

Université de Montréal

**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**

par  
Emilie Jobin

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en Littératures de langue française

août 2011

©Emilie Jobin, 2011

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

**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**

Présenté par :  
Emilie Jobin

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jeanne Bovet, présidente-rapporteur  
Gilbert David, directeur de recherche  
Hervé Guay, membre du jury

## Résumé

Les mises en scène de Brigitte Haentjens placent la corporéité de l'acteur au centre de la représentation théâtrale et le travail sur le corps qu'elle opère transforme ce dernier en un matériau précis et original, touchant directement le spectateur. Afin de dégager une poétique du travail de la metteure en scène, trois transpositions scéniques partageant le thème de l'oppression féminine – *La cloche de verre* (2004), *Malina* (2000), *Tout comme elle* (2006) – sont analysées pour cerner les procédés scéniques grâce auxquels Brigitte Haentjens fait du corps un vecteur de signification. Un chapitre sera consacré à chacune des mises en scène afin de démontrer l'hypothèse avancée, qui veut que le contact créé entre le corps des acteurs et les spectateurs viendrait de la vulnérabilité des corps en scène. Ainsi, ce sont des corps féminins dispersés, opprimés et libérés qui seront ici scrutés. La vectorisation proposée par Patrice Pavis permettra de parcourir chacune des productions théâtrales, l'anthropologie théâtrale d'Eugenio Barba servira à nommer l'énergie déployée en scène et la sociologie servira à lier la soumission des personnages féminins aux règles instaurées par la société. Au terme de cette recherche, une poétique de la représentation des corps vulnérables mis en scène par Brigitte Haentjens sera tracée.

**Mots-clés** : Théâtre contemporain, féminité, corps, Brigitte Haentjens, vulnérabilité

## Abstract

Body movement is at the centre of Quebec director Brigitte Haentjens' theatrical productions. Through her direction, the body becomes an instrument which has a profound effect on the audience. The purpose of this research is to determine how this director is able to establish a strong link with her audience through the use of the female body. We discuss three works having similar themes of women's oppression, *La cloche de verre* (2004), *Malina* (2000) and *Tout comme elle* (2006). Our hypothesis is that the connection between the audience and the bodies on stage depends on the vulnerability of these bodies. Each production is looked at through the lens of Patrice Pavis' vectorization method. In addition, we employ Eugenio Barba's theater anthropology to identify the energy on stage and sociological theories to link the female characters' submission to the rules established by society. Throughout this paper, we provide a detailed review of Brigitte Haentjens's representations of the vulnerable body.

**Keywords** : Contemporary theater, body, femininity, Brigitte Haentjens, vulnerability

## Table des matières

<b>Résumé</b>	i
<b>Abstract</b>	ii
<b>Table des matières</b>	iii
<b>Liste des figures</b>	v
<b>Remerciements</b>	vii
<b>Introduction</b>	1
Sibyllines: le corps comme vecteur de signifiante	4
Choix du corpus et cadre théorique	6
<b>Chapitre I : <i>La cloche de verre</i> ou le corps dispersé</b>	10
1. Conditions et manifestations de la présence	13
1.1 Nature de l'interprète et costume du personnage	13
1.2 Dispositif scénique	15
2. Élaboration d'une image	16
2.1 Composition du corps	16
2.2 Attitudes	17
2.3 Le sourire	19
3. Présence de corps <i>autres</i>	20
3.1 Traversée de la poésie	20
3.2 Le corps en trop	21
3.3 Électrocution	23
3.4 Le corps-automate	25
3.5 Démarche dévitalisée	27
3.6 Transformations du personnage	28
3.7 Objets polysémiques	29
3.8 Les projections	30
3.9 Le double muet	32
4. Bilan: corps dispersé, corps vulnérable	35
<b>Chapitre II : <i>Malina</i> ou le corps opprimé</b>	37
1. Présentation de l'être en scène	39
1.1 Figure	39

1.2	Interprète	40
1.3	Dispositif scénique: confort menaçant	45
1.4	Tension dramatique évacuée	47
2.	Emprises	48
2.1	le compagnon	48
2.2	Le chœur	51
2.3	L'écriture métonymique	58
3.	Faire le point: le corps comme territoire occupé	59
<b>Chapitre III : <i>Tout comme elle</i> ou le corps libéré</b>		<b>62</b>
1.	L'image au sein du groupe	64
1.1	Choralité	64
1.2	Silhouettes	65
2.	Dévoilement des corps	68
2.1	L'individu au sein du groupe	68
2.2	Partenaire du public	72
2.3	Motif de l'enjambée	73
2.4	Traversée du miroir	73
2.5	Irruption du réel	75
2.6	Chansons	76
2.7	Parole empêchée	78
3.	Émancipation finale	79
3.1	Fracture décisive	79
3.2	Corps intermédiaire	81
3.2	Position de dos	82
3.3	Ironie	83
4.	Faire le point: conditions d'un corps libéré	84
4.1	Spectateurs	85
<b>Conclusion</b>		<b>88</b>
<b>Bibliographie</b>		<b>95</b>

## Liste des figures

### *La cloche de verre*

Figure 1.1 « Dispositif scénique et personnage »	16
Figure 1.2 « Esther couchée sur le sol »	23
Figure 1.3 « Le double muet »	34

Notes : La photo 1.1 a été prise par Anick La Bissonnière, les photos 1.2 et 1.3 sont de Pascal Sanchez. Stéphane LÉPINE, *Sibyllines : un parcours pluriel*, Montréal, Les 400 coups, 2008, p. 65-75.

### *Malina*

Figure 2.1 « Moi fume »	43
Figure 2.2 « Dispositif scénique »	46
Figure 2.3 « Malina menace Moi »	50
Figure 2.4 « Traversée du chœur »	52
Figure 2.5 « Le chœur observe Moi »	54
Figure 2.6 « Tendresse »	57

Notes : Les photos sont de Lydia Pawelak, exceptée la photo 2.2, de Pierre Desjardins. Stéphane LÉPINE, *De sa main brûlée*, Montréal, Publications Sibyllines, 2004, p. 3-33.

### *Tout comme elle*

Figure 3.1 « Présentation des 50 femmes »	66
Figure 3.2 « Chaussures »	68
Figure 3.3 « Silhouettes qui fument »	70
Figure 3.4 « Maman ! »	72
Figure 3.5 « Danse des fillettes »	77
Figure 3.6 « Debout »	80
Figure 3.7 « Corps intermédiaire »	82

Notes : La photo 3.1. a été prise par Lydia Pawelak et provient de l'adresse <http://quebec.fluctuat.net/blog/1727-tout-comme-elle-de-louise-dupre-par-brigitte-haentjens-a-l-usine-c.html>. La photo 3.2 est de Dominique Chartrand, et provient de l'adresse suivante : <http://www.necessaryangel.com/toutcommeelle>. Les photos 3.3 et 3.4 sont de Lydia Pawelak, et les photos 3.5 et 3.6 ont été prises par Dominique Chartrand, on les retrouve dans Stéphane LÉPINE, *Sibyllines : un parcours pluriel*, Montréal, Les 400 coups, 2008, p. 56-138. La photo 3.7, de Lydia Pawelak, apparaît à l'adresse <http://sibyllines.com/news/13/61/Tout-comme-elle/>.

*Pour Sofia-Lou et Éléonore*

## Remerciements

J'aimerais remercier mon directeur de recherche, Monsieur Gilbert David, pour ses pistes éclairantes et ses conseils judicieux.

Je remercie aussi Sibyllines pour l'utilisation de la documentation relative aux spectacles et les différents photographes pour l'utilisation de leurs images.

Parmi les stimulantes rencontres faites à la maîtrise, merci à Mathieu, premier de cordée inspiré et inspirant, Guillaume pour les moins grises journées de recherches automnales, Julie pour les notes et les encouragements de la fin, Marie-Pier pour la méthode de travail estivale et Cyrielle pour les échanges fructueux.

Merci aussi à Suzanne pour la lecture attentive, à Niki pour l'aide à la rédaction de l'abstract et Katy pour les séances de travail du mardi et le support inconditionnel.

Merci à ma famille, à ma belle-famille et à mes amis. Vous avez été des modèles et d'inépuisables sources d'encouragement et de réconfort.

Merci enfin à Pierre-Antoine. Tu as su me faire garder le cap. Merci pour ton écoute, ta compréhension, ton intelligence et ton irréductible sens de l'humour.

# **Introduction**

Le corps postdramatique est un *corps du geste*<sup>1</sup>.

Janvier 2006. Brigitte Haentjens crée *Tout comme elle* à l'Usine C, d'après un texte de Louise Dupré, une production qui met en scène 50 comédiennes et qui traite de la relation mère-fille. On retient de cette mise en scène qu'elle a été « un événement théâtral marquant », faisant « salle comble » et pour lequel « la critique a été unanimement élogieuse<sup>2</sup> ». Dans cette huitième création de la compagnie Sibyllines, « la mise en scène se rapproche du langage de la danse contemporaine », avec un « important travail sur le mouvement », permettant un « effet de choralité [...] puissant<sup>3</sup> » chez le collectif en scène. Par cette production, Brigitte Haentjens affirme une fois de plus l'importance portée au corps dans les créations qu'elle présente sur les scènes québécoises depuis près de trente ans.

C'est après une formation à l'École Jacques Lecoq à Paris — un pédagogue du jeu créateur qui lui a « donné une autre façon de voir le théâtre, où le rythme et le mouvement ont une place prépondérante » et lui a « appris à regarder les acteurs, à lire le corps des acteurs<sup>4</sup> » — que Brigitte Haentjens émigre et travaille en Ontario. Après ce passage chez Lecoq, qui privilégie « le monde du dehors à celui du dedans », et qui croit qu'« [i]l faut regarder comment les êtres et les choses bougent

---

<sup>1</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 267. Les italiques sont de l'auteur.

<sup>2</sup> Nathalie Watteyne, « *Tout comme elle* : l'intime et le non-dit », *Voix et Images*, vol. 34, n° 2 (hiver 2009), p. 88.

<sup>3</sup> Catherine Cyr, « Mater Dolorosa », *Jeu*, n° 120 (2006), p. 22-23.

<sup>4</sup> Brigitte Haentjens, « Hommage à Jacques Lecoq », *Jeu*, n° 90 (1999), p. 16.

et comment ils se reflètent en nous<sup>5</sup> », Brigitte Haentjens en vient à favoriser un travail qui va à l'encontre du théâtre psychologique et à déclarer que ce « qui [l]'intéresse, ce ne sont pas les motivations, mais les manifestations<sup>6</sup> ». Elle affirme aussi qu'elle est « attirée par la mise en jeu de forces plus que de tempéraments<sup>7</sup> », montrant bien son affinité avec le langage du corps.

De l'Ontario, la metteuse en scène fait le saut à Montréal en 1990, « laissant derrière elle deux théâtres enrichis par son travail, le Théâtre du Nouvel-Ontario de Sudbury et le Théâtre de la Vieille 17, d'Ottawa<sup>8</sup> ». C'est dans la métropole, ainsi qu'à Québec, qu'au tournant des années 1990, elle exécute des mises en scène dans des théâtres institutionnels, pour finalement créer sa propre compagnie, Sibyllines, en 1997, qui lui permet « de réaliser, en marge des mises en scène qu'elle fait pour les compagnies institutionnelles, un travail plus personnel, formellement rigoureux, sur des œuvres modernes exigeantes<sup>9</sup> » et qui « a fait vivre au public parmi les expériences de théâtre les plus marquantes de la dernière décennie au Québec<sup>10</sup> ».

Dans la mesure où Brigitte Haentjens « monte toujours ce qui [lui] est nécessaire ou essentiel à dire<sup>11</sup> », les choix qu'elle opère confèrent à cette metteuse

---

<sup>5</sup> Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 30.

<sup>6</sup> Josette Féral, « Brigitte Haentjens : La rage de créer », dans *Mise en scène et jeu de l'acteur : Voix de femmes*, Montréal, Québec Amérique, 2007, t. III, p. 202.

<sup>7</sup> *Id.*

<sup>8</sup> Marguerite Andersen, « Brigitte Haentjens », *Liaison*, n° 122 (2004), p. 19.

<sup>9</sup> Philip Wickham, « Dédalles intérieurs », *Jeu*, n° 111 (2004), p. 114.

<sup>10</sup> Louise Vigeant, « Brigitte Haentjens : la résistante », *Jeu*, n° 129 (2008), p. 99.

<sup>11</sup> Étienne Bourdages, « Les compagnies au fonctionnement : Sibyllines, un cas concret », *Jeu*, n° 22 (2007), p. 94.

en scène « réputée spécialiste du théâtre d'avant-garde<sup>12</sup> » la réputation d'une des « figures particulièrement inspirantes et exigeantes de notre dramaturgie<sup>13</sup> », en raison du jeu de l'acteur « distancié, chorégraphié, stylisé », de l'utilisation originale des espaces scéniques et de la « hardiesse des propos » qui font « preuve d'une incontestable créativité<sup>14</sup> » dans ses mises en scène.

### **Sibyllines : le corps comme vecteur de signification**

Parmi les singulières rencontres que Sibyllines a provoquées au tournant des années 2000 et au cours de la décennie 2000-2010, on retrouve *Je ne sais plus qui je suis* (1998), spectacle « porté par un désir manifeste de fracasser [l]es images du corps aliéné<sup>15</sup> », *Hamlet-Machine* de Heiner Müller (2001) où le comédien rend un « sentiment d'enfermement, comme s'il était dans un corps [...] pris dans un mouvement perpétuel qui le déplace autour de la scène<sup>16</sup> », et, du même auteur, *Médée-Matériau* (2004) où la metteuse en scène puise dans les « attitudes physiques traditionnellement associées à l'asservissement de la femme<sup>17</sup> », *La nuit juste avant les forêts*, de Bernard-Marie Koltès (2010), présentant le comédien « [a]dossé au mur

---

<sup>12</sup> Marie-Christiane Hellot, « Mots de couple », *Jeu*, n° 108 (2003), p. 60.

<sup>13</sup> Pierre L'Hérault, « Au risque d'être soi », *Spirale*, n° 214 (2007), p. 55.

<sup>14</sup> Louise Vigeant, « Brigitte Haentjens : la résistante », *loc. cit.*, p. 99.

<sup>15</sup> Marie-Christine Lesage « En toute liberté : *Je ne sais plus qui je suis* », *Jeu*, n° 89 (1998), p. 33.

<sup>16</sup> Pierre l'Hérault, « L'impossible vérité du théâtre », *Spirale*, n° 183 (2002), p. 11.

<sup>17</sup> Christian Saint-Pierre, « Paysage sous surveillance : *Médée-Matériau* », *Jeu*, n° 114 (2005), p. 70.

tel un animal traqué<sup>18</sup> » et *Le 20 novembre* de Lars Norén (2011), qui « caus[e] l'inconfort du spectateur pour le rendre complice et responsable du drame qui se joue devant lui<sup>19</sup> » et où le jeu du comédien est ponctué « de mouvements secs et menaçants, alors que, pourtant, le corps semble contraint et même emprisonné, malgré la révolte qui gronde<sup>20</sup> ».

Non seulement les créations précédemment nommées ont en commun les thématiques de violence et d'oppression, mais elles partagent également un même langage corporel articulé autour d'une vulnérabilité des corps et d'un fort contact avec le spectateur, caractéristiques du

travail de Brigitte Haentjens sur le corps (féminin surtout) [qui] échappe aux interprétations hâtives mais développe cependant, avec une grande maîtrise, devenue quasi chorégraphique depuis quelque temps, des thèmes récurrents ainsi qu'une rhétorique du corps appréhendé comme un langage mystérieux, secret, codifié, mais intelligible et qui marque d'autant plus qu'il s'adresse à l'inconscient<sup>21</sup>.

Ces remarques sur le travail corporel inhérent aux mises en scènes de Brigitte Haentjens nous amènent à poser notre problématique. Si, comme l'affirme Patrice Pavis, la présence est « liée à une communication corporelle “directe” avec le comédien perçu<sup>22</sup> », et que, comme on vient de l'évoquer, les corps dans les mises en scène de Brigitte Haentjens établissent cette communication avec le public, quelles

---

<sup>18</sup> Marie Labrecque, « Moulin à paroles », *Le Devoir* [En ligne], 24 novembre 2010, <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/311580/theatre-moulin-a-paroles>, page consultée le 30 juillet 2011.

<sup>19</sup> Philippe Couture, « L'inconfort et l'indifférence », *Le Devoir* [En ligne], 14 mars 2011, <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/318701/theatre-l-inconfort-et-l-indifference>, page consultée le 30 juillet 2011.

<sup>20</sup> *Id.*

<sup>21</sup> Stéphane Lépine, « Le corps dernier cri », *Jeu*, n° 114 (2005), p. 143.

<sup>22</sup> Patrice Pavis, « Présence », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, p. 270.

sont les règles régissant cette *rhétorique du corps* — cette présence — qui atteint précisément le spectateur ? Puisque Brigitte Haentjens « croit qu'un corps vulnérable est plus subversif qu'un corps agissant sexuellement<sup>23</sup> », pourrions-nous poser l'hypothèse que l'originalité du langage inventé par la metteure en scène tiendrait à la façon qu'elle a de mettre en scène des « corps blessures<sup>24</sup> » qui feraient en sorte que « le spectateur, comme sous effet de contamination, ne p[ourrait] qu'être secoué dans son propre corps<sup>25</sup> » ?

### **Choix du corpus et cadre théorique**

La pratique scénique de Brigitte Haentjens sera décrite à partir de *La cloche de verre* (2004), *Malina* (2000) et *Tout comme elle* (2006). Ces monodrames présentent des femmes à la psyché fragilisée, en quête d'une autre définition d'elles-mêmes. Ces trois créations reposent aussi sur un mode d'énonciation narratif et sont tirées de textes écrits par des femmes, un choix de plus en plus fréquent de la part de la metteure en scène, pour qui cela « coïncide avec une certaine libération dans [s]on travail artistique de la pression exercée par les normes, les cadres, les institutions<sup>26</sup> ».

Bien qu'elles possèdent de nombreux points en commun, ces productions diffèrent par le *corps fictif* — ce « réseau de stimulations externes auxquelles

---

<sup>23</sup> Michel Vaïs, « Montrer des corps vieillissants sur la scène : comment ? pourquoi ? pourquoi pas ? », *Jeu*, n° 125 (2007), p. 81.

<sup>24</sup> Stéphane Lépine, « Le corps dernier cri », *loc. cit.*, p. 141.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>26</sup> Louise Dupré, *Tout comme elle : suivi d'une conversation avec Brigitte Haentjens*, Montréal, Québec Amérique, 2006, p. 95-96.

[l'acteur] réagit par des actions physiques<sup>27</sup> » — proposé par les actrices en scène, puisque les corps en scène sont soumis à trois différents contextes sociaux qui les rendent vulnérables dissemblablement. Ces contextes sociaux distincts justifient l'ordre d'analyse des trois productions où l'être féminin opprimé est d'abord étudié face à lui-même, ensuite face à un groupe de huit hommes, pour finalement être examiné alors qu'il est au sein d'un chœur de 50 femmes.

Le cadre théorique utilisé permettra, dans un premier temps, d'identifier les règles relatives à la qualité de la présence en scène grâce aux recherches en anthropologie théâtrale — une « discipline [qui] étudie l'homme en situation de représentation : les comportements, les attitudes, les postures de l'acteur pendant son jeu<sup>28</sup> » — mise en avant par Eugenio Barba, méthode qui permettra de constater de quelle façon l'acteur « façonne quelque chose d'invisible, mais de bien perceptible: un flux d'énergie, de tensions<sup>29</sup> ». Par ailleurs, le terme *vulnérable* — qui traverse notre recherche — sera ici opérationnalisé selon son étymologie : le mot vient du latin *vulnerabilis*, « qui peut être blessé<sup>30</sup> ». L'idée que le corps ne soit pas impérativement blessé, mais plutôt *fragile* ou *fragilisé*, nous intéresse particulièrement, puisque cela signifie que l'être en scène se trouve en déséquilibre, soumis en quelque sorte à une force qui lui est supérieure.

---

<sup>27</sup> Eugenio Barba et Nicola Savarese, « Anthropologie théâtrale », dans *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2008, p. 26.

<sup>28</sup> Josette Féral, « Pourquoi l'anthropologie théâtrale ? », *Jeu*, n° 68 (1993), p. 120.

<sup>29</sup> Eugenio Barba, « Un jardin tout pour soi », *Jeu*, n° 129 (2008), p. 63.

<sup>30</sup> Paul Robert, « vulnérable », dans *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2000, p. 2709.

La méthode employée pour examiner les orientations expressives du corps en scène sera celle de la vectorisation de Patrice Pavis, qui consiste à « associer et à connecter des signes qui sont pris dans des réseaux à l'intérieur desquels chaque signe n'a de sens que dans la dynamique qui le relie aux autres<sup>31</sup> ». En somme, l'analyse des productions sera faite par un parcours qui va de signe en signe à l'intérieur de chacune des productions dans son ensemble, afin de ne pas « morceler la performance de l'acteur en des spécialités trop étroites, perdant ainsi de vue la globalité de la signification<sup>32</sup> ». Plus précisément, on distinguera dans chacune des pièces des « macro-séquences à l'intérieur desquelles les divers éléments se regroupent, se renforcent ou se distancient, en formant un ensemble cohérent et pertinent, susceptible ensuite de se combiner avec d'autres ensembles<sup>33</sup> ». En vue de l'analyse, nous distinguerons quatre types de vecteurs, soit les vecteurs *accumulateurs* qui « condensent ou accumulent plusieurs signes »; les vecteurs *connecteurs* qui « relient deux éléments de la séquence en fonction d'une dynamique »; les vecteurs *sécateurs* qui « provoquent une rupture dans le rythme narratif, gestuel, vocal »; enfin les vecteurs *embrayeurs* qui « font passer d'un niveau de sens à l'autre<sup>34</sup> ».

---

<sup>31</sup> Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Armand Collin, 2008, p. 19.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>34</sup> *Id.*

Quant au terme de socio-anthropologie, il vient de la rencontre entre les recherches de Barba en anthropologie théâtrale précédemment évoquées et les comportements des personnages en scène, qui sont régis par des règles sociales.

Enfin, l'analyse de ces productions se fera à l'aide de la consultation du *livret de mise en scène* contenant « les déplacements des acteurs [...] la conduite des éclairages et tout autre système de *description* ou de notation utilisé [...] pour mémoriser le spectacle<sup>35</sup> » ainsi que grâce au visionnement des captations vidéo des productions.

---

<sup>35</sup> Patrice Pavis, « Livret de mise en scène », dans *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 194. Les italiques sont de l'auteur.

## **Chapitre I**

### ***La cloche de verre ou le corps dispersé***

Un sourire. Le même, au début et à la fin. Le même sourire crispé, le même sourire qui ne peut pas ne pas cacher un malaise. Tel un motif, ce rictus parcourt *La cloche de verre*, sixième production de la compagnie Sibyllines, créée au Théâtre de Quat'sous le 26 janvier 2004. Cette adaptation du roman autobiographique *The Bell Jar*, publié en 1963 et écrit par l'Américaine Sylvia Plath, met en scène Céline Bonnier dans le rôle d'Esther Greenwood. Au cours de la pièce, ce personnage vit un inaltérable sentiment d'inadéquation face à la société américaine des années 1950 qui valorise le mariage, sentiment qui s'avérera problématique par rapport à son envie d'écrire. L'impossible réconciliation entre l'adhésion aux valeurs dominantes et sa quête d'autonomie par l'écriture conduit la jeune femme à multiplier les tentatives de suicide qui seront suivies d'un internement dans un hôpital psychiatrique où on lui fait subir des traitements aux électrochocs.

Ce spectacle, qui « inscrit Brigitte Haentjens dans cette importante mouvance de la mise en scène contemporaine où une œuvre narrative est reprise pour en tirer un solo<sup>1</sup> » a reçu de nombreux prix<sup>2</sup>, a été repris les années suivantes au Québec et en France et a été vu par un grand nombre de spectateurs, phénomène explicable par la présence en scène de Céline Bonnier, car « [d]ans le cas de *La cloche de verre*, malgré l'aridité du sujet, l'interprétation éblouissante de Céline Bonnier, actrice

---

<sup>1</sup> Marie-Andrée Brault, « Le presque absent, l'ombre, le témoin », *Jeu*, n° 127 (2008), p. 87.

<sup>2</sup> *La cloche de verre* a remporté cinq Masques, décernés par l'Académie québécoise du théâtre, couronnant sa qualité, soit celui de meilleure production Montréal, celui de l'interprétation, de la mise en scène, de la conception des costumes et de la musique.

chérie, a attiré sûrement beaucoup de monde<sup>3</sup> », mais aussi par la grande cohésion de tous les éléments de la mise en scène. En effet, un tel succès n'était guère envisageable pour cette pièce ancrée dans les années 1950 et qui traite d'une problématique toute féminine, soit être déchirée par l'envie d'une carrière et le sentiment de devoir rester à la maison et de fonder une famille. D'ailleurs, même si « [p]lusieurs facteurs ont sûrement permis le succès de *La cloche de verre*<sup>4</sup> », Brigitte Haentjens « juste avant la première, [...] avai[t] vraiment l'impression que cela n'intéresserait personne<sup>5</sup> ».

Rappelons ici notre hypothèse qui suppose que le contact particulier avec le spectateur — la présence scénique — est obtenu par un corps fragilisé. Pour confirmer notre supposition, nous démontrerons comment la « présence » corporelle du personnage est altérée par les différentes manipulations opérées sur son corps et analyserons les conséquences qui en découlent.

---

<sup>3</sup> Étienne Bourdages, « Les compagnies au fonctionnement : Sibyllines, un cas concret », *Jeu*, n° 122 (2007), p. 92-93.

<sup>4</sup> Isabelle Lelarge, « Rideau : Entrevue avec Brigitte Haentjens », *ETC*, n° 80 (2007), p. 15.

<sup>5</sup> *Id.*

## 1. Conditions et manifestations de la présence

### 1.1 Nature de l'interprète et costume du personnage

Parmi les facteurs qui influencent cette « communication corporelle “directe” avec le comédien<sup>6</sup> » s'inscrit la personnalité de l'interprète. Dans ce cas-ci, c'est Céline Bonnier qui défend le personnage et, comme elle est connue du public québécois, cela lui confère déjà un contact privilégié avec le spectateur qui se déplace peut-être pour la rencontrer, davantage que pour entrer en contact avec le travail de Brigitte Haentjens ou l'œuvre de Sylvia Plath. Par ailleurs, le fait que l'actrice soit déjà en scène lorsque le public entre dans la salle intime du Théâtre de Quat'Sous et « [l']espace de jeu [...] encore plus réduit qu'à l'ordinaire sur cette scène<sup>7</sup> » créent une relation de proximité entre Céline Bonnier — et par le fait même Esther, le personnage qu'elle interprète — et le public.

Pour traiter du protocole unissant acteur-personnage-spectateur, notons que « [s]ous les traits de l'acteur, le personnage est “posé” directement devant le spectateur<sup>8</sup> ». Cette ostension, faite ici de manière frontale en grande partie, « ne désigne tout d'abord rien d'autre que [l'acteur] donnant une image [...] de lui-même dans la fiction, produisant un *effet de réalité* et d'*identification*<sup>9</sup> ». Voyons comment le corps fictif de la comédienne établit une communication avec le spectateur.

---

<sup>6</sup> Patrice Pavis, « Présence », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, p. 270.

<sup>7</sup> Philip Wickham, « Dédales intérieurs », *Jeu*, n° 111 (2004), p. 116.

<sup>8</sup> Patrice Pavis, « Personnage », dans *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 250.

<sup>9</sup> *Id.*

Notons qu'à l'actrice et au personnage se greffe ici un troisième être, soit Sylvia Plath, l'auteure du récit autobiographique qui est porté à la scène. Le fait de choisir de représenter Esther d'une façon où elle ressemble physiquement à Sylvia Plath — notamment grâce à la perruque portée par Céline Bonnier — augmente l'indétermination existant entre l'actrice, le personnage et l'auteure, causant ainsi une première fracture de l'être en scène.

Le personnage d'Esther apparaît d'abord vêtu de façon à ressembler à une jeune femme des années 1950 et le costume qu'elle porte, « soumis à des effets de grossissement<sup>10</sup> » de par la multitude des caractéristiques féminines qu'il rappelle, est complété par une perruque, une robe à motifs floraux que gonfle une crinoline, des chaussures à talons hauts, des gants de satin noir et une veste à large col nouée par un ruban, dans les tons de bourgogne et de lilas (figure 1.1). Véritables accessoires de la pièce, ces vêtements, tout comme la cigarette que fume le personnage, jouant de temps à autre avec les volutes de la fumée, seront enlevés — laissant voir des collants et des sous-vêtements noirs en satin —, puis remis au cours de la pièce. Ainsi, le dévoilement, au cours de la représentation, d'une partie du corps de l'actrice — petite et menue — confère une certaine fragilité à cette dernière, en écho à la fragilité psychologique du personnage. Par ailleurs, le fait d'enlever ce costume rappelle clairement son utilité : projeter une image féminine.

---

<sup>10</sup> Patrice Pavis, « Costume », dans *Dictionnaire du théâtre, op. cit.* p. 72.

## 1.2 Dispositif scénique

Ici, le dispositif scénique — un espace qui « tire ses effets de la façon dont tous ses actants, à commencer par les spectateurs auxquels il est destiné, l’investissent d’un point de vue physique, psychologique et/ou cognitif<sup>11</sup> » — est blanc et fermé par des parois à la fois opaques et transparentes, rappelant une cloche de verre (figure 1.1), et comprimant l’espace de la scène du Théâtre de Quat’Sous. La double nature de ce lieu rappelant un espace intérieur (salon) et un état psychique (le sentiment d’enfermement de quelqu’un pris sous une cloche de verre) fait écho aux fractures du personnage.

---

<sup>11</sup> Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », *Tangence*, n° 88 (2008), p. 94.



**Figure 1.1** Dispositif scénique et costume d'Esther. Le blanc immaculé des parois fait ici place aux éclairages qui fluctuent en fonction des émotions d'Esther. On remarque le contraste entre les couleurs, les formes et les textures du costume de l'interprète et la relative froideur du décor.

## 2. Élaboration d'une image

### 2.1 Composition du corps

Il apparaît évident que le personnage joue à être un autre, sorte de double magnifié de lui-même. Par exemple, en tout début de spectacle, lors de l'entrée en salle du public, la comédienne, déjà sur le plateau, est plongée dans l'ombre, ce qui la met dans une position ni complètement en scène, ni hors scène. Assise sur une

chaise, le corps flasque, le personnage ressemble à une poupée de chiffon rangée dans un coin. De façon très précise, lorsque l'éclairage se pose sur elle, Esther va ensuite structurer son corps à partir de son torse, plaçant ensuite ses mains et jambes pour finir par sa tête et son regard, se présentant aux spectateurs comme un personnage qui tient à projeter une image reluisante. Cette apparente opposition entre un corps désarticulé et un corps organisé correspond à un principe théorisé par Eugenio Barba, soit le *principe de la négation* qu'on définit comme le fait de « commencer une action en partant de la direction opposée à celle où elle doit aboutir<sup>12</sup> ». En présentant d'abord un corps mou qu'elle va, sous les yeux du spectateur, investir d'une dynamique totalement opposée en le structurant, l'interprète dilate son corps et, par le fait même, s'assure d'une présence scénique, tout en faisant ressortir la caractéristique suivante du personnage : dans l'intimité — lorsqu'il n'est pas sous les éclairages —, le corps du personnage se relâche pour se tenir très droit ensuite lorsqu'il est sous le regard du public.

## 2.2 Attitudes

Au cours de la pièce, d'autres indices viendront confirmer le spectateur dans son impression d'être face à une image toute fabriquée. Par exemple, à plusieurs reprises, Esther se tient debout, mains jointes à la hauteur de la taille et coudes éloignés le plus possible du bassin, ou se tient les deux bras étendus dans une

---

<sup>12</sup> Eugenio Barba, « Le corps dilaté », *Jeu*, n° 35 (1985), p. 46.

plénitude maximale, formant une grande diagonale, ce qui fait en sorte que les mains ont des « positions [qui] rappellent les postures peu naturelles qu'on donne aux mannequins dans les vitrines des magasins de vêtements<sup>13</sup> ». Ces *attitudes* — « [l]orsqu'on pousse un mouvement jusqu'à son point limite<sup>14</sup> » — laissent le spectateur avec l'étrange impression qu'Esther en fait trop, qu'elle *joue* à être une jeune femme élégante. Ses poses sont en effet le fruit d'un mimétisme, soit « une représentation de la forme<sup>15</sup> » puisqu'elle copie les actions des autres :

Nous faisons l'apprentissage d'un acte social par mimésis, dans un rapport avec d'autres individus que nous voyons agir et auxquels nous sommes liés par le contexte social. Nous vivons la manière dont ils mettent en scène et représentent leurs actes, nous prenons part à leurs actions, nous faisons l'expérience des buts qu'ils poursuivent, du sens qu'ils donnent à ce qu'ils font et du rapport de leurs comportements avec le contexte<sup>16</sup>.

Ainsi, par le mimétisme dont il fait preuve, le corps d'une personne « atteint là son statut idéal dans nos sociétés occidentales, où sa place au sein du lien social est plutôt celle de la discrétion<sup>17</sup> » — phénomène que David Le Breton nomme *effacement ritualisé* —, puisqu'il tente de se faire disparaître en ressemblant le plus possible aux corps qui l'entourent. Cependant, l'exagération dans laquelle tombe Esther en reproduisant les comportements de jeunes femmes qui l'entourent ne permet pas un

---

<sup>13</sup> Philip Wickham, « Dédales intérieurs », *loc. cit.*, p. 118.

<sup>14</sup> Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 30.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>16</sup> Christoph Wulf, Jean-Claude Bourguignon et collab., *Une anthropologie historique et culturelle : rituels, mimésis sociale et performativité*, Paris, Téraèdre, 2007, p. 9.

<sup>17</sup> David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, 5<sup>e</sup> éd., Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige. Essais, débats », 2008, p. 182.

tel effacement, mais souligne plutôt que l'être qui se cache sous des dehors si travaillés n'appartient pas réellement au groupe.

### 2.3 Le sourire

Par ailleurs, ce qui ressort le plus de cette construction d'une image, outre le maintien parfait du corps de l'interprète, est sans conteste son sourire, qu'elle porte comme une mimique, façon de jouer avec un visage que l'on peut décrire comme « des jeux de physionomie ou *expression faciale*<sup>18</sup> ». Comme « [c]es jeux ont une fonction paraverbale pour souligner ou distancier un énoncé verbal<sup>19</sup> », l'utilisation du sourire comme mimique permet d'installer une distance entre ce que le personnage dit et ce qu'il ressent. Puisque la mimique est « le lieu où se voi[t] le plus clairement le double discours du comédien<sup>20</sup> », les moments où Esther présente ce sourire artificiel et exagéré — par exemple, lorsqu'elle raconte d'un ton faussement naïf l'hémorragie qui suit sa première relation sexuelle ou ses vomissements après avoir trop bu — font ressortir que celle qui est censée être « on ne peut plus heureuse » et « jalosée dans toute l'Amérique par des milliers d'autres collégiennes

---

<sup>18</sup> Patrice Pavis, « Mimique », dans *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 208. Les italiques sont de l'auteur.

<sup>19</sup> *Id.*

<sup>20</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996, p. 228.

comme [elle]<sup>21</sup> » est au fond « très abattue<sup>22</sup> ». Ce double discours est un élément de plus venant fracturer l'enveloppe du personnage.

### 3. Présences de corps *autres*

#### 3.1 Traversée de la poésie

Outre son image qui est mise à mal, le corps est aussi affaibli par les nombreux dédoublements dont il est victime. Par exemple, le premier contact que le spectateur établit avec l'énonciatrice se fait à l'aide d'un enregistrement de la voix de Céline Bonnier, récitant en anglais un poème de Sylvia Plath, *Lady Lazarrus*. Cet enregistrement parvient aux spectateurs alors que la comédienne se trouve toujours plongée dans l'obscurité, avant le début du spectacle. Les quelques vers du poème

*Dying  
Is an art, like everything else.  
I do it exceptionally well<sup>23</sup>*

font-ils référence au fait que Sylvia Plath s'est enlevé la vie ? Sont-ils une allusion aux multiples tentatives de suicide d'Esther au cours du récit ? Par ailleurs, cette voix, première énonciation avec laquelle entre en contact le spectateur, permet une première apparition du motif du double, puisque c'est en quelque sorte Sylvia Plath, à travers sa poésie, qui est d'abord présentée au spectateur, rajoutant au flou déjà

---

<sup>21</sup> Brigitte Haentjens, *La cloche de verre* [livret de mise en scène], document non publié, 2003, p 1.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>23</sup> Stéphane Lépine, *Éclats de verre : fragments et réflexions autour de La cloche de verre de Sylvia Plath telle que recréée à la scène par Brigitte Haentjens*, Montréal, Publications Sibyllines, 2004, p. 35.

provoqué par l'apparence physique du personnage en scène qui, comme on l'a énoncé, ressemble à l'auteure. De plus, ce sont ici non seulement les identités qui sont brouillées, mais aussi les langues française et anglaise et les genres, puisque le théâtre (dans ce cas-ci lui-même issu du roman) incorpore la poésie.

### **3.2 Le corps en trop**

L'état d'avachissement du corps qui sous-tend le jeu de Céline Bonnier, tel qu'évoqué précédemment, atteint un sommet lorsqu'Esther tente d'écrire un roman, alors qu'elle est de retour à la maison après son stage d'été à New York. Au moment où le personnage raconte cet épisode infructueux, assis sur une chaise, le haut du corps de la comédienne cesse d'être droit et se penche sur le côté, comme s'il ramollissait. Le tout se produit très lentement, alors qu'Esther énonce comment elle passe ses journées en tenue de nuit, n'arrivant qu'à écrire quelques lignes dont elle est d'abord fière, puis déçue, ayant « la vague impression d'avoir déjà lu ça quelque part, il y a très longtemps<sup>24</sup> ». Cette séquence contient quelques allers-retours du corps qui occupe une position assise avant de s'avachir, pour glisser complètement de la chaise dans la séquence suivante, et se retrouver étendu sur le plancher. Cet amollissement survient alors qu'Esther évoque une visite chez le docteur, où elle raconte aussi ne s'être ni changée ni lavé les cheveux depuis trois semaines. Le corps liquéfié du personnage maintenant allongé par terre contraste fortement avec le

---

<sup>24</sup> Brigitte Haentjens, *La cloche de verre* [livret de mise en scène], *op. cit.*, p. 18.

visage, tourné vers nous, et la voix du personnage qui est toujours la même que celle adoptée par l'interprète lorsqu'elle était debout. Ce corps sans vie de la comédienne, allongé sur le plancher (figure 1.2), fusionne avec celui du personnage d'Esther, dont elle ne s'occupe plus. Pourtant, il se révèle d'autant plus aux spectateurs qu'il paraît « en trop », comme une partie complètement inerte du corps de la comédienne. Ce qui étonne dans cette séquence, c'est que le contact demeure entre Esther et le spectateur, comme si elle-même n'avait pas conscience qu'elle était maintenant étendue sur le plancher, contrairement au jeu qu'elle jouait précédemment, où il était clair qu'elle exhibait une image et qu'elle était consciente de le faire. Le corps semble d'autant plus vulnérable qu'Esther ne *voit* pas ce qui lui arrive, contrairement aux spectateurs qui semblent développer une meilleure connaissance du corps d'Esther qu'elle n'en a elle-même.



**Figure 1.2** Après être passé par plusieurs allers-retours entre tension et mollesse, le corps de la comédienne se relâche complètement. Esther ne semble pas réaliser ce qui lui arrive puisqu'elle continue à s'adresser au public sans changer sa voix, montrant par là qu'elle est complètement coupée de son corps.

### 3.3 Électrocution

L'éclairage bascule, la musique cesse, le corps de l'interprète est traversé de spasmes qui le parcourent à une vitesse frénétique. Sa tête bascule vers l'arrière, ses yeux sont fermés, elle est debout, les lumières clignotent. Silence total, à l'exception des membres du corps de l'interprète qui percutent parfois la toile qui forme le mur du fond de la scène, comme un insecte qui heurte la vitre d'une fenêtre. Tel est le

scénario d'une des cinq séances de chocs électriques mimées par Céline Bonnier au cours du spectacle, l'ultime point où le personnage perd le contrôle de son corps. Ces électrochocs, commandés par les médecins de l'hôpital, surviennent après que le personnage d'Esther eut narré un épisode de sa vie montrant une incapacité. Les siennes s'accumulent : incapacité à apprendre l'allemand puisque « [son] esprit se ferm[e] comme une huître à la seule vue de ces lettres épaisses, noires tarabiscotées<sup>25</sup> » ; incapacité à apprendre la sténographie, qui lui assurerait pourtant un avenir et lui permettrait, selon sa mère, de prendre « en sténo lettre passionnante après lettre passionnante<sup>26</sup> », mais « le problème [est] qu'[elle a] horreur de servir les hommes en aucune façon<sup>27</sup> » ; incapacité à apporter avec elle les vêtements de New York, puisqu'elle ne pourra « supporter de les voir en rentrant<sup>28</sup> » dans sa ville natale ; enfin, incapacité à se projeter dans une vie de femme mariée. Il est à noter que toutes ces incompétences avouées par Esther apparaissent ridicules aux yeux du public, qui sait très bien qu'une sténo ne prend pas en note *lettre passionnante après lettre passionnante* et que la façon dont est mimée la future vie de femme mariée à Buddy est si pleine d'ironie qu'aucune femme ne voudrait la vivre. Ces fausses incapacités rendent Esther sympathique au public et contribuent à renforcer le lien entre elle et les spectateurs.

---

<sup>25</sup> Brigitte Haentjens, *La cloche de verre* [livret de mise en scène], *op. cit.*, p. 5.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>27</sup> *Id.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 14.

Ces électrochocs deviennent par conséquent des vecteurs sérateurs, puisqu'ils brisent la complicité établie entre le personnage et le public, survenant à des moments où Esther exprime son inadéquation au monde. À la suite des chocs, la jeune femme, anéantie, marche péniblement en fond de scène, se refusant à tout contact avec le public. Le spectateur se trouve alors témoin, en un court laps de temps, de la tentative d'émancipation d'Esther, du traitement que l'on fait subir à son corps pour la contrôler et des conséquences de ce traitement, où le personnage n'est plus du tout en contact avec le public dans un effort pour projeter une image parfaite, mais plutôt dans une sorte de bulle où il tente de se réfugier en se déplaçant mécaniquement d'un endroit à l'autre, ou alors très difficilement, comme un animal blessé. L'éclairage cru et le silence qui accompagnent les électrochocs augmentent également la rupture exercée par ceux-ci au sein de la représentation.

### **3.4 Le corps-automate**

Attardons-nous davantage sur la séquence pendant laquelle Esther se projette en femme mariée à Buddy, son petit ami complaisant et étudiant en médecine, afin de nous pencher sur le degré de contrôle du corps contenu dans cet épisode. La scène est alors baignée dans une lumière rose bonbon, ce qui sied au côté exagéré de cette performance où on voit Esther essayer « d'imaginer ce que serait [sa] vie de femme mariée<sup>29</sup> ». Tout en énumérant les différentes tâches auxquelles elle devrait se livrer

---

<sup>29</sup> Brigitte Haentjens, *La cloche de verre* [livret de mise en scène], *op. cit.*, p. 12.

dans une telle existence, elle mime à la manière d'une automate des actions qui alternent entre entretenir la maison (passer l'aspirateur, repasser des vêtements, activer la manivelle d'un hachoir à viande, rouler de la pâte à tarte, etc.) et entretenir sa personne (faire sécher ses ongles, se replacer les cheveux, appliquer de la crème sous ses yeux, etc.). Pour ajouter au côté performatif et frénétique de la séquence, elle court d'un endroit à l'autre de la scène, toujours chaussée de ses talons hauts, souriant lorsqu'elle ne parle pas, son recueil de poèmes déposé en équilibre sur la tête. Par la réminiscence d'un Buddy « affirmant de sa voix sinistre et assurée qu'une fois qu'[elle] aurai[t] des enfants, [elle] n'aurai[t] plus envie d'écrire des poèmes<sup>30</sup> », elle commence à croire que « quand on est mariée et qu'on a des enfants, c'est comme un lavage de cerveau, après, on vit engourdie comme une esclave dans un État totalitaire<sup>31</sup> ». Cela lui semble « une vie triste et gâchée pour une jeune fille qui [a] passé quinze ans de sa vie à ramasser des prix d'excellence<sup>32</sup> ». Ce sentiment d'être une esclave trouve sa résonance dans le corps robotique d'Esther.

Les gestes représentés pour illustrer l'improbable vie de ménagère d'Esther participent du *geste caractéristique*, tel que défini par Marcel Jousse comme étant le geste qu'un enfant utilise pour imiter quelqu'un de son entourage « avec une si frappante justesse qu'on reprochera à l'enfant d'être moqueur<sup>33</sup> ». Cette essentialisation permet au personnage d'être efficace dans les gestes qu'elle pose, et

---

<sup>30</sup> Brigitte Haentjens, *La cloche de verre* [livret de mise en scène], *op. cit.*, p. 12.

<sup>31</sup> *Id.*

<sup>32</sup> *Id.*

<sup>33</sup> Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 2008, p. 53.

oppose au corps dévitalisé d'après les chocs un corps surhumain, mais qui n'est pas davantage le reflet de choix posés par le personnage. À la différence de « l'enfant [qui] mime le monde pour le reconnaître et se préparer à le vivre<sup>34</sup> », Esther mime cette vie de ménagère pour se convaincre qu'elle ne veut pas la vivre.

### 3.5 Démarche dévitalisée

Autre preuve qu'Esther perd graduellement le contrôle de son corps, sa démarche se dévitalise tout au long de la représentation. Alors que les premières séquences montrent le personnage se déplaçant en dansant le twist ou en exagérant son déhanchement, au fur et à mesure que surviennent les chocs, il marche de plus en plus difficilement et, vers la fin, s'appuie au mur ou sur une chaise pour marcher, souffrant d'une perte d'équilibre. Sa démarche passe ainsi de fausseté assurée à vacillante, touchant le spectateur qui perçoit les failles du personnage

Dans la même perspective, la démarche d'Esther emprunte parfois le rythme d'une automate. Après la quatrième séance d'électrochocs, la jeune femme chausse des souliers rouges à talons couverts de petits pois blancs, posés à l'avant-scène depuis le début de la pièce, et parcourt la scène en dessinant des lignes courbes. Elle ne soulève pas ses pieds, ce qui, en plus de produire le bruit crispant qu'engendrent des ongles griffant un tableau en ardoise, donne l'impression qu'Esther avance grâce au glissement automatique de ses souliers sur le plancher. Dans cette séquence,

---

<sup>34</sup> Jacques Lecoq, *Le corps poétique, op. cit.*, p. 33.

Esther fait montre d'une démarche robotique qui rappelle l'autre épisode où elle avait l'air d'une automate : celui des actions ménagères. Cependant, le sourire ironique de celle qui sait très bien qu'elle n'épousera jamais Buddy et qui se moque de cette vie n'est plus là. À la place se présente le regard vide d'une femme usée par les électrochocs.

### 3.6 Transformations du personnage

Dans son récit, le personnage d'Esther incarne quelquefois les gens qui participent à son histoire, imitant pour quelques secondes leur voix et leur attitude corporelle, complaisant par là au public qui a « pris l'habitude et le goût de silhouettes convoquées par un acteur unique, vite brossées et vite abandonnées<sup>35</sup> ». La comédienne Céline Bonnier — de qui en général « [o]n loue les tours de force de ses interprétations, énergiques et sans artifices<sup>36</sup> » — possède dans ce cas-ci parfaitement cette facilité à se transformer, par sa voix et sa posture uniquement, en différents personnages. Bien que souvent, « le projet est de provoquer le rire aux dépens de ces figures éphémères<sup>37</sup> », ici, le fait de présenter ces silhouettes — à l'exception peut-être de Buddy — ne provoque pas l'hilarité, mais fractionne le personnage par la juxtaposition de silhouettes campées par l'actrice. Céline Bonnier n'incarne plus seulement Esther, elle joue Esther qui personnifie ses copines, Buddy

<sup>35</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain, décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006, p. 139.

<sup>36</sup> Stéphane Lépine, « Navigatrice », *24 images*, n° 122 (2005), p. 47.

<sup>37</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain, décomposition, recomposition, op. cit.*, p. 139.

ou un médecin. La comédienne n'en paraît que plus virtuose, puisque « [c]omme un auditeur peut apprécier un musicien qui *joue bien* de son instrument, un spectateur peut apprécier un comédien qui *joue bien* de son corps<sup>38</sup> », mais le personnage, lui, voit son identité corporelle niée.

### 3.7 Objets polysémiques

Non seulement l'actrice et le personnage semblent jouer une multitude de rôles, mais c'est aussi le cas pour les objets en scène. Leur utilisation en fait des éléments polysémiques, impliquant le spectateur parce qu'ils sont détournés de leur fonction habituelle. Par exemple, lorsque le recueil de poèmes d'Esther est posé sur sa tête — rappelant l'exercice de maintien où les femmes devaient marcher en tenant un livre en équilibre sur leur crâne —, l'objet se transforme devant le public. Ainsi, les spectateurs ne voient plus un recueil de poèmes, mais bien un mortier, le signet du livre ressemblant au gland du chapeau d'un diplômé américain. Cette image sera reproduite en toute fin de pièce, accompagnée de feuilles arrachées à une machine à écrire qui se trouve sur la scène, qu'Esther a roulées et qu'elle tient délicatement entre ses mains, comme si c'était un diplôme.

Ces objets polysémiques agissent comme vecteurs embrayeurs. C'est le spectateur qui fait le travail de trouver un double sens à l'objet et « le plaisir du

---

<sup>38</sup> Jean-Frédéric Chevallier, « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles », *L'Annuaire théâtral*, n° 36 (2004), p. 35.

spectateur naît alors, au maniement de cet objet, de l'incessante transgression de son sens tel que le jeu le fait et le défait<sup>39</sup> ». Par ailleurs, en transformant des objets de la sorte, Esther rappelle aux spectateurs qu'elle aussi est métamorphosable et que son corps a d'ailleurs subi plusieurs transformations.

### 3.8 Les projections

Avec l'apparition d'images vidéo sur les parois du dispositif scénique, Esther devient la « prisonnière d'un espace psychique, mental, d'un espace de projection d'images intérieures<sup>40</sup> ». La première de ces séquences montre une Esther vêtue, nageant sous l'eau. Dans ces *projections aquatiques*, le corps en apesanteur d'Esther semble — pour une des rares fois — libéré de toute contrainte. Puisque ce corps écranique « est un corps en attente, un corps inabouti [...] dont la véritable finalité serait sa rencontre avec le regard du public, son inscription dans un ensemble signifiant<sup>41</sup> », le spectateur doit donner son regard à ce corps médiatisé, afin qu'il existe, ce qui n'est pas sans rappeler la relation instaurée entre le public et le personnage, qui semble avoir besoin du regard du spectateur pour exister.

La seconde projection vidéo d'Esther survient à la toute fin, elle présente le visage d'Esther, agrandi, dans un cadrage serré qui ne laisse voir que le visage, des yeux à la bouche souriante de l'interprète. Puisque le sourire d'Esther est filmé en

---

<sup>39</sup> Bernard Dort, *La représentation émancipée : essai*, Arles, Actes Sud, 1988, p. 183.

<sup>40</sup> Stéphane Lépine, *Éclats de verre : fragments et réflexions autour de La cloche de verre de Sylvia Plath telle que recréée à la scène par Brigitte Haentjens*, op. cit., p. 25.

<sup>41</sup> Ludovic Fouquet, « L'écart et la surface, prémices d'une poétique du corps écranique », *Jeu*, n° 108 (2003), p. 120.

direct, « la caméra devient témoin [...] d'une action qu'elle relaie<sup>42</sup> ». En avant-scène, le spectateur peut donc apercevoir Esther assise bien droite sur une chaise et, à l'arrière, l'agrandissement et la reproduction de ce qui se joue précisément devant lui. L'image rappelle les retransmissions faites par les médias où les traits des sujets sont grossis. La vidéo est en noir et blanc — comme celle des projections aquatiques —, ce qui confère à ces deux projections une aura quasi romantique. Ainsi, les images aquatiques renvoient à la soif de liberté d'Esther et le gros plan de son visage renvoie à son désir de préserver une image positive, faisant presque oublier la fausseté du sourire. Dans ce cas-ci, la vidéo « intéresse dans la mesure où elle intervient comme une fracture, une fissure<sup>43</sup> », mettant en relief la dualité au sein d'Esther. Plus encore, puisque « [l]a vidéo est une voie d'accès à l'invisible<sup>44</sup> », le spectateur a l'impression d'avoir accès à une face cachée d'Esther, à des désirs enfouis.

Ces deux projections vidéo, et le traitement qu'elles réservent au corps de l'actrice en scène, ajoutent au sentiment de vulnérabilité qui se dégage déjà de la tension qui existe entre l'image *idéalisée* d'Esther et son identité véritable. Ainsi,

les effets de l'image projetée du corps : un tel traitement — médiation technologique, fragmentation, « évanouissement » — et l'effet de déréalisation qu'il entraîne, peut-il en venir à modifier l'idée que l'on se fait du corps ? Il y a là une objectivation du corps, voire du monde sensible, qui remet en cause le principe d'identité, et qui participe donc d'une réflexion sur le sujet. Ce corps morcelé, dilué, évanescent, peut-

---

<sup>42</sup> Ludovic Fouquet, « L'écart et la surface, prémices d'une poétique du corps écranique », *Jeu*, n° 108 (2003), p. 115.

<sup>43</sup> Georges Banu, *Miniatures théoriques : repères pour un paysage de la scène moderne*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 34.

<sup>44</sup> *Id.*

il encore être mon corps ? Ou, comme le demande Alexandre Lazaridès, ne serions-nous pas en train d'assister au passage d'« être » à « avoir » un corps : je façonne et considère mon corps comme un objet qui m'appartient plutôt que je ne suis ce corps<sup>45</sup>.

En effet, ces manipulations médiatiques confèrent au corps en scène l'idée qu'il est un objet *utilisable*. Par ailleurs, le fait que la projection vidéo finale cadre le sourire du personnage, sourire qui a été vu maintes fois au cours de la représentation, en plus d'être aussi présent sur le visage d'Esther qui est offert au spectateur, crée un effet de surenchère désespérée qui met en lumière la détresse du personnage.

### 3.9 Le double muet

L'éclatement du personnage ne se fait pas seulement par le truchement de projections. En effet, un double muet de l'héroïne apparaît après chaque séance d'électrochocs décrite plus haut (figure 1.3). Alors qu'Esther est fragilisée, ce double apparaît, pressant ses mains sur la paroi, comme si, à travers une interface troublante, une autre Esther regardait la première marcher en déséquilibre dans l'air vicié de la cloche, espace sans issue, mis à part la porte du four qui n'apporte pas une bouffée d'air frais, mais bien une inhalation de gaz, celle-là même qui a mené Sylvia Plath à la mort. C'est un « double traduisant la complexité du personnage, son identité trouble ou incertaine, son équilibre précaire<sup>46</sup> », puisqu'il permet de questionner l'identité de celle qui est véritablement prise sous la cloche : est-ce Esther (et les

---

<sup>45</sup> Louise Vigeant, « La paradoxale rencontre du virtuel et du réel », *Jeu*, n° 108 (2003), p. 90.

<sup>46</sup> Marie-Andrée Brault, « Le presque absent, l'ombre, le témoin », *loc. cit.*, p. 86.

spectateurs avec elle) ou cette autre, en tous points semblable à elle, que nous sommes seuls à voir, puisque ses apparitions ont lieu derrière Esther ? Cette figure, « [l]'ombre, le double, à la fois même et distinct, [qui] rappelle la fêlure qui définit autant qu'elle détruit Esther<sup>47</sup> » ramène l'idée d'une mise en abyme dans la représentation, puisqu'il y a là, face à nous, une spectatrice qui observe Esther. Cet autre, un humain, comme les spectateurs, nous ramène à la qualité de témoin et de voyeur assistant à la déchéance du personnage. Par ailleurs, les différentes représentations du double muet agissent comme autant de vecteurs accumulateurs, nous rappelant sans cesse la fracture du personnage liée à la pression sociale, puisque « [l]e double n'est jamais une projection de l'intérieur, c'est au contraire une intériorisation du dehors<sup>48</sup> ».

---

<sup>47</sup> Marie-Andrée Brault, « Le presque absent, l'ombre, le témoin », *loc. cit.*, p. 87.

<sup>48</sup> Gilles Deleuze, *Foucault*, 1986; cité par Elspeth Probyn, « Déplacés : honte, corps et lieux », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 28, n°3 (2004), p. 41.



Photo: Pascal Sanchez

**Figure 1.3** Le double muet d'Esther. L'identité de celle qui la personnifie n'est pas divulguée, ce qui ajoute à la qualité énigmatique de cette femme aux apparitions furtives qui semble observer Esther comme un objet sous une cloche de verre.

#### **4. Bilan : corps dispersé, corps vulnérable**

Fragilisé par les nombreuses manipulations qu'il subit, puisqu'il est tour à tour électrocuté, robotisé, divisé, reproduit, le corps féminin dans *La cloche de verre* maintient une perpétuelle tension entre une image mondaine idéalisée et sa réalité charnelle, sensible aux diverses manipulations qui lui sont infligées. Le sourire final du personnage le confirme : Esther tente continuellement de retrouver une certaine tenue, un maintien artificiel, comme si elle tentait de recoller les morceaux de ce corps fractionné. L'oscillation ainsi produite entre un corps figé esthétisant et un corps dispersé à la suite des nombreuses manipulations dont il est victime crée une forte impression de vulnérabilité.

L'image « améliorée » d'elle-même que propose Esther semble lui échapper, en raison des nombreux motifs du double qui traversent cette pièce. Esther semble ainsi victime de son propre corps qu'elle croit pourtant contrôler, mais qui au contraire montre le faible degré de contrôle qu'elle exerce sur son image, puisque celle-ci lui échappe.

Dans la mise en scène d'Haentjens, la monstration du personnage qui se construit une image, les assauts que cette dernière subit pour la forcer à déconstruire cette image, les nombreux doubles qui viennent noyer le personnage dans une pléthore d'images procèdent d'un affaiblissement du corps en scène. Et comme le spectateur ne peut véritablement s'identifier à un personnage, puisque tout contribue à le déconstruire, il s'attache à ce corps vulnérable qui engendre une catharsis. Peu

importe où le spectateur porte son regard, il est confronté aux images multiples du corps du personnage, sans avoir la certitude d'avoir accès à ce qui serait la véritable représentation de ce corps, c'est-à-dire une représentation *choisie* par le personnage, et non subie par ce dernier.

L'identification possible que serait susceptible de vivre le spectateur envers le personnage est annulée à cause de la « *duplicité* du personnage et l'impossibilité qui en résulte pour le spectateur de s'identifier à un être divisé<sup>49</sup> ». Ainsi, c'est plutôt au corps vulnérable de la comédienne que le spectateur s'identifie, ce qui l'atteint donc dans son propre corps.

Par ailleurs, puisque « [l]e dédoublement du corps réside dans la dualité du corps et du soi<sup>50</sup> », et que, dans ce cas-ci, le spectateur n'a véritablement accès qu'au corps du personnage, le mystère plane sur la réelle identité d'Esther, comme si son corps se multipliait ici à l'infini, ne laissant aucune place pour le double véritable du corps : soi.

---

<sup>49</sup> Patrice Pavis, « Personnage », dans *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 249. Les italiques sont de l'auteur.

<sup>50</sup> Elspeth Probyn, « Déplacés : honte, corps et lieux », *Anthropologie et Sociétés, loc. cit.*, p. 41.

## **Chapitre II**

### ***Malina* ou le corps opprimé**

*Malina*, une adaptation du roman éponyme d'Ingeborg Bachmann, a été présentée au théâtre l'Espace GO à Montréal du 5 au 23 septembre 2000, dans une version et une mise en scène de Brigitte Haentjens. Anne-Marie Cadieux y a personnifié une femme sans nom, hantée par ses pensées et rêves où la thématique croisée de la mort et de la guerre est omniprésente, jusqu'à ne plus trouver d'issue à cet envahissement de son être le plus intime. Denis Gravereaux y a interprété Malina, le compagnon de la femme innommée. Tous deux ont partagé la scène avec un chœur de neuf hommes, groupe qui se révèle être l'incarnation des pensées et des rêves de l'héroïne. Pareillement aux autres pièces du corpus, cette troisième création de Sibyllines présente une femme en perte d'identité, dans ce cas-ci, « une femme qui se consum[e] et per[d] progressivement contact avec la réalité<sup>1</sup> ».

Par ailleurs, alors que *La cloche de verre* était une adaptation scénique d'un roman dont on avait conservé une grande partie du texte, *Malina* reprend plutôt l'atmosphère du roman pour la porter à la scène, Brigitte Haentjens optant ainsi « pour une forme poétique, où le réel et l'imaginaire se mêlent<sup>2</sup> », ayant « bien conscience de ne pas simplifier la vie du spectateur<sup>3</sup> », car il en résulte une

---

<sup>1</sup> Stéphane Lépine, *Éclats de verre : fragments et réflexions autour de La cloche de verre de Sylvia Plath telle que recréée à la scène par Brigitte Haentjens*, Montréal, Publications Sibyllines, 2004, p. 28-29.

<sup>2</sup> Stéphane Lépine, *De sa main brûlée : fragments et réflexions autour de Malina d'Ingeborg Bachmann, roman recréé à la scène par Brigitte Haentjens*, Montréal, Publications Sibyllines, 2004, p. 19.

<sup>3</sup> *Id.*

« représentation déroutante et séduisante à la fois<sup>4</sup> ». Déroutante en ce qu'il y a peu d'action à suivre pendant cette création théâtrale où la femme sans nom vogue d'une pensée à l'autre, se rappelant des souvenirs de son enfance, ou ayant des visions cauchemardesques empreintes de violence, le tout ponctué de brefs dialogues avec Malina, de sorte que le « déroulement de l'action ne suit pas plus de fil linéaire qu'un entretien dans le cabinet de l'analyste<sup>5</sup> ». Voyons maintenant comment la représentation du corps altéré de cette femme sans nom sera déployée et comment elle sollicitera de ce fait l'inconscient du spectateur.

## 1. Présentation de l'être en scène

### 1.1 Figure

D'abord, notons qu'à la différence de *La cloche de verre*, les spectateurs ne se retrouvent pas cette fois-ci en présence d'un personnage qui jouit d'une relative autonomie, mais bien devant une *figure* — « masse encore imprécise et qui vaut surtout par sa place dans l'ensemble des protagonistes<sup>6</sup> » —, ce statut mettant en relief sa dépendance envers les êtres masculins qui l'entourent. C'est par eux que la femme sans nom se définit, et comme elle subit leurs assauts, ils dirigent en quelque sorte l'action. Envers cette figure féminine, le spectateur vivra une modalité de

---

<sup>4</sup> Brigitte Purkhardt, « Jouer sa mort sur les cordes de la vie », *Jeu*, n° 97 (2000), p. 22.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>6</sup> Patrice Pavis, « Figure », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, p. 141.

l'identification cathartique, puisqu'il tirera un « plaisir de voyeur<sup>7</sup> » devant ce « héros opprimé<sup>8</sup> » que devient cette femme innommée en cours de représentation.

## 1.2 Interprète

Dans un premier temps, évoquons l'actrice qui interprète cette femme « habillée d'une blouse beige et d'une jupe framboise<sup>9</sup> » qui fournit « un peu de couleur à cet univers terne et inerte, comme si elle en était la dernière entité vivante<sup>10</sup> », que l'on désignera par l'appellation de Moi<sup>11</sup>. L'interprète, Anne-Marie Cadieux, apparaît comme une collaboratrice de très longue date de Brigitte Haentjens et une actrice connue du public québécois par ses rôles à la télévision, au cinéma et au théâtre. Son physique se prête bien à la problématique qui nous préoccupe, puisqu'« [a]u théâtre, le corps d'Anne-Marie Cadieux est souvent dangereux car il nous montre nos limites<sup>12</sup> » et que « [c]'est un corps porteur d'histoires et de souffrances, qui nous rappelle que nous sommes tous atteints de mortalité<sup>13</sup> ». Donc, cette actrice au physique longiligne possède *a priori* des qualités corporelles qui confèrent à son être une espèce de fragilité, même avant que des procédés scéniques

---

<sup>7</sup> Patrice Pavis, « Identification », dans Dictionnaire du théâtre, *op. cit.*, p. 167.

<sup>8</sup> *Id.*

<sup>9</sup> Brigitte Purkhardt, « Jouer sa mort sur les cordes de la vie », *loc. cit.*, p. 27.

<sup>10</sup> *Id.*

<sup>11</sup> À l'image de ce qui se fait dans la plupart des ouvrages critiques consacrés au roman. Voir à ce sujet la revue *Europe*, n° 892-893 (août-septembre 2003), dédiée à Ingeborg Bachmann.

<sup>12</sup> Stéphane Lépine, « Souveraine », *24 images*, n° 121 (2005), p. 47.

<sup>13</sup> *Id.*

n'entrent en jeu. Ainsi, le fait que l'actrice interprète moins un personnage qu'elle ne présente une figure met l'accent sur ce corps qu'elle possède, déjà vulnérable en soi, vulnérabilité augmentée, comme on le verra plus loin, par les différents choix de mise en scène.

Comme c'est le cas pour *La cloche de verre*, lorsqu'on aperçoit l'actrice en scène pour la première fois, on la reconnaît davantage qu'on ne distingue un personnage, étant donné que celle-ci n'a pas eu recours à une grande transformation physique pour tenir ce rôle. Qui plus est, Anne-Marie Cadieux partage des ressemblances physiques avec Ingeborg Bachmann, l'auteure du roman autobiographique dont est tirée la création scénique, ce qui contribue à brouiller les frontières entre actrice, personnage et auteure, tout comme dans *La cloche de verre*. Vu que ce personnage n'est jamais nommé, le spectateur le reconnaît simplement sous une identité générique le réduisant à son sexe, c'est-à-dire comme *femme*. Le fait de ne lui désigner qu'un seul des critères qui « donnent consistance à l'être de fiction et permettent de l'appréhender en tant qu'individu vraisemblable<sup>14</sup> » confère à cette figure une certaine ténuité, qui met son corps de l'avant, d'autant plus fragilisé par le climat oppressant de cette production théâtrale.

À l'apparente faiblesse physique de Moi s'ajoute un regard vide qu'elle présente sans pudeur (figure 2.1). Contrairement aux agissements du personnage de

---

<sup>14</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006, p. 66.

*La cloche de verre*, il n'y a ici aucune tentative de présenter aux spectateurs une façade ou une image. Au contraire, les spectateurs sont témoins de toutes les échappées et de tous les débordements de cette « femme qui a de la difficulté à garder les yeux ouverts et dont l'air absent, pendant les moments de silence où elle boit, fume ou contemple le vide, paraît côtoyer la folie<sup>15</sup> ». Par ailleurs, sa position frontale et près des spectateurs, au jugement desquels elle semble « offerte », met davantage en relief que Moi ne cherche pas à établir un contact visuel avec les spectateurs, bien que son regard et ses récits convergent vers le public.

Cette parole que Moi dirige vers le public est constituée de monologues intérieurs qui scellent en quelque sorte un contact avec le spectateur, puisque

souvent livrés dans le plus grand désordre, [ils] sont une sorte de garantie d'authenticité de l'origine du texte : c'est bien l'inconscient qui serait la source de certaines coulées verbales et le personnage s'adresserait alors directement à l'inconscient du [spectateur], comme en passant par-dessus les lois du théâtre<sup>16</sup>.

Ainsi, en plus de présenter un corps qui projette une fragilité touchant les spectateurs, le discours que Moi livre renforce le lien scène-salle, puisqu'elle narre ses pensées les plus intimes.

---

<sup>15</sup> Brigitte Purkhardt, « Jouer sa mort sur les cordes de la vie », *loc. cit.*, p. 26.

<sup>16</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain, décomposition, recomposition, op. cit.*, p. 140.



**Figure 2.1** L'un des nombreux regards lointains que Moi jette au public en cours de représentation. Comme c'est souvent le cas, elle fume durant ses « absences ».

Par ailleurs, l'idée que Moi est un être captif est renforcée par les visites ponctuelles de celui que le spectateur perçoit comme le compagnon de cette femme innommée, Malina. Le prénom de ce personnage secondaire donne le titre au spectacle, ce qui sème une confusion quant au héros véritable de l'œuvre. En effet, le fait que le roman d'Ingebord Bachmann, tout comme le spectacle mis en scène par Brigitte Haentjens, porte le titre *Malina* (« un nom que tout le monde prend pour un

nom de femme<sup>17</sup> ») et, qu'en général, le spectateur croit avec raison que dans un spectacle « le titre porte le nom propre du héros central<sup>18</sup> » laissent croire qu'une femme prénommée Malina sera au centre de l'œuvre. Dès lors, le fait qu'« elle ne porte pas de nom et ne donne pas son nom<sup>19</sup> » à la pièce et que « [c]'est Malina qui porte le titre, en surface, *au-dessus* d'elle<sup>20</sup> » crée chez cette femme un trouble identitaire, puisque « [l]e nom, en tant qu'il fait partie d'un pacte social et même d'un système social de signes, surmonte la fragilité de l'identification imaginaire et lui confère une stabilité et une légitimité sociales<sup>21</sup> ». Ainsi, déjà en proie à des troubles identitaires, dès lors qu'elle n'a pas de nom ni de caractéristiques physiques qui la différencient de Ingeborg Bachmann ou d'Anne-Marie Cadieux, l'héroïne de cette pièce n'en devient pour le spectateur que plus fragile, son instabilité étant exacerbée par les allées et venues de Malina et du chœur d'hommes, qui font ressortir que la figure féminine, puisqu'elle ne quitte jamais la scène, semble vouée à se laisser observer par les hommes en scène, tout autant que par les spectateurs.

---

<sup>17</sup> Elfriede Jelinek, « La guerre par d'autres moyens », *Europe*, n<sup>os</sup> 892-893 (août-septembre 2003), p. 194.

<sup>18</sup> Patrice Pavis, « Titre de la pièce », dans *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 384.

<sup>19</sup> Françoise Rétif, *Ingeborg Bachmann*, Paris, Belin, 2008, p. 130.

<sup>20</sup> *Id.* Les italiques sont de l'auteure.

<sup>21</sup> Judith Butler, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris, Amsterdam, 2009, p. 156-157.

### 1.3 Dispositif scénique : confort menaçant

Le dispositif scénique de cette production exhibe un espace aux multiples sorties — contrastant avec la séquestration de Moi —, qui évoque un salon affublé d'un canapé et d'une petite table de service sur laquelle trônent une bouteille d'alcool, des verres et des comprimés, et de l'autre côté du canapé, des feuilles de papier qui sont éparpillées sur le sol. Jusque-là, on croirait voir un intérieur bourgeois, s'il n'y avait pas pour tout plancher des « rognures de bois foncé<sup>22</sup> », des murs d'arrière-scène formant une aspérité qui pointe dangereusement vers le public, « [d]es tuyaux de radiateurs [qui] les parcourent de bas en haut<sup>23</sup> » et « [u]ne énorme lézarde [qui] sillonne [le mur] du côté cour<sup>24</sup> » (figure 2.2), rendant ce lieu menaçant, tout comme le contexte inquiétant dans lequel baigne Moi.

---

<sup>22</sup> Brigitte Purkhardt, « Jouer sa mort sur les cordes de la vie », *loc. cit.*, p. 27.

<sup>23</sup> *Id.*

<sup>24</sup> *Id.*



**Figure 2.2** L'une des dernières images de la création *Malina*, où on distingue le côté froid et menaçant de la scénographie, avec les murs du fond qui pointent vers le public et les différents tuyaux qui les ornent. Par ailleurs, la barrière que forme le chœur démontre bien qu'il n'y a plus d'issue possible pour Moi.

#### 1.4 Tension dramatique évacuée

L'un des éléments du dispositif scénique, le canapé, revêt une importance particulière en début de représentation. La première image présentée au spectateur est celle d'un récamier vide, immédiatement plongé dans l'obscurité, pour être éclairé à nouveau, présentant cette fois Moi allongée. Ces deux images superposées laissent présager la disparition finale de la femme sans nom, en contribuant ainsi à évacuer toute tension dramatique, puisque « lorsque l'issue d'un conflit est connue d'avance [...] la tension est totalement désamorcée<sup>25</sup> ». Une telle situation quasi statique incite le spectateur à « se concentr[er] alors d'autant plus sur les actions physiques et sur la présence des acteurs<sup>26</sup> ». En d'autres mots, le public ici ne se questionne pas sur ce qui va advenir — la mort de Moi, inéluctable —, mais bien plutôt sur la façon dont la figure de Moi va chuter, ce qui devient le véritable motif de la pièce.

Dans un autre ordre d'idées, le spectateur est également sollicité parce qu'il « est successivement placé dans de multiples positions dont aucune ne se stabilise, dont aucune ne dure assez pour qu'il puisse s'y reposer<sup>27</sup> ». En effet, devant cette création théâtrale protéiforme, façonnée de dialogues, de monologues et des apparitions d'un chœur, sans oublier l'absence de tension dramatique, le spectateur doit constamment passer d'une position à une autre pour saisir l'objet théâtral devant

---

<sup>25</sup> Patrice Pavis, « Tension », dans *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 352.

<sup>26</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 173.

<sup>27</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Un dramatique postthéâtral ? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », *L'Annuaire théâtral*, n° 36 (2004), p. 18.

lui. S’offrant pour ainsi dire en pâture aux regards du spectateur, Moi apparaît ainsi entourée d’êtres aux aguets — sur la scène, mais aussi dans la salle —, ce qui fait apparaître les contraintes dont elle fait l’objet.

## 2. Emprises

### 2.1 Le compagnon

Attardons-nous maintenant aux figures qui entourent Moi, afin de constater les effets qu’un tel entourage aura sur la vulnérabilité de cette figure féminine. Malina, son compagnon présenté plus haut, d’ailleurs le seul qui dialogue avec elle, l’incite à livrer ses pensées. On ne peut passer sous silence ici l’opposition homme-femme, et le rôle occupé par chacun. D’un côté, Moi, étendue sur le canapé, « ne veut pas raconter », puisque « tout dans [s]a mémoire [la] gêne<sup>28</sup> » et de l’autre, Malina, endossant en quelque sorte le rôle de l’analyste, la presse de se livrer, pour ne pas dire de passer aux aveux. Ainsi, « la raison et l’esprit sont associés à la masculinité et à la capacité d’agir, tandis que le corps et la nature sont réduits à cet état de fait silencieux qu’est le féminin, et à attendre leur signification de la partie adverse, le sujet masculin<sup>29</sup> » qui reçoit les confidences de Moi sans jamais l’aider à trouver les clés pour échapper à ses visions cauchemardesques, ce qui confère une supériorité

---

<sup>28</sup> Brigitte Haentjens, *Malina* [livret de mise en scène], document non publié, 2000, p. 2.

<sup>29</sup> Judith Butler, *Défaire le genre*, Paris, Amsterdam, 2006, p. 117.

écrasante à ce personnage masculin, laissant la femme aux prises avec des visions qui finiront par l'étouffer.

Dans le même ordre d'idées, la posture d'autorité de Malina est renforcée à plusieurs reprises au cours de la pièce, puisqu'il donne à la femme des médicaments, action qu'elle reproduira ensuite seule, accompagnant le tout d'alcool, jusqu'à s'enivrer et à altérer son état de conscience. Les actions menaçantes de Malina envers Moi sont fréquentes : il lui lance des boulettes de papier au visage, qu'elle reçoit, impassible, assise sur le sol; il lève sa main vers elle, menaçant de la frapper et il la soulève brutalement et la traîne sur le sol (figure 2.3).



**Figure 2.3** L'une des nombreuses actions que Malina pose envers Moi afin de lui démontrer son autorité. La réaction passive de la figure féminine est conforme à ce qui se déroule dans le reste de la pièce : elle ne s'oppose pas, mais adopte une attitude de résignation.

Par ailleurs, puisque Moi vérifie constamment si Malina n'apparaît pas, alors qu'elle prend un nombre exagéré de comprimés ou de verres d'alcool, elle démontre par là qu'elle a intériorisé l'autorité de Malina, au point qu'il continue de la contrôler, même lorsqu'il n'est pas directement présent en scène. Le personnage de Moi apparaît donc, au contact de Malina, comme une figure féminine affaiblie, incapable d'analyser le contenu de ses rêves, qui se soumet à la force physique et à l'emprise

psychologique de Malina, avec comme unique fuite possible l'alcool et les médicaments. Les différentes apparitions de Malina servent donc de vecteurs accumulateurs qui assoient toujours davantage son autorité à l'égard de Moi.

## **2.2 Le chœur**

Parallèlement à l'emprise grandissante de Malina sur la femme, le chœur fait montre d'une attitude de plus en plus menaçante par l'envahissement du territoire physique mais aussi psychique de Moi, puisque, rappelons-le, le chœur incarne ses pensées cauchemardesques. Ainsi, les entrées en scène des neuf hommes, d'abord espacées, se font de plus en plus fréquentes, jusqu'à ce qu'ils ne quittent plus la scène, formant un mur entre Moi et toute issue possible (figure 2.2). Leurs entrées agissent comme vecteurs connecteurs qui tissent une véritable toile d'araignée autour de Moi, amenuisant l'espace physique et psychique dont elle dispose.

Pour démontrer que ce groupe d'hommes représente les pensées ou des rêves, notons que Moi ne s'adresse jamais à cette masse chorale, pas plus qu'elle ne les regarde, donnant ainsi l'impression qu'elle ne voit pas ces hommes, ce qui confère aux membres de ce groupe une dimension fantomatique, comme s'il n'existait pas réellement. De plus, telles des pensées qui jaillissent à tout moment, leurs apparitions semblent par ailleurs impossibles à contrôler (figure 2.4). Moi apparaît donc soumise à ces êtres pourtant issus de sa propre psyché.



**Figure 2.4** L'une des premières entrées en scène du chœur, alors que Moi évoque un souvenir. On voit ici la passivité du chœur au début de la représentation, ne faisant que passer, entrant et sortant aussitôt.

Dans la mesure où le chœur voit et observe Moi, mais que le contraire n'est pas vrai, les choreutes, dans leur qualité de spectateurs face à l'être féminin en scène, rappellent le double muet de *La cloche de verre*. Par contre, là où dans la production analysée auparavant il n'y avait qu'une silhouette qui regardait sa semblable à travers une paroi en quelque sorte protectrice, ici, neuf hommes dévisagent une femme (figure 2.5) et entrent progressivement en contact avec elle, et ce, de plus en plus directement (figure 2.6) et violemment à mesure que la représentation progresse. À la fin du spectacle, « [l]e chœur prend de la terre au sol va [sic] près d'elle lui lancer des

poignées de terre<sup>30</sup> », alors qu'elle est étendue sur le canapé, quelques secondes avant qu'elle ne « meur[e] et [n']échappe sa cigarette<sup>31</sup> ». Le fait, pour le chœur, de pouvoir ainsi observer la femme, de s'en rapprocher et de la toucher sans qu'elle ne réagisse, lui confère une suprématie. Cette prééminence diffère cependant de celle de Malina, puisqu'elle s'affirme à l'insu de Moi. De cette façon, contrairement à sa consommation exagérée d'alcool qu'elle cache à Malina, se prémunissant ainsi contre lui, Moi ne peut rien dissimuler au chœur et ne peut donc pas s'en protéger.

---

<sup>30</sup> Brigitte Haentjens, *Malina* [livret de mise en scène], *op. cit.*, p. 23.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 24.



**Figure 2.5** Progressivement les membres du chœur s’approchent de Moi. On les voit ici en train de l’observer à son insu.

Cette ascendant du chœur transforme l’espace scénique en un univers de plus en plus onirique, au sein duquel le chœur et Moi semblent inverser leur rôle. Au début du spectacle, les déplacements des corps masculins s’opèrent en imitant le flot de pensées de la femme inconnue — les corps espacés des choreutes se meuvent lentement — puis ils deviennent progressivement plus assurés et agressifs : ils regardent davantage Moi et vont jusqu’à la toucher, comme si les pensées avaient pris le contrôle de Moi, jusqu’à former une frontière infranchissable. À l’inverse, la femme se présente d’abord comme un être stoïque, se tenant bien droite et raréfiant ses gestes. Les assauts continus du chœur lui feront perdre pied, par l’abus de

l'alcool, et embrouilleront ses pensées jusqu'à ce que son corps se relâche et ressemble à celui d'une marionnette dont on aurait coupé les fils.

De pair avec cette inversion des pouvoirs entre Moi et le chœur, se trouve aussi la permutation du droit de parole. Les choreutes sont d'abord silencieux, et leur prise de parole passe par le chant et trois phrases prononcées à la fin de la représentation, où ils intiment à l'héroïne, qui est maintenant muette, d'ouvrir la bouche. Non seulement ils prennent la parole, mais ils s'emparent de sa parole, puisqu'elle ne communique plus, alors qu'ils lui intiment de parler à l'instar de ce qu'avait fait Malina au début du spectacle. Moi semble ainsi avoir cédé ses ressources corporelles et vocales au chœur, se trouvant maintenant dévitalisée, laissée pour morte.

Le chœur, dont les « mouvements sont agencés de façon à diriger l'attention non sur des individus mais sur l'ensemble, comme c'est le cas dans certains mouvements de foule<sup>32</sup> », possède une force inhérente à son unicité. Ce groupe « porteur de la dimension onirique<sup>33</sup> » semble d'abord inoffensif. La lenteur avec laquelle cette « collectivité, à la fois anonyme et multiple [...] chargé[e] d'une forme de mémoire<sup>34</sup> » se montre plus agressive a pour effet paradoxal de faire passer cette agressivité comme allant de soi. Ainsi, la prise de pouvoir de ce groupe « gard[ant] la

---

<sup>32</sup> Manuel García Martínez, « Le temps et le rythme au théâtre », *L'Annuaire théâtral*, n° 29 (2001), p. 74.

<sup>33</sup> Stéphane Lépine, *De sa main brûlée : fragments et réflexions autour de Malina d'Ingeborg Bachmann, roman recréé à la scène par Brigitte Haentjens, op. cit.*, p. 19.

<sup>34</sup> *Id.*

part de mystère que contient la matière des rêves<sup>35</sup> », au détriment de Moi, affaiblit l'image de cette dernière.

En contrepartie de la force inhérente au groupe, un des jeunes membres du chœur fait deux interventions au cours de la représentation. La première, bienveillante, le met en scène surgissant du fond de la scène. Il s'approche de Moi et s'assoit derrière elle sur le canapé, la ramenant vers lui, de façon à ce qu'elle puisse s'appuyer sur son torse un court instant, en silence, après qu'elle ait raconté à Malina un rêve qui prend place au « cimetière des filles assassinées<sup>36</sup> » (figure 2.6). La seconde intervention se fait plus brutale, puisque l'homme pose sa main sur la tête de l'héroïne, déjà étendue sur le canapé, et exerce une pression sur sa tête, jusqu'à ce que celle-ci touche presque le sol, précipitant symboliquement la chute de Moi. Alors que la première entrée se veut un moment de tendresse qui atténue l'oppression ambiante, la seconde irruption met un terme à toute ambiguïté, donnant l'impression aux spectateurs qu'ils auraient été naïfs d'avoir cru à une issue favorable à Moi.

---

<sup>35</sup> Stéphane Lépine, *De sa main brûlée : fragments et réflexions autour de Malina d'Ingeborg Bachmann, roman recréé à la scène par Brigitte Haentjens*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>36</sup> Brigitte Haentjens, *Malina* [livret de mise en scène], *op. cit.*, p. 4.



**Figure 2.6** Premier et unique moment de douceur que vivra Moi au cours de la pièce. Sous le regard de Malina, même cet instant de douceur bienveillante paraît suspect, comme si ce jeune choreute la surveillait encore dans ses rêves.

### 2.3 L'écriture métonymique

En ouverture, Moi contemple des feuilles de papier qu'elle tient d'une main et qu'elle cache ensuite sous le récamier. Plus tard, elle regarde des feuilles qui se trouvent sur le sol, en prend une dans ses mains et énonce qu' « [elle] pense à [s]on livre[, mais] il s'est dérobé [et elle] ne l'écriv[a] plus, il y a longtemps qu'[elle a] cessé d'y penser<sup>37</sup> », pour ensuite brûler une infime partie de la feuille avec sa cigarette et déposer le papier au sol, document que Malina ramasse lorsqu'il entre quelques secondes plus tard. Elle lui arrache alors le papier des mains, puis Malina sort de scène et revient avec d'autres feuilles qu'il chiffonne et lance à la femme qui les reçoit sans broncher. Plus tard, on voit Moi adresser des excuses à des correspondants imaginaires — tous des hommes — pour des lettres auxquelles elle a mis un temps excessif — parfois une année — à répondre, parce qu'il « ne [lui] a pas été possible de répondre plus tôt<sup>38</sup> » à la suite d'« empêchements de toutes sortes <sup>39</sup>». Un épisode subséquent à l'intérieur duquel Moi tombe par terre, se relève, « regarde les feuilles puis détourne le regard<sup>40</sup> » démontre qu'elle se détache de l'écriture. Finalement, alors que Moi vient de mourir, « Malina ramasse les feuilles au sol puis il sort<sup>41</sup> ». Le papier fait ici figure d'objet métonymique, puisqu'il représente l'écriture dans laquelle ne peut plus plonger Moi, au fur et à mesure que la vie déserte son être.

---

<sup>37</sup> Brigitte Haentjens, *Malina* [livret de mise en scène], *op. cit.*, p. 5.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>39</sup> *Id.*

<sup>40</sup> Brigitte Haentjens, *Malina* [livret de mise en scène], *op. cit.*, p. 22.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 24.

Les feuilles servent ici de vecteurs embrayeurs, puisqu'elles ne sont pas simplement des accessoires, mais bien le symbole de la vie de Moi, liée à l'écriture.

### **3. Faire le point : le corps comme territoire occupé**

Pour résumer ce qui a été énoncé précédemment sur la façon dont le corps de la femme sans nom est fragilisé, notons que, dans cette production, la vulnérabilité vient du comportement des figures masculines vis-à-vis de Moi et, surtout, de la passivité de cette dernière. En effet, son corps répond aux agressions par la fuite dans l'alcool et les médicaments, ou par l'indifférence. L'image du corps qui se dégage alors est celle d'un corps en position de se laisser abuser, de se laisser faire.

Le rythme occupe une place prépondérante dans cette production qui repose sur les circonstances de la disparition de Moi, ce qui fait qu'« [à] la progression d'un conflit vers son dénouement, est partout substitué le mouvement d'un rythme vers sa résolution, même si la coda reproduit les notes de l'ouverture et annonce le recommencement du même cycle<sup>42</sup> ». En effet, la vitesse de plus en plus accélérée avec laquelle les différents facteurs d'agression engendrent la « chute, au ralenti, vers la mort réelle ou fictive<sup>43</sup> » de Moi, crée une finale qui atteint tout de même le spectateur, car ce dernier connaissait depuis le début l'issue funeste de l'histoire.

---

<sup>42</sup> Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 415.

<sup>43</sup> Stéphane Lépine, *De sa main brûlée : fragments et réflexions autour de Malina d'Ingeborg Bachmann, roman recréé à la scène par Brigitte Haentjens, op. cit.*, p. 20.

Alors que « [d]ans d'autres civilisations, notamment archaïques, le rêve est réellement vécu par notre *double*, qui, pendant le sommeil, s'échappe du corps et vit ses aventures<sup>44</sup> », dans *Malina*, contrairement à ce qui survient dans *La cloche de verre*, il n'y a pas de double pour vivre la réalité oppressante de Moi à sa place et ainsi lui permettre d'y échapper.

Dans l'optique où le spectateur est confronté à la mise à mort du personnage, sans que rien de sa déchéance ou de la machination du chœur ne soit caché, on peut dire que cela participe en quelque sorte d'un théâtre de la cérémonie, ou d'une mise à mort ritualisée. Et, puisque « [l]e théâtre postdramatique libère le moment formel et ostentatoire de la cérémonie de sa seule fonction consistant à accroître l'attention et le valorise *en tant que tel*, en tant que qualité esthétique, détachée de toute référence religieuse et culturelle<sup>45</sup> », on peut dire que le public fait l'expérience *formelle* de la mise à mort de Moi.

Tous les sens du spectateur sont ainsi investis dans cet univers tendu entre réel et rêve. Par ailleurs, ce spectacle qui, dans notre corpus, est le plus fragmenté, puisqu'il met bout à bout divers fragments de textes qui détiennent à l'évidence peu de liens entre eux, commande un effort certain de la part du spectateur, car « [l]'appareil sensoriel humain ne supporte que difficilement l'absence de

---

<sup>44</sup> Edgar Morin, *Pour entrer dans le XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2004, p. 22. Les italiques sont de l'auteur.

<sup>45</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 106.

rappports<sup>46</sup> ». Dans ce cas-ci, comme les rapports entre les différentes séquences se font rares pour le spectateur, « il va se chercher les siens propres, se fait actif, [...] et ce qu'il remarque alors, ce sont [...] les similitudes, les constellations, les correspondances<sup>47</sup> »

*La cloche de verre* a pu présenter un personnage qui manipulait son image, et dont l'image était manipulée, ce qui rendait le corps vulnérable. Dans *Malina*, la figure de Moi ressemble davantage à un animal traqué autour duquel un étau se referme et qui possède pour seul pouvoir sur son corps le loisir de raconter et de s'enivrer. Elle semble être plus ou moins consciente de sa situation, comme si elle attendait le moment fatidique, essayant à peine de fuir. Le fait que la pièce se termine « sur elle renversée sur le dos, le torse dénudé, semblable aux représentations du Christ dans les diverses Pietà<sup>48</sup> », offrant par là l'image d'une victime sacrifiée, impose l'image ultime d'un être à l'insurmontable vulnérabilité.

---

<sup>46</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, op. cit., p. 132.

<sup>47</sup> *Id.*

<sup>48</sup> Brigitte Purkhardt, « Jouer sa mort sur les cordes de la vie », loc. cit., p. 25.

## **Chapitre III**

***Tout comme elle* ou le corps retrouvé**

Nous vivons plusieurs vies en une seule vie. Nous vivons notre vie tout en vivant la vie léguée par nos mère et père, la vie de nos enfants et de nos proches, la vie de la société, la vie de l'espèce humaine, la vie de la vie<sup>1</sup>...

Louise Dupré a voulu précisément mettre en lumière les vies multiples d'une femme en écrivant le texte de *Tout comme elle*, création de Sibyllines précédemment présentée. Pour cette production, Brigitte Haentjens a investi le texte de Louise Dupré « avec la même liberté qu'[elle] pouvai[t] avoir avec l'œuvre de Bachmann ou de Plath<sup>2</sup> », c'est-à-dire en retranchant des passages, en ajoutant des répliques et en créant une partition physique autour du texte. Ainsi, les courts tableaux narrés sont entrecoupés de tableaux gestuels, insufflant du même coup une dimension chorégraphique à ce « texte poétique, et qui trait[e] d'un sujet douloureux<sup>3</sup> ».

Alors que les deux précédentes créations présentent un personnage en quête de sa véritable essence au-delà de l'image, ainsi qu'une figure féminine qui laisse envahir son territoire psychique et physique, ici, la bataille menée par des « silhouettes » s'engage sur la découverte de leur identité, au-delà de leur rôle de fille ou de mère. Voyons si, dans cette quête d'émancipation, leur corps se trouve également fragilisé.

---

<sup>1</sup> Edgar Morin, *Pour entrer dans le XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2004, p. 313.

<sup>2</sup> Stéphane Lépine, *Un cœur 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*, Publications Sibyllines, Montréal, 2006, p. 5.

<sup>3</sup> Isabelle Lelarge, « Rideau: entrevue avec Brigitte Haentjens », *ETC*, n° 80 (2007), p. 15.

## 1. L'Image au sein du groupe

### 1.1 Choralité

Cette création repose sur le mode de jeu de la choralité et les 50 femmes en scène forment un chœur qui se veut « la démultiplication d'une même silhouette caractérisée par sa fonction<sup>4</sup> » — ici le rôle de mère ou de fille. Par ailleurs, il est important de noter qu'il s'agit d' « UNE voix disséminée en cinquante énonciatrices<sup>5</sup> » et que cette dispersion crée une première fracture au sein du chœur. Ensuite, comme c'est en employant le pronom *je* que les femmes prennent la parole, précisons que « le “je” du texte passe du statut de fille à celui de mère<sup>6</sup> », faisant ainsi endosser deux identités à chacune des interprètes dans cette pièce qui « évoque les étapes de la vie d'une femme, à partir de l'enfance, de la figure idéalisée de la mère, puis l'adolescence, le conflit ouvert, la séparation, la naissance d'une fille, la difficile et nouvelle séparation d'avec sa fille<sup>7</sup> ». Les comédiennes expriment donc les pensées d'une femme qui traite alternativement de sa condition de mère et de fille, multipliant par là les identités et les fractures au sein du chœur. Ces failles sont particulièrement importantes dans l'analyse de *Tout comme elle*, puisque c'est à partir d'elles que se manifeste le corps vulnérable.

---

<sup>4</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006, p. 101.

<sup>5</sup> Stéphane Lépine, *Un cœur 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*, op. cit., p. 5. Les majuscules sont de l'auteur.

<sup>6</sup> *Id.*

<sup>7</sup> *Id.*

Dans un premier temps, afin de souligner la singularité de tous les corps en scène, les actrices sont habillées de façon à faire ressortir leurs caractéristiques physiques. Les propositions de costume accentuent la féminité de chacune : robes, jupes, sous-vêtements — pas de pantalons — dans des tons de rouge, de beige, de blanc ou de noir, cheveux attachés en chignon ou libres, chaussures à talons pour toutes. Plus conservateur pour les femmes plus âgées, découpant les courbes de comédiennes plus jeunes, épousant les formes, le costume magnifie en quelque sorte toutes les actrices en scène. L'âge, la taille et le teint ainsi mis en valeur font apparaître l'individualité de chacune, exactement à l'opposé de cette voix unique qu'elles font résonner (figure 3.1).

## 1.2 Silhouettes

Pour décrire ces femmes qui composent le chœur, nous utiliserons le terme *silhouette* qui met l'accent sur les caractéristiques physiques de l'être en scène. Puisque ces femmes ne répondent qu'aux dénominations génériques de *mère* et de *fille*, leurs corps les différencient donc. Ainsi, « les personnages valent par leurs attributs visuels avant d'être les vecteurs d'une quelconque narration<sup>8</sup> », ce qui est mis en valeur par la présentation des différents corps en tout début de pièce, alors que

---

<sup>8</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition, op. cit.*, p. 71.

l'entrée en scène décalée de chacune des interprètes permet au spectateur d'apprécier la grande diversité corporelle qui s'offre à lui.



**Figure 3.1** : Outre la diversité des costumes des différentes interprètes, on peut apprécier ici la pluralité des corporalités en scène.

L'apparente froideur qui se dégage de ces silhouettes qu'on ne différencie que par leurs traits physiques n'empêche cependant pas ces dernières de partager avec le spectateur des moments intimes de la relation mère-fille. Ainsi, malgré l'anonymat des femmes, « tout se passe comme si la parole accédait d'emblée au vif du sujet et comme si elle se centrait sur l'essentiel, notamment dans des monologues qui

exposent aveux, difficultés et résistances<sup>9</sup> ». Confronté à une silhouette impersonnelle qui lui livre ses secrets familiaux, le spectateur développe une connaissance détaillée de la relation mère-fille qui se dévoile devant lui. Un contact est alors créé entre les spectateurs et les silhouettes, en dépit de l'apparente insensibilité provoquée par mouvements chorégraphiques précis de celles-ci.

Ces silhouettes se déploient sur un vaste plateau nu et noir, ceinturé de murs opaques. Ainsi, cette création débute sur l'image d'un espace vide, occupé par 50 paires de chaussures à talons disposées de tous les côtés (figure 3.2) qui seront enfilées graduellement par les actrices, à mesure qu'elles entrent en scène. La ressemblance entre ce dispositif scénique et un espace qui servirait à présenter un spectacle de danse se confirmera en ce qui concerne l'approche franchement chorégraphique de la représentation.

---

<sup>9</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain, décomposition, recomposition, op. cit.*, p. 139.



**Figure 3.2** Le dispositif scénique place le spectateur devant un spectacle hybride, entre la danse et le théâtre.

## 2. Dévoilement des corps

### 2.1 L'individu au sein du groupe

Même si le même geste est souvent posé par toutes les actrices simultanément, la metteure en scène affirme qu'« on les voit toutes quand même, peut-être même mieux que si elles étaient seules<sup>10</sup> ». En effet, et considérant qu'« [a]u théâtre, comme dans la vie, on ne peut pas aller plus loin que le corps<sup>11</sup> », ces silhouettes, bien que contraintes à effectuer des mouvements identiques, prennent quand même soin de

<sup>10</sup> Stéphane Lépine, *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*, op. cit., p. 7.

<sup>11</sup> Larry Tremblay, *Le crâne des théâtres : essais sur les corps de l'acteur*, Montréal, Leméac, 1993, p. 129.

personnaliser les gestes qu'elles posent (figure 3.3). Par exemple, « Janine Sutto, qui ne pouvait pas déployer tous les mouvements nécessaires, en exécutait tout de même les intentions, parfois minuscules<sup>12</sup> ». Cette comédienne plus âgée s'est approprié les gestes demandés comme elle le pouvait, tout comme les autres comédiennes l'ont fait en fonction de leurs capacités, attestant qu'« [i]l y a beaucoup de place pour la singularité<sup>13</sup> » dans cette production chorale. Le 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. Cette différenciation dans le groupe observée par le spectateur produit un effet de présence qui est engendré par la dynamique entre le tout et ses parties.

---

<sup>12</sup> Michel Vaïs, « Montrer des corps vieillissants sur la scène : comment ? pourquoi ? pourquoi pas ? », *Jeu*, n° 125 (2007), p. 84.

<sup>13</sup> Stéphane Lépine, *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*, op. cit., p. 7.



**Figure 3.3** : Le même geste est posé par toutes, faisant ressortir la singularité de chacune, dans la façon de tenir leur coude, de poser leur regard, de placer leurs doigts, d'incliner la tête, etc.

Cette individualité au sein du groupe se manifeste également à travers le premier mot prononcé par les interprètes. En tout début de pièce, chacune des silhouettes-filles s'adresse directement à sa mère, qu'elle imagine (figure 3.4). Elles interpellent la femme qui les a mises au monde et s'avancent d'un petit pas de course vers le public, chacune mue par l'élan de retrouver sa mère. Bien que le mouvement en direction du public soit effectué d'un élan commun, chacune semble personnaliser la séquence émotionnelle qu'elle vit. Cette gamme de sentiments comprend la joie,

l'espoir et la déception de ne pas trouver sa mère, ce qui amène les silhouettes à se détourner et à s'éloigner de ce mirage. Plusieurs allers-retours vers cette mère qu'aucune ne retrouvera, dans ce premier tableau du moins, seront ainsi effectués, mettant de l'avant que les mêmes objectifs de mise en scène mènent à des propositions gestuelles qui varient, puisqu'aucune actrice n'interprète les consignes scéniques exactement de la même façon. Certaines courent plus rapidement que d'autres, sourient davantage ou se retournent promptement, racontant par là leur histoire unique. Un simple sourire qui dure plus longtemps que celui des autres signifie — parce que, rappelons-le, elles racontent toutes la même histoire, seuls leurs corps en font des identités individuelles — que cette femme à la mine réjouie ressent une envie plus forte que celle des autres de voir sa mère.

Qui plus est, comme dans cette séquence les voix ne sont pas synchrones, chacune des actrices ayant un débit, une vitesse, un ton et un timbre qui lui sont propres, le décalage entre les voix qui en découle sied parfaitement à la désynchronisation des corps. Ainsi, une voix plus grave pour prononcer « maman » pourra signifier qu'il y a quelque chose de dramatique dans les retrouvailles, une voix haute donnera l'impression qu'elles sont empreintes de légèreté, confirmant, en complémentarité avec le langage corporel déployé, que chacune de ces silhouettes raconte sa propre histoire.



**Figure 3.4** Deux actrices s'élançant vers le public à la recherche de leur mère

## 2.2 Partenaire du public

Le chœur parvient à « fonctionner sur la scène comme miroir et partenaire du public<sup>14</sup> » et offre « la possibilité de manifester un corps collectif qui entre en relation avec des fantasmes sociaux et des aspirations à l'unification<sup>15</sup> », réalisant ainsi les désirs de rassemblement que vit le public. La fracture qui fissure ce groupe atteint alors d'autant plus les spectateurs, leur rappelant les propres failles qui découpent les groupes auxquels ils appartiennent.

<sup>14</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 210.

<sup>15</sup> *Id.*

### 2.3 Motif de l'enjambée

La cadence des pas varie beaucoup au cours de la représentation, créant un véritable *motif de l'enjambée*. De la toute première action des silhouettes, qui consiste à chausser des souliers à talons, au pas assuré final se réalise toute une gamme d'enjambées qui agissent comme autant de symboles d'émancipation. Au fur et à mesure que les filles s'extraient d'une chorégraphie composée des gestes imposés par la mère, les bonnes manières, les conventions, elles gagnent en assurance par l'adoption d'un pas plus décidé. D'abord de faible amplitude parce qu'exécutée par la silhouette-fille, la foulée devient ainsi de plus en plus sonore et assurée, véritable pulsation rythmique qui sert, en toute fin de pièce, à accompagner les paroles « Ma douleur ? Que fais-tu de ma douleur ?<sup>16</sup> », alors que toutes les femmes frappent du pied en même temps. Le contraste entre les fins talons et le bruit sourd qui retentit lorsque toutes percutent le plancher saisit le spectateur, pour qui les pas des interprètes sont des vecteurs connecteurs qui lient entre elles les différentes étapes de l'affranchissement des mères et des filles.

### 2.4 Traversée du miroir

Vers le milieu de la représentation, un monologue porte sur la naissance d'une fille, transformant par le fait même la silhouette-fille en silhouette-mère. Cette

---

<sup>16</sup> Brigitte Haentjens, *Tout comme elle* [livret de mise en scène], document non publié, 2006, p. 34.

bascule des rôles crée un effet miroir à partir duquel on assiste à un rappel des difficultés que la fille éprouve envers sa mère en première partie, et qu'elle rencontre maintenant en tant que mère avec sa fille dans la seconde, provoquant « [l]a répétition du même, dans un temps infini<sup>17</sup> ». Petits mensonges, duplicité, silence, la lignée des mères et des filles se perpétue et se ressemble. L'hypocrisie se trouve par exemple dans le (trop) grand sourire des femmes lorsqu'elles accouchent et s'écrient : « C'est une fille<sup>18</sup> ! », paroles qui seront répétées maintes fois, jusqu'à ce que le sourire se comprime, que le ton change et que la perspective d'avoir mis au monde une personne de sexe féminin ne semble plus si réjouissante, et que le masque tombe, tant et si bien que les femmes lancent alors : « Je me suis dit que, la prochaine fois, ce serait un garçon<sup>19</sup> », levant les bras au ciel, comme pour implorer Dieu. Brigitte Haentjens souligne ainsi que, dans cette création, « [i]l y a des passages très ludiques, ironiques même : l'éducation des jeunes filles, les bonnes manières, [...] autant d'aspects qui ne sont pas sans lien avec *La cloche de verre*<sup>20</sup> ». En effet, on retrouve ici le trop grand sourire de celle qui affiche ce qu'elle croit que les autres désirent voir.

---

<sup>17</sup> Lucie Robert, « L'écrivain au théâtre », *Voix et Images*, vol. 33, n° 98 (2008), p. 163.

<sup>18</sup> Brigitte Haentjens, *Tout comme elle* [livret de mise en scène], *op. cit.*, p.17.

<sup>19</sup> *Id.*

<sup>20</sup> Stéphane Lépine, *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*, *op. cit.*, p. 7.

## 2.5 Irruption du réel

Par ailleurs, parmi tous les procédés utilisés pour attirer l'attention du spectateur s'inscrit l'irruption du réel, qui survient lorsque l'identité des comédiennes est révélée, lors d'une séquence où chacune des femmes dévoile son prénom, et ensuite, celui de sa mère. Les 50 femmes, tour à tour, prononcent donc la phrase suivante : « Moi (leur prénom), fille de (prénom de leur mère) ». Cette irruption du réel renforce le contact établi entre le spectateur et les comédiennes puisqu'« [e]n fournissant [...] des renseignements de l'ordre du "privé", [elles] favorisent la relation affective<sup>21</sup> ». Agissant de la même façon que les gestes personnalisés mentionnés plus haut, ces irruptions du réel donnent la chance aux spectateurs « de vivre les présences de la scène plutôt que de les interpréter comme des représentations<sup>22</sup> ». Ainsi, la brèche ouverte par l'apparition du singulier parmi le chœur s'élargit avec cette percée du réel, ces deux procédés favorisant l'apparition d'êtres authentiques sous ces silhouettes aux gestes apparemment programmés. Ces apparitions furtives d'une humanité plurielle agissent comme vecteurs accumulateurs qui percent peu à peu le mystère de ces corps chorégraphiés, voire robotisés.

Des commentaires tels « je ne suis pas d'accord ! » et « les choses ne se passent pas comme ça », entendus à l'issue du spectacle, indignations provenant de

---

<sup>21</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain, décomposition, recomposition, op. cit.*, p. 140.

<sup>22</sup> Liviu Dospinescu, « Effet de présence et non-représentation dans le théâtre contemporain », *Tangence*, n° 88 (2008), p. 47.

jeunes femmes qui « ne se sont pas du tout reconnues “là-dedans” », donnent l’impression que « ces spectatrices, la représentation durant, [se sont] trouvées devant une conférence ou devant une démonstration révélant les résultats d'une étude, plutôt que devant une œuvre de fiction<sup>23</sup> », démontrent que les procédés mis en œuvre afin d’humaniser les silhouettes atteignent leur cible, puisque certaines spectatrices considèrent ce qu’elles voient et entendent comme un référent réel.

## 2.6 Chansons

Quatre chansons se font entendre durant le spectacle. Les silhouettes-filles entonnent les deux premières, des chants de Noël, l’une étant le *Laudate Mariam*, un chant traditionnel, et l’autre, une chanson populaire :

Moi, j'ai vu petite maman hier soir  
 En train d'embrasser le Père Noël  
 Ils étaient sous le gui  
 Et me croyaient endormie  
 Mais sans en avoir l'air  
 J'avais mes deux yeux entr'ouverts [...]

La parfaite synchronie émanant des paroles du premier chant fait ressortir la docilité des petites filles envers la religion et l’harmonie inhérente au second démontre la soumission envers la mère qui les veut « légères, joyeuses, attentionnées, affectueuses les unes envers les autres<sup>24</sup> » à l’occasion de Noël. La dernière chanson est ainsi

---

<sup>23</sup> Catherine Cyr, « Mater Dolorosa », *Jeu*, n° 120 (2006), p. 21-22.

<sup>24</sup> Brigitte Haentjens, *Tout comme elle* [livret de mise en scène], *op. cit.*, p. 8.

suivie d'une danse traditionnelle (figure 3.5) à laquelle prennent part la totalité des silhouettes-filles, montrant par là leur désir de plaire à la mère.



**Figure 3.5** Danse folklorique exécutée par les silhouettes-filles dans le but de plaire à leur mère qui les veut joyeuses et légères pour Noël.

À l'opposé, le texte des deux autres chansons traite de l'inéluctable séparation entre la fille et sa mère. Lors du troisième chant, les paroles suivantes sont déclamées en canon : « Moi, à jamais séparée de la haine, à jamais séparée d'elle, ma mère, à

jamais séparée<sup>25</sup> ». Cette litanie provoque un effet saisissant qui évoque la condition conflictuelle des mères et des filles, mais aussi la marche qui conduit à la séparation. La dernière chanson, la plus longue de toutes, où les voix des femmes se font entendre à l'unisson, met en exergue le mot « debout », répété un grand nombre de fois, soulignant la posture des femmes prêtes à s'émanciper. Les dernières paroles de ce chant choral, « j'avance, pas à pas, vivante, vivante de ma seule vie, comme dans un amour désormais libre de toute éternité<sup>26</sup> », confirment l'atteinte de cette délivrance. Agissant comme vecteurs embrayeurs, les chansons changent de signification en cours de pièce, associées au début à la soumission des filles, puis en tant que symbole de libération à la fin.

### 2.7 Parole empêchée

Le texte de Louise Dupré recèle « une part de non-dit, [d']inhibitions et [de] silences, [de] paroles étouffées et [de] gestes empêchés<sup>27</sup> » qui trouvent leur résonance dans les gestes proposés par Haentjens, notamment lorsque les silhouettes-mères, en colère contre leurs filles, lèvent les bras en étouffant un cri. Ainsi, « la parole et les gestes retenus de l'adulte<sup>28</sup> » font écho aux gestes contenus de la silhouette-fille qui marche à petits pas et danse pour faire plaisir à sa mère. Cette

---

<sup>25</sup> Brigitte Haentjens, *Tout comme elle* [livret de mise en scène], *op. cit.*, p. 16.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>27</sup> Nathalie Watteyne, « *Tout comme elle* : l'intime et le non-dit », *Voix et Images*, vol. 34, n° 101 (2009), p. 88.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 89.

colère contenue rappelle aussi les silences de la silhouette-fille devenue adulte, qui visite sa mère et fait semblant d'écouter ses histoires, moments où « [elle] tient bon, [elle] di[t] oui, en jetant un regard oblique sur [s]a montre<sup>29</sup> ». La parole empêchée parcourt ainsi *Tout comme elle* et devient un signe supplémentaire de la soumission de la femme aux diktats sociaux qui guident la relation qu'elle entretient avec sa mère ou avec sa fille.

### 3. Émancipation finale

#### 3.1 Fracture décisive

Alors que les deux autres productions prennent appui sur une structure cyclique, se terminant là où elles ont commencé, la finale de *Tout comme elle* s'avère être le point culminant de la fracture du chœur qui survient pendant la pièce, comme si, à force d'être divisée, cette masse — la longue lignée de mères et de filles — en venait à se libérer de la pression exercée par les liens filiaux. En effet, tout au long de son parcours,

[l]e geste, précis, raconte la docilité apprise des petites filles, la perfection consentie, l'obligation de dire « oui » ; puis le corps se cambre, se rebiffe, s'échappe dans une course folle, s'immobilise ensuite dans une posture tendue qui dit la difficulté, soudain, à contenir plus longtemps une colère, une amertume, une douleur<sup>30</sup>.

Cette souffrance s'exprime finalement par des femmes au corps droit, sereines, et débarrassées de leur culpabilité (figure 3.6). Au tout début de la pièce, les femmes se

<sup>29</sup> Brigitte Haentjens, *Tout comme elle* [livret de mise en scène], *op. cit.*, p. 2.

<sup>30</sup> Catherine Cyr, « Mater Dolorosa », *loc. cit.*, p. 23.

chaussent de talons hauts, comme si elles endossaient une certaine féminité assortie d'un rôle de fille et de mère, et à la fin, elles s'éloignent du public, comme si les silhouettes se soulageaient ainsi du rôle de fille et de mère qu'elles tenaient jusqu'à présent, ne conservant que le rôle de femme... libre.



**Figure 3.6** Image finale où les femmes se tiennent debout, débarrassées de toute culpabilité.

### 3.2 Corps intermédiaire

Nous avons évoqué plus haut que les voix parfois asynchrones mettent en relief chacune des silhouettes. Par ailleurs, la somme de ces voix, lorsqu'elles sont en parfaite synchronie, comme c'est le cas à plusieurs reprises, crée un corps *autre*, puisque le son choral « flotte au-dessus du chœur comme une entité indépendante: une voix spectrale qui semble être celle d'un *corps intermédiaire*<sup>31</sup> » (figure 3.7). Ainsi, si l'asynchronisme met en relief chacune des silhouettes, la somme de toutes les voix réunies confère une apparence spectrale à la masse, comme si les femmes unies développaient une force qui les dépasse, qui va de pair avec le geste décidé, exécuté à ce moment-là, soit le fait de percuter ensemble le plancher.

---

<sup>31</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, *op.cit.*, p. 210.



**Figure 3.7 :** La voix à l'unisson de toutes les femmes crée un *corps intermédiaire*.

### 3.3 Position de dos

Lorsque les femmes s'éloignent du public comme nous l'avons évoqué plus haut, elles tournent le dos aux spectateurs, brisant ainsi le contact créé par la frontalité et la narration inhérentes à cette production. Par conséquent, cette nouvelle posture altère la relation scène-salle, la rendant plus distante, comme si le rôle de complice que les silhouettes avaient accordé au public tout au long de la pièce s'effaçait soudainement, maintenant que les femmes ne ploient plus sous le poids de la culpabilité d'être une « mauvaise mère » ou une « mauvaise fille ». Cette position de dos « interpelle par ce qu'elle cache, et nous ouvre en grand les portes de

l'interprétation, voie royale d'un imaginaire convoqué et régénéré<sup>32</sup> ». Ainsi, alors que le spectateur est témoin tout au long de *Tout comme elle* des déceptions, des mensonges et de la colère vécus par les femmes, le moment où elles parviennent à une sérénité est tenu caché. Ainsi, l'hypothèse qui veut que Brigitte Haentjens présente des corps vulnérables se confirme par cette dissimulation des corps hors d'atteinte des femmes libérées de la culpabilité.

### 3.4 Ironie

Dans cet éloignement final réside tout de même un contact ultime entre comédiennes et spectateurs, de par l'ironie qui se dégage de la dernière réplique, prononcée par la doyenne du groupe. En effet, dans le dernier tableau, lorsque toutes marchent vers l'arrière-scène, dos au public, une comédienne âgée de quelque 80 ans se retourne pour lancer aux spectateurs : « Moi, j'ai pas de problème avec ma mère<sup>33</sup> », réplique qui déclenche quelques rires contenus dans le public. Cette moquerie fait qu'« [e]ntre le locuteur et les spectateurs se crée un lien [...] de connivence [...] au détriment du personnage destinataire du propos<sup>34</sup> », soit, dans ce cas-ci, la mère avec qui les problèmes ne s'arrêtent — semble-t-il — qu'avec la mort.

---

<sup>32</sup> Ludovic Fouquet, « L'homme de dos, une posture métaphorique », *Jeu*, n° 98 (2001), p. 136.

<sup>33</sup> Brigitte Haentjens, *Tout comme elle* [livret de mise en scène], *op. cit.*, p. 36.

<sup>34</sup> Véronique Sternberg, *La poétique de la comédie*, 1999; citée par Gilbert David, « Satire, bouffonnerie et autres grimaces : les interpellations du rire au féminin », *L'Annuaire théâtral*, n° 46 (2009), p. 103.

Les rires du public montrent clairement que l'ironie de l'énoncé a atteint son but, puisque «le comique [...] est toujours révélateur de l'existence d'une interpellation, en provenance d'un sujet émetteur vers un sujet récepteur, qui sont, dès lors, pris dans un contrat de réciprocité dont la manifestation ou non du (sou)rire attendu viendra sceller la réussite ou l'échec<sup>35</sup> ». L'ironie, dont on avait souligné la présence dans une séquence précédente, agit ici comme vecteur sécateur qui vient briser le sentiment de sérénité vécu par les silhouettes enfin libres.

#### **4. Faire le point : conditions d'un corps libéré**

Alors que nous luttons pour obtenir des droits sur nos propres corps, ces corps pour lesquels nous luttons ne seront presque jamais exclusivement les nôtres. Le corps a toujours une dimension publique : constitué comme un phénomène social dans la sphère publique, mon corps est et n'est pas mien. Offert aux autres depuis la naissance, portant leur empreinte, formé au creuset de la vie sociale, le corps ne revient que plus tard, et avec une certaine incertitude, ce dont je revendique l'appartenance<sup>36</sup>.

Reprenant l'idée de Judith Butler, nous affirmons que le corps des silhouettes de *Tout comme elle* ne leur appartient véritablement qu'en toute fin de pièce, alors qu'elles ne sont plus soumises aux volontés de la mère et ne se retiennent plus de s'exprimer face à leur fille. La vulnérabilité des corps vient justement de l'obligation de se contenir afin d'adopter un comportement acceptable. Le plaisir du spectateur tient donc ici à la

---

<sup>35</sup> Gilbert David, « Satire, bouffonnerie et autres grimaces : les interpellations du rire au féminin », *loc. cit.*, p. 104.

<sup>36</sup> Judith Butler, *Défaire le genre*, Paris, Amsterdam, 2006, p. 35.

découverte de l'humanité que sous-tend chacune des silhouettes, dans ce qu'elle a d'unique.

Il est paradoxal de constater que l'union finale des voix ne donne pas — comme on aurait pu le croire — l'impression que ces silhouettes redeviennent toutes anonymes, perdues dans la masse, maintenant que rien ne « dépasse » qui pourrait les différencier. L'union des femmes leur confère plutôt une puissance qui dépasse la somme des forces individuelles et qui leur permet finalement de s'émanciper, de se libérer du poids de la culpabilité. Le spectateur a l'impression que cette femme, dont la voix est divisée en 50 énonciatrices, accepte maintenant les différentes fractures de son être, ce qui lui donne la force de rejeter les reproches.

#### 4. 1 Spectateurs

Cette création, seule parmi les trois à l'étude qui traite de relations qui touchent exclusivement les femmes, nous pousse à nous interroger sur la réception du public masculin. Cette question devient d'autant plus intéressante si l'on considère les propos suivants de Brigitte Haentjens :

[À] l'occasion de *Tout comme elle*, j'ai entendu des commentaires masculins du style : « la relation mère/fille ça ne m'intéresse pas ». Il s'agit de l'histoire de ta mère, ta sœur, ta blonde... que des hommes disent ne pas se sentir concernés, moi ça me dépasse. Car les préoccupations masculines m'intéressent, nous intéressent. Le théâtre de répertoire, de Sophocle à Shakespeare, ne reflète pratiquement que cela, des préoccupations masculines <sup>37</sup>!

---

<sup>37</sup> Isabelle Lelarge, « Rideau : entrevue avec Brigitte Haentjens », *loc. cit.*, p. 16.

Ainsi, si certains hommes ont choisi ne pas assister à ce spectacle à cause de sa thématique, qu'en est-il de ceux qui y ont assisté ? Pourrait-on y voir une première limitation dans la relation que Brigitte Haentjens développe avec le spectateur ? Est-ce qu'il doit être représenté en scène pour se sentir concerné et ainsi être touché par le théâtre de cette metteuse en scène ? Avec cette création où Brigitte Haentjens pose « [l]'une des grandes questions féministes : comment améliorer la relation mère-fille<sup>38</sup> ? », se cantonne-t-elle à faire du théâtre pour un certain public sensible aux questionnements féminins ?

En conclusion, la vulnérabilité vient du contraste entre la mise en scène qui commande des gestes réglés et l'exécution de ceux-ci par des actrices — et non des danseuses — qui met précisément en lumière l'incapacité de chacune d'elles à répondre *parfaitement* aux consignes. Les failles ainsi révélées soulignent que les silhouettes *jouent un rôle*, un peu comme le fait Esther dans *La cloche de verre*. Ces imperfections insufflent une humanité à l'œuvre chorégraphique que le spectateur remarque immédiatement, avide qu'il est d'*instants féconds*, moments où le théâtre « tend à juxtaposer des moments hétéroclites et à condenser des moments d'intensité dramatique<sup>39</sup> ». Qui plus est, ce dévoilement apporte une réponse au questionnement qui tenaille le public tout au long de la représentation : qui sont chacune de ces femmes ? La valeur « accidentelle » de la vulnérabilité des corps

---

<sup>38</sup> Jane M. Moss, « Le corp(u)s théâtral des femmes », *L'Annuaire théâtral*, n° 46 (2009), p. 23.

<sup>39</sup> Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains : Mythes et idéologies*, Paris, PUF, 2010, p. 161.

féminins — qui *devraient* être inattaquables, posant les mêmes gestes et portant la même parole — touche le spectateur et sied au thème de cette création qui porte sur la difficulté d’assumer sa différence, alors que chaque femme est censée être pareille à sa mère et à sa fille, issue comme elle d’une lignée immémoriale.

En terminant, puisque

les libérations sont éphémères, que là où les nouvelles chaînes se brisent, de nouvelles chaînes se forment, de nouveaux esclavages se préparent, et que là où une libération est incapable de faire naître une liberté, elle creuse la voie à une nouvelle oppression<sup>40</sup>,

on peut se demander combien de temps durera cette liberté acquise en fin de pièce, comme quoi les *ravages* — titre que portait l’œuvre de Louise Dupré au départ<sup>41</sup> — de la relation mère-fille, et même l’émancipation par rapport à ce type de relation, laissent des traces.

---

<sup>40</sup> Edgar Morin, *Pour entrer dans le XXI<sup>e</sup> siècle*, *op.cit.*, p. 373.

<sup>41</sup> Pierre L’Hérault, « Le battement des mots », *Spirale*, n° 209, 2006, p. 52

## **Conclusion**

Comment donner corps au corps social<sup>1</sup> ?

Telle semble être la question soulevée par Brigitte Haentjens dans les trois productions à l'étude, qui présentent, sous différents angles, des corps soumis à diverses règles ou conventions sociales. L'insuccès rencontré par les corps en scène à intégrer ces règles sociales aura pour effet de les vulnérabiliser. Ainsi, Esther, dans *La cloche de verre*, propose une mimétique exagérée de la jeune fille de bonne famille, révélant par cette démesure la fausseté de l'image projetée. Puisqu'elle ne propose pas une représentation d'elle-même qui serait plus conforme à son identité véritable, Esther se retrouve en constante représentation et exhibe par là sa vulnérabilité. Les silhouettes de *Tout comme elle* semblent également cantonnées dans des rôles qui leur sont assignés, celui de mère et de fille. Cependant, les failles qui apparaissent à l'intérieur du groupe en raison de la disparité des gestes pourtant parfaitement chorégraphiés fait s'éclater cette masse chorale et laisse apparaître l'identité de femme à construire par chacune des silhouettes, qui s'affranchit finalement de son rôle social de « bonne fille » ou de « bonne mère ». Cette issue est contraire à celle de *La cloche de verre* où Esther affiche un sourire trop étudié qui démontre qu'elle se trouve toujours sous l'emprise du rôle social qu'elle doit jouer.

*Malina* fait bande à part à l'intérieur des créations théâtrales à l'étude, car les règles sociales auxquelles se plient les silhouettes de *La cloche de verre* et de *Tout*

---

<sup>1</sup> Stéphane Lépine, « Le corps dernier cri », *Jeu*, n° 114 (2005), p. 142.

*comme elle*, ne s'appliquent pas dans l'univers intime à l'intérieur duquel évolue Moi. Cette femme soumise à aucune règle lui dictant un comportement à adopter semble laissée à elle-même, perdue, et c'est de là que provient sa vulnérabilité. L'absence de cadre social dans son univers la présente comme une proie offerte aux assauts physiques et psychologiques de Malina, mais également soumise aux attaques de ses propres pensées, représentées par le chœur. Puisqu'elle ne rencontre pas de règles sociales auxquelles se soumettre ou s'opposer, elle désobéit aux règles élémentaires régissant sa santé en s'enivrant et en consommant des médicaments. Par ailleurs, à la différence de *Tout comme elle*, la rareté des gestes effectués par les choreutes qui agissent davantage comme un bloc monolithique ne permet pas de différencier les individus du groupe, ce qui donne la chance au chœur de démultiplier la puissance qui lui permet de contrôler Moi.

Les corps sont donc rendus vulnérables par la manipulation opérée par des forces oppressantes dans le but de les rendre conformes au protocole social dominant. Dans *La cloche de verre*, l'image du corps d'Esther est fractionnée par l'apparition du double et la projection des vidéos, ce qui crée un cercle vicieux où les images s'enchaînent et s'accumulent, annulant pour le spectateur la possibilité qu'il se cache peut-être une image véritable derrière tous ces doubles. À l'opposé, la multitude des différences de *Tout comme elle* favorise l'éclatement du groupe et prend ainsi le dessus sur les images trop souvent reproduites, jusqu'à en perdre leur raison d'être. La vulnérabilité des corps semble donc inhérente au protocole social

qui contraint les agissements du corps. La présence de ce protocole semble si impérieuse que, lorsqu'aucun pacte social n'existe, la femme ne peut s'en libérer et elle est vouée à sa perte. À l'opposé, lorsqu'un trop puissant protocole social existe, il noie le sujet féminin qui ne sait plus quoi faire pour trouver sa vraie identité parmi les images. Un protocole social médian, impliquant que la femme y est assujettie, mais peut aussi le dépasser, semble être la seule façon pour un corps féminin de se libérer.

Telles que présentées, les corporéités souffrantes entrent directement en contact avec les spectateurs en favorisant l'identification cathartique, puisque ces derniers se retrouvent dans la souffrance véhiculée par les corps en scène, laquelle leur rappelle leur propre souffrance corporelle. Ainsi, l'identification ne se fait pas grâce à un personnage que le spectateur reconnaîtrait comme semblable à lui de par ses traits de personnalité, mais plutôt par un corps souffrant et voué à la mort, ce qui touche encore plus intimement le spectateur. L'aspect social du corps est important dans ce processus de reconnaissance, puisque le spectateur, par exemple, par le simple fait d'être venu au théâtre, vit son corps à travers la représentation d'un acte social.

Il existe des similitudes évidentes entre le travail de Brigitte Haentjens et la biomécanique — « rationalisation du mouvement conduisant à l'attitude et au geste

précis<sup>2</sup> » — de Meyerhold. Selon cette approche, l'émotion est définie « comme étant la perception des changements physiologiques provoqués par un stimulus<sup>3</sup> ». Pour tracer un parallèle entre la biomécanique et la méthode privilégiée par Haentjens, « l'acteur de la biomécanique agit avant de s'émouvoir<sup>4</sup> », et l'acteur chez la metteuse en scène agit et ne s'émeut pas, mais le spectateur, lui, s'émeut de voir les corps souffrants des êtres en scène.

Cette absence d'émotion chez les êtres en scène s'explique par la posture adoptée par Haentjens : « Il y a des gens de mon milieu, des acteurs et des metteurs en scène qui trouvent que mon travail est froid. Ce n'est pas froid, c'est incandescent...<sup>5</sup> ». L'apparente opposition entre ces deux perceptions n'en est pas une. D'abord, sur le mot *incandescent*, notons que

[d]epuis quelques années, le théâtre utilise le mot énergie pour désigner ou tenter de comprendre le phénomène de la présence de l'acteur. Il y a eu des époques où l'acteur avait de l'âme, du souffle, du coffre, du charme, du cœur, de l'esprit. De nos jours, il a de l'énergie. Son corps est le lieu d'une combustion : il brûle<sup>6</sup>.

L'énergie déployée par les acteurs pour atteindre un haut degré de précision dans les gestes qu'ils posent fait d'eux des acteurs qui *brûlent*. Quant à la froideur qui se

---

<sup>2</sup> Larry Tremblay, *Le crâne des théâtres : essais sur les corps de l'acteur*, Montréal, Leméac, 1993, p. 103.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> Florent Siaud, « Les langues de feu de la création : entretien avec Brigitte Haentjens », *Rappels : répertoire et bilan de la saison théâtrale 2007-2008 au Québec* [En ligne], p. 17, <http://www.crilcq.org/rappels/rappels2007-2008.asp>. Page consultée le 20 février 2010.

<sup>6</sup> Larry Tremblay, *Le crâne des théâtres : essais sur les corps de l'acteur*, *op. cit.*, p. 27.

dégage aussi de leur travail, elle est attribuable à l'absence d'émotions en scène, ce qui ne veut pas dire que les spectateurs ne sont pas touchés.

Grâce à la participation d'êtres « vivants » comme par la fixation séculaire sur des destinées humaines séculaires provoquant l'émotion, le théâtre dégageait toujours une certaine « chaleur ». [...] Pour celui qui s'attend à la représentation d'univers humains et « psychologiques », [le théâtre contemporain] peut manifester une « froideur » difficilement supportable. Elle s'avère particulièrement déconcertante car, au théâtre il ne s'agit pas de processus purement visuels, mais de corps humains avec leur chaleur et avec lesquels l'imagination et la perception ne peuvent qu'associer des expériences humaines. Ainsi y a-t-il provocation lorsque des manifestations humaines sont enfermées en des trames visuelles<sup>7</sup> [...].

Le terme *trame visuelle* qualifie particulièrement bien le travail de Brigitte Haentjens, qui met de l'avant des corps travaillés à la seconde près, du début à la fin de la représentation, comme une trame sonore qui serait préprogrammée. Cependant, au contraire d'une bande son qui peut être contrôlée par des machines, le procédé théâtral, lui, repose toujours sur de bons vieux corps humains, ce qui donne lieu aux imperfections qui créent justement la vulnérabilité dont on a traité plus haut.

*There is no such thing as unperformed or naturally occurring in real life. The object of the actor "real life study" is also performing, though she may not be fully aware that her behavior is codified*<sup>8</sup>.

Puisqu'il n'y a finalement aucun geste de la vie quotidienne qui ne soit pas mis en scène par ceux qui les accomplissent, peut-être que, finalement, ce qui touche le spectateur dans les créations de Brigitte Haentjens, c'est de reconnaître, devant la

---

<sup>7</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, op. cit., p. 149.

<sup>8</sup> Richard Schechner, « Performing », dans *Performance Studies : An Introduction*, 2<sup>e</sup> éd., New York, Routledge, 2006, p. 220.

faillite à tenir un rôle social qui se joue devant lui, sa propre incapacité à mettre en scène ses actes sociaux ?

## **Bibliographie**

## I. Corpus primaire

### Documents vidéographiques

HAENTJENS, Brigitte, *Malina* [captation vidéo], d'après *Malina* de Ingeborg Bachmann, réalisée par Sibyllines, Montréal, septembre 2000, 86 min.

-----, *La cloche de verre* [captation vidéo], d'après *La cloche de détresse* de Sylvia Plath, réalisée par Sibyllines, Montréal, janvier 2004, 105 min.

-----, *Tout comme elle* [captation vidéo], d'après *Tout comme elle* de Louise Dupré, réalisée par Jean-Pierre Masse, Production Le conifère têtue, janvier 2006, 78 min.

### Livrets de mise en scène

HAENTJENS, Brigitte, *Malina* [livret de mise en scène], document non publié, 2000, 24 p.

-----, *La cloche de verre* [livret de mise en scène], document non publié, 2004, 38 p.

-----, *Tout comme elle* [livret de mise en scène], document non publié, 2006, 36 p.

### Œuvres originales ayant servi aux adaptations

BACHMANN, Ingeborg, *Malina*, traduit de l'allemand par P. Jaccottet et C. Oliveira, Paris, Seuil, 1973 [2008], 285 p.

DUPRÉ, Louise, *Tout comme elle : suivi d'une conversation avec Brigitte Haentjens*, Montréal, Québec Amérique, 2006, 110 p.

PLATH, Sylvia, *La cloche de détresse*, traduit de l'anglais par M. Persitz, Paris, Gallimard, [1972] 1987, 270 p.

## II. Études sur le corpus et Sibyllines

### 1. Mises en scène de Brigitte Haentjens et de Sibyllines

ANDERSEN, Marguerite, « Brigitte Haentjens », *Liaison*, n° 122 (2004), p. 19.

BOURDAGES, Étienne, « Les compagnies au fonctionnement : Sibyllines, un cas concret », *Jeu*, n° 22 (2007), p. 87-96.

COUTURE, Philippe, « L'inconfort et l'indifférence », *Le Devoir* [En ligne], 14 mars 2011, <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/318701/theatre-l-inconfort-et-l-indifference>, page consultée le 30 juillet 2011.

FÉRAL, Josette, « Brigitte Haentjens : la rage de créer », dans *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens, Tome III, Voix de femmes*, Montréal, Québec Amérique, 2007, p. 187-204.

HAENTJENS, Brigitte, « Hommage à Jacques Lecoq », *Jeu*, n° 90 (1999), p. 14-16.

HELLOT, Marie-Christiane, « Mots de couple », *Jeu*, n° 108 (2003), p. 60-65.

LABRECQUE, Marie, « Moulin à paroles », *Le Devoir* [En ligne], 24 novembre 2010, <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/311580/theatre-moulin-a-paroles>, page consultée le 30 juillet 2011.

LELARGE, Isabelle, « Rideau: entrevue avec Brigitte Haentjens », *ETC*, n° 80 (2007), p. 15-19.

LESAGE, Marie-Christine, « En toute liberté : *Je ne sais plus qui je suis* », *Jeu*, n° 89 (1998), p. 30-34.

LÉPINE, Stéphane, « Le corps dernier cri », *Jeu*, n° 114 (2005), p. 138-144.

----- (dir.), *Sibyllines : un parcours pluriel*, Montréal, Les 400 coups, 2008, 152 p., ill.

L'HÉRAULT, Pierre, « Au risque d'être soi », *Spirale*, n° 214 (2007), p. 55-56.

-----, « L'impossible vérité du théâtre », *Spirale*, n° 183 (2002), p. 10-11.

SAINT-PIERRE, Christian, « Paysage sous surveillance : *Médée-Matériau* », *Jeu*, n° 114 (2005), p. 69-71.

SIAUD, Florent, « Les langues de feu de la création : entretien avec Brigitte Haentjens », *Rappels : Répertoire et bilan de la saison théâtrale*, (2007-2008) [En ligne], <http://www.crilcq.org/rappels/rappels2007-2008.asp>, page consultée le 20 février 2010.

VIGEANT, Louise, « Brigitte Haentjens : la résistante », *Jeu*, n° 129 (2008), p. 99-101.

### **1.1 La cloche de verre**

LÉPINE, Stéphane, *Éclats de verre. Fragments et réflexions autour de La cloche de verre de Sylvia Plath telle que recrée à la scène par Brigitte Haentjens*, Montréal, Publications Sibyllines, 2004, 38 p.

LÉPINE, Stéphane, « Navigatrice », *24 images*, n° 122 (2005), p. 46-50.

WICKHAM, Philippe, « Dédales intérieurs », *Jeu*, n° 111 (2004), p.114-118.

### **1.2 Malina**

JELINEK, Elfriede, « La guerre par d'autres moyens », *Europe*, n° 892-893 (août-septembre 2003), p. 190-198.

LÉPINE, Stéphane, *De sa main brûlée : fragments et réflexions autour de Malina d'Ingeborg Bachmann, roman recréé à la scène par Brigitte Haentjens*, Montréal, Publications Sibyllines, 2004, 31 p.

-----, « Souveraine », *24 images*, n° 121 (2005), p. 46-48.

PURKHARDT, Brigitte, « Jouer sa mort sur les cordes de la vie », *Jeu*, n° 97 (2000), p. 22-27.

RÉTIF, Françoise, *Ingeborg Bachmann*. Paris, Belin, 2008. 183, 181 p.

### **1.3 *Tout comme elle***

CYR, Catherine, « Mater Dolorosa », *Jeu*, n° 120 (2006), p. 19-23.

LÉPINE, Stéphane, Brigitte HAENTJENS, *Un chœur qui bat. Propos et entretiens sur l'oeuvre de Louise Dupré et la production de la pièce Tout comme elle mise en scène par Brigitte Haentjens*, Montréal, Publications Sibyllines, 2006, 36 p.

L'HÉRAULT, Pierre, « Le battement des mots », *Spirale*, n° 209 (2006), p. 52-54.

ROBERT, Lucie, « L'écrivain au théâtre », *Voix et Images*, vol. 33, n° 98 (2008), p. 156-164.

WATTEYNE, Nathalie, « Tout comme elle : l'intime et le non-dit », *Voix et Images*, vol. 34, n° 101 (2009), p. 87-96.

## **III. Ouvrages critiques**

### **1. Poétique du drame et études dramaturgiques**

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994. 506 p.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Un dramatique postthéâtral ? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », *L'Annuaire théâtral*, n° 36 (2004), p. 13-26.

## 2. Esthétique théâtrale

BANU, Georges, *Miniatures théoriques : repères pour un paysage de la scène moderne*, Arles, Actes Sud, 2009, 148 p.

BARBÉRIS, Isabelle, *Théâtres contemporains : Mythes et idéologies*, Paris, PUF, coll. « Intervention philosophique », 2010, 208 p.

DORT, Bernard, *La représentation émancipée : essai*, Arles, Actes Sud, 1988, 183 p.

DOSPINESCU, Liviu, « Effet de présence et non-représentation dans le théâtre contemporain », *Tangence*, n°88 (2008), p. 45-61.

FOUQUET, Ludovic, « L'homme de dos, une posture métaphorique », *Jeu*, n° 98 (2001), p. 134-136.

-----, « L'écart et la surface, prémices d'une poétique du corps écranique », *Jeu*, n° 108 (2003), p. 114-120.

GARCÍA MARTÍNEZ, Manuel, « Le temps et le rythme au théâtre », *L'Annuaire théâtral*, n° 29 (2001), p. 69-81.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, 312 p.

RYKNER, Arnaud, « Du dispositif et de son usage au théâtre », *Tangence*, n° 88 (2008), p. 91-103.

RYNGAERT, Jean-Pierre et Julie SERMON, *Le personnage théâtral contemporain, décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Editions théâtrales, 2006, 169 pages.

VIGEANT, Louise, « La paradoxale rencontre du virtuel et du réel », *Jeu*, n° 108 (2003), p. 88-92.

### 3. Théorie du jeu théâtral/ Sémiotique du théâtre/ Le public

DAVID, Gilbert, « Satire, bouffonnerie et autres grimaces : les interpellations du rire au féminin », *L'Annuaire théâtral*, n° 46 (2009), p. 99-114.

DORT, Bernard, *Le spectateur en dialogue : le jeu du théâtre*, Paris, P.O.L., 1995, 274 p.

LECOQ, Jacques, *Le corps poétique*, Paris, Actes Sud, coll. « Théâtre Éducation/ ANRAT », 1997, 170 p.

PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Armand Collin, 2008, 319 p.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, Paris, Belin 8, coll. « Lettres sup », 1996, 318 p.

### 4. Le corps/ Le corps en scène

BARBA, Eugenio, « Le corps dilaté », *Jeu*, n° 35 (1985), p. 40-58.

-----, « Un jardin tout pour soi », *Jeu*, n° 129 (2008), p. 62-66.

BRAULT, Marie-Andrée, « Le presque absent, l'ombre, le témoin », *Jeu*, n° 127 (2008), p. 85-91.

BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, traduit de l'anglais par Maxime Cervulle, Paris, Amsterdam, 2006. 311 p.

-----, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe*, traduit par Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2009. 249 p.

CHEVALLIER, Jean-Frédéric, « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles », *L'Annuaire théâtral*, n° 36 (2004), p. 27-43.

FÉRAL, Josette, « Pourquoi l'anthropologie théâtrale ? », *Jeu*, n° 68 (1993), p. 119-133.

JOUSSE, Marcel, *Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, coll. « Voies ouvertes », 2008, 1006 p.

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, 5<sup>e</sup> éd., Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige. Essais, débats », 2008, 330 p.

MOSS, Jane M., « Le corp(u)s théâtral des femmes », *L'Annuaire théâtral*, n° 46 (2009), p. 23.

TREMBLAY, Larry, *Le crâne des théâtres : essais sur les corps de l'acteur*, Montréal, Leméac, 1993, 135 p.

VAÏS, Michel, « Montrer des corps vieillissants sur la scène : comment ? pourquoi ? pourquoi pas ? », *Jeu*, n° 125 (2007), p. 77-89.

WULF, Christoph, Jean-Claude BOURGUIGNON *et al.*, *Une anthropologie historique et culturelle : rituels, mimésis sociale et performativité*, Paris, Téraèdre, 2007, 190 p.

## 5. Sociologie

MORIN, Edgar, *Pour entrer dans le XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 376 p.

PROBYN, Elspeth, « Déplacés : honte, corps et lieux », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 28, n° 3 (2004), p. 39-58.

## 6. Ouvrages de référence

BARBA, Eugenio et Nicola SAVARESE, *L'énergie qui danse, un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretiens, coll. « Les voies de l'acteur », 2008, 333 p.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Collin, 2009, 447 p.

SCHECHNER, Richard, *Performance Studies : An Introduction*, 2<sup>e</sup> éd., Routledge, New York, 2006, 351 p.

ROBERT, Paul, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2000, 2844 p.



