutes leurs énergies non pas à se battre contre l'immobilisme, mais bien à construire un édifice théâtral sur des bases qui servent la création et la promotion. Cela a demandé du courage, une confiance solide dans le public, un grand degré d'investissement personnel et une vision plus large que la rentabilité immédiate et financière. Cela a demandé surtout du temps, de la persévérance et beaucoup de patience pour absorber les échecs ou la condescendance des « intermédiaires » qui font souvent écran entre l'expression artistique franco-ontarienne et la population à qui est destinée cette expression. La majorité des intervenants culturels est restée immobile : gouvernements et organismes paragonnementaux, élite scolaire, centres culturels, associations et fédérations officielles de la francophonie (Haentjens, 1989 : 42).

L'immobilisme dénoncé est pernicieux dans la mesure où il affecte non seulement les finances des compagnies, mais l'essence même de leur action. Haentjens poursuit : « il y a plus grave. Le stress financier finit par atteindre la créativité. Il y a de moins en moins de place en Ontario pour le risque, de moins en moins d'espace pour que d'autres générations de créateurs puissent se former et se développer » (*ibid.* : 43). La crise financière et la crise de confiance du milieu par rapport à ses réseaux d'appuis traditionnels donnent lieu à une remise en cause profonde, malgré les succès d'estime et les reconnaissances à l'extérieur de l'Ontario des spectacles marquants de cette fin de décennie.

Joël Beddows et Amélie Mercier rappellent que « les saisons entre 1985 et 1990 ont été marquées par une série d'événements déclencheurs d'une transformation majeure dans le secteur professionnel de TA » (2007 : 38). Outre le succès indéniable, à l'échelle nationale, de la tournée du *Nez* de Robert Bellefeuille et d'Isabelle Cauchy par le Théâtre de la Vieille 17 et le réinvestissement du théâtre pour enfants, ils énumèrent l'échec de la coproduction *Soirée bénéfique pour ceux qui ne*

seront pas là en l'an deux mille et le refus de Haentjens, lors de la création du *Chien*, et ce, malgré son discours régionaliste et son passé à l'animation culturelle, de travailler avec des comédiens établis en Ontario comme étant deux éléments perturbateurs sur le plan institutionnel.

L'insuccès de la *Soirée bénéfique pour ceux qui ne seront pas là en l'an deux mille* peut surprendre, compte tenu du fait que la production rassemblait tout ce qui comptait dans le milieu franco-ontarien de l'époque: Robert Bellefeuille, Robert Marinier et Anne-Marie Cadieux interprétant le texte attendu de Michel Marc Bouchard dans une mise en scène de Brigitte Haentjens, une coproduction du Théâtre de la Vieille 17 et du Théâtre du Nouvel-Ontario. Le public y a vu du «théâtre de métropole» très correct, pour reprendre l'expression de Normand Renaud, mais ne s'est pas emballé outre mesure. Pourtant, la pièce a fait l'objet de six productions ou lectures publiques, soit à Ottawa, à Toronto, à Québec et à Limoges. Le texte en constante évolution, voire en état perpétuel de réécriture à la suite des interventions et des remaniements de l'équipe (Lafon, 2007), colle en quelque sorte à la situation du milieu. Une panne de voiture au bord de la route oblige une famille complètement dysfonctionnelle, agressive, dont chacun des membres a une maladie incurable, à confronter son passé. Le ton est apocalyptique. Cela sent la fin de parcours. Dominique Lafon, en analysant les multiples versions du texte créé, qui n'a jamais été publié, explique les fondements mythiques de la pièce:

L'apocalypse imaginaire se nourrit d'actualité réelle et d'une «légende judaïque, la Gouve», qui expliquerait prophétiquement l'insurrection: «La Gouve, c'est le réservoir des âmes. À chaque fois qu'un enfant naît, La Gouve se vide d'une âme mais il paraît qu'il y a un nombre limité d'âmes. La Gouve serait à sec. La génération de Lili n'aurait pas d'âme. Ce serait la génération de la violence, la dernière génération. C'est un des signes avant-coureurs de l'Apocalypse» (*ibid.*: 28).

L'apocalypse familiale est celle d'une société; le désarroi et l'épuisement, ici, seront aussi ceux d'une génération théâtrale qui est prête à passer à autre chose et qui le fera avec grand succès, par ailleurs, au cours de la prochaine décennie, généralement à Montréal.

Pendant plusieurs années, les artistes sont allés à la rencontre de la communauté franco-ontarienne et celle-ci leur a rendu la pareille. L'excellence artistique tant prisée par les bailleurs de fonds implique certains choix esthétiques qui ne correspondent pas toujours aux attentes de la communauté qui prend de l'âge et qui, tout en état fière du succès de ses artistes, les sent attirés par d'autres publics. Comment alors concilier le désir d'expression individuelle et la soif d'aller à la rencontre de nouveaux publics, de se dépasser, d'être confronté à de nouvelles réalités? Haentjens, plusieurs années et plusieurs mises en scène plus tard, écrit à ce sujet:

Je crois que l'art, par essence, ne peut être qu'une expression individuelle. Dans un contexte minoritaire, c'est peut-être parfois difficile à assumer. [...] Je crois que l'art est, par essence, subversif et que sa fonction n'est pas de conforter les majorités, fussent-

elles silencieuses. La position de l'artiste est une position excentrique. L'artiste est ainsi *minorisé* et le devient doublement dans un contexte minoritaire. C'est peut-être cela qui donne le sentiment d'étouffement (2014 : 69; souligné dans le texte).

L'artiste à la fois minorisé et en contexte minoritaire avait jusqu'alors trouvé le moyen de transcender sa situation en *animant* le public, en établissant avec lui un rapport de complicité presque individualisé visant à partager avec lui la passion de la création, non pas pour elle-même, mais plutôt comme espace de tous les possibles.

Au départ de Haentjens, on se demande : comment le TNO pourra-t-il maintenir un niveau de création de calibre international tout en étant plus présent auprès de son public, sa raison d'être? Le rappel à l'ordre dicté aux successeurs qu'articule Renaud (soit que le TNO demeure un foyer d'animation artistique) ramène dès lors le TNO au *credo* initial du triumvirat Haentjens-Dalpé-Gagnon, à savoir que l'art, dans ce contexte, existe d'abord et avant tout en fonction de son public. Le départ inévitable de celle qui a trouvé son vocabulaire scénique au bout de plusieurs années d'exploration, de celle qui a également découvert qu'elle pouvait avoir un public plus important, plus ouvert à ses propositions artistiques, n'est pas surprenant dans ce contexte. Après avoir préconisé une approche théâtrale guérilla et avoir convaincu le public franco-ontarien que faire du théâtre est en soi un geste politique, dans la mesure où cette action offre une résistance à l'assimilation et à la lente disparition de sa voix dans la majorité anglophone, Haentjens a fait le pari de risquer l'art pour l'art, de s'occuper d'abord et avant tout de son cheminement et de ses aspirations propres :

Je sentais confusément que le temps était venu. Que la relation dialectique que j'entretenais avec la communauté franco-ontarienne, et plus spécifiquement avec le public de Sudbury, avait atteint un point de non-retour. Il devenait impossible, au TNO, de réaliser mes aspirations artistiques ou esthétiques (*ibid.* : 40).

LA CRISE ET LES ÉTATS GÉNÉRAUX DU THÉÂTRE FRANCO-ONTARIEN

Parallèlement à la tournée de *Cris et blues* et à la création de *Soirée bénéfice pour ceux qui ne seront pas là en l'an deux mille*, le milieu théâtral franco-ontarien traverse une crise. Contrairement à son habitude, Théâtre Action n'a pas tenu de festival annuel d'envergure pendant quelques années et sa tenue anticipée à Sudbury en 1990 mène à la confrontation des trois secteurs se sentant chacun lésé par les autres et négligé par l'organisme provincial. En effet, le milieu professionnel se demande s'il doit même demeurer au sein de Théâtre Action alors qu'il n'entend plus forcément poursuivre la mission sociale qui a été la sienne durant la décennie précédente et que l'envie d'un théâtre identitaire n'y est plus. De leur côté, les théâtres communautaire et scolaire se sentent ignorés, ou, pire encore, regardés de haut, par ceux-là qui les avaient pourtant enjoint

et formés à faire du théâtre. L'assemblée houleuse de Sudbury au printemps 1990 donne lieu à la tenue des États généraux du théâtre franco-ontarien l'automne suivant. Brigitte Haentjens, en fin de mandat au TNO et à la tête de l'Association nationale des théâtres francophones hors-Québec, participe activement aux rencontres et énonce de nombreuses réflexions et formules-chocs visant à ébranler une partie du milieu qui n'osait pas prendre la parole. Si « l'assemblée s'annonçait houleuse » alors qu'on « envisageait même la dissolution de Théâtre Action » (Bélanger, 1990 : 13), Louis Bélanger estime que la crise aura tout de même eu du bon :

L'événement a somme toute réaffirmé la nécessité de réunir sous un même toit tous les intervenants de la scène, les trois dernières années d'absence ayant contribué à un processus de fragmentation de la pratique théâtrale franco-ontarienne. La situation est telle qu'entre amateurs et professionnels, théâtres communautaires et théâtres de création, il subsiste un malaise dans la mesure où chacun vit replié sur ses assises, sinon dans l'isolement le plus complet. Une grande disparité d'intérêts fait d'ailleurs foi de la situation critique dans laquelle est plongé le théâtre franco-ontarien (*ibid.* : 12).

On assiste, à la fin des années 1980, à un nouveau cycle de départs. Après ceux de Pol Pelletier et de Louison Danis au cours des années 1970, de Fernand Rainville et de tant d'autres au fil des années 1980, voilà que partent Anne-Marie Cadieux, Michel Marc Bouchard, Jean Marc Dalpé et Brigitte Haentjens à l'aube des années 1990. Cela a créé un sentiment d'urgence et la possibilité pour la prochaine génération d'occuper à la fois un espace social et artistique. Le discours sur la création franco-ontarienne ne pouvait plus être le même. Aux États généraux du théâtre de l'Ontario français, Haentjens, alors installée à Montréal, a pris la parole et, dans un geste de provocation, a suggéré que l'organisme provincial était venu à bout de son utilité et que le milieu s'enlisait inévitablement sans soutien et sans relève. « Je ne vois pas de relève, je ne l'entends pas. Elle est où? », a-t-elle demandé. Pourtant, cette relève était présente dans la Salle académique de l'Université d'Ottawa. Impressionnés par ces grandes gueules, quelques jeunes se sont fait timidement entendre. « Nous sommes là », insistent-ils, mais tout était bloqué. « Levez-vous! Manifestez-vous! », a ajouté Haentjens. La situation était difficile, dans la mesure où il n'y avait plus de place, plus de fonds, pas d'infrastructures, peu de possibilités de contrats (les meilleurs contrats allaient aux « anciens » et aux Montréalais) et, surtout, malgré un discours d'ouverture, il y avait peu de place pour un théâtre non identitaire. Le public de ces compagnies, habitué par les créateurs des années 1970 et 1980 à un théâtre-miroir et à l'idée même que le théâtre devait être lié aux aspirations du peuple, ne savait que faire d'un théâtre esthétisant, soutenu, expérimental. L'institution théâtrale d'alors n'envisageait pas, non plus, que les prochains créateurs et spectateurs ne se reconnaissent plus forcément dans ce discours et que la prochaine génération aille envie d'une approche plus rigoureusement esthétique, de textes plus denses et d'une ouverture sur le monde.

Haentjens, en quittant l'Ontario français, est allée chercher à Montréal une part de liberté d'action et de création. Paradoxalement, elle a quitté un milieu qui, au cours des années qui ont suivi, allait subir de profondes transformations et allait essentiellement accéder à la postmodernité selon Joël Beddows (2002) ainsi que Lucie Hotte et François Ouellet (2016). Le milieu institutionnel ressentant une grande fatigue, se serrant les coudes, consolidant ses acquis, aurait pu sombrer dans une longue léthargie sans les coups de gueule de certains artistes visant à provoquer une onde de choc avant que le corps mourant ne se fige. Les provocations et les appels à l'action de Roch Castonguay, de Brigitte Haentjens, de Paulette Gagnon en 1990 et l'habile mise en œuvre par Michel-Louis Beauchamp, alors directeur général de Théâtre Action, des États généraux rassembleurs ont rendu possible le renouvellement du projet théâtral franco-ontarien, même si Haentjens allait le quitter. Le modèle d'engagement social du théâtre franco-ontarien se déplace alors vers la perspective d'une diversité d'idées, de regards, d'écritures et de styles. Haentjens a poursuivi son chemin au moment même où un cycle se terminait pour permettre au prochain cycle de commencer dans le désordre et la confusion des revendications nouvelles d'une génération se positionnant manifestement à contre-courant de celle qui avait dominé le théâtre franco-ontarien tout au long des années 1980. Cette génération, notamment les artistes réunis autour du Théâtre la Catapulte (que j'avais fondé et que je dirigeais), reprend alors le ton revendicateur et les stratégies d'infiltration développées par ses aînés afin de se créer une place dans le très bref hiatus institutionnel du début des années 1990.

En 1994, quelques années après son départ de l'Ontario français, Brigitte Haentjens revenait sur son expérience lors d'une entrevue avec Solange Lévesque :

Presque dix ans, c'est tout un cycle de vie. Ce furent des années extraordinaires; des années d'apprentissage, pendant lesquelles je faisais tout: la direction artistique autant que la direction administrative. J'aimais beaucoup la solitude intérieure que j'arrivais toujours à préserver; c'est-à-dire que je pouvais miser sur l'essentiel, à l'abri de l'affolement urbain un peu superficiel. À certains niveaux, c'était très dur, parce qu'il fallait tout bâtir, mais c'était extrêmement motivant (Lévesque, 1994: 39).

Reste le souvenir de ce qu'elle a été pour une communauté qui avait besoin, au cours des années 1980, d'une figure combative, forte en gueule, d'une étrangère devenue intime, d'une Franco-Ontarienne d'adoption qui a démontré à sa communauté l'importance de revendiquer non seulement une prise de parole, mais aussi une parole éloquente, déterminée et qui ne se laisse pas intimider. Les générations théâtrales suivantes ont bien assimilé la leçon, les procédés ainsi que l'effet d'épuisement qui guette l'artiste qui s'oublie dans son rapport avec le public, voire avec la communauté franco-ontarienne dont les attentes sont à la fois culturelles et politiques :

D'une certaine façon, j'aime être dans les marges, j'aime cette position de marginale. Quitter l'Ontario a été un véritable choc; une décision extrêmement dure à prendre – et pas encore complètement assumée, même s'il faut que la vie aille de l'avant. On ne peut pas faire les mêmes choses éternellement. Après quinze ans en Ontario, je commençais à être épuisée. J'avais moins d'innocence, moins d'enthousiasme. Et puis l'époque avait changé (Haentjens, 2014 : 43).

Peut-être ce départ nécessaire et salutaire « pas encore complètement assumé » a-t-il influé sur sa décision d'accepter la direction artistique, depuis 2012, du Théâtre français du Centre national des Arts d'Ottawa? Après vingt-deux années passées à Montréal, l'artiste émancipée et au faite de sa pratique est revenue au milieu nourricier avec une maturité artistique bien assumée.

BEAUCHAMP, Hélène (2005), *Les théâtres de création au Québec, en Acadie et au Canada français*, Montréal, VLB, «Champs de la culture».

BEDDOWS, Joël (2002), «Mutualisme esthétique et institutionnel: la dramaturgie franco-ontarienne après 1990», dans Lucie Hotte (dir.), *La littérature franco-ontarienne: voies nouvelles, nouvelles voix*, Ottawa, Le Nordir, «Roger-Bernard», p. 51-73.

BEDDOWS, Joël et Amélie MERCIER (2007), *Pour mettre au monde un théâtre franco-ontarien: les 35 premières années de Théâtre Action*, Ottawa, Théâtre Action et les Chaires de recherche sur la francophonie canadienne de l'Université d'Ottawa.

BÉLANGER, Louis (1990), «Situation de crise: vers une vision collective de notre théâtre», *Liaison*, n° 58, p. 12-13.

CARON, Catherine, Brigitte HAENTJENS et Sylvie TRUDEL (1983), *Strip*, Sudbury, Prise de parole, «Théâtre».

CARRIÈRE, Fernan (1985), «La controverse des Rogers: la triste histoire d'une pièce très drôle», *Liaison*, n° 35, p. 20-22.

CARRIÈRE, Fernan (1984), «Le régionalisme culturel ontariois, une réalité, deux choix: une base de rayonnement ou un obstacle au développement», *Liaison*, n° 33 («Une culture de la dispersion»), p. 32-33.

COLLECTIF LA CORVÉE ET LA VIEILLE 17 (2014 [2007]), *La parole et la loi / Les murs de nos villages*, Sudbury, Prise de parole, «Bibliothèque canadienne-française».

DALPÉ, Jean Marc, Marcel AYMAR et al. (1994), *Cris et blues*, disque compact et livret, Sudbury, Prise de parole et Musique AU.

DALPÉ, Jean Marc (1987), *Le chien: pièce en un acte*, Sudbury, Prise de parole, «Bibliothèque canadienne-française».

DALPÉ, Jean Marc (1984), *Et d'ailleurs*, Sudbury, Prise de parole, «Poésie».

- DALPÉ, Jean Marc (1983), *Les murs de nos villages*, Sudbury, Prise de parole, « Les perce-neige ».
- DALPÉ, Jean Marc (1981), *Gens d'ici*, Sudbury, Prise de parole.
- DALPÉ, Jean Marc et Brigitte HAENTJENS (1982), *Hawkesbury Blues*, Sudbury, Prise de parole, « Théâtre ».
- DESBIENS, Patrice (1987), *Les cascadeurs de l'amour*, Sudbury, Prise de parole.
- DESBIENS, Patrice (1985), *Dans l'après-midi cardiaque*, Sudbury, Prise de parole.
- DESBIENS, Patrice (1983), *Sudbury*, Sudbury, Prise de parole.
- DESBIENS, Patrice (1981), *L'homme invisible / The Invisible Man*, Sudbury, Prise de parole.
- DESBIENS, Patrice (1979), *L'espace qui reste*, Sudbury, Prise de parole.
- DESBIENS, Patrice (1977), *Les conséquences de la vie*, Sudbury, Prise de parole.
- DICKSON, Robert (1978), *Une bonne trentaine*, Erin, Porcupine's Quill.
- DICKSON, Robert (1975), « Au nord de notre vie », poème-affiche, Sudbury, Prise de parole.
- DORAIS, Fernand (1978), « L'acculturation et les Franco-Ontariens: mais qui a tué André? », *Revue du Nouvel-Ontario*, vol. 1, p. 34-56.
- DUPUIS, Hervé (1979), *L'animateur de théâtre et sa formation*, Sherbrooke, publié à titre d'auteur.
- FRÉCHETTE, Carole (1988), « Le chien », *Jeu*, n° 48 (« Échos shakespeareiens », Lorraine Camerlain [dir.]), p. 141-143.
- GAUDREAU, Guy (dir.) (1991), *Le Théâtre du Nouvel-Ontario: 20 ans*, Sudbury, TNO.
- HAENTJENS, Brigitte (2014), *Un regard qui te fracasse: propos sur le théâtre et la mise en scène*, Montréal, Boréal.
- HAENTJENS, Brigitte (1999a), « Hommage à Jacques Lecoq », *Jeu*, n° 90 (« Décennie russe à Montréal », Michel Vaïs [dir.]), p. 14-16.
- HAENTJENS, Brigitte (1999b), « La création en milieu minoritaire: une passion exaltante et peut-être mortelle... », dans Robert Dickson, Annette Ribordy et Micheline Tremblay (dir.), *Toutes les photos finissent-elles par se ressembler? Actes du forum sur la situation des arts au Canada français*, Sudbury, Prise de parole et l'Institut franco-ontarien, p. 63-70.
- HAENTJENS, Brigitte (1989), « Solitude et épuisement », *Liaison*, n° 53 (« Théâtre: côté crise, côté création »), p. 42-43.
- HAENTJENS, Brigitte (1985), « Pour briser le silence: sur un cas de censure », *Jeu*, n° 34 (« Théâtre des Amériques », Diane Pavlovic [dir.]), p. 11-13.
- HAENTJENS, Brigitte (1982), « Une politique de développement culturel », *Liaison*, n° 19 (« La culture populaire »), p. 13-36.
- HAENTJENS, Brigitte (1980), « Cé quoi ta job? — J'Fais d'l'animation! », *Liaison*, n° 9, p. 3-4.
- HÉBERT, Lorraine (1980), « À propos d'une formation en animation théâtrale: entretien avec Hervé Dupuis », *Jeu*, n° 15 (« Un théâtre "intervenant": A.C.T.A. / A.Q.J.T. (1958-1980) »), p. 189-201.
- HOTTE, Lucie et François OUELLET (dir.) (2016), *La littérature franco-ontarienne depuis 1996: nouveaux enjeux esthétiques*, Sudbury, Prise de parole, « Agora ».

LAFON, Dominique (2014 [2007]), « Du bien-fondé de la réédition d'œuvres fondatrices », préface à Collectif la Corvée et la Vieille 17, *La parole et la loi / Les murs de nos villages*, Prise de parole, Sudbury, « Bibliothèque canadienne-française », p. 5-15.

LAFON, Dominique (2007), « Soirée bénéfique pour tous ceux qui ne seront pas là en l'an deux mille », *Voix et images*, vol. 33, n° 1 (« Michel Marc Bouchard », Shawn Huffman et Dominique Lafon [dir.]), p. 27-29.

LALONDE, Gabrielle (2012), « Au croisement des mots, des regards et des corps : représentations équivoques du féminin dans le théâtre de Brigitte Haentjens », mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa.

LEBLANC, Lise (1983), « Une belle folie clownesque », *Liaison*, n° 25 (« Humour et farfelu »), p. 35.

LEFEBVRE, Paul (1984), « Nickel », *Le Devoir*, 21 avril, p. B4.

LÉVESQUE, Solange (1994), « De Sudbury à Montréal : entretien avec Brigitte Haentjens », *Jeu*, n° 73 (« Théâtre franco-ontarien », Lynda Burgoyne [dir.]), p. 39-47.

MILJOURS, Diane (1984), « Hawkesbury Blues », *Jeu*, n° 31 (Michel Vais [dir.]), p. 158.

PELLETIER, Pierre Raphaël (1994), « Pourquoi *Le chien* nous émeut-il? », *Liaison*, n° 76, p. 20-30.

PERRIER, André (2007), « La période de Dalpé au Théâtre du Nouvel-Ontario : la création d'un superhéros culturel », dans Stéphanie Nutting et François Paré (dir.), *Jean Marc Dalpé : ouvrier d'un dire*, Sudbury, Prise de parole, « Agora », p. 307-321.

RENAUD, Normand (1989), « Brigitte Haentjens : une profonde coïncidence », *Liaison*, n° 51 (« Francophonie multiculturelle »), p. 38-39.

ROUSSEAU, Pierre (1984), « Nickel », *Jeu*, n° 32 (Paul Lefebvre [dir.]), p. 144-146.

SIGOUIN, Gérald (1981), « La parole et la loi », *Jeu*, n° 19 (« Performances », Gilbert David [dir.]), p. 150-151.

SIMARD, Denis F. (1984), « Depuis l'arrivée de Haentjens-Dalpé : le Théâtre du Nouvel-Ontario se renouvelle », *Liaison*, n° 30 (« Pédagogie des arts et de la culture »), p. 28-29.

TREMBLAY, Gaston (1996), *Prendre la parole : le journal de bord du Grand CANO*, Ottawa, Le Nordir.

L'émergence de Sibyllines: une construction collective

ALEXANDRE CADIEUX

Université du Québec
à Montréal

Ce qui peut me faire sortir de mes gonds,
aujourd'hui encore, c'est lorsque l'on veut à
tout prix m'imposer quelque chose et qu'on me
refuse le droit d'évoluer en pleine liberté dans
mon propre territoire. Cela, ça me rend folle...

Brigitte Haentjens¹

Seraient sibyllins gestes et paroles dont le sens demeure obscur et énigmatique. Si elles étaient reconnues pour leurs dons de divination, les sibylles antiques usaient néanmoins, au moment d'articuler leurs oracles, d'un langage empreint de double sens; interpréter leurs discours ne se faisait pas sans péril. Parole, vision, interprétation: voilà les maîtres-mots de la présente étude, qui vise à reconstituer et à analyser la couverture médiatique de deux spectacles de la compagnie Sibyllines, fondée et animée par la metteuse en scène Brigitte Haentjens: *Je ne sais plus qui je suis* (1998) et *Hamlet-machine* (2001).

Nous nous concentrerons ici essentiellement sur la presse écrite francophone, dont nous avons tiré des textes illustrant les deux variétés de discours sur le théâtre qui sont les plus fréquentes sur ce type de plate-forme médiatique, à savoir l'entrevue et la critique. Quels sont les principaux éléments jugés significatifs – *constitutifs*, pourrait-on dire – que les journalistes affectés à la couverture du théâtre ont retenus, d'abord du discours de la créatrice (et parfois des personnes avec qui elle collabore) sur elle-même et son propre travail, puis des œuvres comptant parmi les premières proposées par Haentjens sous l'appellation Sibyllines? Comment rendre compte de la pluralité des discours et des voix qui participèrent à l'élaboration composite de l'objet « Sibyllines » dans l'espace public alors que la compagnie en était encore à ses premières armes?

1 Citée dans Bernatchez, 1998b.

Les deux productions retenues dans le cadre de cette étude représentent diverses facettes des axes du travail de Haentjens que le présent dossier thématique souhaite éclairer, soit le rapport mouvant au texte et l'identité féminine. Sur le plan formel, *Je ne sais plus qui je suis* est une création collective construite à partir d'improvisations et incorporant des extraits d'œuvres diverses. Pour sa part, *Hamlet-machine* demeure l'exemple parfait du texte-matériau, morcelé, lui-même érigé « sur les ruines » (Lehmann, 2001 : 35) d'autres textes, à commencer par celui de Shakespeare. De plus, si le premier spectacle explore la thématique de la colère au féminin, le second sonde notamment la figure d'Ophélie, celle qui « étouffe entre [s]es cuisses le monde auquel [elle a] donné naissance » (Müller, 1985 : 80) et à laquelle la metteuse en scène avait choisi d'adjoindre un chœur de trois interprètes supplémentaires, traitement également appliqué au personnage-titre.

ETHOS ET HORIZON D'ATTENTE

Dans l'étude qu'il consacre aux entrevues journalistiques données par le metteur en scène Christian Lapointe, Hervé Guay postule qu'« au Québec, l'entretien publié dans la presse constitue de loin le discours d'escorte laissant le plus de place au créateur pour se positionner dans l'espace public » (2014 : 216)². Soulignant le caractère intrinsèquement dialogique de l'entrevue, il avance également que sa lecture approfondie peut permettre d'y « déceler les difficultés rencontrées par l'artiste dans la construction de sa posture, dans la détermination de son positionnement dans le champ culturel » (*idem*), tout en reconnaissant du même souffle « qu'au Québec, sauf exception, la majorité des journalistes hésitent à remettre en question le discours de l'artiste » (*ibid.* : 217).

S'il semble vrai, à la lecture des nombreuses entrevues avec des créateurs publiées dans les journaux, que l'intervieweuse ou intervieweur culturel semble avoir largement abdiqué son rôle journalistique d'objecteur, il n'en demeure pas moins qu'il opère, tout au long du processus de conception et d'écriture de son article, une série de choix – questions posées, citations retenues, angle général du texte, titre, amorce... – lesquels, qu'il en soit conscient ou non, infléchissent la construction et la réception du discours de l'artiste. Même le journaliste qui accepte son simple rôle de relais publicitaire dans la rédaction de ce qui est devenu « un outil de promotion que les compagnies de théâtre négocient avec ardeur » (Dumas, 2003 : 119)³ ne parvient jamais à s'invisibiliser complètement, au contraire : il demeure un filtre puissant, et l'artiste n'a jamais droit de regard sur la forme et le contenu du compte rendu de l'entretien qui sera rendu public. Voilà pourquoi nous parlerons d'une coconstruction discursive, bien qu'elle n'ose que rarement se reconnaître ainsi.

2 Lire aussi l'article « La bataille perdue de la visibilité médiatique du théâtre », Guay, 2013.

3 Sur l'« épidémie des prépapers » et l'espace sans cesse grandissant qu'ils occupent dans la presse écrite alors que celui consacré à la critique s'amenuiserait, voir aussi Vaïs, 2004 et Bertin, 2006.

Dominique Maingueneau, auquel Hervé Guay se réfère, souligne que l'*ethos* d'un individu résulte d'une interprétation, qu'il s'agit en fait d'« une construction faite par le destinataire à partir des indications données par l'énonciation » (Maingueneau, 2009 : 60); ainsi, « l'interprète construit, en se fondant sur des stéréotypes, une certaine représentation du corps du *garant*, c'est-à-dire de l'instance qui assume la responsabilité de l'énoncé, et dont la parole participe d'un comportement global » (*idem*; souligné dans le texte). Dans le cas qui nous intéresse, en affirmant certaines choses, en expliquant son processus créateur, mais aussi en adoptant telle intonation, tel débit ou telle attitude physique – ce que Maingueneau appelle le « paraverbal » (*ibid.* : 164-165) –, l'artiste produit une série d'impressions que l'intervieweuse ou intervieweur reconstruit dans son article en un *ethos* qu'il souhaite intelligible pour son lectorat.

Les préjugés de la personne qui réalise l'entrevue à l'égard de l'artiste, qu'ils soient favorables ou défavorables, viennent également influencer sur le portrait qu'il propose. De même, le journaliste nourrira, par son propre discours, les aprioris de son lectorat face à l'œuvre à venir. Omniprésentes dans notre ère du « tout communiquer », les entrevues dans les médias participent activement à l'élaboration de l'horizon d'attente du spectateur potentiel. Dans sa célèbre thèse sur l'esthétique de la réception, Hans Robert Jauss affirme : « Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception » (1978 : 55). L'entrevue, tout comme la critique, figure au nombre de ces annonces.

Journaliste à *La Presse* affectée durant de nombreuses années à la couverture du théâtre, Ève Dumas s'est déjà exprimée sur les possibilités dialogiques unissant l'entrevue et la critique, tout particulièrement lorsqu'elles sont rédigées par la même personne :

La pièce « consommée », il peut y avoir contre-vérification, par la relecture de la pièce, du programme, des entrevues et autres pour voir si le spectacle correspondait un peu, beaucoup ou pas du tout à la description qui en a été faite dans les articles de presse. Il arrivera parfois que je reprenne dans ma critique un extrait de mon entrevue (autocitation) ou un mot de l'auteur paru dans le programme (intertextualité). Il peut même y avoir rétroaction ou autorégulation, la critique permettant de remettre les pendules à l'heure lorsqu'on juge après coup que la réalisation d'un spectacle ne répondait pas aux attentes créées par l'entrevue. La proximité temporelle des deux formes d'écrits permet ce genre d'ajustement, de dialogue entre l'entrevue et la critique (2003 : 123).

Passons outre au fait qu'une telle posture semble confiner la critique dans un rôle d'Office de protection du consommateur culturel et insistons plutôt sur l'idée que l'entrevue en amont participe, pour le meilleur et pour le pire, à l'élaboration de l'horizon d'attente des éventuels spectateurs, ce qui inclut les critiques eux-mêmes; même si ceux-ci n'ont pas effectué ladite entrevue, ils ont très bien pu lire les écrits de leurs collègues et compétiteurs, une liasse de documents que les

relationnistes de presse s'empressent bien souvent de distribuer aux journalistes venus couvrir la première d'un spectacle.

De plus, là où intervieweuse ou intervieweur et critique se rejoignent dans l'exercice de leur fonction respective, c'est dans cette volonté de situer l'artiste et son œuvre dans des ensembles connus – les tendances en vigueur, l'actualité sociopolitique, l'évolution historique de sa discipline, certains jalons de son propre parcours –, et ce, en établissant des liens de similitude ou de rupture, de poursuite ou de renversement. L'intervieweuse ou intervieweur fournit ainsi des repères intelligibles à sa lectrice et à son lecteur, qui n'avaient peut-être jamais entendu parler de l'artiste auparavant; la ou le critique fait de même, tout en se fournissant des appuis argumentatifs pour justifier son jugement esthétique.

L'entrevue et la critique de presse ne constituent pas les seuls lieux de construction de l'identité artistique dans l'espace public et ne demeurent, pour reprendre les mots de Jauss, que deux types d'«annonces» ou de «signaux» (1978: 55) parmi d'autres. Nous choisissons néanmoins d'y restreindre le champ de notre étude. Si les médias électroniques traditionnels parviennent sans doute à rejoindre un public plus vaste que les journaux au cours de la période étudiée, les entrevues radiophoniques et télévisuelles «sont rares pour ceux et celles qui œuvrent en théâtre, et on accorde généralement peu de temps à l'invité venu des arts de la scène», comme l'affirme Hervé Guay (2014: 216)⁴. Les ressources de communication en ligne et les réseaux sociaux étaient balbutiants, voire inexistantes, à l'époque qui nous intéresse. La publicité, restreinte à l'imprimé (affiches, annonces dans les journaux) pour une entreprise modeste comme Sibyllines, a une teneur discursive trop limitée pour le type d'étude que nous nous proposons de faire. Fort utile, le programme de soirée ne fait l'objet que d'une diffusion plutôt faible⁵, et celle des autres documents d'accompagnement, comme les cahiers dramaturgiques ou pédagogiques par exemple, l'est encore davantage⁶. Nous nous concentrerons donc sur les journaux afin d'étudier ici un moment

4 De plus, l'accessibilité et l'indexation restreinte de ce type d'archives posent également problème pour la recherche.

5 Dans le cadre de cette étude, nous nous référerons au programme de *Hamlet-machine*, notamment parce les critiques de la pièce contiennent de nombreuses citations ou paraphrases tirées de ce document. Nos recherches ne nous ont pas permis de retrouver copie du programme de *Je ne sais plus qui je suis*. Sur le rôle du programme dans la construction de «postures socio-esthétiques», voir l'article de Gilbert David «Éléments d'analyse du paratexte théâtral: le cas du programme de théâtre» (2003) ainsi que celui de Sylvain Schryburt, «Des "mots" qui parlent: les programmes du TNM et de la Compagnie Jean-Duceppe» (2002).

6 Il faut tout de même noter, dans le cas de Sibyllines, l'existence de tels cahiers dramaturgiques réalisés pour chaque production, et ce, à partir de *Hamlet-machine*. Ces sommes réflexives contenant entretiens, courts essais et portraits ont été coordonnées et en grande partie rédigées, de 2001 à 2010, par Stéphane Lépine, fidèle collaborateur de Haentjens à titre de conseiller dramaturgique. On ne saurait négliger l'apport de cet observateur et interlocuteur de grande érudition au développement d'une pensée entourant la production globale de la metteuse en scène, lui qui a également assuré la direction éditoriale de l'ouvrage *Sibyllines: un parcours pluriel*, paru en 2008 pour souligner le dixième anniversaire de Sibyllines. C'est dans la foulée de la publication de ce livre qu'a commencé à poindre une certaine littérature savante sur

intermédiaire, celui des débuts d'une compagnie animée par une artiste déjà chevronnée, mais qui, à l'époque de la fondation de cette nouvelle entité de création, «n'arrivai[t] plus très nettement à identifier [s]on désir» (Haentjens, citée dans Lépine, 2008 : 110)... allant jusqu'à intituler son premier spectacle *Je ne sais plus qui je suis*.

UN MOMENT CHARNIÈRE

Lorsque Sibyllines présente son premier spectacle, en 1998, Brigitte Haentjens n'est pas une inconnue pour la critique et le public montréalais. Depuis son arrivée au Québec en provenance de l'Ontario, au tournant des années 1990, la créatrice a collaboré avec le Théâtre de Quat'Sous (*Un oiseau vivant dans la gueule* de Jeanne-Mance Delisle), Espace Go (*Oh les beaux jours* de Samuel Beckett, *Bérénice* de Jean Racine, *Quartett* de Heiner Müller), le Théâtre Populaire du Québec (*Bonjour, là, bonjour* de Michel Tremblay) et le Théâtre du Nouveau Monde (*Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès), en plus d'avoir dirigé la Nouvelle Compagnie Théâtrale (futur Théâtre Denise-Pelletier) entre 1991 et 1995, où elle a monté des pièces d'Albert Camus, Sam Shepard et Jean Marc Dalpé. À cette liste s'ajoute une demi-douzaine d'exercices publics dirigés à la demande de différentes écoles de formation en interprétation de la région métropolitaine (Conservatoire d'art dramatique, École nationale de théâtre du Canada, École de théâtre professionnel du Collège Lionel-Groulx et École de théâtre du Cégep de Saint-Hyacinthe).

La fondation de Sibyllines en 1997 et la production de son premier spectacle l'année suivante marquent néanmoins une rupture. La quinzaine d'années passées en Ontario français pourrait être qualifiée de période d'affirmation de groupe, Haentjens participant aussi bien à des aventures de création collective (*La parole et la loi* en 1979, *Strip* en 1980, au sein du Théâtre de l'a Corvée, futur Théâtre du Trillium) qu'à l'accouchement scénique d'œuvres dramatiques marquantes du répertoire franco-ontarien (*Les Rogers* de Jean Marc Dalpé, Robert Bellefeuille et Robert Marinier en 1985, *Le chien* de Jean Marc Dalpé en 1987)⁷. Son installation à Montréal, on l'a vu, est pour sa part marquée par de nombreuses collaborations institutionnelles (théâtres établis, maisons d'enseignement) à titre de metteuse en scène pigiste et de directrice artistique. La mise sur pied d'un véhicule voué exclusivement à la poursuite de ses propres ambitions artistiques représente, dans ce contexte, un geste d'autonomisation : «En rupture avec une certaine notabilité, sans pouvoir ni couronne, je travaillerai désormais dans une structure dédiée entièrement à la création, à son rythme et à ses nécessités», écrit-elle rétrospectivement l'artiste (Haentjens, 2014 : 70-71)⁸.

le travail de Haentjens, notamment dans des articles (Guay, 2011) et des mémoires de maîtrise (Jobin, 2011; Lalonde, 2012) empruntant des approches comparatistes (trois spectacles sont étudiés dans chacun des cas cités). Le présent dossier, piloté par Catherine Cyr (voir aussi Cyr, 2011), vient ajouter une pierre importante à l'édifice discursif sur l'œuvre scénique de la maîtresse d'œuvre de Sibyllines.

7 Voir l'article de Louis Patrick Leroux, p. 15 du présent numéro.

8 Mentionnons que Haentjens a néanmoins continué à œuvrer un temps au sein des théâtres établis à titre de

C'est le traitement médiatique de cette autonomisation et des gestes artistiques en découlant qui nous intéresse. Cette proclamation de liberté est l'occasion de l'émergence d'un *ethos* renouvelé et entraîne de possibles modifications de l'horizon d'attente des critiques et du public à l'égard du travail de Haentjens, surtout qu'elle proposera d'abord ce qu'elle qualifiera de « création pure », sans texte préalable, avant de s'attaquer trois ans plus tard à l'œuvre réputée « difficile » d'un artiste peu connu du grand public. Dès lors, en amont, à quoi s'attendre? Pourquoi s'enthousiasmer? Y a-t-il des raisons de s'inquiéter? Puis, en aval, en quoi ces spectacles se rapprochent-ils de repères connus et sur quel(s) plan(s) innovent-ils? En quoi témoignent-ils de la singularité artistique de leur metteuse en scène? Nous renversent-ils ou nous déçoivent-ils? Pourquoi? Ce sont à ces questions transversales que nous soumettons les diverses voix – intervieweuses ou intervieweurs, artistes, critiques – qui prennent la parole dans notre corpus.

Outre le concept d'*ethos*, la notion de « paratopie », autre idée cardinale de la pensée de Maingueneau sur le discours littéraire (2004 : 72-105), nous paraît particulièrement propice à l'analyse de notre sujet. Le professeur de linguistique postule que l'artiste se tient toujours dans des zones frontalières; il doit composer avec « l'impossibilité de se clore sur soi et l'impossibilité de se confondre avec la société "ordinaire" » (*ibid.* : 72), et dès lors naît « la nécessité de jouer de et dans cet entre-deux » (*idem*). De manière générale, les types de paratopie peuvent être nombreux : il y a des paratopies d'identité (cette famille où je suis né n'est pas la mienne, ce genre [féminin ou masculin] qu'on m'a assigné n'est pourtant pas le mien), de lieu (je n'appartiens pas à ce pays dont le nom figure sur mon passeport), de temps (je me sens étranger à ce siècle). Pour Maingueneau, néanmoins, « toute paratopie peut se ramener à un paradoxe d'ordre spatial » (*ibid.* : 86); il ajoute que l'« écrivain est quelqu'un qui n'a pas lieu d'être (aux deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même » (*ibid.* : 85; souligné dans le texte). L'idée de paratopie vaut à la fois pour l'espace de création d'œuvres singulières offertes à la multitude et pour l'appartenance de l'artiste, qui pourtant se dit libre, à un monde littéraire (ou théâtral) passablement régenté par ses codes et ses règles de fonctionnement, de production et de socialité. Cette dernière idée nous semble particulièrement adéquate pour tâcher d'étudier les liens entre discours de positionnement et propositions esthétiques chez Haentjens aux premiers temps de sa compagnie de production.

pigiste (*Mademoiselle Julie* d'August Strindberg, Espace Go, 2001; *Farces conjugales* de Georges Feydeau, Théâtre du Rideau Vert, 2003), pour plus tard s'associer à plusieurs d'entre eux à titre de coproductrice pour certains spectacles de Sibyllines (*Douleur exquise* d'après Sophie Calle, en coproduction avec le Théâtre de Quat'Sous et le Festival TransAmériques, 2009).

JE NE SAIS PLUS QUI JE SUIS (1998) : UN FÉMINISME QUI RECHIGNE À DIRE SON NOM

Première création de Sibyllines, *Je ne sais plus qui je suis* est présentée du 8 au 29 mars 1998 au Théâtre des Deux Mondes (aujourd'hui Théâtre Aux Écuries), dans le quartier Villeray. Si la compagnie en est à ses premiers balbutiements et que le spectacle est programmé dans un centre de création qui, en plus d'être excentré, n'accueille alors pratiquement aucun autre spectacle en diffusion, *Je ne sais plus qui je suis* bénéficie tout de même d'une couverture médiatique enviable dans la presse écrite. Plusieurs quotidiens montréalais – *La Presse*, *Le Devoir* et *Le Journal de Montréal* – publient des entrevues avec une ou quelques-unes des créatrices du spectacle dans les jours qui précèdent la première, ce que font également les deux principaux hebdomadaires culturels de langue française de la métropole, *Voir* et *Ici*. Outre la renommée de Haentjens, trois autres facteurs circonstanciels peuvent permettre d'expliquer en partie cet engouement : la présence au sein de la production de comédiennes connues du grand public (dont Céline Bonnier, Marie-Chantal Perron et Johanne-Marie Tremblay), le choix du 8 mars – Journée internationale de la Femme – comme date de première et le souvenir encore assez frais dans les esprits de la séparation houleuse entre la Nouvelle Compagnie Théâtrale et Haentjens. En aval de la représentation cette fois, on note la publication de trois textes critiques, sous les plumes des journalistes Raymond Bernatchez (*La Presse*), Solange Lévesque (*Le Devoir*) et Marie Labrecque (*Voir*)⁹.

Mentionnons d'entrée de jeu que le terme « Sibyllines » est pratiquement absent de l'ensemble de la couverture journalistique entourant *Je ne sais plus qui je suis* : il n'y a que Solange Lévesque qui revienne, dans sa critique, sur la signification de ce terme. Seul autre journaliste à mentionner le nom de la compagnie sans toutefois le commenter, Luc Boulanger fournit dans son prépapier un élément d'explication à cette quasi-absence en précisant qu'il s'agit d'une production autogérée, suggérant ainsi que Sibyllines inc. constituerait moins un nouveau véhicule de création qu'une compagnie *ad hoc* destinée à disparaître au lendemain de la dernière représentation¹⁰.

Néanmoins, le choix de la dénomination s'explique aisément par le caractère même de l'œuvre, une création à la fois collective et féminine, branchée sur l'inconscient des femmes. Tous les articles consultés font d'abord état du processus de création de la pièce, composé de nombreux

9 Sur ce spectacle, voir aussi Lesage, 1998.

10 Ce que confirme en quelque sorte la créatrice elle-même, plusieurs années plus tard, dans un entretien avec Stéphane Lépine publié dans *Sibyllines : un parcours pluriel* : « [Stéphane Lépine] : Et à quel moment, dans votre esprit, Sibyllines est devenue une compagnie? [Brigitte Haentjens] : Tout de suite après le premier spectacle, j'ai eu envie de poursuivre, dans la mesure où, je le sais, je suis une fille de durée et de fidélité » (Haentjens, citée dans Lépine, 2008 : 111). Dans cette même conversation, interrogée sur la définition que fournit le dictionnaire du mot « sibyllin », elle précise : « C'est la part mystérieuse de la création, son sens caché. Le chemin est toujours à découvrir. Il n'y a ni méthode ni mode d'emploi. C'est aussi l'essence même du pouvoir féminin, par définition occulte » (*idem*). Cet entretien porte d'ailleurs comme titre « La voix de Cassandre ».

laboratoires d'exploration étalés sur plus de deux années et de longues phases de discussion à bâtons rompus. « J'avais envie de travailler avec des femmes et de travailler en création et même en création totale, sans pièce, sans canevas, sans idée préconçue, ce que je n'avais jamais fait », a confié Haentjens au *Devoir* (citée dans Baillargeon, 1998). Dans *La Presse*, on lit les propos suivants : « J'ai fonctionné à l'instinct, à l'intuition pure. Je ne voulais pas m'imposer de contrainte » (Haentjens, citée dans Bernatchez, 1998b). Ces premiers éléments permettent de modéliser sommairement un premier espace paratopique dont Haentjens aurait voulu se doter : s'il doit bien conduire à la création d'un spectacle théâtral, on se refuse à y respecter un certain nombre des habituelles contraintes de production en contexte professionnel montréalais (en général, quatre à six semaines de répétition) et à y articuler sa recherche à partir d'une idée fondatrice préalablement fixée – texte, thème, etc.

En effet, parties de la très vague idée de traiter du thème de la peine d'amour¹¹, les créatrices auraient glissé en cours de route vers la colère et la violence au féminin. Si le choix de ce sujet était non prémédité, il s'inscrit dans une certaine logique dans le parcours de Haentjens, selon la principale intéressée : « La violence, c'est le pont entre tout ce que je fais, la violence et puis les rapports entre les hommes et les femmes [...]. C'était donc normal que je m'intéresse un jour à la violence et la colère des femmes, à celle qu'elles ressentent et à celle qu'on leur inflige » (citée dans Baillargeon, 1998). Si l'artiste soutient que « bien des femmes préfèrent retourner cette violence contre elles-mêmes » (citée dans Bernatchez, 1998b), elle croit aussi que la colère peut être un moteur de création, ce qui semble être son cas. Elle avance qu'il y aura beaucoup de sa propre sensibilité dans cette production, dont le processus fut marqué par « [s]es contradictions » : en guise d'exemple, elle dit ne s'être jamais sentie aussi « libre » et « satisfaite » de son implication, voire « joyeuse¹² », qu'en s'intéressant à la colère (Haentjens, citée dans Bernatchez, 1998b).

Si les répétitions avaient permis à la créatrice de « mettre en forme et de clarifier le chaos » (Haentjens, citée dans Jean, 1998) engendré par la recherche collective, l'œuvre aurait conservé, selon ses auteures, un caractère impressionniste, voire sinueux : « Comme forme, c'est très poétique et différent de ce qu'on voit actuellement », a confié Marie-France Marcotte au *Journal de Montréal* (citée dans Montessuit, 1998). Brigitte Haentjens, pour sa part, parle d'une « structure beaucoup plus proche d'une chorégraphie ou d'une partition » (citée dans Baillargeon, 1998), résultant d'un refus d'avoir recours à « une histoire linéaire, des scènes enchaînées, des interrelations classiques entre les personnages » (*idem*). On joue encore ici de l'entre-deux, en

11 Principal sujet du recueil de poésie que Haentjens avait fait paraître en 1991 chez Prise de parole, *D'éclats de peine*, un petit livre qu'elle a distribué aux comédiennes de *Je ne sais plus qui je suis* en guise d'inspiration première.

12 Dans son propre article, Stéphane Baillargeon insiste à deux reprises sur l'attitude rieuse de Haentjens au cours de l'entrevue qu'elle lui a accordée. Commentant cette situation, elle aurait déclaré : « Rire, c'est mon exutoire. La joie est le revers de la colère, mais l'une n'empêche pas l'autre » (Haentjens, citée dans Baillargeon, 1998).

souhaitant proposer du théâtre échappant à ses propres règles canoniques et épousant plutôt des logiques propres à d'autres disciplines artistiques.

Processus collectif à tâtons, enjeux liés au féminin et à l'aliénation, remise en question des formes dramatiques théâtrales traditionnelles... difficile de ne pas établir une filiation entre *Je ne sais plus qui je suis* et le théâtre féministe québécois des années 1970, auquel se réfèrent d'ailleurs quelques-uns des journalistes affectés à la couverture de l'évènement. *Un prince, mon jour viendra* (1973) du Grand Cirque Ordinaire, *Les fées ont soif* (1976) au Théâtre du Nouveau Monde, *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* (1978) du Théâtre expérimental de Montréal (repris ensuite par le Théâtre expérimental des Femmes) ainsi que les spectacles militants du Théâtre des Cuisines comptent parmi les productions emblématiques de cette mouvance artistique protéiforme. Les créatrices de ces œuvres, en phase avec le mouvement politique et social qu'on désigna depuis comme le féminisme de deuxième vague, en adoptèrent à divers degrés quelques-unes des stratégies et orientations, dont la lutte aux stéréotypes sexuels, la non-mixité et la déhiérarchisation des rapports au sein du groupe. Comme l'écrivit Pol Pelletier, figure de proue et grande défenderesse du travail en collégialité : « Le théâtre, art collectif, est l'endroit idéal pour inventer de nouveaux rapports sociaux » (1995 : 13).

En lisant la couverture journalistique précédant la présentation du premier spectacle de Sibyllines, il demeure néanmoins frappant de constater à quel point journalistes et artistes tiennent à nuancer, voire à tenir à distance, cette possible filiation qui unirait la création au théâtre contemporain de la deuxième vague féministe. « Le féminisme. Avec les années, ce terme a été très galvaudé », avance Luc Boulanger (1998), en écho à ce qu'il perçoit des propos des comédiennes et de la metteuse en scène. S'il soutient que le groupe endosse pourtant la définition qu'en donne le dictionnaire, il ajoute que Haentjens se serait sentie obligée de préciser : « Toutefois, nous voulons une parole lucide sur la femme [...]. Pas une parole martyre qui blâme toujours les hommes » (citée dans Boulanger, 1998). Informé du processus de création ponctué de longues discussions au cours desquelles les créatrices « se sont vidé le cœur » (Boulanger, 1998), le journaliste se permet cette remarque : « De l'extérieur, la frontière entre la création collective et la thérapie de groupe peut sembler floue... » (*idem*), laquelle contient en creux un autre préjugé tenace à l'égard des groupes féministes.

Le prépapier de Stéphane Baillargeon contient des mises à distance similaires : selon l'article paru dans *Le Devoir*, Haentjens « avertit, et deux fois plutôt qu'une, qu'elle et sa troupe ont voulu à tout prix éviter les pièges du didactisme » (Baillargeon, 1998); la créatrice aurait ajouté que *Je ne sais plus qui je suis* est bel et bien un spectacle « féministe, mais [qu']il n'est pas nécessairement dans la rectitude politique » (Haentjens, citée dans Baillargeon, 1998), qu'il ne s'agit pas d'un « règlement de compte » (*idem*).

Les comédiennes partagent ce point de vue : « On s'affiche sans honte comme féministe. Mais, attention, on les aime, nos chums! » (Citées dans Boulanger, 1998.) Le journaliste du *Voir* précise, dès son second paragraphe, que les créatrices « ne veulent pas de polémique » (Boulanger, 1998); plus loin, il cite la comédienne Marie-Chantal Perron : « Une gang de filles qui expriment des émotions, ça reste suspect. [...] Ayez pas peur, les boys! On ne monte pas sur scène avec des pancartes » (citée dans Boulanger, 1998)¹³.

Parole martyr, rectitude politique, thérapie de groupe, haine des hommes, didactisme et pancartes, voilà les principaux clichés sur le féminisme à l'égard desquels plusieurs semblent vouloir rassurer le public éventuel en amont des représentations. « Féministe, oui, mais... » semble être le mot d'ordre. Si Boulanger parle d'un terme « galvaudé », il faut surtout se rappeler à quel point les mouvements sociohistoriques auxquels il renvoie ont été diabolisés. Peut-on considérer ce souci de distinction exprimée par Haentjens et ses collaboratrices comme étant indicatif des conséquences de ce grand contrecoup antiféministe des années 1980 décrit si minutieusement dans la célèbre enquête de Susan Faludi d'abord parue en 1991 sous le titre de *Backlash?* Difficile de ne pas arriver à cette conclusion lorsque l'on voit à quel point ces créatrices – pourtant impliquées dans une création traitant de la colère des femmes telle que générée « par l'oppression quotidienne dont elles ont été longtemps victimes et par leur héritage socioculturel » (Haentjens, citée dans Bernatchez, 1998b) – prennent autant de soin à marquer leur distance par rapport au mouvement féministe, ou du moins à certains de ses poncifs.

Après avoir pris la mesure de ce désir de faire du théâtre sans en respecter les contraintes de production en vigueur et les habituels impératifs dramatiques, nous voilà devant une seconde contradiction constitutive de la paratopie que développe Brigitte Haentjens : comment être féministe sans en être, c'est-à-dire en se dissociant de toute appartenance à un mouvement et à ce qui est jugé comme ses caractéristiques les plus critiquées?

À plusieurs reprises, la metteuse en scène revendique un regard qui se veut « lucide », qu'elle associe à un désir de « montrer comment les femmes intériorisent les schémas de l'aliénation, les acceptent et les portent, avec une part de responsabilité » (Haentjens, citée dans Baillargeon, 1998). C'est donc un féminisme incapable d'autocritique qu'elle rejette. En un sens, on pourrait donc dire que les deux contradictions se rejoignent ici : comment *faire* tout en mettant à l'examen nos habituelles manières de faire?

Avant de passer aux critiques de ce premier spectacle, une nuance s'impose. Faut-il se surprendre du fait que les prépapiers écrits par des femmes ne contiennent pas le genre de mises en garde contre les aspects féministes de l'œuvre que l'on trouve dans ceux rédigés par des hommes? Si la

13 Cette réticence de certaines artistes à s'afficher comme féministes demeure prégnante aujourd'hui : voir Lalonde, 2017.

question est escamotée dans le compte rendu de l'entrevue que Marie-France Marcotte a donnée à Carmen Montessuit du *Journal de Montréal*, Diane Jean (*ici*) inscrit pour sa part de plain-pied le spectacle dans un « nouveau féminisme », un « gros mot », certes, mais autour duquel il « n'y a pas d'ambiguïté », selon elle (Jean, 1998).

Si Jean, tout comme Boulanger, établit le lien entre *Je ne sais plus qui je suis* et le théâtre féministe d'antan (*La nef des sorcières*, notamment), elle avance qu'en choisissant de traiter de la colère, les créatrices réinvestissent « un vaste domaine laissé en friche par les femmes depuis la fin des années 1970 » (*idem*). Plutôt que de nourrir les idées préconçues à l'égard de cette époque militante, la journaliste avance qu'il est plutôt salutaire d'y revenir, du moins sur le plan de la création théâtrale. En effet, si elle note la présence beaucoup plus marquée d'auteures dans le champ dramaturgique, elle semble en partie regretter que « les femmes qui écrivent nous présentent souvent des héroïnes fortes et travaillantes, des filles parfaites en tout, des plus-que-femmes qui ne se laissent pas beaucoup aller » (*idem*). La première création de *Sibyllines*, qu'elle a pu entr'apercevoir en assistant à une répétition, lui apparaît au contraire comme un « happening désespéré et drôle, un chœur vociférant, une série de portraits de femmes pas gentilles, pas dociles, pas nécessairement fortes » (*idem*).

La journaliste – et future auteure dramatique¹⁴ – concède que la prise de position artistique dont elle rend compte peut rouvrir une sorte de boîte de Pandore : « Parce que parler de la psyché féminine au théâtre, c'est avouer que rien n'est réglé, c'est risquer ou bien d'élever encore un peu plus haut le mur d'incompréhension entre les hommes et les femmes, ou bien d'y faire quelques brèches » (*idem*). Par contre, elle n'a que faire des garde-fous discursifs, relevés dans les autres articles, concernant la crainte d'un théâtre « à pancartes » ou susceptible de semer la controverse : « Et ces sept filles-là osent faire sur scène quelque chose qu'on n'avait pas vu depuis un bon bout de temps au théâtre : elles protestent. Avec, pour seules armes, le théâtre et la féminité » (*idem*). Si Haentjens et les comédiennes ont refusé de se dire féministes devant elle, Jean n'en souffle mot. Pour la journaliste, qui glisse vers le commentaire critique en s'appuyant sur les extraits qu'elle a vus, être féministe n'est ni une tare ni un signe de rectitude politique.

Tout comme sa couverture médiatique en amont, la réception critique de *Je ne sais plus qui je suis* s'appuie elle aussi en partie sur l'acte de mesurer ce qui sépare le spectacle du théâtre féministe d'antan. Dans *La Presse*, Raymond Bernatchez dit avoir vu « quelque chose qui, tout en s'inscrivant dans le sillage des préoccupations féministes [...], renouvelle à la fois le discours et le genre » (1998a), alors que pour Marie Labrecque du *Voir*, « un constat s'impose : on n'a plus les shows de femmes qu'on avait » (1998).

14 Sous le pseudonyme de Suzie Bastien, Diane Jean a notamment écrit *Le désir de Gobi* (Théâtre de Quat'Sous, 2000/LUX éditeur, 2003), *L'effet Médée* (Théâtre Blanc, 2005) et *Épicentre* (Lansman éditeur, 2016).

L'un comme l'autre désignent la prédominance du geste et de l'image sur la parole comme principale marque distinguant la création de Sibyllines de ses illustres devancières. Nous ne sommes plus « au bon vieux temps de *La Nef des sorcières* » (Bernatchez, 1998a), et « [c]ette façon de faire parler les silences et les corps doit plus à la danse-théâtre contemporaine qu'aux pièces féministes de Denise Boucher, disons », précise Labrecque (1998) en faisant référence à l'auteure des *Fées ont soif*. Que ces deux œuvres soient prises comme des étalons de mesure ne surprend guère, considérant que ce sont celles qui, bien que peu sinon jamais remontées à la scène, ont produit le plus grand éclat au moment de leur création et demeurent les plus relues et commentées. De plus, les écrits restent : furent conservées beaucoup plus de traces des œuvres issues de la plume d'écrivaines, comme c'est le cas de ces deux œuvres emblématiques, que de celles émanant de comédiennes-improvisatrices. Cette réalité vient conforter la mémoire collective dans l'idée que le théâtre féministe était essentiellement une prise de parole, au sens propre aussi bien que figuré¹⁵.

Les trois critiques répertoriées mettent à l'avant-plan le fait que *Je ne sais plus qui je suis* joue sur l'impuissance de la parole à nommer ce qui habite les personnages, qui se manifesterait davantage dans les silences, les non-dits, les hésitations, le babil, les balbutiements et le dévouement physique. Tous se réfèrent d'une façon ou d'une autre aux propos de Haentjens concernant le refus de la linéarité et le caractère « impressionniste » de la création. Pour Labrecque (1998), si l'on n'y présente pas au public « l'articulation d'un discours militant ou d'une réflexion féministe » et si on délaisse les « revendications sociales » pour favoriser « l'expression d'une douleur plus intime », le spectacle ne nourrit pas « un propos étoffé » et ne laisse entendre « rien de vraiment neuf ».

L'autre élément qui retient l'attention de Bernatchez, Labrecque et Lévesque demeure l'absence de personnages et le caractère plutôt générique des figures scéniques. Le journaliste de *La Presse* nourrit même une ambiguïté quant à la distance entre les interprètes et ce qu'elles jouent. S'il n'évoque pas le terme de « performance » dans un article qui s'attarde pourtant longuement sur les parentés du spectacle avec les arts visuels, ce sont, selon lui, les actrices elles-mêmes qui « évacuent, chacune à sa manière, le trop-plein de bile accumulée » (Bernatchez, 1998a). De son côté, Labrecque ne confond pas les comédiennes avec les incarnations scéniques

15 Dans son étude sur le « théâtre des femmes » au Québec entre 1975 et 1995, Nadine Desrochers avance que, pour le projet d'un grand nombre d'écrivaines féministes qui placèrent la repossesion du corps féminin « en tant que vivant et pensant » (2001 : 111) au cœur de leur démarche, « le médium théâtral, avec l'aspect charnel qui lui est propre dans l'incarnation des personnages, s'imposait presque d'emblée » (*ibid.* : 112). Par contre, toujours selon Desrochers, « on peut s'interroger sur les aspects véritablement théâtraux de cette dramaturgie, notamment dans l'utilisation quasi systématique du monologue » (*ibid.* : 112-113). Lire, par exemple, la version éditée d'*À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* (Remue-ménage, 1979), laquelle est riche en photographies, didascalies et commentaires des auteures, permet pourtant de mesurer en partie le fait que les comédiennes et les conceptrices de cette époque étaient elles aussi engagées dans un renouvellement des formes de leur expression, et ce autant que les écrivaines. Pour une étude substantielle sur la place du corps dans le théâtre féminin québécois, voir Moss, 2009.

qu'elles offrent, « non [pas] des personnages, mais des silhouettes » (1998). Elle y reconnaît « les éternelles contradictions de la condition féminine, de la poupée manipulable rêvant de romance "harlequinnesque" à l'adepte de sadomasochisme »; selon elle, « [t]ous les poncifs d'une féminité à la fois victime et prisonnière consentante de ses archétypes y sont évoqués par petites touches » (*idem*).

Lévesque, pour sa part, insiste moins sur la part archétypale des figures présentées que sur les traits de ressemblance qui les unissent : « Ces femmes dont le corps est mis en jeu de façon primordiale sont parentes. C'est bien un personnage générique qui se révèle derrière sept personnages à la limite interchangeables » (1998). On devine, à son discours, qu'il ne s'agit pas nécessairement là d'une qualité. En effet, si la critique du *Devoir* est la seule à ne pas se référer expressément au théâtre féministe des années 1970, ses observations suggèrent qu'elle porte une attention particulière à de nouveaux questionnements féministes, lesquels se sont répandus dans les années 1990 en ce qu'on a parfois identifié comme la troisième vague du mouvement. Celle-ci se caractérise notamment par une attention accrue portée à la diversité des corps, des identités sexuelles et des appartenances de classe et/ou à des groupes ethnoculturels minoritaires dans l'étude des inégalités entre les hommes et les femmes. Sans évoquer directement ce type de grille analytique que l'on pourrait rapprocher de ce qu'on désigne désormais sous le terme de « féminisme intersectionnel », Lévesque formule sous forme de questions ses remarques sur une homogénéité qui semble l'avoir dérangée : « je me suis demandé pourquoi les femmes en scène avaient toutes plus ou moins entre 30 et 40 ans; pourquoi leurs corps étaient de taille à peu près standard; je me suis interrogée sur leurs costumes, répondant tous à une certaine mode actuelle; je me suis aussi questionnée sur l'uniformité parfaite de leurs dessous » (1998). Si elle précise qu'elle a trouvé le spectacle « courageux » (*idem*) et qu'elle loue le travail des comédiennes, elle semble trouver la colère des femmes bien uniforme.

L'analyse de la couverture médiatique de ce premier spectacle permet de dégager un certain *ethos* de Brigitte Haentjens tout comme les bases d'un espace paratopique – lequel pourrait s'appeler Sibyllines – que compte désormais occuper la metteuse en scène qui, symboliquement rejetée par l'institution théâtrale, se dit désormais libre. Non seulement se dit-elle consciente de certains de ses propres paradoxes (féminisme/non-féminisme, joie/colère...), mais elle établit aussi nettement des liens entre ces derniers et son énergie créative ainsi que ses méthodes de travail. Ainsi, elle souhaite, d'une part, proposer une œuvre se voulant théâtrale et traitant de la condition intime de femmes composant diversement avec leurs propres aliénations; d'autre part, elle revendique à la fois une période de recherche et de création qui n'a pas de commune mesure avec ce qui se fait dans le milieu du théâtre, une esthétique interartistique tournant le dos au drame et à la psychologie et, finalement, une forme d'apolitisme, ou plutôt de non-militantisme, fondé sur une volonté de critique et d'autocritique.

Ces positions partagées publiquement participent à coup sûr à l'élaboration de l'horizon d'attente des spectatrices et spectateurs professionnels que sont les critiques. Ces derniers tentent justement d'analyser les liens entre le propos de l'œuvre et les formes esthétiques retenues pour lui donner corps, avec souvent en arrière-plan la référence du théâtre féministe d'antan (ou du moins le souvenir ou l'idée qu'on en a). L'appréciation personnelle des effets produits par cette synthèse du fond et de la forme diffère, malgré des éloges unanimes quant à la prestation du groupe de comédiennes : Bernatchez – et, dans une certaine mesure, Jean – y voit un double renouvellement, alors que pour Labrecque et Lévesque, on n'y entend rien de véritablement neuf. La conclusion de la critique de Lévesque ainsi que la question avec laquelle elle clôt son article – « Le discours et le désir à la prochaine étape, peut-être? (1998) » – suggèrent néanmoins qu'elle croit avoir assisté au début de quelque chose, d'une signature Haentjens caractérisée nommément par le surgissement des images plutôt que l'imposition d'un discours et par l'évitement de la « structure dramatique traditionnelle » (*idem*). Quatre ans plus tard, *Hamlet-machine* lui donna en grande partie raison.

HAMLET-MACHINE (2001) : L'ART COMME FOYER DE RÉSISTANCE

Relecture de la pièce de Heiner Müller dont la rédaction s'acheva en 1977, *Hamlet-machine* est le quatrième spectacle de Sibyllines, *Je ne sais plus qui je suis* ayant été suivi par *La nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès en 1999 et par l'adaptation du roman *Malina*¹⁶ d'Ingeborg Bachmann en 2000. Le spectacle inspiré de l'œuvre de Müller, auteur que Haentjens retrouve cinq ans après avoir mis en scène *Quartett*, fut quant à lui présenté à l'Union Française du 9 au 20 octobre 2001. Figuraient également dans la représentation des extraits du recueil *Wenn ich schon sterben müß* d'Inge Müller, compagne de l'écrivain et poétesse qui mit fin à ses jours en 1966.

Contrairement à *Je ne sais plus qui je suis*, *Hamlet-machine* ne fait l'objet que d'une couverture de presse très restreinte avant sa présentation à la scène. Seuls les hebdomadaires *Ici* et *Voir* publient des entretiens, avec Brigitte Haentjens dans le premier cas et avec l'acteur Marc Béland dans le second. Notons tout de même un traitement médiatique indirect, le spectacle étant mentionné rapidement dans divers textes des journaux quotidiens au cours des mois précédant la série de représentations : nouvelles brèves, inclusion dans des listes de spectacles à surveiller, etc.¹⁷ Si

16 Voir l'article que consacre Esther Laforce à cette création, p. 93 du présent numéro.

17 La lecture des pages culturelles des différents journaux des mois de septembre et octobre 2001 permet de mesurer en partie avec quels événements *Hamlet-machine* se retrouve en compétition pour l'occupation de l'espace médiatique disponible. Dans l'actualité théâtrale, une grande partie de l'attention est mobilisée par les célébrations entourant le 50^e anniversaire du Théâtre du Nouveau Monde, qui propose pour l'occasion une nouvelle mise en scène de *L'avare* de Molière, objet de la première production de la compagnie en 1951. Ajoutons deux autres événements attendus : la présentation au Théâtre Denise-Pelletier d'une mise en scène de la pièce *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* de Michel Tremblay, lequel génère toujours par sa stature un intérêt médiatique certain, et la conclusion du cycle russe du Théâtre de l'Opsis, compagnie de création plus établie que ne l'est Sibyllines à l'époque. Parmi les autres sujets monopolisant les pages

les pré-papiers sont rares, on trouve par contre de nombreuses critiques, signées Pierre Thibeault (*Ici*)¹⁸, Solange Lévesque (*Le Devoir*), Ève Dumas (*La Presse*) et Luc Boulanger (*Voir*), auxquelles il faut ajouter une chronique de Robert Lévesque (*Ici*) prenant pour objet le texte de Müller et sa représentation¹⁹.

Tous les journalistes et critiques s'attardent d'abord sur la dureté et la complexité de l'œuvre de Müller. On mentionne sa brièveté, ses quelques pages « saturées de sens, graves, empreintes d'une poésie barbare et bouleversante » (S. Lévesque, 2001), laquelle poésie serait également « amère et désenchantée mais indomptée » (R. Lévesque, 2001). On parle aussi d'un texte « fort, condensé, indéchiffrable à la première (et deuxième, et troisième...) lecture » (Giguère, 2001), « ouvert, aux sens multiples » (Labrecque, 2001). Voilà de quoi infléchir l'horizon d'attente du public, d'autant plus que le théâtre de Müller a jusqu'alors été peu joué au Québec²⁰.

Pour sa part, Ève Dumas de *La Presse* débute sa critique en insistant sur la malléabilité de la partition écrite, qui se prêterait « aux traitements les plus sauvages » (Dumas, 2001); selon elle, tout metteur en scène « doit être créateur à part entière pour savoir ramasser ce beau poème fait d'éclats et de paroles brisées. À partir de ce moment, il ou elle peut espérer construire sur le texte un spectacle transportant, tel un manifeste, sa vision, ses idées et son esthétique » (*idem*). Pour appuyer ses dires, la journaliste renvoie à une citation du metteur en scène argentin Emilio García Wehbi, selon qui « [i]l n'y a pas deux *Hamlet-machine* semblables dans le monde²¹ » (cité dans Dumas, 2001).

Cette idée d'une œuvre *disponible*, pouvant servir de véhicule idéologique et esthétique à quiconque, peut sembler en partie démentie par le récit du processus de création de Sibyllines

culturelles dans les semaines précédant la première de *Hamlet-machine*, mentionnons également la tenue du gala des Gémeaux récompensant annuellement les artisans de la télévision québécoise, la mort du comédien et chansonnier Marc Gélinas et la tenue à Montréal du Festival International de Nouvelle Danse (FIND). Les attentats contre le World Trade Center continuent également d'occuper beaucoup de place, même plusieurs semaines après le 11 septembre, et ce jusque dans les sections consacrées aux arts: réaction de vedettes locales et internationales, impact sur la production cinématographique et les tournées, etc.

- 18 Sorte de pastiche de l'écriture müllérienne, avec ses phrases courtes et hachées, sans verbe et aux énumérations nombreuses, cette critique ne parle au final que très peu du spectacle lui-même, c'est pourquoi nous y revenons peu dans notre étude.
- 19 Sur ce spectacle, voir aussi Hellot, 2002; Godin, 2002a et 2002b; Brault, 2002; Saint-Pierre, 2002; L'Hérault, 2002 ainsi que Lalonde, 2012.
- 20 Outre le *Quartett* monté par Haentjens en 1996 pour Espace Go, Gilles Maheu a eu recours aux écrits de l'écrivain est-allemand dans trois spectacles de Carbone 14: *Hamlet-machine* en 1987, *Rivage à l'abandon* en 1990 et *Peau, chair et os* (d'après *Paysage sous surveillance*) en 1991. La seule autre production québécoise recensée avant 2001 est un *Medeamaterial* créé en 1992 par la compagnie anglo-montréalaise The Other Theatre.
- 21 Dumas est d'ailleurs la seule à mentionner qu'à peine deux ans avant la production de Sibyllines, une autre version de la pièce de Müller avait été présentée à Montréal, plus précisément du 26 au 29 mai 1999 à l'Usine C, alors que le Festival de théâtre des Amériques avait accueilli García Wehbi et le *Maquina Hamlet* qu'il a comisés en scène pour le compte de sa compagnie, El Periférico de Objetos.

tel que reconstitué par Brigitte Haentjens et Marc Béland dans le cadre d'entrevues distinctes. En effet, le résumé qu'en propose Amélie Giguère dans son article donne plutôt l'impression d'une démarche par laquelle la metteuse en scène aurait tâché d'être au plus près de l'auteur : « Depuis deux ans, elle multiplie les lectures, dévore les analyses, épiluche les entrevues, visionne les documentaires. Elle a tout lu sur l'auteur, marché sur sa tombe, rencontré des proches en Allemagne et traversé Berlin plus d'une fois » (Giguère, 2001).

Ce désir ardent de faire corps avec Müller n'aurait pas empêché la metteuse en scène de douter fortement de la pertinence de présenter ce texte au Québec, « où la notion de marxisme et de révolution prolétarienne fait davantage partie du vocabulaire folklorique que d'une réalité quotidienne » (Haentjens, 2001), selon celle qui dit prendre la mesure de l'« énorme fossé historique, politique et social, entre l'Amérique et l'Europe » (*idem*). La plupart des autres intervenants – artistes, journalistes, critiques – expriment eux aussi, à un moment ou à un autre, une certaine forme de doute quant au bien-fondé de monter, à Montréal en 2001, une pièce traitant de l'effondrement du Bloc de l'Est et des valeurs dont les régimes communistes se disaient dépositaires. Certains évoquent des similitudes entre l'ambivalence de Hamlet et « notre impuissance [québécoise] à assumer une nation » (Marc Béland, cité dans Labrecque, 2001), alors que d'autres esquissent quelques liens entre les thématiques de l'œuvre et les récents attentats contre le World Trade Center. Néanmoins, tous s'accordent principalement sur un point : être au plus proche de Müller tout en l'inscrivant dans l'actualité passe principalement par un questionnement sur le théâtre lui-même et sur l'engagement de l'artiste.

Haentjens donne la clé de cette interprétation dans « Dialogue avec un poète disparu », texte paru dans le programme distribué lors des représentations de *Hamlet-machine* : « le texte me semble *surtout* révéler une profonde crise personnelle de l'auteur – réel ou fictif – et cette crise atteint visiblement autant l'homme public que l'homme privé » (Haentjens, 2001; nous soulignons). Toujours selon elle, la pièce de Müller

nous renvoie aussi, forcément, à nos propres contradictions : nous voilà nous aussi face à notre responsabilité d'artiste dans cette société marchande, et face à l'érosion de notre idéalisme. Nous voilà face à nos prétentions à vouloir changer le monde en montant des spectacles tout en acceptant les multiples compromissions que l'économie, les besoins matériels, le désir de reconnaissance et le verbiage médiatique semblent nous imposer (*idem*).

Cette « crise de l'auteur », cette « érosion de l'idéalisme », Müller les avait notamment annoncées lui-même quelques mois avant la fin de la rédaction de *Hamlet-machine*. Dans une missive que l'écrivain fit parvenir au critique Reiner Steinweg²², il affirmait renoncer désormais à la forme

22 Cette lettre fut publiée sous le titre « Adieu à la pièce didactique » (Müller, 1985 : 67-68) juste avant le texte de *Hamlet-machine* dans la parution de la traduction française du texte aux Éditions de Minuit.

brechtienne en tant que construction dramatique. On peut tâcher de saisir l'état d'esprit de l'artiste allemand dans ces quelques mots, au moment où finit de s'effondrer en Europe l'idéal communiste: « l'histoire a renvoyé le procès à la rue, même les chœurs appris ne chantent plus, l'humanisme ne se manifeste plus qu'en tant que terrorisme, le cocktail Molotov est le dernier événement éducatif bourgeois. Que reste-t-il. Des textes solitaires en attente d'histoire » (Müller, 1985: 68).

Comme outil critique, le théâtre, du moins dans ses formes dramatiques traditionnelles, serait désormais inopérant. Voilà pourquoi, selon Robert Lévesque, l'auteur « torpille le théâtre comme un kamikaze, le faisant exploser de l'intérieur; il aura soumis à l'intelligence de ses contemporains rien de moins que le rejet de tout protagoniste, le refus du héros » (2001). Cette explosion de l'intérieur est décrite dans le célèbre ouvrage *Le théâtre postdramatique*; Hans-Thies Lehmann y fait souvent référence à Müller pour définir certains des contours du vaste ensemble des pratiques dramatiques et scéniques érigées « sur les ruines » du drame (Lehmann, 2001: 35), lequel est décrit comme une structure affaiblie, mais subsistant « comme attente d'une grande partie de son public, comme base de nombreuses de ses formes de représentations, en tant que norme de dramaturgie fonctionnant automatiquement » (*idem*).

Hamlet-machine traite ainsi entre autres de la « mise à mort » (R. Lévesque, 2001) de l'œuvre théâtrale, et les critiques s'entendent pour dire que c'est sur ce terrain que la production de Sibyllines est la plus confrontante pour le public: « Haentjens monte ce *Hamlet-machine* comme un immense questionnement face à un monde sans avenir, sans illusion, sans croyance, sans pensée. Mais surtout, c'est au théâtre qu'elle s'adresse, à l'art. Quel possible lui reste-t-il dans cet univers du préfabriqué superficiel, du décervelage psychologisant? » (Thibeault, 2001; nous soulignons.) Pour Robert Lévesque, « c'est dans le choix de porter à la scène un tel texte que Brigitte Haentjens revendique la vie du théâtre, cet art qui ne demeure vivant que s'il sait outrager » (2001); il s'agirait donc de tourner le dos aux ruines (morales, économiques) du théâtre tel qu'on le pratique généralement, et ce afin d'en rallumer le feu. En entretien, Haentjens précisait d'ailleurs: « Je ne crois pas pouvoir changer le monde, mais je peux au moins fournir, comme le dit Müller, des petits foyers de résistance et d'imagination qui permettront une autre vision du monde » (citée dans Giguère, 2001). Si son refus des processus et des modèles formels habituels était d'abord lié à des envies personnelles, comme on l'a vu au moment de la création de *Je ne sais plus qui je suis*, il semble s'être politisé au contact de Müller.

Comment se manifeste cette résistance, ce désir de déconstruction dans le travail de celle qui, on l'a vu, dit justement se mesurer à une œuvre mettant face à face « nos prétentions à vouloir changer le monde en montant des spectacles » (Haentjens, 2001) et « les multiples compromissions » (*idem*) auxquelles on doit se soumettre pour y parvenir? D'abord, sur le plan du processus créateur, Haentjens et Sibyllines font encore ici un pied de nez aux habituels impératifs de production

dans le champ théâtral professionnel québécois : la mise en scène de *Hamlet-machine* aurait nécessité deux ans de travail et de réflexion, selon ce que rapporte notamment Giguère (2001). Dans son article, la journaliste fait également mention de deux mois de travail intellectuel sur le texte, réunissant chaque matin toute l'équipe du spectacle environ neuf mois avant la série de représentations, et ce « sans obligation de résultat à cet instant » (*idem*). Haentjens s'est souvent exprimée sur l'importance qu'elle accorde au temps passé en salle de répétitions, lieu paratopique exemplaire, espace à la fois de retranchement et d'interaction, à rapprocher de la description des salons de l'âge classique que donne Maingueneau : « un espace où se desserre la domination sur les femmes, où l'on peut se consacrer à des activités ritualisées apparemment étrangères à toute visée utilitaire, à l'exercice du pouvoir, à la production ou au commerce » (2004 : 75)²³.

Se consacrer à l'acte créateur sans obligation de résultat constitue à la fois un devoir et un privilège que se donne la créatrice; le même investissement personnel est aussi requis de la part de tous ses collaborateurs, ce que corrobore Marc Béland en parlant de Heiner Müller : « Il s'est tellement livré que ça oblige, comme interprète, à risquer, à se mouiller, quoi » (cité dans Labrecque, 2001). Revenant lui aussi sur l'importance, pour l'auteur, de préserver des espaces de paroles libres de toutes contraintes liées à la marchandisation de l'art, le comédien déclare à Marie Labrecque : « Il y en a de moins en moins de ces endroits où l'on se donne les moyens d'être complètement intègre par rapport à ce que l'on veut exprimer, sans souci de rentabilité [...] ». Le théâtre devient inutile quand on le pervertit en voulant en faire un produit » (*idem*). Tout comme Haentjens, l'acteur construit par ses mots un certain *ethos* faisant écho à celui de l'écrivain, dont il loue la lucidité.

Sur le plan esthétique maintenant, comment Brigitte Haentjens et ses collaborateurs négocient-ils ce passage de la page à la scène, cet « adieu à la pièce didactique » (Müller, 1985 : 67), ce refus d'un théâtre dit « de masse » ? Notons d'abord que le *Hamlet-machine* de Sibyllines trouve grâce aux yeux de tous les observateurs critiques. Dans l'ensemble des articles recensés, on reconnaît que la mise en scène répondrait coup pour coup à la violence du texte : le spectacle est « troublant, [...] provoque l'inconfort, quand ce n'est pas carrément la nausée » (Dumas, 2001), et le « spectateur [y est] rudoyé » (*idem*). Si Solange Lévesque parle d'un spectacle « sans quartier, âpre, certes, mais roboratif parce qu'il parle directement à celui qui l'accueille » (2001), Robert Lévesque mentionne le sentiment « d'effacement » que laisse l'œuvre scénique sur son public, ajoutant que la metteuse en scène « a préféré une théâtralisation hagarde dans la dé-théâtralisation radicale » (2001).

23 Haentjens parle similairement, et de manière particulièrement éloquent, de la salle de répétitions dans son livre *Un regard qui te fracasse* : « La salle de répétitions est l'endroit au monde où je me sens le mieux, tout entière, libre, comme *rassemblée*, à l'abri du jugement ou du regard des autres. Une sorte de cuisine où mijotent des marmites de sorcières. Un lieu où tout est permis. Un lieu de tensions, aussi, qui se résolvent sur place, dans le travail. Un lieu magique où la vie quotidienne est déposée à l'entrée, comme pour un rituel, un sacrifice » (2014 : 133; souligné dans le texte).

Si les artistes ne font pas de lien direct entre le désir d'établir de petits foyers de résistance et la présentation du spectacle dans un lieu non-traditionnel et hors circuit, la présentation du spectacle à l'Union Française est toutefois parlante. Circonstanciel dans le cas de *Je ne sais plus qui je suis*, ce choix est d'autant plus cohérent ici : qu'il n'y ait aucun théâtre pour accueillir la créatrice ou que celle-ci décide délibérément d'occuper un lieu « non théâtral » renforce sa marginalité et sa singularité. Selon Solange Lévesque, le choix de cet espace témoignerait « d'une vision très précise » (2001). Elle le décrit comme « une salle de fêtes vétuste, peinte en vert, rose et gris, dont on a l'impression qu'elle a été utilisée telle quelle, sans apprêt » (*idem*). Mentionnant la présence d'un banal bar, d'un lustre « genre faux riche » (*idem*) et d'un réfrigérateur Coca-Cola, la critique du *Devoir* propose de la scénographie la lecture suivante : « La dévoration des valeurs humanistes par les valeurs marchandes est ici dénoncée par la pauvreté, le kitsch dépouillé de son aura de mode et la modestie » (*idem*).

Ève Dumas parle quant à elle d'un espace « glacial, déprimant, pauvre, tel qu'on s'imagine certaines salles de répétition du défunt bloc de l'Est » (2001). Dans les pages du *Voir*, Luc Boulanger ne semble pas percevoir l'aspect vétuste décrit par ses deux collègues et présente pour sa part le lieu scénique comme étant « magnifique et vaste » (2001) et « débouch[ant] sur une salle à l'arrière qui ressemble à un hôtel, luxueux, avec un gros lustre suspendu au-dessus d'un bar » (*idem*), description qui ne s'accompagne pas d'une analyse des éventuels liens entre scénographie et thèmes de l'œuvre. Le critique mentionne également que les interprètes occupent ce lieu dès l'entrée du public, « posant comme dans un tableau du peintre américain Edward Hopper », comparaison picturale dont use aussi Robert Lévesque dans son propre papier, paru le même jour, afin de décrire « l'anonymat fantasmatique » (R. Lévesque, 2001) qui caractériserait la mise en scène de Haentjens et certaines toiles de Hopper.

Embrassant tout à la fois la lecture du lieu et la nature chorale du spectacle, Robert Lévesque y va d'une autre comparaison, cette fois avec l'un des spectacles-phares de la grande chorégraphe allemande Pina Bausch. « [N]ous sommes dans un au-delà de la nuit, dans un de ces établissements qu'en Allemagne on nomme *Kontakthofe*, "salles de contact" qui ne sont pas à vrai dire des lieux de prostitution mais où des prostituées passent ainsi que des clients » (R. Lévesque, 2001); ici, comme dans le *Kontakthof* de Bausch présenté en 1978, « on chorégraphie la solitude, la détresse, la déchéance » (*idem*).

Cet aspect chorégraphique, renforcé par l'utilisation de chœurs féminins et masculins, retient l'attention des observateurs. Pour décrire le jeu d'ensemble, Solange Lévesque et Ève Dumas évoquent toutes deux d'autres spectacles de Sibyllines. Selon la première, en privilégiant un jeu très frontal et adressé directement au public, « Brigitte Haentjens poursuit le développement d'une inspiration que l'on pouvait déjà sentir dans *Je ne sais plus qui je suis* en 1998 » (S. Lévesque, 2001); la seconde parle pour sa part du choix d'entourer d'un chœur « d'individus indifférenciés »

(Dumas, 2001) chacun des deux principaux protagonistes, «[u]n peu comme [Haentjens] l'avait fait dans *Malina*» (*idem*). Luc Boulanger décrit le travail de mise en scène comme étant «très physique, organique» (2001), à la gestuelle «lente et troublante» (*idem*).

De manière générale, *Hamlet-machine* a davantage convaincu les critiques que *Je ne sais plus qui je suis*. Sans avoir recours à cette locution, les commentatrices et les commentateurs reconnaissent le caractère postdramatique de l'œuvre – non-linéarité, interdisciplinarité, performativité des corps, rapport frontal brisant le quatrième mur, détournement/retournement de figures connues... – et attribuent bien souvent à ces constituantes le fait que la production soit à ce point enthousiasmante. Pour reprendre la terminologie de Maingueneau, on pourrait avancer l'idée que le public (et les critiques) est ici convié à prendre part à l'espace paratopique, où il est accueilli yeux dans les yeux par les artistes – notamment par la metteuse en scène, qui déchire les billets chaque soir à la porte – qui, tout en ne lui laissant guère de répit, interpelleraient aussi sa capacité à lire entre les lignes, à créer du sens, ce dont témoigne la diversité des lectures du spectacle. Cette invitation/confrontation donne lieu à une double reconnaissance critique: identification d'une unicité artistique et gratitude à l'égard d'une créatrice dont le travail secoue, réveille. Ainsi, le fait de sortir du théâtre (de ses lieux comme de ses schèmes habituels) afin de réinvestir d'une manière jugée plus apte à traduire la complexité et les contradictions du réel et du contemporain trouve grâce aux yeux de celles et ceux dont c'est la tâche de juger publiquement de l'intérêt et de la pertinence des propositions classées sous le vocable de «théâtre».

CULTIVER LES CONTRADICTIONS

L'*ethos* composite de Brigitte Haentjens qui ressort de cette traversée médiatique en est donc un de contradictions, dont on peut rappeler les plus récurrentes: elle explore dans la joie et avec bonheur des univers durs, éprouvants pour les interprètes comme pour le public; elle poursuit une démarche théâtrale tout en étant plus intéressée par la danse, les arts visuels et la poésie que par les dramaturgies traditionnelles; elle investit deux années de sa vie dans chacune de ses productions tout en doutant de la capacité du théâtre à pouvoir changer le monde; elle aborde d'un point de vue critique la condition féminine tout en refusant l'étiquette féministe; c'est une chercheuse instinctive qui avance à tâtons dans l'inconscient, sans plan, mais aussi une fervente lectrice pour qui «la dimension intellectuelle du théâtre [est] essentielle» (Giguère, 2001). Si elle semble s'identifier tout particulièrement à Müller, cela ne va pas sans exposer d'abord, dans le programme de *Hamlet-machine* auquel les journalistes se réfèrent abondamment, les propres contradictions de l'auteur dramatique est-allemand:

marxiste vigilant censuré chez lui et choyé à l'Ouest; intellectuel prônant la révolution prolétarienne face à un public composé presque exclusivement d'intellectuels et de nantis; auteur dénonçant les dérives du communisme politique mais circulant librement d'Est en Ouest, metteur en scène sceptique et pourtant adulé (Haentjens, 2001).

La personnalité complexe de la créatrice telle qu'elle se dessine au fil des articles de presse vient à coup sûr modifier l'horizon d'attente du public et des critiques appelés à commenter ses créations. Traversée par des contradictions assumées, l'artiste ne fait pourtant pas de compromis, et on se doit d'en avertir le lectorat et éventuel public : il y a de la « hargne » (Labrecque, 1998) dans *Je ne sais plus qui je suis*, et c'est à la spectatrice et au spectateur « qu'il revient de déterminer s'il a] le goût d'effectuer ce voyage dans la galaxie de la colère féminine » (Bernatchez, 1998a); on se « confronte » à *Hamlet-machine* (Thibeault, 2001), création qui laisse le « spectateur rudoyé » (Dumas, 2001). Tout comme celle qui orchestre leur mise au monde, les figures du théâtre de Sibyllines sont elles aussi ambivalentes, polarisées : victimes et bourreaux dans *Je ne sais plus qui je suis*, lucides mais impuissantes dans *Hamlet-machine*. C'est leur irréductibilité qui trouble et dérange, qui fascine aussi. Peut-être en va-t-il de même de Haentjens ?

Autour de cette *persona* est développé un espace paratopique multiple, que Haentjens conçoit, habite et anime, usant elle-même de l'expression « territoire ». Cette paratopie, qui s'incarne parfois dans des endroits physiques – salles de répétition, lieux de diffusion hors circuit –, est également tissée des contradictions qui en font un perpétuel entre-deux, un refuge où les apories que sont la recherche d'un théâtre non théâtral (ou postdramatique) ou d'un féminisme non féministe, par exemple, deviennent moteurs de création. Cet espace peut et doit, on l'a vu, être partagé avec des collaborateurs artistiques; nous avons aussi suggéré qu'il pouvait accueillir le public, bien que de récents propos de Haentjens sur la place du public dans son travail nous incitent à une certaine prudence. En effet, dans *Un regard qui te fracasse*, elle décrit ainsi le soir de la première, énonçant du même coup une autre contradiction personnelle de taille :

Moment brutal où le public piétine d'une certaine manière le jardin que l'on a mis si longtemps à cultiver en secret pour lui. Il se produit une sorte de ravage. Le violent sentiment de destruction que j'éprouve semble paradoxal, puisque cette convocation est la raison d'être du théâtre et que, sans le public, l'œuvre n'atteint pas sa complétude. Mais les spectateurs ont leur liberté, et le rituel que l'on souhaiterait en douce leur imposer n'est pas toujours suivi, respecté. De plus, le public s'approprie l'œuvre, la fait sienne, renvoyant la metteuse en scène à sa solitude (Haentjens, 2014 : 134).

Peut-on mesurer, quinze ou vingt ans plus tard, l'évolution de cette paratopie que j'appelle Sibyllines ? Forcée de s'inventer un espace propre à partir de presque rien, Haentjens l'a développé en multipliant les collaborations fructueuses avec des interprètes, des conceptrices et concepteurs ainsi qu'en forgeant une signature esthétique reconnaissable, mais toujours en mouvement. Elle s'est entêtée à se doter de longues périodes de temps pour créer ses spectacles, elle a multiplié le défrichage de matières dramatiques hors normes ou transfuges d'autres disciplines. Ses entêtements lui ont valu une reconnaissance, des prix, des offres et des invitations. Il lui arrive parfois maintenant de mettre sa sensibilité artistique au service d'œuvres dramatiques classées au rayon des classiques : Brecht en 2012, Shakespeare en 2015.

Longtemps critique farouche du milieu théâtral et de ses facilités, Haentjens n'y joue pas moins désormais des rôles de premier plan, y occupant des fonctions fédératrices : directrice du Théâtre français du Centre national des Arts depuis 2012, coprésidente du Conseil québécois du théâtre depuis 2016. On pourrait avancer qu'une partie de son espace de permission, conquis de haute lutte, s'est en quelque sorte ouvert pour laisser entrer, au-delà de la garde rapprochée habituelle, celles et ceux qu'elle appelle « camarades », pairs artistes pour qui elle est souvent une inspiration. Ce désir que d'autres puissent profiter de cette liberté chèrement acquise, aucun geste ne le symbolise mieux que la décision de partager entre cinq artistes émergents l'importante bourse qui accompagnait le Prix du Gouverneur général pour les arts de la scène, distinction qui lui fut remise en mars 2017. À cette occasion, Brigitte Haentjens déclarait alors, par voie de communiqué de presse : « Je suis extrêmement reconnaissante de recevoir ce prix qui m'honore et honore les artistes qui ont collaboré avec moi et les communautés qui ont soutenu ma pratique artistique ».

BAILLARGEON, Stéphane (1998), « Jour de rage », *Le Devoir*, 7 mars, p. A1.

BERNATCHEZ, Raymond (1998a), « *Je ne sais plus qui je suis* : art pictural, art scénique », *La Presse*, 13 mars, p. A16.

BERNATCHEZ, Raymond (1998b), « Sept femmes en joyeux calvaire », *La Presse*, 7 mars, p. D6.

BERTIN, Raymond (2006), « Point critique », *Jeu*, n° 121 (« La fin de la critique? », Michel Vaïs [dir.]), p. 5-8.

BOULANGER, Luc (2001), « Théâtre-choc », *Voir*, 18 octobre, p. 48-49.

BOULANGER, Luc (1998), « Jeunes femmes en colère », *Voir*, 5 mars, p. 55.

BRAULT, Marie-Andrée (2002), « Espaces habités », *Jeu*, n° 102 (« *Hamlet-machine* et (*Oncle Vania*) », p. 92-96.

CYR, Catherine (2011), « Le féminin choral dans *Tout comme elle* : entre l'indivisibilité et la diffraction », dans Thérèse St-Gelais (dir.), *Loin des yeux, près du corps : entre théorie et création*, Montréal, Éditions du remue-ménage, p. 87-91.

DAVID, Gilbert (2003), « Éléments d'analyse du paratexte théâtral : le cas du programme de théâtre » *L'Annuaire théâtral*, n° 34 (« En marge de la scène : le paratexte », Shawn Huffman et Rachel Sauvé [dir.]), p. 96-111.

DESROCHERS, Nadine (2001), « Le théâtre des femmes », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois : 1975-1995*, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes », p. 111-132.

DUMAS, Ève (2003), « Proximités : regard sur la pratique du critique-interviewer », *L'Annuaire théâtral*, n° 34 (« En marge de la scène : le paratexte », Shawn Huffman et Rachel Sauvé [dir.]), p. 115-125.

- DUMAS, Ève (2001), « Grandeur et décadence », *La Presse*, 13 octobre, p. D17.
- GIGUÈRE, Amélie (2001), « Un poète disparu », *Ici*, 4 octobre, p. 35.
- GODIN, Diane (2002a), « *Ecce homo* : notes d'une spectatrice », *Jeu*, n° 102 (« *Hamlet-machine* et (*Oncle*) *Vania* »), p. 107-109.
- GODIN, Diane (2002b), « L'acteur-créateur : entretien avec Marc Béland et Denis Bernard », *Jeu*, n° 102 (« *Hamlet-machine* et (*Oncle*) *Vania* »), p. 83-91.
- GUAY, Hervé (2014), « Les entrevues accordées à la presse par Christian Lapointe : de la figure du créateur à la mythographie », dans Hervé Guay et Louis Patrick Leroux (dir.), *Le jeu des positions : discours du théâtre québécois*, Montréal, Nota Bene, « Séminaires », p. 215-246.
- GUAY, Hervé (2013), « La bataille perdue de la visibilité médiatique du théâtre », *Spirale*, n° 245 (« Horizon incertain du théâtre québécois », Gilbert David et Yves Jubinville [dir.]), p. 46-48.
- GUAY, Hervé (2011), « Pourquoi l'auteure est-elle devenue folle? Trois portraits d'écrivaines signés Brigitte Haentjens », *Jeu*, n° 140 (« Théâtres de la folie », Catherine Cyr [dir.]), p. 100-107.
- HAENTJENS, Brigitte (2014), *Un regard qui te fracasse : propos sur le théâtre et la mise en scène*, Montréal, Boréal.
- HAENTJENS, Brigitte (2001), « Dialogue avec un poète disparu », dans le programme de *Hamlet-machine*, Montréal, Sibyllines, s.p.
- HELLOT, Marie-Christiane (2002), « De la mise en scène comme mise à mort », *Jeu*, n° 102 (« *Hamlet-machine* et (*Oncle*) *Vania* »), p. 74-82.
- JAUSS, Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, « Tel ».
- JEAN, Diane (1998), « Sept femmes en colère : le théâtre et le nouveau féminisme », *Ici*, 5 mars, p. 9.
- JOBIN, Emilie (2011), « Un corps à soi : socio-anthropologie des corps vulnérables au féminin dans *La cloche de verre* (2004), *Malina* (2000) et *Tout comme elle* (2006) de Sibyllines », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- L'HÉRAULT, Pierre (2002), « L'impossible vérité du théâtre », *Spirale*, n° 183 (« Les médiatiques », Lucie Joubert [dir.]), p. 10-11.
- LABRECQUE, Marie (2001), « Athlète du cœur », *Voir*, 4 octobre, p. 48.
- LABRECQUE, Marie (1998), « Cri du cœur », *Voir*, 12 mars, p. 52.
- LALONDE, Catherine (2017), « Les fées nous accusent », 3900 (publication du Théâtre d'Aujourd'hui), vol. 10, janvier, 3900.ca/les-fees-nous-accusent-catherine-lalonde
- LALONDE, Gabrielle (2012), « Au croisement des mots, des regards et des corps : représentations équivoques du féminin dans le théâtre de Brigitte Haentjens », mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche.
- LÉPINE, Stéphane (2008), « La voix de Cassandre : entretien avec Brigitte Haentjens », dans Stéphane Lépine (dir.), *Sibyllines : un parcours pluriel*, Montréal, Les 400 coups, p. 110-116.

- LESAGE, Marie-Christine (1998), « En toute liberté », *Jeu*, n° 89 (« *Don Quichotte* au TNM », Philip Wickham [dir.]), p. 30-34.
- LÉVESQUE, Robert (2001), « Ne plus être Hamlet... », *Ici*, 18 octobre, p. 37.
- LÉVESQUE, Solange (2001), « Un brillant *Hamlet-machine* », *Le Devoir*, 12 octobre, p. B9.
- LÉVESQUE, Solange (1998), « Le discours, le désir et le défi », *Le Devoir*, 12 mars, p. B7.
- MAINGUENEAU, Dominique (2009), *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, « U ».
- MONTESSUIT, Carmen (1998), « Marie-France Marcotte: après le théâtre, elle rêve maintenant de cinéma », *Le Journal de Montréal*, 2 mars, p. 47.
- MOSS, Jane (2009), « Le corp(u)s théâtral des femmes », *L'Annuaire théâtral*, n° 46 (« Une dramaturgie à soi: l'écriture du théâtre des femmes au Québec », Gilbert David [dir.]), p. 15-32.
- MÜLLER, Heiner (1985), *Hamlet-machine*, trad. Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzinger, Paris, Minuit.
- PELLETIER, Pol (1995), *Joie*, Montréal, Éditions du remue-ménage, « Théâtre ».
- SAINT-PIERRE, Christian (2002), « Une machine et des parenthèses », *Jeu*, n° 102 (« *Hamlet-machine* et (*Oncle Vania*) », p. 97-99.
- SCHRYBURT, Sylvain (2002), « Des "mots" qui parlent: les programmes du TNM et de la Compagnie Jean-Duceppe », *Jeu*, n° 105 (« Directions artistiques », Marie-Andrée Brault et Philip Wickham [dir.]), p. 88-94.
- THIBEAULT, Pierre (2001), « Hier, l'apocalypse », *Ici*, 11 octobre, p. 56.
- VAÏS, Michel (2004), « L'épidémie des préparatifs », *Jeu*, n° 110 (« Ronfard: le legs », Diane Godin [dir.]), p. 10-13.

La performativité du corps féminin dans le théâtre de Haentjens : quatre illustrations

GABRIELLE LALONDE
Université d'Ottawa

À la source du titre de la pièce *Hamlet-machine* de Heiner Müller, la phrase clé «Je veux être une machine», que prononce le personnage de Hamlet (Müller, 1985b : 80), est un décalque de l'expression utilisée par Andy Warhol¹ au moment où ce dernier a fondé sa fabrique d'art mécanisé et reproductible appelée «The Factory». À cette époque, l'artiste venait d'entreprendre la production en série de ses tableaux souvent composés d'images de personnalités connues ou de produits de consommation qu'il recopiait systématiquement; il souhaitait ainsi faire du processus artistique une opération qui rappelle la chaîne de montage. En utilisant la sérigraphie, Warhol réussissait à marier l'art à la production de masse et la culture populaire à la culture industrielle.

Cette constante répétition est au cœur du concept de performativité du genre tel que Judith Butler le définit. Tout comme chez Warhol, l'acte de reprendre des images vues sans cesse dans le quotidien – des images de femmes, par exemple – et de les placer côte à côte permet de les faire ressortir en tant qu'assemblage de produits culturels et sociétares. En mettant l'accent sur la nature construite de cet ensemble d'images, de postures ou d'actions reproduites, la performativité, à la manière d'une machine, réussit avec le temps à générer du féminin. Comme l'affirme Butler :

Si le fondement de l'identité de genre est la répétition stylisée d'actions dans le temps et non une identité uniforme, alors les possibilités de transformation du genre se trouveraient dans la relation arbitraire qui se crée entre de telles actions, dans la possibilité d'une nouvelle sorte de répétition, dans la rupture ou la répétition subversive² (Butler, 1997 : 402).

1 «[...] I want to be a machine, and I feel that whatever I do and do machine-like is what I want to do» (Warhol, cité dans Swenson, 1963 : 26).

2 «If the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time, and not a seemingly

Ainsi, selon Butler, non seulement la répétition révèle-t-elle que le féminin est un construit social, mais elle constitue aussi une tactique qui vise à miner l'image normative de la femme au moyen de la subversion, du décalage de cette même image afin que la performativité soit retournée sur elle-même (Butler, 2009 : 12). Cette manipulation des modèles du genre est une stratégie de reproche qui s'avère particulièrement efficace, car elle a l'avantage de s'appuyer directement sur l'objet critiqué afin de poser un commentaire, au lieu de s'en tenir simplement à le rejeter. « [I]l n'est pas nécessaire de laisser tomber le rouge à lèvres pour réussir à renverser les normes sexospécifiques : par ailleurs, on peut le combiner avec d'autres comportements [...] qui nuisent à la cohérence de la performance³ » (Young, 1997 : 187).

Dans les mises en scène qu'elle produit avec la compagnie Sibyllines (et même bien avant), Brigitte Haentjens élabore une variété de techniques qui révèlent la complexité de ses personnages féminins sous la forme d'actions répétitives mais conflictuelles, qu'elles soient simultanées, en série, en parallèle, récurrentes ou récursives. Cette multiplicité, qui apparaît partout dans le travail de Haentjens, se présente sous plusieurs avatars; nous en donnerons ici quatre exemples. Nous nous pencherons d'abord sur la structure rythmique des spectacles, que le corps des principales comédiennes complexifie par des séquences de mouvements irréguliers. Ensuite, en abordant la répétition simultanée, il sera question de la forme chorale, qui fragmente le personnage féminin en parties indépendantes de l'ensemble. Nous étudierons par la suite la performativité de la tenue vestimentaire et, finalement, celle de la gestuelle féminine, largement inspirée d'images médiatiques.

Les trois pièces faisant l'objet de cette étude – *Hamlet-machine* (2001), *La cloche de verre* (2003) et *Médée-Matériau* (2004) – ont été créées dans un bloc de quatre ans. Elles constituent un cycle précis, exemplaire du théâtre de Sibyllines qui cherche, dans un premier temps, à établir un rapport scène-salle plus personnel et, dans un deuxième temps, à travailler la stylisation des mouvements du corps dans les limites de ce lieu, en particulier ceux des personnages féminins⁴. L'atmosphère intime de ces trois spectacles est engendrée à la fois par la taille et la disposition de la salle, mais aussi par l'esthétique dépouillée et la structure renfermée du dispositif scénique. Dans cet espace quelque peu contraint, les interprètes se livreront à un exercice corporel exigeant.

seamless identity, then the possibilities of gender transformation are to be found in the arbitrary relation between such acts, in the possibility of a different sort of repeating, in the breaking or subversive repetition of that style.» Toutes les citations en anglais de cet article ont été traduites par nos soins.

- 3 « [O]ne need not necessarily put the lipstick down to subvert gender norms: alternately, one can combine it with other behaviors [...] that upset the coherence of the performance ».
- 4 Les spectacles qui ont précédé ce cycle (*Je ne sais plus qui je suis*, *La nuit juste avant les forêts* et, surtout, *Malina*) sont inauguraux dans leur manière de travailler l'intimité, la frontalité et la stylisation du mouvement corporel. Toutefois, ces productions servent plutôt d'annonce à l'esthétique corporelle de l'ambiguïté qui sera développée plus en profondeur dans les trois spectacles à l'étude.

RYTHME CORPOREL : LA FEMME SPASMODIQUE, CHANCELANTE, CATATONIQUE

Puisque les spectacles de Sibyllines ont recours à un jeu très physique, leur rythme est avant tout déterminé par le travail corporel des comédiens, que les éclairages et la bande sonore viendront par la suite appuyer. Les gestes et les mouvements corporels sur la scène produisent un rythme plastique, c'est-à-dire que ce rythme crée une structure à la fois dans l'espace et dans le temps – un « substrat spatio-temporel » (Belic, 2002 : 130). Née d'un travail de découpage issu de la mise en scène, la trame rythmique globale s'impose par des changements de vitesse ou d'intensité dans le mouvement; ce sont ces changements qui détermineront le début et la fin des séquences composant le spectacle. Par exemple, comme nous le verrons plus tard, le travail chorégraphique du chœur, fréquemment utilisé chez Sibyllines, crée des séquences rythmiques où les gestes simultanés des interprètes divisent l'attention du spectateur afin qu'il se concentre sur l'effet d'ensemble. Contrairement à ces instances de cohérence rythmique, dans chacun des trois spectacles à l'étude, le personnage principal féminin vient produire des failles dans ce que Manuel García Martínez nomme les cadres rythmiques, cette « [t]race mentale des rythmes des premiers instants qui deviennent le point de repère du déroulement rythmique ultérieur » (García Martínez, 2003 : 4). Bien qu'Esther, Médée et Ophélie se distinguent beaucoup les unes des autres par leur composition corporelle, leur jeu trouve des points communs en ce qu'elles imposent toutes, par la répétition de leurs mouvements, une rythmique qui non seulement va à l'encontre du cadre précédemment établi, mais qui est en soi chaotique, imprévisible. En examinant la structure rythmique des spectacles, nous verrons comment le langage gestuel du personnage est fondé sur des effets de contraste et de rupture.

L'idée principale que Haentjens met de l'avant dans le programme de *La cloche de verre* par l'entremise de son *dramaturg* Stéphane Lépine est l'omniprésence d'un déchirement chez Sylvia Plath (et conséquemment chez le personnage d'Esther) entre le besoin de se plier à l'image dictée par son époque et le désir de la dépasser : « Je crois que Sylvia Plath ne parvenait ni à se conformer ni à se séparer⁵ » (Lépine, 2004b : 6b). La structure rythmique d'Esther traduit directement sur scène ce profond écart qui sépare l'être et le paraître. Par le doux timbre de sa voix et par l'aisance fluide avec laquelle elle passe d'un mouvement à l'autre, Esther installe tout au long du spectacle l'image d'un corps docile, qui « se déplace d'un lieu à l'autre comme un automate, poussé par une force qui ne lui appartient pas » (Wickham, 2004 : 116). À mesure que le personnage évolue dans le spectacle, cette harmonie des gestes est progressivement trahie par les sourires exagérés qu'Esther esquisse; ils produisent une incohérence entre ce qu'Esther dit et

5 La même idée est formulée par Lépine ailleurs dans le programme : « Sylvia est une femme déchirée entre le conservatisme des valeurs et son désir d'écrire et de vivre des formes nouvelles » et « [c]ette incapacité d'une jeune fille brillante à se conformer au modèle de la parfaite mère de famille est certes très présente dans *La cloche de verre* » (Lépine, 2004b : 5a et 6a).

ce qu'elle fait et laissent ainsi transparaître que l'image d'obéissance suggérée par le personnage est mensongère⁶. Outre la répétition du sourire, une deuxième action performative s'insère dans la structure rythmique fondamentale du spectacle et provoque une rupture beaucoup plus brusque – la comédienne étant prise de convulsions violentes. Cette action, qui reproduit les séances d'électrochocs qu'Esther et Sylvia Plath ont toutes deux subies, survient toujours sans prévenir : la comédienne termine à peine ses mots, échappe les objets qu'elle tenait dans ses mains et son corps se met à frétiller comme si elle en avait perdu le contrôle.

Les séries de convulsions que subit Esther se distinguent à deux niveaux de toutes les autres séquences gestuelles présentes dans la pièce. D'abord, contrairement aux gestes et aux déplacements de la structure rythmique fondamentale, qui sont exécutés lentement et qui nécessitent donc beaucoup de contrôle, les convulsions sont en quelque sorte une improvisation de gestes; chaque répétition de cette séquence est différente de la dernière, car la nature du mouvement est rapide et imprévisible. Les éclairages viennent ici amplifier les gestes frénétiques du corps en clignotant au même rythme détraqué des mouvements, inondant la comédienne d'une lumière crue et blanche à intervalles irréguliers. C'est surtout à cause de l'imprévisibilité des gestes que cette séquence se distingue aussi par la violence soudaine infligée au corps. Bien que ces segments représentent une esthétisation des secousses que produit une réelle séance d'électrochocs, ils reprennent plusieurs caractéristiques corporelles associées à ce traitement – le corps de la comédienne est secoué par une telle force que ses membres deviennent flasques et son visage se contorsionne en grimaces. De plus, la bande sonore est interrompue à ce moment précis afin que les épisodes de spasmes s'accomplissent toujours dans le silence, ce qui permet d'entendre faiblement les petits sons qu'émet la comédienne, dont le souffle est coupé et saccadé lorsque son corps se tend. À cet effet, Céline Bonnier précise que, paradoxalement, l'interprétation de son personnage exige d'elle « contrôle et abandon » (Bonnier, citée dans Saint-Pierre, 2004); ainsi, la violence de ces segments permet en même temps le relâchement du corps retenu. Le terme « violence » est utilisé ici selon ses deux définitions : celle qui caractérise l'inconfort du spectateur devant la douleur que semble ressentir le personnage, mais aussi, en ce qui a trait au rythme, celle qui agit tel un synonyme de la rupture ou de la distorsion. Comme le souligne Louise Dupré – auteure de *Tout comme elle* –, dans son choix de textes autant que dans son traitement de l'objet scénique, Haentjens met en relief « la violence exercée sur le corps, la violence contenue dans le corps, et la douleur de cette violence » (Dupré, 2006 : 92-93).

En répétition, lors du travail de développement des personnages pour *Médée-Matériau*, la comédienne Sylvie Drapeau a cherché à appuyer, par la rythmique du texte, ce qu'elle nomme

6 La trajectoire de ce personnage qui délaisse son rôle archétypal de bonne ménagère fait écho à d'autres spectacles féministes québécois qui le précèdent, notamment la création collective *La nef des sorcières, Les fées ont soif* de Denise Boucher et *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* du Théâtre expérimental des femmes.

« le corps politique du personnage » (Drapeau, citée dans Bélair, 2004) en le faisant résonner dans la composition corporelle. Ce travail d'harmonisation entre corps et texte produit chez Médée une série d'autosynchronies, c'est-à-dire des séquences répétitives où le geste recoupe l'accent mis dans la voix (García Martínez, 2001 : 76). Par exemple, dans une section du monologue de Médée où la diction est particulièrement exagérée, Drapeau scande les syllabes finales de certains mots qui soulignent son état subordonné à Jason (Gaétan Nadeau) et accompagne toujours cette scansion du même mouvement, celui de gonfler la poitrine : « Tout en moi est à *toi* instrument tout *entière*/[...] Moi ta *chienne* ta *putain* moi/Moi barreau sur l'échelle de ta *gloire*/Ointe de [ta *merde*⁷] sang de tes *ennemis* » (Müller, 1985a : 12; nous soulignons). L'accentuation de ces mots – avec le geste et la voix – a pour effet de produire un rythme constant, voire prévisible, qui suit logiquement la régularité avec laquelle la comédienne respire le texte. Ce geste sera repris plus tard par le chœur des femmes, qui l'exécuteront à chacun de leurs pas.

Par opposition à cette séquence, Drapeau adopte un cadre rythmique syncopé à partir du moment où elle quitte sa place parmi le chœur des femmes pour assumer seule le rôle de Médée. C'est à cet instant que sa démarche change : elle se met à marcher d'un pas incertain, instable, chancelant. Les autres comédiennes, immobiles, la regardent en silence pendant qu'elle se déplace en vacillant, dans un jeu où elle perd et retrouve constamment l'équilibre. Ces séquences très stylisées de déplacement viennent déranger le rythme prévisible qu'installe autrement la répétition du geste du torse bombé qui vient ponctuer le texte. Tout comme on le voit chez Esther, non seulement cette nouvelle corporalité est composée de gestes imprévisibles, mais elle exhibe une nouvelle facette du personnage – celle de la fragilité et de la vulnérabilité qui se traduit dans le corps : « précisément parce que nous rattachons des notions d'une auto-identité intacte, intégrée et stable aux images d'un corps cohérent, invulnérable et omnipotent, les récits et les représentations ayant trait à la faillibilité et à la fragilité du corps engendrent souvent un sentiment d'anxiété⁸ » (Bronfen, 2000 : 111).

La mise en scène chez Haentjens se caractérise par un travail corporel fondé sur la précision et le contrôle. Les mouvements et gestes enchaînés qui constituent le cadre rythmique de *La cloche de verre* et de *Médée-Matériau* maintiennent une allure « taillé[e] au canif » (Cyr, 2006 : 20), car chaque séquence s'apparente à une chorégraphie, tant le geste y est exécuté avec rigueur. Pourtant, dans les deux cas précédents, le travail minutieux du geste est scindé par des séquences de relâchement de la tension corporelle, où les comédiennes se livrent délibérément à une perte de contrôle. Ces séquences replacent donc momentanément le corps de l'acteur dans une sphère

7 Les termes « tes déjections » qu'on retrouve dans le texte de Müller (1985a : 12) ont été remplacés par « ta merde » dans la création de Sibyllines.

8 « [...] precisely because we link notions of an intact, integrated and stable self-identity to images of a consistent, invulnerable and omnipotent body, narratives and representations that revolve around the fallibility and fragility of the body often produce anxiety ».

s'apparentant plutôt à la performance ou à la danse contemporaine, où la non-reproductibilité de l'action prime : « cette exploration passe par une écriture physique qui évacue toute approche psychologique du personnage : ce sont des corps qui agissent devant le spectateur [...] une énergie brute qui s'offre directement aux sens du spectateur » (Lesage, 2001 : 350).

Dans *Hamlet-machine*, toutefois, le geste relâché est plutôt assumé par le personnage de Hamlet (Marc Béland). Lorsqu'il ne récite pas de texte, Hamlet est animé par le désir de s'exprimer avec son corps, mais ce langage non verbal se traduit en une corporalité rythmique dont la lecture est difficile : il frétille, se démène, gémit en secouant ses membres, répétant de courts gestes plusieurs fois avec un niveau d'énergie sporadique et inégal. Il dirige ensuite cette chorégraphie de gestes brouillés vers le public ou vers certains personnages – surtout vers Ophélie et le coryphée, joués respectivement par Céline Bonnier et Gaétan Nadeau – et sa série de mouvements s'accélère dans ces moments d'incapacité d'expression. Lors de ces séquences frénétiques, où le comédien travaille son corps au point où il transpire et doit reprendre son souffle, on peut voir que l'effet du réel « est bien souvent “dé-naturé” par diverses modalités d'exécution : ralenti, accélération, répétition, jeu spatial, etc., modalités qui défont la représentation mimétique au premier degré pour remettre la danse dans le circuit de la dépense » (Febvre, 1991 : 40).

Par ailleurs, Ophélie vient ici marquer un vif contraste avec le rythme qu'impose Hamlet, en opposant le geste frénétique au non-geste, à l'inaction. Au fil du spectacle, la corporalité de Bonnier se désintègre et se pétrifie progressivement – sa démarche lente et lourde du début du spectacle progresse graduellement vers un état d'inactivité presque catatonique. La plupart du temps, ses déplacements sont incités par Hamlet, qui la guide par la main ou qui va même jusqu'à la déplacer lui-même, quand il la porte à bout de bras au-dessus de sa propre tête, faisant d'Ophélie un corps-objet. À la toute fin du spectacle, Bonnier se fait transporter au milieu de la scène par deux comédiens et livre le monologue final du spectacle – au nom d'Électre⁹ – seule en scène, assise parfaitement immobile sur une chaise, remuant à peine les lèvres. Les notes prises par Lépine en salle de répétition indiquent que, dans cette interprétation du texte, *Hamlet-machine* « met en scène l'itinéraire d'un couple de créateurs. L'un [Hamlet] parvient à prendre la parole, à dire “je”, à dire le politique, à s'inscrire dans la Cité; l'autre [Ophélie] se consume et se tait en lui indiquant le chemin » (Lépine, 2001 : 35). Ce trajet parcouru par les deux personnages finit par imposer, au fil de leurs scènes communes, un rythme en contrepoint tissé entre deux pôles du mouvement : celui de la légèreté, de la rapidité et de la précarité chez Hamlet; celui de la lourdeur, de la lenteur et de l'inactivité chez Ophélie (figure 1).

Dans leurs épisodes de perte de contrôle, les comédiennes de *Médée-Matériau* présentent un « corps multidirectionnel » (Febvre, 1992 : 116), relevant de la danse contemporaine, « en

9 Puisque le personnage que joue Céline Bonnier ne change ni corporellement ni vocalement, on peut présumer qu'Ophélie ne fait que lire un texte qui débute comme suit : « C'est Électre qui parle ».

désordonnant les parties du corps, en faisant agir leur énergie propre, en légitimant les corps profanes, en récupérant toute forme de motricité [...] dans une sorte de bricolage exploratoire» (*idem*). Les convulsions, le chancellement et la catatonie sont respectivement insérés en tant que cadres rythmiques et maintiennent donc une certaine familiarité lorsque le spectateur revoit cette séquence une deuxième ou une troisième fois¹⁰. Ce travail de la corporalité brise toutefois le rythme fondamental mesuré, qui est maintenu par ailleurs tout au long des spectacles et oblige le corps « au contrôle, à la retenue, à l'implosion » (Bonnier, citée dans Saint-Pierre, 2004). La corporalité alternative de chaque femme est donc synonyme d'un trop-plein, d'un débordement de la structure très régentée présente tout au long de la pièce.

« UNE MÉDÉE À QUATRE VOIX¹¹ » : DÉMULTIPLICATION DU PERSONNAGE

Peu importe la distribution des personnages indiquée dans le texte d'origine, les mises en scène de Sibyllines comportent fréquemment l'utilisation d'un ensemble choral qui interprète conjointement des séquences gestuelles ou textuelles¹². Bien que le rôle du chœur fluctue selon la pièce choisie, sa fonction principale est invariablement liée au mouvement corporel et aux séquences de chorégraphie – tel que le suggère l'origine grecque du mot, *choros*, qui signifie danse. Bien entendu, la présence d'un personnage collectif – qui ne peut exister que sur scène – contribue à éloigner le spectacle du réalisme et à tendre vers la stylisation (voir Zaragoza, 2006 : 88-89). Le chœur dans les spectacles de Haentjens prend habituellement l'une des deux formes suivantes : il représente soit un seul personnage au corps et au visage multiples (*Malina*, *Tout comme elle*), soit un groupe d'individus indépendants qui forment ensemble une collectivité (*Je ne sais plus qui je suis*, *Hamlet-machine Woyzeck*, *L'opéra de quat'sous*, *Richard III* et *Une femme à Berlin*).

Les quatre comédiennes de *Médée-Matérialu* constituent un chœur inhabituel à cet égard, en ce qu'il est composé d'individus indépendants, sans toutefois qu'il ne représente une collectivité. Le personnage de Médée est interprété, selon le cas, par une seule comédienne ou par l'ensemble des interprètes féminines : « Ce *Médée-Matérialu* que nous montons n'est pas, comme on l'a fait souvent, un long monologue : c'est une Médée à quatre voix, une Médée en quatre femmes, multiple », indique Haentjens (citée dans Bélair, 2004). Ainsi, dans la première et la dernière section du spectacle, « Rivage à l'abandon » et « Paysage avec Argonautes », les quatre comédiennes se fondent dans l'anonymat de la chorégraphie, exécutant plusieurs séries de gestes à l'unisson. Fidèle aux origines du chœur grec, le rôle de la Médée démultipliée est ici principalement celui

10 À cet égard, la répétition des cadres rythmiques chez Haentjens rappelle tout particulièrement le travail corporel vu dans les chorégraphies de Pina Bausch dans les années 1980.

11 Haentjens, citée dans Bélair, 2004.

12 Mis à part les solos, presque tous les spectacles de la compagnie comptent un chœur : *Je ne sais plus qui je suis*, *Malina*, *Hamlet-machine*, *Médée-Matérialu*, *Tout comme elle*, *Woyzeck*, *L'opéra de quat'sous*, *Richard III* et *Une femme à Berlin*.

d'observatrice; étant exclu de la fonction narrative, le personnage n'intervient que par le geste et la chanson. Par contre, dans la deuxième partie de la trilogie, « Matériau-Médée », le chœur se hiérarchise et Drapeau devient à ce moment le coryphée de l'ensemble. Puisqu'elle livre à elle seule l'ensemble des répliques du personnage de Médée, elle établit par la parole le rythme auquel le chœur au complet se meut. Elle se distingue également des autres femmes lorsqu'elle se permet d'adopter à certains moments une corporalité et une gestuelle indépendantes de celles des autres. Quant aux trois autres comédiennes, elles exercent alors une fonction d'adjuvant face à Médée/Drapeau : elles viennent ponctuer son discours vocalement – par leur respiration, leur percussion vocale et leur chant – et corporellement – en reprenant plusieurs de ses gestes en synchronie interactionnelle, soit en unisson avec ceux de Drapeau ou avec un léger décalage, à la manière d'une réverbération¹³. Qu'elles soient guidées ou non par un coryphée, les femmes du chœur représentent une Médée sous l'effigie de quatre visages et de quatre corps différents – démarcation accentuée par les différences subtiles de leurs costumes – qui agissent à la fois en communion avec l'ensemble et indépendamment les uns des autres. Le personnage de Médée peut représenter à la fois de nombreuses facettes d'un même être et un témoignage sur les actions qui se déroulent, étant constitué de plusieurs points de vue distincts.

Dans son étude *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin constate principalement que la conception d'authenticité de l'image subit une mutation due aux technologies qui permettent sa reproduction en un nombre infini d'exemplaires. Selon lui, une figure copiée par la machine est condamnée à éliminer deux composantes qui demeureraient intactes lorsque celle-ci était encore dupliquée par la main de l'homme : le *hic*, l'existence unique de l'illustration, *et nunc*, son contexte original, le lieu et le moment précis dans l'histoire où elle a été créée (Benjamin, 2008 : 12). Chez Sibyllines, le personnage en série est traversé dans son ensemble par les mêmes enjeux. Pourtant, bien que la composition d'un même personnage à l'aide des corps de plusieurs comédiens repose nécessairement sur le concept de la reproduction sérielle, elle présente en même temps une impossibilité de la reproduction parfaite, de l'identique. En renonçant à une uniformité reposant sur le principe de la copie conforme, Haentjens favorise un travail chorégraphique d'ensemble qui se fonde sur la fluctuation constante de l'image. Dans le même ordre d'idées, Theodor Adorno soutient qu'aucune représentation ne peut rendre tout à fait justice à l'idée ou au concept qu'elle cherche à reproduire : « [L'activité humaine] se caractérise surtout par le fait que la nouveauté qualitative s'y révèle[,] [...] c'est un mouvement qui ne se déroule pas selon son identité pure, la reproduction pure de ce qui était déjà là¹⁴ » (Adorno, cité dans Carlson, 2004 : 171).

13 Il est question de synchronie interactionnelle lorsqu'un « interlocuteur a des mouvements synchrones avec les paroles qu'il écoute » (García Martínez, 2001 : 76).

14 « [Human activity] is characterized above all by the fact that the qualitatively new appears in it... It is a movement which does not run its course in pure identity, the pure reproduction of such as already was there ».

Cette idée d'un personnage représenté par une variété de comédiens fait directement écho à la notion de construction (sociale) du corps vue chez les féministes postmodernes. À ce sujet, Butler affirme « qu'il ne peut y avoir de référence à un corps pur qui ne participe pas à la formation de ce corps » (Butler, 2009 : 24). En d'autres mots, selon l'auteure, notre manière de concevoir le corps matériel est teintée par de nombreuses préconceptions et toute référence au corps féminin ou masculin provient d'un ailleurs. Bien qu'elle ne s'applique qu'au théâtre, la forme non seulement multiple, mais fluctuante et malléable que Haentjens donne au chœur de *Médée-Matériau* permet de voir concrètement comment un seul personnage peut avoir une variété de points de vue sur le même événement. Dans leur rôle de spectatrices face au dialogue entre Jason et Médée (Sylvie Drapeau), les interprètes Annie Berthiaume, Mathilde Monnard et Émilie Laforest agissent en tant qu'extensions de la Médée qui parle – elles observent et vivent la scène différemment, avec leur propre subjectivité. L'idée d'un corps à géométrie variable, susceptible de s'altérer à tout moment, coïncide avec la lecture de l'identité corporelle que propose Elizabeth Grosz : « la stabilité de l'image unifiée du corps [...] est toujours précaire. Elle ne peut pas être simplement tenue pour acquise comme un fait accompli et doit être continuellement renouvelée¹⁵ » (Grosz, 1994 : 43-44).

Même lorsque les femmes se rejoignent par la synergie des séquences de mouvements chorégraphiques, elles ne demeurent jamais tout à fait unies par la simultanéité du geste. L'exécution d'une action collective interprétée quelque peu différemment par chaque comédienne donne lieu à des transgressions subtiles de l'uniformité globale de l'image, tout comme le font les costumes des quatre Médées. Si on prend l'exemple de la ligne de danseuses présente dans la troisième section de la trilogie, on constate que la séquence se termine par une révérence produite en appuyant la main droite sur la hanche et en levant le bras gauche bien haut au-dessus de la tête. Bien que l'essence du geste soit la même, les quatre femmes tendent le bras à des hauteurs et à des angles très différents (figure 2). En plus de produire un certain morcellement de la chorégraphie, ces légères différences éliminent complètement la question de la conformité ou de la déviation – puisque chaque comédienne interprète le geste à sa manière, il n'y a pas de modèle précis à suivre. Les dissemblances dans le geste ne relèvent pas forcément d'un désir de marquer délibérément une différence entre les interprètes, mais plutôt d'une certaine marge de liberté accordée dans l'interprétation du geste choral. Lors de la reprise du spectacle *Tout comme elle* à Toronto, une des comédiennes a décrit les répétitions pour le travail d'ensemble choral comme suit :

C'est chorégraphié, mais pas de la même manière que le ferait une compagnie de danse. Nous ne sommes pas devant des miroirs en train d'apprendre des mouvements précis exécutés exactement de la même manière. Brigitte nous enseigne un mouvement ou nous montre quelque chose et nous l'exécutons; c'est le même mouvement, mais ça semble

15 «[...] the stability of the unified body image [...] is always precarious. It cannot be simply taken for granted as an accomplished fact, for it must be continually renewed».

différent sur le corps de chacun et c'est permis, c'est encouragé en fait. Donc je pense que ça donne une image vraiment intéressante, parce qu'on ne s'attend pas à de parfaits battements de jambes qui atteignent la même hauteur, on permet plutôt à chaque femme de s'exprimer avec son propre corps¹⁶ (Amber Mills, citée dans Necessary Angel Theatre Company, 2011).

Ainsi, même lors des séquences chorégraphiques qui visent une certaine harmonie dans la gestuelle, la mise en scène tient compte de l'influence personnelle de chaque interprète. Tout en éliminant l'effet de simultanéité propre au chœur, Haentjens permet aux artistes de participer à la création du rythme visuel et de l'image scénique. Pour en revenir à *Médée-Matériau*, au début du processus de répétition avec les interprètes (Drapeau et Nadeau), Haentjens a choisi d'incorporer à la production une comédienne responsable de la voix et une autre, du corps; c'est ainsi que se sont jointes au projet une soprano (Laforest) et une danseuse (Monnard) (Bélaïr, 2004). De toute évidence, c'est par souci de la composante visuelle et sonore que Haentjens sélectionne, pour constituer le chœur, une experte du corps, une spécialiste de la voix et deux comédiennes de formation qui se chargeront de la composante narrative.

Tout comme de nombreux metteurs en scène et chorégraphes qui exigent que leurs comédiens soient avant tout des musiciens et des maîtres du mouvement corporel, Haentjens semble sélectionner ses interprètes-collaborateurs selon leurs aptitudes sur les plans rythmique et musical. Travailler avec des interprètes dont le sens musical est aiguisé permet une rigueur dans l'établissement des cadres rythmiques du spectacle. D'ailleurs, dans les trois spectacles à l'étude, la performance des interprètes qui ont un fort bagage en danse et en chorégraphie (Marc Béland, Gaétan Nadeau, Mathilde Monnard, Guy Trifiro, Sylvie Drapeau, Annie Berthiaume, Line Nault et François Trudel) ou en chant et en composition (Émilie Laforest, Guy Trifiro et Céline Bonnier) fait l'unanimité.

« Bien que tous les corps affichent leur éducation sociale, les corps qu'on voit sur scène exhibent également leur éducation théâtrale. [...] La danse en particulier donne beaucoup d'exemples de la façon dont des régimes extérieurement imposés sont intériorisés et complètement assimilés¹⁷ » (Shepherd et Wallis, 2004 : 192). Dans son travail du corps choral, Haentjens se distingue en donnant à ses comédiens l'occasion de laisser transparaître dans leur jeu leurs formations respectives. On voit par exemple que Monnard exploite ses aptitudes de danseuse professionnelle

16 « It's choreographed, but it's not choreographed in the same way as a dance company would choreograph. So we're not in front of mirrors, learning exact movements in the same exact way, it's as if Brigitte will teach a movement or show us something and we will do it and it's the same movement, but it looks different on everybody's body and that's allowed, that's in fact encouraged. So I think that it makes for a really interesting picture because it's not expected to be perfect kicks that go at the same height, it's more as if everybody is allowed to bring their own body into the room ».

17 « While all bodies display their social education, bodies on stage also display their theatrical education. [...] Dance in particular offers many examples of how externally imposed regimes are internalized and thoroughly inhabited ».

en donnant davantage de force et de flexibilité à ses mouvements. Lorsque les interprètes ont à tenir une pose, elle maintient un tonus et une posture plus solide que les trois autres comédiennes. Cela traduit ainsi le caractère individuel de ses compétences dans le domaine corporel, et ce, même dans l'immobilité. En fait, l'arrêt du mouvement sur une posture neutre permet de percevoir plus nettement l'état naturel de chaque interprète (Vais, 1989 : 154). Durant ces brefs moments, les membres du chœur de *Médée-Matériau* réussissent à gagner un certain pouvoir d'expression grâce au dévoilement d'une identité qui leur est propre.

LE CODE VESTIMENTAIRE : PERFORMATIVITÉ DE LA MODE AU FÉMININ

Le vêtement, qui agit sur la conception esthétique de tout individu, remplit toujours une double fonction : lorsqu'il est revêtu, le vêtement s'adapte au corps de celui qui le porte et ensemble, ces deux éléments « deviennent des manifestations personnelles et sociales de l'identité mais, en même temps, des créateurs de cette identité » (Falk, 1991 : 53). Ainsi, le vêtement est lui aussi performatif puisqu'il situe le corps dans un contexte historique et social précis, tout en adhérant simultanément aux codes qui permettent au regardant de lire la personne vêtue et l'image qu'elle projette. Au sein des productions de Sibyllines, le costume théâtral féminin va au-delà de ses fonctions fondamentales de « joindre le sens de l'œuvre à son extériorité » (Barthes, 1964 : 53) : il crée une véritable cohésion visuelle dans l'ensemble des spectacles produits par la compagnie. En raison de leurs étoffes, des coupes et des couleurs de leurs vêtements, les comédiennes en costume forment un tout dans leur ensemble, tels des mannequins qui présentent les tenues faisant partie d'une seule et même collection de mode. Chez Sibyllines, cette collection est principalement constituée de trois articles vestimentaires : la robe, la chaussure à talon haut et les dessous en dentelle.

Si l'on examine les costumes confectionnés pour les trois spectacles à l'étude, ce sont ceux de *La cloche de verre* qui situent le spectateur le plus concrètement dans une époque historique précise¹⁸. Afin que le spectateur parvienne à une superposition de l'écrivaine Sylvia Plath et du personnage d'Esther, le costume reflète sans abstraction la mode américaine des années 1950. Ici, le costume joue un rôle important dans l'ostension à la fois symbolique et concrète du personnage qui subit la pression sociale par l'entremise de son propre corps : le costume est la source du conflit, du déchirement¹⁹. Il traduit visuellement le climat politique et social de l'époque d'Esther et cette tension vient s'exprimer dans le corps du personnage. De par les interventions passives du double – qui se situe derrière les murs translucides du décor –, habillé et maquillé de manière identique à Esther, le corps costumé fait introspection, se regarde lui-même de l'extérieur et de l'intérieur en même temps.

18 Conçus par Julie Charland, deux costumes identiques ont été confectionnés pour ce spectacle : celui porté par Céline Bonnier et celui porté par son double, qui fait apparition derrière des cloisons translucides.

19 Grâce à ce costume, tant lié à la fable de la mise en scène, *La cloche de verre* a gagné cette année-là le Masque du meilleur costume (Zeller, 2005).

Roland Barthes affirme, en parlant du costume de théâtre, que sa première fonction est qu'il « doit être un argument » (*ibid.* : 58; souligné dans le texte), c'est-à-dire qu'il doit représenter une intention claire, un choix de lecture. Si on soumet la tenue de Bonnier dans *La cloche de verre* au procès que Barthes fait du costume, elle serait sans doute placée sous l'enseigne du vérisme. Avec sa jupe fleurie en cloche, son blouson agrémenté d'un ruban pour serrer la taille et ses talons hauts, le costume d'Esther traduit dans le détail le *new-look* issu de la mode d'après-guerre²⁰ (figure 3). Il ne faut toutefois pas négliger le fait qu'au-delà d'une représentation fidèle de son époque, ce costume pose un commentaire sur le corps ainsi vêtu.

Dans l'ouvrage *Sexe, race et pratique du pouvoir* (1992), Colette Guillaumin énumère la liste des éléments de costume considérés comme essentiels à la parure féminine, notamment la jupe et les souliers à talon haut. Elle soutient que ces deux articles qui composent le bagage « réputé superficiel » de l'apparat féminin agissent directement sur le corps des femmes, l'incommodant délibérément dans sa forme et sa démarche naturelle (Guillaumin, 1992 : 86). En plus d'imposer à tous les corps une forme prédéfinie par un remaniement de la chair, le port de ces deux vêtements provoque une démarche affectée : le mouvement de déhanchement qui en résulte, trait le plus facilement attribuable à la conception de ce qu'est le « marcher féminin » (Leroux et Michel, 1999), met les courbes féminines en mouvement et connote un certain érotisme.

Par ailleurs, Guillaumin insiste plus précisément sur les conséquences qu'engendre directement sur le corps ce reformatage – cette normalisation du féminin qui cherche à produire un « nouveau naturel » (Guillaumin, 1992 : 86). Il va sans dire que ces deux articles vestimentaires ne sont vraisemblablement pas pratiques et qu'ils indisposent le corps plus qu'ils ne le secondent. La chaussure à talon haut, qui perdure depuis des siècles en tant que symbole quintessencié de la féminité, engage nécessairement la comédienne dans un rapport très différent avec le sol²¹. Par comparaison avec le soulier plat qui facilite le contact direct du pied au sol, le talon haut effectue toujours un jeu d'équilibre et nécessite une plus grande attention à la répartition du poids à chaque pas. La jupe serre-taille, quant à elle, altère la respiration de l'interprète et entrave son souffle. En vérité, aussi confortable qu'on puisse le rendre pour la comédienne, un pareil costume fait nécessairement du corps un carcan au sens propre, car il est inconfortable et, au sens figuré, participe à la codification esthétique du corps. La comédienne ainsi contrainte dans ses mouvements et sa démarche est constamment ramenée à son propre corps, puisque le vêtement est conçu afin qu'elle ne puisse l'oublier. « En somme, déclare Guillaumin, il s'agit de pense-bêtes, de soutiens concrets de la "différence", qui liment efficacement toute tendance à se penser libre »

20 « Le new-look qui envahit la scène de la mode en 1947 offrait une vision de la féminité dans laquelle les corps des femmes étaient des objets décoratifs et désirables » (Ewing, 2000 : 23).

21 Importée en Europe comme produit exotique de l'Orient depuis la Grèce antique, la chaussure à talon haut a d'abord été associée au sexe féminin lorsqu'elle était l'accessoire préféré des prostituées vénitiennes (Semmelhack, 2008 : 12).

(idem). Le paradoxe de la mode selon lequel l'apparence féminine désirée s'obtient au détriment du confort est particulièrement marqué dans le contexte d'un théâtre qui se veut rigoureux dans son traitement du mouvement et de la gestuelle. Les personnages féminins sont donc en constant tiraillement entre le corps dansant qui se veut limpide lors des chorégraphies et le vêtement à portée esthétique qui, au lieu de libérer le corps, fixe l'attention sur la constriction et les limites qu'il impose au mouvement.

Dans *La cloche de verre*, ce tiraillement entre le corps-mouvement et le corps-image est au cœur du travail de mise en scène et se traduit chez Esther par un jeu qui met l'apparence en opposition au mouvement corporel. Puisque la comédienne commence le spectacle en position frontale, assise devant les spectateurs, l'image esthétique du personnage d'Esther – son costume, ses cheveux placés au fixatif et son maquillage qui donne un éclat miroitant à son visage – est la première donnée acquise par le public. Cette apparence cosmétique, travaillée, est ensuite contredite lorsque la comédienne décrit sa propre allure alors que l'état mental du personnage se met à se détériorer: « Je portais toujours la même robe plissée. J'étais à la maison depuis trois semaines et je ne l'avais toujours pas lavée. Le coton imbibé de sueur dégageait une odeur acide mais familière. [...] Je ne m'étais pas non plus lavé les cheveux depuis trois semaines²² ». Comme le fait remarquer la théoricienne Liz Frost, la soudaine importance accordée au soin de l'apparence physique et à l'habillement chez les femmes atteintes de troubles psychologiques est l'un des premiers signes d'un retour à un état mental plus stable; les articles de beauté féminine deviennent conséquemment des « outils nécessaires afin de construire l'identité d'une personne saine d'esprit²³ » (Frost, 1999: 118). Or ici, l'accoutrement d'Esther représente bien l'état mental du début du spectacle, mais agit en porte-à-faux dès qu'elle commence à subir les effets de la névrose.

Un des rares moments de la mise en scène où Esther montre un contrôle sur son état d'esprit est lorsqu'elle se débarrasse de tous ses vêtements en les parachutant du haut d'un édifice de New York. Tout en décrivant cet acte, Esther enlève son costume coloré – sauf ses souliers et ses gants noirs, pour finalement révéler des dessous noirs satinés, ce qui provoque une rupture momentanée en effaçant le cadre historique et social que le costume donnait préalablement au corps²⁴. Les dessous se présentent ici comme le revers du costume, le seul moment où le personnage se défait des articles qui l'assujettissent pour ne plus devenir qu'un corps. À ce sujet, il est important de souligner que le sous-vêtement, ou toute pièce d'habillement qui reste généralement dissimulée sous les « vrais » vêtements, est fréquemment exposé au grand

22 Extrait de *La cloche de verre*, spectacle présenté au Théâtre de Quat'Sous (Montréal) de janvier à mars 2014. Le texte de Sylvia Plath a été adapté par Céline Bonnier, Brigitte Haentjens, Stéphane Lépine et Wajdi Mouawad.

23 «[...] the necessary tools to construct sane identity».

24 Malgré que le déshabillage soit plutôt rapide, le contraste entre le costume et les dessous est si marqué que la critique en a fait mention. Voir Dumas, 2004.

jour sur les scènes de Sibyllines, de sorte qu'il devient un costume en soi. Cette esthétique du sous-vêtement révélé rejoint un imaginaire précis de l'érotisme cadré dans l'intimité. Il rappelle ainsi l'image de la *pin-up* qui, par une fausse inadvertance, révèle ses dessous à l'observateur²⁵. Toutefois, dans le déshabillage de *La cloche de verre*, la neutralité de la posture frontale que Bonnier maintient lors de cette séquence entrave en partie la sensualité potentielle de l'image²⁶. C'est à ce moment que le vêtement des années 1950 apparaît en tant que couche de féminité appliquée sur le corps comme un vernis. Cette performativité de la tenue vestimentaire, qui révèle la superficialité du rapport entre le vêtement et le personnage, vient rejoindre la définition de Butler, pour qui le genre doit être compris comme étant quelque chose que l'on revêt. « L'application est invariablement plus difficile, ne serait-ce que parce que nous devons imaginer un monde dans lequel les actions, les gestes, le corps visuel, le corps vêtu, les divers attributs physiques habituellement liés au genre, n'expriment *rien*²⁷ » (Butler, 1997 : 414; souligné dans le texte).

En soi, le rôle de la mode consiste à réduire le corps à un système de signes, alors même que le vêtement féminin contient en lui une foule de significations potentielles. Le soulier à talon haut à lui seul a la capacité de présenter un vaste éventail de connotations : « Au travers de cette explosion de l'imagerie, populaire ou pornographique, le haut talon émergea en tant qu'accessoire de mode, pouvant tout aussi bien suggérer la féminité discrète que la lascivité scandaleuse. Le message était fonction du contexte » (Semmelhack, 2008 : 35). Ce cycle éternel de réinterprétation au cœur de l'industrie du vêtement, qui rebâtit sans cesse ses idéaux par besoin de maintenir une constante impression de nouveauté, confirme à quel point la signification du vêtement, malgré l'importance qu'on veut bien lui accorder, est précaire. En somme, le déchirement que vit le personnage d'Esther peut se résumer à un désaccord entre son identité et ce qu'affirme son costume qui, au lieu de se fondre l'un dans l'autre, demeurent deux entités indépendantes et dissociables.

PERFORMATIVITÉ DU GESTE : LE CORPS PUBLICITAIRE

Lors d'une table ronde tenue en septembre 2011, Brigitte Haentjens a souligné l'importance qu'elle accorde dans sa pratique théâtrale au besoin de s'éloigner du naturalisme, qui selon sa définition

25 Le lien avec l'image de la *pin-up* est d'ailleurs souligné dans la réception critique du spectacle *Tout comme elle*. Voir Saint-Pierre, 2006.

26 En effet, l'utilisation de la frontalité comme tactique qui vise à confronter le spectateur peut être retracée jusqu'à la création collective *Strip* du Théâtre d'la Corvée (1980), pièce née d'une réflexion sur l'érotisme et d'un désir d'aborder l'effet du regard masculin sur le corps féminin. À ce sujet, visionner *Strip : création collective*, reportage réalisé par Line Robinson et diffusé le 3 octobre 1980 par Radio-Canada dans le cadre de l'émission « Femme d'aujourd'hui ».

27 « The prescription is invariably more difficult, if only because we need to think a world in which acts, gestures, the visual body, the clothed body, the various physical attributes usually associated in with gender, express *nothing* ».

signifie « ressembler à une réalité qui n'en est pas une, formée par la télé. [...] La télé a codifié la réalité. Ses modèles sont répétés partout, mais ne veulent rien dire. [Il faut] casser ce moule-là » (Haentjens, citée dans Roy, 2011). Dans la foulée du développement des technologies visuelles, on constate effectivement le rôle prépondérant des médias et de la publicité, qui s'infiltraient librement dans la création théâtrale autant que dans les autres domaines artistiques. Leur influence tient à la fois de l'intégration graduelle des images médiatiques dans le quotidien et du rythme de plus en plus rapide avec lequel le public réussit à les décoder : « La version populaire du "virage pictural" est tellement évidente que les publicités télévisées ont leur propre métalangage pour garder le contrôle sur l'image » (Mitchell, 2001 : 205).

À preuve, chacune des trois pièces à l'étude fait allusion aux médias publicitaires. Dans *Médée-Matériau*, bien que le chœur des femmes maintienne une certaine atemporalité esthétique, le personnage de Jason, écrasé dans un fauteuil avec télécommande à la main, marque la référence historique et sociale de l'image. Il se distingue radicalement des autres corps en scène par sa posture avachie et son regard détourné qui est impassible, au point où « sa préoccupation tournée vers l'ailleurs devient une suprême insolence » (P., 2005). L'exemple le plus frappant de l'image publicitaire dans le spectacle *Hamlet-machine* provient de la scénographie : la présence d'une glacière sur scène sur laquelle est inscrit « Coca-Cola ». Grâce à l'application de la scénographie invisible – qui donne l'impression que le spectacle est joué dans un espace récupéré – cette référence à la culture publicitaire américaine pourrait sembler être le fait du hasard si elle n'apparaissait pas aussi dans le texte, lorsque Hamlet s'exclame : « Vive Coca-Cola » (Müller, 1985b : 78). Dans *La cloche de verre*, c'est le personnage même d'Esther, à la fois dans sa tenue vestimentaire et dans sa corporalité, qui représente une hybridité entre le personnage réel et l'image publicitaire de la femme au foyer, toujours souriante. Un critique du spectacle remarque d'ailleurs que la comédienne maintient en tout temps une position très placée, rigide, dénaturisée, « jusqu'aux mains qui ont leur propre langage et dont les positions rappellent les postures peu naturelles qu'on donne aux mannequins dans les vitrines des magasins de vêtements » (Wickham, 2004 : 118).

Les références aux images médiatiques qui s'inscrivent d'abord et avant tout dans la corporalité – tout comme le dernier exemple fourni – proviennent presque uniquement du jeu des comédiennes. Cela pourrait certainement être attribué à un désir chez Haentjens de vouloir traiter particulièrement du rapport que les corps féminins entretiennent avec les images publicitaires. Ainsi, dans son discours personnel, qui est souvent relié à la pratique théâtrale, Haentjens dit percevoir le féminisme comme le besoin « de se libérer d'un carcan intérieur qui a été imposé par la société [...] ». Démontre des schémas d'oppression qu'exercent les femmes [lui] paraît aussi important. Essayer de se libérer d'un poids social écrasant, d'un paquet de clichés » (Haentjens, citée dans Émond, 2007). Sa prise de position dans le discours sur le féminin est donc directement reliée à la notion du cliché et au désir – très présent dans son théâtre – de s'en départir.

À l'origine, le terme « cliché » désigne en typographie « la plaque-matrice où sont fixés les types pour l'impression de textes et d'images sans exiger une nouvelle composition, lorsqu'on désire un grand nombre d'exemplaires » (Souza Neves, 2006 : 230). Le processus d'utilisation de clichés se nomme la stéréotypie, du grec *stereos*, signifiant solide, et *typos*, caractère. Ces deux termes sont donc intimement liés, car ils impliquent l'idée d'une reproduction à grande échelle. Cependant, dans la définition qu'on leur donne aujourd'hui, stéréotype et cliché ont tous deux acquis une composante supplémentaire : celle de la simplification ou de l'effacement des détails dans la représentation, ou encore d'une surutilisation d'une expression qui finit par en faire une formule. Cette évolution fait en sorte qu'on en vient à associer la banalisation à la répétition constante d'une image, attribuant une connotation négative aux deux termes.

Ainsi, par le processus de répétition de l'image en copie conforme, les stéréotypes en viennent à représenter « le fond de l'imaginaire social constitué par les médias [...] et sont ce qui est le plus communément [reconnaissable] » (Joly, 2008 : 343). Parmi les nombreuses images qui surgissent du casse-tête visuel produit lors des mises en scène de Haentjens, le cliché est l'un des éléments les plus facilement identifiables. Les compositions corporelles qu'elle crée empruntent entre autres aux imaginaires de la mode, de la publicité et de la pornographie. Les citations visuelles insérées dans la mise en scène qui relèvent clairement de l'une ou de plusieurs de ces catégories présentent communément des corps féminins reconstituant des poses associées à la vente de produits; ces corps peuvent être réunis sous la même enseigne de « corps publicitaires » (Chêne, 2008 : 434). Ce terme sera donc utilisé afin d'examiner le rapport qui existe entre les corps féminins mis en scène et les images issues du domaine publicitaire, situées au cœur des trois pièces à l'étude. Pour ce faire, nous aborderons une courte séquence de gestes effectués par les quatre femmes interprétant le rôle de Médée lors du troisième segment de *Médée-Matériau*, « Paysage avec Argonautes ».

La série de gestes dont il sera question n'apparaît que dans le dernier tiers du spectacle, moment qui correspond à un certain renversement des rôles, où les femmes sont reléguées à un rôle passif au moment où Jason prend seul la parole. Ayant passé les deux premières sections de la pièce assis dans un fauteuil, Jason se déplace vers l'avant-scène afin d'y livrer le monologue final qui servira de réponse du personnage masculin envers les femmes, lesquelles ont dominé la scène jusqu'à présent. Puisque le chœur de femmes ne dit mot durant toute cette séquence, Haentjens a conçu leur rôle afin de faire d'elles les intruses du territoire occupé par Jason (Lépine, 2004a : 36). Haentjens relate l'événement qui lui a inspiré cette conception de l'espace scénique comme lieu de tension entre l'homme et les femmes, tension sur laquelle se termine le spectacle :

Dans la file d'attente à l'épicerie vendredi dernier, j'ai feuilleté le *Paris-Match* et il y avait des photos troublantes de la fin de l'occupation allemande : femmes tondues, exhibées nues dans les rues sous les rires de tous, hommes et femmes de la rue. [...] Je me suis demandé pourquoi ce sort était réservé aux femmes... Au début du travail sur le

monologue de Jason, nous trouvons surtout des images de résistance. Les femmes étaient alors un peu [d]es femmes kamikazes [...]. Et puis nous avons évolué vers le territoire occupé avec des femmes qui sont les objets – les trophées – des vainqueurs, se soumettant apparemment à leur mascarade (Haentjens, citée dans Lépine, 2004 : 36)²⁸.

Ainsi, dans la séquence en question, les quatre femmes enchaînent avec lenteur des postures séductrices tout en gardant les yeux rivés sur Jason. Celui-ci, qui ne semble pas les remarquer, livre son monologue-réponse en s’avançant vers les spectateurs tandis que le chœur des femmes est rangé côté cour, longeant le mur du décor. Bien que les images corporelles créées par le chœur soient constamment en mouvement, on y détecte des gestes précis tirés directement des images publicitaires. Regroupées en paires, les comédiennes effectuent simultanément deux gestes : celui de se caresser la jambe ou la cuisse à l’aide des deux mains (exécuté par Berthiaume et Drapeau) et celui d’accentuer les courbes de leur corps en bombant la poitrine, en sortant les fesses et en pliant les genoux ou en sortant le bassin dans une position de déhanchement (exécuté par Monnard et Laforest).

Il est important de souligner que les images médiatiques qui forment le corps publicitaire peuvent être caractérisées ainsi puisqu’elles obéissent collectivement à une même logique : celle de vouloir s’adresser à leur public de manière à dupliquer le naturel, alors que leur représentation du quotidien est construite dans le seul but de motiver un achat. Malgré ses manifestations multiples et variées, le corps publicitaire est avant tout déterminé par les conventions imposées sur ses représentations. Afin que l’image soit immédiatement reconnaissable – pour permettre ainsi au regardant de faire le lien avec les images vues précédemment – le corps publicitaire vise ultimement à limiter, voire à éliminer complètement les manifestations d’une identité personnelle du sujet. Bien entendu, ce désir d’uniformité des individus crée un paradoxe, puisque les tactiques de vente cherchent généralement à faire naître un sentiment d’indépendance ou d’identité personnelle chez l’acheteur. La reproduction exacte devient ainsi production, si bien qu’une seule image donne accès à tout un régime d’images qui lui ressemble, ce qui nous apparaît ici sous la forme de la simultanéité de la gestuelle des Médées. Benjamin, dans sa thèse sur l’image reproduite, met l’accent sur l’ambiguïté que pose le corps publicitaire : « Sortir de son halo l’objet, détruire son aura, c’est la marque d’une perception dont le “sens de l’identique dans le monde” s’est aiguisé au point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l’unique » (Benjamin, 2008 : 18). En ce sens, c’est le territoire même du corps des comédiennes qui est occupé dans la séquence décrite précédemment; leur manière de bouger et d’agir est régie par l’uniformisation qui empêche l’authenticité.

28 À plusieurs égards, Haentjens élabore dans ses mises en scène une série de références à des événements historiques ou courants, des œuvres d’art visuel ou œuvres littéraires, des figures politiques ou mythologiques, etc., de sorte à fabriquer un circuit de références multidirectionnelles, tel que le fait Müller dans son écriture. À ce sujet, voir Lalonde, 2012 : 31-39.

Or, le terme « mascarade » employé par Haentjens afin de décrire la scène laisse supposer que ces images ont un revers. Puisque les femmes ont les yeux rivés sur Jason pendant toute la séquence, leur regard vient souligner le fait que leurs gestes sont exécutés dans un but précis, calculé, et qu'ils n'ont en somme forcément rien de naturel. Ces postures prises exclusivement pour Jason jouent sur la séduction, puisqu'elles ont pour effet d'accentuer le galbe des cuisses, de la poitrine et des hanches. Pourtant, parce qu'il est reproduit en paires par les comédiennes, le geste prend une allure travaillée, construite, qui mine toute impression de spontanéité. Le corps publicitaire se distingue d'une posture quotidienne principalement parce qu'il impose une réglementation sur la gestuelle qui doit être apprise et qui ne vient pas instinctivement²⁹. Comme le montrent ces deux exemples, leur corporéité³⁰ incorpore fréquemment le *contrapposto*, ou déséquilibre entre la ligne des hanches et celle des épaules, ce qui donne de la forme et de la dimension au corps qui se tient debout, tout en le plaçant dans une position de subordination. En donnant l'illusion que ce désalignement du corps est confortable et désirable, les images publicitaires réussissent à faire passer cette posture pour authentique³¹. Pourtant, ici, l'exécution machinale et quelque peu rigide des gestes donne plutôt l'impression que les femmes sont contraintes dans leur manière de se mouvoir, limitées à la reproduction de la forme corporelle attendue dans une série de variations sur le même thème. Ce travail des codes transforme les expressions du corps en un « jeu socialisé » (Braunstein et Pépin, 1999 : 136) qui constitue une nouvelle version du réel, une version façonnée. À ce sujet, Haentjens cite Müller et son désir de rejeter les domaines conventionnels de la représentation théâtrale : « il faut "utiliser le théâtre pour [...] produire des espaces d'imagination, des lieux de liberté pour l'imagination – contre cet impérialisme d'invasion et d'assassinat de l'imagination par les clichés et les standards préfabriqués des médias" » (Haentjens, citée dans Blais, 2001).

La prolifération du corps publicitaire affecte l'imaginaire en engendrant à la fois un contrôle et un excès de l'image. Cette double conséquence se voit notamment dans les illustrations à teneur sexuelle des spectacles. Bien entendu, les industries de la mode et de la vente dépendent depuis longtemps de la connotation hautement sexualisée de la figure féminine. Comme on le voit chez les femmes de *Médée-Matériau*, cette représentation propose à même sa forme une économie de l'érotique, réduisant l'attrait du corps féminin à une « hiérarchie de signes » (« reign of signs »; Zarzycka, 2009 : 156). En outre, lorsque les gestes sensuels sont multipliés et effectués simultanément, les deux postures répétées ne font que souligner à quel point le potentiel

29 Le comportement quotidien qui vient à emprunter aux médias révèle le corps comme un produit socioculturel – ce constat s'apparente au concept d'*habitus* vu à la fois chez Marcel Mauss et Pierre Bourdieu (Braunstein et Pépin, 1999 : 136-138).

30 « La corporéité est un concept d'origine philosophique [...]. Il signifie, pour les phénoménologues, le corps propre du sujet dans ses dimensions mécaniques et représentatives, "corps-sujet" et non "corps-objet", où le schéma corporel représente les potentialités d'action du sujet par rapport aux objets dans son environnement » (Garnier, 1991 : 14).

31 À cet effet, voir la série de photographies dans Goffman, 1979 : 44-48.

érotique de la représentation est restreint. Pour donner un autre exemple, citons la séquence dans *Hamlet-machine* où cinq comédiens créent momentanément une masse de corps en copulation et évoquent les caractéristiques de la pornographie, laquelle, en éliminant toute forme de subtilité et d'allusion, « se veut totalement univoque » (Baqué, 2002 : 45). Conformément à ce modèle, une telle représentation orgiaque multiplie tous les clichés de l'excès : le rythme très accéléré du mouvement global, la cacophonie des rires et des bruits, la contorsion des corps qui se perdent dans la cadence des mouvements charnels. Cette stylisation de l'acte sexuel dépourvue de toute sensualité produit une exubérance d'images et de sons associés au stéréotype pornographique qui bombardent le spectateur. Toutefois, la séquence de quelques secondes se répète en boucle et, rapidement, le rythme installé révèle les rouages de la composition des corps. Puisque chaque reprise du segment est identique à la précédente, le rythme répétitif et machinal de la construction de gestes fait en sorte que la séquence s'apparente à une sorte de chorégraphie qui retient le mouvement, aussi exubérant qu'il soit, dans un schème très contrôlé.

Ce travail simultané de montage et de démontage d'images que propose Haentjens évoque la question que s'est posée la metteuse en scène Anne Bogart concernant la présence des stéréotypes au théâtre : « Devons-nous supposer que notre tâche est de les éviter afin de créer quelque chose de tout à fait nouveau, ou plutôt d'adopter les stéréotypes; de les exploiter, d'y mettre le feu jusqu'à ce que, dans la chaleur de l'interaction, ils se transforment?³² » (Bogart, 2001 : 93.) Par le même désir de vouloir non pas ignorer ou éliminer le corps-cliché, mais plutôt s'en servir à son avantage, Haentjens choisit de travailler à partir d'images féminines bien connues pour ensuite mieux les travestir ou « y mettre le feu ». On constate en effet que le feu que Haentjens allume par l'utilisation de la répétition, du dédoublement et du déplacement de certains signes, complexifie la lecture d'une image très familière au spectateur, la rendant étrange. Plus particulièrement, le traitement du corps publicitaire chez Haentjens joue sur les tensions entre le réel et le langage visuel médiatique, en fabriquant un nouveau réel qui n'en est pas un. Ainsi, l'utilisation, dans la mise en scène, d'oppositions qui viennent déstabiliser la cohérence du corps publicitaire s'apparente plutôt aux techniques de marketing de l'image pratiquées depuis les vingt dernières années, qui présentent délibérément des lectures conflictuelles aux consommateurs – images qui inspirent le dégoût, la vulgarité ou la répugnance autant que l'attrance³³.

32 « Should we assume that our task is to avoid them in the service of creating something brand-new, or do we embrace the stereotypes; push through them, put a fire under them until, in the heat of the interaction, they transform? »

33 On en voit aussi un autre exemple probant dans la photographie de Cindy Sherman. Voir Zarzycka, 2009.

POSE/PAUSE

Bien qu'ils ne soient pas soumis à l'uniformisation au même degré que l'image publicitaire, les corps chez Haentjens, aussi variés soient-ils, partagent plusieurs points communs qui sont toujours liés à l'instabilité du jeu corporel. Cette corporéité toujours fluctuante chez les personnages est principalement redevable à l'insertion de la pause dans le jeu des comédiens. Puisqu'elle marque le début et la fin de toute séquence rythmique du corps, la pause a une incidence sur toutes les autres formes de performativité : elle permet de régler les mouvements des femmes du cœur, elle fige Esther dans des poses inconfortables et accentue ainsi la restriction que son costume impose à ses mouvements et elle permet d'identifier les postures précises empruntées à l'industrie de la mode et des médias de masse. Ce sont ces pauses, ou arrêts sur image, qui fournissent au spectateur l'espace nécessaire afin de lire les signes multiples et contradictoires véhiculés par les images scéniques, car elles lui permettent de distinguer les matériaux visuels qui sont intégrés dans l'image. De par l'intimité des salles où ces spectacles ont été montés, les arrêts dans le geste ou dans la parole permettent de suspendre momentanément la complexité de l'image afin qu'elle soit réduite à sa forme la plus simple – des spectateurs silencieux qui observent des acteurs immobiles : « Les deux nous troublent, mais différemment. Le silencieux nous montre un abîme à l'intérieur de lui, tandis que l'immobile nous dévoile son masque, sans nécessairement l'arracher » (Vaïs, 1989 : 154).

Qu'elle soit marquée par un arrêt du geste ou un arrêt de la parole, la pause implique nécessairement un redémarrage dans le mouvement du corps, qui pourra ensuite reproduire le geste à nouveau ou repartir dans un état différent. C'est surtout par l'utilisation de la pause que des failles se créent dans la performativité ; même si les gestes étaient reproduits impeccablement d'une fois à l'autre – ce qui n'est pas le cas –, l'arrêt sur image brise systématiquement ce qui précède, afin de revenir à zéro. À chaque fois qu'un geste est repris – par exemple, lors des électrochocs que subit Esther – il acquiert une couche de signification nouvelle. Ainsi, c'est par la pause que la parole ou le geste produit de nouvelles significations qui se nourrissent des images auxquelles il se réfère ; ce travail de création ne relève pas de « l'imitation de choses, mais [de] la création d'un monde » (Jean Clay, cité dans Braunstein et Pépin, 1999 : 152) doté de sa propre logique.

L'esthétique du corps telle que nous l'avons vue chez Sibyllines se développe de manière organique selon un processus de création qui s'articule autour de la quête de la forme du spectacle³⁴. Conformément à la démarche suivie, cette technique établit une forme théâtrale ouverte³⁵, où les référents renvoient à un ailleurs historique, culturel ou social et projettent ainsi les images citées vers l'extérieur du spectacle, au lieu que celui-ci reste hermétiquement refermé

34 « Quand je fais de la mise en scène, j'essaie de mettre au monde une forme artistique et théâtrale », écrit Haentjens (2005 : 117).

35 Le terme « forme ouverte » est employé ici selon la définition de Patrice Pavis (2006).

Figure 1: *Hamlet-machine*, avec Céline Bonnier et Marc Béland. Union Française, 2001. Photographie de Lydia Pawelak, reproduite avec l'autorisation de la compagnie Sibyllines.

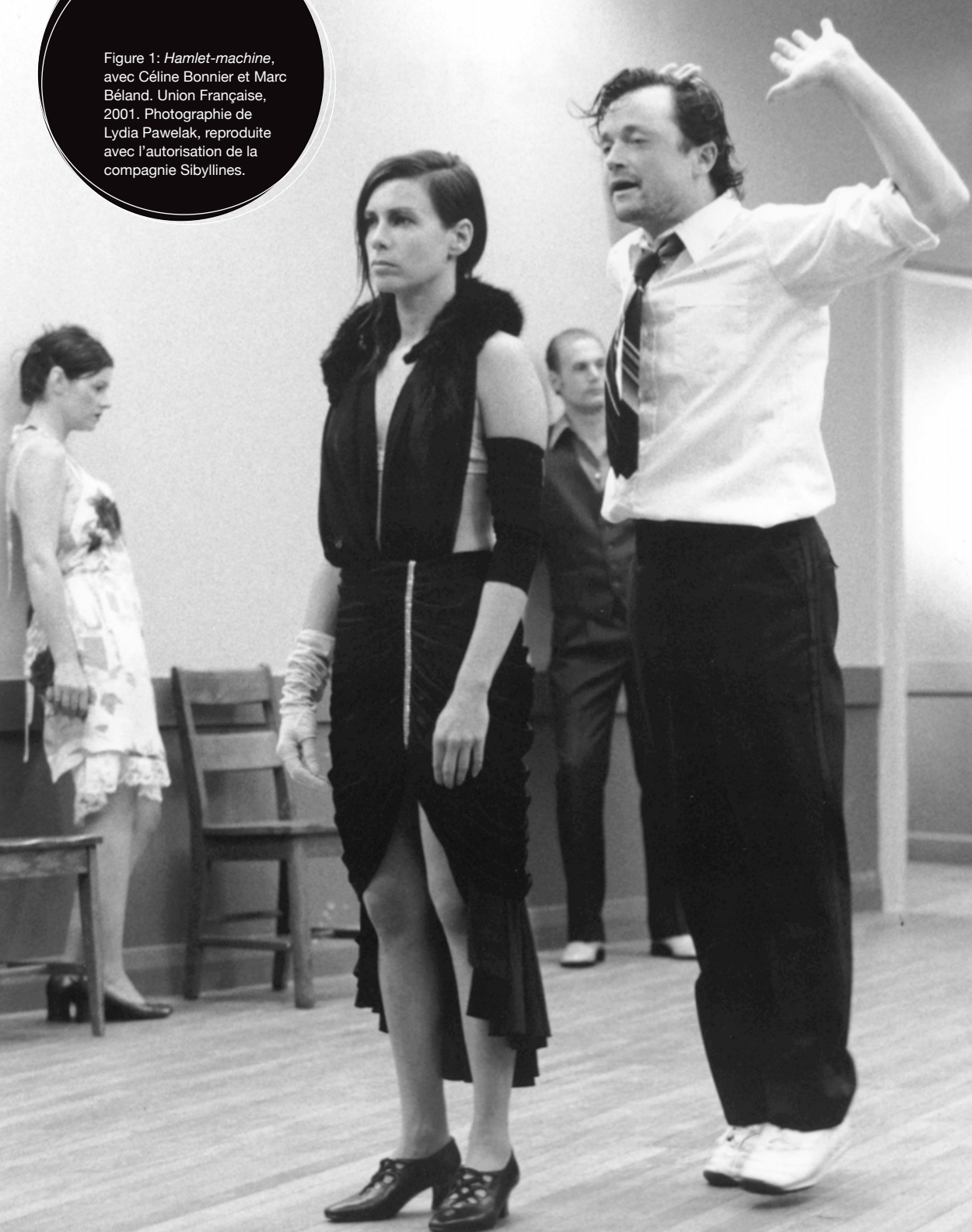


Figure 2 : *Médée-Matériau*, avec Sylvie Drapeau, Mathilde Monnard, Émilie Laforest et Annie Berthiaume. Usine C, 2004. Photographie de Lydia Pawelak, reproduite avec l'autorisation de la compagnie Sibyllines.



Figure 3 : *La cloche de verre*, avec Céline Bonnier. Théâtre de Quat'Sous, 2004. Photographie d'Anick La Bissonnière, reproduite avec l'autorisation de la compagnie Sibyllines.



sur lui-même. Développée dans ce va-et-vient perpétuel entre la liberté qu'offre l'exploration et le contrôle que Haentjens impose à l'objet théâtral au fur et à mesure du cheminement de la recherche, la forme ouverte de la création contribue à produire un imaginaire cohérent, qui obéit à sa propre logique et qui s'appuie sur des images extrathéâtrales quotidiennes tirées de sources culturelles et médiatiques, formant ainsi « l'alliage de la qualité artistique et de la pertinence sociale³⁶ » (Bogart, 1983 : 26). En travaillant à partir d'images corporelles contradictoires, Haentjens impose un désordre visuel qui met l'accent sur la multiplicité des signes que le spectateur reçoit à chaque instant.

UNE RÉINSCRIPTION DE LA PERFORMATIVITÉ ?

C'est sur cette abondance de signification que repose la transgression de la performativité du genre chez Haentjens; elle passe d'abord par l'adhésion aux normes sociales et culturelles pour ensuite créer un glissement de l'image, laquelle finit par être retournée contre elle-même. Cette stratégie, où les codes d'images-clichés servent de base à un commentaire cinglant sur la représentation du corps féminin, court le risque de passer pour une approbation des images qu'elle tente de dénoncer. La subversion de la performativité devient ainsi un exercice d'équilibre, qui consiste « à marcher sur la corde raide tendue entre la complicité et la critique³⁷ » (Philip Auslander, cité dans Carlson, 2004 : 188).

La question de la réinscription de la performativité au théâtre a surtout été soulevée lors de certains spectacles féministes ou postmodernes, où l'on craignait que si le degré d'ironie était trop subtil, la représentation passerait plutôt dans sa signification littérale. Pourtant, l'image chez Haentjens est abordée de telle sorte qu'il n'est pas simplement question d'ironie ou de mascarade, mais bien d'une réappropriation de l'image. En dérogeant du cliché, l'image développe une signification autre que celle de l'image d'origine et gagne ainsi son indépendance. De plus, un même personnage finit par subir une variété de transgressions, soit par le rythme, la posture du corps, la choralité ou le vêtement, de sorte que sa signification se modifie constamment sans se fixer. Haentjens soutient à cet effet que « [c]'est pour cela que la création pure est exaltante. Elle permet peut-être de développer de nouveaux codes » (Haentjens, citée dans Féral, 2007 : 197). Cette tactique ne permet toutefois pas de rejeter complètement la performativité – là n'est pas l'intérêt. Elle implique plutôt une superposition des langages visuels et de nombreuses significations dans une même image – significations qui se bâtissent toutes sur le cliché, concept déjà bien connu des spectateurs. En créant une surcharge d'informations visuelles, le corps de la comédienne devient saboteur, car il cherche à communiquer, mais aussi à brouiller cette communication. Cette utilisation constante de l'abstraction et de l'ambiguïté permet ultimement de stimuler l'imaginaire du spectateur; en jouant de l'écart entre les différents codes de l'image, le corps réussit de nouveau à dissimuler une part de son message et, ainsi, à demeurer libre dans ce qu'il représente.

36 « [...] the marriage of artistic quality and social relevance ».

37 « [...] to walk a tightrope between complicity and critique ».

- BAQUÉ, Dominique (2002), *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Éditions du Regard.
- BARTHES, Roland (1964 [1955]), « Les maladies du costume de théâtre », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, « Tel quel », p. 53-62.
- BÉLAIR, Michel (2004), « Une Médée à quatre voix : Sylvie Drapeau revient à la scène dans *Médée-Matériel*, de Heiner Müller, monté par Brigitte Haentjens à l'Usine C », *Le Devoir*, 16 octobre, p. E1.
- BELIC, Milija (2002), *Apologie du rythme : le rythme plastique, prolégomènes à un méta-art*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique ».
- BENJAMIN, Walter (2008 [1939]), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, « Folio plus philosophie ».
- BLAIS, Marie-Christine (2001), « Du théâtre explosif en vue », *La Presse*, 12 septembre, p. C3.
- BRAUNSTEIN, Florence et Jean-François PÉPIN (1999), *La place du corps dans la culture occidentale*, Paris, Presses universitaires de France, « Pratiques corporelles ».
- BOGART, Anne (2001), *A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre*, New York, Routledge.
- BOGART, Anne (1983), « Stepping out of Inertia », *The Drama Review*, vol. 27, n° 4 (« Anniversary Issue: Dreams, Proposals, Manifestos »), p. 26-28.
- BRONFEN, Elizabeth (2000), « The Body and its Discontents », dans Avril Horner et Angela Keane (dir.), *Body Matters: Feminism, Textuality, Corporality*, Manchester et New York, Manchester University Press, p. 109-123.
- BUTLER, Judith (2009), *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe*, trad. Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam.
- BUTLER, Judith (1997), « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », dans Katie Conboy, Nadia Medina et Sarah Stanbury (dir.), *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, p. 401-417.
- CARLSON, Marvin (2004), *Performance: A Critical Introduction*, New York, Routledge.
- CHÉNE, Aurélie (2008), « Le corps publicitaire : communication corporelle contemporaine », dans Claude Fintz (dir.), *Les imaginaires du corps en mutation : du corps enchanté au corps en chantier*, Paris, L'Harmattan, « Nouvelles études anthropologiques », p. 429-443.
- CYR, Catherine (2006), « Mater Dolorosa : *Tout comme elle* », *Jeu*, n° 120 (« Paroles d'auteurs », Raymond Bertin [dir.] p.19-23.
- DUMAS, Ève (2004), « *La cloche de verre* : des mots qui sonnent », *La Presse*, 6 février, p. C2.
- DUPRÉ, Louise (2006), *Tout comme elle*, Montréal, Québec Amérique, « Mains libres ».
- ÉMOND, Ariane (2007), « Le féminisme », entretien avec Françoise David, Christine Fréchette, Brigitte Haentjens, Marie-Andrée Roy et François Rebello dans le cadre de l'émission « Pensée libre », *Radio-Canada*, 6 mars, enregistrement sonore, <http://www.radio-canada.ca/radio/emissions/document.asp?docnumero=33604&numero=1663>.
- EWING, William A. (2000), « Forme, fragment et chair », dans William A. Ewing (dir.), *Le siècle du corps : 100 photographies (1900-2000)*, Paris, La Martinière, p. 13-28.
- FALK, Pasi (1991), « La corporéité et l'histoire », dans Catherine Garnier (dir.), *Le corps rassemblé : pour une perspective interdisciplinaire et culturelle de la corporéité*, Montréal, Université du Québec à Montréal, p. 44-67.

- FEBVRE, Michèle (1992), « Le corps dansant : une utopie en mouvement », *L'Annuaire théâtral*, n° 12 (« Le corps théâtral », Jean-Marc Larue [dir.]), p. 105-116.
- FEBVRE, Michèle (1991), « La danse et l'effet théâtre : théâtralité? », *Jeu*, n° 59 (« Nouvelle danse », p. 38-43.
- FÉRAL, Josette (2007), « [entretien avec] Brigitte Haentjens : la rage de créer », *Mise en scène et jeu de l'acteur*, Montréal, Québec Amérique, « Entretiens », vol. 3 (« Voix de femmes »), p. 187-204.
- FROST, Liz (1999), « "Doing Looks": Women, Appearance and Mental Health », dans Jane Arthurs et Jean Grimshaw (dir.), *Women's Bodies: Discipline and Transgression*, Londres et New York, Cassell, p. 117-136.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Manuel (2003), « Réflexions sur la perception du rythme au théâtre », thèse de doctorat, Paris, Université Vincennes Saint-Denis – Paris 8.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Manuel (2001), « Le temps et le rythme au théâtre », *L'Annuaire théâtral*, n° 29 (« Méthodes en question », Patrice Pavis [dir.]), p. 69-81.
- GARNIER, Catherine (1991), « La corporéité comme défi interdisciplinaire et interculturel », dans Catherine Garnier (dir.), *Le corps rassemblé : pour une perspective interdisciplinaire et culturelle de la corporéité*, Montréal, Université du Québec à Montréal, p. 11-26.
- GOFFMAN, Erving (1979), *Gender Advertisements*, Cambridge, Harvard University Press.
- GROSZ, Elizabeth (1994), *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press.
- GUILLAUMIN, Colette (1992), *Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de nature*, Paris, Côté-femmes, « Recherches ».
- HAENTJENS, Brigitte (2005), « Territoires de liberté », *Jeu*, n° 116 (« Mettre en scène aujourd'hui », Hélène Jacques et Michel Vaïs [dir.]), p. 117-121.
- JOLY, Martine (2008 [2006]), « Stéréotype », dans Françoise Juhel (dir.), *Dictionnaire de l'image*, Paris, Vuibert, p. 343-344.
- LALONDE, Gabrielle (2012), « Au croisement des mots, des regards et des corps : représentations équivoques du féminin dans le théâtre de Brigitte Haentjens », mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa.
- LÉPINE, Stéphane (2004a), « Matériaux pour Médée : fragments et réflexions autour de *Médée-Matériau* de Heiner Müller mis en scène par Brigitte Haentjens », cahier d'accompagnement de *Médée-Matériau*, Montréal, Sibyllines.
- LÉPINE, Stéphane (2004b), « Programme » de *La cloche de verre*, Montréal, Sibyllines.
- LÉPINE, Stéphane (2001), « Les rouages de la machine : autour de la recréation de *Hamlet-machine* par Brigitte Haentjens », cahier d'accompagnement de *Hamlet-machine*, Montréal, Sibyllines.
- LEROUX, Louise et Éric MICHEL (1999), *Stiletto*, Montréal, Office national du film du Canada.
- LESAGE, Marie-Christine (2001), « Le théâtre et les autres arts : matériaux composites », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois : 1975-1995*, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes », p. 336-360.
- LESAGE, Marie-Christine (1998), « En toute liberté : *Je ne sais plus qui je suis* », *Jeu*, n° 89 (« *Don Quichotte* au TNM », Philip Wickham [dir.]), p. 30-34.

MITCHELL, W. J.T. (2001), «La plus-value des images», *Études littéraires*, vol. 33, n° 1 («Le littéraire et le politique : points d'ancrage», Danielle Forget [dir.]), p. 201-225.

MÜLLER, Heiner (1985a), *Germania Mort à Berlin et autres textes*, trad. Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzingger, Paris, Minuit.

MÜLLER, Heiner (1985b), *Hamlet-machine: Horace - Mauser - Héraclès 5 et autres pièces*, trad. Jean Jourdeuil et Heins Schwarzingger, Paris, Minuit.

NECESSARY ANGEL THEATRE COMPANY, «*Tout comme elle (Just Like Her) fundraising event*», *YouTube*, enregistrement audiovisuel, https://www.youtube.com/watch?v=v_YSOCtGf54

P., Emmanuelle (2005), «*Médée-Matériau à l'Usine C : où l'on reprend vigueur et du poil de la bête...*», *Critiques Arts de la scène*, 4 juillet, <http://quebec.fluctuat.net/blog/84-medee-materiau-a-l-usine-c.html>

PAVIS, Patrice (2006), «Forme ouverte», dans *Dictionnaire de théâtre*, Paris, Armand Colin, p. 327.

ROY, Jean-Stéphane (2011), «Table ronde sur les enjeux de mise en scène du théâtre de répertoire», entretien avec Brigitte Haentjens et Jean-Marc Dalpé dans le cadre du festival *Zones théâtrales*, bistro de La Nouvelle Scène, Ottawa, 16 septembre.

SAINT-PIERRE, Christian (2006), «*Tout comme elle : à cœur ouvert*», *Voir*, 26 janvier, <http://voir.ca/scene/2006/01/26/tout-comme-elle-a-cœur-ouvert/>

SAINT-PIERRE, Christian (2004), «*La cloche de verre : prison de verre*», *Voir*, 29 janvier, <http://voir.ca/scene/2004/01/29/la-cloche-de-verre-prison-de-verre/>

SEMELHACK, Elizabeth (2008), *Les sommets de la mode: le haut talon au fil de l'histoire*, trad. Monique Tanton-Lawson, Pittsburgh, Periscope; Toronto, Musée Bata de la chaussure.

SHEPHERD, Simon et Mick WALLIS (2004), *Drama / Theatre / Performance*, Londres et New York, Routledge, «The New Critical Idiom».

SOUZA NEVES, Margarida de (2006), «Cliché», dans Laurent Gervereau (dir.), *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau monde, «Opus magnum», p. 229-233.

SWENSON, Gene (1963), «What is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part 1», entretien avec Andy Warhol, *Art News*, n° 62, p. 24-27.

VAÏS, Michel (1989), «Jeux de pose», *Jeu*, n° 50 («Le théâtre dans la cité»), p. 52-59.

WICKHAM, Phillip (2004), «Dédalles intérieurs: *La cloche de verre*», *Jeu*, n° 111 («La tentation autobiographique», Hélène Jacques [dir.]), p. 114-118.

YOUNG, Stacey (1997), *Changing the Wor(l)d: Discourse, Politics and the Feminist Movement*, New York, Routledge.

ZARAGOZA, Georges (2006), *Le personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, «Lettres supérieures».

ZARZYCKA, Marta (2009), «Cindy Sherman Confronting Feminism and (Fashion) Photography», dans Rosemarie Buikema et Iris van der Tuin (dir.), *Doing Gender in Media, Art and Culture*, Londres et New York, Routledge, p. 151-162.

ZELLER, Philippe (2005), «La pièce "La cloche de verre" domine la 12^e Soirée des Masques», *Le Quotidien*, 19 décembre, p. 18.

Les chambres fermées dans *Malina*

ESTHER LAFORCE
Université du Québec
à Montréal

Dans son ouvrage *Le théâtre postdramatique*, Hans-Thies Lehmann fait des « images du rêve » un signe privilégié de la scène contemporaine, car elles permettent de « constitue[r] une texture semblable au collage, au montage et au fragment, mais non au déroulement logiquement structuré d'événements » (Lehmann, 2002 : 131). Dans cette optique, on comprend comment le roman *Malina*, écrit par l'écrivaine autrichienne de langue allemande Ingeborg Bachmann, dont tout un chapitre se compose presque uniquement de rêves – de cauchemars plutôt –, a pu servir de matériau de base à la création d'une œuvre théâtrale qui, par sa poésie, son onirisme, la prégnance de sa musique et sa construction monologique, s'inscrit pleinement dans ce courant postdramatique théorisé par Lehmann.

Reprenant des extraits du roman, auxquels ont été ajoutés des éléments de la vie de Bachmann, la pièce *Malina* constitue, aux dires de sa créatrice, Brigitte Haentjens, une sorte de « biographie intellectuelle subjective » (citée dans Lépine, 2004 : 19) de la poétesse et romancière. Le personnage féminin central est en effet présenté à la fois comme la figure fictive de Bachmann elle-même et comme l'incarnation de son double romanesque, la narratrice de *Malina*, roman d'inspiration autobiographique. Née à Klagenfurt en Autriche en 1926, Bachmann a vu et a vécu, alors qu'elle était enfant, la montée du nazisme dans son pays, dans sa ville, dans sa famille. Son propre père a été un sympathisant nazi, ce dont le roman et la pièce de Haentjens portent la trace : la douleur exprimée par son personnage principal prend sa source dans la violence incarnée par un père assassin, à l'intérieur d'un pays marqué par l'idéologie fasciste.

La pièce de Haentjens tire sa matière première des deuxième et troisième chapitres du roman de Bachmann, lequel en comprend trois, qui suivent une courte introduction. De la trame narrative du premier chapitre, il ne reste à peu près rien. Concentré sur la relation liant le personnage féminin central – la narratrice nommée « Moi » dans le roman, qui est devenue « Elle » dans l'adaptation de Haentjens – et son amant, Ivan, ce premier chapitre voit la narratrice essayer de s'accrocher, mi-

ironique, mi-sincère, au bonheur et tenter de mener un projet d'écriture dont le fondement serait le sentiment de joie. Un triangle amoureux se crée entre Moi, Ivan et Malina, l'homme avec lequel elle habite. Malina est un personnage droit et ordonné, dont la présence devient plus importante dans les chapitres suivants. Dans son adaptation, Haentjens a évacué le personnage d'Ivan au profit d'un chœur masculin, dont nous étudierons la fonction plus loin dans ce texte et dont la présence permet de situer encore plus sûrement la pièce *Malina* dans le théâtre postdramatique qui, toujours selon Lehmann, « voit resurgir la facture du chœur » absent du théâtre moderne (Lehmann, 2002 : 208-209).

La deuxième partie du roman est tout entière consacrée au récit des cauchemars que Moi confie à Malina. Ces rêves tourmentés sont habités par la présence d'un père incestueux qui pourchasse la narratrice et qui représente une menace claire pour sa vie. La troisième partie se focalise davantage sur la relation entre Moi et Malina. On sent que la vie de Moi se délite : sa relation avec Ivan tire à sa fin, son projet d'écriture avorte et le roman se termine par sa disparition. Ce sont ces deux chapitres qui vont devenir centraux dans l'adaptation de Haentjens, les cauchemars du personnage féminin imprégnant la pièce jusque dans sa forme. Le *Malina* de Haentjens se déroule en effet à la manière du rêve et du poème¹, les scènes, qui enchevêtrent les monologues d'Elle et les dialogues entre Elle et Malina, se succédant et se répondant par leurs motifs et leur esthétique pour former un tout cohérent, jusqu'à la mort de l'héroïne.

C'est l'adaptation du texte de Bachmann proposée par Haentjens (1999) – adaptation inédite mais notée dans le cahier de régie de la création, sur lequel nous nous appuyons dans cet article² – qui servira de point d'ancrage principal à la présente analyse. Les choix adoptés par la dramaturge témoignent d'une lecture minutieuse du roman de Bachmann qui met en lumière sa dimension autobiographique, qui en fait résonner les enjeux féministes et qui est sensible à l'empreinte particulière de l'univers dans lequel cette écrivaine de langue allemande a dû évoluer après la Seconde Guerre mondiale. En plus de mettre en relief les aspects oniriques, poétiques, fragmentaires et, par là même, déroutants du roman, la lecture de Haentjens est attentive à déplier un motif qui en sous-tend la trajectoire tragique : l'enfermement d'une femme dans un espace trop encombré des morceaux d'un passé brûlant pour lui laisser la chance de sortir d'elle-même. Notre regard sera donc porté ici sur les mots choisis par Haentjens, ceux à partir desquels elle a pu déployer une mise en scène qui souligne toute l'inquiétude inhérente à l'univers bachmannien.

- 1 Dans une entrevue que Brigitte Haentjens a accordée à Stéphane Lépine, la metteuse en scène explique qu'elle se « désintéresse des formes traditionnelles de narration », préférant, dans *Malina*, « rend[re] compte d'un territoire psychique, qui rend compte des mécanismes de la création, de sa part de rêverie et de mélancolie ». Elle y « appelle la poésie » (Haentjens, citée dans Lépine, 2004 : 20-21). Nous tenons à mentionner que le cahier d'accompagnement « De sa main brûlée : fragments et réflexions autour de *Malina* d'Ingeborg Bachmann, roman recréé à la scène par Brigitte Haentjens » rédigé par Lépine a été essentiel à la rédaction du présent article.
- 2 Nous remercions Xavier Inchauspé, codirecteur général et directeur administratif de la compagnie Sibyllines, de nous avoir généreusement transmis le cahier de régie de *Malina*.

Nous pensons ainsi que cette posture permettra de rendre compte du travail de lectrice qui a amené Brigitte Haentjens à se dire « hantée par l'œuvre d'Ingeborg Bachmann » (Lépine, 2004 : 20) et qui lui a permis de créer une œuvre théâtrale originale.

Alors qu'elle devait être présentée dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques (FTA) en mai 1999, la première représentation de la pièce *Malina* a dû être repoussée jusqu'à l'ouverture de la saison de l'Espace Go en septembre 2000 en raison d'un différend avec les ayants droit du roman de Bachmann (voir Purkhardt, 2000 : 22). Coproduite par la compagnie Sibyllines et par le FTA, interprétée par Anne-Marie Cadieux, dans le rôle d'Elle, et par Denis Gravereaux, dans le rôle de Malina, cette création est à mettre en lien avec deux autres pièces de Haentjens, soit *La cloche de verre* (2004) et *Vivre* (2007). Ces trois spectacles présentent en effet des portraits d'écrivaines qui ont marqué la littérature du XX^e siècle : Ingeborg Bachmann, Sylvia Plath et Virginia Woolf, trois femmes dont les vies et les morts brutales ont peut-être marqué l'histoire littéraire autant que leurs œuvres. Hervé Guay a d'ailleurs publié dans la revue *Jeu*, en 2011, une analyse comparative de ces trois pièces de Haentjens³. Se penchant sur le thème de la folie, l'auteur montre comment ces trois écrivaines sont représentées comme les victimes d'une intériorisation exacerbée de contraintes sociales tout autant que de l'existence réelle de ces contraintes :

Ils [les choix esthétiques de Haentjens dans les trois pièces en question] appellent [...] le spectateur à mesurer l'écart existant entre deux explications de cette folie : d'une part, la responsabilité solitaire attribuée à la femme dans sa propre folie ; d'autre part, la pression sociale dont elle est l'objet dans un monde qui ne lui appartient pas et qui fait craquer précisément celles qui voudraient désobéir (Guay, 2011 : 107).

Dans la présente analyse de la pièce *Malina*, nous proposons diverses significations liées à l'espace fermé rendu à la scène par Haentjens. Nous déclinons cet espace en trois figures de chambres, qui se superposent pour mieux cerner la souffrance dont est victime le personnage féminin central, Elle. Cet espace fermé, qui maintient Elle au cœur d'un traumatisme tirant ses origines d'une expérience personnelle de la guerre, prendra d'abord la forme d'une chambre à coucher, lieu habituellement lié au sommeil et aux rêves ainsi qu'à l'endroit privilégié des relations amoureuses pour un couple. Il se transformera ensuite en chambre du monstrueux, qu'Elle nomme « dernière chambre de Goya » et « chambre à gaz ». Nous verrons comment cet espace porte les marques des horreurs perpétrées à l'intérieur de l'espace concentrationnaire dont Auschwitz constitue le paradigme. Enfin, puisqu'Elle est écrivaine, nous étudierons l'espace sous l'angle de la « chambre à soi » que Woolf considérait comme la condition de possibilité de l'émergence d'une écriture des femmes. Occupée par l'omniprésence de figures masculines et par leur violence, cette pièce fermée où Elle tente d'écrire devient plutôt un lieu où l'écriture finit par se tarir et mourir, emprisonnant et arrachant Elle à toute perspective d'un ailleurs salvateur vers lequel elle aurait

3 Nous devons à cet article d'Hervé Guay l'intuition première de notre analyse de *Malina* : celle de faire reposer sur la figure du « confinement » les enjeux centraux de la pièce.

pu s'élaner si cette chambre avait été la sienne. Nous exposerons une vision générale du lieu fermé dans lequel la femme se trouve claustrée, en nous référant, d'une part, à la lecture que propose l'écrivaine autrichienne Elfriede Jelinek du roman *Malina* dans le texte «La guerre par d'autres moyens» et, d'autre part, à la notion d'enfermement présentée dans l'essai *Une chambre à soi* de Virginia Woolf.

UN LIEU FERMÉ

L'espace de la chambre, dans la pièce *Malina* – nous le verrons mieux plus loin –, porte les traces des crimes nazis, inscrivant l'œuvre de Brigitte Haentjens dans cette littérature qu'Élisabeth Angel-Perez, à la suite de Theodor W. Adorno, nomme littérature de l'«après-Auschwitz» (Angel-Perez, 2006 : 15-16) et dans cette dramaturgie contemporaine dont le «point de départ, ou plutôt de non-retour», comme le présente Catherine Naugrette, est «Auschwitz» (Naugrette, 2004 : 15). La découverte des camps de concentration et des procédés terribles par lesquels l'Allemagne nazie a pu assassiner des millions de personnes a en effet marqué les pratiques littéraires et artistiques, non seulement dans les premières années qui ont suivi la guerre, mais jusqu'à aujourd'hui, le théâtre contemporain, selon Angel-Perez et Naugrette, relançant continuellement les questionnements nombreux autour des rapports entre l'humanité et la barbarie. Au nombre de ces questionnements, celui de la pertinence même de l'écriture littéraire s'est cristallisé autour de cette affirmation d'Adorno voulant qu'«[é]crire un poème après Auschwitz est barbare» (Adorno, 1955, cité dans Angel-Perez, 2006 : 21 et dans Naugrette, 2004 : 15). Répondant à cette condamnation et à l'«aporie représentationnelle» (Angel-Perez, 2006 : 20) que pose pour l'art la barbarie, le théâtre contemporain s'est fait théâtre du traumatisme, inscrivant dans sa forme et son contenu le choc causé par la vision de ce génocide, par la «conscience du monstueux⁴» (Naugrette, 2004 : 19).

Au traumatisme lié à la Seconde Guerre mondiale, l'œuvre d'Ingeborg Bachmann en greffe toutefois un deuxième, qui concerne le destin de la femme. L'union de ces souffrances devient manifeste dans l'adaptation de Haentjens. La pièce *Malina* propose en effet le portrait d'une femme prisonnière d'un lieu fermé, hantée par les crimes nazis et victime de la dynamique mortifère que le fascisme crée entre les hommes et les femmes. Si le fascisme a constitué une idéologie criminelle à l'encontre de l'humanité dans son ensemble, en particulier contre les Juifs, il est coupable également, dans *Malina*, de crimes qui visent spécifiquement les filles et les femmes et il teinte les rapports entre les sexes, bien après que «les massacres [furent] terminés» (Bachmann, citée dans Jelinek, 2003 : 192).

4 Catherine Naugrette emprunte à Peter Sloterdijk cette notion de «monstueux». Elle écrit : «Dans un essai intitulé "L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art", Peter Sloterdijk définit l'époque moderne comme étant l'époque du monstueux, et particulièrement d'un monstueux créé et provoqué par l'homme» (2004 : 11).

Figure 1 : *Malina*, avec Anne-Marie Cadieux, Denis Gravereaux et un chœur d'hommes, dans une scénographie de Danièle Lévesque. Espace Go, 2000. Photographie de Pierre Desjardins, reproduite avec l'autorisation de la compagnie Sibyllines.



Elfriede Jelinek, écrivaine autrichienne majeure qui a signé le scénario d'une adaptation cinématographique de *Malina*⁵ et qui a, elle aussi, fait de Bachmann un personnage de théâtre dans *Drames de princesses* (Jelinek, 2006), souligne, dans son commentaire de *Malina*, la puissance de la pulsion de mort découlant du fascisme, une pulsion qui pousse la femme à « consentir à sa propre extinction » (Jelinek, 2003 : 193) et qui est représentée dans le roman de Bachmann par la disparition, à la toute fin, du personnage féminin dans une fissure du mur. Cette pulsion de mort traverse également l'adaptation de *Malina* que propose Haentjens, décrite par ses commentateurs comme une « descente aux enfers » (Lépine, 2004 : 4; Purkhardt, 2000 : 23). Si le destin du personnage féminin n'est pas, dans la pièce, de disparaître dans une fissure du mur, une partie du décor rappelle toutefois la finale du roman. L'espace scénique, conçu par Danièle Lévesque, est en effet fermé, au fond, par deux grands murs disposés en angle, dont l'un est traversé d'une immense fissure (figure 1) sur laquelle s'interroge Elle : « Depuis quand avons-nous une lézarde dans le mur ? » (Haentjens, 1999 : 7.) De plus, la pièce se termine par la mort d'Elle, une mort annoncée par le chœur masculin à laquelle Elle, incarnée par une actrice au « visage impassible », « indifférente à ce qui se passe autour d'elle » (Guay, 2011 : 102), offre peu de résistance. C'est une mort vers laquelle Elle avance aussi fatalement, portée par des visions violentes et mortifères où son père devient son assassin : « Ce n'est pas mon père, c'est mon assassin » (Haentjens, 1999 : 18), comprend-elle lors du récit qu'elle fait à Malina de ses cauchemars. Une scène d'ailleurs où Elle se voit recouverte de lys par le chœur, rappelant,

5 D'une durée de 120 minutes, ce film allemand, réalisé par Werner Schroeter en 1991, met en vedette Isabelle Huppert et Mathieu Carrière.

comme le relève Brigitte Purkhardt⁶, le personnage d'Ophélie qui, dans la pièce *Hamlet* de William Shakespeare, meurt noyé, selon toute évidence à la suite d'un suicide⁷.

Jelinek désigne comme un non-lieu, un lieu de l'en dehors et de «l'intemporalité» (Gerburg Treusch-Dieter, citée dans Jelinek, 2003 : 191), le lieu dans lequel le patriarcat fasciste dominant les êtres refoule la femme : «La femme n'a pas de lieu. [...] [L]a femme regarde de l'extérieur une réalité à laquelle elle n'appartient pas» (Jelinek, 2003 : 195). Ainsi défini, ce lieu rappelle le double enfermement auquel fait référence Virginia Woolf au début de son important essai *Une chambre à soi*. Elle y propose une réflexion sur les conditions historiques, économiques et culturelles qui expliquent que peu de femmes aient pu écrire des romans, son intuition première étant que plus les femmes accèderont à une indépendance financière leur permettant d'habiter librement un lieu qui leur appartient en propre, plus elles pourront investir le champ de l'écriture et s'inscrire, comme femmes, dans une transmission de leur pratique littéraire et intellectuelle. Dans le premier chapitre de l'essai, Woolf se met en scène en train de réfléchir au thème de la femme et du roman, en promenade dans une ville universitaire qu'elle nomme «Oxbridge» (Woolf, 1992 : 9). Au terme de cette promenade, elle raconte être passée à côté d'une bibliothèque à laquelle elle ne pouvait pas avoir accès, comme femme, sans être accompagnée d'un homme, d'un professeur : «je pensais qu'il est bien désagréable d'être enfermé au-dehors; puis je pensais qu'il est pire peut-être d'être enfermé dedans» (*ibid.* : 37). Chez Jelinek comme chez Woolf, la femme se voit enfermée dehors, coupée du monde, un monde représenté, dans *Une chambre à soi*, par la bibliothèque, lieu où la connaissance et le pouvoir intellectuel se constituent et auquel la femme ne peut pas accéder. Ce hors-lieu d'où la femme peut regarder le monde peut être compris comme un lieu clos, mais clos par des murs qui laissent voir le monde, des murs transparents comme une vitre, des murs qui délimitent, excluent et empêchent la femme d'agir sur le monde de l'autre côté, tout en laissant voir ce qui s'y passe. En cela, parce qu'elle voit et ne peut agir, la femme est «condamnée à dire la vérité, et non la belle apparence» (Jelinek, 2003 : 195).

Cet espace fermé par des murs de verre apparaît dans un passage de *Malina* choisi par Haentjens où Elle poursuit le récit de son cauchemar dans lequel le crime du père/patrie⁸ à l'égard de ses

6 «L'organisation picturale de certains tableaux rend justice à ce jeu [de l'actrice] viscéral. Telle la scène "ophéliesque" où le chœur recouvre Moi de lys» (Purkhardt, 2000 : 26). Nous sommes fort redevable à Brigitte Purkhardt des éléments de mise en scène et des analyses justes et pertinentes qu'elle présente dans cet article. Précisons également que, si les éléments de mise en scène sont notés dans le cahier de régie, la prise vidéo disponible dans la banque d'objets numériques *Median* (<http://median.uqam.ca>) a été indispensable pour les comprendre pleinement.

7 Voir, par exemple, le dialogue entre le premier et le deuxième fossoyeur (acte V, scène I) qui se demandent si Ophélie va être «enseveli[e] en terre chrétienne» puisqu'«elle ne s'est pas noyée en légitime défense», entendant par là qu'elle s'est volontairement jetée dans l'eau (Shakespeare, 2016 : 212). Ophélie est un personnage auquel Rimbaud a associé le lys dans un poème intitulé «Ophélie» qui commence par ces vers : «Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles/La blanche Ophélie flotte comme un grand lys» (2016 : 43).

8 Nous appuyons notre compréhension du père mis en scène symboliquement dans les cauchemars d'Elle

filles est retracé. Elle se retrouve derrière une fenêtre et, pourchassée par ce père, elle se cache sous le rideau. De là elle regarde, par la fenêtre, la preuve du meurtre de filles. Elle dit :

Il fait sombre au-delà de la fenêtre, je ne peux pas l'ouvrir, je presse le visage contre le carreau, on ne voit presque rien. [...] Je sais que mon père est entré derrière moi, ayant juré de me tuer, je me glisse vite entre le lourd rideau et la fenêtre pour qu'il ne me surprenne pas à regarder dehors, mais je sais déjà ce que je ne dois pas savoir : au bord du lac s'étend le cimetière des filles assassinées (Haentjens, 1999 : 22-23).

La vérité du crime, ce savoir de l'horrible, restera voilée, confinée à cet espace très restreint entre une fenêtre et un rideau où se cache la femme, où elle est même coincée, menacée précisément par ce savoir qu'elle détient sur le monde des hommes. Dans cette Autriche mal dénazifiée, aux yeux de Bachmann, « où l'on écrit sans guillemets des mots comme bonheur, beauté chaleureuse, paix, accomplissement » (Jelinek, 2003 : 190) et « où jaillissent les furies de la fraternité et les démons de l'amour du prochain qui écrasent avec leurs chars ceux qui pensent autrement qu'eux » (*idem*), selon Jelinek, la femme lucide, hantée par les malheurs du passé dont elle se sent victime, se retrouve nécessairement isolée, incapable d'agir sur le cours des choses. Ce verre derrière lequel la femme est retenue, Hervé Guay le sent bien dans le jeu même de l'actrice de la pièce de Haentjens quand il écrit, soulignant davantage l'impassibilité et l'indifférence que nous avons mentionnées plus haut : « ni les rebuffades de son amant ni le frôlement de sa joue par un jeune homme ne la font réagir, *comme si une glace la séparait des autres* » (Guay, 2011 : 102; nous soulignons). Et il ajoute, inscrivant dans la psyché même de la femme ce hors-lieu où elle se tient, écartée du monde en raison de cette vérité douloureuse piégée en elle : « En un mot, Bachmann est exilée à l'intérieur d'elle-même. Au lieu de retourner sa colère contre la collectivité responsable de ses ignominies, elle est avalée par les forces sombres qui la visitent, lesquelles s'installent à demeure en elle » (*idem*).

Woolf mentionne également, nous l'avons vu, le désagrément d'être « enfermé dedans » (Woolf, 1992 : 37). Ce passage pourrait être mis en lien avec un autre où elle insiste sur la réclusion qui menace historiquement la femme qui se dresse contre les décisions du père : « la femme était enfermée, battue et traînée dans sa chambre » (*ibid.* : 66). L'héroïne de *Malina*, qui étouffe dans une chambre sans issue (« *Elle étouffe. / Elle : La porte, montre-moi la porte* »; Haentjens, 1999 : 13), torturée par les visions d'un père criminel, n'échappe pas à ce triste destin. Dans une scène où elle sent sa fin venir (« Je n'ai pas le temps, il n'est plus temps, adieu je n'ai plus le temps »; *ibid.* : 20), où Malina essaie de la relever après qu'elle fut désolidarisée de lui, elle s'écrie en toutes les langues, dans un élan de révolte et de résistance désespéré : « Ne! Ne! No! No! Non!

comme figure plus large de la patrie d'Ingeborg Bachmann, l'Autriche, nation complice des crimes de l'Allemagne hitlérienne, sur l'analyse de Linda Lê : « Le père orchestre cette poursuite impitoyable, ce déchaînement de la bestialité, cette mise à mort – *le père, c'est-à-dire le pays natal*, qui réprime tout élan de vie » (Lê, 1991 : 852; nous soulignons).

Non! Niet! Niet! No! Ném! Ném! Nein!» (*idem.*) Un cri que Haentjens fait suivre d'une chute au sol, là où Elle reçoit, un instant plus tard, les coups de pied de deux hommes qui se détachent du cœur. Sans être habité par des symboles trop évidents du nazisme – on n'y verra aucune croix gammée, par exemple –, l'espace créé sur la scène par Haentjens en porte toute la violence. Il enserre le personnage féminin et devient cet endroit d'où, incapable d'agir et hantée par une vérité insupportable, Elle s'abandonne à la mort.

UNE CHAMBRE À COUCHER

Dès le début de *Malina*, la mise en scène de Brigitte Haentjens suggère fortement au spectateur l'idée d'une chambre à coucher. Quand la pièce commence, Elle est « couchée sur le lit » (*ibid.* : 1). Après un temps, elle ouvre les yeux, s'assoit. Toutefois, cet espace se révèle bientôt comme une chambre sans sommeil, un lieu de l'insomnie. Malina, le personnage masculin, entre et demande à Elle: « Tu ne dors pas? » (*idem.*) Elle ne répond pas. Plus tard dans la pièce, Elle déclare: « Je ne dors plus jamais, sinon tard dans la matinée. Qui pourrait dormir dans une forêt nocturne, hantée de questions? » (*ibid.* : 9.) Plus loin encore, Elle se débat avec Malina pour le contrôle de ses comprimés, qu'elle ingère avec de l'alcool pour enfin réussir à dormir, et malgré l'ordre de l'homme (« Tu n'en auras plus. Il est temps de dormir. Bonne nuit »; *ibid.* : 19), Elle s'inquiète: « si ça continue, je ne dormirai plus du tout » (*ibid.* : 21). Ce qui aurait dû être un espace de sérénité, un lieu de repos à partir duquel refaire ses forces, se referme sur le personnage féminin pour devenir le lieu d'une insomnie persistante que l'alcool et les médicaments ne parviennent pas à briser. Sur scène, le jeu de l'actrice est révélateur de cet état de fatigue, entre l'éveil et le sommeil, comme le souligne Brigitte Purkhardt: « Anne-Marie Cadieux plonge son personnage dans un état de transe, tributaire de l'ivresse et de l'insomnie. Elle crée une femme qui a de la difficulté à garder les yeux ouverts » (Purkhardt, 2000: 26).

Pourtant, malgré ce sommeil qui ne vient pas, la pièce est traversée d'éléments oniriques. Dans cette « forêt nocturne, hantée de questions » (Haentjens, 1999: 9), les cauchemars surgissent et, avec eux, l'image de ce père assassin, gardien du « cimetière des filles assassinées » (*ibid.* : 4 et 22). Elle énonce, à trois reprises dans la pièce, le cœur de son traumatisme, dans un langage symbolique chargé de la violence de sa patrie criminelle, un langage qui est celui des rêves et des cauchemars. Il est significatif, d'abord, que le récit de son premier cauchemar ait lieu un instant après qu'Elle eut évoqué le souvenir de « [l]'entrée des troupes de Hitler à Klagenfurt » (*ibid.* : 3), sa ville natale, moment qu'elle désigne comme celui qui « a détruit [s]on enfance » (*idem*) et qui lui a fait connaître « l'irruption de [s]a première peur de la mort » (*idem*). En effet, le cauchemar qui suit cet épisode de la vie d'Ingeborg Bachmann⁹ dans la mise en scène de Haentjens est imprégné

9 C'est un épisode qui, sauf erreur, n'appartient pas au roman, mais qui est tiré d'une entrevue avec Bachmann (Bary, 2007 : 794). Le cauchemar, lui, se retrouve dans le roman de Bachmann (2008 : 185).

de cette peur de la mort : Elle y évoque des «filles mortes» (*idem*) qui sortent de leurs tombes dans un cimetière situé autour d'un lac. La violence nazie se devine dans ce groupe de filles dont Elle ne voit pas les visages : « impossible d'identifier leurs visages » (*ibid.* : 3-4), dit-elle, rappelant l'anonymat dans lequel tombent souvent les victimes des meurtres de masse dont les familles entières sont emportées par la mort. La sémantique de l'enfance surgit aussi dans ce vocable de «filles» et dans les termes «doigts de cire» (*ibid.* : 4) qui rappellent les mains des poupées de cire. Les symboles de l'enfance et du nazisme s'entrecroisent enfin avec cette figure du père qui surgit à la fin et qui « fait déborder le lac pour que rien ne se sache, ne se voie » (*idem*), à l'image des nazis qui se sont employés à faire disparaître la trace de leurs crimes, à Auschwitz, non pas avec l'eau, mais avec son opposé, le feu, en brûlant les corps¹⁰. Enfin, ce cauchemar contient un dernier symbole, qui éclaire la conception des rapports entre les hommes et les femmes sous le fascisme. Ces filles ont les annulaires coupés et n'ont pas d'anneaux : «les anneaux manquent, l'annulaire manque à chaque main» (*idem*), raconte Elle. Tout se passe comme si une promesse de bienveillance, généralement faite lors d'un mariage et scellée par l'échange des anneaux, avait été rompue.

Nous reviendrons sur le deuxième cauchemar d'Elle qui commence par « [m]on père porte le tablier blanc taché de sang des bouchers » (*ibid.* : 17), passage chargé des symboles par lesquels on se représente généralement l'univers concentrationnaire nazi : les bottes noires, les barbelés électrifiés, le quai de chargement des trains, le mirador, les fusils et les pistolets avec lesquels les SS tiraient leurs victimes dans la nuque (*idem*). Nous avons aussi déjà fait référence à cet autre cauchemar où Elle se voit pourchassée par son père, prisonnière entre une fenêtre et un rideau, le regard rivé sur cette figure récurrente du « cimetière des filles assassinées » (*ibid.* : 4 et 22). Ces passages, qui sont centraux dans l'adaptation textuelle de Haentjens et qui dégagent une tension dramatique très forte, donnent à la pièce une dimension onirique inquiétante et sinistre qui vient renforcer l'incapacité qu'éprouve Elle de plonger dans un sommeil réparateur, dans cette chambre des pires cauchemars.

À ces nombreux éléments textuels s'ajoute la présence d'un chœur qui est un ajout propre à la création de Haentjens et qui vient remplacer le personnage d'Ivan, important dans le roman de Bachmann. Composé de neuf hommes, ce chœur est inquiétant et spectral, presque muet, imprévisible dans sa façon d'entrer, de traverser et de sortir de scène. Hervé Guay appelle « fantômes » les hommes qui le constituent : « La metteuse en scène peut ainsi faire jaillir de cette pénombre [dans laquelle est plongé le fond de la scène] les fantômes imprécis qui hantent celle-

10 Sur cette question, voir l'ouvrage *Images malgré tout* de Georges Didi-Huberman : « Bien au-delà de la privation de sépulture [...], les nazis s'employèrent, rationnellement ou irrationnellement, à ne "laisser aucune trace", à faire disparaître tout reste... [...] [L]es nazis firent déterrer [...] les centaines de milliers de cadavres enfouis dans des fosses communes pour les brûler et disperser (ou réenterrer) leurs cendres dans la nature » (2003 : 32; souligné dans le texte).

ci, représentés sur scène par un chœur masculin» (Guay, 2011 : 101). L'éclairage de la scène accentue également le contraste entre le costume sombre et la blancheur des visages et des chemises des membres du chœur, appuyant leur caractère fantomatique. Ce chœur constitue un élément scénique dont la dramaturge parle précisément comme d'une forme de fantasmagorie, d'une projection onirique du personnage féminin : «Je crois que le chœur masculin répond en partie à cette nécessité de rendre compte de la part onirique et fantasmagorique qui fait partie intégrante du paysage littéraire de Bachmann. Cela a permis des scènes travaillées comme une matière de rêve» (citée dans Lépine, 2004 : 21). À cet aspect onirique du chœur s'ajoute une dimension relative à la mémoire, qui lui est corrélative, les rêves travaillant de façon fragmentée à partir des images et des mots qui y sont emmagasinés : «Il [le chœur] fonctionne comme la mémoire aussi, non pas rectiligne, mais fragmentée, par scènes qui se précisent ou restent floues» (*idem*). De fait, la présence du chœur se superpose au monologue d'Elle et à ses interactions avec Malina, donnant une valeur symbolique parallèle¹¹ aux mots et aux gestes des deux personnages principaux. Ainsi, sa première apparition se fait sur le mode de la brutalité, entre une allée et venue de Malina et une réplique d'Elle, qui ne sursaute pas en entendant le chœur entrer bruyamment et jeter l'un de ses membres au sol, tout près d'elle qui est assise sur le lit. Elle affirme, tout de suite après cette démonstration de force, ne plus vouloir «raconter», car «[t]out dans [s]a mémoire [la] gêne¹²» (Haentjens, 1999 : 2), une réplique qui répond à la violence que le chœur a fait surgir sur la scène, violence qui se trouve, justement, dans la mémoire et les cauchemars d'Elle.

L'une des apparitions les plus remarquables du chœur, qui est probablement un des moments les plus glaçants de la pièce, se produit après qu'Elle eut posé la question : «Qui pourrait dormir dans une forêt nocturne, hantée de questions?» (*ibid.* : 9.) Alors qu'Elle se dirige vers le fond de la scène, l'air de chercher quelque chose, les hommes du chœur entrent en chantant un air effrayant qui semble sortir des ténèbres. Ils viennent se placer autour d'Elle et la touchent avec des gestes qui évoquent l'interrogation, voire l'accusation. Elle, dont le maintien demeure en apparence indifférent à ces hommes qui l'encerclent et la bousculent (figure 2), mais dont l'attention est tournée vers les mots et les images qui défilent dans son esprit, semble alors précisément prisonnière d'une *forêt nocturne, hantée de questions*. Et quand le chœur arrête de chanter, Elle demeure pensive un instant, puis lance comme un appel à l'aide qui résume toutes les questions qui se sont présentées à elle : «Qui m'aidera, qui?» (*ibid.* : 10.) Cette scène, qui se déroule dans un contexte où Elle fait mention de son insomnie, montre bien comment le chœur peut représenter la vie intérieure du personnage féminin, composée de tourments qui la laissent sans repos.

11 Brigitte Haentjens parle d'«une autre dimension que celle du personnage» (citée dans Lépine, 2004 : 21).

12 Cette réplique, importante dans la pièce, appartient à la partie introductive du roman (Bachmann, 2008 : 19).



Figure 2 : *Malina*, avec Anne-Marie Cadieux, Gaétan Nadeau, Gilles Simard, Guy Trifiro, Jean-Manuel Vital, Jean Robert Bourdage, Bernard Meney, Guy Vaillancourt et Pierre Arpin. Espace Go, 2000. Photographie de Lydia Pawelak, reproduite avec l'autorisation de la compagnie Sibyllines.

À la fois lieu d'insomnie et de cauchemars, la chambre à coucher qui est donnée à voir par Haentjens dans *Malina* porte le sceau d'un paradoxe insoutenable par lequel est scellée à double tour l'impossibilité pour la femme d'accéder à la paix que pourraient lui apporter le sommeil et, avec lui, l'oubli et les beaux rêves, ces échappatoires aux angoisses quotidiennes, ces rêves paisibles souhaités et nécessaires avant le commencement d'un autre jour. Autant l'insomnie que les cauchemars soulignent l'impossibilité de l'oubli, les cauchemars reproduisant la souffrance de l'événement traumatique : « Tout dans ma mémoire me gêne » (*ibid.* : 2 et 4), répète Elle entre le récit de ses cauchemars et celui de ses souvenirs de la guerre. De la même façon, l'absence de sommeil et d'oubli accentuée, pour Elle, le brouillage des repères temporels qui permettent de distinguer la suite des jours, l'hier, l'aujourd'hui et le lendemain, brouillage posé dès le début de la pièce : « Le temps n'est pas aujourd'hui. En fait, il n'y a plus de temps, car cela pourrait s'être passé hier ou il y a longtemps, cela pourrait se passer de nouveau, sans relâche¹³ » (*ibid.* : 1). Coincée dans cette chambre à coucher où le temps ne s'écoule plus, dans son corps malmené par l'insomnie, l'alcool et les médicaments, dans son esprit habité par les cauchemars et les souvenirs pénibles, Elle s'absente (« J'ai des absences, j'ai l'esprit absent. Où va l'esprit lorsqu'il s'absente? »; *ibid.* : 5), craint la folie (« Je sens que je deviens folle »; *ibid.* : 10 et 18) et finit par mourir.

Si la chambre à coucher est un lieu de repos scandant le passage des jours, elle est aussi habituellement, pour un couple, le lieu où se vit l'intimité de la vie amoureuse. Or, nous l'avons vu plus haut, « le fascisme est au premier plan dans la relation entre un homme et une femme » (Bachmann, citée dans Jelinek, 2003 : 192), disait Bachmann, dont la pensée visait à mettre au

13 Ce passage est tiré du tout début du deuxième chapitre du roman (voir Bachmann, 2008 : 147).

jour les dégâts causés par l'idéologie fasciste. Dans la pièce de Haentjens, de furtifs moments de douceur entre Elle et des hommes sont évoqués, par exemple lorsqu'un membre du chœur s'approche d'elle, après sa narration d'un cauchemar, pour « la prend[re] dans ses bras » (Haentjens, 1999 : 4) et effleurer son visage de ses lèvres ou bien, un peu avant sa mort, à la fin de la pièce, pour « lui caresse[r] le dos » (*ibid.* : 23) ou même « se coucher sur elle » (*idem*). Souvenirs fugaces qui ne parviennent pas à neutraliser les effets anxiogènes des trop nombreux hommes menaçants qui peuplent ses rêves et ses souvenirs, à commencer par son père assassin.

Les ravages que cause le fascisme sur les relations entre les hommes et les femmes sont particulièrement visibles dans la dynamique qui s'installe entre Elle et Malina. Le rapport entre ces deux personnages est ambigu et s'ils n'échangent jamais de mots d'amour, si on ne les voit jamais s'embrasser, si même aucune activité sexuelle qui les lierait n'est clairement évoquée, on comprend que leurs rapports sont assez intimes pour que Malina se permette à un moment de « lui caresse[r] les fesses » (*ibid.* : 13). Bien sûr, cette référence à l'intimité du duo est ténue, mais sa fragilité montre à quel point ladite relation ne reproduit pas les signes attendus d'un rapport amoureux. Tous les échanges entre les deux personnages sont en fait caractérisés par une forme de domination de l'homme, soit Malina. En effet, si les deux personnages habitent l'espace de cette chambre à coucher, jamais Malina ne montre l'intention d'y dormir. Il veille plutôt et surveille Elle, parfois de façon bienveillante, souvent de façon dure et hautaine. Ainsi, s'il prend la peine de l'écouter et de dialoguer avec elle, il l'invite à continuer le récit de ses rêves : « Et puis? [...] Et puis? », lui répète-t-il quand elle s'engouffre dans le récit du cauchemar de son père bourreau. Il l'incite à se déprendre de la peur que lui inspire le père de ses cauchemars en le tuant : « Tue-le » (*ibid.* : 18), lui dit-il trois fois. Il lui intime également d'arrêter de danser et vient près de la frapper : « Arrête! Arrête, arrête de danser! *Malina vient près d'elle, prêt à la frapper* » (*ibid.* : 13). Il lui lance des bouts de papier dans un geste de mépris pour ce qu'elle tente d'écrire (*ibid.* : 6). Il contrôle la quantité de médicaments dont elle pense avoir besoin pour dormir et se moque de son inaction en lui disant : « Tu te prends sans doute pour une princesse! Pour qui te prends-tu, pour un être supérieur, hein! » (*ibid.* : 15.) Mais, plus important encore pour notre propos, qui concerne la définition d'un lieu fermé, Malina, contrairement à Elle, accède à l'extérieur de la chambre, il y entre et en sort librement. On ne sait pas ce qu'il fait une fois à l'extérieur mais, clairement, à l'intérieur, il ne semble aucunement partager les angoisses et traumatismes d'Elle, lui qui doit pourtant aussi avoir des souvenirs de cette guerre et une idée des horreurs qui s'y sont déroulées. Malina est un homme qui, parce qu'il est fait à l'image d'un monde fabriqué pour lui, peut jouir de sa force pour contrôler le sort d'une femme. L'autorité de ce personnage se voit sur la scène à son costume (presque le même que celui des choreutes – pantalon et veston sombres sur chemise blanche), à sa posture droite, verticale, presque toujours en hauteur par rapport à la femme qui est souvent assise ou couchée sur le lit ou le sol. Malina est un homme à la voix assurée, qui ne s'écroule pas et ne faillit jamais et qui, loin de perdre le contrôle, ne s'énerve que pour manifester sa colère, à

côté de laquelle Elle a parfois l'air d'une petite fille au corps replié sur lui-même. L'incarnation sur la scène de Malina et de ses rapports avec Elle, cohérente avec l'esprit de la pensée de Bachmann, en fait ressortir toute l'autorité et la dureté, tout en préservant son ambiguïté. Le choix opéré par Haentjens de faire tenir la dynamique de cette relation à l'intérieur d'un espace dont l'homme seul a les moyens de sortir met en relief toute la détresse de cette femme qui semble bien seule au milieu d'une chambre sans sommeil.

LA « DERNIÈRE CHAMBRE DE GOYA » ET LA CHAMBRE À GAZ

« J'ai besoin de murs blancs, intacts, sinon je me crois aussitôt dans la dernière chambre de Goya » (*ibid.* : 8), dit Elle, en demandant à Malina depuis quand sont présentes cette « lézarde dans le mur » et ces « taches au-dessus des radiateurs » (*ibid.* : 7-8). Et elle ajoute : « Rappelle-toi la tête de chien surgie des profondeurs, toutes ces sourdes machinations sur les murs, à la fin de sa vie [celle de Goya] » (*ibid.* : 8; Bachmann, 2008 : 279). Si le passé traumatique d'Elle, lié à ses souvenirs de la guerre, est déjà bien implanté dans la pièce au moment où l'image de cette « dernière chambre de Goya » apparaît¹⁴, ces mots inscrivent toutefois physiquement, sur les murs de sa chambre, les horreurs de la guerre. En effet, la description qu'elle fait de la chambre de Francisco de Goya renvoie à une série de peintures, connues sous le nom de *Peintures noires*, que l'artiste espagnol a peintes dans les années 1820 à même les murs d'une maison qu'il a achetée près de Madrid. On trouve dans ces peintures des visions sombres : des foules aux regards fous, apeurés ou souffrants, le dieu Saturne, « monstrueux », « en train de dévorer un homme, son propre fils » (Del Castillo, 2015 : 312), une petite tête de chien aux yeux désespérés, perdue dans une immensité vide. Sur ces peintures, le romancier et essayiste hispano-français Michel del Castillo écrit : « Tout le poids de la guerre, toutes les ruines, tous les ravages ressortent. Des villages détruits, des cultures massacrées, des morts et des blessés composent une symphonie à laquelle Goya donne, entre ces murs, un prolongement pictural » (*ibid.* : 313). L'historien de l'art Werner Hofmann essaie d'imaginer, quant à lui, l'effet de ces peintures sur les gens qui ont pu visiter la maison de Goya avant qu'elles ne soient déplacées, en 1867, et confiées, quelques années plus tard, au musée du Prado : « La première impression générale qui s'offrait aux visiteurs, sans doute assez rares, devait être dominée par un sentiment de noirceur et d'oppressant confinement » (Hofmann, 2014 : 232). Guerre et confinement, donc. Il n'est pas anodin que ce passage rapproche les peintures de Goya du personnage féminin principal de *Malina*, et il était judicieux, de la part de Brigitte Haentjens, de le retenir dans le contexte d'une mise en scène qui en fait un personnage confiné dans sa chambre. Elle est en effet hantée par les mêmes visions horribles de la guerre qui tourmentaient Goya, dont les

14 Le lecteur/spectateur a déjà entendu, entre autres, le récit de l'arrivée des troupes de Hitler à Klagenfurt, ville natale de Bachmann (Haentjens, 1999 : 3).

représentations picturales prennent forme sur les murs de sa chambre. Brigitte Purkhardt explique très bien le rôle que joue cette référence dans la pièce :

À la fin de sa vie [la vie de Goya], il n'en menait pas plus large que l'héroïne de *Malina*. [...] On sait qu'il peignait sur les murs, à l'intérieur de sa maison et qu'avant de partir, il y a dénoncé avec véhémence son désespoir et sa révolte. Les murs de la chambre intérieure de Moi s'imprègnent eux aussi des images douloureuses d'une mémoire meurtrie (2000 : 26).

Comme le souligne toujours Purkhardt, la figure de Goya renvoie également à une série de quatre-vingt-trois eaux-fortes intitulées *Les désastres de la guerre* qu'il a gravées un peu avant de peindre les *Peintures noires*, soit entre 1810 et 1820¹⁵. Dans son essai *Devant la douleur des autres*, l'essayiste américaine Susan Sontag¹⁶ a écrit sur Goya, en raison de ces gravures : « c'est à Goya que l'on doit d'avoir, au début du XIX^e siècle, insisté le plus vigoureusement sur les horreurs de la guerre et la vilénie débridée des soldats » (2003 : 52). En effet, ces gravures forment une suite de scènes effroyables dans lesquelles sont représentés les exactions, pendaisons et autres actes de tortures que les soldats de Napoléon ont perpétrés en Espagne en 1808. La représentation de ces actes de violence laisse place à celle de la famine à laquelle la guerre a conduit le pays en 1811 et 1812. Sontag note : « Les images de Goya conduisent le spectateur au bord de l'horreur » (*idem*), lequel spectateur se voit apostrophé par les légendes qui accompagnent ces images, l'une d'elles demandant : « Pourrez-vous supporter de regarder ceci ? » (*ibid.* : 53.) Hofmann commente les gravures relatives à la famine en écrivant qu'elles sont

une suite de variations sur un seul et même thème : le paysage d'apocalypse – les montagnes de cadavres d'où se détachent quelques figures isolées [...]. Impossible aujourd'hui d'écarter la comparaison avec les camps d'extermination nazis, elle vient immédiatement à l'esprit (2014 : 222).

Des liens unissent les représentations de Goya et les images de la Deuxième Guerre mondiale, non seulement dans ce qu'elles représentent, l'horreur causée par l'homme, mais aussi dans le questionnement qu'elles posent à ceux qui les regardent. Devant son « cimetière des filles assassinées » (Haentjens, 1999 : 4 et 22), « pourrez-vous supporter de regarder ceci ? » (*ibid.* : 22), demande Elle à Malina, à son père et à tous les hommes qui habitent ses cauchemars, comme en sourdine derrière les murs de verre qui l'entourent.

Si ce sont des visions de l'horrible liées à la guerre et à ses représentations chez Goya qui se peignent sur les murs de la chambre d'Elle par l'entremise des marques de dégradation que

15 « Goya a en outre traduit la folie meurtrière des hommes au moyen d'eaux-fortes au clair-obscur pathétique » (Purkhardt, 2000 : 27). Purkhardt établit aussi un lien intéressant entre la scénographie de *Malina* et ces gravures : « Sur le plan plastique, la scénographie de *Malina* se rapproche justement plus de la gravure que de la toile » (*idem*).

16 C'est aussi à l'essai de Susan Sontag que nous devons les dates et le nombre d'eaux-fortes qui constituent cette série.

sont la lézarde et les taches du radiateur, le caractère monstrueux de sa chambre devient encore plus explicite quand elle l'identifie à une chambre à gaz : « Je suis dans la chambre à gaz, la plus grande chambre à gaz du monde, et seule dedans. Contre le gaz, on ne se défend pas » (*ibid.* : 14; Bachmann, 2008 : 148). Ce passage suit de très près d'ailleurs une scène où Elle « étouffe¹⁷ » (Haentjens, 1999 : 13) et demande à ce qu'on lui montre la porte : « La porte, montre-moi la porte » (*idem*). Les « *topoi* d'Auschwitz » (Angel-Perez, 2006 : 26), pour reprendre les termes avec lesquels Élisabeth Angel-Perez analyse les théâtres du traumatisme, en particulier *Fin de partie* de Samuel Beckett, se reconnaissent à plusieurs endroits dans la mise en scène de Haentjens. Prenons d'abord le récit du deuxième cauchemar où Elle décrit son père :

Mon père porte le tablier blanc taché de sang des bouchers, devant un abattoir, au petit jour, il porte le manteau rouge du bourreau et monte des marches, il porte du noir et de l'argent avec des bottes noires devant des barbelés chargés d'électricité, devant un quai de chargement, sur un mirador, il porte ses costumes à cravache, à fusils, à pistolets pour tirer dans la nuque (Haentjens, 1999 : 17; Bachmann, 2008 : 198).

Ce passage rappelle assez clairement le soldat nazi à l'œuvre dans un camp de concentration : il n'y a ni cheminée ni fumée, mais les barbelés électrifiés, le quai et le mirador sont assez significatifs. De même en va-t-il du costume du père, identifié sans détour à celui du bourreau. Le rouge de son manteau réfère au sang et à la couleur du drapeau nazi. Son habillement noir et argent, ses bottes noires, sa cravache, ses fusils et ses pistolets décrivent bien l'image que l'on se fait du nazi. Même sa manière de tuer (« tirer dans la nuque ») fait penser à un comportement auquel sont associés les nazis. Enfin, il monte des marches, signe de son pouvoir et de la domination qu'il exerce sur ce qui l'entoure : les prisonniers du camp qu'il surveille justement du haut d'un mirador.

Dans le décor conçu et choisi pour la pièce *Malina*, les éléments les plus évidents qui peuvent être reliés à Auschwitz et qui illustrent littéralement les propos d'Elle, quand cette dernière dit se trouver dans une chambre à gaz, sont les tuyaux qui occupent tout le deuxième mur qui ceinture, en angle, le fond de la scène et qui traversent également le mur sur lequel se trouve une lézarde. Ces tuyaux, par lesquels on devine que peut se transporter le gaz mortel, résonnent dans la musique, dont l'un des instruments dominants est la flûte shakuhachi (voir Lépine, 2004 : 21). La musique du compositeur Robert Normandeau enveloppe d'ailleurs tout le spectacle d'un environnement sonore des plus inquiétants et participe à la mise en scène d'un univers concentrationnaire. Stéphane Lépine l'associe à des « sons de ferraille et de trains en gare » (*idem*), et Brigitte Haentjens en dit : « De façon consciente ou non, sa musique rend également compte à mes yeux (mes oreilles) de la mémoire juive : les trains, les camps de concentration. C'est une musique qui pour moi évoque la Shoah » (citée dans Lépine, 2004 : 21). Un autre élément de mise en scène qui peut être rapproché de l'univers des camps est le corps de l'actrice qui, d'après

17 Ces passages sont aussi liés dans le roman et font partie d'un cauchemar dans lequel le père de Moi l'enferme dans cette chambre à gaz, une chambre sans issue.

Lépine, a été travaillé pour ressembler aux corps des prisonniers des camps de concentration : «Le corps d'Anne-Marie Cadieux dans cette œuvre cauchemardesque de Bachmann, affaibli, amaigri, fragile et désarticulé (c'est le corps des condamnés à mort, le corps des prisonniers des camps), sa réalité exposée ainsi nous terrifie» (Lépine, 2004 : 26). Si ce corps est vêtu une bonne partie de la pièce, il est toutefois déshabillé, révélé devant le chœur (Haentjens, 1999 : 23), pourrait-on dire, vers la fin, et c'est avec ce corps mis à nu qu'Elle meurt, après avoir reçu, du chœur, des poignées de terre, un geste évoquant clairement un enterrement. Remarquons d'ailleurs que ces poignées de terre sont prises au sol, indication que nous relions au «paillis de bois» (Purkhardt, 2000 : 27) que Purkhardt mentionne comme élément du décor : «Des rognures de bois foncé tapissent le plancher» (*idem*). Ne peut-on voir là aussi une composante d'un décor qui vise à rappeler Auschwitz, plus spécifiquement le sol de terre battue des baraquements où dormaient les prisonniers?

La façon dont la chambre d'Elle se transforme ainsi en espace concentrationnaire et la façon dont ses cauchemars répètent les éléments les plus insoutenables de la violence nazie rappellent fortement le fonctionnement de la névrose traumatique que Sigmund Freud a expliqué dans son *Introduction à la psychanalyse*, une explication que le chercheur Marc Amfreville présente au début de son ouvrage *Écrits en souffrance*, dans lequel il plaide justement pour un retour à Freud dans l'étude des représentations littéraires du traumatisme, comprises comme «métaphores» de l'esprit humain (Amfreville, 2009 : 33) :

Dans leurs rêves, les malades reproduisent régulièrement la situation traumatique [...]. On constate que chaque accès correspond à un remplacement complet dans cette situation. On dirait que les malades n'en ont pas encore fini avec la situation traumatique, que celle-ci se dresse encore devant eux comme une tâche actuelle, urgente (Freud, cité dans Amfreville, 2009 : 30).

Ainsi en est-il d'Auschwitz pour Elle : sans être explicitement nommé, il est partout dans sa chambre et ses cauchemars et il informe jusqu'à son corps. La présence des «*topoi* d'Auschwitz» est si forte dans la pièce de Haentjens et, par conséquent, dans l'esprit d'Elle qu'on peut dire que la Shoah est représentée comme un événement dont on ne revient pas, comme une obsession qui remplit tout l'espace scénique. Les «images obsédantes» (Amfreville, 2009 : 43) de l'espace concentrationnaire deviennent ainsi une forme de «répétition» (*ibid.* : 42) de cette violence, répétition dont Amfreville explique qu'elle est une dimension importante du traumatisme, une fonction de remémoration qui devrait être utile, selon Freud – influencé par Sándor Ferenczi –, pour la guérison de l'esprit traumatisé :

Les effets du traumatisme sont de deux sortes, positifs et négatifs. Les premiers sont des efforts pour remettre en œuvre le traumatisme, donc pour remémorer l'expérience oubliée ou, mieux encore, pour la rendre réelle, pour en vivre une répétition (Freud, cité dans Amfreville, 2009 : 43).

Si la guérison d'Elle ne se produit pas dans la pièce *Malina*, bien au contraire, ses obsessions la conduisant bien plus sûrement vers la mort, on peut penser toutefois que, prises dans un contexte plus large, les répétitions de la violence nazie qui imprègnent son univers visent à en préserver la mémoire devant ceux qui sont susceptibles de l'oublier : les hommes de son pays, coupables de cette violence, dont Malina est un représentant. Encore une fois, l'analyse de Purkhardt se révèle, à cet égard, éclairante. Soulignant la structure cyclique de la mise en scène de Haentjens, qui commence et se termine sur un divan, elle propose, d'une part, un rapprochement du début de la pièce avec la psychanalyse. D'autre part, elle voit dans sa fin et dans la mort d'Elle la figure du sacrifice :

La pièce s'ouvre sur la protagoniste allongée sur un divan et se termine au même endroit, sur [E]lle renversée sur le dos, le torse dénudé, semblable aux représentations du Christ dans les diverses *Pietà*. Le prologue évoque la séance de psychanalyse. L'épilogue renvoie au sacrifice (Purkhardt, 2000 : 25).

Ainsi la femme, confinée à la fois à sa souffrance et à ce hors-lieu où la société la rejette, devient la dépositaire d'une vérité terrible, vérité par laquelle elle est sacrifiée. Rejouant sans cesse cette violence avec laquelle il est impossible d'en avoir fini, comme l'exprime Freud, sa chambre, ses cauchemars et son corps conduisent Elle à la mort, événement ultime par lequel cette vérité devra bien finir par être reconnue par son entourage – le verbe reconnaître¹⁸ s'entendant aussi bien comme le fait de « rappeler à sa mémoire » que d'« avouer sa faute » (Rey, 1998 : 3117). Ainsi la mort d'Elle, qui rappelle la mise à mort de millions d'autres personnes, doit provoquer cette reconnaissance qui seule pourra sauver l'Autriche et ses hommes de leurs crimes.

Vue sous un autre angle, la répétition des crimes de guerre dans les « images obsédantes » qui hantent Elle et la façon dont sa chambre, dans le *Malina* de Haentjens, devient habitée par les monstruosité de guerres plus anciennes encore que la Deuxième Guerre mondiale, soit les guerres napoléoniennes dont Goya fut le témoin en Espagne, éclairent une partie de la pensée d'Ingeborg Bachmann qui est énoncée à la fin du deuxième chapitre du roman *Malina* : « Malina : Donc tu ne diras plus : guerre et paix. / Moi : Jamais plus. / Ici, c'est toujours la guerre. / Ici, c'est toujours la violence. / Toujours le combat. / C'est la guerre éternelle » (Bachmann, 2008 : 199). Si ce passage peut être interprété à la lumière de la préoccupation de Bachmann relative à la violence des rapports entre les hommes et les femmes, il exprime également bien une conséquence du phénomène de répétition dans la névrose traumatique : dans l'esprit de la personne victime d'un choc lié à la guerre, la guerre ne peut pas finir puisqu'elle lui revient toujours en tête, du moins, tant que la guérison n'est pas achevée. En même temps, ce passage précis du roman *Malina*,

18 Rappelons que la reconnaissance, ou *anagnôrisis*, est une composante importante de la tragédie grecque classique, telle que théorisée par Aristote dans *La poétique*. La reconnaissance est un événement par lequel se produit « un revirement du non-savoir au savoir » (Aristote, 1995 : 45), qui peut passer par un acte de la mémoire, c'est-à-dire « par le fait d'avoir perçu [...] quelque chose en ayant vu autre chose » (*ibid.* : 59).

relié comme en écho aux cauchemars de Goya, pourrait aussi être entendu au sens littéral, si l'on prend en compte la dynamique des relations internationales : les guerres se répètent dans le temps. Guerres napoléoniennes, Deuxième Guerre mondiale ou guerre en Syrie, pourrait-on ajouter, la guerre semble bien « éternelle ». C'est d'ailleurs le sens de la célèbre interprétation que fait Walter Benjamin, dans sa neuvième thèse *Sur le concept d'histoire*, de la peinture de Paul Klee intitulée *l'Angelus Novus*. Cet « Ange nouveau », que Benjamin associe à l'« Ange de l'Histoire », a le regard tourné vers le passé où il ne voit qu'« une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines » (Benjamin, cité dans Naugrette, 2004 : 24). C'est bien sur une telle vision désespérée de l'Histoire que semble aussi fermée la chambre d'Elle.

En retenant, dans son adaptation textuelle, ces deux images très fortes que sont la « dernière chambre de Goya » et la « plus grande chambre à gaz du monde », Haentjens a pu être guidée pour la constitution, sur la scène, d'une chambre fermée et angoissante à l'excès par toute l'horreur qui l'habite. Ces images expriment le traumatisme lié à la Deuxième Guerre mondiale et à Auschwitz, mais ce sont elles aussi qui contribuent à créer un personnage de femme prisonnière dont les visions mortifères éclaboussent, en quelque sorte, tout l'espace, mur, son et corps, pour mieux l'enclorre et le condamner.

UNE « CHAMBRE À SOI »

La « chambre à soi » est la chambre à laquelle la femme devrait avoir droit pour pouvoir écrire, selon Virginia Woolf : « il est indispensable qu'une femme possède quelque argent et une chambre à soi si elle veut écrire une œuvre de fiction » (Woolf, 1992 : 8). Dans *Malina*, Elle est une écrivaine. Quand la pièce commence, elle a « une feuille à la main » (Haentjens, 1999 : 1), et le premier geste qu'elle pose est de « laisse[r] tomber la feuille de sa main » (*idem*), un geste qui peut annoncer déjà ses difficultés à écrire. Car dans « sa » chambre, l'écriture n'est plus possible. Elle essaie en effet d'écrire des lettres à des hommes et en cachette de Malina, mais elle ne parvient pas à les terminer. Elle avoue ne pas pouvoir s'exprimer de façon sensée à cause de cette angoisse qui la ronge : « Mon cher maître, / Je vous écris en toute hâte et dans la plus grande angoisse, je suis absolument incapable de former la moindre idée claire, mais qui l'a jamais pu ? » (Haentjens, 1999 : 11 ; Bachmann, 2008 : 278.) Ses lettres d'ailleurs sont « enflammées » (Haentjens, 1999 : 14), elles sont des « appels » et des « requêtes enflammées » (*idem*), dit-elle à Malina, non pas au sens où elles sont des lettres ou des déclarations d'amour, mais au sens où leur contenu brûle, blesse (« tout le feu que j'ai mis sur le papier, avec ma main brûlée » ; *idem*) et est destiné à disparaître : « j'ai peur que tout cela ne devienne un bout de papier carbonisé. Tout le papier du monde finit carbonisé » (*idem*). Ces « lettres enflammées » sont d'ailleurs mentionnées dans un passage qui suit de très près le moment où Elle déclare être dans une chambre à gaz (*idem*) : on devine l'horreur contenue dans ces lettres, une horreur qui risque d'être oubliée, brûlée comme les corps dans la fournaise d'Auschwitz.

Incapable d'écrire des lettres, Elle n'arrive pas non plus à écrire son livre, pour lequel elle a perdu toute inspiration. Sur la scène, elle s'accroupit devant quelques feuilles disposées au sol, éparées, sur le devant de la scène. Ces feuilles sont un autre élément significatif du décor de la pièce choisi par Brigitte Haentjens. Elles viennent marquer la présence de l'écriture dans la vie du personnage féminin. Présentées sur le devant de la scène, elles en appuient l'importance, mais éparpillées au sol, et non rangées sur une table, par exemple, elles témoignent aussi de toute la difficulté liée à ce projet d'écriture et en annoncent l'abandon. Elle déclare : « Je pense à mon livre, il s'est dérobé, je ne l'écrirai plus, il y a longtemps que j'ai cessé d'y penser, sans raison, il ne me vient plus à l'esprit la moindre phrase » (*ibid.* : 5). Puis elle prend une page du livre et la brûle avec sa cigarette (*idem*). Elle explique ensuite pourquoi est disparue l'écriture, en revenant sur les moments où lui en est venu le goût (figure 3). L'écriture, raconte-t-elle, était un moyen d'« envoy[er] [s]es pensées en voyage, dans des villes et des pays étrangers, à la mer inconnue qui quelque part avec le ciel clôt le cercle de la terre » (*ibid.* : 6). Si l'écriture a pu être un moyen de sortir et de s'ouvrir à la vastitude du monde, la guerre a toutefois mis fin à ses rêves : « mais la guerre vint alors qui repoussa le monde fantastique encombré de rêves derrière le monde réel, où il ne s'agit plus de rêver mais de prendre des décisions » (*ibid.* : 7). La guerre oblige au confinement, physique ou psychologique. Avec la disparition de la capacité d'écrire qu'elle provoque, l'espace se referme encore une fois sur Elle car, elle le dit, écrire représente une façon d'accéder à l'extérieur, au rêve de l'ailleurs. La « chambre à soi » est une chambre qui, pour la jeune Elle qui découvre l'écriture, permettrait d'accéder à ce qui est hors de soi.

Si cette guerre qui gronde inlassablement dans la chambre d'Elle l'empêche d'écrire son livre, c'est peut-être aussi parce que ce qui veut être écrit concerne l'innommable, l'indicible cruauté que cette guerre charrie. Malina lui demande en effet vers la fin de la pièce : « Quelle espèce de livre sera ton livre ? » Elle répond : « Un livre sur l'enfer ! » (*ibid.* : 22.) Beaucoup de mots ne seront pas dits dans *Malina* et resteront coincés dans les profondeurs de cet esprit traumatisé, aux origines des cauchemars qui restituent la souffrance première, la vision de l'abominable, de manière symbolique, détournée et fragmentée. Elle l'annonce dès le début de la pièce, nous l'avons vu, à deux reprises : « Je ne veux pas raconter. Tout dans ma mémoire me gêne » (*ibid.* : 2 et 4).

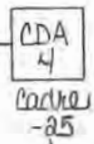
En plus de cette guerre dont les schèmes emplissent l'espace et la mémoire d'Elle, un autre élément explique enfin pourquoi l'écriture n'est pas possible dans cette chambre. Pour que l'écriture ait lieu, il faudrait que cette chambre soit bien à elle, comme l'indique si bien le titre de l'essai de Woolf, *Une chambre à soi*. Or, cette chambre qui entretient des ressemblances avec l'espace concentrationnaire n'appartient pas à Elle : les hommes l'envahissent et l'occupent, y vont et y viennent à leur gré. Malina n'a aucune gêne à prendre une des pages du livre d'Elle, un geste contre lequel elle se révolte en la « lui arrach[ant] des mains » (*ibid.* : 6), lui signifiant que ces papiers lui appartiennent. Mais Malina continue à l'en déposséder et en vient même à rouler quelques pages en boule, à les lui lancer et à les appeler de simples « bouts de papier » : « Que

Figure 3 : Extrait du cahier de régie de Malina. Espace Go, 2000. Reproduit avec l'autorisation de la compagnie Sibyllines.

1 Elle regarde la feuille puis la brûle avec sa cigarette.
 2 Elle s'assoit et dépose la feuille au sol — LX23 — P2

3 Malina entre de P-2 et prend le papier qui traîne au sol,
 4 Elle lui arrache des mains.
 5 Malina sort à P-2

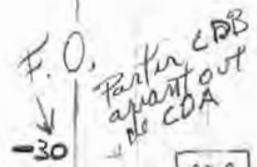
7 **Elle :** On me demande comment moi, qui ai grandi à la
 8 campagne, j'ai pu en venir à la littérature. Je sais
 9 seulement qu'à l'âge où on lit les contes de Grimm, je
 10 commençais à écrire, que j'aimais m'étendre sur le
 11 remblai et que j'envoyais mes pensées en voyage,
 12 dans des villes et des pays étrangers, à la mer
 13 inconnue qui quelque part avec le ciel clôt le cercle de
 14 la terre. Toujours c'était des mers, de sable et de
 15 bateaux dont je rêvais, mais la guerre vint alors qui
 16 repoussa le monde fantastique encombré de rêves
 17 derrière le monde réel, où il ne s'agit plus de rêver
 18 mais de prendre des décisions. LX24



20 **Les livres**

22 Malina entre de P-2 papier en main, Le cœur entre après Malina
 23 avec un livre à la main et traverse lentement la scène en lisant.

24 Malina vient à la même hauteur qu'elle.
 25 Malina lui lance quatres boulettes de papier LX25



27 **Malina :** Que signifient ces bouts de papier ?



MALINA Création de Brigitte Haentjens
 Inspirée du roman du même titre d'Ingeborg Bachmann
 Denis SORT



Version 1 108
 15/05/99 -35

signifient ces bouts de papier? », lui demande-t-il (*idem*). Si l'espace semble bien plus appartenir aux hommes qu'à Elle, il en va de même des livres, ce que souligne ce moment où le chœur traverse la scène, chacun des hommes tenant un livre dans ses mains, dans un mouvement qui exclut Elle.

Elle ne peut pas s'échapper de sa chambre et n'arrive pas à s'approprier ces fragments de livre qu'on lui arrache et dont elle doit revendiquer désespérément la propriété. Chambre et écriture forment ensemble, dans *Malina*, un territoire intime qui est envahi et occupé, comme l'exprime si bien Haentjens dans sa lecture de Bachmann :

Ce qui est très intéressant [chez Bachmann], c'est sa façon de lier l'intime au politique : elle nomme, représente, met en scène les blessures engendrées par les abus et les occupations, les viols et les incestes, les génocides et les exterminations, chez ceux qui ont survécu. Toute cette thématique de l'occupation, de l'envahissement me tient particulièrement à cœur (citée dans Lépine, 2004 : 20).

Dans la chambre d'Elle, les hommes, ceux du chœur, Malina, le père bourreau qui habite ses rêves, tous les hommes de sa patrie la surveillent. À ces hommes omniprésents auxquels elle ne fait plus confiance, elle crie : « N'y a-t-il donc plus aucun homme, dans le monde entier, plus aucun homme, entre tous ces frères, plus aucun homme qui vaille, entre ces frères? » (Haentjens, 1999 : 22.) « La mort viendra » (*ibid.* : 7), lui annoncent-ils, sinistres et froids.

L'écriture se révèle ainsi un axe fondamental sur lequel la mise en scène de Haentjens a pu s'appuyer. Porteur de cette autre chambre, la « chambre à soi » théorisée par Woolf, cet axe contribue lui aussi à déployer et à concentrer le propos de la pièce entre féminisme et traumatisme lié à la guerre. L'espace occupé que Haentjens crée sur la scène par les mouvements de va-et-vient de ses nombreux personnages masculins, par l'autorité de son personnage masculin principal et par tous les « *topoi* d'Auschwitz » que nous avons vus plus haut est celui-là même qui dépossède son personnage féminin, qui l'oblige à laisser choir et à abandonner ses feuilles sur le sol. Des gestes par lesquels Haentjens réussit à matérialiser l'idée d'une renonciation à l'écriture, d'une incapacité à se projeter vers l'ailleurs et à sortir de la chambre, d'une obligation donc à rester dans les limites de ce qui peut être vu à travers des murs de verre.

Il y aurait certainement lieu de poursuivre l'analyse de la pièce *Malina* pour dégager davantage les contours d'autres chambres dans lesquelles pourrait se décliner l'espace habité par Elle et créé sur la scène par Brigitte Haentjens : chambre mortuaire, cabinet du psychanalyste ou chambre d'isolement d'un hôpital psychiatrique ou d'une prison. Les renvois seraient nombreux et éclaireraient certainement d'autres aspects importants de la pièce sur lesquels nous nous sommes moins penchée, en particulier la folie et la mort de l'héroïne. Toutefois, nous croyons que ces chambres que nous avons présentées, chambre à coucher, « dernière chambre de Goya », chambre

à gaz et «chambre à soi», permettent de comprendre les deux enjeux principaux à l'œuvre dans *Malina*. D'une part, l'enjeu des crimes et du monstrueux qui «définit l'époque moderne» selon Catherine Naugrette (2004 : 11), un enjeu relié au traumatisme qu'a provoqué la découverte des camps de concentration, en particulier Auschwitz. D'autre part, l'enjeu féministe, qui découle, chez Ingeborg Bachmann, du premier et qui permet d'éclairer autrement la signification de cet espace fermé dans lequel une femme se retrouve prisonnière, un espace si brillamment représenté dans l'adaptation textuelle et la mise en scène de Haentjens.

Dans l'ouvrage *The Madwoman in the Attic*, les autrices Sandra M. Gilbert et Susan Gubar étudient la récurrence avec laquelle les images de femmes prisonnières reviennent dans la littérature écrite par des femmes au XIX^e siècle. Elles font reposer leur analyse sur une image développée par la poète et romancière britannique Mary Elizabeth Coleridge dans le poème «The Other Side of the Mirror». Dans ce poème, la poète convoque une vision dans un miroir. Ce miroir devient une surface de verre au travers laquelle elle aperçoit une femme désespérée, une femme prisonnière et enragée, à laquelle elle s'identifie pleinement. Les autrices expliquent : «Mais regardant assez longtemps, regardant avec plus d'acuité, elle verrait une prisonnière enragée : elle-même¹⁹». Si cette construction poétique peut rappeler ce lieu à partir duquel la femme voit le monde sans pouvoir y participer, lieu nommé par Elfriede Jelinek et par Virginia Woolf, et si elle peut évoquer également la vision cauchemardesque qu'Elle a du «cimetière des filles assassinées» au moment où elle est coincée entre une fenêtre et un rideau, elle donne aussi à réfléchir à notre position comme lectrices ou spectatrices de la pièce *Malina*. Si, au premier abord, nous pouvons nous sentir éloignées du sort d'une femme écrivaine de langue allemande dans l'Autriche de l'après-guerre, il n'empêche que cette souffrance, qui la rend folle et la tue, et qui découle de la façon dont les hommes ont disposé du monde et de cet espace suffoquant qu'ils lui ont aménagé, à elle en tant que femme, cette souffrance, donc, ne peut que nous interpeller, nous toutes, femmes.

19 «But looking long enough, looking hard enough, she would see [...] an enraged prisoner: herself» (Gilbert et Gubar, 1979 : 15). Cette citation a été traduite par nos soins.

- ADORNO, Theodor W. (1955), *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, « Suhrkamp TaschenbuchWissenschaft ».
- AMFREVILLE, Marc (2009), *Écrits en souffrance: figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris, Michel Houdiard.
- ANGEL-PEREZ, Élisabeth (2006), *Voyages au bout du possible: les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, « Angle ouvert ».
- ARISTOTE (1995), *La poétique*, trad. Pierre Gravel, Montréal, Éditions du silence.
- BACHMANN, Ingeborg (2008 [1973]), *Malina*, trad. Philippe Jaccottet et Claire de Oliveira, Paris, Seuil.
- BARY, Nicole (2007), « Ingeborg Bachmann: le sourire du sphinx », *Études*, vol. 406, n° 6, p. 793-802.
- DEL CASTILLO, Michel (2015), *Goya: l'énergie du néant*, Paris, Fayard.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003), *Images malgré tout*, Paris, Minuit, « Paradoxe ».
- GILBERT, Sandra M. et Susan GUBAR (1979), *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press.
- GUAY, Hervé (2011), « Pourquoi l'auteure est-elle devenue folle? Autour de trois portraits d'écrivaines signés Brigitte Haentjens », *Jeu*, n° 140 (« Théâtres de la folie », Catherine Cyr [dir.]), p. 100-107.
- HAENTJENS, Brigitte (1999), cahier de régie de *Malina*, Montréal, Sibyllines.
- HOFMANN, Werner (2014 [2003]), *Goya: du ciel à l'enfer en passant par le monde*, trad. Jean Torrent, Malakoff, Hazan.
- JELINEK, Elfriede (2006), *Drames de princesses: la jeune fille et la mort I-V*, trad. Magali Jourdan et Mathilde Sobottke, Paris, L'Arche.
- JELINEK, Elfriede (2003), « La guerre par d'autres moyens », trad. Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize, *Europe*, n°s 892-893, p. 190-198.
- LÊ, Linda (1991), « J'écris sur la nature du feu », *Critique*, n° 534, p. 846-854.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche.
- LÉPINE, Stéphane (2004), « De sa main brûlée: fragments et réflexion autour de *Malina* d'Ingeborg Bachmann, roman recréé à la scène par Brigitte Haentjens », cahier d'accompagnement de *Malina*, Montréal, Sibyllines.
- NAUGRETTE, Catherine (2004), *Paysages dévastés: le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, « Penser le théâtre ».
- PURKHARDT, Brigitte (2000), « Jouer sa mort sur les cordes de la vie: *Malina* », *Jeu*, n° 97 (« Figures masculines de la scène québécoise », Alexandre Lazaridès et Eza Paventi [dir.]), p. 22-27.
- REY, Alain (dir.) (1998), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, volume 3.
- RIMBAUD, Arthur (2016 [2010]), « Ophélie », dans *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, « GF », p. 43-45.
- SHAKESPEARE, William (2016 [1946]), *Hamlet*, trad. Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, « Folio classique ».
- SONTAG, Susan (2003), *Devant la douleur des autres*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Christian Bourgois.
- WOOLF, Virginia (1992 [1951]), *Une chambre à soi*, trad. Clara Malraux, Paris, Denoël, « 10/18 ».

Accompagner Brigitte Haentjens : mouvements d'une dramaturge

MÉLANIE DUMONT

Mélanie Dumont travaille comme dramaturge auprès de Brigitte Haentjens depuis 2008. Interlocutrice privilégiée de la metteuse en scène, elle l'accompagne dans les trajectoires, chaque fois différentes, de la création scénique. Elle pose ici un regard sensible et autoréflexif sur cette expérience singulière.

Dans la solitude des champs de coton, 2 juin 2016. Première lecture à laquelle j'assiste. Deux ont déjà eu lieu. Je rejoins Hugues Frenette et Sébastien Ricard au bureau de Brigitte Haentjens. Comme souvent avec la metteuse en scène, on s'attable, mais on n'entame pas tout de suite la pièce de résistance. On feint de l'ignorer même si elle est visible du coin de l'œil. On en parle librement. On l'évoque. On tourne autour. L'œuvre surgit par bribes, par éclats, comme une vision d'abord lointaine. Brigitte confie d'ailleurs qu'elle en rêve régulièrement et depuis longtemps. Je devine que les mots de Bernard-Marie Koltès la travaillent au corps. Une *Solitude* qui couve dans le sommeil. Une *Solitude* qui fait son nid dans un lieu secret, inconscient. Mais une *Solitude* néanmoins nourrie du réel : le duo d'acteurs autour de la table et la vie qui s'agit au dehors.

Les détours sont nombreux, parfois étonnants. Telles des lignes de fuite, ces allusions proviennent de l'œuvre ou y reviennent. Elles fusent simplement, sans hiérarchie. Même la vedette du foot Zinédine Zidane s'invite dans la conversation. Elle s'est rappelée à la mémoire de Brigitte qui l'a sans doute aperçue à la télévision la fin de semaine précédente. Mais son apparition n'est qu'une échappée vers les rapports masculins, très charnels, que la metteuse en scène constate sur le terrain. De l'accolade à l'accrochage robuste : un contact tendu entre tendresse et force brute. Pour Brigitte, *La solitude* s'appuie sur une façon typiquement masculine d'entrer en relation. « Ce ne pourrait pas être un échange entre un homme et une femme », souligne-t-elle. Puis, elle

bifurque vers une autre lutte symbolique. Elle oppose cette fois Miles Davis et John Coltrane au cours d'une performance enfumée. Dans la vidéo de 1959, les deux figures consacrées du jazz partagent la scène. Elles se donnent le relais, le génie constamment repoussé d'un cran. Quand Coltrane prend le plancher, on voit le trompettiste se retirer sur le côté discrètement. Il observe son acolyte en tirant sur sa cigarette avec une nonchalance crâneuse. Frères et rivaux tout à la fois.

Dans *La solitude*, ni le Dealer ni le Client ne sont des chevaux fous qui piaffent parce qu'on les retient. Chacun laisse à l'autre l'espace de la parole, attendant son tour avec patience, peur ou défiance. L'un et l'autre étirent le temps, diffèrent les coups, pour ensuite répondre et retourner comme un gant le discours tout juste entendu. Les deux vis-à-vis parlent la même langue, recourent aux mêmes mots, sans que la musique de l'un ou de l'autre sonne de manière identique, comme « on ne fait pas au sax ce qu'on fait à la trompette », précise Sébastien. Alors que l'acteur s'apprête à entailler les blocs compacts du texte de Koltès avec son partenaire, l'ombre des deux *jazzmen* plane. La joute musicale à laquelle ils se livraient il y a quelques minutes agira peut-être sur les interprètes comme sur cet enjeu soulevé par Brigitte. Parvenir à la vérité de cet échange sans le psychologiser, voilà le souhait de la metteuse en scène, elle qui fraie de nouveau avec la langue et la nuit de Koltès.

SE FAIRE MÉMOIRE

Les débuts me fascinent. Ils paraissent souvent frappés d'évidence, révélateurs d'un sens qui ne s'y trouvait pas au moment où l'événement est survenu. Le temps et la mise en récit concourent à ce phénomène d'apparition, d'à-propos. Je sais au fond que ce qui prélude à la création d'un spectacle demeure bien souvent logé ailleurs, plus loin. Cela relève d'une histoire plus vaste, antérieure et secrète, dont le point de départ, l'origine exacte, ne pourra jamais être retracé. Elle trouvera sans cesse à m'échapper. Et pourtant, engagée comme dramaturge aux côtés de Brigitte dans la traversée d'une œuvre, je persiste à me montrer attentive à ces amorces. Je me mets à l'écoute des premiers soubresauts d'un travail artistique, tels qu'ils se font sentir au moment où je me glisse à l'intérieur de cette généalogie. Ces tressaillements s'insinuent dans ma mémoire. Ils l'habitent. L'estampillent.

Miles Davis et John Coltrane qui se répondent à coups de *sol* en écho à *La solitude*. La figure noire de William Shakespeare sommeillant au coin de l'œil ombreux d'Al Pacino dans *Le parrain*. Le Vietnam de Marguerite Duras ouvrant le passage à l'exploration des terres tumultueuses de James Joyce et de Molly Bloom. La salle de classe du Conservatoire d'art dramatique de Montréal, éclairée aux néons, où a lieu étrangement la toute première lecture du récit-kamikaze de Lars Norén, autour d'une tuerie dans une école. Les paysages en noir et blanc de Pierre Perrault et la narration colorée de Pierre Falardeau dans *Le temps des bouffons*, explorés au seuil du *Woyzeck* de Georg Büchner.

Au-delà de ces images-souvenirs, il se produit là, dans ces moments d'appareillage, quelque chose d'important. De précieux. C'est l'heure où le hasard n'existe plus. Parce qu'on le provoque, on l'attise, on le féconde. Il devient soudain actif, alors qu'on fait œuvre de chercheur, se mettant en quête de ce qu'on découvrira bien plus tard. Dans le théâtre de Brigitte, l'incarnation scénique d'une œuvre se façonne grâce à ce qu'on y trouve autant qu'à ce qu'on y dépose, et ce, au fil d'un long processus d'appropriation personnelle mené par l'artiste appuyée de ses complices. Des traces subsisteront sur scène de ce qui a été dit, ouvert, échangé dans cet instant et ceux qui viendront après. Des traces plus ou moins visibles à l'œil nu, mais prégnantes, à l'action, sous une forme autre, insoupçonnée.

Témoin de ce phénomène d'accumulation et de métamorphose, d'oubli et de résurgence, je tente de le consigner. J'observe minutieusement ses manifestations pour rendre compte, à différents stades de la création, des strates et multiples résonances que la mise en scène d'un texte en train de se faire renferme. Et de nombreux carnets de notes plus tard, je les réactive de nouveau, cette fois-ci à l'intention des spectateurs, dans les opuscules qui sont une tradition chez Sibyllines. Je les bricole à ma façon pour chaque spectacle auquel je collabore, souvent de manière fragmentaire, par éclats, laissant apparaître un état partiel et subjectif des questions, des nœuds et des sources à l'œuvre dans le processus :

La chair appelle le plateau; la multitude, une envie de vide. C'est ainsi que le laboratoire plante les corps dans l'espace en devenir de Richard III. Ou: Plus lointaine encore est l'intuition d'une transformation de l'espace. Le souhait, dès le départ, qu'il soit aussi changeant que l'écriture de Joyce et les pensées-nuages de Molly Bloom.

Se faire mémoire des débuts et de leur longue suite de déploiements est une des sphères que j'investis comme dramaturge avec Brigitte. Celle qui en a connu et qui en fréquente d'autres me laisse du jeu pour habiter et moduler ce rôle. Pour incarner, au sein de sa pratique, cette discrète présence agissante.

PRÉPARER L'INSTANT

Je me lance dans une première collaboration avec Brigitte sans préalables. Bien que mes débuts avec la metteuse en scène aient ouvert à d'autres complicités artistiques – dans le domaine de la danse et à travers des projets théâtraux dont le texte n'est ni au centre ni au départ de la création –, c'est avec elle singulièrement que j'expérimente cette posture, que j'effleure ses contours. Je réfléchis et redéfinis ce rôle au fil des expériences.

Depuis *Woyzeck*, je m'associe d'instinct au profil du dramaturge curieux, tel qu'il figure dans la typologie dressée par un acteur qui en a côtoyé de tous les types au fil de son parcours

(Chapuis, 2008). Autrement dit, je me considère comme une non-spécialiste avide de connaissances et une défricheuse tous azimuts. De Büchner à Norén, de Joyce à Shakespeare, en passant par Koltès, Brigitte m'entraîne avec elle sur des territoires multiples, aux reliefs changeants, dont la plupart sont pour moi à cartographier. Comme les lieux réels et imaginaires de Joyce que j'avais à peine fréquentés, sinon en traquant les allusions à l'auteur irlandais dans le théâtre de Jan Lauwers, ce metteur en scène auquel j'ai consacré mon mémoire de maîtrise et qui m'a conduite sur les traces d'Anna Plurabelle et de Molly Bloom. Puisqu'il est impossible de savoir comment une découverte pourra un jour être mise à profit, mieux vaut les accumuler. En permanence se charger.

Autrement dit, je commence par lire tout ce que je peux. Le texte que Brigitte projette de monter, bien entendu, et la constellation d'ouvrages qui s'y rapportent, de manière plus ou moins directe (autres œuvres et écrits de l'auteur, commentaires critiques, articles ou essais autour d'un axe formel ou thématique, etc.). Je repère des références et reviens naturellement à celles emmagasinées au fil du temps quand elles trouvent une pertinence nouvelle à l'aune d'un projet de spectacle. Il peut s'agir d'un essai, d'un film, d'un spectacle, d'une performance ou d'une exposition. Un magma d'informations que je transmets en partie à Brigitte (textes, notes de lecture, pistes d'analyse, références). La metteuse en scène dévore tout, comme elle juge primordial de mettre à disposition de l'ensemble des collaborateurs ce corpus informe, parcellaire, auquel s'ajoutent ses propres inspirations. Pour ma part, ce travail amorcé très tôt, et qui se poursuit pendant le processus, constitue une forme d'immersion, de plongée intellectuelle et sensible dans un univers qui émane du texte, mais qui le dépasse également. Je m'imprègne. J'absorbe. J'ingère. Surtout, je trouve mes repères, mes guides, de façon à pouvoir entrer en dialogue avec Brigitte.

Il y a certes une préparation nécessaire, souvent bien plus vaste que le spectacle le demande, puisqu'on ne sait pas précisément ce qu'il sera au moment d'entamer le travail, tout semblant alors susceptible de pouvoir le nourrir. Or il faut savoir activer ou réactiver au présent cette matière, c'est-à-dire faire jouer les idées, les pistes et les sources au bon moment, à l'instant où ces éléments risquent de faire sens avec le projet et plus directement pour Brigitte. Parce que nous sommes rendus là. Avoir communiqué ces éléments plus tôt les aurait-ils rendus vains ou inopérants? Tout au long du processus, je tâche d'être à l'affût de l'occasion – ce qui implique parfois de créer l'instant – pour rappeler un détail, glisser une information ou introduire une source. Cette posture, qui n'en est pas une d'attente, mais qui se cramponne au présent, répond sans doute à une interrogation qui s'est souvent posée au cours des mes tâtonnements de dramaturge débutante : comment faire part des trouvailles, des liens pressentis, des connaissances traversées? J'ai compris que l'information devait circuler de manière organique, suivant la logique interne d'un projet. Dans la démarche de Brigitte, le savoir est une substance active, pratique. Qu'il soit de nature intuitive ou théorique, il doit s'insérer dans un projet au fur et à mesure de son élaboration, être concrètement lié aux spécificités de l'œuvre et à la manière dont elle se déploie, grandit

et pousse sous les soins de Brigitte et de ses collaborateurs. Rien ne sert de forcer une idée, d'imposer une référence. Au mieux, celle-ci resurgira dans un prochain projet.

Comme dramaturge, engagée sur des textes différents et seule dégagée de toute réalisation matérielle, le principal domaine que j'arpente et approfondis de spectacle en spectacle est sans contredit la démarche de Brigitte. Sa sensibilité de femme et d'artiste me devient forcément plus proche, familière, ce qui n'épuise pas pour autant la force attractive qu'exercent l'intégrité, l'audace et la rigueur dont elle fait preuve. Chose certaine, le champ de préoccupations de la metteuse en scène se dessine de plus en plus clairement pour moi. En constante redéfinition selon les œuvres abordées, il est néanmoins parcouru d'exigences et de questions obsédantes. J'en retiens quelques-unes qui me semblent prépondérantes.

Il y a cette volonté de faire entendre une langue, agissant sensiblement sur l'espace, sur les corps et sur son inscription à l'intérieur d'un territoire. Ce désir impétueux d'une résonance contemporaine qui n'est pas artificielle. Ce goût affirmé pour les frottements de toutes sortes. Ce besoin irréprensible d'observer à la loupe les pulsions humaines, voire les archaïsmes. Cette recherche d'un jeu qui frappe par son étrangeté et son immédiateté tout à la fois. Cette soif de transformations scéniques – explosives ou subtiles – défiant les systèmes contenus dans une seule et même image. Cette conquête d'une « nouvelle poésie », d'une « modernité », hors réalisme. Ce refus en même temps d'une esthétique trop formelle, formaliste.

Plus qu'un regard avisé, cette compréhension de ce que Brigitte cherche et poursuit à l'intérieur de son théâtre me permet-elle de mieux cibler les matériaux susceptibles d'entrer en résonance avec sa quête? Est-ce que je parviens ainsi à repérer plus facilement l'instant où partager ces ressources ou les rappeler à la mémoire? Un peu plus chaque fois, possiblement.

LA DRAMATURGIE EN PARTAGE

Lorsque Brigitte me propose de l'accompagner sur *Richard III*, deux ans nous séparent des premières représentations de la pièce. À l'invitation de la metteuse en scène, j'arrive donc assez tôt dans le processus de création. Il faut mentionner que Brigitte privilégie un temps long de recherche et de maturation autour de chacune des œuvres qu'elle met en scène. Défiant les principes comptables en vigueur, elle procède à une sorte d'étirement du temps avant d'entamer le travail sur le plateau. Au cours de cette période, qui s'étend sur des mois, voire sur plusieurs années, elle aménage ce qui s'apparente à un « contexte dramaturgique » (« dramaturgial context »; Van Imschoot, 2003).

Ce cadre particulier, aux contours flottants, se compose de moments partagés, collectifs, à l'intérieur desquels le spectacle se pense, se réfléchit. Parfois dans une certaine intimité, avec

quelques collaborateurs seulement; parfois en groupe, l'équipe artistique étant présente au grand complet. Il peut s'agir de rencontres en apparence informelles, comme ces repas avec Jean Marc Dalpé auxquels Brigitte me convie, où l'on aborde librement Shakespeare, passant en revue les registres de la pièce, creusant les enjeux qui chevillent chaque scène, interrogeant le sens que revêt aujourd'hui la victoire de Richmond sur Richard, et ainsi de suite. Évidemment, les lectures de la pièce ne font pas exception. Deux ou trois ont lieu bien avant l'amorce des répétitions, question de laisser les mots infuser en chacun. Pour *Molly Bloom*, elles ont été particulièrement nombreuses, Anne-Marie Cadieux ayant lu à voix haute les soixante-huit pages sans ponctuation du dernier chapitre d'*Ulysse* en présence de Brigitte et moi. Des séances en cercle restreint, avant d'avoir en main la traduction inédite de Jean Marc, qui ont été l'occasion de parcourir sans précipitation cette parole-fleuve, d'éprouver son mouvement, son rythme en spirale, et de nous lancer dans de précieuses discussions.

Autrement, lorsque se dessine une choralité dans un texte, comme c'est le cas pour *Woyzeck* et *Richard III*, Brigitte initie des laboratoires de mouvements où la horde d'acteurs se retrouve dans l'espace pour s'approprier dans la sueur. Les rôles et le texte sont mis au rancart durant l'exploration de ce corps collectif. C'est l'idée du groupe qui prime; tout le monde est à égalité sur le plancher. Moi-même, je prends part à ces laboratoires, à la fois dehors et dedans, participant au minimum aux réchauffements, sinon à quelques exercices comme à ces leçons de gigue suivies avec les acteurs au cours de la recherche entourant la pièce-mosaïque de Büchner. Ces laboratoires sont également l'occasion de s'imprégner de sources sensibles, Brigitte allouant un temps d'exposition collectif à des films ou à des images, comme les peintures de Francisco de Goya, de Jérôme Bosch, de William Blake et quelques autres tirées d'un bestiaire du Moyen Âge pour *Richard III*. Des paysages, des postures, des atmosphères qui contaminent singulièrement les esprits et incurvent subtilement les corps.

Entre la réflexion et l'abord du texte, ces différentes sphères qui jalonnent la phase de maturation d'un spectacle ne sont pas déterminées par un programme précis, sinon de nous donner le temps d'entrer en relation les uns avec les autres, mais aussi avec la matière, autrement dit, de s'y glisser, tout en la laissant nous habiter en douce. Ce contexte dramaturgique permet par ailleurs une porosité entre les langages, de sorte que ceux-ci se frottent et s'enrichissent. Je pense notamment à l'image d'Angelo Barsetti réalisée pour *Le 20 novembre*: sa dimension spectrale éclaire soudainement pour moi la présence d'une absence dans le monologue de Lars Norén, la parole du locuteur pouvant résonner comme celle d'un mort, d'un fantôme, qui revient nous hanter dans l'espace du théâtre, comme c'est le cas dans la tragédie. Ou à ces notes de lecture que je partage autour de *Richard III*: il y est entre autres question du soleil, de sa lumière qui fait apparaître l'ombre, et ici, précisément, le double tortueux de Richard (d'une lumière qui est celle du théâtre également, dans laquelle l'acteur se révèle autre), ce qui cristallise pour la scénographe Anick La Bissonnière plusieurs mois de recherche, ouvrant notamment la piste climatologique

du spectacle. Alors que je navigue entre les différents espaces dramaturgiques que met en place Brigitte, je constate les effets de la perméabilité des langages, de la circulation des idées, de la rencontre des individus, de même que des transformations et transmutations que la matière subit au contact du multiple.

La dramaturgie d'un spectacle ne relève évidemment pas d'une seule personne qui en serait l'unique dépositaire. Elle ne se fixe pas non plus à une étape précise de la création. Elle correspond plutôt à une pensée en mouvement, se nourrissant singulièrement de ceux et celles qui appuient la metteure en scène dans ce processus en marche. Un des lieux incontournables de cette pensée dans le théâtre de Brigitte reste assurément les rencontres autour de l'espace qui ont cours entre la metteure en scène et Anick. Celles-ci s'amorcent très en amont des répétitions, sans compter qu'elles se déroulent sur une base régulière, pendant de longs mois. Matrice des spectacles? Ferment de la dramaturgie dans la démarche de Brigitte?

Le rôle fondamental de ces échanges me frappe dès l'instant où je suis conviée à ces rendez-vous, à l'occasion de *Molly Bloom*. J'avais certes assisté à quelques-unes de ces rencontres par le passé, mais de façon épisodique. Je me souviens entre autres de ces déambulations automnales qui nous avaient conduites dans les ruelles de l'Est montréalais pour *Woyzeck*. Autour de la Molly de Joyce, je me rends à ces tête-à-tête de manière assidue. J'avais pris part à toutes les lectures du soliloque en petit comité avec Brigitte. Cela semblait naturel de la suivre à l'intérieur de ce nouvel interstice. De mars 2013 à novembre 2014, je participe ainsi à une conversation continue, alors que les rencontres autour de l'espace de *Richard III* chevauchent celles de *Molly Bloom*; la femme solaire se trouve peu à peu éclipsée par l'obscur personnage de Shakespeare.

La place et l'étendue de ces échanges disent bien l'extrême importance de l'espace dans le théâtre de Brigitte. Le lieu où les acteurs vont se mouvoir, lequel appelle un type de présence, voire un corps particulier, affecte sensiblement le rapport au public autant que la réception d'un spectacle. C'est là aussi, au milieu de ce dialogue foisonnant, que j'observe sans trêve la manière de travailler de la metteure en scène. Brigitte laisse venir l'œuvre à la surface. Elle la convoque de manière secrète, détournée, ce qui est une autre façon de s'acheminer, d'aller vers. Le mouvement d'approche se déleste-t-il alors d'une volonté consciente, qui refuserait de se hasarder, voire de se perdre un peu? Comme le rappelle Jacques Rancière, dans *Le maître ignorant*, « [q]ui cherche trouve toujours. Il ne trouve pas nécessairement ce qu'il cherche, moins encore ce qu'il faut trouver. Mais il trouve quelque chose de nouveau à rapporter à la chose qu'il connaît déjà » (Rancière, 1987 : 58; souligné dans le texte). Le vertige et l'errance sont ici possibles, car il se trouve un repère, un phare semi-conscient qui irradie même au plus fort du tumulte ou du doute : le texte tenant lieu d'ancrage, implanté intimement en chacune. Avec Brigitte et Anick, il s'agit donc de soumettre l'imaginaire à une quantité d'images, de propos, de réflexions; un processus au fil duquel le moindre élément se voit abordé et scruté (sens du texte, vie et œuvre

de l'auteur, esthétique, époque, résonances et contrepoints avec l'aujourd'hui, type d'adresse, rapport scène/salle, matériaux, textures, sensations, souvenirs, etc.). Une démarche patiente qui conjugue épure et densité, car le temps aussi bien que les sensibilités en présence – celle de Brigitte au premier chef – filtrent, associent et affinent ce qui circule à l'intérieur de ce réceptacle.

C'est au cœur d'espaces partagés, comme celui avec Anick, que Brigitte pense en puissance le spectacle. Comme elle le dit elle-même, il s'en forme une image inconsciente, abstraite, plus qu'un quelconque idéal auquel se conformer. Cette vision impalpable qui se loge chez la metteuse en scène se révèle patiemment sur le plateau. En l'observant travailler en répétition, j'ai compris l'importance pour Brigitte de redécouvrir avec les acteurs ce qui a été traversé précédemment. Chargée de ce bagage et de cette ombre du spectacle, Brigitte choisit de revenir à l'intuition, de refaire le chemin avec et à travers le corps des acteurs, ceux-là mêmes qui portent les mots, délivrent le texte, et qui l'imprègnent d'une connaissance intime. Comme si tout restait encore à trouver ou à retrouver, ce qui fait de la salle de répétition un lieu d'expérience et de potentialités. Cette profonde conviction chez Brigitte fait écho à la posture de non-savoir dont parle un des collaborateurs de Claude Régy : l'homme de théâtre accumulant en amont de ses spectacles un agrégat de connaissances, qui donne parfois la matière d'un livre, et qu'il dissout pour les chercher à nouveau avec les acteurs, dans le concret de la scène et du jeu.

LE CORPS À L'ÉCOUTE

La salle de répétition est un lieu précieux pour Brigitte. Elle en parle avec chaleur. Dans cet espace secret, la metteuse en scène est aimantée aux acteurs, debout avec eux, son propre corps investi dans la recherche qui se fait sur le plateau. Un champ de forces invisibles semble les lier. Je le constate chaque fois que je franchis ce seuil.

Avant ma collaboration à *Richard III*, je n'assistais qu'aux enchaînements, une fois tracé dans l'espace un dessin du spectacle; puis à quelques séances, de manière ponctuelle. Une distance provisoire était habituellement souhaitée par Brigitte pendant les premières semaines de répétition. Cela tient à plusieurs raisons. La principale repose sans doute sur l'importance pour la metteuse en scène de créer un climat d'intimité et de confiance avec les acteurs, et particulièrement au moment de la levée des corps, lors des tout premiers essais sur le plateau. Cet environnement protégé paraît plus essentiel encore lorsqu'il s'agit d'un solo, comme *Le 20 novembre* ou *Molly Bloom*, où l'acteur est complètement exposé aux regards. Brigitte tient évidemment aussi à préserver une totale liberté. Une liberté qui la concerne avant tout, mais qui s'étend aux acteurs, et que pourrait menacer une présence autre, extérieure, qui observe et possiblement juge, évalue. Réelle ou non, cette perception comporte des dangers que Brigitte pressent avec une grande acuité : une possible autocensure, par exemple, frein insidieux à la prise de risque. La salle de

répétition est donc un lieu auquel Brigitte restreint l'accès, consciente de ce qui s'y joue lorsqu'on négocie avec du vivant en plein territoire affectif. En ce qui concerne le dramaturge, son retrait momentané témoigne aussi, chez Brigitte, d'un souci d'extériorité, de sorte qu'il maintienne une saine distance avec la recherche sur le plateau, qu'il s'introduise en répétition, une fraîcheur dans l'œil, pour mieux assister au tout premier enchaînement du spectacle, lequel ne tarde pas trop habituellement dans la pratique de la metteuse en scène.

La présence du dramaturge en répétition répond avant tout pour Brigitte au besoin de nommer le travail en cours. À un certain point, elle souhaite qu'une image de ce qui prend forme sur le plateau lui soit renvoyée. Une image précise, sensible, dépeinte sans jugement. Qu'elle mette en scène *Woyzeck*, *Molly Bloom* ou *Richard III*, Brigitte est le spectacle. Chaque fois, c'est une part d'elle que les acteurs portent et exposent sur scène. Nommer ne consiste-t-il pas précisément à faire exister quelque chose hors de soi, à faire surgir ce qui demeurerait jusque-là intime, intérieur? En tentant de saisir par le langage ce qui advient, de réfléchir le spectacle qui s'édifie, je fais ce pas de recul à la place de la metteuse en scène. J'objective ce qui tient peut-être davantage pour elle, à cette étape du travail, d'une sensation, d'un pressentiment; quelque chose de fort, de prégnant, de profond, mais qui reste plus ou moins indicible. Non que Brigitte ne soit pas en mesure d'effectuer ce mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, de la création vers l'analyse. Au contraire. Mais il est précieux que quelqu'un d'autre prenne le relais ou le fasse de concert avec elle à certains moments, ce qui laisse poindre la possibilité d'un échange.

Le dramaturge est un interlocuteur privilégié, celui avec lequel la metteuse en scène peut aborder le spectacle dans son ensemble, comme un tout, une entité vivante aux dimensions multiples. À la différence du scénographe, de l'éclairagiste ou des autres concepteurs, et même de l'assistant, son attention n'est pas rivée à un élément en particulier. Elle est dégagee et libre, presque vagabonde. Mon regard de dramaturge embrasse large, tout en pouvant se fixer sur des détails. J'essaie de naviguer entre le micro et le macro, la salle de répétition et le monde, ce qui se trame sous mes yeux, à cet instant précis, et ce qui a été déposé dans les phases antérieures de réflexion et d'élaboration. Le reflet que je ferai apparaître au moyen du langage comprendra-t-il les résonances pressenties, témoignera-t-il des enjeux soulevés, révélera-t-il des manques?

L'analogie du miroir est souvent employée pour décrire cette tâche particulière du dramaturge. Pour ma part, j'ai fait mienne l'expression de « miroir actif », d'abord rencontrée chez Maaïke Bleeker (« active mirror »; Bleeker, 2003). Elle semble rendre compte plus singulièrement de ce qui est en jeu. D'une part, l'image renvoyée permet de réfléchir ce qui est là, mais aussi ce qui est au travail, à l'action; autrement dit, ce qui pointe, palpite en puissance ou en sourdine, ou encore ce qui échappe. D'autre part, l'image que j'offre à Brigitte est tout sauf neutre. Elle se doit bien sûr d'être posée sans jugement, en évitant les remarques qui viendraient sanctionner – positivement ou non – tel ou tel aspect. Cela demande de nommer précisément ce qui se produit sur scène, ce

qui s'en dégage. Or l'image qui résulte de cette action n'est pas moins teintée de subjectivité. Une subjectivité qui passe entre autres par le ressenti et la médiation du langage – par le biais de la « vive voix » (Fónagy, 1991) ou de l'écriture. Comme ne l'est jamais un spectacle, l'image que j'en donne n'est pas définitive ni immuable. Mais elle informe, au sens premier du terme, contribuant au processus d'élucidation, d'approfondissement et de recherche que mène Brigitte.

S'il n'y a qu'un pas entre la métaphore du miroir et la notion de regard, il ne faut pas croire toutefois que l'action du dramaturge se résume essentiellement à ce mode perceptif. Souvent utilisée pour désigner sa position dans un processus créatif, la dénomination d'œil extérieur tend malencontreusement à opérer une déconnexion du corps. Le dramaturge serait-il ni plus ni moins qu'une tête, sa perception dès lors réduite à une saisie et à une compréhension intellectuelle uniquement? Dans cette tension vers le plateau, cette attention à ce qui surgit, mon corps en entier, y compris ma tête, est engagé. C'est la pluralité de mes sens qui se voient sollicités et mis à profit dans l'appréhension d'une œuvre scénique, et certainement en ce qui concerne celles que propose Brigitte. Car dans ses spectacles, le sens et les idées s'incarnent et circulent à travers les différents langages de la scène, et notamment les corps, que ce soit via une immobilité tendue, une démarche cassée, une empoignade féroce, une danse dégingandée ou une écumante course sur place. J'ose donc espérer que l'image-miroir que je tends à Brigitte rend compte aussi de cette relation de corps à corps essentielle aux arts vivants.

Suivant ce chemin qui mène du regard au corps, l'écoute trouve également une pertinence. Un texte de Meg Stuart sur la présence du dramaturge dans son travail s'intitule justement « La grosse oreille » (Stuart, 2010). L'énoncé forgé par la chorégraphe a l'avantage de déplacer l'attention d'un sens vers un autre, l'écoute étant une activité trop souvent négligée parce que discrète et en apparence passive. Pourtant, la figure du dramaturge comme celui qui écoute dit le complice à qui le créateur peut se confier en toute liberté, le partenaire avec qui réfléchir, formuler sa pensée à voix haute et se comprendre dans l'écoute qui lui est offerte de ses doutes, de ses réflexions naissantes ou de ses illuminations. Comme ces appels que Brigitte m'adresse après certaines rencontres ou quelques heures après la fin d'une répétition, ceux-ci faisant partie d'un processus nécessaire de décantation. Or l'écoute dépasse l'espace de la discussion. Elle ne se pratique pas seulement à l'intérieur d'un temps donné. Pour moi, elle traduit une sorte d'être là indéfectible : disponible, à l'écoute du projet justement, présent à lui en toute circonstance, comme à l'artiste. Si cette présence réelle et diffuse tout à la fois n'enraye pas la solitude de la metteuse en scène – seule Brigitte signe le spectacle au fond, en assume la totale responsabilité –, elle l'apaise peut-être un peu, pour un instant au moins.

S'ACCOMPAGNER

Ma présence au sein des processus de création s'est agrandie de manière significative depuis *Woyzeck*, jusqu'à participer assidûment aux rencontres entre Brigitte et Anick autour de l'espace et à prendre part aux répétitions de *Richard III* dès les tout débuts. La nature des projets paramètre bien sûr la présence du dramaturge, mais l'accompagnement de Brigitte de plus en plus continu que j'exerce semble tout de même coïncider avec un champ de confiance qui s'est lui aussi élargi avec le temps. Ce lieu où se reposer, parce qu'un certain nombre de choses est entendu entre la metteuse en scène et moi, s'est certes déployé d'un spectacle à l'autre. La position de dramaturge, et peut-être plus que d'autres au sein d'une équipe artistique, nécessite une connaissance fine du metteur en scène, que seul un côtoiement dans la durée permet véritablement, car ce rôle s'appuie moins sur un savoir-faire, un langage artistique précis, que sur une compréhension mutuelle, voire une négociation constante qui opère par l'écoute et le dialogue. Comme metteuse en scène et dramaturge, Brigitte et moi cheminons ensemble, côte à côte, tâchant d'instinct de nous rejoindre, d'ajuster nos rythmes, d'accorder nos sensibilités. Avec le recul, je me rends compte, entre autres, que ma connaissance de ce qui se joue entre les murs d'une salle de répétition était bien relative au moment d'accompagner Brigitte les premières années. Elle s'est affûtée progressivement, de même que je me suis familiarisée avec la façon dont la metteuse en scène conçoit et aménage cet espace, en franchissant ses portes, naturellement, mais aussi en assistant Brigitte lorsqu'elle a choisi d'en témoigner par l'écriture (Haentjens, 2014). De toute évidence, le travail que je mène auprès d'elle implique une forme d'accompagnement inversé puisque la metteuse en scène me soutient infailliblement dans ce constant devenir de dramaturge.

Aujourd'hui, je conçois davantage ma posture du point de vue d'une intimité (proximité, investissement, support). J'étais sans doute plus en retrait au départ, en marge, gravitant autour de la création. La position de dramaturge en est une mobile, mouvante, procédant par allers-retours constants entre l'intérieur et l'extérieur. Si cette logique de va-et-vient était littérale au commencement de ma collaboration avec Brigitte, alors que j'infiltrais l'espace de création pour m'en retirer un temps puis y revenir plus tard, et ainsi de suite, j'ai peu à peu intériorisé cette dynamique. J'ai appris à pratiquer ce mouvement de bascule entre intérieur et extérieur, entre intimité et distance, dans un cadre de plus grande proximité. À chaque nouveau projet, je me rapproche un peu plus des débuts de la création et de ses différentes phases. Une présence qui se répand de proche en proche en quelque sorte. Il en va ainsi d'une posture dialectique, celle inhérente au dramaturge, qui se pratique maintenant pour moi au sein même d'une fréquentation plus étroite du processus de création et de Brigitte par la même occasion. Une forme d'immersion dépouille-t-elle le dramaturge de sa capacité à exercer une distance critique? C'est certes une disposition d'esprit qui se cultive avec le temps; devenir cet étranger du dedans, cette présence autre aux côtés du metteur en scène, qui observe les différentes étapes du passage d'un texte à la scène depuis l'intérieur, avec son regard et sa sensibilité propres.

Au fond, Brigitte n'a pas besoin de moi. Elle fait elle-même office de dramaturge. Et pourtant, la question un brin caustique d'Antoine Vitez, soit «qu'aurais-je fait d'un dramaturge?» (Vitez, 1986), semble réglée depuis belle lurette pour la metteuse en scène. Depuis *Quartett*, elle y répond par l'invitation presque invariable de cet autre, qu'elle convie à prendre part au dialogue sur une œuvre. Il faut dire que nous sommes loin de l'image du chien de garde littéraire qui collait à la peau du dramaturge à l'époque de Vitez, image héritée de la tradition allemande. Dans le théâtre de Brigitte, je prends part à la traversée d'un texte aux côtés de la metteuse en scène, m'engageant avec elle dans la totalité en l'investissant de mes connaissances et intuitions, lesquelles introduisent une différence. Résonance, déplacement du point de vue, ouverture de champ? Chaque fois, il s'agit de faire jouer ma sensibilité et de voir comment elle peut nourrir ou texturer le projet de Brigitte qui prend forme. Il s'agit également d'intervenir avec la conscience d'une complète dissolution au sein d'un spectacle, d'apprendre la dissolution et de croire à l'action d'une forme de dématérialisation du travail. À mon sens, l'apparente inutilité du dramaturge en même temps que l'indispensabilité de cette présence, constamment réaffirmée par Brigitte à travers ses nombreux projets, donnent à cette position particulière que j'occupe auprès de la metteuse en scène sa force, sa liberté, ses assises.

Et pour finir, un début. Sur la route. Un après-midi de février. Brigitte est au volant. Je l'accompagne. Nous allons à la rencontre d'étudiants ou nous en revenons. Je ne sais plus. Je garde seulement souvenir de ma stupéfaction quand – à brûle-pourpoint – elle me propose de la suivre comme dramaturge sur son prochain projet. Elle mettra en scène *Woyzeck* de Büchner. Je gravite depuis quelque temps seulement dans l'entourage de Sibyllines. Je fais le pont entre des jeunes et *Blasté*, la pièce explosive de Sarah Kane. L'histoire aurait pu s'arrêter là, dans un fossé, mais la conduite de Brigitte est assurée.

BLEEKER, Maaïke (2003), «Dramaturgy as a Mode of Looking», *Women and Performance*, vol. 13, n° 2 («On Dramaturgy»), p. 163-172.

CHAPUIS, Pierre-Alain (2008), «Le machin», dans Philippe Coutant (dir.), *Du dramaturge*, Nantes, Grand T et Joca Seria, «Carnets du grand T», p. 51-59.

FÓNAGY, Ivan (1991 [1983]), *La vive voix : essais de psychophonétique*, Paris, Payot, «Langages et sociétés».

HAENTJENS, Brigitte (2014), *Un regard qui te fracasse : propos sur le théâtre et la mise en scène*, Montréal, Boréal.

RANCIÈRE, Jacques (1987), *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, «Fait et cause».

STUART, Meg (2010), «La grosse oreille», dans Jeroen Peeters (dir.), *On va où, là? : Damaged Goods*, Meg Stuart, trad. Sophie Renaut et Aude Tincelin, Dijon, Les Presses du réel, p. 134-135.

VAN IMSCHOOT, Myriam (2003), «Anxious Dramaturgy», *Women and Performance*, vol. 13, n° 2 («On Dramaturgy»), p. 57-68.

VITEZ, Antoine (1986), «Qu'aurais-je fait d'un dramaturge : entretien avec Émile Copermann», *Théâtre/Public*, n° 67 («Dramaturgie», Olivier Ortolani [dir.]), p. 59-60.

Sorties du théâtre : pratique de l'interartistique chez Brigitte Haentjens

SARA THIBAUT et HERVÉ GUAY

Université du Québec
à Trois-Rivières

Bien que, depuis une trentaine d'années, Brigitte Haentjens demeure fidèle aux grands textes de la dramaturgie et de la littérature occidentale – ce qui ne l'empêche pas d'amender sans cesse la liste des œuvres qui lui semblent canoniques –, elle ne renonce pas pour autant à brouiller les frontières des arts de la scène en opérant ce que nous appellerons ici des « sorties du théâtre ». Certaines de ses mises en scène s'inscrivent certes dans la logique contemporaine d'élargissement des limites de l'art théâtral, tendance définie par Josette Féral comme performative, en ce qu'elle vise à « instituer la pluralité au cœur du processus scénique » (Féral, 2008 : 30). L'objectif de cet article sera justement d'examiner une demi-douzaine de spectacles au sein desquels Haentjens a instillé de la pluralité, est allée chercher ailleurs son inspiration esthétique, a ouvert le cadre de la scène à d'autres pratiques, entraînant du coup le public qui suit son travail dans des zones qu'il avait peu l'habitude de fréquenter. De plus, la notion de contrat spectaculaire et ses dérivés sont susceptibles de rendre compte de l'assouplissement de l'horizon d'attente du spectateur apporté par bon nombre de spectacles atypiques de la théâtrographie de Haentjens. Dans son ouvrage *Théâtre et réception*, Catherine Bouko utilise la notion de contrat, héritée d'André Helbo, pour illustrer les modalités de l'engagement du spectateur dans le théâtre contemporain :

L'engagement prend la forme d'un contrat : quand le participant s'engage dans une interaction, il signe un contrat implicite par lequel il est tenu de veiller et de contribuer au succès de l'interaction. [...] La facilité relative avec laquelle les participants obéissent au contrat s'explique par le simple fait que son respect est plus profitable aux participants que la désobéissance (2010 : 223).

En réfléchissant au théâtre en ces termes, Bouko met en relief l'existence d'un certain nombre de règles implicites que le spectateur peut choisir d'accepter, de contourner ou de refuser. Pour ce

faire, elle différencie les contrats spectaculaire, théâtral et dramatique. Le contrat spectaculaire, qui marque la frontière entre les regardants et les regardés, s'applique à toute forme de spectacle vivant et s'accompagne toujours d'un dispositif scénique perceptible. Malgré les bouleversements survenus à l'intérieur de la création contemporaine, ce dispositif, fondé sur des rituels de séparation amenant le public à quitter son quotidien pour basculer dans l'univers propre à l'événement spectaculaire, est très rarement altéré par les créateurs. Le contrat théâtral, qui régit la différence entre la fiction et la réalité, suppose une posture et un comportement particuliers de la part du spectateur :

Le contrat théâtral va plus loin [que le contrat spectaculaire] : non seulement le spectateur doit aborder la scène comme une fiction, mais il doit faire *comme si* cette fiction était la réalité et ainsi obéir au principe de simulation. Ce faire-semblant théâtral n'est pas rencontré dans les autres formes spectaculaires. Le mode d'adhésion par identification et dénegation est propre au dispositif théâtral (*ibid.* : 228; souligné dans le texte).

En terminant, Bouko définit le contrat dramatique en le reliant au drame et à ses conventions en ce qui a trait au jeu, à la scénographie ou à la temporalité par exemple.

Or, étant donné que quelques spectacles de Haentjens empruntent une perspective interartistique, nous soulevons l'hypothèse que la metteuse en scène abandonne alors son approche habituelle du répertoire ou de la création d'un texte contemporain, voire de l'adaptation dramatique, en aménageant ou en multipliant notamment les types de contrats théâtraux proposés au spectateur. Par surcroît, certaines œuvres font appel à un mode de production qui diffère du modèle textocentriste voulant que le travail sur le texte commence par une série de lectures autour d'une table. Par exemple, le recours à la danse tend à faire osciller la représentation entre drame et chorégraphie, voire à transporter totalement ou momentanément le spectateur du côté de la danse contemporaine, alors que le lieu scénique peut transformer plus ou moins abruptement, dans d'autres productions, la relation scène-salle mise en place dans la frontalité à l'italienne.

PERFORMANCE ET DANSE

Je ne sais plus qui je suis (1998) fait partie de ces spectacles que l'on peut décrire comme performatifs en raison de l'absence de personnages, disparus au profit de l'engagement physique et personnel des comédiennes, ainsi qu'en raison du type d'adresse au spectateur privilégié. Lors de cette production, Brigitte Haentjens se retrouve pour la première fois à la tête d'un collectif de création de sept femmes rassemblées autour du désir d'explorer la thématique de la colère féminine et d'occuper un territoire d'exploration qui valorise l'écriture scénique plutôt que la mise en scène d'un texte. Ce mode de création nécessite un investissement de soi de la part de toutes les interprètes, de manière à transformer la représentation en « événement ».

Il s'agit ici de tabler sur une thématique précise au lieu d'un texte spécifique comme point de départ de la création. Le thème est destiné à stimuler les actrices, qui sont invitées à se servir des énergies primaires sommeillant en elles en tant que moteurs d'élaboration du spectacle. Lorsque s'ouvre la représentation, les sept femmes se comportent un peu comme des athlètes en plein échauffement. Elles vont et viennent nonchalamment vers le public, d'abord l'une après l'autre, puis ensemble. Ce comportement apparemment inoffensif et détaché s'intensifie et lui succède une démarche de plus en plus déterminée et même agressive. C'est finalement en courant que les comédiennes s'approchent du public, arborant un regard toujours plus menaçant et intimidant. À la fin de cette mise en train, elles forment un seul bloc : positions et attitudes corporelles décuplent la puissance du ressac affectif et affirment la force du groupe. Au reste, le corps s'avère, dans *Je ne sais plus qui je suis*, le moteur de la représentation bien plus que les mots prononcés. Le spectateur est alors confronté aux pulsions refoulées des comédiennes, «là où les comportements obsessionnels et autodestructeurs n'ont pas encore été filtrés et censurés par la conscience» (Lesage, 1998 : 33). L'immédiateté de l'action et la proximité avec les actrices happent dès lors le public. Par effet de contagion, la charge émotive et physique qui se dégage de ces femmes en colère invite le spectateur à évacuer sa propre agressivité et à joindre sa révolte à celle des performeuses. Face à une telle colère, ce dernier est tiraillé entre l'envie de faire partie de ce chœur et le désir de s'en distancier à tout prix. Chose certaine, il est difficile pour lui de rester indifférent au déchaînement d'affects négatifs émanant de la part de ces femmes.

Loin d'esthétiser l'expression de la colère des femmes et de reconduire les images aliénantes et stéréotypées de la féminité, Haentjens se tourne plutôt vers la manifestation d'une énergie brute et provocatrice. Marc-André Houde remarquait d'ailleurs que « cette tendance à vouloir susciter l'horreur et ce penchant pour la provocation constituent une caractéristique centrale de la *performance* » (Houde, 2016 : 15; souligné dans le texte) et que « cette provocation à laquelle s'adonnent les artistes de *performance* vise, entre autres choses, à explorer les tabous, les angoisses et les valeurs de l'époque, du temps précis où elle se déploie » (*ibid.* : 16; souligné dans le texte). Dans *Je ne sais plus qui je suis*, les actrices se tirent les cheveux, se sautent dessus, foncent dans le mur, le défoncent, lancent des chaises contre les tesson de verres qui bordent la scène. Chacune exprime de manière quasi névrotique une colère qui semble avoir été réprimée de toute éternité. Entre autres actions provocatrices similaires à celles que l'on accomplit dans l'art de la performance, l'une s'adonne à une masturbation bruyante et ostentatoire, tandis qu'une autre fait semblant d'uriner sur scène, d'abord accroupie, ensuite debout comme un homme, puis fait mine d'asperger la zone tout autour de son urine. Onomatopées, cris, babils et bégaiements témoignent de la liberté absolue à laquelle les femmes aspirent, en dehors de tout langage intelligible. La musique originale de Michel F. Côté et de Bernard Falaise accompagne la montée d'agressivité qui habite le collectif féminin et l'énergie *trash*, intense et destructrice des interprètes. Il se dégage en outre une grande spontanéité de ces scènes de dévouement qui marient ludisme et improvisation.

La forte présence des arts visuels dans la scénographie appuie la thématique de la colère féminine. Ceci transparaît avant tout dans le tableau *Et la femme créa Dieu* de Louisa Nicol, qui surplombe et domine la scène. Les teintes chaudes de rouge-orangé priment dans ce dessin exécuté à l'aide de crayons Prismacolor sur du papier Kraft grossièrement déchiré, qui représente une femme nue, étendue et offerte. Alors que le torse de la femme rappelle le Christ en croix, la partie inférieure de son corps semble en proie au désir. Cette dichotomie entre sacrifice et plaisir fait écho aux frustrations et aux contradictions qui nourrissent la libération de la révolte féminine que portent et qui emportent les comédiennes du spectacle. Qui plus est, de la même manière que la toile de Nicol se livre au regard comme visiblement échanquée, restent visibles, dans cet espace performatif, les traces des coups de poing que les comédiennes ont infligés au mur fait de panneaux de plâtre qui tapisse le fond de la scène.

Tout opère en effet pour bousculer le contrat théâtral offert au spectateur. Par exemple, à l'absence de personnages clairement identifiés répond l'engagement intime des comédiennes dans le processus de création qui livrent littéralement leurs pulsions en pâture au public. De plus, comme le matériau de base de *Je ne sais plus qui je suis* provient du vécu ainsi que des affects des comédiennes et que le spectacle est moins fondé sur un texte que sur le corps, le public doit se rendre à l'évidence que le contrat théâtral auquel il est habitué ne tient plus, qu'il ne s'agit plus d'une fiction au sens classique du terme, que le contrat qui lui est proposé est bien plus près de la performance que du théâtre. En somme, le public est en présence de théâtre performatif, mieux à même ici de transmettre le message féministe sur la colère si souvent réprimée des femmes auquel doivent impérativement souscrire les interprètes, qui deviennent elles aussi les signataires de l'œuvre au sein de cette « recherche collective » (Lévesque, 1998).

Alors que *Je ne sais plus qui je suis*, tout en étant intimement chevillé au corps, paraît s'inscrire à bien des égards dans le sillage de la performance, la metteuse en scène, qui s'est toujours montré sensible à la danse et à la dimension chorégraphique de la représentation, franchit un pas en décembre 2013 et renoue avec ce qu'elle appelle la « création pure » (Lépine, 2006 : 5) en s'attachant à l'élaboration du spectacle de danse-théâtre *Ta douleur*, créé en collaboration avec Anne Le Beau et Francis Ducharme. Encore une fois, la proposition s'élabore en l'absence de texte préexistant et en totale collaboration avec les interprètes. Scrutant le thème fécond de la douleur, Haentjens rejette la linéarité narrative psychologique habituelle au profit d'une écriture du corps où s'entrechoquent douleurs physique et psychique, individuelle et collective. Le spectacle prend la forme d'une série de vignettes entrecoupées de noirs. Le processus de création exige un grand abandon des interprètes qui se dévoilent et puisent dans leurs pulsions intimes pour nourrir le spectacle. Le Beau souligne d'ailleurs que, « contrairement à ce qu'[elle est] habituée à faire en danse, c'est-à-dire trouver un sens à un mouvement après l'avoir intégré, là, ce sont les états d'âme et les intentions qui mènent aux gestes, à l'action » (citée dans Lessard, 2013). Si le processus de création proche de la performance ressemble étroitement à celui de *Je ne sais*

plus qui je suis, Haentjens concrétise un nouveau type de contrat avec le spectateur, que l'on pourrait qualifier de chorégraphique, marqué par la quasi-absence de parole et par la beauté du geste. Le Beau et Ducharme ont improvisé différents tableaux à partir d'images, d'anecdotes et de textes, que Haentjens a ensuite esthétisés par un travail sur le corps. En ce sens, *Ta douleur* appartient davantage au registre de la danse qu'à celui du dramatique même s'il reste des traces de théâtralité dans cet exercice.

Le performatif est également au cœur de *Tout comme elle* (2006), qui rassemblait cinquante femmes sur scène. La pièce est née d'un commun désir de Brigitte Haentjens et de l'auteure Louise Dupré de travailler ensemble sur un projet explorant des questions spécifiquement féminines, plus précisément le paradoxal rapport mère-fille. Les deux créatrices se sont nourries de lectures et de témoignages de femmes – notamment des comédiennes pressenties pour jouer dans le spectacle – en plus de maintenir un dialogue constant entre elles. Dupré a ensuite écrit un texte composé de courts tableaux, où une voix féminine assure la narration, que la metteure en scène a découpé pour attribuer les différentes parties aux interprètes. Bien que le caractère performatif de *Tout comme elle* soit moins élaboré que celui de *Je ne sais plus qui je suis*, il repose sur le contraste entre l'omniprésence du corps et de la gestualité et le ressassement de la parole proche de la ritournelle. En distribuant le texte original de Dupré entre de nombreuses interprètes, Haentjens modifie le contrat théâtral en attirant moins l'attention du public sur une parole unifiée que sur l'effet de démultiplication des corps et des voix créé sur scène par les cinquante actrices, ce qui ne manque pas d'amplifier les jeux d'échos qui se créent entre leurs répliques.

CHŒUR ET EFFETS DE CHORALITÉ

Comme nous venons de le voir, une hétéromorphie esthétique conjuguant performance, danse et théâtre marque une partie du travail de Brigitte Haentjens. Cette notion d'hétéromorphie a été définie par Hervé Guay pour qualifier l'esthétique de certains événements théâtraux qui se composent « au moins partiellement [...] d'autres formes que celles employées dans une pièce de théâtre de type traditionnel » (Guay, 2010 : 15). Toutefois, à la différence de l'hybridité, qui implique un mélange des genres et des styles appartenant le plus souvent à un même continuum, l'hétérogénéité commande une multisensorialité propre aux arts de la scène parce qu'ils travaillent avec le vivant (*ibid.* : 15-16). Cependant, le plus souvent, l'influence de la danse se fait sentir chez Haentjens, soit par le recours direct à un chœur, comme il existait dans la tragédie grecque, soit par des effets de choralité qui traversent bon nombre de ses mises en scène. Martin Mégevand définit la choralité comme

cette disposition particulière des voix qui ne relève ni du dialogue, ni du monologue; qui, requérant une pluralité (un minimum de deux voix), contourne les principes du dialogisme,

notamment réciprocity et fluidité des enchaînements, au profit d'une rhétorique de la dispersion (atomisation, parataxe, éclatement) ou du tressage entre différentes paroles qui se répondent musicalement (étoilement, superposition, échos, tous effets de polyphonie) (2005 : 37-38).

Il ajoute également que

le travail opéré par le chœur à l'intérieur de la forme dramatique déstabilise les catégories usuelles de la représentation selon lesquelles on oppose l'intelligible au sensible, la scène à la salle, la parole au chant : il impose au spectateur un régime de représentation multiforme, orienté vers le *spectacle total* participatif et dionysiaque jadis pressenti par Nietzsche et Artaud (Losco et Mégevand, 2005 : 41; souligné dans le texte).

Le chœur devient, entre autres, chez Haentjens, une manière d'inscrire des mouvements dansés dans le spectacle, qu'elle chorégraphie elle-même. À cet égard, son travail correspond très bien à la dimension interartistique du théâtre contemporain soulignée par Patrice Pavis :

Étant donné le mélange des genres, la diversité des échanges interartistiques, il est souvent impossible de définir le genre du spectacle produit et d'identifier le responsable artistique : metteur en scène ou chorégraphe ? Du point de vue chorégraphique, on sera par exemple attentif à la qualité et à l'intensité des gestes, on cherchera le lien entre le mouvement objectif et le geste affectif. Du point de vue théâtral, on interrogera la fable, la fiction, les personnages, l'aspect mimétique de la représentation. Le même objet prendra alors des contours différents (2014).

Parmi les productions où la choralité intervient d'une manière particulièrement frappante figurent *Tout comme elle*, *Woyzeck*, *Une femme à Berlin* et *Malina*.

C'est peut-être dans *Tout comme elle* que se met en place la fusion la plus parfaite entre la danse et le théâtre. Haentjens y rassemble du reste des comédiennes, des chanteuses, des chorégraphes, des danseuses, des performeuses ainsi que des non-actrices et crée de la sorte une communauté de femmes, un corps social régi par une fonction dominante, celle de la mère, à laquelle la fille est sommée d'obéir. Le texte de Dupré raconte les étapes de la vie d'une femme. Ce récit pourtant très personnel de l'écrivaine dépeint l'expérience commune de la filiation féminine :

Il faut imaginer 50 femmes emplissant petit à petit l'immense plateau de l'Usine C. Le regard embrasse des actrices de toutes les générations, de toutes les tailles et de tous les styles. Certaines nous sont familières. Il en est d'autres que nous n'avons pas vues depuis longtemps. Quelques-unes nous sont parfaitement inconnues. Toujours est-il que cette diversité a quelque chose de renversant. D'autant que ce qu'elles portent – des robes, de la lingerie, des talons plus ou moins hauts – se décline en trois tonalités [rouge, beige, noire] et met en relief les particularités de chacune. Femmes en chair et en os que cette vue d'ensemble nous donne l'impression de discerner pour la première fois (Guay, 2006).

Ces actrices forment et font entendre une voix unique, dont la résonance est collective, à l'instar de la voix du chœur qui offre un discours commun, tout en laissant place à la pluralité des expressions et des inflexions.

Tout comme elle fait surgir tout un imaginaire du corps en entrecoupant les moments narrés de transitions chorégraphiées. Ceci se vérifie dès la scène d'ouverture, où la position frontale des interprètes et leur nombre rappellent davantage la danse que le théâtre. Avant même l'entrée en scène des actrices, leurs chaussures sont disposées au sol et occupent l'entièreté d'un espace scénique dépouillé similaire à celui de nombreuses chorégraphies. Se succèdent ici rondes enfantines, mouvements mécaniques, postures de yoga, gestes quotidiens, tandis qu'alternent solos et pièces chorégraphiées où le geste est démultiplié par 50. Puis, à d'autres moments, les interprètes s'arrêtent, ou encore sont saisies de spasmes généralisés.

La force du nombre associée à la choralité permet également à Haentjens de générer des jeux de comparaison et d'imitation qui sont amplifiés par la présence de tant de corps entre lesquels oscille le regard du spectateur. Même lorsqu'elles répètent en chœur un mouvement identique, les femmes personnalisent les gestes posés, ce qui fait ressortir les variations infimes que l'on peut observer d'une interprète à l'autre. Cette tension entre unicité et similarité qui travaille tout chœur est signalée par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre : « [L]e chœur a besoin de reconnaître ses singularités, le pluriel choral sur la scène contemporaine ne se contente jamais de la collectivisation du particulier, il puise dans la tension (dialectique ou dynamique) entre individualisation (singularisation du collectif) et fusion de l'individuel dans un tout » (2009 : 14). Le contraste entre homogénéité et hétérogénéité est aussi remarqué par Emilie Jobin qui observe, dans *Tout comme elle*, que « [l]e regard du spectateur traverse ainsi le groupe hétérogène devant lui, sans choisir d'observer une interprète en particulier. Il va plutôt les scruter toutes, à tour de rôle, à la recherche de différences et de similitudes, en percevant les particularités de chaque silhouette, pourtant noyée dans la masse » (2011 : 69). Il est d'ailleurs significatif que le recours à la forme chorale n'empêche pas l'individualité de se manifester et ne contredise pas la tendance du théâtre contemporain à l'exprimer. « Le théâtre de la modernité, tout comme le roman moderne, écrivent Fix et Toudoire-Surlapierre, semble préférer les exceptions, les rebelles singuliers, les écarts et les parcours atypiques » (2009 : 11). Toutefois, l'emploi du chœur chez Haentjens révèle du même coup le conformisme et le peu de marge de manœuvre qu'un tel individualisme peut masquer, notamment en matière de performance du genre¹. Louise Dupré et Brigitte Haentjens rejoignent en ce sens Martine Delvaux, dont les travaux ont mis en relief la tendance des sociétés occidentales à produire « des filles en série » (Delvaux, 2013). Dès lors, en même temps qu'elle n'en occulte pas les singularités, Haentjens met au jour, à l'aide d'un chœur genré, les mécanismes de reproduction sociale au cœur de l'éducation que les mères imposent à leurs filles.

1 Cette populaire notion a été élaborée dans plusieurs ouvrages, notamment dans *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* de Judith Butler (1990).

Cela étant, comment le contrat spectaculaire de *Tout comme elle* est-il modifié par les nombreux effets de choralité auxquels fait appel la metteure en scène dans ce spectacle? Remarquons d'abord que le spectateur peut lire celui-ci comme un exemple de performance au regard de l'insistance sur la monstration du corps, mais aussi comme un exemple de danse contemporaine, puisque désormais l'usage de la parole y est fréquent, sans que l'on note pour autant une absence de fiction théâtrale. Là encore, de quelle fiction s'agit-il? L'authenticité et l'intimité du rapport mère-fille, que Dupré a cherché à rendre dans son texte, se voient ici troublées, altérées, épinglées par la constitution d'un chœur féminin d'une ampleur inégalée. Le sentiment que le spectateur pourrait avoir affaire à un récit autofictionnel ou à une performance sème aussi le doute sur la nature du contrat théâtral que la metteure en scène désire instaurer en convoquant un si grand nombre de corps féminins sur scène.

Dans sa mise en scène de la pièce *Woyzeck*² (2009), transposée dans le Québec des années 1950, la metteure en scène recourt à des effets de choralité pour ponctuer les tableaux de la pièce de Georg Büchner. Plutôt que d'ancrer la situation d'énonciation par des éléments de décor ou des accessoires, ce sont les corps en mouvement des interprètes qui définissent le cadre des différents tableaux. L'arrivée du tambour-major et de ses camarades est évocatrice à cet égard, alors que les personnages masculins entrent bruyamment en scène en faisant résonner leurs souliers de claquette. L'uniformité de la cadence de cette danse saccadée, à mi-chemin entre la comédie musicale, la gigue et le *break dance*, outre qu'elle rend plurielle l'esthétique scénique de la représentation, n'est pas sans rappeler le claquement des machines et la répétitivité du travail en usine. Cependant, ce n'est pas la seule tonalité de ce numéro, puisque c'est aussi en dansant que le tambour-major cherche à séduire Marie, la femme dont Woyzeck est amoureux. La claquette fait alors songer à une sorte de flamenco.

L'intégration à cette œuvre de chansons québécoises, tirées du répertoire populaire de Claude Dubois, de Zachary Richard, de Beau Dommage ou de Luc Plamondon, pour refléter la sentimentalité présente dans *Woyzeck*, est une preuve supplémentaire de l'ouverture du théâtre de Haentjens à d'autres disciplines artistiques. Ces intermèdes musicaux ont pour effet d'accentuer encore la fragmentation de cette pièce en tableaux et en séquences. Toutefois, si la danse et la chanson populaire perforent le chef-d'œuvre du théâtre allemand, le contrat théâtral entre les acteurs et les spectateurs n'en est pas pour autant radicalement changé. C'est plutôt la vivacité et l'actualité de la pièce qui en sont rehaussées et son expressionnisme qui est nuancé par ces extraits de chansons et les passages dansés. Il semble qu'ici, au contraire, le contrat spectaculaire et le contrat théâtral se renforcent l'un l'autre pour assurer à la mise en scène un

2 Pièce inachevée de Georg Büchner, *Woyzeck* raconte l'histoire d'un soldat qui se démène pour satisfaire les besoins de sa femme Marie et de leur fils. En échange d'un peu d'argent, il agit comme cobaye pour des expériences médicales et sert de subalterne au capitaine du régiment. Un tambour-major arrive en ville et séduit Marie. Woyzeck l'emmène près d'un étang et la tue d'un coup de couteau.

maximum d'expressivité et de pertinence sociale. À ce sujet, la maîtrise technique de la danse permet au personnage, dans cette mise en scène, de marquer sa position dans la hiérarchie sociale. Ironiquement, alors que Marc Béland, ancien danseur de La La La Human Steps, est sans nul doute le membre de la distribution qui possède le plus d'expérience en danse, Haentjens lui demande de peiner à suivre les pas de la gigue infernale orchestrée par le tambour-major interprété par Sébastien Ricard. Or, la compréhension du mouvement de Béland est telle qu'il arrive à décaler ses mouvements, à les déphaser et parvient ainsi à se différencier totalement du groupe. Pour véhiculer le statut social inférieur de Woyzeck dans la pièce, Marc Béland construit sa propre manière de bouger en rupture avec celle du groupe engagé dans la chorégraphie collective. De la même manière que, dans *Tout comme elle*, la choralité interrogeait le genre, dans *Woyzeck*, c'est la classe sociale qui est mise en évidence par celle-ci grâce à un emploi de la chorégraphie qui, dans ce travail, est selon nous à rapprocher du gestus brechtien.

Dans la plus récente pièce de Haentjens, *Une femme à Berlin*, basée sur le journal intime de la journaliste allemande Marta Hillers, la narratrice est fractionnée en quatre voix, décuplant le personnage en autant de facettes et de points de vue. Ce choix permet non seulement d'instaurer une collectivité de femmes, mais aussi d'élargir le propos aux conflits sociopolitiques récents. Cet effet est discuté par Dimitri Soenen : « La rencontre de l'intime et du public a des conséquences sur l'attitude du spectateur qui n'assiste plus seulement à des récits privés mais à la réactivation d'un passé commun » (2009 : 212). La parole de Hillers devient alors, sur le plan symbolique, celle, collective, de multiples femmes. La reprise du quatuor, dont l'efficacité en musique mais aussi au théâtre³ a été démontrée depuis longtemps, appelle également l'usage d'une gestuelle stylisée, loin de l'expression naturaliste de laquelle Haentjens tient à tout prix à se distancer. De plus, l'immense mur conçu par Anick La Bissonnière, qui est placé à l'avant de la scène, réduit l'espace de jeu des actrices et sert de surface de projection à leurs ombres portées qui paraissent minuscules. Cet élément scénographique structure les déplacements des comédiennes qui s'adressent, ici encore, aux spectateurs de manière frontale. Ce mur, qui constitue le seul élément de décor, renforce le confinement et l'étouffement ressentis par ces femmes exposées à des bombardements et à des explosions extérieures qui retentissent avec force. Tour à tour abri et prison, ce mur accentue l'absence de contact avec le monde extérieur vécue par ces femmes. Une fois de plus, la narration est ponctuée de mouvements chorégraphiés et stylisés qui poétisent l'horreur de la guerre et qui assurent le passage du discours d'une interprète à l'autre. Dans son texte, Hillers installe une distance avec le lecteur en décrivant de manière clinique les épisodes difficiles de sa vie pendant la guerre. Or, cette barbarie est réintroduite dans la mise en scène de Haentjens, lorsqu'il est question des violences physique et sexuelle faites aux femmes, par le truchement d'une poétique chorégraphique précise visant à les rendre présentes à l'esprit du

3 Normand Charette, dont la musicalité de l'écriture dramatique a été soulignée à plusieurs reprises, l'utilise notamment dans *Le passage de l'Indiana* (1996) et dans *Le petit Köchel* (2000).

spectateur. Ici encore, le contrat théâtral est bousculé par la metteuse en scène qui brouille la frontière entre le particulier et l'universel en portant à la scène un journal intime qui traduit une situation plus générale, à savoir la condition de la femme en temps de guerre. Comme ce qui est représenté sur scène prend sa source à l'intérieur d'événements historiques réels, il y a brouillage entre réel et fiction ou, plus exactement, la résonance émotive de ce journal se trouve décuplée par le spectre du réel qui pèse sur cette adaptation scénique, dont l'esthétique repose sur une poétisation du réel et non pas sur sa reconstitution. Pour ainsi dire, la choralité participe, dans cet opus, à la théâtralisation d'un document qui, pour subir un tel traitement, n'en perd pas pour autant son fondement documentaire. En somme, si le contrat spectaculaire est brouillé, c'est dans la mesure où le théâtral et le documentaire s'emmêlent pour que la représentation de ces événements troublants acquière le plus de puissance possible, d'autant que le spectateur n'ignore pas que la guerre continue de faire rage un peu partout.

Le chœur s'impose d'une manière différente dans *Malina* (2000), pièce librement inspirée du roman éponyme d'Ingeborg Bachmann. Alors que l'héroïne raconte sa descente aux enfers et son désir d'échapper à sa pulsion de mort par l'écriture, elle est hantée par un chœur de neuf hommes en costard-cravate. Présences fantomatiques, fantasmatisques et oniriques, ces hommes représentent une collectivité à la fois anonyme, énigmatique et multiple qui peuple la conscience du personnage. Bien que ces êtres proviennent de sa propre psyché, l'héroïne ne leur adresse jamais la parole, pas plus qu'elle ne les regarde. Elle ne réagit pas même lorsque ceux-ci la touchent. L'attention du spectateur est ainsi dirigée non pas sur des individus en particulier, mais sur l'ensemble du groupe: «Le chœur abolit l'identité et empêche l'individualité, reconduisant les acteurs à un rôle de figuration (où c'est le corps qui prime), restreints à leur stricte présence sur scène» (Fix et Toudoire-Surlapierre, 2009: 10). Haentjens construit sa mise en scène autour d'une mémoire fragmentée et non linéaire où le chœur rend compte du territoire psychologique tourmenté, voire torturé, de l'héroïne. Le groupe apparaît d'abord comme un chœur silencieux et bienveillant qui se meut lentement, représentant notamment les amants de la narratrice. Puis, il devient de plus en plus menaçant, se déplaçant avec assurance lorsqu'il personnifie le père haï ou quand il embrasse le nazisme, dimension politique et patriotique rejetée par l'héroïne. Le travail de Haentjens rejoint ainsi une ambivalence récurrente propre à la forme chorale dans le théâtre contemporain :

[L]a choralité, entendue comme une forme convergente de la polyphonie, trouve sa place dans le théâtre le plus récent à la manière d'un *spectre*, à la fois dans une dimension fantomatique et comme un panorama de couleurs vocales définissant, toujours variable, une certaine étendue de parole, où des enjeux individuels et collectifs coexistent, telle la rencontre de l'«hétérogène» et de «l'ensemble» (Soenen, 2009: 209; souligné dans le texte).

L'on peut en outre percevoir dans les mouvements du chœur réglés au quart de tour qui rythment un moment la chorégraphie de Haentjens une allusion à l'entrée des troupes de Hitler dans le

village de Klagenfurt, événement à la source du trouble psychique de la narratrice. Les entrées du chœur se font d'abord ponctuelles et discrètes, puis de plus en plus fréquentes et envahissantes, jusqu'à former un mur infranchissable pour l'héroïne. Plus la pièce avance, plus la narratrice se voit piégée par ces hommes qui réduisent l'espace physique et psychique dont elle dispose, allant jusqu'à entrer en contact avec elle et à lui lancer des poignées de terre. La fin de la pièce instaure un renversement des rôles : l'héroïne, inerte, semble avoir cédé ses ressources corporelles et vocales au chœur, qui s'empare de sa parole d'abord en chantant, puis en lui intimant d'ouvrir la bouche.

Si l'adaptation du roman de Bachmann demeure classique sur le plan de l'écriture, l'ajout d'un chœur muet à sa forme scénique altère le contrat dramatique qui commande généralement une certaine caractérisation des personnages de théâtre. Le déséquilibre entre l'héroïne, qui porte l'essentiel du texte tout en se faisant discrète, et la présence physique menaçante du chœur d'hommes pourtant muet chamboule les habitudes des spectateurs et signale à nouveau la dimension genrée de la violence masculine et du régime nazi.

EXPÉRIENCE ET ENVIRONNEMENT

Un aspect additionnel au regard duquel le travail de Brigitte Haentjens se situe à l'intersection des autres arts s'avère l'ancrage de ses mises en scène dans un environnement non théâtral ou, tout au moins, dans un cadre où le rapport scène-salle est transformé. Cet endroit précis, inséparable de l'action scénique, est sciemment choisi par la metteuse en scène dans le but d'agir sur le spectateur, de personnaliser son expérience en l'obligeant à s'adapter à cet espace, ce à quoi contribue, par exemple, le fait de le transporter hors des murs d'une salle à l'italienne. En rapprochant le spectateur de l'action scénique, Haentjens modifie la nature de l'expérience théâtrale qu'elle lui offre et se rapproche de la conception esthétique d'un John Dewey, selon qui l'art est une expérience humaine parmi d'autres où l'être vivant doit réagir et s'adapter à son environnement⁴. S'il est entendu que cette dimension est toujours présente au théâtre, ne serait-ce qu'en raison de l'activation chez le public des neurones miroirs au moyen de l'action scénique, il n'en demeure pas moins que la salle à l'italienne et son confort, de même que son accent mis sur l'intériorisation, habituent le spectateur à rester détaché physiquement de cet espace auquel il n'appartient pas, détachement que l'instauration du quatrième mur parachève. À l'opposé, un nouveau lieu où cette séparation tend à s'atténuer, par proximité ou autrement,

4 Le philosophe écrit à ce sujet : « dans toute œuvre d'art se tient [...] le fondement structurant les relations entre l'être vivant et son environnement » (Dewey, 2005 : 14). Si Dewey n'est pas l'un des penseurs de l'art environnemental, on peut croire que sa pensée a eu une influence sur son développement dans la mesure où il a été l'un des premiers philosophes, sous l'influence de la théorie de l'évolution de Charles Darwin, à concevoir l'œuvre artistique moins comme un objet doté de propriétés intrinsèques que comme « le lien qui met en relation l'artiste et son public » (*ibid.* : 189).

conduit le spectateur à faire davantage corps avec l'événement, à en ressentir les effets et à s'y adapter. Haentjens exige alors de lui un comportement similaire face à l'environnement que celui qu'elle exige continuellement de ses acteurs dans les scénographies savamment architecturées où elle aime les faire se mouvoir.

Dans ces spectacles, au reste peu nombreux, se fait ainsi sentir l'influence des arts visuels, de l'art *in situ* en particulier, qui favorise une connexion particulièrement forte entre le visiteur et le lieu dans lequel l'artiste campe sa création. Il importe cependant à Haentjens que le lieu fasse aussi écho à la situation dramatique car, pour elle, tout autant que la connexion du spectateur avec le lieu, le lien dramaturgique doit être fort entre la pièce et le lieu trouvé. Il est significatif à cet égard que Haentjens ait opté le plus souvent pour une telle stratégie lorsque l'acteur est seul sur scène, dans l'impossibilité donc d'affronter le corps des autres acteurs. On peut émettre l'hypothèse que les corps des spectateurs jouent alors presque le rôle de partenaires de jeu par leur proximité physique avec l'interprète. Cette hypothèse est d'autant plus crédible que, dans les pièces qui nous concernent, les protagonistes se trouvent dans une situation où ils se sentent rejetés aux confins de l'humanité. En effet, les trois spectacles qui appartiennent à la veine expérientielle du travail de Haentjens sont ses deux versions de *La nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès et *Le 20 novembre* de Lars Norén. Nous verrons que le Norén occupe une place à part dans ce corpus : il se présente comme une tentative inédite de la metteuse en scène d'instaurer une sorte de théâtre environnemental dans le cadre même d'une salle conventionnelle.

Bien que le jeu des deux interprètes de *La nuit juste avant les forêts* ait beaucoup retenu l'attention de la critique en raison de la virtuosité déployée tant par James Hyndman dans la mouture de 1999 que par Sébastien Ricard dans celle de 2010, la décision de Haentjens de recourir à ce qu'on appelle, dans les arts visuels et le théâtre environnemental, un « lieu trouvé » a été tout aussi déterminante dans la réception des deux productions. C'est que, comme le souligne Maud Cucchi,

[d]epuis sa première mouture en 1999, *La nuit juste avant les forêts* n'a cessé de déplacer ses pénates dans les lieux les plus insolites. [...] C'est d'abord à l'enseigne d'anciennes maisons de chambres que la pièce est jouée à Montréal, puis à l'hôtel Bank de la rue Eddy, dans le secteur Hull (2002). Par la suite, *La nuit* [a été] présentée dans un vieil entrepôt du quartier Saint-Henri, à Montréal, puis au garage Bérubé, à Québec, lors du Carrefour international de théâtre (2011). Pour sa reprise en 2013, on [l'a vue] aux ateliers Jean-Brillant à Montréal, avant qu'elle [n'ait pris] ses quartiers au garage Pete-Napa Autopro à Gatineau (Cucchi, 2013).

À propos de son expérience de spectatrice de la première version de *La nuit juste avant les forêts*, Christiane Gerson affirme garder en mémoire « l'environnement immédiat du lieu de la représentation – un quartier de la ville et sa communauté – et [...] l'espace concret – la maison de

chambres – situé hors de l’institution théâtrale et de ses rites, et dont les modalités d’existence sont déterminées a priori par l’événement théâtral » (2002 : 105). Près de dix ans plus tard, Michel Bélaïr affirme aussi avoir été marqué par le « fond de garage où flottaient des odeurs rances de cambouis, de saleté ordinaire, de parfum cher et de vieille huile à moteur » (2011).

Observons d’abord que, dans les deux moutures de la pièce, Haentjens s’est surtout intéressée à l’intérieur des bâtiments sur lesquels elle a jeté son dévolu, bien que ceux-ci soient dotés d’une architecture et d’une histoire singulières. Cette prédilection pour l’intérieur distingue la metteuse en scène de quantité d’artistes privilégiant le *site-specific* qui ont tendance à exploiter davantage les possibilités de l’extérieur, tout comme d’ailleurs ceux qui pratiquent le *land art*. Sortir du théâtre, quitter la frontalité à l’italienne, ne signifie pas que Haentjens désire cesser de travailler dans des lieux fermés. Il semble même que cette clôture de l’espace qu’elle y instaure assure une continuité avec le reste de son travail. Elle semble ainsi vouloir tirer parti des possibilités des deux pratiques, sans devoir sacrifier les particularités de l’une pour l’autre.

De *l’in situ*, elle retient que le lieu ajoute une couche mémorielle à l’atmosphère dans laquelle baigne la pièce. Elle rassemble en outre les spectateurs dans un espace inhabituel qui agit sur la réception de l’œuvre; de sa fréquentation de la scène, la metteuse en scène se souvient qu’il est possible de « faire théâtre de tout », selon la belle formule d’Antoine Vitez. N’importe quel intérieur est donc susceptible d’être découpé, aménagé pour qu’y soit grossièrement reproduite la configuration d’une salle à l’italienne, de manière à procurer un cadre précis à l’action scénique même si le bâtiment n’a pas été conçu pour accueillir des spectacles. Grâce à un tel cadre, la metteuse en scène peut poursuivre son travail rigoureux de mise en forme du corps et de la parole, perceptible encore plus directement et dans ses moindres détails par le spectateur du fait qu’il est proche de l’action et partage, pour ainsi dire, le même espace que l’acteur. L’efficacité du dispositif théâtral prend ici appui sur des lieux trouvés, qui n’en perdent pas pour autant les effets mémoriels et expérientiels qui leur sont attachés.

Bien que les esthétiques des deux mises en scène convergent sur ce point et même sur d’autres, la maison de chambres de la rue Ontario et les ateliers Jean-Brillant diffèrent sur le type d’espace qu’ils offrent à l’expérience du spectateur tant pour ce qui est de la mémoire qui est ravivée que pour le lieu scénique représenté. S’il est normal que deux lieux distincts évoquent des souvenirs dissemblables et provoquent un ressenti différent, la prise en compte de la matérialité de l’hôtel et des ateliers explique sans doute que le lieu de l’action scénique que l’on trace dans l’un et dans l’autre diffère grandement, bien que l’on y représente la même pièce. Comme nous l’avons déjà mentionné, Haentjens a beau emprunter un procédé prisé aux arts visuels, l’idée de situer l’œuvre dans un lieu réel déjà imprégné de sa propre vie et de sa propre histoire ne signifie pas pour autant qu’elle désire couper les ponts avec la fiction théâtrale. Cet ancrage physique lui permet plutôt de trouver à deux reprises une solution à un problème dramaturgique posé par ce texte

de Koltès, dans lequel le lieu scénique n'est pas précisé et le degré d'irréalité demeure troublant. En outre, le discours contradictoire du personnage jette des doutes sur ses origines, son statut social, voire son état mental. La condition de sans-abri du protagoniste se trouve donc exprimée clairement par les espaces scéniques aménagés au sein des deux sites trouvés. En premier lieu, le coin de la maison de chambres où le héros est confiné dans la première mise en scène de même que la présence des spectateurs et des portes de chambres qui l'entourent accentuent encore l'effet d'étouffement, d'inconfort et d'isolement qu'il peut ressentir, sentiment qu'il communique par effet de contagion aux spectateurs entassés à l'étage de l'établissement pour le voir et l'entendre débiter son monologue à une vitesse vertigineuse. En second lieu, le bout de terre où se réfugie le personnage de Koltès dans la deuxième mise en scène de *La nuit juste avant les forêts* l'installe pour ainsi dire dehors. Cet effet d'extérieur est rendu possible grâce au sol de terre apparent de ces anciens ateliers industriels aujourd'hui occupés par des artistes. Aussitôt que le personnage prend place à croupetons sur le monticule de terre, il se dégage une impression de précarité, d'humidité et de froid, communiquée immédiatement au spectateur par l'espace trop grand et difficile à chauffer de cet ancien lieu industriel où des gradins ont pourtant été installés. Le spectacle a d'ailleurs été programmé à dessein au printemps ou à l'automne pour que ces éléments puissent jouer à plein. En outre, la maison de chambres évoque de manière très directe le mode de vie des itinérants et pose inévitablement la question du logement, tandis que les anciens ateliers industriels situent la pièce dans un cadre plus vaste, celui des secteurs des villes marqués par la désindustrialisation, et confèrent un rôle déterminant à cette désindustrialisation qui a fait disparaître des milliers d'emplois manufacturiers. Ce phénomène est illustré tant par les ateliers Jean-Brillant que par le quartier où ils sont situés, le Sud-Ouest de Montréal⁵. Comme dans l'art *in situ*, il est clair que la signification du lieu ainsi que sa matérialité ont été mises à profit dans ces deux spectacles, mais qu'elles l'ont notamment été dans le but d'arriver à une solution scénographique originale unissant spatialement acteur et public. En fait, en s'aventurant sur le terrain des arts visuels et en campant la même fiction dans deux lieux dotés de fortes empreintes fantomatiques⁶, Haentjens a pu matérialiser et varier sa lecture politique de *La nuit juste avant les forêts*, à une décennie de distance⁷.

Le troisième spectacle où l'on peut sentir l'influence de l'art environnemental est *Le 20 novembre* de Norén. Mais cette fois-ci, plutôt que de transformer un lieu trouvé en un espace scénique qui tire parti des aspects mémoriels et matériels, La Bissonnière conçoit pour Haentjens une scénographie qui prolonge l'espace scénique jusque dans la salle, faisant partager, d'une autre

-
- 5 La désindustrialisation du Sud-Ouest de Montréal lui a fait perdre une grande partie de sa population à compter des années 1970. Plusieurs artistes se sont ensuite installés dans le quartier, préparant le terrain à l'embourgeoisement qui s'est accéléré à partir des années 2000 à la faveur de la mise en valeur du canal de Lachine.
 - 6 Cette notion de *ghosting* a été élaborée par Herbert Blau dans *The Audience* (1990) et développée par Marvin Carlson dans son ouvrage *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine* (2003).
 - 7 Ce à quoi ont, par surcroît, contribué les deux acteurs différents avec lesquels elle a travaillé.

façon, à l'acteur et au spectateur un espace commun. Ce pari est réussi avec beaucoup de grâce par la scénographe. Elle y parvient en recourant à une sorte de vélum, qui assure le prolongement du plafond bas pesant sur le tueur de masse de la pièce de Norén jusque dans les gradins du Théâtre La Chapelle. Ce vélum vise à plonger la salle dans le sentiment de délire, d'étouffement et d'absence d'issue qui afflige le protagoniste, redoublant ainsi sur le plan du ressenti corporel du spectateur ce que le texte crée par le caractère percussif de la parole. Cette scénographie correspondrait, par conséquent, au minimum requis pour qu'un spectacle soit considéré comme du théâtre environnemental. En effet, selon Arnold Aronson, appartient au théâtre environnemental tout spectacle dont la scénographie intègre à certains égards le spectateur⁸. Pour lui, tout espace partagé est plus environnemental qu'un espace qui ne l'est pas. En prolongeant le décor dans la salle, Haentjens vise donc à intégrer davantage le spectateur à l'action dramatique et transforme conséquemment sa relation avec le spectacle en une expérience plus kinesthésique. Cela étant, la configuration de l'espace permet aussi à Haentjens d'asseoir sa lecture politique d'un texte. Même s'il est confortablement assis dans la salle, le spectateur peut ressentir un inconfort, qui naît non seulement de ce plafond artificiel qui crée de la claustrophobie, mais aussi du fait de partager le même espace qu'un être dangereux autant par son discours tendant à justifier ses actes que par les crimes qu'il s'apprête à commettre, crimes qui achèveront justement de le séparer des autres êtres humains. Cet effet d'inconfort propre au théâtre contemporain était au cœur du projet de recherche « En marge de la scène : espaces de l'inconfort », piloté par Shawn Huffman, et le concept paraît s'appliquer particulièrement bien à certains spectacles de Haentjens où elle se tourne du côté des arts visuels pour faire éprouver encore davantage au corps du spectateur certaines situations extrêmes vécues par ses semblables. Si cet apport des arts visuels touche un nombre restreint de ses mises en scène, tout au moins en ce qui concerne l'expérience du spectateur⁹, il montre que l'intérêt de la metteuse en scène pour l'architecture et les plus récents développements de l'art l'ont amenée à quelques reprises à rompre avec la frontalité au cœur de la plupart de ses spectacles pour pratiquer un théâtre du corps davantage préoccupé par celui des spectateurs. Ces sorties hors du théâtre modifient légèrement, pour le public, le contrat spectaculaire, qui est alors infléchi pour accentuer son inconfort et pour rendre plus charnelle l'expérience du lieu auquel il est convié. Les spectateurs les plus compétents percevront alors

-
- 8 « La frontalité de la représentation crée une relation essentiellement d'individu à individu entre l'interprète et le spectateur : il y a une frontière clairement définie entre les deux. Le théâtre environnemental place le spectateur au centre de l'événement, souvent sans délimitation entre l'interprète et le spectateur. Le cadre du spectacle peut être distant et indistinct, il devient alors de plus en plus difficile de considérer quelque espace ou action comme extérieur au spectacle » (« Frontal performance creates an essentially one-to-one relationship between the performer and spectator, there is a clearly defined boundary between the two. Environmental performance places the spectator at the center of the event, often with no boundary between performer and spectator. The performance frame may be distant and indistinct, and it becomes increasingly difficult to exclude any space and action as non-performance »; Aronson, 1981 : 13). Cette citation a été traduite par nos soins.
- 9 L'influence des arts visuels se fait sentir dans de nombreux spectacles de Brigitte Haentjens, sans toutefois faire verser l'ensemble de la représentation dans l'interartistique.

des similarités entre le contrat spectaculaire et celui qui est proposé aux visiteurs d'installations ou d'art environnemental.

Quelle leçon doit-on tirer de cette exploration de l'interartistique à l'intérieur des spectacles de Brigitte Haentjens? Le premier aspect sur lequel nous aimerions insister, c'est que l'influence des autres arts chez cette metteuse en scène dépasse de beaucoup l'intégration de références picturales et architecturales dans la scénographie, voire une connaissance superficielle des grands noms de la danse contemporaine comme Pina Bausch et Anne Teresa de Keersmaeker. Pour peu qu'on s'y attarde, un grand nombre de productions de la metteuse en scène offrent une intégration interartistique assez poussée, souvent soutenue par une attention au vivant d'où procèdent les pratiques choisies (performance, danse, art environnemental, etc.), lesquelles varient énormément d'un opus à l'autre. Il est clair néanmoins que la choralité et ses effets font partie du vocabulaire esthétique de Haentjens. Ses mises en scène sont parsemées de chœurs entiers et partiels, temporaires ou constants, d'hommes ou de femmes, non sans qu'y soient attachées des significations différentes, flottantes, souvent politiques, étayant les préoccupations sociopolitiques, économiques de même que relatives au genre de cette artiste engagée. Cet usage du chœur met également en relief une tension palpable entre l'individu et le groupe dans son travail, le premier étant souvent menacé par la pression qu'exerce sur lui le second. À cet égard, donner à voir une masse de corps ou la chair vulnérable d'une héroïne isolée constitue une manière particulièrement saisissante d'agir sur le spectateur, surtout que les sciences cognitives nous rappellent à présent à quel point les êtres humains sont sensibles à la présence et au mouvement de leurs semblables¹⁰. Mais il n'y a pas que la loi du nombre qui compte pour cette artiste de la scène: la rigueur et la précision du geste, l'énergie des performeurs et des performeuses de même qu'un goût de la provocation et de la sensation figurent au nombre des moyens qu'elle mobilise, sans que jamais elle ne perde de vue le destinataire. Haentjens n'oublie d'ailleurs pas que les membres du public possèdent eux aussi un corps par lequel ils font l'expérience du spectacle (et du monde) et, quand elle veut vivifier encore cette expérience, elle n'hésite pas à l'intensifier en créant un environnement propice à ce que le public éprouve encore davantage cette présence d'une multitude de corps dans un espace partagé, parfois situé en dehors du cadre théâtral habituel. La pratique interartistique s'accompagne également chez elle d'une modulation

10 Les chercheurs des sciences cognitives décrivent souvent la perception visuelle de l'être humain comme étant duelle, en ce que son cerveau traite différemment la vision de ce qui est immobile (le non-vivant) et mobile (le vivant). Un premier système s'occupe de percevoir le monde inanimé, alors qu'un autre surveille ce qui est animé. On appelle «représentations visuo-motrices» (McConachie, 2011 : 56) celles détectées par le second système. Ainsi, le paysage attire l'attention d'un système, tandis que l'être humain évoluant dans ce paysage suscite l'attention de l'autre. Et c'est toujours le mouvement ou la possibilité de mouvement qui le tiennent davantage en éveil, ce qui a son importance en ce qui a trait à la réception des arts vivants. À ce sujet, voir l'ouvrage *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre* de Bruce McConachie (2011).

du contrat spectaculaire qui, pour rester le plus souvent essentiellement théâtral, n'en est pas moins travaillé ici et là par d'autres types de contrats comme le contrat performatif et le contrat *installatif*, si on nous permet ce néologisme, voire le contrat chorégraphique, où transparait une attention esthétique propre au mouvement et à la danse au cœur même de l'événement théâtral. Même s'il peut y avoir oscillation entre différents contrats spectaculaires au sein d'un même spectacle et si, à l'occasion, la metteuse en scène quitte le terrain de la fiction théâtrale pour aller ailleurs, le désir de Haentjens de présenter une lecture forte des œuvres qu'elle porte à la scène allié à celui d'exploiter de manière très ciblée des thématiques féministes ne l'éloignent que très rarement d'un dialogisme scénique fortement convergent. Cette convergence, ce monolithisme, s'explique peut-être par le fait que la perspective féministe très ancrée dans le corps qu'épouse Haentjens demeure encore une position atypique dans le champ théâtral québécois, et ce, en dépit de la consécration qu'a constituée sa nomination à la direction du Théâtre français du Centre national des Arts d'Ottawa. En ce sens, la pratique interartistique adoptée par Haentjens à de multiples reprises répète que le corps est un des lieux clés de l'assise du pouvoir politique. Un tel constat ne peut laisser indifférent et situe son travail de metteuse en scène dans le prolongement d'artistes pour qui, comme le pensait Bertolt Brecht, développer une esthétique, c'est refuser la neutralité et par conséquent choisir son camp.

ARONSON, Arnold (1981), *The History and Theory of Environmental Scenography*, New York, New York University Press.

BÉLAIR, Michel (2011), «Théâtre – Une histoire de gros mot», *Le Devoir*, 7 juin, p. B7.

BLAU, Herbert (1990), *The Audience*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, «Parallax».

BOUKO, Catherine (2010), *Théâtre et réception: le spectateur postdramatique*, Bruxelles, P.I.E. Lang, «Dramaturgies n° 26».

BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, «Thinking Gender».

CARLSON, Marvin (2003), *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, Michigan University Press.

CHAURETTE, Normand (2000), *Le petit Köchel*, Montréal, Leméac, «Actes sud-Papiers».

CHAURETTE, Normand (1996), *Le passage de l'Indiana*, Montréal, Leméac; Arles, Actes Sud, «Actes sud-Papiers».

CUCCHI, Maud (2013), «En des lieux inhabituels», *Le Droit*, 11 mai, p. A4.

DELVAUX, Martine (2013), *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Éditions du remue-ménage.

DEWEY, John (2005 [1934]), *L'art comme expérience*, trad. Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, « Folio essais ».

FÉRAL, Josette (2008), « Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif », *Théâtre/Public*, n° 190 (« L'avant-garde américaine et l'Europe : I. Performance », Christian Biet, Ophélie Landrin et Marie Pecorari [dir.]), p. 28-35.

FIX, Florence et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (2009), « Introduction », dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, « Écritures », p. 7-17.

GERSON, Christiane (2002), « La nuit juste avant les forêts : le lieu théâtral comme espace d'interaction », *Recherches théâtrales au Canada*, vol. 23, n°s 1-2, p. 101-117.

GUAY, Hervé (2010), « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », *L'Annuaire théâtral*, n° 47 (« Voix divergentes du théâtre québécois contemporain », Hervé Guay [dir.]), p. 15-36.

GUAY, Hervé (2006), « Telle mère, telle fille? », *Le Devoir*, 21 janvier, p. C6.

HOUDE, Marc-André (2016), « Performance et théâtre dans trois productions de Momentum (2005-2012) », mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières.

JOBIN, Emilie (2011), « Un corps à soi : socio-anthropologie des corps vulnérables au féminin dans *La cloche de verre* (2004), *Malina* (2000) et *Tout comme elle* (2006) de Sibyllines », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.

LÉPINE, Stéphane (2006), « Un chœur qui bat : propos et entretiens sur l'œuvre de Louise Dupré et la production de la pièce *Tout comme elle* mise en scène par Brigitte Haentjens », cahier d'accompagnement de *Tout comme elle*, Montréal, Sibyllines.

LESAGE, Marie-Christine (1998), « En toute liberté : *Je ne sais plus qui je suis* », *Jeu*, n° 89 (« *Don Quichotte* au TNM », Philip Wickham [dir.]), p. 30-34.

LESSARD, Valérie (2013), « Ta douleur : poème pour deux corps », *Le Droit*, 1^{er} décembre, p. A3.

LÉVESQUE, Solange (1998), « Le discours, le désir et le défi », *Le Devoir*, 12 mars, p. B7.

LOSCO, Mireille et Martin MÉGEVAND (2005), « Chœur / Choralité », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, « Circé / poche », p. 40-43.

MCCONACHIE, Bruce (2011), *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, « Cognitive Studies in Literature and Performance ».

MÉGEVAND, Martin (2005), « Choralité », dans Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud; Paris, Conservatoire national supérieur d'art dramatique, « Apprendre », p. 36-40.

PAVIS, Patrice (2014), « Chorégraphie (et mise en scène) », dans *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, p. 44.

SOENEN, Dimitri (2009), « Chœurs (de) solitaires : spectres du chœur dans le théâtre monologique contemporain », dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, « Écritures », p. 207-219.



DOCUMENTS



Autour d'*Une femme à Berlin*

CATHERINE CYR

Université du Québec
à Montréal

Créée par Brigitte Haentjens à l'automne 2016, *Une femme à Berlin*¹ s'érige dans l'entrelacement des deux axes formels privilégiés pour ce dossier, soit, d'une part, un travail dramaturgique marqué par l'exploration et la transformation d'une matière textuelle singulière – un journal – en partition scénique et, d'autre part, une réflexion sensible portée sur l'asservissement des femmes et sur les mécanismes de résistance que celles-ci opposent à ce(ux) qui les domine(nt), notamment à travers la pratique de l'écriture.

D'abord parue aux États-Unis sous le sceau de l'anonymat en 1954, *Une femme à Berlin* connaît plusieurs rééditions et une diffusion importante avant que l'identité de son auteure, la journaliste allemande Marta Hillers, ne soit révélée au début des années 2000. C'est que la publication, constituée de notes prises fébrilement dans trois cahiers d'écolier, met au jour une réalité qu'on a longtemps cherché à garder sous silence : le viol systématique des Berlinoises par les soldats soviétiques chargés de la prise de Berlin au moment de l'effondrement, puis de la capitulation du Reich au printemps 1945. « Hantée » par sa lecture du journal, Haentjens y trouve de puissantes résonances avec l'actualité où se perpétuent des mécanismes d'emprise et de violence faite aux femmes : enlèvements par Boko Haram, assassinats de milliers d'ouvrières à Ciudad Juárez au Mexique et, plus près de nous, viols et disparitions de plusieurs femmes autochtones. Cette lecture suscite des questions, nombreuses, qui « ouvrent en [elle] des abîmes » (Haentjens, citée dans Siaud et Inchauspé, 2016 : 13). Entourée par son équipe de création, la metteuse en scène s'immerge donc dans un travail de réflexion et d'exploration autour de cette matière

1 La pièce, coproduite par Sibyllines, le théâtre Espace Go et le Théâtre français du Centre national des Arts, a été créée à Montréal le 25 octobre 2016.

de laquelle naîtra un texte pour la scène, une partition chorale signée par Jean Marc Dalpé, et où l'instance énonciatrice se divise désormais en quatre voix de femmes. Comme l'exprime le dramaturge Florent Siaud, ce travail exploratoire, qui dure deux années, engage « chez tous les artistes du projet une réflexion politique et anthropologique sur les rapports de force et les mécanismes d'asservissement, le corps féminin comme territoire à occuper en temps de conquête et l'étonnante persistance du rire au milieu de la noirceur » (Siaud et Inchauspé, 2016 : 7). Dans les pages qui suivent, nous avons souhaité donner à lire et à voir une partie de ce travail effectué dans l'ombre, ou en amont, de la mise en scène.

D'abord, avec « La langue de l'ennemi », l'auteure et comédienne Evelyne de la Chenelière livre une petite suite composée d'un poème et de quatre collages inspirés par l'univers textuel de Hillers. Cet assemblage fait partie du vaste ensemble de matériaux – écrits, dessins, photographies – amassés ou élaborés par les actrices pendant la trajectoire de création d'*Une femme à Berlin*. Destinés à nourrir la discussion ou le jeu, ces objets et ces productions artistiques participent du travail dramaturgique menant de la partition textuelle à sa matérialisation scénique. Dans les collages présentés ici, les corps de femmes sectionnés font écho au morcellement des voix engendré par le dispositif choral, de même qu'à la séparation du corps et de l'être comme réponse, provisoire, à l'expérience de la violence.

Rédigé par l'écrivaine et essayiste Martine Delvaux, le document suivant, « Les filles des ruines et de la crasse », se présente à la fois comme une lettre adressée directement à Hillers et comme une parole lancée à toutes les femmes, l'auteure faisant s'entremêler, ici, l'intime et le collectif. « Vous êtes toutes les femmes dont le corps est une tranchée, pendant la guerre, mais aussi avant, et après », écrit-elle, insistant ensuite sur la force du témoignage et, surtout, de l'écriture comme acte de résistance.

Avec « De l'esquisse à la scène », l'artiste visuelle et conceptrice de costumes Julie Charland, collaboratrice de longue date de Haentjens, nous ouvre ensuite les pages de son cahier de croquis. Imprégnés par diverses influences, des œuvres de l'artiste Lee Miller aux photographies de mode d'Erwin Blumenfeld, nourris par une imposante documentation iconographique constituée de photographies de scènes de la vie quotidienne dans un Berlin en ruines, ces dessins, et les choix d'étoffes qui les accompagnent, témoignent du travail méticuleux de la conceptrice, attentive à l'évocation subtile – par exemple, à la tenue militaire – comme au détail fin, telle la délicatesse de la dentelle qui joue de contraste avec la dureté de l'univers scénique proposé.

Enfin, il nous importait que ce dossier fasse entendre la voix de Haentjens. En guise de conclusion, nous proposons un entretien accordé par la metteuse en scène à Alexandre Cadieux. Intitulé « Aimer sans complaisance ni indulgence : discussion sur la critique avec Brigitte Haentjens », cet échange, dont le point de départ est la réception critique d'*Une femme à Berlin*, lève le voile

sur le rapport qu'entretient la créatrice avec la critique et sur les attentes exigeantes, souvent déçues, qu'elle a envers elle. En filigrane de cette réflexion sur la critique, comme en pointillés, se révèle aussi un regard sensible et réfléchi posé par Haentjens sur sa propre pratique comme sur un certain état du théâtre contemporain.

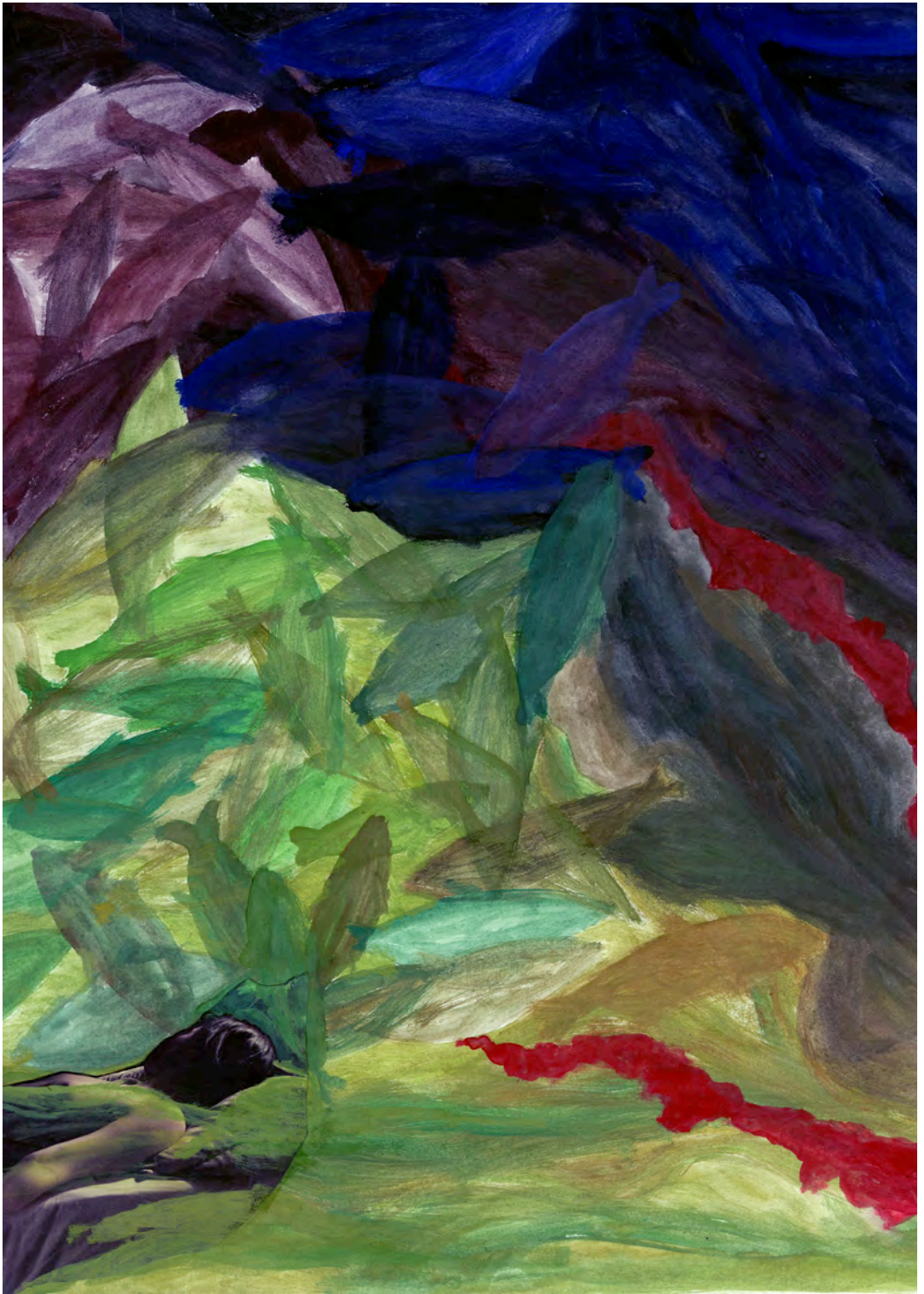
SIAUD, Florent et Xavier INCHAUSPÉ (2016), « Le peuple des femmes », cahier de création d'*Une femme à Berlin*, Montréal, Sibyllines.

La langue de l'ennemi

EVELYNE DE LA CHENELIÈRE

Toute vie cherche sa nourriture et son nom
D'où la parole
Pour négocier le pain et penser le monde
Empoigner le réel; lacérer son voile, le griffer de lumière
Le boureau devient alors singulier
Son masque opaque est déchiré
Son silence effrayant est rompu
On admet alors que ses intonations incompréhensibles
Sont une langue
Qui sert à négocier le pain et à penser le monde
Une parole s'ébauche la nuit dans le chaos des rêves
Rien ne succède à rien
Pas même les jours
Car tout s'imbrique et se tisse
Heures greffées aux heures
Morsures et coutures du temps
Le corps veut vivre malgré les meurtrissures
Respirer par les plaies c'est encore respirer
Et puis
Le printemps continue de fleurir







Les filles des ruines et de la crasse¹

MARTINE DELVAUX

Université du Québec
à Montréal

Vous êtes anonyme. Vous êtes à Berlin. La guerre est finie. Hitler est tombé. L'Armée rouge rentre dans la ville et vous attendez. Vous écrivez depuis cet autre champ de bataille, celui des cuisines et des chambres à coucher, des salons et des WC. Vous écrivez depuis la rue des femmes qui cherchent quelque chose à manger. Vous écrivez cette autre guerre qui est la guerre des femmes.

Vous êtes anonyme. Vous êtes la veuve, la rousse, Mme Weirs, Mme Lehmann, la fille qui ressemble à un jeune homme, l'épouse du liquoriste, la femme de Hambourg, Erna... Vous êtes toutes les femmes passées aux mains des hommes, des femmes que les hommes se passent de main en main comme une autre façon de prendre Berlin. Vous êtes des femmes punies pour une guerre décidée par des hommes. Vous êtes toutes ces femmes violées par des soldats *qui ne sont aussi que des hommes*, des hommes détruits par la guerre. La guerre fait vaciller le mythe qui les entoure, elle signe *la défaite des hommes en tant que sexe*. Le sexe faible, dites-vous, c'est celui des hommes. Des hommes à la chaîne qui défendent leur virilité en prenant des femmes en série. Des hommes à la chaîne qui pensent être des hommes quand ils prennent ensemble une femme. Une femme qui représente toutes les femmes, de la même façon qu'ils prennent les femmes indifféremment comme si, en vérité, il n'y en avait qu'une seule.

Vous êtes anonyme. Vous avez travaillé comme journaliste et c'est ainsi que vous racontez la prise de Berlin par les soldats de l'Armée rouge, la prise de la ville comme s'il s'agissait d'une femme. Et la ville est une femme. Berlin, c'est vous.

1 Ce texte a initialement été publié dans «Le peuple des femmes», cahier de création accompagnant la production du spectacle *Une femme à Berlin* présenté en 2016. Nous remercions Martine Delvaux et la compagnie Sibyllines de nous avoir aimablement autorisés à le reproduire ici.

Vous êtes anonyme. Vous parlez de ce dont on refuse de parler. Vous écrivez cette guerre qui passe par le corps des femmes, déposée en elle à l'image de la salive que laisse couler un soldat dans votre bouche après en avoir desserré de force les mâchoires. Vous écrivez la vie des femmes, leur corps, leur sexe. Avoir aimé faire l'amour. Découvrir ce que ça veut dire que d'être forcée, *rabaisée au niveau d'objet sexuel*. Protéger la virginité des plus jeunes. Les cacher. Se donner en pâture à leur place. Mimer le plaisir. Ouvrir les jambes dans la rage. Le faire *comme des chiens*. Pour le faire avec les chiens que sont ces hommes qui ne sont pas des Casanova et qui doivent s'émoustiller eux-mêmes pour arriver à leurs fins.

Vous êtes anonyme. Vous avez choisi de rester cachée jusqu'au bout. Votre témoignage est un document. C'est aussi un hommage aux femmes survivantes et l'expression d'une pitié envers les hommes. Vous avez dit, un jour : *Aucune victime n'a le droit de porter sa souffrance comme une couronne d'épines. Moi, en tout cas, j'avais le sentiment que ce qui m'arrivait là réglait un compte*. Vous n'êtes pas le Christ. Vous êtes une femme. Une femme qui a payé le prix de la guerre.

Vous êtes anonyme. Vous êtes toutes les femmes dont le corps est une tranchée, pendant la guerre, mais aussi avant, et après. Des corps-tranchées tout le temps, parce que la guerre la plus importante qui traverse vos pages, c'est celle qui se vit partout, quotidiennement, et qui continue de mille et une façons, des plus dramatiques et des plus violentes aux plus subtiles. La guerre entre les hommes et les femmes.

Vous êtes anonyme, vous êtes sans nom, à l'image de ce mot impossible, *viol*, que vous écrivez en l'abrégeant parce que vous devez arracher les mots au temps, les attraper, les arrêter, vous cacher pour les gribouiller dès que vous le pouvez dans des cahiers et sur des morceaux de papier que vous intercalez dans les pages. Ce mot que vous sténographiez et que votre mari, Gerd, quand il rentre de la guerre et qu'il ouvre votre journal, n'arrive pas à décoder. Vous lui dites que *Schdg*, c'est *Schändung*, évidemment, c'est-à-dire viol, et alors, il se tait et vous regarde comme une folle.

Vous êtes anonyme. Vous insistez pour le demeurer. Vous prêtez votre plume aux corps des femmes. Vous les écrivez sans les violer, sans leur faire violence, en vous mettant en premier. Vous êtes l'arbre, debout, qui montre la forêt. Et derrière vous se tient, digne et droite, l'histoire de toutes les femmes, *les filles des ruines et de la crasse*, à Berlin en 1945, et encore ici, aujourd'hui. Celles qui dénoncent. Celles qui choisissent de raconter ce qui leur est arrivé. Celles qui s'adressent à ceux qui les ont agressées. Celles qui décrivent comment leurs vies ont été brisées. Celles qui exigent des excuses publiques. Celles qui écrivent des lettres à ceux qui les ont violentées. Celles qui, par tous les moyens, refusent la chape de plomb du silence et le mutisme consensuel. Avec ou sans nom, dans les journaux, sur les réseaux sociaux, dans les romans ou dans une cour de justice, elles refusent de se taire. Et leurs mots servent à changer le monde.

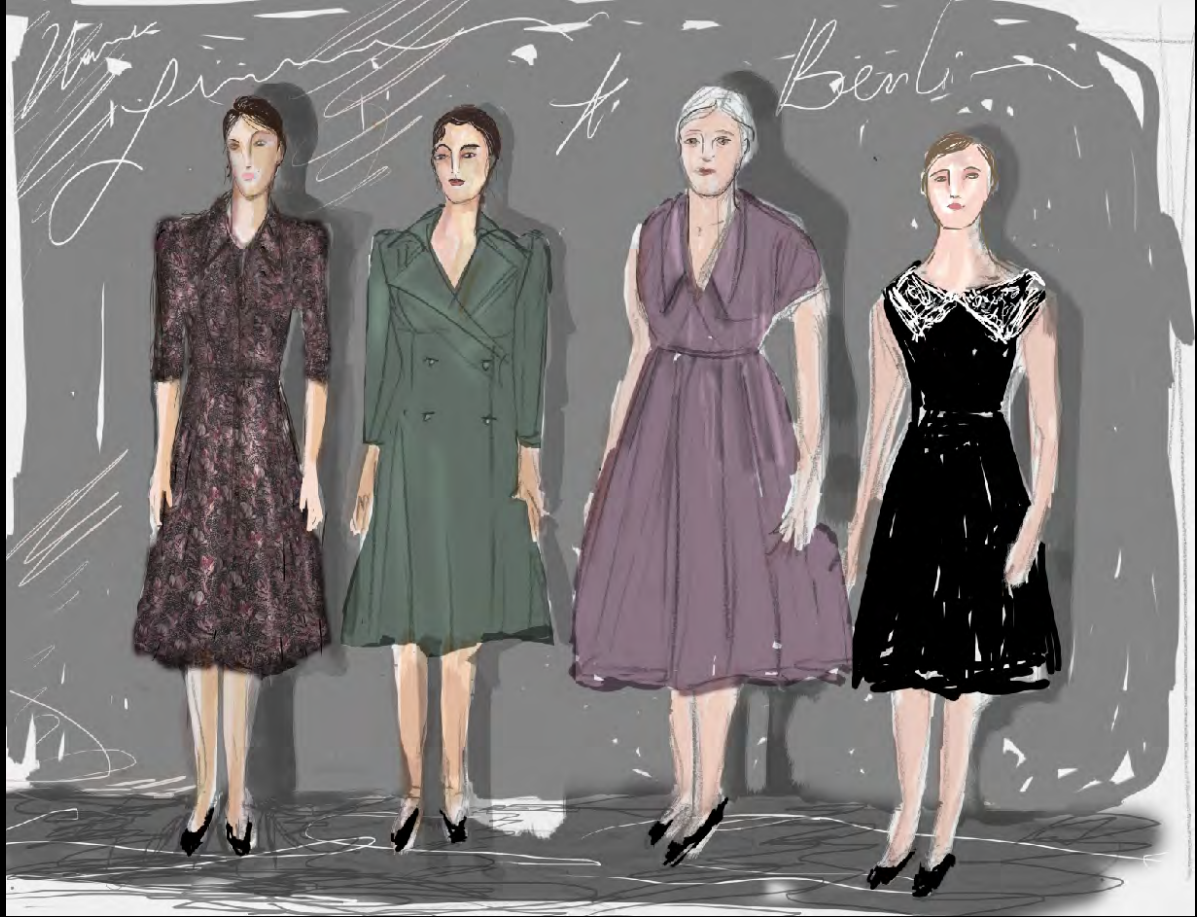
Vous êtes anonyme, mais vous avez écrit ce journal, vous nous avez légué votre histoire. Et nous, nous sommes vos filles. Des filles qui, comme vous, ne cesseront pas d'écrire.

De l'esquisse à la scène

JULIE CHARLAND









Une femme à Berlin,
avec Louise Laprade,
Sophie Desmarais,
Évelyne Rompré et
Evelyne de la Chenelière.
Espace Go, 2016.
Photographie de
Julie Charland.

Aimer, sans complaisance ni indulgence : discussion sur la critique avec Brigitte Haentjens

ALEXANDRE CADIEUX

Université du Québec
à Montréal

Alexandre Cadieux : En guise de préparation à cet entretien, je vous ai invitée à lire ou à relire l'ensemble des prises de parole critiques publiées à la suite des représentations montréalaises du spectacle *Une femme à Berlin*. Avec la multiplication des plates-formes numériques, lesquelles s'ajoutent aux médias traditionnels, la liasse s'avère plutôt épaisse...

Brigitte Haentjens : Habituellement, je lis toujours toutes les critiques, mais là j'avoue que j'étais un peu étonnée du nombre. Plusieurs m'avaient échappé. Je me demande parfois : si moi je ne les ai pas eues entre les mains, qui les a lues, qui a accès à cette masse ? Il est vrai que je ne fréquente pas trop les réseaux sociaux. La circulation passe sans doute par là, mais il demeure que le nombre de commentaires est effarant. Je me suis laissé dire que, du moins en ce qui concerne les livres, la multiplication des commentaires n'augmente pas les ventes, au contraire. Ça créerait une sorte de dilution. On ne sait plus à quoi ou à qui se fier, surtout que les réactions sont tellement épidermiques avec un côté « guide du consommateur », mais sur un ton personnel : « j'aime », « j'aime pas ».

Alexandre Cadieux : Le pouvoir de prescription que détenait auparavant la critique se serait donc déplacé ailleurs ?

Brigitte Haentjens : Depuis peut-être vingt ou vingt-cinq ans, et de manière encore plus marquée depuis dix ans, l'influence de la critique sur le public est de moins en moins grande, et c'est vraiment dommage parce qu'on a absolument besoin de la critique pour soutenir des démarches

moins industrielles. C'est essentiel. Si je n'avais pas eu le soutien de la critique, qui a attiré du public pour certains spectacles, je ne serais pas là aujourd'hui.

Alexandre Cadieux: Vous disiez tâcher de lire toutes les critiques. Le faites-vous dès leur publication? Plusieurs artistes, surtout les interprètes, s'en abstiennent.

Brigitte Haentjens: Je les lis dès qu'elles sortent, oui... tant qu'à souffrir! (*Rires.*) J'assiste au spectacle à tous les soirs, donc aussi bien les avoir lues. J'aimerais par contre pouvoir protéger les acteurs de ça. Ça peut les polluer. Même si certains tentent d'ignorer les critiques, il y aura toujours quelqu'un pour venir leur dire: «Ouais, tel papier...» Finalement, tu es aussi bien de le lire toi-même... Ce qui ne veut pas dire que ça ne fait pas d'effet: des fois, c'est blessant, ça m'enrage. Des gens me disent souvent: «Oui, mais toi, tu as toujours été choyée par la critique...» C'est plutôt vrai, mais parfois je m'impatiente: *Une femme à Berlin*, j'y ai réfléchi énormément, c'est la somme de trois années de travail. Qu'on règle son cas par deux ou trois petites phrases expéditives, c'est dur à prendre. Ça ne me dérange pas que ce que je fasse plaise ou non, mais j'ai une exigence par rapport au vocabulaire, je veux que la critique soit précise. J'évite certains blogues parce que la tartine dégoulinante de n'importe quoi, je ne suis pas capable.

Alexandre Cadieux: Quels sont les aspects de la couverture critique d'*Une femme à Berlin* qui vous frappent? Quelles grandes tendances remarquez-vous?

Brigitte Haentjens: Comme le livre original est accessible, c'est un atout, dans la mesure où les gens ont pu mesurer le travail d'adaptation et de transposition scénique qui a été fait. Évidemment, parfois la force du sujet brouille l'objet artistique, ce qui est dommage. Ça fait comme un masque, ça m'agace. Quand il s'agit de *Hamlet-machine* ou de *Médée-Matérialu*, on parle d'une dramaturgie cryptée, parfois opaque. Le spectateur peut difficilement s'identifier au propos. Mais là, comme il s'agit de viol... C'est plus commun, si je puis dire, plus d'actualité, alors les critiques se l'approprient plus facilement. Ça crée une sorte de bienveillance ou de fausse bienveillance.

Alexandre Cadieux: Comme une gêne de remettre en question un objet s'attaquant à un phénomène aussi terrible?

Brigitte Haentjens: Oui, peut-être. Cela dit, il y a beaucoup de cœur dans plusieurs des critiques, et l'objet artistique semble avoir été apprécié. On retient surtout le choix de diviser le texte en quatre voix; en lisant certains papiers, on a parfois l'impression que c'est le seul choix qui a été fait, mais bon... C'est une vision artistique de l'écriture, et non pas une mise sur la scène de l'écriture comme nous avons pu le faire avec *La cloche de verre*, par exemple. Il y avait une transposition aussi, mais le facteur d'identification à l'héroïne était là malgré tout alors que, dans *Une femme à Berlin*, ce n'est pas le cas. C'était mon désir et ma volonté de faire un spectacle qui s'inspire de cette écriture-là, avec laquelle un contact très privé et très intime est possible, mais qui ne la

restituerait pas non plus. C'est cette perte de l'intimité que semble regretter Odile Tremblay dans sa chronique (Tremblay, 2016), sauf qu'un livre, c'est un livre, un spectacle, c'est autre chose.

Alexandre Cadieux : Y a-t-il des aspects de l'œuvre qui vous paraissent avoir été occultés dans le traitement médiatique?

Brigitte Haentjens : La façon dont est commenté le décor. Ce sont toujours les mêmes mots. On reste dans le vague. Cela dit, c'est vrai que c'est difficile de dire exactement ce que cette scénographie signifie. Lorsque nous passons un an et demi sur un objet pour en trouver l'espace, ça se transforme : à un moment, c'étaient les murs d'un appartement, avec des trous béants et noirs... Ça a évolué vers l'épuration, et je suis très fière du résultat. C'était puissant. Visuellement et artistiquement, j'aimais beaucoup ce qui s'en dégageait. Mais comment qualifier le décor qu'Anick La Bissonnière a conçu? Les critiques le décrivent – c'est un mur, la couleur –, mais ils ne disent pas ce que ça *produit*. C'est difficile, mais c'est précisément ça, leur *job!* C'est la même chose pour les costumes, qui résultent d'un travail incroyable de Julie Charland, qui a mené toute une recherche historique, mais avec un souci de modernité, de subtilité dans le choix des couleurs, des formes... Comme artiste, tu ne sais pas toujours ce que tu produis, les effets de tes choix, mais rien n'est jamais laissé au hasard. Dans ce spectacle, tout a été cherché, composé, quasiment comme des tableaux. Donc, c'est dur, ça fait mal de lire certaines choses dans la presse si légères dans le traitement ou encore à l'emporte-pièce dans le jugement.

Alexandre Cadieux : Robert Lévesque, longtemps critique au *Devoir*, se plaisait à répéter qu'André Brassard avait déjà déclaré : « Moi, j'ai jamais rien appris sur l'un de mes spectacles en lisant une critique! » Diriez-vous la même chose?

Brigitte Haentjens : Non. C'est le premier regard, c'est celui qui te nomme donc, oui, ça m'a appris des choses. J'en apprends peut-être moins maintenant qu'avant, entre autres parce que les critiques sont moins longues et détaillées, plus expéditives, mais pour moi, l'acte de nommer, c'est très important. Je pense que le regard critique, dans certains cas, m'a appris ce que je produis... et c'est ce que ça doit être. L'important dans une critique, c'est de qualifier ce qui est fait parce que toi, l'artiste, tu ne le sais pas forcément. Je ne sais pas ce que c'est, dans le fond, *Une femme à Berlin*. Or, quand quelqu'un tente de préciser, par exemple, quel effet l'austérité du spectacle produit sur le spectateur, là ça m'intéresse.

Comme spectatrice, en général, je suis très critique, non pas pour juger, mais pour décoder, identifier, analyser. Par exemple, lorsque quelque chose me trouble ou m'irrite, je cherche ce que c'est; habituellement, je le trouve, mais ça demeure extrêmement difficile. Il faut du temps pour décoder un spectacle. Il peut arriver qu'un spectacle que j'ai détesté me hante pendant des jours.

RETOUR DANS LE TEMPS

Alexandre Cadieux: Vous amorcez votre pratique à Ottawa à la fin des années 1970, une époque de grande affirmation pour la culture franco-ontarienne. Quel était alors l'état de la critique théâtrale dans la capitale fédérale? Sentiez-vous que cette dernière était favorable à l'éclosion d'une telle parole collective, tout comme une bonne part de la critique montréalaise avait accompagné dix ans plus tôt ce qu'on a appelé le « nouveau théâtre québécois »?

Brigitte Haentjens: Au départ, pas du tout. C'était plutôt l'inverse: les médias traditionnels n'en avaient que pour la culture officielle. Le théâtre était alors couvert par les quotidiens *Le Droit* et *The Citizen*, la radio de Radio-Canada et les journaux plus marginaux de l'Université d'Ottawa, mais il y avait un mépris de la part des médias en général pour les compagnies de création. Au risque d'avoir l'air prétentieuse, je crois avoir participé à un certain changement en ce sens. Il n'y avait pas, à l'époque, de relationniste ou d'attaché de presse, il fallait tout faire nous-mêmes. Pour *La parole et la loi*¹, Radio-Canada nous refusait une entrevue. J'ai joué la carte: « Ben là, vous n'avez pas le droit! » J'étais très baveuse. Peut-être est-ce parce que j'arrivais de France que je me permettais d'exiger ainsi qu'on s'intéresse à nous. Et ça a marché! Le spectacle a été un choc et, si mon souvenir est juste, nous avons reçu un très bel accueil critique. *La parole et la loi* a fait date dans le théâtre franco-ontarien, et je pense que la critique s'est davantage intéressée aux créations locales à partir de ce moment-là.

Alexandre Cadieux: Ça vous importait, le jugement critique?

Brigitte Haentjens: Honnêtement, je m'en moquais. Je comprenais la nécessité d'obtenir une couverture médiatique, mais je n'accordais pas d'importance au discours critique. Je ne ressentais pas de besoin de reconnaissance; je ne sais pas pourquoi. Peut-être parce qu'on était d'abord une collectivité, que le rapport au groupe était très puissant. Pour moi, un *show* comme *Hawkesbury Blues*² et l'impact que ça a eu étaient plus importants que n'importe quel papier. Aujourd'hui, ce n'est plus la même chose. On ne peut plus parler d'un tel rapport entre la scène et la salle, d'une relation aussi puissante, réellement cathartique. Il n'y a rien qui puisse égaler ça. C'était l'époque et le contexte, sans doute, mais je crois qu'on a encore faim de ça. La catharsis, je la cherche toujours, dans le fond, tout en refusant certaines avenues que je juge démagogiques ou psychologiques.

1 *La parole et la loi* est une création collective du Théâtre d'la Corvée, conçue et interprétée par Catherine Caron, Daniel Chartrand, Robert Colin, Francine Côté, Madeleine Le Guerrier, Marc O'Sullivan et Normand Thériault, présentée dans une mise en scène de Brigitte Haentjens en 1979.

2 *Hawkesbury Blues* est une création du Théâtre d'la Vieille 17. Le texte de Jean Marc Dalpé et de Brigitte Haentjens a été présenté dans une mise en scène de Haentjens en 1981.

Alexandre Cadieux : En 1982, vous prenez la direction du Théâtre du Nouvel-Ontario (TNO) à Sudbury, en compagnie de Jean Marc Dalpé. Y a-t-il alors une critique francophone dans cette ville minière du Nord?

Brigitte Haentjens : Quand je prends la direction du TNO, la production y est au ralenti et plutôt « bon chic bon genre ». La Slague, la salle associée à la compagnie, est devenue une petite succursale locale de chez Duceppe où on accueille les troupes québécoises en tournée. La mort d'André Paiement date de quelques années déjà; toute l'action du « TNO première mouture » a été peut-être un peu mythifiée par la suite et, si les jeunes de la région se souvenaient bien des tournées de la troupe, cela avait produit une commotion. Mais c'était quand même très marginal comme démarche.

Il n'y avait pas de réelle écriture critique à Sudbury. La couverture médiatique se limitait au journal local, *Le Voyageur*, et aux publications étudiantes de l'Université Laurentienne. Notre spectacle *Nickel*³ reflétait les combats qui avaient déchiré la communauté pendant des années, et les gens étaient encore très émotifs par rapport à ça. Nous étions vus par l'élite franco-ontarienne comme des anarchistes venus d'ailleurs. Je me souviens que quelqu'un de l'Université avait écrit que j'étais sûrement une agente communiste infiltrée! Plusieurs personnes m'ont rappelé qu'à Ottawa comme à Sudbury, nous étions plutôt baveux, Jean Marc et moi; je n'ai pas ce souvenir-là, mais apparemment, c'est ce qu'on retient... (*Rires.*)

Alexandre Cadieux : Votre installation à Montréal, au début des années 1990, a-t-elle modifié votre rapport à la parole critique?

Brigitte Haentjens : Un peu, probablement. Je n'avais pas de réseau, je n'en ai toujours pas. Tu le sens bien, ça, quand tu es doublement exilée comme je le suis. Tu arrives là, ton passé n'est pas familier pour tes pairs; quelques personnes avaient vu *Nickel* ou *Le chien*⁴, que nous avons joués à la Salle Fred-Barry, mais c'est tout. Il n'y avait que Marie-Hélène Falcon qui avait suivi mon travail depuis le début. Ça reste *tough*, à Montréal. On le sent quand on arrive.

Quand Jean Marc et moi nous présentions quelque chose à Montréal, nous étions complètement paranoïaques. Avec raison, je crois. Nous nous sentions traités de haut, mais ça reste subtil, un peu paternaliste dans le ton. Le besoin de reconnaissance est important lorsque l'on souhaite s'insérer dans un milieu. Outre le fait que j'étais *freelance* et qu'il faut bien gagner sa vie, je pense que c'est aussi ce qui me poussait à monter plutôt des classiques, comme *Oh les beaux jours*, *Bonjour, là, bonjour* ou *Bérénice*⁵.

3 *Nickel* est une création du Théâtre du Nouvel-Ontario et du Théâtre français du Centre national des Arts. Ce texte de Jean Marc Dalpé et de Brigitte Haentjens a été présenté en 1984 dans une mise en scène de Haentjens.

4 *Le chien* est une création du Théâtre du Nouvel-Ontario et du Théâtre français du Centre national des Arts. Ce texte de Jean Marc Dalpé a été présenté en 1988 dans une mise en scène de Haentjens.

5 Ces spectacles ont respectivement été produits par Espace Go (1990), le Théâtre populaire du Québec (1991) et Espace Go (1992).

Alexandre Cadieux : Outre les difficultés rencontrées, vous avez quand même connu quelques succès assez retentissants à la Nouvelle Compagnie théâtrale (NCT), comme *Caligula* en 1993 avec Marc Béland dans le rôle-titre. Avez-vous senti à ce moment-là un soutien critique, une adoption en quelque sorte?

Brigitte Haentjens : C'est venu plus tard, il me semble, lors de la fondation de Sibyllines. Dans *Le Devoir*, Robert Lévesque n'a pas été tendre envers *Caligula*, ni envers *True West* (1994) d'ailleurs, quoique sur ce dernier spectacle il n'avait pas tort. Peut-être que le reste de la critique a été favorable à l'égard de *Caligula*; ce qui m'en reste surtout, c'est l'immense succès public. On vendait 700 billets par jour, du jamais vu à la NCT. Et je parle du grand public, parce que ça a été la croix et la bannière pour vendre le spectacle au public scolaire. Je pense que les profs n'avaient que la version porno des années 1970 comme référence! (*Rires.*) Beaucoup de jeunes ont vu le spectacle, néanmoins, et on m'a dit, bien des années plus tard, qu'il avait suscité plusieurs carrières en théâtre.

Alexandre Cadieux : Les débuts de Sibyllines, en 1998-1999, marquent aussi un tournant.

Brigitte Haentjens : Le soutien de la critique est venu progressivement, devenant très palpable avec *Hamlet-machine* (2001), je dirais. Peut-être que la collaboration avec Stéphane Lépine comme dramaturge a contribué à ça, d'une certaine façon, à cette validation de mon travail par le biais d'un discours intellectuel, émanant en plus d'un ancien critique qui a encore des liens avec ce milieu. Peut-être, je ne sais pas... Je travaillais dans des salles que personne ne visitait ou si peu, des écritures comme celles de Ingeborg Bachmann, [de Marguerite] Duras, [de Bernard-Marie] Koltès, [de Heiner] Müller...

Alexandre Cadieux : Vous sortiez aussi des sentiers battus en investissant des lieux non théâtraux, comme un ancien hôtel de passe pour *La nuit juste avant les forêts* et l'Union Française pour *Hamlet-machine*.

Brigitte Haentjens : Pour moi, ce n'était vraiment pas du *gimmick* ou un désir de faire du style, ça répondait à des besoins artistiques. Encore aujourd'hui, je ne pourrais jamais faire *La nuit juste avant les forêts* dans un théâtre, c'est impossible.

Alexandre Cadieux : Sentez-vous parfois que la critique, qui souvent aime chérir, a pu être complaisante à votre endroit?

Brigitte Haentjens : Non, jamais. Je le devrais peut-être! (*Rires.*) Il y a beaucoup de complaisance dans la critique, par ailleurs, alors peut-être que je ne la vois pas quand ça me concerne. Mais quand je lis un papier que je trouve beau, je le prends. C'est sûr que ça fait plaisir. Dans la mesure où, en assistant à toutes les représentations, je me confronte soir après soir au public et à ses

réactions, positives comme négatives, je ne peux pas me dorloter non plus avec quelques bons papiers. Dans le fond, ce qui m'importe dans le regard critique, c'est – on y revient – ce que ça parvient à nommer, à identifier. Autrement, je n'ai pas besoin de quelqu'un pour savoir si je suis allée au bout de quelque chose, librement, sans me censurer, dans une authenticité artistique. Je le sens très bien par moi-même et c'est ce qui me satisfait au bout du compte. Peut-être que cela m'est plutôt indifférent que cela plaise ou non.

Alexandre Cadieux : Si le sujet de la critique est très peu abordé dans votre livre de réflexion sur la mise en scène, *Un regard qui te fracasse* (Haentjens, 2014), le regard évoqué dans le titre est celui du spectateur qui, pourrait-on dire, entre dans l'œuvre sans frapper, sans enlever ses souliers. Y a-t-il un lien entre le regard critique et cette façon un peu désinvolte qu'a le public de s'approprier les spectacles?

Brigitte Haentjens : Oui, parce que la critique vient elle aussi interférer dans ma relation avec l'objet. C'est l'image de celui ou celle qui entre dans ton jardin et qui marche sur les fleurs, qui ne tient pas compte de l'organisation dudit jardin. Par contre, c'est moins violent, du moins pour moi, qu'avec le spectateur, parce que le critique nomme alors que le public réagit. Avec lui, ça passe par l'inconscient. Chaque soir où je suis assise dans la salle, je deviens paranoïaque : si un tel se gratte l'oreille, ça ne veut pas nécessairement dire qu'il s'ennuie, mais je me mets à tout interpréter. Ça a été long pour moi d'arriver à décrire ça, à le nommer : le regard du spectateur souille le mien.

Alexandre Cadieux : Est-ce que ce phénomène s'est accentué à partir du moment où vous avez pris les moyens de monter des œuvres dans la longue durée, de faire de la place dans votre vie pour ces objets durant des mois et des années, bref à partir de la naissance de Sibyllines?

Brigitte Haentjens : Je n'ai jamais monté de spectacle en six ou sept semaines, à de rares exceptions près, mais c'est vrai que c'est un sentiment qui s'accroît avec le temps et l'expérience. C'est de plus en plus violent et difficile. Je me suis toujours mouillée beaucoup. C'est ça, le facteur : l'engagement. Peu de metteurs en scène assistent à leurs propres *shows*, et je pense que c'est parce que ce sentiment-là, cette douleur, est partagé. C'est extrêmement difficile de sentir que le spectateur te sépare de l'œuvre...

Alexandre Cadieux : Est-ce aussi faire le deuil de la salle de répétition, de son intimité?

Brigitte Haentjens : Oui, de l'intimité, mais surtout de l'appartenance totale. C'est un lieu où la fusion est de mise. Comme metteuse en scène, quand les représentations débutent, je me sens soudainement exclue, éjectée du spectacle. Je le refuse... quitte à souffrir! (*Rires.*)

CRITÈRES D'APPRÉCIATION

Alexandre Cadieux : Dans un ouvrage récent, l'écrivain et essayiste David Dorais (2017) identifie quatre critères de jugement qui sont, selon lui, les seuls qu'appliquent aux œuvres littéraires ceux et celles qui pratiquent la critique journalistique. Ces critères sont le degré de réalisme, l'immédiateté de l'émotion ressentie, les thématiques explorées ainsi que leurs résonances sociales et, finalement, l'optimisme, voire l'utilité de l'œuvre. Il postule qu'on accorde une importance démesurée à ces aspects de l'écriture, tout en négligeant trop souvent le style et la singularité de l'imaginaire déployé. En tant que romancière, trouvez-vous qu'il a raison? Retrouvez-on une telle grille un peu rigide et réductrice dans les discours médiatiques sur le théâtre?

Brigitte Haentjens : La question de l'authenticité est toujours la première que l'on m'a posée à la sortie d'un roman, qu'il s'agisse d'*Une femme comblée* ou de *Un jour je te dirai tout* : « Est-ce vraiment quelque chose que vous avez vécu? » J'y parle d'amour et de désir, donc oui... mais tout le monde a vécu ça! Ce n'est pas précisément quelque chose qui m'est arrivé, ce n'est pas ma vie que je raconte... En théâtre, la question se pose moins, sauf peut-être pour les créations.

Quant à l'émotion, au ressenti, oui, c'est récurrent. Je ne sais pas toujours par quel filtre passe l'analyse de l'émotion produite. Par exemple, il y a des gens qui me disent que ce que je fais, c'est froid. C'est une chose que je ne peux pas concevoir parce que je trouve toujours ça brûlant! Qu'est-ce que ça veut dire, froid? Je trouve le terme injuste et je tente de comprendre ce que les critiques entendent par là. Ça me dépasse.

Alexandre Cadieux : Dans *Une femme à Berlin*, Marta Hillers explique qu'en se plaçant sous la « protection » d'un officier supérieur, elle optait en quelque sorte pour le viol « domestique » dans l'espoir d'éviter le viol « sauvage », collectif, en pleine rue. Cette décision crée une image choquante. Les émotions qu'elle suscite ne sont pas simples.

Brigitte Haentjens : C'est vrai. J'ai beaucoup travaillé sur la violence, mais en essayant toujours d'éviter sa représentation réaliste. Ça crée forcément des ambiguïtés.

Alexandre Cadieux : Dans la plupart des articles sur *Une femme à Berlin*, les critiques établissent le rapprochement entre le propos de l'œuvre et le concept de « culture du viol », alors très présent dans les médias. N'y a-t-il pas une certaine pression, exercée par les médias mais peut-être aussi par les bailleurs de fonds ou d'autres instances, qui serait une sorte d'injonction à être toujours en prise sur le monde actuel, quoi que l'on monte?

Brigitte Haentjens : Évidemment, l'artiste est en perméabilité avec le monde, il ne peut pas vivre dans une tour d'ivoire. C'est d'autant plus vrai en théâtre, alors qu'en littérature, il est peut-être possible de s'isoler davantage. *Une femme à Berlin* traite, selon moi, du viol comme arme

de guerre. Ce n'est pas exactement la même chose que ce à quoi nous sommes actuellement confrontés, mais c'est normal que ce type de liens soient établis. Le rapprochement n'est pas artificiel. Il est vrai que, critiques comme artistes, on est toujours en train de répéter que les thèmes sont encore tellement actuels...

Alexandre Cadieux : Y voyez-vous un danger de fermer certaines avenues, de gommer certaines possibilités offertes par les œuvres?

Brigitte Haentjens : Bien sûr. Quand je lis partout que *Caligula* résonne particulièrement fort à l'ère de Donald Trump, c'est un rabattage que je trouve naïeux. Pour moi, ça n'a aucun sens. C'est la même chose quand on évoque le sort actuel de l'Amérique et notre appartenance à ce continent pour justifier la pertinence de remonter *La mort d'un commis voyageur*. Montez l'œuvre, la résonance viendra après. Ça revient à ce que dit Michel Tremblay : inscris-toi là où tu es, c'est encore la meilleure façon pour que ça trouve écho ailleurs par la suite. Mais bien sûr, on est obligé d'inventer un discours pour ne pas effrayer le public ou pour séduire les journalistes...

Alexandre Cadieux : Qu'en est-il de l'optimisme? Contrairement à Nancy Huston, vous aimez fréquenter des « professeurs de désespoir » (Huston, 2004)...

Brigitte Haentjens : Ce n'est pas du tout une préoccupation pour moi que d'envoyer un message d'espoir. L'art est rédempteur de toute façon : traverser la noirceur, c'est déjà pas mal. C'est vrai qu'il y a beaucoup de désespérés parmi mes auteurs de prédilection... mais je crois à la vie, je n'ai pas de difficulté à fréquenter ces zones noires parce que je cherche toujours la lumière. Je ne suis pas sombre, contrairement à ce que laissent entendre certains commentaires critiques mais, sur le plan artistique, je fréquente des gens sombres. J'ai toujours aimé descendre dans les profondeurs, et celles-ci sont rarement jolies.

Alexandre Cadieux : Dans *Un regard qui te fracasse*, vous parlez aussi de la position surplombante que se donne parfois l'artiste et qui vous exaspère. La même attitude vous choque-t-elle chez le critique?

Brigitte Haentjens : Oui. D'où parles-tu? Tu ne peux pas faire une critique si tu n'es pas amoureux, au sens où je le défendais plus tôt. Ce n'est pas de l'indulgence ou de la complaisance. Tous les mouvements de création ont été accompagnés de critique, le grand exemple pour moi étant la Nouvelle Vague et les *Cahiers du cinéma*. Il doit y avoir un côté amoureux de l'artiste et de la création, même si elle est ratée. S'exclure de cette relation, parler d'au-dessus, pour moi, ça témoigne d'un mépris. C'est un refus de s'engager.

Alexandre Cadieux : Parler d'en dessous, en admiration béate, n'est guère mieux...

Brigitte Haentjens: Je suis tout à fait d'accord. Quand vient le temps de critiquer le travail de certains artistes, parfois, on sent que l'admiration béate occulte tout.

Alexandre Cadieux: La critique actuelle souffre-t-elle d'un trop-plein d'indulgence?

Brigitte Haentjens: Chose certaine, il manque d'esprits polémiques et de vraies réflexions sur l'évolution du théâtre. C'est une catastrophe : on voit disparaître toutes les zones de résistance. Il y a un soutien aveugle de certaines maisons, de certains artistes, en particulier pour les spectacles qui s'adressent à de larges audiences. Les spectacles marginaux et originaux ont pourtant autant besoin d'être soutenus. Aujourd'hui, je ne me sens pas tellement en concurrence avec quiconque et je crois que j'ai un regard aimant sur l'ensemble de la pratique, mais il y a peut-être des démarches qui sont surévaluées, entre autres à cause d'un certain copinage. Il y a aussi le fait que les critiques d'aujourd'hui soutiennent les gens de leur génération; c'est correct, c'est normal, mais, en même temps, ce n'est pas parce que j'ai quarante ans de métier qu'il faut lever le nez sur ma pratique. Il y a un peu de jeunisme ces temps-ci, je crois.

Alexandre Cadieux: L'instabilité qui a cours dans le monde médiatique fait aussi en sorte que peu de critiques exercent leur métier sur une longue durée.

Brigitte Haentjens: C'est vrai. Il n'y a plus de mémoire. C'est difficile. En regardant *Une femme à Berlin*, on devrait tenir compte des trente années de mise en scène qui sont venues avant. Je trouve que ça s'inscrit dans une continuité. Mais c'est sûr que si les critiques n'ont pas vu ces spectacles, comment pourraient-ils en parler? Robert Lévesque avait ce regard, cette conscience de la durée, cette mémoire.

Alexandre Cadieux: Jusqu'à la caricature, parfois!

Brigitte Haentjens: Oui, ça faisait partie de sa «surplombance» à lui. Par ses papiers, Robert donnait la couleur. Après son article, personne n'osait parler de son propre point de vue. Tout le monde tenait compte du sien, pour le meilleur et pour le pire.

Alexandre Cadieux: En 2010, à l'occasion d'une discussion publique sur la critique à laquelle vous participiez en sa compagnie, vous aviez eu cette image amusante pour exposer le fossé qui nous sépare de l'Europe en matière de reconnaissance de l'artiste par l'institution académique: «En France, n'importe quel jeune homme de 22 ans commet un pet, et il y a dix articles universitaires qui s'écrivent sur le sujet» (Haentjens, citée dans Cadieux, 2010: 38). Qu'est-ce que la présente publication d'un dossier consacré à votre travail dans une revue savante suscite chez vous?

Brigitte Haentjens: Ça m'honore, c'est sûr. Ça donne aussi, il faut bien le dire, une sorte de sécurité affective; peu importe si c'est élogieux ou pas, ça ajoute une épaisseur tout en valorisant

le travail sur le long terme, la réflexion. C'est important. C'est aussi pour ça que j'ai toujours voulu faire les cahiers de Sibyllines, même à perte sur le plan financier, afin de laisser une trace écrite de nos réflexions.

On ne peut pas comparer [le Québec] avec l'Europe, mais c'est vrai qu'il y a là-bas une telle glorification de l'artiste que la reconnaissance est pratiquement immédiate. Bon, ça concerne sûrement plus les artistes masculins que féminins, évidemment, mais quand même. Alors qu'ici, l'artiste, c'est le saltimbanque. Il n'y a pas de clivage entre lui et la société, ce qui est très bien à certains égards... mais il n'y a pas de distinction entre l'artiste et l'amuseur. Tout le monde se dit artiste.

Alexandre Cadieux : Brigitte Haentjens, merci.

Brigitte Haentjens : Merci à vous.

CADIEUX, Alexandre (2010), « La critique de théâtre : quel engagement pour quel milieu ? Table ronde », *Jeu*, n° 137 (« Impro », Michel Vaïs [dir.]), p. 32-39.

DORAIS, David (2017), *Que peut la critique littéraire ?*, Longueuil, L'instant même, « Trajectoire ».

HAENTJENS, Brigitte (2017), *Un jour je te dirai tout*, Montréal, Boréal.

HAENTJENS, Brigitte (2014), *Un regard qui te fracasse : propos sur le théâtre et la mise en scène*, Montréal, Boréal.

HAENTJENS, Brigitte (2012), *Une femme comblée*, Sudbury, Prise de parole.

HUSTON, Nancy (2004), *Professeurs de désespoir*, Montréal, Leméac.

TREMBLAY, Odile (2016), « La chute des masques », *Le Devoir*, 29 octobre, www.ledevoir.com/culture/livres/483304/la-chute-des-masques



**RECHERCHE-
CRÉATION**

Présence brute en scène

ANNE-MARIE GUILMAINE

Cette section « Recherche-création », dirigée par Anne-Marie Guilmaine, rassemble les réflexions développées par celle-ci, Katya Montaignac et Anne-Marie Ouellet autour de la question de la présence brute en scène. Un carnet de photographies de productions, s'ajoutant aux écrits des auteures, vient compléter la section.

Apparaît en ce moment sur les scènes une autre présence que celle attendue de l'acteur ou du danseur. Dans la veine d'un théâtre postdramatique ou performatif¹, de plus en plus d'écrivains de plateau choisissent de travailler *avec et à partir* de personnes qui ne sont pas rompues aux planches – enfants, adolescents, adultes, aînés... : des individus, tout le contraire d'anonymes, sans formation ni expérience en théâtre ou en danse. Si nous qualifions de « brute » leur présence sur scène, ce n'est pas en raison d'une sauvagerie ou d'une rudesse qui se dégagerait des corps, mais plutôt d'une certaine absence de polissage, de formatage. Leur présence n'aurait pas été façonnée par une école ou par la pratique et se rapporterait davantage à la définition générique : « Fait pour quelqu'un, quelque chose de se trouver physiquement, matériellement en un lieu » (Larousse en ligne). Des gens se trouvent donc sur le plateau, simplement, avec le moins d'altération possible de leur nature, de leur identité, comme on le dirait de minerais bruts.

De quelles intuitions ce choix d'une présence brute en scène est-il nourri? Quelles sont les qualités qui distinguent ces non-professionnels des acteurs ou danseurs de talent? Auprès d'eux, avec eux, quels types de processus le créateur doit-il inventer pour générer la matière première de son spectacle et ensuite pour en préserver la part vibrante soir après soir? Quels mythes, quels

1 Pensons notamment à Philippe Quesne avec le Vivarium Studio, à Antoine Defoort avec L'Amicale de production, à Tanya Beyeler et Pablo Gisbert avec El Conde de Torreñel, à Daria Deflorian et Antonio Tagliarini ou encore à Daniela Francesconi Nicolò et Enrico Casagrande avec Motus.

écueils, quelles préoccupations éthiques et esthétiques gravitent autour d'une telle démarche? Les trois auteures de ce dossier répondent à ces questions du cœur même de leur pratique, en s'appuyant sur les spectacles qu'elles ont chacune créés ou cocréés.

Dans *Spoon* de Nicolas Cantin (en collaboration avec Katya Montaignac), deux enfants bougent, discutent, jouent, ramènent le spectateur adulte à une énergie depuis longtemps évanouie, dont il peine à se rappeler. Si « [l']enfant a une participation spontanée et immédiate à la vie [et que sa] vérité est dans une forme de connexion directe avec le présent » (Mével, 2015: 108), les fillettes de *Spoon* semblent demander au spectateur en quel lieu secret de son être palpite toujours cette part de vérité. Son corps existe-t-il encore sous une forme débridée ou n'obéit-il plus qu'à des injonctions intégrées réprimant toute impulsion? Dans le spectacle, l'enfance n'apparaît pas comme un âge d'or, mais l'enfant n'en devient pas moins un troublant sujet de fascination justement parce qu'on a perdu toute impression – ou presque – des états qui le traversent.

Dans *Nous voilà rendus* d'Anne-Marie Ouellet s'avancent sur leurs pieds fragiles ou dans des fauteuils roulants cinq personnes âgées – ou six, selon les aléas de santé de l'une ou de l'autre. Par leur seule présence corporelle sur scène, par l'instabilité de leur prestance et le tremblé de leur parole, ces aînés propulsent le spectateur vers l'extrémité de la vie. Comme les enfants de *Spoon*, ils ont le pouvoir de « réveiller en [lui] sa présence au monde » (*ibid.* : 109). Et, bien que tout soit fait avec une extrême douceur, ce réveil n'en est pas moins bouleversant.

Dans *Impatience* d'Anne-Marie Ouellet et dans *Non Finito* d'Anne-Marie Guilmaine et Claudine Robillard, ce sont des adolescents et des adultes de 16 à 60 ans qui semblent s'extraire du public pour occuper l'espace du plateau. Ils le découvrent en néophytes, l'observent, en sondent les possibilités pour se renouveler et éventuellement agir sur leur vie, par un jeu bien réel avec la fiction.

Dans les œuvres du corpus, les non-professionnels n'interprètent pas un texte qui aurait été écrit en amont du processus, indépendamment d'eux, comme c'est souvent le cas en cinéma lorsqu'un réalisateur choisit de travailler avec un non-acteur dont l'histoire personnelle présente des similitudes avec le scénario, quand ce n'est pas le physique ou la personnalité qui adhère de manière frappante au personnage. Ici, ils mettent plutôt en partage, en circulation, une parole qui vient d'eux : bribes de récits personnels, fragments de leur monde intérieur. Sur scène, ils sont invités à rester au plus près de ce qu'ils sont. C'est une expérience de visibilité, d'apparition, qui se joue d'abord en eux, pour eux. Une autre quête que celle du héros dramatique se laisse alors deviner : une quête philosophique et herméneutique autant qu'artistique, qui ne se traduit pas seulement par la trame ou le discours, mais par une manière d'exister au plateau.

Loin de la frontalité ou de la flamboyance d'un théâtre de provocation, de dénonciation ou de revendication, ces spectacles relèvent tout de même d'une radicalité. Cette présence brute des non-professionnels constitue le foyer d'un séisme qui ébranle la forme tout entière, ayant un

impact sur l'ensemble des décisions esthétiques. Les créatrices disent rechercher et arborer l'incomplétude, par des contours flous et une vulnérabilité formelle qui résistent à la maîtrise attendue du chef-d'œuvre ou du produit. Faisant violence à un désir de contrôler le dire et l'agir sur scène, elles écoutent d'autres nécessités. N'étant pas animées par l'utopie de reproduire fidèlement une réalité globale ou d'inventer des mondes fictifs dans un effort de totalité, ces démarches favorisent l'irruption de fragments de réel, tentent de faire surgir des éclats de vérité. Alors que les paradis artificiels se multiplient et que le spectacle contamine incessamment le politique, questionner l'être-au-monde par la stimulation de sensations vraies et d'interactions humaines directes plutôt que par leur simulation apparaît comme un mode de résistance. Comme si en refusant de trop polir s'affirmait le refus de policer.

Bien qu'elles se déploient différemment sur le plateau, ces démarches semblent innervées d'une même intention : que la scène soit un lieu de surgissement et qu'il s'y passe quelque chose d'assez vrai, d'assez direct, pour qu'on ressorte de la salle avec l'impression d'y avoir vécu une expérience concrète, commune. Cette tentative n'est pas neuve. Dès les années 1930 – et Dada et Artaud auparavant –, le philosophe pragmatique John Dewey défend l'idée qu'au fil du processus d'industrialisation, les arts occidentaux ont été coupés des « actions, souffrances, et événements quotidiens universellement reconnus comme des éléments constitutifs de l'expérience » (Dewey, 2010 : 60). L'œuvre s'est alors déguisée en produit, aggravant la scission entre la sphère intellectuelle – voire spirituelle – et les pratiques usuelles impliquant le corps, cet imprévisible et éphémère amas de matière, catalyseur de la « crainte de ce que la vie nous réserve » (*idem*). Inviter des non-acteurs et des non-danseurs sur le plateau implique d'affronter cette crainte, d'en faire l'œuvre elle-même, dans une tentative d'acceptation de ce qui est là. Et pour les artistes, il s'agit d'une expérience de deuil et de joie – deuil de la perfection et de la précision, joie de l'étonnement – quand surgit ce moment de vérité désiré dans une adéquation soudaine entre le sens et le sensible, quand l'humain sur scène touche et nous fait toucher à cette « nudité de l'exister » (Nancy, 1993 : 195).

Parce qu'elles cherchent à garder la ligne entre l'art et la vie « aussi fluide et peut-être aussi indistincte que possible » (Kaprow, 1996 : 91), les pratiques étudiées dans ce dossier s'inscrivent plus naturellement dans la filiation de la performance que du théâtre documentaire, et ce, même quand ce dernier se fonde sur des témoignages biographiques ou des « documents subjectifs, à caractère privé » (Hamidi-Kim, 2013 : 46). Nous ne nions pas l'emprunt de ces pratiques aux formes documentaires – théâtrale et cinématographique – ni aux sciences humaines en général, notamment à l'enquête sociologique pour la sélection des participants, la recherche sur le terrain plutôt qu'en salle de répétition, le collage d'extraits de témoignages ou l'utilisation d'enregistrements et de verbatims pour l'écriture des textes. Mais les fins poursuivies s'apparentent davantage à celles de la performance qui cherche à « réveiller le désir d'une immersion dans la conscience du processus » (Pontbriand, 1998 : 56), notamment en convoquant le hasard comme l'un de ses

principes structurants. En ce sens, chaque individu sur scène dans ces quatre spectacles n'est plus non-acteur, non-danseur ni non-professionnel; il devient performeur, « celui qui, dans un temps éphémère et dans un lieu particulier, agit et parle, chante, danse, ostensiblement et en son nom propre » (Biet, 2008 : 9).

Une tension se fait cependant sentir entre la présence brute, qui n'imité rien et ne reproduit rien, et le théâtre qui s'impose malgré tout par sa récurrence dans le temps – les spectacles sont présentés plusieurs soirs et non un seul comme pour une performance –, mais aussi par son espace. Chaque spectacle dénote le lieu théâtral et le fait théâtral, en imbriquant de petits spectacles dans le grand, en détournant et en questionnant les codes de la représentation, en donnant une définition subjective de ce qu'est un spectacle et donc de ce que le public est ou n'est pas ou pourrait être en train de vivre. Le théâtre fournit un cadre à la présence brute, un fond duquel elle se détache pour devenir ce curieux objet à appréhender de mille façons. La mise en scène devient un espace de tension, de négociation – parfois douloureuse pour le créateur, parfois frustrante pour le spectateur – entre encadrement et laisser-aller parce que le cadre théâtral oscille, est mis en déroute par un pôle performatif : stratagèmes et dispositifs spatiaux, sonores, interactifs pour préserver, raviver le vivant dans le lieu extra-quotidien du théâtre, et ce, malgré la répétition.

C'est dans une perméabilité aussi extrême que celle entre l'art et la vie que se donne à sentir la relation à l'autre dans ces spectacles. Sans nier une incontournable solitude existentielle – et chaque spectacle la donne à sentir à sa manière –, l'expérience relationnelle s'avère primordiale dans chacune des démarches, se substituant même aux répétitions. En amont des enchaînements ont lieu des discussions autour d'une table, des jeux dans l'espace, des moments partagés. L'expérience de rencontre imprègne le spectacle, le teinte, en devient le sujet principal. Elle se poursuit sur scène, s'y développe. Entre les performeurs d'abord. Puis, entre les performeurs et les spectateurs, de par la frontalité de la présence et l'adresse directe, compromettantes tant pour les uns que pour les autres. Mais également entre les performeurs et la ou les personnes qui portent le spectacle, qui en ont donné l'impulsion. Dans *Spoon*, Nicolas Cantin et Katya Montaignac restent en régie, et le spectateur sent leur présence grâce aux regards des enfants vers eux, au rire complice qui circule entre les quatre, à la minuterie qui sonne du fond de la salle pour indiquer la fin d'un tableau. Dans *Nous voilà rendus*, Anne-Marie Ouellet reste présente sur scène, réactivant le dialogue avec les participants, alors que dans *Impatience*, elle demeure en contact avec eux par le biais d'écouteurs. Claudine Robillard, dans *Non Finito*, se fond dans le laboratoire de recherche qu'elle forme avec les témoins, devient l'une des leurs. La rencontre tout comme la recherche esthétique demeurent en cours.

Il y a une certaine négativité à l'œuvre dans ces spectacles, déclinée tour à tour en une « esthétique de la faille » (Katya Montaignac), en une « trame instable qui laisse place à l'erreur, à la perte, à la fuite » (Anne-Marie Ouellet) ou en une « célébration de l'inachevé » (Anne-Marie Guilmaine). Ce

faisant, ces pratiques s'inscrivent dans la mouvance d'un « nihilisme actif » du théâtre contemporain qui cherche à « dépasser la simple constatation que la recherche de fondements communs [...] est illusoire, c'est-à-dire inutile et mensongère » (Chevallier, 2014 : 39). Ce type de théâtre souligne plutôt « l'impératif de la continuité entre les êtres [par la] création de symboles dans l'entre-deux acteurs/spectateurs, [par le] partage des microrécits et des interprétations » (*ibid.* : 39-40). Les doutes, tressaillements, ébauches ou maladresses deviennent vecteurs de passages vers de nouvelles formes, de nouveaux rapports au monde. Apparaît alors non seulement un théâtre postdramatique, mais un théâtre « dédramatisé », désaffecté, pourrait-on dire, des grands idéaux, des utopies, des alibis, mais qui n'en est pas moins politique. Ou plutôt qui le devient tout particulièrement grâce au dénuement qu'il revendique. Sur scène, un corps social apparaît, pluriel et hétérogène. Il s'anime, entreprend des actions, s'offre en partage, s'arme de courage et de désirs. Patiemment, il façonne quelque chose qui ressemble à un échafaudage, à des lignes de fuite, à l'esquisse d'une place publiquement intime, intimement publique.

BIET, Christian (2008), « Avant-propos », dans Richard Schechner, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, trad. Marie Pecorari et Marc Boucher, Montreuil, Éditions théâtrales, « Sur le théâtre », p. 5-12.

CHEVALLIER, Jean-Frédéric (2014), « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles », *L'Annuaire théâtral*, n° 36 (« Mutations de l'action », Joseph Danan [dir.]), p. 27-43.

DEWEY, John (2010 [1934]), *L'art comme expérience*, trad. Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, « Folio essais ».

HAMIDI-KIM, Bérénice (2013), « Présenter des éclats du réel, dénoncer la réalité : de l'opposition entre deux théâtres documentaires d'aujourd'hui (Rwanda 94 et Rimini Protokoll) », dans Lucie Kempf et Tania Moguilevskaia (dir.), *Le théâtre néo-documentaire : résurgence ou réinvention?*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, p. 45-59.

KAPROW, Allan (1996 [1993]), *L'art et la vie confondus*, trad. Jacques Donguy, Paris, Centre Georges Pompidou, « Supplémentaires ».

NANCY, Jean-Luc (1993), *Le sens du monde*, Paris, Galilée, « Philosophie en effet ».

PONTBRIAND, Chantal (1998), *Fragments critiques (1978-1998)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, « Critiques d'art ».

Nous ne mentirons plus...

KATYA MONTAIGNAC

Université du Québec
à Montréal

L'effet que produit la présence scénique d'un enfant est fulgurant. Fraîcheur, maladresse, inexpérience, fragilité : le corps de l'enfant paraît ainsi plus humain, plus naturel, et donc plus touchant. Sa spontanéité et l'authenticité de sa présence scénique déclenchent directement l'empathie du public. Toutefois, au-delà d'une émotivité teintée de nostalgie, qu'est-ce qui se joue de résolument *troublant* dans la mise en scène de ce corps non expert? Dans les pièces *Enfant* (2011) de Boris Charmatz et *Gala* (2015) de Jérôme Bel, les codes de la représentation vacillent par l'insertion d'enfants aux côtés d'adultes. En s'inscrivant sur scène sans ostentation, sans projection – c'est-à-dire en ne cherchant pas à amplifier son exposition par le biais d'une technique de jeu théâtral quelconque –, l'enfant assume une posture singulière : une présence à l'état brut.

L'intégration d'enfants dans la distribution d'un ballet tel que *Casse-Noisette* provoque au même titre une friction stimulante entre le cadre de la fiction et la réalité. Alors qu'à la création de Marius Petipa en 1892, le public s'est montré indigné par l'incursion des enfants qui retardait l'apparition de la ballerine au second acte, c'est précisément la présence de ces interprètes non professionnels qui rend de nos jours ce ballet si populaire. Telle la présence inopportune d'un animal déboulant sur le plateau (Febvre, 1993 : 31), l'imprévisibilité du jeu de l'enfant implique d'emblée un risque scénique qui captive – et séduit – instantanément l'attention du public. C'est le cas également des spectacles du Groupe Grenade dirigé par Josette Baiz en France qui, depuis vingt-cinq ans, crée des pièces exclusivement portées par des enfants. L'imperfection de leur interprétation attise d'autant plus la curiosité – et l'émotivité – du public. L'indécidabilité inhérente au comportement de l'enfant provoque sur scène une irruption du vivant qui avale toute idée de représentation.

Gaïa et Fiona, respectivement âgées de 8 et 11 ans, ont été les interprètes du spectacle *Spoon* de Nicolas Cantin¹. D'emblée, leur présence scénique bouleverse les codes de la représentation par le biais d'une « dramaturgie du vivant » et d'une « esthétique de la faille » qui, ensemble, tissent une (ré)écriture du réel. L'écriture même du spectacle – à travers l'organisation de différents paradigmes d'improvisation – présente une réactivation du réel autant qu'une mise en jeu de la réalité elle-même, ne serait-ce que parce que l'interprète a conscience d'être sur scène, en représentation.

Le présent texte fait suite à une correspondance que j'ai entamée avec Nicolas Cantin en 2013 autour du processus de création de *Cheese* et poursuit une réflexion développée dans ma recherche de doctorat sur les différents « états de présence » du danseur contemporain dans les œuvres performatives (Montaignac, 2016). Au-delà de l'identité théâtrale du personnage et de la performativité de l'action, de plus en plus de chorégraphes assument une forme de degré zéro de la présence grâce à un subtil travail de conscience du corps (Meg Stuart, Benoît Lachambre, Xavier Le Roy, Laurent Pichaud, Jean-Sébastien Lourdais, Manuel Roque, etc.). Loin du mythe de l'authenticité, cette transparence de la présence s'avère, paradoxalement, plus spectaculaire lorsqu'elle incarne et dégage une certaine fragilité.

Mettre en scène l'enfant représentait ainsi pour Nicolas Cantin et moi-même un double défi artistique : il s'agissait de ne pas instrumentaliser l'enfant – est-ce possible ou faut-il au contraire l'assumer ? – ni de poétiser sa présence par le culte (inconscient) de l'innocence perdue. Comment (et peut-on ?) éviter l'angélisme quand on met en scène un enfant ? Créer un dispositif de jeu nous a permis à la fois d'établir un climat de confiance tout en évitant la mécanisation de la répétition.

UNE PRÉSENCE À L'ÉTAT BRUT

Le travail artistique de Nicolas Cantin a toujours accordé une dimension particulière à la mise en jeu de l'interprète. Moins intéressé par le mouvement dansé en tant que tel que par la personne exposée, livrée au regard du public, le créateur met avant tout en scène les fruits d'une « rencontre ». Déjà, en 2009, il verbalisait, à propos de *Grand singe* – un duo interprété par Stéphane Gladyszewski et Anne Thériault –, ce parti pris et son aspiration à traquer le « vivant » :

J'aime par-dessus tout regarder quelqu'un qui ne sait pas qu'il est regardé. J'aime être témoin de cet instant où ça cesse de jouer. [...] C'est comme si j'observais un cerf en pleine forêt. La victoire est quelque chose de magnifique, mais étrangement il y a quelque chose qui me touche davantage dans le spectacle de la défaite. [...] Tout ce qui m'intéresse, c'est de voir des personnes qui sont sur scène le plus simplement du monde et qui acceptent que l'on pose un regard sur eux (Cantin, 2009).

1 Ce spectacle a été présenté en mai 2017 au Théâtre La Chapelle dans le cadre du Festival TransAmériques.

Loin d'un modèle de corps glorieux et virtuose, l'enfant inexpérimenté engage une entreprise de dé-spectacularisation. Sa déstabilisante spontanéité – il semble se conduire sur le plateau comme dans la vie ordinaire – se double d'une prise de risque constante – son imprévisibilité manifeste met en jeu une vulnérabilité latente. Sa condition d'enfant présente à ce titre une plus-value performative qui s'active malgré lui en soulignant l'effet du «ici et maintenant» tout en gommant la distanciation scène/salle. Cette qualité de présence peut être mise en parallèle avec l'«être-là», de plus en plus recherché en danse. Cet état particulier implique pour le danseur professionnel une conscience aiguë (et ostensible) d'une présence à soi dans l'instant : «Danser, c'est être conscient de sa globalité corporelle, être là, mettre ses sens en éveil, déployer la juste énergie nécessaire» (Roux, 2007 : 51). Le danseur – tout comme le performeur – est donc là, sur scène, et non projeté dans un espace fictif. Pour Alain Badiou, comme pour Stéphane Mallarmé, la danse s'inscrit dans la «virginité» de l'espace : «Le décor est de théâtre, non de danse. La danse est le site tel quel, sans ornement figuratif» (Badiou, 1998 : 101). Exposé sur scène tel qu'il est vraiment, sans artifices, le danseur assume alors à travers cet «être-là» une espèce de degré zéro de l'état de présence qui déjoue le cadre même de la représentation. Cette présence à l'état brut s'inscrit comme une forme de résistance à la logique du spectaculaire pour s'ancrer résolument dans le réel.

L'IRRUPTION DU VIVANT

Gaïa et Fiona entrent sur scène. Leur pas est précipité. Elles sourient. Elles sont contentes d'être là. Visiblement excitées. Un peu intimidées aussi. L'une d'elles manque de trébucher en ramassant le micro par terre. Elles hésitent avant de parler. Elles se regardent. Comme pour se donner du courage ou peut-être pour décider qui va commencer. L'une se passe nerveusement la main dans les cheveux, tandis que l'autre pince ses lèvres en tirant sur son chandail. Leurs visages affichent leurs émotions en toute transparence.

Tout est fascinant à observer chez un enfant. Sa candeur fourmille de détails. En effet, les conventions théâtrales du spectacle ne sont pas évidentes pour l'enfant. Il assume ainsi sur scène toute une panoplie de gestes qui seraient à proscrire dans un spectacle ordinaire : se gratter l'oreille, saluer quelqu'un du public, pouffer de rire... Autant d'indices qui soulignent – et trahissent – le naturel désarmant de l'enfant, brouillant résolument le caractère fictif de la boîte noire par l'introduction d'effets de réel :

Avant, il y avait un absolu dans l'art qui me sauvait un peu de la vie. Je trouvais que l'art me rendait meilleur. Maintenant, on dirait que ça s'est inversé : la vie m'intéresse plus que l'art. J'avais envie de mettre les mains dans la vie et de l'amener sur scène. Voilà mon postulat de base pour cette pièce (Cantin, cité dans Carpentier, 2017).

Sur scène, la mobilité du regard de l'enfant le dote d'une troublante humanité. L'enfant regarde vraiment les spectateurs dont il n'ignore pas la présence. Son regard n'est pas celui du danseur contemporain, traditionnellement fixe, abstrait et périphérique, qui consiste généralement à regarder sans voir, concentré avant tout sur sa partition gestuelle. Les yeux de l'enfant demeurent mobiles comme dans la vie; cela colore son état de présence d'un effet de vivant qui perturbe les codes de la représentation. Ce comportement scénique de l'enfant échappe à son contrôle, il se distingue de l'effet de réel qui, lui, est consciemment induit par l'interprète. L'espace de jeu est ainsi constamment troublé – et quasiment troué – par ce que j'appelle «l'irruption du vivant», c'est-à-dire quelque chose qui advient tout à coup sur scène et qui lui échappe en même temps, quelque chose de «réel» qui se détache de la représentation (Montaignac et Cantin, 2013).

LA DIMENSION RITUELLE DU JEU

Sur scène, Fiona et Gaïa jouent. Tout simplement. Le temps est suspendu. Par le jeu, les enfants enveloppent l'espace de leur imaginaire. Leur bulle semble autonome. Dans un jeu du miroir, elles reproduisent en écho les gestes de l'une et de l'autre, introduisant un rituel enfantin qui donne à leurs mouvements un caractère presque sacré, comme promener leurs doigts sur le visage de l'autre. À travers ce rituel, elles se retrouvent et explorent l'espace ensemble de manière ludique.

L'enfant joue sur scène comme dans une cour ou dans sa chambre (figure 1). Plongé dans son jeu, il se concentre sur ses actions. Il s'abstrait en quelque sorte de la représentation. Cependant, il n'en fait pas fi. Par ce dispositif ouvert sur le hasard, les enfants conservent une marge de liberté. Le spectacle se rejoue ainsi à chaque fois de manière aléatoire. Ce canevas est ainsi devenu leur «routine», leur outil, leur marque. En fonction de l'humeur du jour, les enfants empruntent des chemins différents. Ne se situant ni dans l'anticipation ni dans la tentative de retrouver un état passé, leurs trajets ne s'inscrivent jamais définitivement et se réinventent en permanence. En les observant, nous pénétrons dans leur monde. Tout l'enjeu du spectacle consiste à faire entrer le public dans une temporalité propre à l'enfance. La représentation devient une zone d'indétermination et d'indécidabilité.

EN FINIR AVEC LE MYTHE DE L'INNOCENCE PERDUE?

Chercher à mettre en scène le naturel représente une quête artistique sans doute aussi ancestrale que vaine. La fragilité attise précisément la curiosité du public, soulignant ainsi l'enjeu même du spectacle vivant. La fibre émotive du spectateur, malgré sa bienveillance, s'abreuve de l'échec de l'interprète. Ce qui fait «spectacle» se joue paradoxalement à travers ce qui lui échappe: la chute, le ratage, l'accident, l'absence de maîtrise, l'approximatif, l'indéfini... L'absence d'expertise

et la maladresse de l'enfant nourrissent ainsi le voyeurisme latent du spectateur qui aspire à assister aux dérapages du spectacle « vivant ». L'enfant incarne cette vulnérabilité que tant de chorégraphes s'évertuent à recréer à travers le mouvement pour donner au danseur un aspect plus humain et au spectacle sa dimension vivante. L'enfant participe d'une esthétique de la faille.

Les enfants sont-ils conscients du jeu (parfois sournois) de la représentation? Le travail de recherche en studio nous a démontré combien le simple choix d'une musique colore et connote tout mouvement et comment les paroles d'une simple chanson apposent un sous-titre au moindre geste. Ces constats soulèvent des questions éthiques sur le travail de composition scénique en regard de l'inconscience relative de l'enfant. Tout devient infiniment plus complexe et plus délicat à partir du moment où on soumet l'enfant au regard d'un public. Toute mise en scène n'est-elle pas inévitablement une objectivation du créateur?

Plusieurs règles ont ainsi été mises en place : demeurer à l'écoute des envies et des besoins de chacun, accepter toute proposition provenant des enfants, ne pas chercher à corriger leur façon d'aborder le mouvement ou de se présenter sur scène, etc. Nous avons volontairement évité de donner trop de notes afin de ne pas biaiser le vécu des enfants par nos aspirations, désirs et attentes. Dès lors, tout est devenu une question de choix : qu'est-ce qu'on montre ou non, dans quel ordre et surtout comment garder le tout vivant? Si un enfant n'a pas envie de danser, doit-on l'y obliger « au nom du spectacle » ou peut-on transformer le temps de la répétition en espace d'écoute et de partage? Qu'est-ce qui, au fond, nous contraint à répéter? Discuter ne fait-il pas partie du travail? Ainsi, durant le processus, aucun moment ne nous a paru gâché ou dilapidé. Au contraire, ces temps se sont avérés fructueux.

Enfin, nous avons choisi de considérer l'enfant comme un interprète à part entière et non pas comme un demi-interprète, innocent ou inconscient. Car, contrairement à ce que le programme du FTA indiquait (« [Gaïa et Fiona] sont sur scène, mais se moquent bien des règles du spectacle. Elles ne les connaissent pas » [Joly, 2017]), l'enfant connaît très bien les règles du spectacle. Et il en joue. Consciemment. Il sait pertinemment qu'il est regardé. Il a très vite saisi les codes pour capter l'attention (et la fierté) de ses parents, tout en défiant constamment leurs limites à travers ses jeux quotidiens, ses rituels et les multiples spectacularisations de ses expériences.

ASSUMER LE TEMPS

Gaïa s'allonge sur le sol. Les bras ouverts. À la fois paisible et sérieuse, elle prend son temps. Rien ne remue. Nous sommes entre ses mains. Elle commence à bouger tout doucement. Juste une main. Sans précipitation. Elle ne semble pas pressée de bouger. Puis, elle s'étire et entre dans

la danse. Sans transition. Tout simplement. Elle tourne sur elle-même. Comme si ça coulait de soi. Petit derviche tourneur. La danse de Gaïa a quelque chose de l'ordre de la transe. Ses bras dansent avec une grâce déconcertante. Ses pieds se déséquilibrent. Elle s'immobilise debout dans l'espace, puis reprend sa danse. Elle s'assoit ensuite contre le mur. Sereine. Elle nous regarde. Posément. Elle attend, ne semble pas s'ennuyer. Elle écoute la musique. Rien ne bouge à part ses yeux qui observent. Elle se remet à danser dans l'espace. Envoûtante. Puis, elle s'assoit sur le sol, fouille dans son sac et se met à dessiner avec une simplicité désarmante. Elle choisit ses feutres aussi sérieusement que toutes les actions précédentes. Consciencieusement. Elle assume le temps et ne cherche pas à le remplir. Elle ne cherche pas à attirer notre regard ni à nous plaire. Au bout d'un long moment d'immobilité, Nicolas lui rappelle doucement les consignes et Gaïa répond posément: « Je sais, je n'ai pas oublié, mais tu as dit que c'était quand je voulais. Et ce n'est pas maintenant. »

Le travail de tout interprète dans une pièce de Nicolas Cantin consiste à assumer la présence, à accepter le temps. Nicolas imaginait l'univers de ce spectacle tel « un pique-nique sur la montagne, au printemps ou à l'été² », c'est-à-dire qu'il le concevait comme un « moment à vivre ensemble dans un état particulier davantage propice à une ambiance conviviale comme une activité familiale » plutôt que comme quelque chose « à regarder » (figure 2).

Ce processus a été l'occasion d'un lâcher prise assez radical pour le créateur. Par exemple, alors que ce dernier pouvait se montrer impatient de voir un enchaînement, les filles, elles, préféraient « jouer ». Dans ces conditions, traverser l'enchaînement devenait ni plus ni moins un numéro de singe savant dont l'exécution formelle et appliquée contrecarrait entièrement les partis pris du projet. Alors, nous les avons laissées lâcher leur fou. Et l'exercice s'est révélé particulièrement déterminant sur le plan dramaturgique. En effet, qu'attendions-nous au fond avec cette pièce si ce n'est de montrer le spectacle de l'enfance ?

DÉSACRALISER L'ESPACE SCÉNIQUE : LA LEÇON DE L'ENFANT

Gaïa rit à chaque fois que Fiona mime la mort sur scène. Elle s'autorise ainsi à saper le spectacle. À ses yeux, la représentation de la mort n'est ni tragique ni sacrée. Elle est tout simplement une chute risible. Lorsque l'une d'elles oublie un élément du canevas, l'autre ne manque pas de le lui rappeler, quitte à interrompre l'action. Tout simplement et sans état d'âme. Comme si l'idée de « rater » n'existait pas. Au contraire, cela fait partie intégrante du spectacle. Les réactions des enfants confrontent nos regards et nos attentes d'adultes. Leurs digressions nous mettent à l'épreuve.

2 Extrait des notes (28 janvier 2017) de Katya Montaignac sur le processus de création.

Alors que Nicolas Cantin ponctuait son spectacle *Cheese* avec la phrase « Nous ne mentirons plus » que Michèle Febvre répétait en boucle au public telle une promesse, mettre en scène deux enfants semble prolonger dans *Spoon* ce désir de vérité :

L'idée toujours, dans le travail, de revenir à quelque chose de brut. C'est une obsession chez moi de toujours revenir au cœur du chaos. [...] La composition me passionne, mais en travaillant avec des enfants[,] il m'intéressait de toucher à une vibration première. Je cherchais à nettoyer mon regard d'une forme d'habitude du théâtre. Je voulais retrouver une forme d'innocence, d'élan. Je voulais provoquer une rencontre qui déplace mon regard, qui m'oblige à écouter davantage. Je cherchais à détruire un langage trop bien appris et [à] accéder à davantage de liberté³.

La nonchalance d'un enfant sur scène ne témoigne pas d'une ignorance des codes mais, au contraire, d'une certaine permissivité. Plutôt que l'innocence, c'est davantage ce sentiment de liberté que l'on perd en vieillissant. Cette insoumission aux règles demeure pour tout artiste une vertigineuse source de stimulation, une inspiration, un exemple, voire un modèle. Au fond, qui manipule qui? L'indocile liberté de l'enfant représente à ce titre une sublime réappropriation des règles du spectacle.

Engagé pour son expertise, l'enfant a été choisi sciemment. En effet, qui de mieux que lui peut incarner l'enfance? Il n'a pas été sélectionné pour jouer un rôle, mais pour être lui-même. Lorsqu'il transgresse les consignes, mesure-t-on le potentiel de sa créativité? Pourquoi devrait-il se tenir droit quand il est sur scène? Depuis quand et pour quelle(s) raison(s)? Rien ne le contraint, à part un code théâtral, de faire face au public quand il parle sur scène. L'enfant n'est pas un sous-interprète. Il a une vision du monde sensible et *sensée*. Il s'approprie les règles du spectacle, en joue pour mieux les déjouer.

Pendant le processus, Nicolas Cantin posait des questions aux enfants : qu'est-ce que la mort pour toi? qu'est-ce qu'un ami? Progressivement, Gaïa et Fiona se sont emparées du jeu, se l'appropriant entièrement à travers une conversation renouvelée à chaque représentation :

- Qu'est-ce qu'une « couleur »?
- Une couleur, c'est ce qui fait que la vie est belle. What does « freedom » mean for you?
- Freedom is when you have nothing to do. Nobody is free because everybody has to do something like work, children... Qu'est-ce qu'un « spectacle » pour toi?
- Pour moi, un spectacle, c'est quand quelqu'un fait quelque chose qu'il aime ou qu'il n'aime pas devant d'autres personnes. Ça peut être beau, ça peut être étrange. Qu'est-ce que la « fin » pour toi?
- C'est la fin d'une expérience, d'une expédition, c'est la fin d'une vie, d'un repas. C'est la fin de mes bottes, car elles sont trop petites pour moi. La fin, c'est quand quelque chose est terminé.

3 Extrait d'un courriel (27 août 2017) de Nicolas Cantin à Katya Moutaignac.

Cette mise en scène du dialogue développe une autoréflexivité qui déjoue l'objectivation de l'enfant. Cette autonomie devient émancipatrice. Il ne s'agit pas de faire réciter aux enfants une partition préécrite, mais de leur offrir un terrain de jeu. D'une lucidité troublante, leurs vibrants témoignages interrogent le public sur sa propre perception de l'enfance.

En exposant l'enfant, le chorégraphe élabore une dramaturgie du sensible à travers, notamment, un certain dévoilement de la représentation. Dans un tel contexte de mise en scène, l'interprète professionnel n'est pas moins fragile. Il s'agit alors d'assumer une espèce de spectacle-réalité, ou plutôt une (ré)écriture du réel à partir d'un canevas dramaturgique composé de moments de vie : rituels, jeux, dialogues, danses improvisées (figure 3).

Cantin a rapidement renversé le rapport adulte/enfant traditionnel en plaçant d'emblée l'enfant dans la posture de l'expert. Tout au long du processus de création, le chorégraphe soulignait régulièrement : « Elles savent. C'est à moi de les écouter et d'apprendre ». Éminemment politique, ne pas chercher à tout contrôler permet de reconfigurer les relations de pouvoir au sein de la création. Se mettre à l'écoute de l'autre revient notamment à ne plus le regarder de haut. Mettre en scène l'enfant consiste ainsi à lui offrir un espace de prise de parole. Accepter de suivre l'enfant, quoi qu'il arrive et où qu'il aille pendant une heure, permet de renouer avec cette dissidence radicale.

ABÉCÉDAIRE

(issu des paroles de Fiona Chevarier et Gaïa Won de Jong transcrites par Katya Montaignac)

Animal

Animal is anything that is living.

Blood

Blood is what is inside your body, when you open the skin.

Confused

It's me right now.

Death

When a person or an animal is destroyed.

Ennemi

Someone you have a bad relation with.

Friend

Somebody you can trust.

Gun

Gun is an arm that is very dangerous. People in the United States have a lot.

Honest

Honest is the reverse of lie.

Jungle

It's where animals live and where some people die.

Kid

It's when you are very young.

Love

C'est quand tu aimes trop quelqu'un. Ça peut être ton ami, ta sœur, ton chat...

Mother

Somebody who births you, somebody who loves you, somebody who always cares for you.

Old

When your life finishes soon and you have no strength enough.

Peau

C'est quelque chose qui nous protège.

Sweet

Sweet, it's something that's not good for you but almost everybody likes it.

Tragique

Le tragique, c'est un mélange de tristesse, de colère, de peur et de honte.

Unhappy

Unhappy is a very bad feeling.

Viande

C'est quelque chose qu'on mange, c'est ce qu'il y a à l'intérieur de nous.

Water

Water is something that you can drink.

- BADIOU, Alain (1998), *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, « Ordre philosophique ».
- CANTIN, Nicolas (2009), « Programme » de *Grand singe*, Montréal, Tangente.
- CARPENTIER, Mélanie (2017), « Saisir le vivant à pleines mains avec *Spoon* », *Le Devoir*, 27 mai, <http://www.ledevoir.com/culture/danse/499667/saisir-le-vivant-a-pleines-mains-avec-spoon>
- FEBVRE, Michèle (1993), « Quand la danse fait théâtre : jouer avec la représentation », *Protée*, vol. 21, n° 3, p. 29-37.
- JOLY, Mylène (2017), « *Spoon* : texte de présentation », dans le programme FTA de *Spoon*, Montréal, Théâtre La Chapelle, <http://fta.ca/archive/spoon>
- MONTAIGNAC, Katya (2016), « (Dé)construire la danse : essai sur l'expérience esthétique de cinq œuvres de Jérôme Bel », thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- MONTAIGNAC, Katya et Nicolas CANTIN (2013), « Poser une main sur une cuisse. Et ne rien faire d'autre : correspondance entre Katya Montaignac et Nicolas Cantin », *Esse*, n° 78 (« Danse hybride », Sylvette Babin [dir.]), <http://esse.ca/fr/poser-une-main-sur-la-cuisse-et-ne-rien-faire-dautre-correspondance-entre-katya-montaignac-et>
- ROUX, Céline (2007), *Danse(s) performative(s)*, Paris, L'Harmattan, « Le corps en question ».



De l'utopie d'une présence brute

ANNE-MARIE OUELLET

Université d'Ottawa

Sur le site Internet de la Ville de Montréal, la médiation culturelle est définie de cette façon : « Il s'agit d'élargir et d'approfondir l'accès de la population, en particulier des plus démunis, aux moyens de création individuelle et collective, ainsi qu'à l'offre culturelle professionnelle¹ ». On y sous-entend une scission franche entre la population et le milieu culturel. Et la plupart des projets menés dans ce cadre correspondent soit à des projets de vulgarisation – comme des discussions après spectacle et autres leçons d'art contemporain pour novices –, soit à des activités artistiques pour amateurs dont l'expression de soi est l'objectif principal. Dans cette optique, la médiation suppose à la fois une tentative de résolution de conflit et l'implication d'un intermédiaire entre deux partis. Or, est-il possible que l'œuvre naisse de cette médiation, dans cet espace de rencontre, et ce, sans hiérarchie? Si, au lieu de s'abaisser pour expliquer son art aux mortels, l'artiste cherchait plutôt à tendre l'oreille vers l'autre pour proposer des œuvres s'ouvrant comme des réseaux sensibles entre des intimités étrangères? Ces questions accompagnent les récents projets que j'ai développés au sein de la compagnie L'eau du bain avec des adolescents et des personnes âgées, avec des non-acteurs.

LA BELLE NONCHALANCE ADOLESCENTE

L'envie de travailler avec des non-acteurs provient d'abord d'une exigence esthétique. En tant que metteuse en scène (et spectatrice), je m'attendrissais de moins en moins devant la présence d'un acteur en scène, comme si je ne le voyais plus autrement qu'en train de calculer l'effet qu'il me ferait. C'est peut-être une question d'inexpérience. Je manquais peut-être d'outils pour l'amener dans des zones d'abandon. C'est alors que, par un heureux hasard, on m'a invitée à donner des

1 « Qu'est-ce que la médiation culturelle? », <http://montreal.mediationculturelle.org/quest-ce-que-la-mediation-culturelle/>

ateliers de théâtre performatif à des groupes d'adolescents. J'ai eu envie de travailler avec eux de la même façon qu'avec les acteurs adultes, en adaptant très légèrement les exercices afin de me rapprocher de leur énergie et de leurs préoccupations. J'ai été subjuguée par ce qu'ils proposaient. Je retrouvais chez eux, par moments, l'état de présence que je recherchais chez les acteurs professionnels : une présence beaucoup plus brute. Je les regardais aller dans les explorations et je me souviens d'avoir pensé : « Ils sont parfaits. Il ne leur manque qu'un micro pour qu'on puisse les entendre de la salle. »

C'était en 2011 et ma réflexion a beaucoup cheminé depuis. Ce que je croyais reconnaître de « brut » dans leur présence était probablement dû à une absence de savoir-faire qui rendait impossible le contrôle de la voix, des mouvements, du regard : tout ce que l'acteur apprend à maîtriser afin de masquer ses fragilités et sa vulnérabilité. J'ai alors eu l'idée de rassembler des adolescents et des acteurs professionnels sur un même plateau et de les entraîner dans des explorations communes, autour des rêves qui habitent l'adolescence et des regrets qui teintent l'âge adulte. Je voulais voir comment ils travailleraient ensemble et si l'état de présence des uns et des autres pouvait circuler par contamination. De cette démarche est né le projet *Impatience*. Je croyais que les ados pourraient en apprendre beaucoup aux acteurs professionnels sur la mise en danger, le dévoilement, l'investissement... Réciproquement, l'expérience (professionnelle comme personnelle) des acteurs pourrait profiter aux plus jeunes. En théorie, l'initiative semble séduisante. Dans la pratique, c'est plus complexe et tant mieux. Parce que si, au départ, l'adolescent n'a pas appris à être acteur, en s'engageant dans un processus de création théâtrale, il aura d'une certaine façon à le devenir. Le spectateur ne le rencontrera pas au premier jour des explorations, alors qu'il confie pour la première fois son histoire, alors que son regard nous cherche et nous fuit en même temps, alors que sa peur masque encore un peu son plaisir d'être là. Il ne s'agit pas d'un tournage de cinéma où une bonne prise suffit. Au théâtre, il faut répéter, c'est-à-dire refaire plusieurs fois, comme si c'était toujours la première. Et, dans ce processus de répétitions, de réitérations, on peut dire adieu à la belle présence « découverte » de celui qui est curieux de ce qui l'entoure et rapidement déstabilisé. On se retrouve alors face à des acteurs amateurs qui veulent garder le contrôle et maîtriser ce qu'ils dégagent plus ou moins adroitement. Ce n'était pas du tout l'effet recherché.

À partir de ce constat, avec Thomas Sinou, concepteur sonore, cofondateur de L'eau du bain et cocréateur de tous les spectacles de la compagnie, nous avons cherché des stratégies de création qui permettraient de maintenir l'écriture scénique en cours jusque dans la représentation, d'éviter autant que possible de refaire les mêmes choses, afin que les acteurs (professionnels ou non) se tiennent aux aguets et dans une action de construction qui garde la présence vivante et vulnérable. Si l'état de présence peut sembler mystique ou vaporeux, j'essaie de l'envisager de façon pragmatique. Être présent, selon moi, consiste déjà à être présent au monde extérieur. J'encourage donc à regarder et à écouter, à être dans une curiosité exacerbée de son

environnement immédiat. Je considère que, pour favoriser une présence ouverte chez l'acteur, je peux agir sur ce qu'il voit et, surtout, sur ce qu'il entend. Thomas Sinou a alors développé un dispositif d'écouteurs sans fil pour guider les acteurs et les accompagner de l'intérieur. Dans notre processus, cet outil permet principalement deux choses : donner des indications techniques afin que l'acteur n'ait pas à emmagasiner trop d'indications sur les déplacements et nourrir son imaginaire par des ambiances musicales (figure 4).

Quelqu'un qui écoute, je ne sais pas si ça se voit ou si ça s'entend. Je crois, du moins, que ça se ressent d'une façon ou d'une autre. Dans la vie de tous les jours ou comme performeuse, je constate que, lorsque j'ai du son dans mes oreilles, je me sens moins seule face aux autres et j'oublie un tant soit peu qu'on me regarde. Ainsi, l'acteur se demande moins ce qu'il doit faire ou ce qu'il projette; il écoute le plus activement possible. De cette action simple et concrète se déclinent différents jeux d'autofictions, de récits et de confessions. Ces jeux sont utilisés en processus de création et restent présents dans les représentations. Il peut s'agir d'évoquer un souvenir éveillé par la musique que nous entendons, de confier un rêve alors que nous sommes perturbés par notre propre voix qui nous est envoyée avec un délai ou de répéter ce qu'un partenaire nous souffle comme si cela venait de nous. Ces jeux sont ensuite agencés afin de former une trame instable qui, toujours, laisse de la place à l'erreur, à la perte et à la fuite. Comme ce qui est dit n'est pas écrit, certaines histoires finiront en queue de poisson : il y aura des trous, des hésitations, une maladresse sincère. Au contraire d'une œuvre spectaculaire qui met de l'avant le savoir-faire de l'acteur, *Impatience* met en scène des êtres humains qui, comme nous spectateurs, et peu importe leur âge, cherchent comment se présenter et apparaître devant l'autre et qui ne font pas semblant que cela est facile.

L'OUBLI ET LA FICTION

Impatience a été présenté à l'Usine C et au Théâtre Aux Écuries dans le cadre des Coups de théâtre. Suite à cette expérience, l'Usine C nous a proposé de coproduire une nouvelle œuvre avec un nouveau groupe d'individus de leur communauté. Afin d'aller vers une énergie différente de celle des adolescents, nous avons entrepris le projet *Nous voilà rendus* avec des personnes âgées du quartier. Dans un premier temps, nous sommes allés donner des ateliers au Centre hospitalier de soins de longue durée Saint-Georges. Une fois par semaine, nous débarquions, fébriles, avec nos écouteurs et notre micro pour une heure de ce que la technicienne en loisirs avait annoncé comme des séances de « Théâtre et conversation ». Il s'agissait surtout d'écouter les résidents sans chercher quoi que ce soit de particulier pour ne pas imposer un angle, pour laisser de la place à la rencontre. Nous voulions partir d'eux et de l'effet qu'ils nous feraient. C'était primordial aussi de nous déplacer, de passer du temps dans cet endroit fascinant et déstabilisant qu'est le CHSLD. Si nous voulons travailler avec des non-acteurs appartenant à d'autres générations, c'est

aussi pour sortir de notre zone de confort, pour entrer dans une relation inédite avec l'Autre d'où pourra naître l'œuvre. Le mouvement que je fais vers un inconnu en tendant l'oreille, je chercherai à l'éveiller chez le spectateur par la mise en scène, sans trop m'interposer entre la personne sur scène et lui (figure 5).

Comment attiser chez le spectateur cette curiosité exacerbée de l'autre, cette « écoute désirante » (Deshays, 2001)? Je cherche surtout à créer une atmosphère favorable à l'abandon tout en préservant du mystère et de l'innommable. En ce sens, le son et la lumière participent de ces parts d'ombres, « des interstices pour projeter ses propres peurs » (Saint-Pierre, 2016). En cela, le spectacle ne relève pas du théâtre documentaire parce que nous ne cherchons pas à traduire l'autre, à l'interpréter ou à le représenter. Le documentaire s'oppose à la fiction et veut décrire une réalité. *Nous voilà rendus* ne témoigne pas de la réalité de la vie des participants même s'ils ne jouent pas de personnages. On les nomme non-acteurs parce qu'ils n'ont pas de formation d'acteurs et qu'on ne leur demande pas de jouer un rôle ou de représenter une histoire. Ceci dit, ils deviennent des acteurs. Des acteurs qui n'ont pas appris un texte par cœur et qui, s'ils parlent d'eux, ont aussi toujours la liberté de mentir, de se réinventer, puisque ce qui se dit est moins important que la manière dont ça se dit.

À certains moments du spectacle, ils vont chanter tout simplement, accompagnant ce qu'ils sont les seuls à entendre dans leurs écouteurs. À d'autres moments, les chansons leur sont envoyées pour éveiller des souvenirs, qu'ils nous racontent comme ils se présentent à leur conscience. Grâce à ces jeux simples et invisibles, à la musique qui les accompagne de façon souterraine, nous éveillons chez eux un état de présence qui étonne, car ils sont, en quelque sorte, habités par l'écoute: « Ils sont tous d'un naturel stupéfiant, comme s'ils avaient fait cela toute leur vie, virevoltant en chaise roulante, chantant ou dansant, racontant des moments de leur existence » (Girard, 2016). S'ils ont l'air si naturel, c'est que nous trouvons des stratégies pour qu'ils restent dans l'action plutôt que dans la représentation. Grâce à ses écouteurs, la personne entend autre chose que le spectateur. Elle s'entend moins, ce qui amenuise sa vigilance par rapport à ce qu'elle dit et diminue sa conscience des gens qui l'écoutent. Elle peut se sentir protégée, dans une bulle sonore (figure 6). Les écouteurs nous permettent aussi de guider les participants en cas de besoin. Ainsi, ils n'ont pas à mémoriser l'ordre des scènes et ce qu'ils ont à faire; ils peuvent s'abandonner au jeu et au moment présent.

J'ai choisi de rester sur le plateau durant le spectacle, en bordure de la scène, face aux participants, afin d'être là pour les guider en cas de besoin. Je m'adresse aux spectateurs pour raconter d'où vient ce projet. Je parle de mon oncle Luigi, atteint d'alzheimer avancé qui m'a amenée à passer beaucoup de temps dans un CHSLD et à découvrir cet univers terrifiant mais parfois si chaleureux. Ma présence a été pensée pour « dédramatiser » le spectacle et mettre la table, pour dire d'où part l'expérience, pour parler aussi des participants aux ateliers qui n'ont pas pu être sur scène,

certains décédés ou d'autres trop malades, mettant en lumière ce que cela représente de s'investir dans une création théâtrale à leur âge. J'interviens aussi en posant des questions aux participants. Ainsi, la rencontre se poursuit jusque dans l'œuvre. Je ne rejoue pas la curiosité que j'ai eue d'eux, je la prolonge afin d'offrir un espace de partage où le sens est à construire et la relation, à désirer. C'est en ce sens que la médiation et l'œuvre peuvent se fondre l'une dans l'autre.

ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE

La question de l'éthique m'a taradée durant la création d'*Impatience* et, de façon plus aiguë, de *Nous voilà rendus*. J'étais terrorisée. Je ne voulais surtout pas infantiliser les participants, provoquer de la pitié, être soupçonnée de les instrumentaliser. Je voulais les magnifier, mettre en valeur les traces que leur vie a laissées sur eux afin de créer une ode à ceux qui nous précèdent et à ce qui nous attend. La seule chose que je pouvais faire était de m'assurer de leur envie d'être là tout au long du processus, de leur expliquer autant que possible ce que nous cherchions, même si ce n'était pas toujours clair. Surtout, il était important d'agir sur la forme de l'œuvre à laquelle ils participaient. Nous n'étions pas dans un sous-sol d'église. Les concepteurs sonores et lumières étaient impliqués dans l'écriture scénique depuis le tout début. Ainsi tout se construit ensemble. Par exemple, les thèmes de la disparition et de l'oubli qui ressortent fortement de nos discussions avec les personnes âgées se retrouvent comme thématiques de création formelle pour l'univers scénique. Un fauteuil vide apparaît et disparaît lentement dans la pénombre, puis une pulsation de lumière dévoile le corps qui y est assis. À travers un rythme lancinant, on perçoit l'ambiance sonore d'un CHSLD et une lointaine chanson d'Édith Piaf. Les participants sont amplifiés grâce à de petits microphones très sensibles qui permettent d'aller chercher la voix dans son émergence et son retrait. L'amplification vocale peut nous rapprocher et nous éloigner d'eux. Le concepteur sonore nous fait passer du murmure au brouhaha. Dans la même veine, l'éclairage, soutenu en grande partie par des vidéoprojecteurs, diffuse une lumière mouvante qui balaie et se disperse. La parole naît et agonise.

Comment garder actif le mystère inhérent à la rencontre? L'univers brumeux et onirique dans lequel les participants évoluent veut ouvrir une « mise en résonance » (Nancy, 2002 : 15) ou une mise en suspens afin de susciter chez le spectateur un mouvement vers la scène, un désir de rencontre qui pourra se prolonger hors l'enceinte du théâtre. Sans vouloir appuyer sur le message, il y a un geste politique naïf à la base de l'œuvre. Les vieux, dans notre société, on les cache plus qu'on les montre. Juste le mot est tabou. Leurs corps, ici mis en scène, sont loin de ceux des acteurs qui foulent majoritairement nos planches. Or, le fait de ne pas trop les révéler, de maintenir informé le dessin de ces portraits d'individus vieillissants, pourra amener le spectateur à s'interroger sur son rapport à la vieillesse, la sienne comme celle de ceux qui habitent le monde avec lui.

DESHAYS, Daniel (2001), « Écouter et inscrire l'écoute : à propos du livre de Peter Szendy *Écoute : une histoire de nos oreilles* », *Entretiens*, www.entretiens.asso.fr/Samedis/Szendy2.Deshays.html

GIRARD, Marie-Claire (2016), « *Nous voilà rendus* : un spectacle adorable », *Huffington Post*, 2 mars, http://quebec.huffingtonpost.ca/marie-claire-girard/nous-voila-rendus_b_9368286.html

NANCY, Jean-Luc (2002), *À l'écoute*, Paris, Galilée, « Philosophie en effet ».

SAINT-PIERRE, Christian (2016), « Jamais je ne t'oublierai », *Le Devoir*, 3 mars, <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/464448/theatre-jamais-je-ne-t-oublierai>

Tenir parole : le pari performatif de *Non Finito*

ANNE-MARIE GUILMAINE

[S]i un individu s'expose avec sincérité, tout le monde, plus ou moins, se trouve mis en jeu. Impossible de faire la lumière sur sa vie sans éclairer, ici ou là, celle des autres.

Simone de Beauvoir,
La force de l'âge

Linéaire à sa façon, comme peut l'être un labyrinthe ou un jeu de serpents et échelles, *Non Finito* s'offre dans un écrin conceptuel rêvé à deux têtes, l'une à l'extérieur du cadre scénique, comme metteuse en scène, l'autre à l'intérieur, comme performeuse et sujet principal du spectacle. Claudine Robillard a non seulement utilisé sa biographie comme matière première de cette écriture du réel, mais s'est aussi livrée à une expérimentation artistique à laquelle se sont jointes une équipe de création¹ ainsi que des personnes sans expérience de la scène que nous appelons « témoins » et qui partagent avec elle le plateau. *Non Finito* se présente comme l'extension *in actu* de ce processus de quête de soi et d'enquête auprès des autres.

Le texte qui suit tentera de dégager les modalités d'apparition de la présence brute en scène dans *Non Finito*. Se repère-t-elle d'abord par une transparence de la parole autobiographique de Claudine et des témoins? Ou plus encore par un réel passage à l'acte de leur part, performé plutôt que représenté? De quelle manière cette présence brute reflète-t-elle un parti pris en faveur de l'inachèvement, concept philosophique qui constitue non seulement le thème nodal de *Non Finito*, mais qui imprègne l'ensemble des choix formels du spectacle, en devient le *modus operandi* performatif? Quelle posture, quelles implications éthiques, voire politiques, cette célébration de l'inachevé entraîne-t-elle? Le choix d'une présence brute en scène en appelle peut-être à un affaiblissement volontaire des structures

1 Il faut mentionner ici, au premier plan, le précieux accompagnement dramaturgique de Mélanie Dumont.

fortes, rigides, imposées: d'abord celles qui organisent habituellement le théâtre – tant dans ses constituantes formelles que dans son mode de production souvent hiérarchique –, mais aussi, par ricochet, celles qui régissent nos constructions identitaires et nos modes d'existence en société. Alors que l'Histoire, les médias et la politique dépeignent notre monde en faisant le récit des victorieux, le théâtre ne peut-il pas honorer une «ontologie de l'affaiblissement» à penser comme une «chance d'une position nouvelle de l'homme à l'égard de l'être» (Vattimo, cité dans Mével, 2015 : 52)?

SCELLER DES PACTES

Tout est décevant dans les premières minutes de *Non Finito* : la petitesse de la salle enveloppée de rideaux noirs, les gradins qui agglutinent les spectateurs, l'étroitesse de l'espace de jeu qui empêche d'espérer de grands mouvements, la pauvreté du dispositif mis à vue (écran de projection, tabouret, ordinateur portable). La présence brute en scène, pour l'instant, c'est celle des spectateurs, depuis leur entrée par l'entrepôt de l'arrière-scène jusque dans leur disposition bancale imprimant dans leur corps une posture approximative, inconfortable, humble.

Claudine s'avance dans la lumière et regarde ces gens qui la regardent. Ce soir, leur coprésence ne sera pas niée. Elle entame la présentation d'un diaporama atypique, exposant un à un les projets avortés qui constituent son anti-curriculum vitae. De la petite enfance à la mi-trentaine, toutes les époques passent par le filtre de sa propension à l'inachèvement. Chaque photo personnelle s'offre comme preuve à conviction d'une vie à ébaucher des projets qui ne voient jamais le jour, que ce soit par manque de temps, d'argent ou d'audace. Une existence dont on peut deviner les joies – rencontres, voyages, enfantements –, mais qui demeure tirillée en creux par une carence, celle d'être allée au bout de quelque chose de viscéral qui aurait le mérite de faire une différence aussi minime soit-elle : signer une œuvre artistique, devenir sujet créateur.

Sophie Calle – dont le sublime livre *Douleur exquise* a inspiré la composition de *Non Finito* – paraphrase Descartes en affirmant que «le quelconque est la chose du monde le mieux partagée, et que c'est là, la blessure» (Calle, citée dans Bois, 2003 : 30). Tout est volontairement quelconque et pudiquement douloureux dans le prologue de *Non Finito*. Claudine se présente d'entrée de jeu comme objet d'investigation : à partir d'indices autoréférentiels, le spectateur découvre cette parfaite représentante de la génération des mi-trentenaires qui cherche à aller au bout de son potentiel, écorchée par le discours sur l'accomplissement de soi, la valorisation quantitative et la pression de la réussite. Cette présence qui, d'emblée, agence tous les signes de la vérité – parole autobiographique, non-jeu, photographies authentiques attestant de la véracité des faits – vise à susciter l'identification du spectateur qui reconnaît dans l'énumération abondante de Claudine ses propres élans interrompus.

Le prologue scelle le pacte autobiographique théorisé par Philippe Lejeune (1975). Mais ce pacte n'engage pas seulement Claudine dans un dévoilement autoreprésentationnel. Il devient la condition essentielle d'un pari performatif. Dans les précédents spectacles de Système Kangourou, le théâtre s'avérait performatif en regard d'une présence scénique ancrée dans la physicalité et l'action. Avec *Non Finito*, nous revenons à la base conceptuelle de la performativité. Dans son ouvrage *Quand dire, c'est faire* (1970), le linguiste américain John Langshaw Austin trace une distinction entre les énoncés constatifs, qui traduisent une réalité par le langage selon des critères de vraisemblance, et les énoncés performatifs, aussi appelés actes de langage. Ceux-ci ne constatent pas des faits réels, ne les re-présentent pas par le langage, mais en produisent de nouveaux. La parole se fait acte, transformant le réel, et ce, grâce à la coprésence d'émetteurs et de récepteurs.

En conclusion de son anti-curriculum vitae, Claudine annonce :

Je vous ai invités ici pour me forcer à me compromettre. Pensez à un mariage. Je suis partie du principe que de se jurer fidélité devant une centaine de témoins, c'était pas mal plus engageant que de le faire dans l'intimité de son salon. Parce que vous êtes ici ce soir, je pourrai plus reculer.

La relation qui lie Claudine et les spectateurs est ainsi mise à découvert. La présence des spectateurs rend opérant son engagement à tenir parole et à agir sur sa propension à l'inachèvement. Elle leur attribue une fonction active, un rôle à jouer dans le suspense existentiel qui va se vivre sous leurs yeux, grâce à leur présence forcément brute et, dans ce cas, presque « brutalisante » de par son impact sur la performeuse.

Ce pari d'un changement de perspective, Claudine le traduit spatialement : elle ouvre le rideau qui cachait les véritables gradins de la salle et invite les spectateurs à s'y asseoir pour « prendre l'affaire d'un autre angle ». Ce déplacement physique tout autant que symbolique provoque une première rupture dans le rapport identificatoire, crée une brèche qui active la réflexion et la circulation des idées. Claudine joue à se déjouer et, ce faisant, elle déjoue aussi les attentes : on s'attend à une pièce de théâtre ; on assiste à un diaporama intimiste. On s'attend à un spectacle ; mais on a affaire à un stratagème organisé par une performeuse en mal d'accomplissement artistique. *Non Finito* s'affiche alors comme la mise en acte de la cure que Claudine s'invente à elle-même ; sa méthode passe par l'art et, en particulier, par la performance dont l'étymologie renvoie justement aux verbes accomplir, réaliser, exécuter.

DES RÉCITS D'INACHÈVEMENTS

Afin de nous attaquer au nœud de Claudine par différents angles, nous avons voulu multiplier les points de vue sur le concept d'inachèvement, notamment en ouvrant le solo autobiographique

à une prise en charge collective du plateau. Quatre personnes – assises jusqu’alors avec les spectateurs, en tout point semblables à eux – rejoignent Claudine à une table à la lisière de la scène et de la salle, dans une disposition qui rappelle le mode de la conférence. Pour que la cure fonctionne, il était essentiel que Claudine relativise son problème au contact des autres. Le ressassement de la première partie n’était qu’une étape. Il fallait le recensement.

Une enquête portant sur l’inachèvement menée au sein de la population nous a fait rencontrer Richard, Evangelos, Niloufar et Affa. Nous avons tout de suite saisi le potentiel poétique de leurs histoires. Les coïncidences du réel – Nilou qui consigne depuis des années ses projets inachevés dans un journal; les rêves d’architecture qui s’entrecroisent dans les récits d’Affa et d’Evan; la présence bien différente, mais tout aussi importante de la musique dans les parcours de Nilou, de Richard et d’Evan, etc. – ont rendu évident le choix d’approfondir le lien avec ces quatre personnes d’âges et de milieux divers et de les inviter à porter sur scène leur propre récit de projets inachevés. À partir de là, il fallait espérer – pour paraphraser Robert Bresson – qu’ils nous mènent où nous voulions aller (1988 : 86). Nous aurions pu retranscrire les récits de ces personnes et les donner à jouer par des acteurs comme c’est souvent le cas dans le théâtre documentaire ou dans le théâtre verbatim. Mais dès le départ, l’enjeu était clair : le théâtre serait au service du réel et, sur scène, Richard, Evangelos, Niloufar et Affa allaient devoir se compromettre, et pas seulement par la parole.

Au cours du processus, les témoins ont choisi ce qu’ils voulaient révéler et ce qu’ils voulaient retenir. Cette manière de faire rappelle Serge Doubrovsky : «Je me raconte, je me débite. Pas au hasard : par tranches choisies. [...] Ma vie n’est que la matière première. D’abord ouvrir, ensuite, ouvrir» (Doubrovsky, cité dans Pellois, 2011 : 136). Cet ouvrage, cette sélection, nous l’avons fait de concert. Si, comme le propose Jérémy Mahut, le montage nous rend en quelque sorte coauteurs de leurs témoignages, inversement, les témoins sont indéniablement coauteurs du spectacle. Cette appartenance partagée se sent, laisse affleurer «un modèle démocratique, où la vérité se discute dans un rapport d’égalité, et non s’impose par une figure de pouvoir» (Mahut, 2013 : 223). Nous cherchons à ce que cette posture égalitaire dans la création – qui rejoue en quelque sorte le mode de gouvernance de la compagnie dirigée de manière bicéphale² – imprègne jusqu’à la relation au public. La présence des témoins engage différemment le spectateur. Nous espérons «l’impliquer en ayant donné un rôle actif à une personne issue de son monde (en opposition à celui du théâtre), le responsabiliser en le faisant devenir à son tour témoin» (*ibid.* : 222).

2 Système Kangourou est codirigé par Claudine Robillard et Anne-Marie Guilmaine. Le nom de la compagnie évoque d’ailleurs une non-fixité et une non-hiérarchie des rôles au sein de la création et de la production, en référant à un système ferroviaire dans lequel les wagons sont interchangeables.

UN JEU SANS EFFETS SPÉCIAUX

Très prisé en France, le mode de la conférence teinte les formes performatives actuelles – on peut penser aux propositions de Philippe Quesne, de Jérôme Bel, de Grand Magasin ou encore des Chiens de Navarre. C’est en recourant à ce mode, très simple, que nous avons travaillé la partie de *Non Finito* concentrée sur le récit autobiographique des projets inaboutis de Richard, Evangelos, Niloufar et Affa. D’ailleurs, les témoins n’ont jamais lu le texte du spectacle; leurs interventions se résument à des notes, à un ensemble de mots-clés organisés dans un certain ordre qui s’est peu à peu figé au cours des représentations. Leur défi principal consiste à rester dans le «souci de leur parole» (Deleuze, cité dans Mével, 2015 : 110). Dans une forme épique où l’on se raconte au passé composé sans se rejouer ou se re-vivre au présent, le dispositif qui encadre la parole sert à créer une impression de sécurité, à mettre les témoins en confiance : microcasques pour qu’ils n’aient pas à se préoccuper de parler fort; lumière dans la salle pour qu’ils puissent s’adresser directement aux gens et non à une masse obscure et abstraite; petits objets à manipuler sur la table pour maintenir au présent l’attention d’Evangelos; importance de la position assise et de la table en bois pour cacher le corps dans cette première exposition au public, etc.

Nous percevons une certaine parenté entre le type de présence des témoins de *Non Finito* et les qualités que bon nombre de réalisateurs reconnaissent chez les acteurs non professionnels – dès les années 1950 avec Robert Bresson ou les cinéastes du néoréalisme italien qui brouillent les frontières entre fiction et documentaire. Bien sûr, le médium du cinéma permet de saisir l’instant de vérité – brut, unique et donc non reproductible. Au théâtre, même quand toutes sortes de dispositifs sont aménagés pour créer du neuf, il est difficile, voire impossible, d’échapper totalement et soir après soir à la répétition de certains canevas, formulations, gestes, plus ou moins inchangés. Conscientes du mythe de la vérité (Barbérís, 2010) ou de celui de l’improvisation (Bernard, 1977), nous n’associons pas d’emblée non-acteurs et garantie d’authenticité. Mais quand l’adresse demeure simple et directe, les personnes qui portent elles-mêmes leur parole sur scène – et donc sans la double énonciation inhérente au théâtre dit de représentation – nous semblent vibrer d’une présence plus concrète, plus littérale, dépouillée des techniques et conventions qui touchent autant à la projection de la voix qu’à la diction, au positionnement dans l’espace qu’au tonus musculaire. Sans références, modèles ou contraintes extérieures liées au métier, les témoins de *Non Finito* ne cherchent pas à dramatiser ou à produire un effet. Leur présence est sobre, sans intensité ni paroxysme, sans la profondeur et la complexité du jeu d’un acteur qui aurait défriché par la mémoire, l’imagination ou le travail du corps des chemins pour faire circuler la parole d’un auteur. Leur intention doit demeurer celle de communiquer leur récit à des gens qui les écoutent et dont ils perçoivent les réactions. C’est cette vérité de l’échange qui doit se renouveler de soir en soir.

La présence de Claudine se situe, quant à elle, dans une zone intermédiaire. Habitée des planches et poursuivant une pratique de performeuse, elle joue magnifiquement des facettes de sa personnalité scénique, sans jamais avoir travaillé avec la notion de personnage. Bien que sa présence en scène soit plus «transparente» que celle des acteurs habitués à interpréter des rôles, elle a développé au fil des années une conscience d'elle-même sur le plateau qui risque de créer un écart entre sa présence et celle des témoins. La moindre trace de «jeu» peut faire paraître l'ensemble faux. Les témoins fournissent l'étalon de vérité à partir duquel Claudine module sa propre présence, tout en tenant les rênes du spectacle de l'intérieur. C'est une posture d'équilibriste, périlleuse et difficile, d'une grande modestie.

Dans *Le comédien désincarné*, Louis Jovet avance que «personne n'est naturel, [qu']il y a un personnage au fond de chacun – créé par l'automatisme ou artificiellement fabriqué par les circonstances» (Jovet, cité dans Mével, 2015 : 68). Que ce soit par ce *personnage*, par la *persona* du psychanalyste Gustav Jung ou par le *front* du sociologue Erwin Goffman³, une partie de soi entre en relation avec le monde extérieur. C'est elle que l'on présente en public et qui est toujours plus ou moins un rôle de composition. Ce qui nous interpelle chez Claudine et les quatre témoins, c'est non seulement le peu d'écart entre leur personnalité scénique et leur personnalité hors plateau, mais c'est aussi leur sobriété dans la vie en général. *Non Finito* est un théâtre d'introvertis. Si «la présence, c'est la singularité rejouée au présent» (Mével, 2015 : 78), la singularité de ces cinq personnes en est une extraordinairement discrète, sans flamboyance, ce qui les rend encore plus étonnantes quand elles se dévoilent. Pourquoi dit-on d'un naturel qu'il est désarmant? Nous osons croire que la présence dépouillée des uns entraîne les autres à se rendre courageusement vulnérables eux aussi, à se dévêtir des artifices dont on se pare habituellement en public. L'humilité de Claudine et des témoins force notre propre humilité de spectateurs ou, du moins, la questionne. Elle a le mérite de nous laisser entrer dans l'œuvre, à notre propre recherche.

LES ÉCUEILS DU RAPPORT EMPATHIQUE

Il résulte de cette partie du spectacle une expérience que nous espérons intersubjective dans la mesure où «[c]hacun teste mentalement des soi possibles» (Sauvageot, 2007 : 185) – spectateurs et gens sur scène confondus – par l'emploi d'un «je» mobile. Le concept d'intersubjectivité suggère que la subjectivité pure n'existe pas, qu'elle ne se définit qu'en réaction à la subjectivité d'un autre en présence, qu'elle est «plurielle, polyphonique» (Guattari, cité dans Bourriaud, 2001 : 95). Chaque élément des récits de Claudine et ensuite des quatre témoins a été minutieusement choisi en fonction d'un éclatement du soi vers l'expérience humaine commune, vers un «je» à

3 Dans *La mise en scène de la vie quotidienne* (1973), Erving Goffman suggère que l'individu en société obéit à des schèmes représentationnels semblables à ceux du spectacle vivant.

prétention collective, à résonance « auto-socio-biographique » (Ernaux, 2011 : 23). À notre sens, cette caractéristique éloigne *Non Finito* d'une exhibition narcissique qui rendrait le public voyeur. Et bien que nous les appelions témoins, les personnes sur scène ne donnent pas l'impression de passer aux aveux, ce qui établirait un rapport judiciaire entre un public jury et des performeurs sommés de tout livrer, participant « à la volonté de savoir du pouvoir » (Foucault, cité dans Hervé, 2011 : 122). Nous avons plutôt cherché à désopacifier un complexe individuel partagé par le collectif, à le déplier sur scène et à en observer ensemble les fondements.

Parce qu'il se fonde notamment sur une expérience intersubjective qui s'inscrit dans le réel, le théâtre de présentation – en opposition à un théâtre de représentation – « résiste à l'appropriation par le spectacle », résiste donc à être un « théâtre de collaboration idéologique » (Chevallier, 2014 : 31). Mais il est intéressant de nous demander si, en mettant à mal le cadre fourni par la société du spectacle, le théâtre de présentation impliquant des « témoins du réel » ne reconduit pas une autre sorte d'idéologie qui sert tout autant le pouvoir. En retranchant le personnage au profit de personnes « ordinaires » qui parlent en leur propre nom et racontent leur propre histoire – histoire qui n'est ni exemplaire ni représentative d'une minorité comme dans les autobiographies scéniques des années 1970 (Hervé, 2011 : 117) –, le théâtre de présentation participe-t-il à un renouveau du processus identificatoire tel que décrié par Brecht, venant cautionner une forme de normalisation, de facilité morale, d'aplanissement de la pensée? Nourrit-il l'illusion d'une démocratie consensuelle réconfortante et inoffensive? D'autant plus que, dans le cas de *Non Finito*, le dénominateur commun des récits autobiographiques – les projets inachevés qui nous hantent – pourrait être perçu comme un signe de défaitisme et de mépris de soi de la population québécoise, qui servirait l'apathie politique. Autrement dit, l'empathie suscitée par la présence brute en scène annule-t-elle toute possibilité de débat critique, de ce conflit salutaire, essentiel à une véritable démocratie? « [En] essayant de recoller la sphère publique fragmentée, ces projets adoucissent[-ils] les contradictions produites par le capitalisme et [...] Internet plutôt que de les pointer » (Bryan-Wilson, 2007 : 145)?

L'esthétique de l'inachevé qui se retrouve autant dans la mise en scène que dans la structure narrative de *Non Finito* nous semble à même de contredire cette hypothèse. Les ouvertures et les ambiguïtés qu'elle génère déstabilisent le rapport identificatoire des spectateurs. *Non Finito* se construit « dans la joie d'une forme » (Mével, 2015 : 35) et cette forme, à la fois complexe de par son dispositif scénique et décomplexée par rapport aux conventions et aux codes du théâtre, valorise la pluralité bien plus que le consensus. Le caractère soigneusement inachevé de la forme détient une valeur à la fois éthique et esthétique. Nous tentons de démultiplier et de faire circuler les points de vue, les modes de perception, les interprétations par les jeux du dispositif.

LE PLATEAU AU SERVICE DE NOS ÉBAUCHES

Le pari performatif de *Non Finito* et le processus d'individuation qu'il engage dans le réel impliquent des actions concrètes. Après s'être arrachés à la protection de la table et avoir arpenté le plateau nu, Claudine et les témoins annoncent la mise à l'épreuve à laquelle ils vont se soumettre :

On a décidé de se servir de la scène pour donner une ultime chance à nos projets inachevés en essayant de les concrétiser devant vous. On peut pas garantir que ce qu'on va faire ensemble ce soir aura un impact sur le réel, mais notre hypothèse, c'est que ça va sûrement faire bouger des choses, entraîner un mouvement.

Ils passent alors à l'acte et leurs actions sont à la fois marquées du seau du réel – ils les effectuent pour de vrai – et du seau de l'inachèvement – chacune d'elles s'apparentant à une ébauche, à une esquisse. Affa, un Iranien dans la trentaine, tenaillé par le rêve d'être un architecte célèbre, réalise la plantation au sol de sa maison idéale à partir du plan qu'il avait dessiné quand il était enfant. Niloufar, l'amoureuse d'Affa, décrit et commente chacune des pièces de la maison, concrétisant par le fait même son projet d'entreprendre une carrière d'agente d'immeuble pour devenir riche et faire de l'art sans contrainte. La plantation correspond scrupuleusement au dessin original d'Affa, mais ce ne sont que des lignes de ruban de marquage et des lancées de poudre de couleur devant les projecteurs au sol qui donnent à imaginer la maison et ses murs (figure 7). Evangelos, début vingtaine, choisit parmi les spectateurs un « père » d'un soir pour qu'il lui apprenne à faire un geste d'homme qu'il n'a pas pu apprendre avec son vrai papa – chaque soir, une action différente est réalisée pour de vrai sur scène (figure 8) : se raser, dépecer un poisson, fendre une bûche, etc. Aussi vibrante soit-elle, la rencontre ne fait qu'esquisser ce qui aurait pu advenir de la véritable relation avec le père. Richard, cadre à la retraite dans un organisme d'aide internationale, met tout en place pour un solo de *air guitar*, extension de son fantasme de *rock star*, mais il n'en décrit que les états, mettant paradoxalement en échec la notion de projet pour mieux prioriser un ancrage au présent :

C'est une électricité, une décharge qui te passe à travers le corps. Y'a un flow qui te fait perdre la notion du temps, qui fait tomber l'*ego*. La tête décroche, les mouvements se font tout seuls. T'es groundé à la terre et, en même temps, c'est une sorte de connexion au divin. T'es à ta place, sans te poser de question. T'as l'impression de comprendre pourquoi t'es là, pourquoi t'es né. Tout t'apparaît juste. C'est une expression glorieuse de toi-même. Tout ton corps dit oui.

Chacun à leur manière, ils performent une tentative, en sondent les effets réels, d'où la question d'Evangelos à Affa : « Qu'est-ce que ça t'a fait tantôt de voir ta maison ? » Et la réponse sincère, variable de soir en soir, n'évacue pas la possibilité d'un constat de non-accomplissement, ou plutôt d'un autre accomplissement que celui qui était attendu, prémédité. Est advenu quelque chose de neuf dans le réel, d'encore incomplet, d'ouvert à d'autres commencements.

ENCHÂSSEMENTS ET DOUBLE-FOND

La narration de *Non Finito* – à la fois linéaire et volontairement alambiquée, tout en franches bifurcations, à l'image du processus mental opéré par Claudine – s'avère indissociable du dispositif scénique, transformé par l'action des performeurs. Le décloisonnement progressif de l'espace questionne concrètement l'impact inventif, performatif, qu'on peut avoir sur le réel et sur ses propres empêchements. Les ouvertures de rideaux et de portes font varier les perspectives, jouent avec les points de vue des spectateurs. L'empathie initiale suscitée dès le prologue par Claudine crée la base commune à partir de laquelle la réflexion peut se déployer, entraînant d'autres types de rapports, plus ou moins distanciés.

L'appareillage scénographique agit comme révélateur du brut inhérent à la parole autobiographique, aux actions performatives ou à la quotidienneté des corps. Il s'agit du cadre théâtral nécessaire à la mise en exergue de la performativité à l'œuvre (Féral, 1998). Cette tension est matérialisée par une petite pièce fermée de murs de plexiglas que nous nommons le vivarium et qui apparaît aux spectateurs à la suite d'une toute première ouverture du rideau. Théâtre dans le théâtre, le vivarium reproduit en trois dimensions la dernière photographie du diaporama de Claudine – et donc du dernier projet non abouti en lice. Les deux images se juxtaposent d'ailleurs un instant : celle en 2D de la photo et celle en 3D sur le plateau. On y voit un décor qui pourrait ressembler à un atelier de travail. L'acteur Jonathan Morier est au centre et répète le début d'une performance intitulée *Faire de quoi de grand* que Claudine s'efforce de créer depuis 2014. Soudain, il interrompt ses actions pour lancer :

Qu'est-ce qui vient après? Ça fait huit mois qu'on passe sur ce début-là, à répéter toujours la même séquence avec les mêmes actions. C'est quoi la suite? J'ai besoin que tu me donnes du jus. On vas-tu en voir le bout de ce show-là?

Dans le vivarium, Jonathan Morier « rejoue » le moment traumatique de Claudine, la scène qui a provoqué la crise, agissant comme l'élément déclencheur de la cure qu'elle a dû inventer pour se guérir de son inachèvement chronique. Contrairement à l'ensemble des amorces de projets racontées par Claudine pendant son diaporama, cette scène n'a pas eu lieu dans le réel. Il s'agit d'une « fictionnalisation », comme on le dirait d'une « dramatisation » à fin d'exemple, et les spectateurs doutent peut-être – ou pas – de la valeur authentique de ce tableau. Mais c'est la théâtralisation d'un cauchemar et, en soi, ce n'en est pas moins vrai pour Claudine. Jouer avec le réel en scène, c'est inévitablement questionner les modalités de la vérité qui n'est jamais chose fixe, arrêtée. Donner de l'espace aux possibles, à l'ambivalence, à une part de fiction au sein même de notre appréhension du réel nous semble honnête, voire essentiel en cette période de facticité généralisée.

Au fil de *Non Finito*, le vivarium s'ouvre à de nouvelles interprétations. Apparaissant d'abord comme la « reproduction » de la scénographie de *Faire de quoi de grand*, il se révèle plus tard comme la « représentation » de l'espace mental de Claudine. Dans un tableau central, les témoins

y entrent, le visitent, l'explorent (figure 9). Ils prolongent par leurs actions le regard des spectateurs qui redécouvrent les artefacts des projets avortés de Claudine, qu'ils ont pu voir sur les photos du diaporama initial : collection d'horloges, boîtes de diapositives, journaux de création, etc. Ce vivarium à double-fond, de reproduction et de représentation, devient à la toute fin un espace de présentation alors que Claudine y entre pour exécuter un rituel. Elle agit concrètement sur l'espace de son ultime projet inachevé : elle le blanchit en le recouvrant de draps blancs, l'enterre avec de la terre noire, le fertilise en y déposant des écorces d'oranges et l'aère en démontant les panneaux de plexiglas avec l'aide des témoins. Cet espace nous fait basculer du plus factice au plus organique, de l'idéal figé – en tout point semblable au lisse de la photo – à quelque chose de plus brut, de plus troublant et polysémique et donc de plus vivant. Cela va de pair avec les types de présence qui entraînent le passage de l'un à l'autre de ces états : de « l'acteur Jonathan Morier » à Claudine « performeuse » en passant par les « témoins du réel ».

Claudine cherche à refroidir les événements – ou plutôt ici les non-événements – de sa vie grâce à une expérience performative. Le cadre théâtral permet de performer le réel et s'il y a fiction, c'est moins pour cacher, dissimuler le brut – fiction entendue comme feindre, simuler – que pour le déjouer, le surprendre – fiction entendue comme feinter, ruser. Se concentrer sur la cure éloigne Claudine de son rapport trouble à la création et, ce faisant, elle crée « malgré tout » dans un paradoxe semblable à celui qui définit la joie selon Clément Rosset, soit « une approbation de l'existence tenue pour irrémédiablement tragique » (1983 : 24). *Non Finito* devient ainsi le non-spectacle qu'elle crée de toutes ses forces en réaction à son empêchement de créer *Faire de quoi de grand* – et de créer en général. *Non Finito* ne se conclut pas par une résolution – qui aurait été l'accomplissement de *Faire de quoi de grand* –, mais par le non-inaccomplissement : l'image finale, bien qu'ouverte, en est une d'action. Une métamorphose est enclenchée et laisse croire que tout projet inachevé peut être envisagé comme humus.

UNE FORME D'ACQUIESCEMENT

Si la conception de l'inachevé comme une potentialité créatrice décrit merveilleusement le propos de *Non Finito*, elle peut également préciser l'intention d'inviter sur scène des non-acteurs à porter eux-mêmes leur récit. De par leur présence « imparfaite » en regard des standards spectaculaires, dans cet « affaiblissement » du jeu, il y a la possibilité d'une différence de positionnement, de regard, d'engagement pour le spectateur.

Si « [l]e plus grand nombre adopte une stratégie de la disparition : feindre la mort intérieure, et garder le silence » (Tiqqun, cité dans Mével, 2015 : 79), *Non Finito* offre des contre-exemples. Ces personnes sont indéniablement en vie, elles ont le courage de s'emparer doucement d'un espace, d'inventer des tentatives pour se mettre au monde, d'exposer par leur parole et leurs gestes une

façon de vivre qui se veut la plus honnête et vibrante possible. L'opération se révèle performative en ce qu'elle a un impact sur leur vie réelle.

Non-acteurs, non-spectacle, non-finition... ce sont là des « non » vitaux, des refus pour acquiescer vivement à autre chose, pour embrasser ce qui échappe aux catégories et qui reste plurivoque, malléable. Par ce « non », par cette présence brute assumée, l'humain se révèle lui-même comme un processus, structure mobile et féconde, participant au spectacle de métamorphoses incessantes.

AUSTIN, John Langshaw (1970 [1962]), *Quand dire, c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris, Seuil, « Ordre philosophique ».

BARBÉRIS, Isabelle (2010), *Théâtres contemporains : mythes et idéologies*, Paris, Presses universitaires de France, « Intervention philosophique ».

BERNARD, Michel (1977), « Le mythe de l'improvisation théâtrale ou les travestissements d'une théâtralité normalisée », *Revue d'esthétique*, n°s 1-2 (« L'envers du théâtre », Étienne Souriau et Mikel Dufrenne [dir.]), p. 25-34.

BOIS, Yve-Alain (2003), « La tigresse de papier », dans Christine Macel (dir.), *Sophie Calle : m'as-tu vue?*, Paris, Centre Pompidou/Xavier Barral, p. 29-40.

BOURRIAUD, Nicolas (2001), *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, « Documents sur l'art ».

BRESSON, Robert (1988 [1975]), *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, « Folio ».

BRYAN-WILSON, Julia (2007), « A Modest Collective: Many People Doing Simple Things Well », dans Miranda July et Harrell Fletcher (dir.), *Learning to Love You More*, Munich/ Berlin/ Londres/ New York, Prestel Verlag, p. 144-146.

CHEVALLIER, Jean-Frédéric (2014), « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles », *L'Annuaire théâtral*, n° 36 (« Mutations de l'action », Joseph Danan [dir.]), p. 27-43.

ERNAUX, Annie (2011), *L'écriture comme un couteau : entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Gallimard, « Folio ».

FÉRAL, Josette (1998), « Où en est la performance? Post mortem pour un art bien vivant », dans Claude Duchet et Stéphane Vachon (dir.), *La recherche littéraire : objets et méthodes*, Montréal, XYZ éditeur; Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, p. 349-363.

GOFFMAN, Erving (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne*, trad. Alain Accardo, Paris, Minuit, « Le sens commun ».

HERVÉ, Stéphane (2011), « La singularité partagée », dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *L'autofiguration dans le théâtre contemporain : se dire sur la scène*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, « Écritures », p. 115-128.

LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique ».

MAHUT, Jérémy (2013), «Le “théâtre-témoignage” : un théâtre documentaire?», dans Lucie Kempf et Tania Moguilevskaia (dir.), *Le théâtre néo-documentaire : résurgence ou réinvention?*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, p. 211-224.

MÉVEL, Matthieu (2015), *L'acteur singulier : notes sur l'art de l'acteur*, Arles, Actes Sud, «Apprendre».

PELLOIS, Anne (2011), «Les intermittences du je(u)», dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *L'autofiguration dans le théâtre contemporain : se dire sur la scène*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, «Écritures», p. 129-140.

ROSSET, Clément (1983), *La force majeure*, Paris, Minit, «Critique».

SAUVAGEOT, Anne (2007), *Sophie Calle, l'art caméléon*, Paris, Presses universitaires de France, «Perspectives critiques».

Figure 1: *Spoon*, avec
Gaïa Won de Jong. Théâtre
La Chapelle, 2017.
Photographie de David Wong.



Figure 2: *Spoon*, avec
Fiona Chevarier. Théâtre
La Chapelle, 2017.
Photographie de David Wong.



Figure 3: *Spoon*, avec
Gaïa Won de Jong.
Théâtre La Chapelle, 2017.
Photographie de David Wong.



Figure 4 : *Impatience*, avec
Sandrine Servant. Usine C, 2015.
Photographie de Jean-Philippe
Tremblay.



Figure 5: *Nous voilà rendus,*
avec Raymonde Dionne.
Usine C, 2016. Photographie
d'Yves Dubé.





Figure 6: *Nous voilà rendus*, avec Lise Desjardins et Conrad Chamberlain. Usine C, 2016. Photographie d'Yves Dubé.



Figure 7: *Non Finito*, avec Niloufar Khalooesmaeili, Claudine Robillard et Richard Touchette. Théâtre Aux Écuries, 2017. Photographie de Jonathan Lorange-Millette.

Figure 8: *Non Finito*, avec un spectateur et Evangelos Desborough. Théâtre Aux Écuries, 2017. Photographie de Jonathan Lorange-Millette.



Figure 9: *Non Finito*, avec
Abolfazi Habibi, Niloufar
Khaloosmaeili et Richard
Touchette. Théâtre Aux Écuries,
2017. Photographie de
Jonathan Lorange-Millette.





NOTE DE LECTURE

LUDOVIC FOUQUET et ROBERT FAGUY, *Face à l'image : exercices, explorations, expériences vidéoscéniques*, Québec, L'instant même, 2016, 273 p.

Face à l'image est un ouvrage pédagogique destiné à intégrer l'image dans différents contextes de formation et de création. Les auteurs expliquent en détail les étapes de cette démarche artistique et pédagogique et proposent des pistes de solution pour répondre aux besoins de ceux qui n'auraient pas l'expérience de l'intégration du son et de l'image à la scène ou qui voudraient repenser leur pratique. C'est l'une des forces de ce manuel qui donne des avenues à explorer et propose des outils pour mieux comprendre l'approche artistique. Il est construit à partir d'une trajectoire qui, peu à peu, laisse place à une plus grande liberté. En effet, la formule pédagogique proposée par les auteurs favorise les initiatives et les essais, permettant ainsi au débutant comme à l'expert de progresser, et ce, à travers des exercices et des explorations traitant de la composition de l'image. Cette façon de faire favorise une maîtrise progressive de l'utilisation du matériel, ce qui permet au participant d'acquérir une plus grande autonomie dans sa propre création.

Les auteurs, avant de présenter les propositions pédagogiques et les exemples d'ateliers, établissent les balises théoriques de leur propos. Tout d'abord, ils abordent les différentes conceptualisations de l'image puis, en traitant de l'absence, du gouffre, du face-à-face et du double, ils nous ramènent à l'origine de nos rapports à l'image, soit aux premiers dessins réalisés sur les parois des grottes. S'ensuit une réflexion portant sur la mise en relation de l'image et de la scène ainsi que sur les diverses fonctions (dramaturgique, scénographique et médiatique) de la vidéoscénique. Ces différentes modalités seront par la suite adaptées à un contexte de création artistique lors des exercices, des explorations et des expérimentations proposés un peu plus loin dans le livre.

Les ateliers vidéoscéniques demandent une organisation spécifique de l'espace, divers types d'accessoires, des ressources matérielles et une connaissance minimale des moyens techniques qui permettent de fabriquer des images. Ludovic Fouquet et Robert Faguy énumèrent et décrivent les outils qui sont nécessaires aux différentes expérimentations proposées. Ils donnent aussi des exemples de fabrication d'objets simples et plus complexes, en plus de présenter et de décrire l'équipement numérique susceptible de favoriser la conception d'images.

Les auteurs proposent une démarche de formation en *crescendo* en commençant par des exercices d'environ trois heures dont les contenus abordent la relation entre le corps, l'image et l'espace. À cette étape, les auteurs insistent sur le travail corporel basé sur une recherche autour du reflet et de l'ombre, essentielle à l'intérieur de cette démarche artistique. On met également l'accent sur l'importance du corps faisant face à l'image, sur cette présence physique qui rend

compte de l'image. Les exercices amènent le participant à mieux comprendre le rapport entre le corps et la caméra, à mieux saisir le langage des images en mouvement et son potentiel évocateur. Les activités proposées « permettent de se familiariser avec la "caméra-média" et les relations que celle-ci tisse avec le sujet filmé (performeur-comédien), le corps filmeur (caméraman) et par extension le spectateur » (70). Cette première étape de la formation permet de comprendre les possibilités techniques de la caméra, de mieux connaître sa propre sémantique et de découvrir le potentiel créateur des images ainsi que leur impact comme moteur d'une dramaturgie scénique. Les auteurs abordent ensuite la notion d'espace physique (la scène) et virtuel (la vidéo) qui contribuera à créer une dramaturgie spatiale : espace mental/intérieur, espace métaphorique, espace dramatique, espace textuel et espace gestuel. C'est à travers onze subdivisions d'exercices que l'on sensibilise les participants à la relation entre le corps et l'espace, aux cadres d'expérimentation, à la fragmentation et au fusionnement de cet espace ainsi qu'aux qualités architecturales d'un lieu. On aborde également à la matérialité des surfaces faisant écran et aux formes possibles de l'image. En effet, on s'intéresse à la qualité de l'espace architectural pouvant recevoir la projection. On examine les formes possibles de l'image pouvant être différentes des cadres rectangulaires habituels ou les échelles de plan pouvant aller du plus petit au plus grand. Cette section « images » nous permet de comprendre « la complexité et la richesse de ce jeu d'espace au cœur du dispositif vidéoscénique » (90).

À la suite de ces exercices préparatoires, les auteurs proposent des explorations développant davantage les contenus et les thématiques. De plus longue durée, elles traitent plus spécifiquement de l'autoportrait, de doubles (ombre, reflet, écho), de cinéma (utilisation d'une caméra et d'écrans, précisions sur leur emplacement et sur les significations qui s'y rattachent), de construction et de bricolage, de forme, d'espace et de point de vue. Les propositions de création, présentées dans le manuel, visent à favoriser le développement de performances vidéo, permettant d'appréhender la relation à l'image et de s'intéresser à la manière dont la caméra devient créatrice d'espace. L'idée, ici, est d'essayer plusieurs façons de concevoir des images à partir de thématiques et de dispositifs proposés. Les objectifs de ces explorations ne sont pas la réalisation d'un produit fini. Elles visent, d'une part, à découvrir des associations possibles entre les différentes composantes de l'environnement technique et physique et, d'autre part, à reconnaître leur potentialité d'action et de signification. À partir de différentes stratégies pédagogiques, le processus de création d'images se retrouve au cœur des propositions. Par exemple, on expérimente plusieurs façons de faire, et ce, à partir d'une consigne identique menant à des résultats différents. Chacun doit oser émettre des propositions puisque l'attention est davantage mise sur le processus, favorisant ainsi les échanges et les discussions. Certaines explorations abordent plus spécifiquement la thématique du *face à l'image* où la notion de *miroir* évolue progressivement vers la notion d'autoportrait. D'autres s'appuient sur la transformation d'œuvres connues, mais dans tous les cas, le processus de fabrication d'images se fait dans une liberté d'action garantissant la richesse d'une banque

d'images, d'idées, d'exemples pouvant nourrir une démarche de création plus approfondie lors de l'élaboration d'un autre projet.

Les exercices et les explorations de courte durée préparent le participant à passer à l'élaboration d'un projet de plus longue haleine (spectacle scolaire, performance d'images, installation performative). Maintenant familiarisé avec les outils (prise de vue, diffusion, projection, mixage), le participant est encouragé, à cette étape de la formation, à réinvestir les connaissances techniques acquises lors des exercices et des explorations. Il est maintenant en mesure de visualiser les dispositifs et les images lui permettant de nourrir un projet vidéoscénique.

Dans ce chapitre, les auteurs donnent des exemples d'expérimentations réalisées dans différents contextes. Par exemple, dans un cadre scolaire, on propose un protocole de travail selon le contexte de réalisation (spectacle de fin d'année, variétés, comédie musicale ou théâtrale, hommage, concert, danse). Ici, l'image est subordonnée à la scène, appuyant l'action dramatique. Les auteurs proposent des stratégies de réflexion, de fabrication, d'expérimentation permettant aux enseignants de se donner les moyens de réaliser un projet vidéoscénique. Certaines mises en garde sont aussi soulevées : par exemple, penser la conception et la réalisation vidéo dès le début du projet et non pas à la fin comme c'est souvent le cas. Des pistes pour bien planifier le projet tant sur le plan des installations que sur celui de l'organisation des équipes de travail sont également proposées aux enseignants.

Dans la seconde partie du chapitre, la proposition initiale est renversée et c'est l'image qui guide l'action dans les expérimentations exposées. Trois cas de figure sont alors présentés : le théâtre image sans narration, la performance d'images et les formes improvisées. Les auteurs proposent les outils nécessaires à l'établissement d'un protocole de travail tenant compte du fait que le déclencheur n'est pas le texte. Par exemple, pour le théâtre image sans narration, on propose une méthodologie de création en neuf images : la rencontre initiale, le face-à-face, la mise en mémoire des émotions, la recherche, le tri des données recueillies, les réactions, l'organisation, la mise à l'épreuve et finalement la présentation. La démarche proposée demande de l'intuition et de l'ouverture afin de se laisser porter sans essayer de tout comprendre et de se permettre de réagir autrement (gestes, mots, dessins).

La performance d'images nous amène dans des expérimentations où le corps et l'image se rencontrent. On aborde ici la question de l'équilibre entre les deux, et ce, dans un espace particulier qui conditionne la proposition, allant parfois jusqu'à devenir une source d'inspiration. Plusieurs exemples sont donnés et plus spécifiquement en ce qui concerne les notions d'autoportrait et de performance vidéo pouvant déboucher sur la création d'une performance. Les exemples offerts intègrent les diverses techniques décrites dans les premiers chapitres. Ces acquis sont également réinvestis dans les formes improvisées, et ce, à partir de tableau vivant, de figure de style ou d'« impro pub ».


En dernier lieu, les auteurs abordent le texte, du texte dramatique au texte prétexte. Peu importe la ressource textuelle, l'analyse dramaturgique guide l'exploration quant à la possibilité d'intégrer l'image. L'écrit sert de point de départ et toutes les entrées sont possibles (annuaire, extrait de texte scientifique, texte narratif, roman, nouvelle, conte, poésie). Appuyés par des exemples permettant de comprendre le passage d'un texte, d'une image ou d'une thématique à sa réalisation vidéoscénique, les auteurs soulignent au passage la nécessité de croiser l'analyse, la réflexion et l'expérimentation tout au long de la démarche.

Ces différentes expérimentations permettent de répertorier les connaissances nécessaires à l'élaboration d'un projet vidéoscénique selon son contexte de réalisation. Par le biais de plusieurs dispositifs traversés par la vidéo et de différentes approches méthodologiques de création, l'ouvrage nous permet de considérer l'image sous un aspect plus artistique que technique.

Écrit à quatre mains, ce manuel témoigne de l'expertise pédagogique et artistique des auteurs. On y retrouve plusieurs exemples de planification, des croquis, ou encore des photos de différents dispositifs. Une liste exhaustive du matériel nécessaire à la réalisation des exercices, des explorations et des expérimentations est proposée. On remarque le souci des auteurs de rendre leur discours accessible, les propositions se complexifiant au fur et à mesure que le lecteur intègre les notions préalables à l'étape de création suivante. Les expériences, les explorations et les exercices décrits avec précision permettront aux formateurs intéressés par la composition de l'image et qui voudraient intégrer la vidéo dans leurs projets pédagogiques d'aborder ces contenus avec leurs étudiants. L'ouvrage saura également intéresser l'enseignant d'art dramatique, d'arts plastiques ou d'arts visuels désireux de développer dans sa classe des ateliers lui permettant d'explorer l'intégration du son et de l'image à travers les créations de ses élèves. Le metteur en scène qui n'aurait pas l'expérience de la vidéoscénique et qui aimerait explorer et exploiter cette nouvelle ressource pourra également plonger dans cet univers, mieux comprendre la fonction de l'image et l'utilité de son insertion dans un processus de création.

Carole Marceau

Université du Québec à Montréal



**RÉSUMÉS /
ABSTRACTS /
NOTICES
BIO-
BIBLIOGRAPHIQUES**

LOUIS PATRICK LEROUX

Brigitte avant Haentjens: un engagement artistique en Ontario français

RÉSUMÉ

Brigitte Haentjens, bien avant la carrière montréalaise qu'on lui connaît, a investi les scènes et le territoire de l'Ontario de 1977 à 1990. Elle a laissé le souvenir d'une frondeuse anti-establishment, à première vue anti-intellectuelle et anti-universitaire, qui pourtant maniait les idées et les mots avec précision et délectation et qui, en très peu de temps, s'est retrouvée au cœur même de l'institution théâtrale franco-ontarienne en prenant la direction du Théâtre du Nouvel-Ontario de 1982 à 1990 et la présidence inaugurale de l'Association nationale des théâtres francophones hors-Québec de 1984 à 1990. Elle s'est affirmée comme une artiste animée par la communauté, mais s'en prenant résolument à ses éléments rébarbatifs. L'étrangère devenue l'intime des Franco-Ontariens a démontré à sa communauté d'adoption l'importance de revendiquer non seulement une prise de parole, mais aussi une parole éloquent, déterminée et qui ne se laisse pas intimider. Le présent article à connotation historiographique explore cette période charnière dans le développement de la metteuse en scène à partir de ses réalisations et du discours qu'elle a porté sur la pratique théâtrale et le rôle de l'artiste dans la société par le truchement de ses textes, de ses billets et de ses entrevues.

ABSTRACT

Brigitte Haentjens, well before her current renown in Montreal, first developed her artistic practice in Ontario between 1977 and 1990. She is remembered for her anti-establishment stance yet, paradoxically, this seemingly anti-intellectual and anti-academic artist nonetheless showed exceptional ease with concepts and discourse which brought her to the very heart of the Franco-Ontarian establishment, becoming Artistic Director of the Théâtre du Nouvel-Ontario from 1982 to 1990 and the foundational president of the Association nationale des théâtres francophones hors-Québec from 1984 to 1990. In Ontario, she was a community-engaged artist who wasn't afraid of challenging that very community. Haentjens, a foreigner who became a most intimate member of her adopted Franco-Ontarian theatre community, insisted on the importance of proactive and well-articulated advocacy in the face of assimilation and social intimidation. This article offers a historiography and an overview of the evolving discourse of the director in her interviews, opinion pieces and articles during her pivotal and formative years in Ontario.

NOTICE

Louis Patrick Leroux est professeur titulaire à l'Université Concordia à Montréal. Il a fondé, à Ottawa, le Théâtre la Catapulte, qu'il a dirigé au cours des années 1990, et cofondé La Nouvelle

Scène. Directeur-fondateur du Groupe de recherche montréalais en arts du cirque, il enseigne régulièrement à l'École nationale de cirque de Montréal où il est également chercheur associé. Ses recherches portent sur la dramaturgie, le théâtre québécois, le cirque contemporain et la recherche-création. Ses travaux lui ont valu le prix Jean-Cléo Godin et le Richard Plant Award. Il a également été élu au Collège des nouveaux chercheurs de la Société royale du Canada en 2017. Ses derniers ouvrages savants sont *Cirque global: Quebec's Expanding Circus Boundaries*, codirigé avec Charles R. Batson en 2016 et *Le jeu des positions: discours du théâtre québécois*, codirigé avec Hervé Guay en 2014. Ses derniers textes de création sont *Ludwig & Mae* (2016), *False Starts* (2016), *Dialogues fantasques pour causeurs éperdus* (2016) et *Se taire* (2012).

ALEXANDRE CADIEUX

L'émergence de Sibyllines: une construction collective

RÉSUMÉ

Lorsque Brigitte Haentjens fonde Sibyllines en 1997, elle inaugure un nouvel espace de liberté artistique dont elle entend définir elle-même les règles et les orientations. L'étude de divers discours médiatiques – entrevues et critiques de spectacles parues dans la presse écrite francophone – consacrés aux spectacles *Je ne sais plus qui je suis* (1998) et *Hamlet-machine* (2001) permet de dégager les principales composantes esthétiques et philosophiques de cette entreprise dans les premières années de son existence, et ce, en comparant les points de vue de l'artiste, de ses collaboratrices et collaborateurs ainsi que des journalistes couvrant ces événements.

ABSTRACT

With the founding of Sibyllines in 1997, Brigitte Haentjens created a new space for artistic freedom, one whose rules and orientations she took it upon herself to define. The study of various media discourses – interviews and critical commentary published in the French-language print media – devoted to the shows *Je ne sais plus qui je suis* (1998) and *Hamlet-machine* (2001) highlights the main aesthetic and philosophical components of this undertaking in the early years of its existence, based on a comparison between the views of the artist and her collaborators as well as those of the journalists covering these events.

NOTICE

Alexandre Cadieux est doctorant en Études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal (UQÀM). Il s'intéresse principalement à l'histoire du théâtre québécois, à l'historiographie théâtrale ainsi qu'aux discours sur le théâtre. Chargé de cours à l'UQÀM ainsi qu'à l'Université

d'Ottawa, il a publié de nombreux textes dans les pages de la revue *Jeu* ainsi que quelques articles dans *Spirale* et *Liberté*. De 2006 à 2017, il a été critique de théâtre pour le quotidien *Le Devoir*. Il collabore régulièrement avec le *Théâtre de la Ligue nationale d'improvisation (LNI)*.

GABRIELLE LALONDE

La performativité du corps féminin dans le théâtre de Haentjens : quatre illustrations

RÉSUMÉ

Le thème du corps féminin occupe une place centrale dans l'univers théâtral de Brigitte Haentjens. Depuis la fondation de Sibyllines, elle élabore, dans ses mises en scène, des personnages s'inscrivant dans un imaginaire féminin qui feint la normativité, jusqu'à ce que, à force de répétition, leur image se torde et en vienne à se contredire elle-même. Ici, nous exposons quatre dimensions de cette représentation conflictuelle : celle de la structure rythmique du mouvement chorégraphique des corps en scène, du personnage démultiplié dans la forme chorale, de l'apparat vestimentaire des femmes en scène et du langage gestuel qu'elles développent. L'étude s'appuie sur des exemples tirés de trois spectacles : *Hamlet-machine* (2001), *La cloche de verre* (2003) et *Médée-Matériau* (2004).

ABSTRACT

The female body has been a long-standing theme in the work of Brigitte Haentjens. With the founding of Sibyllines, she developed a recurring technique wherein her female characters feign normalcy until, owing to constant repetition, their image unravels and contradicts itself. The present article examines four aspects of this conflictual representation: the rhythmic structure of the choreographed movements of the bodies on stage, the use of the chorus, the women's carefully-chosen costumes and the gestural language they develop. Examples are taken from three productions: *Hamlet-machine* (2001), *La cloche de verre* (2003) and *Médée-Matériau* (2004).

NOTICE

Passionnée par le mouvement corporel au théâtre, Gabrielle Lalonde œuvre en tant que comédienne, animatrice, metteuse en scène, chorégraphe, traductrice et auteure bilingue dans la région d'Ottawa-Gatineau. Elle est membre du collectif d'écriture Les Poids Plumes, qui a présenté son plus récent texte, Tapages et autres bruits sourds, dans la programmation 2018 du Théâtre français du Centre national des Arts. Détentrice d'une maîtrise en théorie théâtrale et dramaturgie de l'Université d'Ottawa, elle a travaillé en tant que chargée de cours en jeu, voix et mouvement à l'Université Laurentienne, à l'Université d'Ottawa et à la Cité collégiale.

ESTHER LAFORCE

Les chambres fermées dans Malina

RÉSUMÉ

Structurée autour de la figure de trois chambres – chambre à coucher, chambre du monstrueux et « chambre à soi » –, cette analyse de l’adaptation du roman *Malina* d’Ingeborg Bachmann réalisée par Brigitte Haentjens se déploie autour de deux enjeux importants : d’une part, celui du traumatisme lié aux horreurs perpétrées durant la Deuxième Guerre mondiale et, d’autre part, l’enjeu féministe, qui découle chez Bachmann du premier. Convoquant les écrits de Virginia Woolf et d’Elfriede Jelinek, l’étude propose différentes significations du lieu fermé rendu à la scène par Haentjens, dans lequel étouffe le personnage féminin central.

ABSTRACT

Centred around three rooms – the bedroom, the room of the monstrous and the “room of one’s own” –, this study of Brigitte Haentjens’s play *Malina*, based on the novel by Ingeborg Bachmann, focuses on two important issues: the trauma caused by the horrors of the Second World War and the feminist struggle which, in Bachmann’s view, is a product of that trauma. The present article draws on the writings of Virginia Woolf and Elfriede Jelinek to propose different meanings for the enclosed space brought to the stage by Haentjens, in which the play’s female protagonist is trapped and suffocates.

NOTICE

Esther Laforce est étudiante à la maîtrise en création littéraire à l’Université du Québec à Montréal. Après des études en philosophie, elle est devenue bibliothécaire, profession qu’elle exerce à Montréal depuis 2005.

MÉLANIE DUMONT

Accompagner Brigitte Haentjens : mouvements d’une dramaturge

RÉSUMÉ

L’amorce d’une nouvelle création par Brigitte Haentjens ouvre à une réflexion sur l’accompagnement de la metteuse en scène au fil de sa traversée des œuvres. Près de dix années de collaboration sont ainsi ressaisies par l’une de ses dramaturges de façon à cerner les dynamiques de cette posture particulière, voire paradoxale. Que fait le dramaturge? Quels sont ses champs d’intervention et

d'attention? Comment s'inscrit-il dans ce long processus de côtoiement des textes mené par l'artiste? Quelle est sa place au sein de l'équipe artistique? Quels systèmes de traduction doit-il inventer, mettre en place? Penser la présence du dramaturge – entre intérieur et extérieur, langage et écoute, regard et senti – permet une immersion au cœur de la démarche créatrice de Haentjens.

ABSTRACT

The beginning of a new creation by Brigitte Haentjens opens a discussion on accompaniment on her journey through artistic works. Close to ten years of collaboration are thus reexamined by one of her dramaturgs to highlight the dynamics of this particular, even paradoxical, posture. What does the dramaturg do? What is her field of intervention? Her focus of attention? What part does she play in the artist's long process of mixing texts? What is her place on the artistic team? What translation systems must she invent, put into place? Reflecting on the presence of the dramaturg – between interior and exterior, language and listening, what is seen and what is felt – takes us to the heart of Haentjens's creative approach.

NOTICE

Mélanie Dumont collabore avec Brigitte Haentjens depuis dix ans. Comme dramaturge, elle a accompagné la metteuse en scène sur plusieurs créations (Woyzeck, Le 20 novembre, Molly Bloom, Richard III, Dans la solitude des champs de coton). Elle est également directrice artistique associée au Théâtre français du Centre national des Arts d'Ottawa, responsable du volet Enfance / jeunesse et corédactrice en chef des Cahiers du Théâtre français.

SARA THIBAUT HERVÉ GUAY

Sorties du théâtre : pratique de l'interartistique chez Brigitte Haentjens

RÉSUMÉ

Cet article s'intéresse à la partie du travail de Brigitte Haentjens où celle-ci rompt avec une esthétique purement dramatique pour pénétrer dans des zones interartistiques. Dans plusieurs œuvres de ce corpus, Haentjens fait appel à une approche non textocentriste ou encore recourt à des matériaux non dramatiques. Cet ensemble de mises en scène opère ainsi des percées du côté de la performance, de la danse, de la choralité et du théâtre environnemental afin de proposer un contrat spectaculaire légèrement différent que dans le reste de sa production, c'est-à-dire qui oscille entre plusieurs pôles artistiques au lieu de rester simplement théâtral. C'est une façon particulièrement efficace de rendre compte, par le corps, des tensions entre les individus

et le groupe, de miser sur un dialogisme convergent et d'approfondir au contact d'autres arts la perspective critique, féministe, qui est la sienne.

ABSTRACT

This article focuses on the part of Brigitte Haentjens' work where she breaks with pure dramatic aesthetics to investigate interartistic areas. Many of her plays are characterized by a non-textocentric approach or the use of non-traditional theatrical materials. Accordingly, Haentjens calls upon a number of artistic disciplines including performance art, dance, chorality and environmental theatre with a view to offering a spectacular contract that differs slightly from that of the rest of her work, one that oscillates between multiple artistic poles, not merely theatre. This use of the body is a particularly effective way to account for tensions between individuals and the group, rely on a convergent dialogism and deepen, through contact with other arts, the critical, feminist perspective that she favours.

NOTICES

Sara Thibault est doctorante à l'Université du Québec à Trois-Rivières et enseigne le théâtre à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur l'amarce spectaculaire dans le théâtre contemporain et ses effets sur le public. Elle est membre du Laboratoire de recherche sur les publics de la culture et du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises. Elle anime également des ateliers de médiation culturelle auprès d'étudiants du secondaire et du collégial de la grande région montréalaise.

Hervé Guay enseigne au Département de lettres et communication sociale de l'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR). Ses publications touchent l'histoire culturelle québécoise, les discours sur le théâtre, l'esthétique scénique et la question du spectateur dans les pratiques contemporaines. Président de la Société québécoise d'études théâtrales de 2011 à 2015, il est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises, a fondé le Laboratoire de recherche sur les publics de la culture de l'UQTR et dirige la revue Tangence.

CATHERINE CYR

Autour d'Une femme à Berlin

NOTICE

Catherine Cyr est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Elle a complété un doctorat en Études et pratiques des arts portant sur les imaginaires

du féminin chez Dominick Parenteau-Lebeuf. Ses recherches actuelles abordent les figurations du corps dans le théâtre contemporain. Elle est codirectrice de L'Annuaire théâtral avec la professeure Jeanne Bovet, de l'Université de Montréal, et collaboratrice à la revue Jeu dont elle a dirigé plusieurs dossiers thématiques, parmi lesquels « Subversion » (2009), « Théâtres de la folie » (2010) et « Corps atypiques » (2014). Elle a aussi contribué à divers ouvrages collectifs, notamment Loin des yeux, près du corps : entre théorie et création, dirigé par Thérèse St-Gelais (2011), et Le jeu des positions : discours du théâtre québécois, codirigé par Louis Patrick Leroux et Hervé Guay (2014).

EVELYNE DE LA CHENELIÈRE

La langue de l'ennemi

NOTICE

Auteure et comédienne, Evelyne de la Chenelière aborde l'écriture dramatique comme un laboratoire de recherche, un atelier de fabrication d'où elle tire une partition destinée au plateau. Ses pièces de théâtre, traduites et montées au Québec et au Canada comme ailleurs dans le monde, interrogent la langue comme conditionnement de l'expression et de la pensée. Son parcours est marqué par le désir de questionner l'art vivant, tant par l'écriture que par le jeu. Son engagement global dans l'art a fait d'elle une artiste dont l'influence se fait ressentir dans le milieu théâtral et sa relève.

MARTINE DELVAUX

Les filles des ruines et de la crasse

NOTICE

Martine Delvaux est écrivaine et professeure à l'Université du Québec à Montréal. Elle a publié des romans et des essais. Son dernier livre, présenté sous la forme d'une lettre à sa fille, est un essai-fiction et s'intitule Le monde est à toi (2017).

JULIE CHARLAND

De l'esquisse à la scène

NOTICE

Julie Charland est une artiste visuelle montréalaise qui œuvre comme conceptrice de costumes, styliste et dessinatrice. Elle se fait remarquer pour ses créations de costumes étonnantes et singulières aux côtés de la metteuse en scène Brigitte Haentjens avec qui elle signe un parcours théâtral de plus de 20 ans. Elle crée, à partir de 2017, une quarantaine d'illustrations pour les saisons du Théâtre français du Centre national des Arts d'Ottawa. Ses récentes collaborations ont porté sur la pièce de théâtre Dans la solitude des champs de coton mise en scène par Brigitte Haentjens, sur le film Les affamés de Robin Aubert, sur le spectacle d'humour Prêfère novembre de Louis-José Houde ainsi que sur l'album musical Rêves américains de Thomas Hellman.

ANNE-MARIE GUILMAINE

Présence brute en scène

NOTICE

Anne-Marie Guilmaine est une auteure scénique passionnée par les processus de création inédits à la croisée du théâtre, de la performance et de la sociologie. Avec la compagnie Système Kangourou qu'elle cofonde en 2006 avec Claudine Robillard, elle crée des spectacles et des performances qui cherchent à bousculer le réel à même le plateau, notamment Au détour de mai, en plein cœur des ambivalences, 40% de déséquilibre, Bricolages pour femme et ours polaire, Mobycool et Non Finito. Depuis 2013, elle dirige des ateliers de création auprès d'adolescents et d'enfants, approfondissant une recherche esthétique sur la présence des non-acteurs. Elle enseigne à l'occasion, signe des articles dans différentes publications et participe en tant qu'auteure à des spectacles de prise de parole collective.

KATYA MONTAIGNAC

Nous ne mentirons plus...

NOTICE

Katya Montaignac crée des « objets dansants non identifiés ». Elle signe régulièrement la direction artistique des projets de La 2^e Porte à Gauche et collabore en tant que dramaturge avec Nicolas Cantin, Sophie Corriveau, Frédérick Gravel et la compagnie de théâtre gestuel Chaliwaté (Belgique). Docteure en Études et pratiques des arts, elle enseigne au Département de danse de l'Université du Québec à Montréal et pour le Regroupement québécois de la danse. Elle écrit dans différentes revues (Jeu, Esse, aparté, Canadian Theatre Review, etc.), est l'auteure d'un livre sur Joséphine Baker (2002) et coauteure de l'ouvrage Danse-Cité : traces contemporaines (2009).

ANNE-MARIE OUELLET

De l'utopie d'une présence brute

NOTICE

Anne-Marie Ouellet est professeure de théâtre à l'Université d'Ottawa. Écrivaine de plateau, elle cherche de nouveaux modes de relations entre le texte, le son et les corps en scène. Avec Thomas Sinou, elle codirige L'eau du bain, organisme qui se déplace pour créer, qui sort du théâtre pour aller à la rencontre de nouveaux paysages et de nouveaux personnages. Dans les dernières années, ils ont présenté Impatience qui mettait en scène des adolescents, Nous voilà rendus qui donnait la parole à des aînés ainsi que Le son de l'ère est froid, une installation sonore immersive prenant la forme d'une cabane de pêche.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les manuscrits – de 20 à 30 feuillets – soumis pour publication doivent être adressés à la rédaction de *L'Annuaire théâtral* (lannuairetheatral@gmail.com) aux fins d'évaluation, en respectant impérativement les normes suivantes. Le texte doit être inédit, rédigé en français, dactylographié à double interligne – à l'exception des citations de plus de trois lignes, des références bibliographiques et des notes – et saisi en format Word.

Les notes doivent être numérotées et présentées en bas de page.

Les références bibliographiques ne sont jamais présentées en note. Elles doivent être placées à la fin du texte par ordre alphabétique de noms de famille et, pour chaque auteur, classées de la plus récente publication à la plus ancienne. Toutes les informations pertinentes doivent être données. On distingue les textes d'un même auteur publiés au cours d'une même année en utilisant des lettres minuscules après l'année de publication (1990a, 1990b).

Exemples de présentation d'une monographie :

BANU, Georges (2009a), *Le repos*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

BANU, Georges (2009b), *Miniatures théoriques : repères pour un paysage de la scène moderne*, Arles, Actes Sud.

Exemple de présentation d'un article :

DAVID, Gilbert (2007), « Le langue-à-langue de Daniel Danis : une parole au corps à corps », *Études françaises*, vol. 43, n° 1 (« Les langues de la dramaturgie québécoise contemporaine », Jeanne Bovet [dir.]), p. 63-81.

Les références intratextuelles (par exemple, après une citation) doivent être placées entre parenthèses dans le corps du texte et préciser le nom de l'auteur, l'année de publication et la page du passage cité (Rykner, 1996 : 108). Lorsqu'il y a plusieurs renvois d'auteurs différents, ils sont placés entre parenthèses et sont séparés par des points-virgules (Rykner, 1996 : 112; Lavandier, 1994 : 87).

Les citations en langue étrangère doivent être traduites en français dans le texte. Les citations d'origine doivent être indiquées en note.

Les photographies sont fournies en format .tiff ou JPG (qualité de 300 dpi). Elles doivent être nommées, accompagnées d'une notice explicative, d'une note sur leur positionnement idéal dans le texte ainsi que d'un crédit photo. Les photographies doivent être libres de droits de reproduction.

Les auteurs doivent fournir une courte notice bio-bibliographique en français d'environ soixante mots, de même qu'un résumé de leur texte d'environ cent mots, en français et en anglais.

Au stade de la révision, les auteurs seront appelés à relire leur texte et éventuellement à répondre à des questions.

Pour de plus amples renseignements, il est conseillé de consulter le protocole de rédaction affiché en format PDF sur le site Internet de la Société québécoise d'études théâtrales [www.sqet.uqam.ca].

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

Revue québécoise d'études théâtrales

Affilié à la Société québécoise d'études théâtrales (SQET), *L'Annuaire théâtral* est publié deux fois l'an (printemps et automne). Chacun des deux numéros annuels d'environ 190 pages comporte un dossier principal ainsi qu'une section consacrée à des études variées. Des notes de lecture sur des parutions récentes (monographies et périodiques spécialisés) et une revue des revues complètent le sommaire.

Tarifs taxe(s) incluse(s)	Canada		Étranger (voie de surface seulement)	
	Abonnement	Numéro	Abonnement	Numéro
Individu	30 \$	17 \$	35 \$	19 \$
Étudiant*	25 \$	15 \$	30 \$	17 \$
Institution	60 \$	31 \$	65 \$	33 \$

* Une photocopie de la carte étudiante est requise.

- N° 46 « Une dramaturgie à soi : l'écriture du théâtre des femmes au Québec » (automne 2009)
N° 47 « Voix divergentes du théâtre québécois contemporain » (printemps 2010)
N° 48 « Perspectives du théâtre grec contemporain » (automne 2010)
N° 49 « Héritages et filiations du théâtre populaire » (printemps 2011)
N°s 50-51 « L'Amérique francophone pièce sur pièce : dramaticité innovante et dynamique transculturelle » (automne 2011 - printemps 2012)
N° 52 « Contemporain et tradition » (automne 2012)
N°s 53-54 « Mémoires vives : théories, pratiques et politiques du répertoire au XX^e siècle » (printemps - automne 2013)
N° 55 « Théâtre et formation : enjeux actuels de l'enseignement de l'art dramatique » (printemps 2014)
N°s 56-57 « Écouter la scène contemporaine » (automne 2014 - printemps 2015)
N° 58 « Interactions fictionnelles et scéniques dans le solo contemporain » (automne 2015)
N° 59 « La scène surréaliste » (printemps 2016)
N° 60 « Pratiques interdisciplinaires : processus de création en arts vivants » (automne 2016)

Veuillez faire votre chèque ou mandat-poste à l'ordre de :

UdeM - *L'Annuaire théâtral*

Département des Littératures de langue française

Université de Montréal

C.P. 6128, succ. Centre-ville

Montréal (Québec) H3C 3J7

Courriel : lannuairetheatral@gmail.com

Le formulaire d'abonnement officiel se trouve en ligne sur le site Internet de la SQET [www.sqet.uqam.ca].

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL



N° 59

LA SCÈNE SURRÉALISTE



N° 60

PRATIQUE INTERDISCIPLINAIRES
Processus de création en arts vivants

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL
SEMESTRIEL

165 mm x 209 mm

6½ po x 8¼ po

Formats et tarifs publicitaires (prix avant taxes)

Pleine page	125\$	120 mm x 165 mm 4¾ po x 6½ po
½ page	75\$	120 mm x 82 mm 4¾ po x 3¼ po 66 mm x 165 mm 2¾ po x 6½ po



THÉÂTRE, DANSE, CIRQUE

Revue publiée 4 fois par année – depuis 1976

Critiques et nouvelles sur le web

ABONNEZ-VOUS ! www.revuejeu.org

JEU
REVUE DE THÉÂTRE



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Conseil des arts
et des lettres du Québec

Québec



CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal

L'Annuaire théâtral

61

SOMMAIRE

BRIGITTE HAENTJENS Mouvances du texte et imaginaires du féminin

Sous la responsabilité de Catherine Cyr

PRÉSENTATION

Dans le corps du texte, au cœur des territoires du féminin, le théâtre de Brigitte Haentjens
Catherine Cyr

DOSSIER

Brigitte avant Haentjens : un engagement artistique en Ontario français
Louis Patrick Leroux

L'émergence de Sibyllines :
une construction collective
Alexandre Cadieux

La performativité du corps féminin dans le théâtre de Haentjens : quatre illustrations
Gabrielle Lalonde

Les chambres fermées dans *Malina*
Esther Laforce

Accompagner Brigitte Haentjens :
mouvements d'une dramaturge
Mélanie Dumont

Sorties du théâtre : pratique de l'interartistique chez Brigitte Haentjens
Sara Thibault et Hervé Guay

DOCUMENTS

Autour d'*Une femme à Berlin*
Catherine Cyr

La langue de l'ennemi
Evelyne de la Chenelière

Les filles des ruines et de la crasse
Martine Delvaux

De l'esquisse à la scène
Julie Charland

Aimer, sans complaisance ni indulgence :
discussion sur la critique avec Brigitte Haentjens
Alexandre Cadieux

RECHERCHE-CRÉATION

Présence brute en scène
Anne-Marie Guilmaine

Nous ne mentirons plus...
Katya Montaignac

De l'utopie d'une présence brute
Anne-Marie Ouellet

Tenir parole : le pari performatif de *Non Finito*
Anne-Marie Guilmaine

En couverture :

Première Femme de Julie Charland,
impression sur papier Moab reproduite avec la permission de l'artiste,
édition limitée, Montréal, 2018.

ISSN 0827-0198
ISSN 1923-0893 (EN LIGNE)