

Université de Montréal

Mise en voix de l'intime.
Étude de cinq solos de Marie Brassard

par
Dominique Fortin

Département des littératures de langue française
Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et Sciences
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en littératures de langue française

décembre, 2012

© Dominique Fortin, 2012

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Mise en voix de l'intime. Étude de cinq solos de Marie Brassard

Présenté par :
Dominique Fortin

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

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

Résumé

Ce mémoire se penche sur l'évolution des stratégies d'autoreprésentation et d'autofictionnalisation dans cinq solos de Marie Brassard entre 2000 et 2011 – *Jimmy, créature de rêve, La noirceur, Peepshow, L'invisible* et *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*. L'objectif de cette étude est d'analyser comment les masques vocaux contribuent au dévoilement de soi et produisent de ce fait un sentiment d'intimité malgré l'alternance des effets d'identification et de distanciation qu'ils suscitent. Le premier chapitre montre que, par l'ouverture du moi sur le monde au fil des créations, les protagonistes parviennent bientôt à dire « je » sans avoir la consistance d'un personnage, alors que le moi de l'archiénonciatrice se dilate grâce à la perméabilité et aux permutations continues des thèmes, des motifs et des personnages. Le second chapitre analyse le décloisonnement spatial qui affecte la scène et la salle comme la performeuse et ses collaborateurs dans l'établissement d'un véritable dialogisme. À partir de l'étude du corps en scène, le dernier chapitre examine les effets du décloisonnement textuel et spatial, et montre que la mise en évidence du triple rôle endossé par Brassard – auteure, actrice et agenceuse scénique – oblige à reconsidérer la nature du corps qui s'offre au regard durant la représentation, en invitant le spectateur à s'investir dans le jeu scénique au-delà des évidences.

Mots-clés : Théâtre québécois, performance, théâtre postdramatique, autofiction, analyse de la représentation, énonciation, intimité, solo, Marie Brassard

Abstract

This dissertation focuses on the development of the strategies of self-representation and autofictionnalisation in five one-woman shows by Marie Brassard between 2000 and 2011 – *Jimmy*, *creature de reve*, *The Darkness*, *Peepshow*, *The Invisible* and *Me Talking to Myself in the Future*. The objective of this study is to analyze the way vocal masks contribute to self-disclosure and thereby produce a feeling of intimacy despite the alternating effects of identification and alienation they engender. The first chapter shows that by opening the “me” to the world through creations, the protagonists soon come to say “I” without having the consistency of a character, while the “me” of the archienonciator expands through continual permeability and permutations of themes, motives and characters. The second chapter analyzes the deregulation affecting the space stage and the audience as well as the performer and her collaborators in the establishment of a genuine dialogism. With the study of the body on stage as its starting point, the last chapter examines the effects of spatial and textual decompartmentalization and shows that the display of the triple role endorsed by Brassard – author, actress and scenic organizer – forces us to reconsider the nature of the body that offers itself to the audience during the performance, inviting the audience member to invest himself in stagecraft beyond what is obvious.

Keywords: Quebec theatre, performance, postdramatic theatre, autofiction, analysis of the stage, enunciation, intimacy, one-woman show, Marie Brassard

Table des matières

Introduction	1
Du monodrame à une pratique scénique polyphonique	8
Chapitre 1 : Les voix de la création	13
1. Du rêve érotique aux paysages cauchemardesques : Jimmy, créature de rêve ?	13
2. Autofictionnalisation et autoreprésentation : un premier aperçu.....	16
3. La noirceur tombe sur la ville.....	23
4. <i>Peepshow</i> ou les multiples facettes du désir.....	30
5. <i>L'invisible</i> , une aventure de la perception	35
6. <i>Moi qui me parle à moi-même dans le futur</i> : les traces de l'existence.....	40
7. Le décloisonnement textuel par l'ouverture du moi sur le monde	43
Chapitre 2 : Les dispositifs de l'intime	46
1. Le corps comme dispositif sonore	46
1.1 Le partage du corps.....	47
1.2 Les « masques vocaux » de Marie Brassard.....	49
2. <i>Jimmy, créature de rêve</i> , une première exploration de l'intérieur.....	51
2.1 L'existence en suspens.....	51
2.2 La matérialisation des voix intérieures	55
3. La noirceur sous les feux de la rampe	58
4. <i>Peepshow</i> , une escapade impudique dans les profondeurs de l'être et du désir.....	64
5. Donner corps à l'invisible	69
6. <i>Moi qui me parle à moi-même dans le futur</i> : une expérience hypnotique.....	73
7. Un théâtre de l'écoute	78
7.1 La musicalisation progressive du discours.....	79
7.2 De l'écoute de soi à l'écoute de l'Autre	81
Chapitre 3 : Les corps du moi	84
1. Du jeu théâtral monodramatique à la performance polyphonique : le corps centripète	84

2. Le nécessaire apport du spectateur	85
3. De l'utilité des masques vocaux	91
4. Autoreprésentation et autofictionnalisation : quand de multiples figures s'emparent du « je »	95
4.1 Jongler avec les codes	98
5. La voix de l'auteure	101
6. Le corps-matériau	104
6.1 Le corps-marionnette	106
6.2 « L'inquiétante étrangeté » de la pratique brassardienne	112
7. La voix, « manifestation par excellence de l'entre-deux »	115
Conclusion	117
Bibliographie critique	131

Liste des sigles

- JCR** BRASSARD, Marie, *Jimmy, créature de rêve*, version française, 2009, tapuscrit de 15 feuillets.
- LI** -----, *L'invisible*, version française, 28 avril 2009, tapuscrit de 13 feuillets.
- MQP** -----, *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, version française « Vienne 2010 », 2010, tapuscrit de 22 feuillets.
- N** -----, *La noirceur*, version française, 2008, tapuscrit de 21 feuillets.
- P6** -----, *Peepshow*, version française, 22 juin 2006, tapuscrit de 20 feuillets.
- P7** -----, *Peepshow*, version française, 2 mars 2007, tapuscrit de 18 feuillets.

Remerciements

J'aimerais d'abord remercier M. Gilbert David, mon directeur, dont l'enthousiasme pour mon sujet ne s'est jamais démenti. Je lui suis très reconnaissante de m'avoir prise sous son aile et de m'avoir offert, au fil des ans, plusieurs opportunités académiques et professionnelles. J'ai été plus qu'heureuse d'avoir pu bénéficier de son expertise et de ses conseils tout au long de mon parcours universitaire. Je voudrais également remercier mes professeurs – et Jeanne Bovet en particulier. Grâce à son enseignement méthodique ainsi qu'à son amour manifeste de la matière, j'ai découvert un monde de connaissances proprement fascinant et ce, dès ma première matinée à l'université. J'aimerais lui exprimer ici toute ma gratitude et le plaisir que j'ai éprouvé à suivre ses cours et à la côtoyer durant mes études. Je partage aussi ce sentiment pour Hervé Guay, qui m'a dévoilé un autre pan du théâtre, plus près des créateurs contemporains et des œuvres interdisciplinaires, et dont l'inspirant amour des arts de la scène n'a d'égal que son érudition. Je m'en voudrais d'oublier Gilles Dupuis et la Théâtrothèque du CRILCQ, qui m'ont offert asile lors de l'écriture de mon mémoire, à l'abri des punaises, ainsi que mes collègues Sylvie-Anne Boutin-Panneton et Fabrice Masson-Goulet, qui m'ont très gentiment aidée à travailler en prenant soin de fermer doucement les portes. J'aimerais en outre remercier Thina Nguyen, Nicole Ouellet, Christiane Aubin, Lisane Breton et les gentilles dames du comptoir à café pour avoir rendu mon séjour à l'université des plus agréables, mes amis – je pense particulièrement à Pauline Bouchet – et surtout ma famille : mes parents, Lise et René, mes sœurs, Marie-Hélène et Martine, et ma grand-mère Rose-Aline, qui m'ont toujours encouragée et soutenue, malgré tout – ainsi que David B. Ricard, inlassablement présent, qui s'est courageusement attaqué à la lecture de ce mémoire et en compagnie duquel j'ai eu le plaisir de découvrir les œuvres étudiées. Je désire finalement souligner la grande gentillesse et la disponibilité de Marie Brassard, qui a aimablement répondu à mes courriels et m'a gracieusement offert différents états de texte de ses partitions verbales ainsi que les captations vidéo de ses solos sans lesquels ce mémoire n'aurait pu voir le jour.

Introduction

Marie Brassard, malgré le succès et l'estime considérables dont elle jouit sur la scène théâtrale internationale, conserve étonnamment un certain anonymat au Québec, sa terre natale. Pendant une quinzaine d'années elle s'est illustrée en tant que collaboratrice majeure de Robert Lepage, dont le nom célèbre a laissé le sien dans un certain ombrage. Les deux artistes ont fait connaissance au Conservatoire d'art dramatique de Québec dans les années 1980 sans se douter que la richesse de leur collaboration artistique les mènerait aux quatre coins du monde. Leur première création collective au Théâtre Repère, *La trilogie des dragons* (1985-2006¹), dont ils ont signé le texte conjointement avec Jean Casault, Lorraine Côté, Marie Gignac et Marie Michaud, a fait maintes fois le tour de la planète, de l'Amérique à l'Océanie. Parmi leurs collaborations les plus célèbres, mentionnons également *Le polygraphe* (1987), *Les sept branches de la rivière Ota* (Ex Machina, 1994-1996) et *La géométrie des miracles* (Ex Machina, 1998), au sein desquelles Brassard a endossé le double rôle de co-auteure et d'interprète.

Après cette longue et fructueuse collaboration avec Lepage au sein de collectifs, Marie Brassard a ressenti le besoin de créer différemment, de travailler sur une œuvre plus personnelle. Dans une entrevue accordée au quotidien trifluvien *Le Nouvelliste* en 2009, elle explique : « Ça faisait longtemps que je voulais faire mes propres projets. Avec Robert, je sentais que j'avais fait le tour. Je ne voulais pas me sentir dépendante de lui et je ne voulais pas qu'il se sente obligé de me faire travailler². » C'est ainsi qu'en octobre 2001 elle fondait officiellement sa propre compagnie, Infrarouge, dédiée à l'exploration de « l'art multimédia [*sic*] qu'est le théâtre [pour] développer un langage singulier tant au niveau de la mise en

¹ La version originale de cette œuvre a été présentée par le Théâtre Repère de 1985 à 1992 tandis que la compagnie multidisciplinaire de Robert Lepage, Ex Machina, a produit la deuxième, de 2003 à 2006.

² Marie-Josée Montminy, « De l'école Chavigny aux scènes du monde. La Trifluvienne Marie Brassard s'épanouit dans la création », *Le Nouvelliste*, Trois-Rivières, 1^{er} août 2009, p. E3.

scène que de l'écriture et du jeu » par l'association avec « des artistes de disciplines et d'origines diverses³ » – comme l'annonce le site Web de la compagnie.

À l'automne 2000, la mouture initiale de ce qui allait devenir la première création solo de Marie Brassard, *Jimmy, créature de rêve* (2001), a été présentée à l'Espace Libre, à Montréal. Quatre artistes avaient été conviés à créer une courte performance sur le thème de l'onirisme. D'une durée de moins d'une demi-heure, celle de Marie Brassard fut présentée en alternance, un soir sur quatre, en première partie du spectacle *Pension vaudou*, une coproduction du Théâtre de la Nouvelle Lune et de Momentum. Au mois de juin suivant, une nouvelle mouture de *Jimmy*, d'une durée d'une heure, remporta beaucoup de succès lors du Festival de théâtre des Amériques. Depuis, quatre autres solos ont suivi, soit *La noirceur* (2003), *Peepshow* (2005), *L'invisible* (2009) et *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* (2010) – tous présentés lors d'éditions subséquentes de ce même festival⁴, à Montréal. Marie Brassard aime le risque ; ce qui l'intéresse avant tout, « c'est la création⁵ », affirme celle qui a accouché de son premier spectacle solo à l'âge de quarante-deux ans. Dix ans plus tard ses œuvres scéniques lui ont assuré, au fil du temps, une place de choix sur la scène du théâtre contemporain.

Depuis les années 1970, de nombreux comédiens québécois ont réclamé un droit de parole par la création. Le spectacle solo, qui jouit d'une popularité grandissante pour de nombreuses raisons (notamment économiques), constitue un excellent moyen d'affirmation de soi d'un créateur qui y endosse solidairement trois fonctions : auteur, agenceur scénique⁶ et

³ « Infrarouge », site de la compagnie Infrarouge, <http://infrarouge.org/?cat=134>, [en ligne], page consultée le 8 octobre 2011.

⁴ Présenté de 1985 à 2006, le Festival de théâtre des Amériques a fait place, en 2007, à une nouvelle formule baptisée Festival TransAmériques. Nous emploierons donc l'une ou l'autre de ces appellations, selon le cas.

⁵ Jean-Louis Perrier, « Marie Brassard, l'itinérante du théâtre », *Le Monde*, section « Culture », Paris, 30 janvier 2002, p. 32.

⁶ Dans ce mémoire, nous utiliserons la distinction avancée par Gilbert David au sujet des acteurs pratiquant le solo. David préconise l'utilisation du terme « agenceur scénique » plutôt que celui de « metteur en scène », « expression paraissant plus apte à rendre compte du travail créateur en cause que la notion de mise en scène qui présuppose un texte déjà fixé ». Voir l'appel à contribution du colloque « L'Amérique francophone pièce sur pièce. Dramaturgies des espaces francophones en Amérique depuis 1968 » sur le site du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises, http://www.crilcq.org/activites/contribution/dramaturgies_espaces_francophones.asp, [en ligne], page consultée le 9 octobre 2011.

interprète. L'objectif de ce mémoire est d'étudier l'évolution des stratégies d'autoreprésentation et d'autofictionnalisation dans cinq solos de Marie Brassard. Afin de mener ce projet à terme, nous avons cherché plus particulièrement à comprendre comment le recours à différents « masques vocaux » permet à l'auteure, actrice et agenceuse scénique de se livrer de manière plus intime que ne l'autorise habituellement l'appropriation du « je » par une figure unique. En partant de ce questionnement, nous avons formulé l'hypothèse suivante : par les transformations électroniques de sa voix dans ses solos, Marie Brassard joue continuellement avec la distance entre la scène et la salle, l'atténuant et l'accentuant tour à tour. Au final, ce mouvement dynamique met de l'avant le corps en représentation et, en conséquence, le corps créateur plutôt que le corps de l'actrice. Ce phénomène – présent dès les débuts de sa carrière solo – s'est amplifié de *Jimmy, créature de rêve* à *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*. Ses impacts se font sentir tant visuellement, dans le décroisement spatial, que textuellement, dans l'ouverture de la fable du moi vers le monde.

À défaut d'avoir assisté aux cinq solos, nous avons travaillé à partir de différents états de textes et de captations vidéo – dont certains sont en anglais – gracieusement fournis par l'artiste. Nous avons cependant assisté à une représentation en anglais de *Jimmy, créature de rêve* au Théâtre Centaur le 26 novembre 2009, à une version française de *L'invisible* à l'Usine C, le 30 avril 2009, ainsi qu'à deux versions françaises de *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* : une « low-tech » – d'après les propres termes de l'artiste – présentée à l'occasion de l'atelier « Régimes fictionnels et scéniques du solo contemporain : nouvelles perspectives⁷ » sur invitation, le 29 avril 2010 à l'Université Concordia, et à la version intégrale le 23 et le 25 novembre 2011 à l'Usine C.

Marie Brassard créant par improvisations, ses partitions verbales s'inscrivent dans un processus de « *work in progress* » propre au théâtre postdramatique⁸. Les documents que nous

⁷ Atelier organisé par Gilbert David et présenté par le CRILCQ à l'Université de Montréal, les 28 et 29 avril 2011.

⁸ En effet, dans *Le théâtre postdramatique*, Hans-Thies Lehmann affirme que ce type de théâtre, comme le happening et le Performance Art,

accentu[e] la présence (le faire dans le réel) au lieu de la représentation (la mimesis du fictif), l'acte au lieu du résultat. Ainsi le théâtre s'affirme-t-il comme un processus et non comme résultat, objet artistique accompli,

avons utilisés ne présentent ainsi qu'un état du texte à un moment donné. Il s'agit, pour *Jimmy, créature de rêve*, des versions françaises de 2006 et de 2008 ; des versions françaises de *La noirceur* de 2007 et 2008 ; des versions françaises de 2006 et 2007 de *Peepshow* ; d'une version préliminaire française non datée de *L'invisible*, des versions françaises d'août 2008 et d'avril 2009 et d'une version anglaise de juillet 2009 ; ainsi que, finalement, de la version française de mai 2010 de *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*. Le texte de *L'invisible* a ainsi été étudié en français et en anglais, certains détails pouvant être clarifiés par comparaison.

Bien qu'elle signe seule les textes de ses créations, Marie Brassard se considère comme une « actrice qui écrit⁹ » plutôt que comme une auteure. Elle atténue ainsi sa responsabilité dans l'acte d'écriture en mettant l'accent, avant tout, sur son rôle d'interprète. Lors de la journée d'études « La dramaturgie québécoise actuelle au risque de la polyphonie hétéromorphe » organisée par Hervé Guay au Centre de recherche interuniversitaire sur la culture et la littérature québécoises à l'Université de Montréal, l'artiste a participé à une table ronde ayant pour thème : « Polyphonie hétéromorphe et texte dramatique : qu'est-ce que ça change pour les créateurs ? » Elle y tint les propos suivants :

Je suis une actrice. Je dis toujours que je suis une actrice qui écrit, mais c'est vrai : je ne suis pas une écrivaine qui écrit des pièces. Pour moi, le texte a toujours représenté un élément parmi d'autres dans la composition d'une pièce. Ça n'a jamais été le roi. Le texte, le contenu, oui, mais le contenu peut aussi bien être une image, de la lumière ou un mouvement. Ces éléments font partie d'un langage, au même titre que les mots. Je me suis même souvent appliquée à réduire le texte quand il n'était plus nécessaire parce que je trouve qu'il y a les livres, pour ça, il y a la littérature. Alors que dans le théâtre, il y a tous ces mots, ce vocabulaire¹⁰.

comme une action et production plutôt que comme produit, comme force active (energeia) et non comme œuvre (ergon).

Ainsi, l'évolution ferait partie intégrante de l'œuvre et importerait davantage que son aboutissement. Voir Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 165.

⁹ Hervé Guay, « Polyphonie hétéromorphe et texte dramatique : qu'est-ce que ça change pour les créateurs ? », *Rappels 2008-2009*, section « Bords de scène », www.crilcq.org/.../12.%20Bords%20de%20scène-Hervé%20Guay.pdf, site du CRILCQ, [en ligne], page consultée le 9 octobre 2011, p. 23.

¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

Marie Brassard minimise ainsi non seulement son rôle d’auteure, mais aussi le poids du texte au sein de ses créations. Le texte ne serait qu’un élément parmi ceux qui composent la représentation théâtrale et qui ne lui sont pas nécessairement assujettis. En ce sens, la performeuse se rapproche de ce que Hans-Thies Lehmann a appelé « le théâtre postdramatique¹¹ ». Effectivement, dans cet ouvrage qui a fait date, le théoricien allemand explique ainsi le choix de ce terme :

En faisant allusion au genre littéraire qu’est le drame, le titre « théâtre postdramatique » indique l’interdépendance continue entre théâtre et texte, même si le discours du *théâtre* occupe une position centrale et que, de ce fait, il n’est question du texte que comme élément, sphère et « matériau » de l’agencement scénique et non en tant qu’élément dominant¹².

Ainsi, pour l’artiste montréalaise comme pour le théoricien, la position centrale et privilégiée que le texte a occupée pendant des siècles dans le théâtre occidental, sauf exception – nous pensons à la farce médiévale et à la commedia dell’arte, notamment – est remise en question.

Le mode de création de Marie Brassard a sans doute à voir avec cette vision peu conventionnelle du texte théâtral comme matériau. En effet, la première créature de l’artiste, Jimmy le coiffeur homosexuel, est née de l’improvisation. Invitée à donner une conférence à l’Université de Montréal dans le cadre du séminaire *Théâtre québécois* en décembre 2009, l’actrice expliquait avoir « trouvé » la voix de Jimmy alors que, sous la direction de Robert Lepage, elle travaillait sur la pièce *Les sept branches de la rivière Ota*. La performeuse, à l’aide d’un microphone, devait reproduire un monologue de l’artiste américaine Laurie Anderson. Lors d’une pause, Marie Brassard, restée devant le micro, improvisait pour le plaisir. C’est alors que les techniciens, également pour s’amuser, ont commencé à manipuler la tonalité de sa voix à l’aide de la console de sonorisation. À un moment, ce qui allait devenir la voix de Jimmy a résonné dans les haut-parleurs. Sur le coup de la surprise, tout le monde a éclaté de rire : dans les enceintes, la voix de l’artiste sonnait comme la mauvaise imitation d’un coiffeur homosexuel. Ensuite, lors de chaque pause subséquente, on lui demandait de

¹¹ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, op. cit., p. 20.

¹² *Ibid.*, p. 20.

refaire cette voix – et donc ce personnage. Elle a alors pensé qu'elle l'utiliserait un jour dans une création¹³.

La technologie a ainsi donné naissance à Jimmy – procédé de création que Marie Brassard utilisera également pour les autres personnages de son solo. Lors d'une entrevue accordée à un quotidien australien à l'occasion d'une tournée de *Jimmy, créature de rêve* en 2003, l'artiste confiait :

*Actually, all the characters in the play come from the technology rather than the other way round. [...] I would be playing with the machine, a voice would come out. What kind of character would have this voice, then? So I was working backwards, you know. The voices would come and from the voices I invented the situations*¹⁴.

Marie Brassard crée donc à partir de la console : une voix, un personnage apparaît, puis elle tente d'imaginer son histoire. Son écriture est ainsi directement issue de l'improvisation – jeu auquel elle adore se prêter, ainsi qu'elle l'affirme également dans l'entrevue citée. Cette passion pour l'improvisation – combinée à ses années de collaboration avec Lepage, avec qui « l'écriture vient à la fin¹⁵ » – a pour résultat que ses textes sont des transcriptions succédant à l'acte de création. Ils viennent après et ne sont pas immuables. Ce sont des partitions verbales qui se transforment au fil des représentations, par opposition à un texte préétabli et définitif. Il s'agit de lignes directrices et l'artiste peut à tout moment varier le choix des mots ou réorganiser des passages, dans le feu de l'action, en respectant toutefois le sens global de l'œuvre.

Néanmoins, bien que Brassard compose en improvisant et que ses créations soient ainsi proprement scéniques ; bien que ses textes ne soient pas écrits au préalable et qu'il s'agisse de partitions verbales ; même si, à la création, les pièces ne sont pas toujours prêtes et qu'elles

¹³ Marie Brassard, « Créations en solo : parcours d'une auteure scénique par elle-même », conférence donnée lors du séminaire *FRA6264 Théâtre québécois* offert par Gilbert David, Université de Montréal, 8 décembre 2009, 13h, local C-8029, Pavillon Lionel-Groulx. Consulter également : Stephanie Bunbury, « *Nocturnal Mission* », *The Age*, Australie, 19 octobre 2003, p. 7.

¹⁴ Stephanie Bunbury, *ibid.*, p. 7. « En fait, tous les personnages de la pièce proviennent de la technologie plutôt que l'inverse. [...] Je jouais avec la machine, une voix en sortait. Quel type de personnage pourrait avoir cette voix, alors ? Ainsi, je travaillais à l'envers, vous savez. Les voix venaient et à partir d'elles, j'inventais les situations. » [Notre traduction.]

¹⁵ Marie-Pierre Genecand, « Marie Brassard, actrice passe-murailles », *Le Temps*, n° 3259, section Culture, Genève, 29 août 2008.

continuent à bouger, qu'elles sont appelées à évoluer à chaque représentation¹⁶ ; bien que l'artiste accorde énormément d'importance au risque, à la création en direct¹⁷ ; et, finalement, malgré ce qu'elle-même en dit, il n'en demeure pas moins que ses solos sont indéniablement narratifs et textocentriques – même en ce qui concerne des pièces tenant plus de la performance que du théâtre comme *L'invisible* ou *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* (nous reviendrons sur cette question aux deuxième et troisième chapitres). Sans le texte, il n'y a pas de spectacle brassardien. Bien qu'ils soient issus de la voix et inspirés par le son, les textes constituent la charpente de sa pratique artistique. Structurés et détaillés, transcrits avec noms de personnages et didascalies, ils sont suffisants en eux-mêmes, en ce sens que leur compréhension ne nécessite aucunement le support des captations vidéo. S'ils perdent de leur richesse – de l'aveu même de l'artiste¹⁸ – lorsque représentés de manière conventionnelle (c'est-à-dire avec plusieurs acteurs incarnant chacun un personnage différent) et non en tant que monodrames, ce scénario est pourtant concevable. Pour ces raisons, le premier chapitre sera consacré à l'examen des partitions verbales, en faisant abstraction des différents dispositifs qui transforment les spectacles de Marie Brassard en objets théâtraux singuliers. Nous nous attarderons davantage à *Jimmy, créature de rêve*, qui nous servira de modèle-type, puisque les mécanismes à l'œuvre dans cette première création se retrouvent également dans les solos suivants. Les dispositifs seront étudiés au second chapitre et le corps en scène au troisième.

¹⁶ Voir notamment Jean St-Hilaire, « Les aléas de la fréquentation de l'autre », *Le Soleil*, section Arts et Vie, Québec, 1^{er} juin 2005, p. B4 ; Michel Bélair, « Tête chercheuse. Marie Brassard se lance dans un nouveau mode d'exploration pour rendre un peu plus concret l'invisible... », *Le Devoir*, Montréal, 31 mai 2008, p. E8 ; Hervé Guay, « Voyage au pays du non-être », *Le Devoir*, Montréal, 4 juin 2008, p. B8 ; Chiuch, « La Bâtie bascule dans *L'Invisible* », *Tribune de Genève*, 29 août 2008, p. 36 ; Sylvie St-Jacques, « Les annonces faites à Marie », *La Presse*, Arts et Spectacles, Montréal, 25 avril 2009, p. 20 ou Solange Lévesque, « Les voix de la nuit », *Le Devoir*, Montréal, 26 mai 2003.

¹⁷ Voir Geneviève Turcot, « L'invisible, ou le mur entre la réalité et la fabrication », *Le Droit*, Arts et Spectacles, Ottawa, 11 avril 2009, p. A5 et Hervé Guay, « Une artiste multipiste », *Le Devoir*, Montréal, 22 avril 2006, p. 3.

¹⁸ Hervé Guay, « Polyphonie hétéromorphe et texte dramatique : qu'est-ce que ça change pour les créateurs ? », *loc. cit.*, p. 23.

Du monodrame à une pratique scénique polyphonique

Avant de commencer l'examen particulier de chacun des textes, il est nécessaire de dire un mot au sujet de la pratique scénique de Marie Brassard, puisqu'elle conduit à s'interroger sur la notion de monodrame. En effet, il importe de se demander s'il est adéquat de qualifier ainsi les partitions verbales de l'artiste. D'abord, précisons qu'à l'exception de son deuxième solo, *La noirceur*, où un comédien partage les planches avec elle, l'artiste est habituellement seule en scène à prendre la parole. Malgré cela, tous ses textes sont divisés en répliques clairement attribuées à différents personnages. Le mot *réplique* ne fait pas ici référence au « texte dit par un personnage au cours du dialogue en réponse à une question ou discours d'un autre personnage, ce qui instaure d'emblée un rapport de forces¹⁹ », les personnages brassardiens étant toujours solitaires. C'est-à-dire qu'il peut y avoir apparence de dialogue, mais l'alternance des répliques dans la bouche de différents personnages a pour but de dynamiser le récit des événements plutôt que d'établir un rapport de force entre eux, puisque les personnages se relaient mais ne conversent jamais²⁰. En effet, leur parole est dialogique malgré eux par la juxtaposition des répliques au fil de la fable, leur disposition typographique sur la page et, finalement, par la mise en relation des échanges ainsi obtenus – opération effectuée mentalement par le spectateur au moment de la représentation. De la sorte, les discours des personnages s'adressent uniquement au public, « la seule psyché en laquelle tout finalement converge étant celle du spectateur²¹ », comme le précise Joseph Danan. Le terme « réplique » est donc utilisé ici comme « suite d'événements verbaux que seul l'auditeur est en mesure d'interconnecter, et ainsi de faire signifier », tel que formulé par Patrice Pavis²².

Même s'il n'y a pas de dialogues véritables chez Brassard – sauf exception²³ –, la parole, sur scène comme sur papier, est divisée entre plusieurs personnages que l'actrice

¹⁹ Patrice Pavis, article « Réplique », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 301.

²⁰ À l'exception peut-être d'un unique échange dans *L'invisible*, ainsi que nous le verrons dans le premier chapitre.

²¹ Joseph Danan, article « Monodrame », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, coll. « Poche », 2005, p. 125.

²² Voir la troisième définition de ce mot dans Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 301.

²³ En effet, un véritable échange semble avoir lieu dans son quatrième solo, *L'invisible*, entre Elle, la protagoniste, et le personnage de J. T. Nous reviendrons sur cette question lors du premier chapitre.

incarne à tour de rôle – et parfois conjointement, comme nous le verrons. Pour donner vie à cette pluralité de figures, la voix de l'artiste est trafiquée électroniquement : à chaque personnage correspond une voix particulière, modifiée par le biais d'une console de sonorisation. Ainsi, *a priori* ce seraient davantage les choix scéniques de Brassard que les partitions verbales qui permettraient de catégoriser ses solos en tant que monodrames.

Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Pavis définit d'abord ce type de drame comme une pièce « centrée sur la figure d'une personne dont on explore les motivations intimes, la subjectivité ou le lyrisme²⁴ ». Cette définition s'applique aux créations de Marie Brassard dans la mesure où, dans chacun de ses solos, un personnage-narrateur prend en charge les discours des autres personnages, qui naissent de son récit. Par conséquent, les discours des personnages secondaires s'articulent d'après celui du personnage-narrateur, qui sert de fil conducteur dans les méandres d'une fable fragmentée. Les autres personnages interviennent après leur convocation par le personnage-narrateur, soit que celui-ci, par exemple, les nomme explicitement ou parce qu'ils font partie de la situation rapportée.

Toutefois, Marie Brassard joue constamment avec l'idée des frontières et refuse les distinctions trop nettes – ce qui implique la perception du monde par ses personnages. Par exemple, même si Jimmy est le protagoniste de la pièce éponyme et que la plupart des personnages sont issus de son discours, il n'est pas au courant de l'existence de chacun d'entre eux et ignore même des faits qui le concernent personnellement. En effet, le deuxième personnage à intervenir dans cette création est Jimmy enfant. S'arrogeant un droit de parole à la suite d'une allusion de son double adulte à ses beaux cheveux, l'enfant fait une première apparition et tient le discours suivant : « Moi je suis Jimmy quand Jimmy était enfant. Mais Jimmy le sait pas qu'il a été enfant, parce que moi, j'ai été rêvé avant lui par le général²⁵. » Cette affirmation va à l'encontre de la définition de Nicolas Evreinoff, ce théoricien du monodrame qui a, selon Pavis, « donn[é] à ce genre ses lettres de noblesse²⁶ ». En effet,

²⁴ *Ibid.*, p. 215-216.

²⁵ Marie Brassard, *Jimmy, créature de rêve*, version française, 2009, tapuscrit de 15 feuillets, p. 1. Dorénavant désigné par l'abréviation *JCR*, suivie du numéro de la page, le tout entre parenthèses.

²⁶ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 215.

Evreinoff conçoit le monodrame comme « un type de représentation dramatique dans lequel le monde qui entoure le personnage apparaît tel que le perçoit le personnage à tout moment de son existence scénique²⁷ ». Conséquemment, si nous nous en tenons strictement au texte, puisque le personnage de Jimmy adulte, persuadé d'être né à l'âge de trente-trois ans (*JCR* : 5), ignore avoir été enfant, ce dernier ne peut être issu de sa perception du monde. En outre, la confusion de Jimmy adulte après l'intervention de son jeune double confirme que celui-ci n'est pas né de son imagination – ce qui s'oppose également à la définition du monodrame donnée par Patrice Pavis que nous avons citée précédemment.

D'autre part, toujours en ce qui concerne le premier solo de Marie Brassard – considéré uniquement du point de vue du texte –, nous ne pouvons affirmer hors de tout doute que la véritable archiénonciatrice du spectacle soit le personnage de L'actrice, puisque Jimmy a existé dans le rêve du général avant qu'elle ne s'en empare – et ce, même s'il est possible (voire probable) que la naissance de Jimmy ait également été rêvée par L'actrice. En revanche, il est tout à fait plausible – et ce rapprochement se fait rapidement et très naturellement par le spectateur – que Marie Brassard – l'auteure, agenceuse scénique et interprète de la fiction qui constitue, en outre, l'alter ego du personnage de L'actrice – soit la véritable archiénonciatrice de ce spectacle. Voilà pourquoi, lorsqu'il est interprété par sa créatrice, ce solo semble irrésistiblement appartenir à la catégorie du monodrame, bien que ce ne soit pas tout à fait juste sur le plan textuel. En outre, la consistance ténue des personnages contribue à l'impression d'un discours monodramatique, où la voix d'un sujet unique aurait été divisée en plusieurs figures.

Si *La noirceur*, le deuxième spectacle de Marie Brassard, appartient résolument à la catégorie du monodrame – chaque personnage étant manifestement issu de l'imagination d'un seul personnage, soit L'actrice, la protagoniste –, *Peepshow* représente un pivot dans la pratique de l'artiste montréalaise, puisque cette œuvre se situe à cheval entre le monodrame et une pratique scénique polyphonique. En effet, plus encore que dans *Jimmy, créature de rêve*, les différents personnages de ce solo apparaissent comme autant de monades de la créatrice en

²⁷ *Ibid.*, p. 215.

scène, qui se partagent son corps. Fragmentant son être, Marie Brassard y explore une pluralité de postures liées au sexe et au désir, chacune étant représentée par une figure, c'est-à-dire « une silhouette, une masse encore imprécise et qui vaut surtout par sa place dans l'ensemble des protagonistes²⁸ ». Ainsi, l'impression d'un monodrame provient encore une fois de la minceur des personnages et de leur incarnation par un unique corps en scène.

À partir de *L'invisible*, cependant, la pratique scénique polyphonique prend résolument le dessus sur le monodrame. En effet, au sein de cette œuvre performancielle, Marie Brassard entretient un véritable dialogue avec ses collaborateurs, qui font davantage qu'illustrer « les motivations intimes, la subjectivité ou le lyrisme » de l'artiste montréalaise : par leur forme d'art respective, ils entrent en relation et échangent avec elle au moment même de la représentation. Ainsi, le dialogisme scénique devient proprement polyphonique, alors que les collaborateurs invités créent dans une grande liberté et interviennent de multiples façons au cours de la création. De plus, c'est dans *L'invisible* qu'apparaît le seul échange véritable entre deux figures de Marie Brassard – comme nous le verrons lors du premier chapitre de ce mémoire. Finalement, dans *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* les aspects polyphoniques et performanciels de la représentation sont illustrés visuellement de façon encore plus significative puisque les collaborateurs de l'artiste partagent véritablement – pour la première fois également – la scène avec elle, créant l'environnement sonore de l'œuvre en direct sous les yeux du spectateur.

Pour toutes ces raisons, nous préférons évoquer une évolution du monodrame vers une pratique scénique polyphonique chez Marie Brassard plutôt que de catégoriser unilatéralement ses solos en tant que monodrames²⁹ – mot que nous utiliserons avec parcimonie dans ce mémoire. Notre réserve provient du fait que le terme *monodrame* entretient des liens trop étroits avec le texte, alors que la pratique scénique de Marie Brassard, issue de l'improvisation, tend à utiliser le texte uniquement comme matériau et se dirige de plus en

²⁸ Article « Figure », *ibid.*, p. 141.

²⁹ D'autant plus que – tel que précisé auparavant – rien n'empêche *a priori* de représenter ses textes à l'aide de plusieurs acteurs, puisque les personnages, bien que nés de la parole d'un autre, ont majoritairement une existence indépendante et des caractères distincts.

plus vers la performance, au fil des expérimentations de la créatrice. D'autre part, seule la pratique sonore de Marie Brassard permet de considérer tous ses solos comme des monodrames puisque lors des représentations l'artiste incarne toutes les voix, ce qui permet clairement de ne les relier qu'à un seul corps émetteur – alors que, lorsque considérés indépendamment de leur mode de représentation par leur conceptrice, les textes ne vont pas nécessairement en ce sens. Toutefois, en vue de l'étude des partitions verbales en lien avec la pratique scénique de Marie Brassard, nous ne pouvons ni ne voulons faire abstraction du fait que ses solos ont été créés (sauf *La noirceur*, nous y reviendrons) pour un seul interprète. Notre analyse est donc orientée en ce sens.

Chapitre 1 : Les voix de la création

1. Du rêve érotique aux paysages cauchemardesques : Jimmy, créature de rêve ?

Avec *Jimmy, créature de rêve*, Marie Brassard commence l'exploration de l'autoreprésentation et de l'autofictionnalisation, des thèmes du double, du rêve et du fantasme ainsi que la réflexion sur le théâtre, la réalité, l'amour, l'existence et la mort qu'elle poursuivra dans ses solos suivants. L'argument de cette pièce est ludique : Jimmy, un coiffeur homosexuel new-yorkais, est né à l'âge de trente-trois ans dans le rêve d'un général américain homophobe sur le point de partir à la guerre. Alors que Jimmy s'apprête à embrasser Mitchell – le beau soldat dont il est amoureux – le cœur du général cesse de battre. Suspendu dans le temps et dans l'espace, Jimmy continue de vivre dans l'attente, fébrile à l'idée d'accomplir enfin le geste amorcé – c'est-à-dire lorsqu'on rêvera à lui de nouveau. C'est alors que les événements prennent une tout autre tournure que celle espérée par le protagoniste, plus cauchemardesque qu'idéale : lorsque « le temps s[e] rem[et] à bouger » (*JCR* : 3), Jimmy se retrouve prisonnier des rêves d'une actrice montréalaise, des toilettes d'un avion à l'horreur d'un territoire occupé par des soldats mutilés parmi lesquels le coiffeur, incapable de le rejoindre, reconnaîtra Mitchell.

Ainsi, ce premier solo prend sa source dans le rêve et le fantasme. Il s'agit d'une dramaturgie de la subjectivité, de l'intime, ce « superlatif du “dedans”, l'intérieur de l'intérieur, le niveau le plus profond du moi³⁰ ». Brassard y met en scène les mouvements de l'âme de ses personnages, plutôt que les mouvements des corps. Suivant la logique du rêve, la pièce est morcelée, fragmentaire. Elle est structurée par des associations libres, dont voici un exemple :

JIMMY

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

³⁰ Catherine Treilhou-Balauzé, article « Intime », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 99.

L'actrice les touchait et tout à coup, je devenais Yves Montand³¹. On était tous les deux, elle et moi, dans un avion qui survolait l'océan et moi, avec ma voix d'Yves Montand, je lui disais :

« Ça a valu la peine tout de même de s'être donné tant de mal, pour finir par se retrouver un jour incognito dans un avion survolant l'océan. [...] »

L'actrice était contente que je lui dise ça. Elle m'a proposé d'aller aux toilettes avec elle. J'avais vraiment pas envie d'y aller, mais j'avais pas le choix... C'était son rêve à elle, alors je l'ai suivie. (*JCR* : 3)

De la sorte, l'évocation du corps meurtri d'Andy Warhol, victime d'une tentative d'assassinat, mène à un rêve érotique mettant en scène la rencontre improbable de l'actrice avec Yves Montand dans un lieu commun des fantasmes : les toilettes d'un avion en plein vol. Le passage de l'un à l'autre – de l'artiste new-yorkais au séducteur européen – est opéré par le contact des mains de l'actrice sur le corps de Jimmy et le désir sexuel qui en découle. Donc, rien, apparemment, n'est logique ni nécessaire dans cette séquence entièrement due à la liberté d'associations propre au rêve et au désir. Comme l'écrivait Strindberg à propos de sa pièce *Le songe*, « l'auteur a cherché à imiter la forme incohérente, en apparence logique, du rêve. Tout peut arriver, tout est possible et vraisemblable³² ». L'exemple précédent met également en lumière quelques-uns des changements que le protagoniste subira au cours de la pièce, qu'il s'agisse d'éléments extérieurs comme le temps et le lieu, ou de modifications de nature intime comme une métamorphose d'ordre physiologique ou un changement d'orientation sexuelle. Prisonnier d'un rêve libertin de l'actrice, le coiffeur homosexuel se transforme en enjôleur hétérosexuel pour les besoins du fantasme, dans lequel il joue un rôle central bien malgré lui. En tant que créature du rêve – donc subordonnée à la fantaisie du rêveur –, Jimmy n'est pas l'ordonnateur des événements. Il les subit parce qu'il n'a « pas le choix » (*JCR* : 3).

De la sorte, la structure fragmentaire de la pièce correspond à la logique du rêve. Tel que le soulignent David Lescot et Jean-Pierre Ryngaert dans le *Lexique du drame moderne et contemporain*, « le fragment [...] induit la pluralité, la rupture, la multiplication des points de

³¹ Note : les fautes d'orthographe se trouvant dans les tapuscrits ont été corrigées – seule modification que nous avons apportée aux textes de Marie Brassard dans ce mémoire, le cas échéant.

³² Cité dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 107.

vue, l'hétérogénéité³³ ». Dans cette pièce, le morcellement se présente sous différentes formes : de l'agencement des fragments de rêves aux brefs aperçus de l'existence des autres personnages, de la rupture de l'illusion théâtrale (nous y reviendrons) à la pluralité des points de vue sur le même événement. L'épisode de la maison des morts illustre bien ce phénomène. Lors de cette scène, les personnages de La mère (de L'actrice) et de Jimmy se relaient dans la construction de la fable. Cependant, même s'ils racontent la même scène, leurs perceptions et leur point de vue divergent :

LA MÈRE

Et j'ai alors réalisé que j'étais une femme. J'étais la mère de l'actrice métamorphosée. J'étais venue lui rendre visite en songe. [...] Dans ce rêve, je devais partager mon corps avec celui d'un coiffeur homosexuel et ça ne me mettait pas à l'aise. [...] À ce moment du rêve, ma fille nous a invités, le coiffeur et moi, à la suivre dans la pièce voisine. Elle voulait, disait-elle, nous montrer quelque chose.

JIMMY

En passant le seuil de la porte, j'ai senti un souffle sur mon bras. [...] L'actrice m'a regardé et elle m'a dit : « Nous allons peut-être mourir aujourd'hui. » (*JCR* : 8)

Ainsi, la mère est consciente de partager le même corps que Jimmy, mais ce n'est pas nécessairement le cas de ce dernier – du moins, il n'y fait aucune allusion. Notons toutefois que la mère utilise le *nous* alors que le coiffeur s'en tient à la première personne du singulier (« m'a regardé » au lieu de « nous a regardés »). Leurs répliques se complètent mais ne reflètent pas une perception identique des événements : la mère entretient évidemment un lien particulier avec sa fille, qu'elle appelle « mon enfant » et semble très bien connaître (« la mort était une thématique très chère à mon enfant » (*JCR* : 8)), alors que Jimmy demeure à la merci des faits. Les répliques alternent ainsi entre les réflexions subjectives de la mère sur les raisons des agissements de sa fille et sur sa propre mort, et une narration plus objective des événements, tels que vécus par Jimmy. Les différents temps de verbe utilisés dans la réplique du coiffeur contribuent également à établir une certaine objectivité puisqu'ils induisent une

³³ *Ibid.*, p. 89.

distance entre le personnage et son discours, le passé composé servant au récit et l'indicatif présent au discours.

Cet exemple illustre également le fait que, bien qu'il y ait prise de parole alternative par différents personnages dans ce solo, ces derniers n'entretiennent pas un dialogue. En effet, même lorsque les personnages sont conscients de la présence de l'autre, ils ne se répondent pas. Jean-Pierre Sarrazac explique le procédé de la façon suivante :

Désormais, le personnage, plutôt que de répondre, de *répliquer* à son congénère, s'*adresse* à cet autre pour lui, a priori invisible et inexistant [...] qu'est le spectateur. Et s'il y a encore dialogue – mais dans un sens purement métaphorique – ce ne peut être qu'entre la salle et la scène. Comme l'a écrit Bernard Dort, c'est le spectateur moderne qui se trouve « en dialogue ». Et non plus les personnages³⁴.

En effet, ce passage de la pièce illustre particulièrement bien le phénomène à l'œuvre dans les cinq partitions verbales de Marie Brassard que nous étudierons. Même si les répliques de La mère et de Jimmy se complètent puisqu'elles font avancer l'action, les deux personnages ne s'adressent pas mutuellement la parole. C'est plutôt au spectateur que ces paroles sont destinées : étranger au rêve, il a besoin que les créatures de la fiction l'informent de la teneur des événements.

2. Autofictionnalisation et autoreprésentation : un premier aperçu

Dans *Jimmy, créature de rêve*, quatre personnages prennent la parole alternativement, soit Jimmy, Jimmy enfant, L'actrice et La mère. Les personnages naissent généralement de la parole et, plus spécifiquement, du discours du protagoniste. Nous avons déjà cité l'exemple de l'apparition de Jimmy enfant au moment de l'évocation de ses cheveux par son double adulte. Vers la fin de la pièce, la seule intervention de L'actrice adviendra alors que Jimmy s'interroge sur les rêves et les peurs de cette dernière (*JCR* : 11). Cependant, les situations et les personnages ne sont pas uniquement issus de la parole. C'est habituellement le cas, mais ils peuvent également être liés à des actions. La scène de l'animalerie peut ici servir d'exemple.

³⁴ Jean-Pierre Sarrazac, article « Dialogue (crise du) », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 68.

Peu après que Jimmy ait enfilé des chaussures de femme à talons hauts, « [s]a voix [...] se transforme en celle de la mère. Tout au long de la scène suivante, il sera tantôt celle-ci, tantôt lui-même » (*JCR* : 7), note Brassard dans les didascalies. Ainsi, le geste, comme les paroles, préside parfois à l'apparition d'un nouveau personnage. En ce qui concerne le général, Mitchell et Yves Montand, ceux-ci ne vivent que par le récit qu'en font les personnages dotés de la parole. Et même si Jimmy emprunte une autre voix pour interpréter le chanteur français, la réplique attribuée à ce personnage fantasmé fait incontestablement partie du discours du coiffeur³⁵.

Ainsi, quatre personnages, dans ce premier solo de Marie Brassard, revendiquent un moi. Dans *Littératures intimes*, Sébastien Hubier note que « les écritures à la première personne [...] peuvent être discursives *et/ou* narratives. *Et/ou* puisqu'au sein de mêmes textes, on assiste fréquemment à des glissements successifs de l'un à l'autre de ces modes³⁶ ». C'est effectivement le cas dans cette création de l'artiste, comme le démontre plus haut la citation de la scène de l'avion. Lors de l'épisode de la maison des morts également, les répliques de Jimmy et de La mère alternent entre récit et discours rapportés :

JIMMY

Alors je caressais les chiens et l'actrice était jalouse. Elle a alors fermé à clé la porte de la pièce où nous nous trouvions et elle m'a dit : « Bienvenue dans la maison des morts ! » La clé dans sa main devenait une seringue, son regard était menaçant. Elle voulait m'injecter quelque chose... Elle disait que c'était une drogue d'amour.

LA MÈRE

Elle voulait me forcer à l'aimer. Je lui ai alors dit : « Il faut se méfier, ma fille. On ne peut forcer l'amour des autres : c'est comme ça que les guerres commencent. [...] ». Alors que je l'entretenais à ce sujet, ma fille, sourde à mes propos comme elle l'avait toujours été, s'affairait à sa besogne. (*JCR* : 8-9)

En insérant les répliques de personnages évoqués dans celles des personnages qui prennent réellement la parole, Brassard dynamise les propos de ces derniers – dynamisme qui était

³⁵ « [A]vec ma voix d'Yves Montand, je lui disais : “Ça a valu la peine tout de même de s'être donné tant de mal pour se retrouver [...]” L'actrice était contente que je lui dise ça. » (*JCR* : 3)

³⁶ Sébastien Hubier, *Littératures intimes*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 15.

auparavant assuré par les échanges dialogués du drame absolu théorisé par Peter Szondi³⁷, notamment. De plus, puisque, dans la réplique de Jimmy, par exemple, les paroles de L'actrice sont encadrées par le récit des événements du point de vue du protagoniste, l'artiste s'assure que le spectateur conserve des points de repère dans les méandres de la narration. Il s'agit d'un jeu d'emboîtements, de mises en abyme qui dépasse le cadre de la fable – Brassard opérant elle aussi de cette façon puisqu'elle est l'unique interprète de la pièce, comme nous l'avons souligné précédemment. Quant au discours de La mère, il est mis en abyme par le personnage lui-même puisque sa réplique fait alterner récit et discours, revenant au récit en finale. Ces glissements continuels – qui ne sont pas que ludiques – seront également utilisés, à plus grande échelle que celle de la réplique, pour la structuration des spectacles ultérieurs de Brassard.

Bien qu'il y ait une fréquente alternance entre les interventions de Jimmy et celles des divers personnages et que chacun s'approprie successivement la première personne, le discours du coiffeur domine celui des autres. En effet, Jimmy, personnage central de l'œuvre et narrateur autodiégétique, prend la parole le premier et, même s'il la cède parfois aux autres personnages – qui se positionnent à leur tour en tant que narrateurs homodiégétiques –, elle occupe le premier rang tant par sa fréquence que par sa longueur. Ce parti pris est ludique, puisque cette pièce met en scène les événements du point de vue de la créature rêvée plutôt que de celui du créateur, du rêveur, qui fait pourtant partie de la fable. Dans ce contexte, qu'en est-il du personnage de L'actrice ? Celle qui apparaît majoritairement dans les répliques des autres personnages n'est-elle pas l'auteure de ce rêve fantaisiste ? Jimmy croit être né dans le rêve d'un général, mais ne pourrait-il pas avoir vu le jour avec de faux souvenirs dans les rêves de L'actrice ? Cette dernière correspond-elle à celle que l'on voit en scène, à l'actrice de chair et d'os, c'est-à-dire Marie Brassard ? Si Jimmy est une créature de rêve et L'actrice un

³⁷ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006, 163 p.

être concret, réel, à qui le spectateur va-t-il s'identifier dans ce solo ? À quel(s) personnage(s) lui est-il possible de le faire ?

Soulignons d'abord que, mis à part Jimmy et Mitchell, les autres personnages de la pièce sont désignés par des antonomases. Ils sont ainsi caractérisés par leur fonction plutôt que par un nom propre. Il en est de même pour Jimmy enfant, dont la dénomination joue sur les deux tableaux. La qualification finale spécifie toutefois son rôle, atténuant en conséquence son individualité. De cette façon, Brassard établit un lien plus personnel entre le public, Jimmy (adulte) et l'objet de son désir, puisque seuls ces deux personnages sont uniquement désignés par leur prénom. Le spectateur entretient ainsi une relation privilégiée avec eux, d'autant plus qu'il assiste au récit de leur existence et de leur amour impossible. De cette façon, Mitchell – ce personnage qui existe uniquement dans le récit de Jimmy – est rendu présent : il est humanisé par l'amour que lui porte le coiffeur et par l'utilisation de son prénom, qui amoindrit la distance que l'antonomase aurait établie. Curieusement, les personnages qui sont le plus susceptibles d'être éloignés de L'actrice (Jimmy et son amoureux, véritables personnages puisque créatures avouées de la fiction) sont paradoxalement ceux dont le spectateur est le plus proche, ceux qu'il connaît le plus intimement. À l'opposé, L'actrice et La mère apparaissent plus lointaines, éloignées par l'objectivité de leur dénomination – et ce, même si la seule désignation du lien qui les unit devrait suffire à établir une présomption d'affectivité entre elles. Quant au personnage du général, l'antonomase suffit amplement « pour informer le spectateur de la nature de [son] caractère³⁸ ». Les autres informations fournies par Jimmy (ce militaire est, plus précisément, un Américain homophobe) sont, en ce sens, presque superflues.

Strindberg, dans la suite du passage cité précédemment, souligne également que « [l]es personnages [du *Songe*] se doublent, se dédoublent, s'évaporent et se condensent. Mais une conscience les domine tous, c'est celle du rêveur³⁹ ». Voilà bien le tragique de l'existence de Jimmy, ainsi qu'un des ressorts dramatiques qui permettent le plus d'attacher le spectateur au

³⁸ Patrice Pavis, article « Antonomase », *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 23.

³⁹ Cité dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain, op. cit.*, p. 107.

personnage. En effet, l'in vraisemblance de l'existence de cette créature « né[e] dans un rêve » (JCR : 1) – à laquelle le spectateur ne pourrait normalement pas s'identifier pour cette raison – est mise en échec par la sympathie que le public éprouve pour ce personnage qui, comme lui, n'a pas le contrôle de son destin. Marie Brassard encourage d'ailleurs explicitement ce rapprochement peu avant la fin de la pièce, par une adresse directe de Jimmy au public :

Plus l'actrice rêve à moi, plus ça devient l'enfer. Mais d'un autre côté, si personne d'autre ne me rêve... J'ai une angoisse. [...]

Il s'adresse très directement aux spectateurs.

Vous, vous êtes rêveurs ou vous êtes rêvés ? Si vous êtes rêveurs, tant mieux pour vous. Si vous êtes rêvés, bonne chance ! Si personne ne vient vous chercher, vous risquez de rester prisonniers ici pour l'éternité, assis dans vos sièges à me regarder faire l'acteur ! (JCR : 11)

Jimmy est donc le jouet du sort, à son grand désespoir. Il n'a aucune prise sur son existence et est entièrement soumis aux rêves des autres – soit celui du général, d'abord, et de L'actrice ensuite. Toutes ses tentatives pour prendre le contrôle des événements échouent, comme l'épisode où il essaie d'imaginer le rêve idéal dans l'espoir qu'un rêveur dénué d'imagination s'en emparera (JCR : 6). Cette caractéristique du personnage est primordiale puisqu'elle le définit, d'une part, mais surtout parce qu'il s'agit d'une métaphore de l'existence humaine, présentée de façon ludique. Outre l'identification du public au protagoniste, cette adresse décidément féconde a ainsi pour effet de stimuler la réflexion du spectateur sur sa propre existence et d'insister sur le caractère métathéâtral de ce solo : la présence des spectateurs dans la salle et de l'actrice en scène, ainsi que l'impossible liberté d'action du personnage. D'autre part, l'impuissance du protagoniste sert de ressort comique dans l'agencement de la fable, qui est organisée à partir des désirs des autres au détriment des siens. Cette impuissance, qui pourrait facilement être accablante pour le public qui s'identifie à Jimmy, est ainsi allégée par le ludisme de la proposition.

Un autre mécanisme permettant l'identification du spectateur au protagoniste est l'emploi du « je » par Jimmy, d'autant plus qu'il est le premier personnage à prendre la parole.

Pour Tzvetan Todorov, l'emploi de la première personne représente «une manière particulièrement efficace pour assurer "l'identification du lecteur au personnage" [...] puisque, comme on sait, le pronom "je" appartient à tous⁴⁰ ». Toutefois, même si l'emploi de la première personne facilite effectivement, au théâtre comme dans les récits fantastiques qu'a étudiés l'essayiste, l'identification du spectateur au locuteur, l'appropriation successive du « je » par quatre personnages différents pourrait faire sérieusement obstacle à ce phénomène. Cependant, Brassard contrecarre habilement cette difficulté : le fait que Jimmy soit sporadiquement traversé par des voix qui ne sont pas les siennes et que son corps soit soumis à des transformations auxquelles il ne peut qu'assister, impuissant, renforce l'empathie du public pour ce personnage qui n'est pas maître de lui-même, au lieu de nuire à ce sentiment.

Même la prise de parole du personnage de L'actrice ne dessert pas le rapprochement établi entre le protagoniste et le public, alors qu'il s'agit pourtant du personnage auquel le spectateur est le plus susceptible de s'identifier : après tout, l'antonomase qui définit ce personnage semble désigner un être réel, qui se trouve justement en face du spectateur, sur la scène. De plus, l'intervention de L'actrice advient au moment où Jimmy va révéler la plus grande peur de celle-ci. Sa fragilité ainsi exposée au grand jour pourrait motiver un rapprochement entre ce personnage et le public. C'est pourtant l'inverse qui se produit :

JIMMY

À quoi rêve l'actrice, si elle ne rêve pas à moi ? De quoi elle a peur la nuit ? Qu'est-ce qui la terrorise par-dessus tout ? De quoi ses cauchemars sont-ils faits ? Pourquoi...

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

L'ACTRICE

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

L'actrice s'adresse au régisseur.

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

⁴⁰ Cité par Sébastien Hubier dans *Littératures intimes*, op. cit., p. 84.

[Aux spectateurs.

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

JIMMY

« Sans cette voix-là, je ne peux rien faire... » Elle a dit ça ! [...] Ah ! C'est à ça qu'elle rêve, l'actrice, quand elle ne rêve pas à moi. Elle rêve du vide, elle rêve au précipice, elle a peur du trou ! (JCR : 11-12)

L'actrice apparaît ainsi dans un moment de grande fragilité, à l'instant même où elle est menacée par le dévoilement de sa plus grande peur. Elle se révèle alors au public, sans le paravent du microphone et sans la distance que celui-ci instaure, comme si elle se réveillait devant le danger – tel que c'est effectivement le cas dans les rêves lorsque le rêveur est, par exemple, sur le point de tomber dans le vide. L'effet de réel est si saisissant et la rupture si subite que, pendant un bref moment, le spectateur croit être en présence de la véritable actrice, Marie Brassard, aux prises avec un problème technique, plutôt qu'en face du personnage. Cette illusion est cependant rapidement dissipée, alors que la réplique de L'actrice est récupérée par le protagoniste. Le surprenant effet de réel est ainsi immédiatement contrecarré par un formidable effet de distanciation, tandis que Jimmy poursuit sur sa lancée. La reprise est en outre appuyée de façon sonore par la console numérique qui fonctionne parfaitement bien. Le spectateur réalise à ce moment qu'il n'a pas eu accès à la véritable actrice, Marie Brassard, comme il l'a cru un moment (d'autant plus que l'effet de réel est affermi par le fait que l'actrice en scène s'adresse au véritable régisseur du spectacle, qui lui répond depuis son poste, derrière la console, à l'arrière de la salle). L'artiste de chair et d'os s'est plutôt réfugiée derrière deux de ses personnages – soit L'actrice et Jimmy. L'actrice n'affirme-t-elle pas clairement qu'elle a besoin de la voix de son personnage pour s'exprimer, puisque « sans cette voix, [elle] ne peu[t] rien faire » ? Il s'agit donc d'une mise en abyme, comme celles auxquelles le spectateur assiste depuis le début de la pièce. Cependant, la soudaineté des ruptures de ton et de son, ainsi que l'empathie que le spectateur éprouve irrésistiblement pour

cette actrice vulnérable, mise à nu devant lui, distinguent ce moment fort de la pièce des mises en abyme précédentes.

Ainsi, même s'il s'agit du seul moment où le spectateur a accès au personnage de L'actrice sans intermédiaire, le choc éprouvé par la réalisation que ces ruptures font partie intégrante de la pièce (et étaient, en conséquence, préméditées) éloigne définitivement le public et le personnage l'un de l'autre. Le bref coup d'œil du spectateur sur l'intériorité et la fragilité de L'actrice s'est avéré factice, ainsi qu'il le réalise maintenant pleinement, d'autant plus que cette impression d'authenticité est irrémédiablement mise à distance par la rupture sonore. Ces divers éléments – présentés en rafale – ont pour effet de susciter la réflexion du public sur sa propre crédulité, la fragilité de l'être et le théâtre dans le théâtre. Le spectateur, déraciné à l'improviste, est ainsi forcé malgré lui de sortir de la fable pour réfléchir aux événements auxquels il vient d'assister et de prendre émotionnellement part. Après ce contact éclair ne subsistent de traces de L'actrice que la réflexion méditative du spectateur et les critiques de Jimmy à son encontre. Nul rapprochement durable n'est donc instauré entre le personnage de L'actrice et le public, de même qu'aucune identification n'est possible entre eux à partir du moment où le public prend totalement conscience de l'artifice.

3. La noirceur tombe sur la ville⁴¹

Intitulé *La noirceur*, le deuxième spectacle de Marie Brassard ne prend pas sa source dans l'espace abstrait du rêve, mais dans celui, concret, de la ville de Montréal. Cette pièce est une prise de position politique par l'art au sujet de la gentrification de quartiers moins bien nantis par des promoteurs immobiliers qui ne recherchent que les bénéfices et le gain, insensibles au destin des habitants moins fortunés (surtout des artistes) (*N* : 6) qui sont chassés

⁴¹ Titre de la première image de l'artiste française Cécile Babiolo qui apparaît en fond de scène dans le deuxième spectacle de Marie Brassard. Voir : *La noirceur*, version française, 2008, tapuscrit de 21 feuillets, p. 5. Les références à cette pièce seront dorénavant indiquées par l'abréviation *N*, suivie du numéro de la page, le tout entre parenthèses.

pour que ces « prédateurs » puissent s'enrichir de ces « saccages urbains⁴² » (*N* : 1). Œuvre poétique d'une grande tristesse, la pièce met en scène une actrice aux prises avec le départ d'un ami, la difficulté d'accoucher de sa création et son évincement à la suite de l'achat de l'immeuble où elle habite par des promoteurs sans scrupule qui transforment les lofts immenses et pleins de vie des anciens locataires en luxueux condos impersonnels, « blanc[s] » et « propre[s] » (*N* : 11).

À l'instar de *Jimmy, créature de rêve*, un des personnages de *La noirceur* est une actrice. Cependant, alors que dans le premier spectacle L'actrice avait une présence fantomatique, apparaissant dans les discours des autres personnages, à une saisissante exception près, ce personnage occupe ici la place centrale. Dans *Les Cahiers du Théâtre français* du Centre national des Arts, Paul Lefebvre définit très justement ce changement :

Dans *Jimmy*, le personnage s'était emparé du *je*, n'accordant à l'actrice qu'un elle occasionnel et quelques mots confus où un *je* bredouillant ne marquait qu'une impuissance à prendre la parole. Or, si l'impuissance de l'individu face à des forces extérieures qui le dépassent est aussi au centre de *La noirceur*, le *je* de la comédienne est cette fois-ci au cœur du spectacle⁴³.

Le personnage de L'actrice est effectivement le protagoniste de cette pièce. Comme c'était le cas dans le solo précédent de Brassard, les autres personnages naissent de son discours – cette fois tous sans exception. Et bien que chaque personnage s'empare successivement de la première personne lorsque c'est à son tour de prendre la parole, l'archiénonciateur est sans conteste le personnage de L'actrice.

Dans *La noirceur*, Marie Brassard poursuit sa réflexion sur l'existence par une ouverture du moi vers le monde. Dans *Jimmy, créature de rêve*, son premier opus, la créature de rêve s'interrogeait sur l'existence en général. Par exemple, elle se demandait : la vie est-elle un rêve ? Sommes-nous rêveurs ou rêvés (*JCR* : 11), morts ou vivants ? (*JCR* : 13) Qu'advient-il du rêve si j'en suis absent ? Est-ce que les autres « exist[ent] encore quelque part

⁴² Voir également « Le silence », site de la compagnie Infrarouge, <http://infrarouge.org/?cat=15>, [en ligne], page consultée le 9 octobre 2011.

⁴³ Paul Lefebvre, « Trois notes sur Marie Brassard », *Les Cahiers du Théâtre français*, vol. 3, n° 1, Ottawa, septembre 2003, p. 7.

dans l'espace du rêve ? » (*JCR* : 14), même lorsque je ne les vois plus ? Ce questionnement existentiel prend une nouvelle dimension dans *La noirceur*, où Brassard s'interroge sur la place des artistes – donc la sienne – dans un monde centré sur l'argent. Déstabilisé, chassé de chez lui, le personnage central a beaucoup de mal à créer. Pour réussir à accoucher de sa création, L'actrice met en scène son processus créateur. Voilà sans doute pourquoi ici, à la différence de son solo précédent, tous les personnages de l'artiste montréalaise naissent du discours du protagoniste – même si le spectateur n'en prend tout à fait conscience qu'à la fin du spectacle, alors qu'il réalise que les personnages du dernier tableau (les mêmes qu'au premier) font partie des créatures imaginées par L'actrice.

En ce sens, cette pièce s'apparente au genre de l'impromptu. D'après la définition de Patrice Pavis, « genre autoréférentiel (référant à lui-même et se créant dans l'acte même de son énonciation), l'impromptu met en scène l'auteur, l'engage dans l'action et met en abyme sa création⁴⁴ ». C'est exactement ce qui se passe dans *La noirceur* puisque L'actrice parle explicitement de sa création à de nombreuses reprises. Par exemple, elle énonce clairement le sujet de son prochain spectacle dans une « conversation⁴⁵ » avec le personnage de L'ami : « J'ai envie de parler de la noirceur dans l'esprit [...] je veux parler de la solitude... [...] la solitude qui est intrinsèque à tout le monde, celle qu'on est les seuls à connaître, celle qui peut nous plonger dans l'abîme... » (*N* : 8) – ce qui constitue effectivement un des sujets de la pièce à laquelle le spectateur assiste au moment de l'énonciation. La pièce est en outre parsemée de phrases telles que : « J'essaie d'imaginer l'histoire de quelqu'un qui est privé de quelqu'un [...] quelqu'un qui est privé d'espace » (*N* : 11), dans une mise en abyme de l'œuvre représentée.

⁴⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 170.

⁴⁵ Le mot est placé entre guillemets puisque tout dialogue est factice chez Marie Brassard, ce qui est en outre appuyé de façon sonore dans cette pièce puisque les paroles de L'ami – personnage incarné par Guy Trifiro – parviennent au spectateur via les haut-parleurs, alors que Marie Brassard – qui personnifie L'actrice – n'utilise pas de micro lorsqu'elle prête sa voix à ce personnage. Malgré la présence d'un deuxième acteur sur la scène de *La noirceur*, il s'agit tout de même d'un (quasi-)solo, du fait que Trifiro est un simple faire-valoir qui sert paradoxalement à accentuer la solitude de L'actrice.

Lors de la scène intitulée « Mon ami », L'actrice offre un exemple concret de son *modus operandi*. De retour dans le loft déserté par son voisin, elle découvre le cliché d'un homme fumant dans une manufacture. Reconnaisant les fenêtres de son ancien logement en arrière-plan, elle décide de conserver la photographie et tente de s'en inspirer, de faire de l'homme photographié un personnage : « Je l'ai épinglée sur un mur dans mon nouveau loft avec d'autres images ; une sorte de vestige du passé. Et, seule, alors que la nuit tombe, je regarde l'homme sur la photo. Je le regarde qui regarde par la fenêtre et j'essaie d'écrire son histoire. » (N : 10). Ces mots terminent ce segment de la pièce. La scène suivante s'intitule : « L'homme de la photo ». Celui-ci n'y prend pas encore clairement la parole – « ce qu'il dit est confus » (N : 10), lit-on dans les didascalies. L'homme apparaît plus distinctement dans le discours de sa mère, qui prend le relais, et dont les premiers mots sont d'une pauvre invention : « Mon fils pis moi on travaille dans une manufacture sur la rue Ontario » (N : 10) – comme si L'actrice n'arrivait pas à s'éloigner de la réalité, comme si elle ne réussissait pas encore à faire de l'homme un personnage et qu'elle avait eu besoin d'un détour pour l'aborder, en l'occurrence du support d'un de ses proches. Qui de mieux placé, en ce cas, que l'un de ses parents, que sa propre mère ? De cette façon, en indiquant une de ses sources d'inspiration et en présentant immédiatement les premiers balbutiements du personnage directement issu de cette source, L'actrice illustre alternativement de façon théorique et pratique son processus de création, dans un jeu d'emboîtements.

Ce motif du processus créateur de L'actrice constitue par surcroît un leitmotiv qui structure la pièce par sa répétition avec variations, alors que les hésitations, les avancées et les échecs du protagoniste font l'objet du spectacle. Par exemple, L'homme de la photo – bien qu'apparu précédemment – ne prend, pour la première fois, la parole distinctement qu'au septième tableau, quoique toujours sous la gouverne de sa créatrice :

L'ACTRICE
Je pense à mon ami... je me souviens du jour...

Sa phrase se confond dans celle de l'homme.

L'HOMME DE LA PHOTO

Je me souviens du jour où j'ai vu ma sœur pour la première fois. (N : 11-12)

Ainsi, L'actrice met d'abord ses propres mots et préoccupations dans la bouche de L'homme de la photo, personnage qu'elle peine à concrétiser. Cependant, ce sera bientôt au tour du personnage, qui prend de plus en plus de consistance, de compléter les phrases de sa créatrice (N : 12), jusqu'au moment où il est aussi fort qu'elle – peut-être même plus fort, puisqu'il révèle sa blessure à sa place :

L'ACTRICE

Mon ami me manque. Le silence ici me tue. [...] Je vais devoir partir. J'essaie d'écrire une histoire. C'est l'histoire... C'est l'histoire de quelqu'un qui est seul, c'est...

L'HOMME DE LA PHOTO

... l'histoire de quelqu'un qui a perdu quelqu'un avec qui il pouvait parler. (N : 12)

Comme dans *Jimmy, créature de rêve*, c'est encore la créature avouée de la fiction plutôt que le personnage de L'actrice qui lève le voile sur les plaies vives de cette dernière. Toutefois, même si L'homme de la photo a pris une telle consistance qu'il est en mesure de compléter maintenant les phrases de L'actrice au lieu de l'inverse, et même si, à un moment, il apparaît devant elle, sur le toit (N : 14), se dirigeant vers une matérialisation plus concrète que les premiers balbutiements auxquels il a eu droit jusqu'à présent – L'actrice, rapidement, ne « comprend p[lus] les signes qu'il envoie » (N : 18). La didascalie suivante : « Impuissant, l'homme de la photo essaie d'exprimer quelque chose, mais on ne comprend pas son langage. » (N : 18) constitue l'aveu final de l'échec de L'actrice à donner vie à ce personnage, qui n'apparaîtra plus qu'une dernière fois, par la suite, dans le discours de la protagoniste. L'actrice avait pourtant tenté de l'approcher doucement, en lui offrant une mère et la même histoire que la sienne : « Je pense à lui et j'imagine que, comme moi, avant moi, il a été privé de la vue. Comme moi, il a été privé de quelqu'un » (N : 15), sans succès. Toutefois, l'échec n'est pas complet puisqu'elle a réussi à donner vie aux histoires qui se cachent derrière les lampes allumées⁴⁶ – soit celles des personnages dont les interventions encadrent la pièce, lors

⁴⁶ Voir N : 5, notamment. Ce motif revient tout au long de la pièce.

de la première et de la dernière scène, et qui sont en fait les nouveaux habitants du lieu, les acheteurs des lofts de luxe de l'immeuble dont elle a été chassée.

Les difficultés de la création éprouvées par L'actrice concernent même un personnage d'origine apparemment non fictive, comme L'ami, auquel la protagoniste a également du mal à donner vie. Dans la deuxième scène du spectacle, elle introduit ce personnage de cette façon :

L'ACTRICE

Avant, dans le loft voisin habitait un grand ami. [...] Et là, tout à coup, un jour, il y a quelques mois, il a compris qu'il n'avait pas le choix : il devait partir.

L'AMI

Je sais pas où je vais aller.

L'ACTRICE, *à la salle*

C'est difficile de quitter un endroit dans lequel on a habité si longtemps et de se retrouver tout à coup projeté dans l'inconnu, dans le vide... (N : 6)

L'ami apparaît donc après avoir été évoqué par L'actrice. Il prend d'abord racine dans son discours, puis bénéficie ensuite d'un droit de parole, manifesté par des répliques indépendantes. Néanmoins, L'actrice ne réussit pas immédiatement à échanger avec lui. Elle s'adresse encore à la salle et ne répond à l'autre personnage qu'après sa deuxième intervention (N : 6), dans un simulacre de conversation encadré, en finale, par un commentaire qui s'adresse à la salle : « Quelques jours plus tard, on est allés à New York. » (N : 6). Notons encore une fois que les personnages dont le spectateur est susceptible d'être le plus proche – soit L'actrice, L'ami, L'homme de la photo et La mère – sont mis à distance par l'antonomase, alors que les véritables créatures de L'actrice (les nouveaux locataires) sont simplement désignées par leurs prénoms (Georges, Barry, Carole, Elsa, etc.).

Peut-être les difficultés de la création sont-elles dues au fait que cette pièce a été inspirée à l'artiste par des événements réels⁴⁷ et qu'elle peine, en conséquence, à s'en

⁴⁷ À ce sujet, consulter la communication d'Hervé Guay : « Immixtion de la réalité et autofiction dans *La noirceur* de Marie Brassard », à paraître, ainsi que l'article de Christian Saint-Pierre, « Une œuvre d'art en soi. Entretien avec Marie Brassard », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 111, Montréal, 2004.2, p. 105 ou celui de Paul Lefebvre, « Trois notes sur Marie Brassard », *loc. cit.*, p. 7, notamment.

distancier. Dans *Jeux de rêve et autres détours*, Jean-Pierre Sarrazac réfléchit aux liens que les auteurs entretiennent avec la réalité dans les termes suivants :

[l'écrivain] ne peut pas ne pas vouloir affronter la réalité [...] mais s'il l'aborde de face, d'un seul regard elle le paralyse. Il lui faut donc ruser. Trouver un biais. Élaborer un détour qui ne l'éloigne, dans un premier temps, de cette actualité vivante qu'afin de lui permettre, dans un second temps, de mieux l'atteindre et d'avoir raison d'elle. Le détour permet le *retour*. [...] [I] ouvre l'« accès »⁴⁸.

C'est exactement ce que Marie Brassard fait dans *La noirceur*, qui oscille constamment entre la réalité et la fiction. L'artiste en fait continuellement la démonstration, que ce soit en illustrant et en commentant son processus créatif ou en donnant à des événements présentés comme réels une tournure poétique par la fiction. C'est notamment le cas lors du douzième tableau, intitulé « Je tombe ». Brassard y reprend le motif de la fumée qui flotte sur la ville – utilisé précédemment – mais cette fois, les volutes ne sont pas issues du bâtiment voisin : elles proviennent du cadavre de la petite sœur de L'homme de la photo. De cette façon, l'incendie devient poétique, puisque c'est maintenant une âme qui « flotte avec la fumée au-dessus de la ville » (*N* : 17). Ce rapprochement est habile, puisque Brassard établit un lien fort entre la destruction d'un objet inanimé – un bâtiment – et la perte d'une jeune vie, ce qui rend son drame plus douloureux, car le spectateur peut plus facilement s'émouvoir de la mort d'une petite fille que de la destruction d'un édifice.

Ainsi, Brassard aborde un sujet d'origine autobiographique – l'artiste a effectivement été expulsée d'un immeuble de la rue Ontario – par la fiction, dénonçant ce qui la révolte par le détour de l'art. Par ce stratagème, l'actrice arrive peut-être à représenter plus justement son indignation, à mieux la communiquer au spectateur, ainsi que, simultanément, à transcender les difficultés rencontrées lors de l'élaboration de ce spectacle en les utilisant comme motifs structurants – difficultés qui sont (seraient) directement en lien avec les événements rapportés. L'œuvre se termine d'ailleurs sur une note mi-figue, mi-raisin, alors que les nouveaux

⁴⁸ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêve et autres détours*, Paris, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004, p. 14.

habitants des lofts interviennent de nouveau. La pièce, qui s'ouvrait sur leurs différents rituels de préparation au sommeil, s'achève sur leurs habitudes matinales.

En nous conviant à la fable par la confession des habitudes domestiques, Marie Brassard continue à élaborer cette dramaturgie de l'intime qu'elle avait amorcée avec *Jimmy, créature de rêve*, où elle mettait ses songes en scène après y avoir inséré un personnage créé de toutes pièces⁴⁹. Elle commence toutefois ici à brouiller plus sérieusement les pistes en ce qui concerne l'identité du personnage récurrent de L'actrice dans cette pièce à caractère clairement autobiographique. De plus, « la principale activité dont cette actrice nous entretient durant *La noirceur* est celle de l'écriture d'une pièce, soit précisément la double fonction que Brassard occupe dans son propre spectacle », souligne Hervé Guay⁵⁰. Cette actrice fictive est-elle donc la représentation poétique de l'actrice en scène ou s'agit-il, comme le suggère Paul Lefebvre, d'une présentation plutôt que d'une représentation⁵¹ ? « Est-ce que Marie Brassard joue lorsqu'elle prend sa propre voix et qu'elle nous dit "je" ? Ou fait-elle simplement nous parler⁵² ? », s'interroge Lefebvre dans *Les Cahiers du Théâtre français*. En ce qui nous concerne, ces questions s'appliquent non seulement à *La noirceur*, mais aux quatre autres créations de l'artiste que nous étudions également. Nous les aborderons en lien avec la pratique scénique de Marie Brassard dans les chapitres suivants.

4. *Peepshow* ou les multiples facettes du désir

Contrairement aux deux spectacles précédents, *Peepshow* ne met pas en scène le personnage de L'actrice ou un personnage dont l'appellation pourrait induire un rapprochement immédiat avec Marie Brassard. En effet, dans cette œuvre, l'artiste poursuit l'exploration des thèmes de la solitude et de l'angoisse existentielle, entamée depuis *Jimmy*, en

⁴⁹ Sur cette question, consulter l'introduction apparaissant dans la version française de 2006 de *Jimmy, créature de rêve* – texte qui a disparu de la version 2008 –, ainsi que l'article de Jean-Louis Perrier, « Marie Brassard, l'itinérante du théâtre », *loc. cit.*, p. 32.

⁵⁰ Hervé Guay, « Immixtion de la réalité et autofiction dans *La noirceur* de Marie Brassard », *loc. cit.*, p. 7.

⁵¹ Paul Lefebvre, « Trois notes sur Marie Brassard », *loc. cit.*, p. 7.

⁵² *Ibid.*, p. 7.

recourant apparemment cette fois à la seule fiction. Huit à neuf figures⁵³, « des êtres solitaires qui évoluent en parallèle⁵⁴ », y prennent la parole tour à tour, dans un assemblage de micro-récits constituant un kaléidoscope fantasmagorique, « une mosaïque [...], une sorte de tableau particulier, tridimensionnel, à l'image d'un hologramme » (P7 : 2). Les relations interhumaines, l'amour, le désir, la sexualité, le monde infini des possibilités et la multiplicité des points de vue se retrouvent au cœur de ce spectacle, où le sombre conte du *Petit chaperon rouge* et ses personnages archétypaux servent de fil conducteur.

D'emblée, le titre annonce la plongée au cœur de l'intime que l'artiste effectue dans cette œuvre par la révélation impudique de soi, puisqu'un peep-show est un « établissement qui propose la location de cabines individuelles où l'on peut voir, à travers une vitre, un spectacle pornographique⁵⁵ ». Il s'agit donc d'une séance de dévoilement, issue du désir, d'un corps dénudé vu à distance à partir d'un isoloir. Le terme comporte de la sorte les idées de voyeurisme, de séparation et de mise à distance du spectateur par le performeur ainsi que du commerce, qui sont également indissociables de la représentation théâtrale. La mise à nu pornographique des personnages annoncée par le titre est ainsi doublée d'une réflexion sur le théâtre – comme c'était également le cas dans les solos précédents. En ce sens « obscène » conviendrait sans doute davantage à la proposition de Brassard dans *Peepshow*, puisque le mot, composé de *ob* – « devant les yeux » – et de *scena*, qui désigne la « partie du théâtre où les acteurs jouent⁵⁶ », s'applique particulièrement bien à la double évocation du titre.

⁵³ Présent dans la version française de 2006, le personnage de La sœur (de Guy #1) a disparu de celle de 2007.

⁵⁴ Marie Brassard, *Peepshow*, « Introduction », version française, 2 mars 2007, tapuscrit de 18 feuillets, p. 2. Les références à cette version de la pièce seront dorénavant désignées par l'abréviation P7, suivie du numéro de la page, le tout entre parenthèses, tandis que les références à la version française tapuscrite de 20 feuillets datée du 22 juin 2006 seront désignées par l'abréviation P6.

⁵⁵ Article « Peep-show », *Le Petit Robert de la langue française 2011*, Paris, éditions Le Robert, 2010, p. 1841.

⁵⁶ Jacques-Joseph Champollion-Figeac, *Dictionnaire étymologique de la langue française, où les mots sont classés par familles : contenant les mots du dictionnaire de l'Académie française... précédé d'une « Dissertation sur l'étymologie » par Jean-Baptiste-Bonaventure de Roquefort-Flaméricourt*, tome 2, site Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204948p.image.r=obsc%C3%A8ne.fl.langFR>, [en ligne], page consultée le 11 octobre 2011. Voir également François-Joseph-Michel Noël et L.J.M. Carpentier, *Dictionnaire étymologique, critique, historique, anecdotique et littéraire... pour servir à l'histoire de la langue française*, tome 2, site Gallica,

La partition verbale débute avec la prise de parole inquiétante d'un jeune personnage, Beautiful enfant, qui rencontre un monstre, tard le soir, alors qu'elle est seule et perdue en forêt. Ce récit aux prémisses angoissantes se termine de façon étonnante sur l'annonce du contentement de la petite fille, qui, ravie de la rencontre, est « *deeply, deeply happy*⁵⁷ », tandis que des « hurlements de loups [...] comme dans les films d'horreur » (*P7* : 3) se font entendre. Le second tableau met en scène le personnage de Will, le loup qui raconte l'histoire du *Petit chaperon rouge* en empruntant des éléments à la fois à la version de Perreault – notamment en ce qui concerne la sexualité explicite – et à celle des frères Grimm, pour le déguisement du loup en grand-mère, par exemple. D'autres personnages esquisseront, au fil de la pièce, une multitude de portraits de l'amour, du désir et de la sexualité, du prédateur à la proie, du chat à la souris, des relations sadomasochistes à l'automutilation, de l'hétéro à l'homosexualité et des rencontres d'un soir aux relations à long terme. Tous ont cependant la solitude en commun.

Le conte populaire, présent dès le début, ne sert pas uniquement à donner le ton, mais constitue un motif structurant de la pièce. Les liens entre l'histoire pour enfants et le spectacle de Brassard se multiplient au fil du solo, alors que plusieurs figures de *Peepshow* sortent tout droit du conte de fées. La protagoniste – Beautiful et Beautiful enfant, puisqu'il s'agit vraisemblablement du même personnage à des moments différents de son existence – correspond au Petit chaperon rouge. La scène inaugurale permet d'abord ce rapprochement, qui est rapidement confirmé par le second tableau. Le parallèle est en outre appuyé par le nom même du personnage qui, traduit de l'anglais au français, signifie : caractérisée par la beauté. Ainsi, à l'instar de l'héroïne du conte, Beautiful est un archétype, à la fois sujet et objet. Il en est de même pour le personnage du loup, qui est doté d'une double nature, dans le spectacle de Brassard, puisqu'il a un nom humain – Will – auquel est associée une désignation animale. L'artiste poursuit ainsi le jeu sur les identités amorcé depuis les débuts de sa pratique solo en

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2051604.r=dictionnaire+%C3%A9tymologique%2C+critique%2C+historique%2C+anecdotique.langFR>, [en ligne], page consultée le 11 octobre 2011.

⁵⁷ Infrarouge, *Peepshow*, captation vidéo, version anglaise, 2007, 1 minute 29 secondes. « Profondément, profondément heureuse. » [Notre traduction.]

proposant plusieurs possibilités et niveaux de sens⁵⁸. Le nom du personnage révèle déjà sa nature puisque le loup est un prédateur qui, dans le conte, cherche à assouvir ses désirs, tandis que Will, prénom d'origine anglophone, est également un terme exprimant la volonté, le désir de faire quelque chose (*I will*). Personnage récurrent, Will incarnera tour à tour un homme solitaire dans un bar, un expert de la séduction, un loup et un adepte du sadomasochisme – soit différents types de séducteur.

Selon Bruno Bettelheim, l'auteur de *Psychanalyse des contes de fées*, dans la version des frères Grimm – où le chasseur intervient à temps pour sauver le Petit chaperon rouge – le loup et le chasseur représentent deux facettes de l'homme⁵⁹. Le loup, séducteur qui trompe la petite fille dans le but de satisfaire ses envies sexuelles, symboliserait les pulsions puisqu'il n'écoute que ses désirs. À l'opposé, le chasseur a une fonction salvatrice : il protège le Petit chaperon rouge. Ce serait le bon côté de l'homme, puisqu'il ne cède pas à sa première impulsion (tuer le loup avec qui il a un compte à régler). Il écoute plutôt sa raison et surmonte son désir de vengeance pour un intérêt dépourvu d'égoïsme, soit sauver la grand-mère⁶⁰. Dans la pièce de Marie Brassard, le personnage du chasseur est remplacé par son pendant féminin, la maîtresse d'école. Comme lui, elle est une figure d'autorité rassurante qui détient un savoir encore inconnu de l'enfant et, comme lui, elle est désignée par une antonomase – donc par sa fonction. Cependant, contrairement au chasseur et par analogie avec le loup, La maîtresse d'école obéit à ses instincts – ainsi que le spectateur le découvrira au fil du solo⁶¹.

⁵⁸ En parlant du loup dans le deuxième tableau : « Tout à coup, ce qui semble être un homme – mais s'agit-il d'un homme, s'agit-il d'un animal ? – vient auprès d'elle. » (*P* : 3) L'ambiguïté identitaire est ainsi clairement mise en évidence par l'artiste dès le début du spectacle.

⁵⁹ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'anglais par Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, coll. « Pluriel », 1976, p. 251-273.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 265.

⁶¹ Bien que plusieurs éléments du *Petit chaperon rouge* nourrissent le spectacle de Marie Brassard, tous les personnages de *Peepshow* ne proviennent pas directement du conte – comme Guy #1 et Guy #2, les deux homosexuels, par exemple. Contrairement au loup et au chasseur, ils ne représentent pas des modèles traditionnels quoiqu'ils incarnent un autre type de figure masculine. Quant à Boyfriend, il n'apparaît que très brièvement dans la pièce et est plutôt un objet, un accessoire déshumanisé par sa fonction.

Ainsi, même si Marie Brassard se sert du conte comme matériau de départ, elle s'en inspire librement en le subvertissant ou en le détournant à l'occasion. Par exemple, contrairement à celui-ci, *Peepshow* n'est pas une histoire de mise en garde. Dans la version des frères Grimm, la fillette doit choisir le bon chemin entre celui du devoir et celui du plaisir. Elle échoue la première fois et est en conséquence dévorée par le loup. Au contraire, les choses ne sont pas si claires dans le spectacle de la créatrice montréalaise. Entre deux chemins, la pièce n'indique pas la voie à suivre, mais témoigne plutôt de l'angoisse de ne pouvoir tout essayer. Au quatorzième tableau, Beautiful se questionne : « Si je ne peux emprunter qu'une seule direction, comment puis-je embrasser tout ? Si je prends ceci, cela m'a échappé. Si je veux me rendre par là... J'ai raté par ici. [...] Je manque tout. » (*P6* : 14) Cette idée traverse toute la pièce et l'origine de cette quête du savoir et de nouvelles expériences est dévoilée dès le troisième tableau, alors que Beautiful évoque une journée d'école lorsqu'elle avait six ans. La maîtresse d'école montrait des mots aux enfants, qui devaient dire s'ils « désign[aient] un animal, une personne ou une chose » (*P6* : 3). Beautiful, croyant que la réponse (évidente) ne peut être aussi simple et s'attendant à apprendre quelque chose de « vraiment nouveau » (*P6* : 4), donne la mauvaise réponse. Sa déception, son humiliation et son insatisfaction la poussent dès lors à chercher ce qu'il y a au-delà des évidences. La protagoniste est donc en quête de ce qui est caché et la double nature des personnages principaux de *Peepshow* pourrait découler de cette recherche, tout comme les différentes combinaisons et permutations qui structurent le solo. En effet, le spectateur a droit, tour à tour, à la version de La maîtresse et à celle de l'écolière, à celles de la jeune fille et de L'homme du bar, etc., alors que les points de vue sur le même événement se multiplient dans l'alternance des répliques qui simulent typographiquement des dialogues.

Dans les solos précédents de Brassard, les différents personnages se dessinaient au gré du témoignage de la voix principale. Dans *Peepshow*, au contraire, les voix semblent moins appartenir à l'imagination d'un des personnages qu'à celle de l'archiénonciatrice – Marie Brassard – en accord avec l'idée du dévoilement de soi du peep-show. Tous les personnages s'appropriant successivement la première personne, ils représenteraient ici diverses identités

de la créatrice, une galerie de personnages qui émaneraient d'elle et l'habiteraient tous – d'autant plus que, à l'instar des deux autres spectacles de l'artiste, il n'y a pas de véritables dialogues dans cette pièce, même si « la structure typographique de la page théâtrale est dialogique » et les répliques disposées « *comme* un dialogue⁶² », suggérant la possibilité d'une rencontre. L'idée d'une contamination, de la coexistence de plusieurs êtres à l'intérieur d'un seul est d'ailleurs poétiquement exposée dans la pièce, lorsque Beautiful déclare : « Chaque fois que tu rencontres une personne [...] cette personne se fond en toi. [...] Et tout à coup tu réalises que ce geste ou cette inflexion ne t'appartiennent pas mais qu'ils appartiennent à telle ou telle personne. » (*P6* : 18-19) Ainsi, puisque chaque être humain est unique et multiple – chacun étant le résultat de plusieurs contaminations –, les personnages de *Peepshow* représenteraient diverses facettes de Marie Brassard, leur créatrice. Notons que ce morcellement du moi n'est pas présenté de manière négative dans ce solo, puisque chaque « fragment contient le tout, épié sous un angle différent » (*P7* : 2) – ainsi que le formule l'artiste dans l'introduction de la pièce. Toutefois, ces vues partielles amenuisent la consistance des personnages qui ont plutôt le statut de figures, empruntant aux spectres leurs contours irréels.

5. *L'invisible*, une aventure de la perception⁶³

La recherche de ce qui se trouve au-delà des apparences, clairement exposée dans *Peepshow*, se poursuit dans le quatrième solo de Marie Brassard, *L'invisible*, où l'artiste cherche à atteindre et à faire voir l'imperceptible. Cette œuvre se distingue des précédentes en ce qu'elle met en scène une protagoniste simplement désignée par Elle – et donc présentée sans la précision de sa fonction. Toutefois, la distance induite par l'antonomase n'est pas

⁶² À ce sujet consulter l'avant-propos de Florence Fix dans Florence Fix et Frédérique Toudoir-Surlapierre (dir.), *Le monologue au théâtre (1950-2000). La parole solitaire*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2006, p. 9.

⁶³ D'après Marie Brassard, « la vie est une constante aventure de la perception », dans Marie-Pierre Genecand, « Marie Brassard, actrice passe-murailles », *loc. cit.*

abolie, mais seulement remplacée par l'usage impersonnel de la troisième personne. Comme le souligne Sébastien Hubier :

[Le pronom *il*] est défini comme une « non-personne », en ce qu'elle ne peut désigner aucun des acteurs de l'énonciation, locuteur ou allocutaire, mais seulement un tiers [...]. Absente de l'acte de parole, elle est le support d'un discours, de type constatif, tenu par le *je* à l'intention d'un *tu*⁶⁴.

Ainsi, même si Elle utilise la première personne dans ses répliques, elle n'est que l'intermédiaire, le support du discours qu'elle rapporte – soit la parole de l'auteure – à l'intention du spectateur. De cette façon, bien que le personnage principal se présente au public dans une simplicité apparente, il est encore plus distant que les protagonistes des solos précédents puisque le spectateur n'a pas même la possibilité de se rapprocher de lui par la connaissance de sa fonction, qui donnerait plus de substance au personnage en permettant de le catégoriser. Elle prend donc en charge le discours de Marie Brassard, l'archiénonciatrice du spectacle, dans le plus complet anonymat⁶⁵.

Cette absence de personnalisation de la protagoniste est cohérente avec le propos de cette pièce qui parle des frontières – de la sexuation, notamment, ainsi que de celles entre le monde visible et l'invisible, entre les morts et les vivants, la fiction et la réalité, l'animé et l'inanimé –, principalement à partir du canular littéraire autour de l'écrivain américain J. T. Leroy. Circonscrire la protagoniste par une fonction définie aurait été contraire à la recherche des possibles poursuivie par la créatrice montréalaise, puisque « comprendre le sens précis, ce serait la fin⁶⁶ », ainsi que le formule Elle peu avant la fin de la pièce. Celle-ci débute avec l'évocation des ectoplasmes et la fascination que les gens éprouvaient pour ce phénomène au XIX^e siècle, après la matérialisation de l'un d'entre eux par Marie Brassard, dans le noir, à

⁶⁴ Sébastien Hubier, *Littératures intimes*, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁵ En entrevue avec Michel Bélair, Marie Brassard confiait justement avoir ressenti le besoin d'emprunter « une voix plus abstrait[e] » pour cette création – ce qui pourrait se traduire par l'utilisation de la troisième personne. Consulter l'article « Tête chercheuse. Marie Brassard se lance dans un nouveau mode d'exploration pour rendre un peu plus concret l'invisible... », *loc. cit.*, p. E3.

⁶⁶ Marie Brassard, *L'invisible*, version française, 28 avril 2009, tapuscrit de 13 feuillets, p. 10. Dorénavant désigné par l'abréviation *LI* suivie du numéro de la page, le tout entre parenthèses.

l'aide d'une feuille de Mylar (*LI* : 1). L'artiste, d'emblée, illustre ainsi ce qui ne peut normalement pas se voir, permettant au spectateur d'avoir accès à une part de l'invisible – l'ambitieux pari que la créatrice propose justement dans ce solo.

En entrevue, Marie Brassard a affirmé que « [l']artiste est un véhicule » et comparé l'art et les artistes aux ectoplasmes, une autre source d'inspiration pour *L'invisible*, puisque « les artistes sont à leur façon de véritables fabriques permettant la création d'esprits ou de présences que l'on croit voir, qui peut-être même existent vraiment⁶⁷ ». L'ectoplasme permettait au médium « d'entrer en contact avec les morts » (*LI* : 1) et les esprits de ces derniers « pouvai[ent] utiliser cette substance pour se manifester » (*LI* : 1), explique Elle. Rapidement, la figure de J. T. Leroy apparaît et cet être androgyne qui n'a jamais réellement existé, à mi-chemin entre fille et garçon, fiction et réalité, vivant et mort, aidera l'artiste montréalaise à explorer le thème du double, omniprésent dans cette pièce. La chute du Mur de Berlin a également constitué une importante source d'inspiration pour Marie Brassard dans ce solo et, bien que très présent dans la version de 2008, le Mur ait pratiquement disparu de celles (francophone et anglophone) de 2009, il subsiste dans l'idée primordiale de la séparation. Toutefois, le double ne concerne pas uniquement ce qui se trouve de chaque côté des frontières, attendu que la frontière consiste également en un point de rencontre, un lieu où les oppositions se rejoignent. De cette façon, l'équation de Marie Brassard n'est pas binaire puisqu'elle tient aussi compte de l'entre-deux⁶⁸.

Ainsi, la réticence qu'entretient la créatrice quant aux oppositions franches et son doute sur les certitudes – dont la notion de réalité – continuent d'être approfondis dans *L'invisible*. En effet, en statuant, au sujet des ectoplasmes, qu'« un esprit pouvait utiliser cette substance pour se manifester » (*LI* : 1), Brassard suggère non seulement que les esprits existent, mais également qu'ils sont dotés de désirs ainsi que de la capacité d'agir. La seule

⁶⁷ Stéphane Lépine, « Le vivant ne trouve jamais sa forme », *L'Oiseau-Tigre, Les Cahiers du Théâtre français*, vol. 8., n° 2, Ottawa, janvier 2009, p. 53.

⁶⁸ « [Les routes] tranchent le monde. D'un côté il y a les morts, de l'autre les vivants. Et entre les deux, il y a les autres, les ni morts ni vivants qui nagent éternellement pour ne pas se noyer. » (*LI* : 8)

limite qu'elle propose dans cette pièce concerne l'être humain : « J'étais curieuse de ce qu'il pouvait y avoir au-delà de l'homme, dans cet espace que l'ignorance ne nous permet pas de nommer. » (*LI* : 5) Ainsi, paradoxalement, ce seraient nos connaissances qui nous limitent, plutôt que d'élargir nos horizons. Le questionnement de l'artiste sur les frontières est également illustré par le travail de la reprise, puisque des mots ou des motifs sont constamment récupérés par différents personnages dans chacun de ses solos – et maintenant, d'une pièce à l'autre. Par exemple, dans *L'invisible*, Elle explique que « Laura Albert est une chanteuse qui écrivait », ce qui sera repris plus loin par L'enfant (« Je suis une enfant qui écrit » (*LI* : 2 et 7)). Il en était de même dans *La noirceur*, où le personnage de L'actrice « essaie d'écrire une histoire. » (*N* : 12) Comme les répliques et les mots, les personnages sont donc perméables et sujets à des permutations.

Ce phénomène de la répétition et de la reprise avec variations, présent dans la totalité des partitions verbales de Marie Brassard, sert à la fois – à plus grande échelle – à structurer les solos, comme nous l'avons souligné précédemment dans ce chapitre, ainsi qu'à capter l'attention du spectateur et à le guider dans les méandres de la fable par la reconnaissance de la répétition. Ce motif véhicule également une idée qui était déjà clairement exposée dans *Jimmy, créature de rêve*, à savoir que les personnages – comme d'autres êtres, esprits, créatures de rêves et même extraterrestres, peut-être – existent et ont une vie indépendante, en dehors de notre champ de perception. Cependant, ils ne pourraient s'exprimer de façon intelligible qu'à travers nous, par le moyen de nos corps. Ce serait notamment le cas de J. T. Leroy, qui s'est d'abord manifesté par l'entremise de Laura Albert, et qui le ferait maintenant par celle de Marie Brassard⁶⁹. Lors du troisième tableau, J. T., s'approchant de Laura Albert, déclare : « Il y a quelque chose que je veux dire et qui n'est pas de ton ressort. C'est une sorte de mystère, qui doit sortir de moi. » (*LI* : 3) Ainsi, la créature est dépendante des créateurs, mais cela ne l'empêche pas d'avoir un libre arbitre. Dans la version anglaise, la posture est encore plus forte, puisque J. T. soutient : « *And you, you will travel through me. There is*

⁶⁹ J. T. : « Je vivais dans l'esprit de Laura Albert et maintenant je vis dans ton esprit. » (*LI* : 11)

*something that I want to express that doesn't concern you [...] that must come from out of me*⁷⁰. » (LI : 3) De cette façon, la tentative de communication de Marie Brassard avec l'invisible n'est pas à sens unique, puisque les créatures essaient aussi d'entrer en contact avec elle. J. T. a besoin de l'artiste pour exprimer quelque chose qui lui est propre – et donc étranger au corps qui lui permettra de le créer⁷¹.

À l'image des solos précédents, *L'invisible* met ainsi en scène des actions intérieures, la pensée au détriment d'actions proprement physiques, dans une tentative de faire voir l'invisible, notamment par la manifestation des voix intérieures. Cette pièce se singularise pourtant sur de nombreux points, comme la quantité de personnages prenant directement la parole – soit seulement trois (Elle, J. T. et L'enfant) – ou l'intégration des collaborateurs de Brassard directement dans la partition verbale. En effet, ceux-ci y sont présents sans équivoque par une désignation directe (leur prénom, Mikko et Alex), ainsi que par des indications techniques colorées en vert et en rouge. Au niveau du texte, une importante nouveauté réside dans l'apparition d'un véritable échange, lors du douzième tableau (intitulé « *Before The Fall* »), alors qu'Elle et J. T. entretiennent un dialogue initiatique reposant sur un questionnement existentiel où la créature interroge la créatrice, la fiction, la réalité. Bien qu'Elle ait statué dès le début que J. T. était un personnage, celui-ci a pris la parole indépendamment dès le troisième tableau – quoique sous la gouverne de la protagoniste, puisqu'Elle initie son discours en déclarant : « [i]l a dit : ». Cependant, au douzième tableau, l'alternance habituelle entre récit et discours fait place à un véritable dialogue alors qu'Elle a réussi à entrer en contact avec l'invisible et que, pour une rare fois, l'échange de répliques n'est pas introduit ou mis à distance par son commentaire, ce qui nuirait à l'authenticité du moment.

⁷⁰ « Et toi, tu vas voyager à travers moi. Il y a quelque chose que je veux exprimer qui ne te concerne pas [...] qui doit sortir de moi. » [Notre traduction.]

⁷¹ Cette idée participe également de la réflexion de l'artiste sur la créatrice et sa créature, sur soi et l'autre en soi ainsi que sur l'actrice et le personnage (Stéphane Lépine, *Les Cahiers du Théâtre français*, loc. cit., p. 50-51) que Marie Brassard poursuit depuis *Jimmy, créature de rêve* et que nous examinerons au fil de ce mémoire.

Toutefois, malgré cette démonstration de la possibilité d'un contact ou d'une communication, la pièce se termine sur une apparente contradiction, alors qu'Elle déclare : « Sous nos yeux / Une fine feuille de Mylar / Devient un fantôme d'argent... / Quand on ne le verra plus / Il n'existera plus. » (*LI* : 13) Marie Brassard a pourtant tenté de démontrer le contraire durant l'entièreté de ce solo, en proposant que tout ce qui a existé existe encore (*LI* : 12), que les personnages ont une existence indépendante, en donnant à voir un aperçu de l'invisible – par la feuille de Mylar, notamment. En se terminant sur l'affirmation que ce qui ne peut être perçu par nos sens est dénué d'existence puisqu'une fois l'humain réveillé, « le mur est reconstruit » (*LI* : 13), la pièce dresse plutôt le constat d'une impossibilité, l'aveu d'un échec à établir durablement des liens ou des ponts vers l'indicible. La contradiction n'en est ainsi que plus apparente.

6. *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* : les traces de l'existence

Le dernier solo de Marie Brassard, *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, constitue une trace, un témoignage de l'existence de sa créatrice, comme les empreintes de mains sur les parois rocheuses de certaines grottes attestent la présence d'êtres humains lors du paléolithique⁷². Dans cette pièce, l'artiste d'origine trifluvienne explore de nouveau les territoires du rêve et de l'enfance, mais cette fois par une réflexion sur le temps et la mort. En amont de cette création réside l'idée que « le temps n'est pas linéaire, il est un espace immobile. Nous sommes à l'intérieur d'un cercle, et l'enfant que j'étais existe toujours mais dans un espace différent⁷³ », a confié l'artiste en entrevue. Ainsi, le postulat des mondes parallèles qui nourrit les créations de Marie Brassard depuis les débuts de sa pratique solo –

⁷² Voir Marthe Lemery, « "L'objet théâtral" de Marie Brassard », *Le Droit*, section Arts et spectacles, Ottawa, 4 décembre 2010, p. A10, et Marie Brassard, *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, version française « Vienne 2010 », 2010, tapuscrit de 22 feuillets, p. 6. Cette pièce sera dorénavant désignée par l'abréviation *MQP* suivie du numéro de la page, le tout entre parenthèses.

⁷³ Entretien de Marie Brassard avec Diane Jean, dossier de presse de *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* préparé par le Festival TransAmériques, site de l'édition 2011 du Festival TransAmériques, fta.qc.ca/.../fta.../dossier_de_presse_fta_2011_moi_qui_me_parle_a_moi_meme_dans_le_futur_fr.pdf, [en ligne], page consultée le 23 mars 2012, p. 2.

Jimmy, par exemple, vivait dans l'espace du rêve et J. T. Leroy et les esprits, dans *L'invisible*, existaient dans un espace que nos sens ne nous permettent habituellement pas de percevoir – prend une nouvelle dimension, alors que la créatrice n'applique plus seulement cette idée à des entités autres, mais à elle-même pareillement.

En effet, *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, comme son titre l'indique, met en scène trois états du moi à différents moments de l'existence de la créatrice – soit le passé, par le biais du personnage de La voix de l'enfant, le présent par La narratrice, et le futur, représenté par La narratrice, vieille. Il s'agit donc, ainsi que le souligne Philippe Couture, de « trois visions fantasmées d'elle-même, [...] trois morceaux d'une même identité se rencontr[ant] au cœur d'un univers virtuel où toute frontière est abolie⁷⁴ ». Rien de surprenant, en l'occurrence, si de nombreux thèmes ou motifs explorés lors des solos précédents se retrouvent également dans celui-ci. Par exemple, le personnage de L'enfant apparaît dans chacune des créations de l'artiste – même dans *La noirceur*, bien que différemment, puisqu'il s'agit de la petite sœur de L'homme de la photo et que l'enfant ne prend pas directement la parole, alors que c'est toujours le cas dans les autres solos. Un autre archétype qui traverse tous les spectacles de Marie Brassard est la mort, à la différence près qu'il occupe ici la place centrale.

Exceptionnellement, la partition textuelle de *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* est précédée d'une entrée de l'*Encyclopedia Mythica*. Il s'agit d'une citation traitant de Morphée, « le dieu grec des rêves », qui aurait pour responsabilité de « donner forme aux rêves ou de donner forme aux êtres qui habitent les rêves » (*MQP* : 1). Notons que cette indication peut également s'appliquer à l'acteur, dont le rôle est d'incarner des êtres fictifs, issus de l'imagination des créateurs. Cette note inaugurale représente en outre une invitation au songe ainsi qu'une clé, une porte d'entrée dans ce solo onirique qui, comme *Jimmy, créature de rêve*, est structuré par des associations libres dues au va-et-vient temporel ainsi qu'à la logique du rêve. Ce thème, comme celui de la mort, est omniprésent dans les créations

⁷⁴ Philippe Couture, « L'inclassable Marie Brassard », *Le Devoir*, section Culture, Montréal, 30 mai 2011, p. B8.

de Marie Brassard. Le protagoniste de sa première pièce était une créature de rêve et déjà, dans ce solo, le microcosme du rêve exemplifiait le questionnement de l'artiste sur l'existence : est-ce que j'existe ailleurs que dans l'espace du rêve ? Suis-je une créature à part entière ? – par exemple. Comme en témoigne la parenté d'Hypnos et de Thanatos dans la mythologie grecque, ces dieux du sommeil et de la mort qui sont frères et fils de la Nuit⁷⁵, le rêve et le sommeil entretiennent des liens étroits avec la mort. Ce thème était également présent dans le deuxième solo de Brassard, *La noirceur*, ce témoignage d'un deuil vécu par l'artiste, ainsi que dans *L'invisible*, où la créatrice soutenait que le rêve est un moyen d'atteindre ce qu'il y a au-delà de ce que nous appelons commodément la réalité.

En entrevue, Marie Brassard révélait que la mort est sa seule certitude – « Je mourrai. De ça, je suis certaine. Rien d'autre ne m'apparaît immuable ou même réel⁷⁶. » – ce qui pourrait expliquer la récurrence obsessionnelle de ce thème dans sa pratique⁷⁷. Indéniable, la mort constituerait ainsi un point de repère : « c'est la chose la plus vraie » (*MQP* : 21), affirme La narratrice peu avant la fin de la pièce. Une idée très forte dans *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* est que le temps est lié à la mort. Par exemple, au début de la pièce, La narratrice déclare que c'est « [l]e jour où [elle] est née, que le décompte a commencé » (*MQP* : 2). La voix de l'homme énumère alors des nombres en ordre décroissant, de cent jusqu'à quatre-vingt-onze. Cependant, la mort n'est pas présentée comme une chose effroyable, mais plutôt en tant qu'aventure, que La narratrice compare à « pénétrer un autre monde » (*MPQ* : 10). Toutefois, la menace plane incontestablement et l'immobilité du temps, postulée par Marie Brassard, constituerait un moyen d'y échapper. Par exemple, vers la fin du solo, lors du neuvième tableau intitulé « Les animaux paralysés », La narratrice se retrouve au milieu d'animaux figés, « comme si [elle] se déplaçai[t] à l'intérieur d'une photographie. [...] Et la

⁷⁵ À ce sujet, consulter Michel Ragon, *L'espace de la mort*, Paris, Albin Michel, 1982, p. 224-225.

⁷⁶ Dans la section « Biographie de Marie Brassard » du dossier de presse de *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* préparé par le Festival TransAmériques, *loc. cit.*, p. 5.

⁷⁷ La mort de sa mère, survenue alors que la créatrice n'avait que quinze ans, pourrait également être en lien avec la présence continue de ce motif au sein de ses solos. Voir Nathalie Petrowski, « Marie Brassard : retour vers le futur », *La Presse*, section Arts et spectacles, Montréal, 21 mai 2011, p. 2.

créature qui allait être mangée regard[e] celle qui allait l’avalier / À l’abri du danger dans cette immobilité » (*MQP* : 20). Cette cinquième création de Marie Brassard – et l’art en général – est justement l’un de ces moments d’immobilité, une pensée figeant le monde de façon poétique pour quelques instants. Ainsi, ce solo qui traite constamment de la mort par une réflexion sur l’enfance, la vieillesse et la genèse du monde pourrait être le moyen de la combattre – à l’instar des précédents. De plus, pour la première fois, la créatrice semble prendre personnellement la parole, puisque la première réplique de cette partition verbale n’est précédée d’aucune didascalie nominative. Ainsi, le prologue n’est pas pris en charge par un personnage et les indications techniques qui l’encadrent débutent toutes deux par un « je » conséquemment attribuable à l’auteure (*MQP* : 2). En outre, les premiers mots de ce solo étant : « Je suis née » (*MQP* : 2), le « je » qui s’arroge la parole et celui qui relève des didascalies semblent ne faire qu’un.

7. Le décloisonnement textuel par l’ouverture du moi vers le monde

Dans *Jimmy, créature de rêve*, Marie Brassard s’interrogeait sur l’existence et le moi à travers les péripéties d’un personnage ouvertement fictif, soumis aux aléas des rêves de deux personnages – soit le général d’abord, et L’actrice ensuite. Cette dernière ne prenait la parole directement que brièvement, alors que les voiles du rêve semblaient se déchirer pour la révéler au public avant qu’elle ne soit mise à distance par la mise en abyme réalisée par le personnage de Jimmy.

Dans le deuxième (quasi-)solo de l’artiste, *La noirceur*, L’actrice n’est plus cette présence distante, qui se trouve en arrière-plan, mais bien la protagoniste de la pièce. Elle y prend la parole directement pour témoigner d’une expulsion et d’un saccage qui la révoltent – ceux de l’immeuble où elle habite, qui sont également la cause du départ d’un ami – et, de cette façon, l’action se déplace du microcosme du rêve à celui d’un habitat, d’un milieu social. De plus, la temporalité imprécise et floue du songe cède le pas à l’immédiat, donnée indispensable au témoignage qui gagne du poids et a plus d’impact lorsque énoncé en temps réel. En outre, Marie Brassard effectuait une première ouverture de la fable vers le monde en

démontrant alternativement de façon théorique et pratique son mode de création – et en le partageant ainsi avec le public.

Créé deux ans plus tard, *Peepshow* opérait un retour à l'onirisme par les jeux de miroirs présentant les aventures de divers personnages, sous forme de confessions intimes. Ce solo débutait par la convocation d'archétypes familiers par le truchement du célèbre conte du *Petit chaperon rouge*. Cette fois, la protagoniste, Beautiful, n'était pas désignée par une antonomase spécifiant sa fonction sociale, mais qui la catégorisait comme archétype. Marie Brassard embrassait ainsi apparemment complètement la fiction. En puisant dans le répertoire familier du conte – et en faisant appel surtout à celui-là, peut-être le plus connu de tous –, l'artiste continuait le mouvement d'ouverture entamé précédemment en passant du rêve, le domaine de l'intime, à celui, plus vaste, de la littérature orale et de la tradition occidentale du conte.

L'invisible, son quatrième solo, postulait, comme *Jimmy, créature de rêve*, l'existence indépendante de créatures avec lesquelles l'être humain n'est pas en mesure d'entrer en contact, qu'il s'agisse de personnages, d'esprits ou de morts. La pièce s'inspirait d'événements situables historiquement, comme le canular littéraire de Laura Albert et la fascination des hommes du XIX^e siècle pour les ectoplasmes. La protagoniste était désignée par une non-personne, Elle, et de cette façon, à la différence des solos précédents, elle semblait relayer le discours d'un tiers – soit l'auteure – plutôt que de le prendre en charge.

Finalement, la dernière création de Marie Brassard, *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, explore l'idée des existences et des « soi parallèles⁷⁸ » dans une réflexion sur le temps et la mort. La protagoniste y est présentée par une antonomase, La narratrice, qui n'apparaît qu'après un prologue vraisemblablement assumé par Marie Brassard elle-même, vu l'absence de didascalie nominative avant la réplique. Cette pièce contient une version personnelle et étonnante de la genèse de l'humanité (*MQP*, 7-10), qui constitue, pour l'instant,

⁷⁸ Voir J. Paul Halferty, « *Me Talking to Myself in the Future : An Interview with Marie Brassard* », *Canadian Theatre Review*, n° 145, Toronto, hiver 2011, p. 28.

l'apogée de l'ouverture de la créatrice montréalaise vers le monde – soit non plus seulement elle-même (*Jimmy, créature de rêve* et *La noirceur*), ou l'enfance (le conte dans *Peepshow*, notamment) ou les préoccupations d'un siècle (dans *L'invisible*), mais bien la naissance (et la mort) du genre humain. Ainsi, quoiqu'elle n'ait jamais quitté le domaine de l'intime, Marie Brassard opère une ouverture graduelle vers l'Autre, chacune de ses pièces constituant une étape dans le décloisonnement de la fable, du moi vers le monde.

Chapitre 2 : Les dispositifs de l'intime

1. Le corps comme dispositif sonore

Si la pratique scénique de Marie Brassard suscite un tel engouement sur la scène théâtrale internationale, c'est sans aucun doute en grande partie en raison de son utilisation singulière de la technologie sonore. Seule en scène pour interpréter de multiples personnages, l'artiste remédie à cette difficulté en opérant, d'après l'heureuse formule d'Ève Dumas, une « métamorphose [qui est] plus d'ordre vocal que physique⁷⁹ ». En effet, captée à l'aide d'un micro-cravate sans fil, la voix de Marie Brassard est transformée électroniquement par une console de sonorisation et projetée dans la salle par le biais des haut-parleurs. Cette manipulation vocale – effectuée par un technicien lors de son premier solo puis par des compositeurs et artistes du son dans ses spectacles subséquents – a lieu en temps réel, au moment même de la représentation. Ainsi, de *Jimmy, créature de rêve* à *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, ce sont les changements de voix qui guident le spectateur dans le passage d'un personnage à un autre et, comme c'est notamment le cas dans le premier solo de la créatrice montréalaise, dans les méandres des métamorphoses que connaît le protagoniste.

Fait particulièrement intéressant, par le truchement de la console de sonorisation les changements de personnages ont parfois lieu au sein d'une même phrase – ce qui serait particulièrement difficile à réaliser de façon fluide sans le recours à la technologie. Par exemple, lors de l'épisode de la maison des morts dans *Jimmy, créature de rêve*, la parole va et vient entre Jimmy et La mère, qui partagent à ce moment le même corps :

JIMMY

J'ai regardé L'actrice et je lui ai dit : « Les hommes sont comme ça... »

La voix de Jimmy se transforme en celle de La mère. Tout au long de la scène suivante, il sera tantôt celle-ci, tantôt lui-même.

LA MÈRE

Et j'ai alors réalisé que j'étais une femme. (JCR 2 : 7-8)

⁷⁹ Ève Dumas, « Marie Brassard fait de beaux rêves », *La Presse*, Montréal, 16 juin 2001, p. C6.

Dans la partition textuelle, la didascalie signale ce passage d'un personnage à l'autre (qui est opéré par la parole), tandis que, lors de la représentation, le changement a lieu par le biais du son. En effet, à ce moment du spectacle, les voix des deux personnages se superposent et ils énoncent ensemble le début de la phrase de La mère : « *And then I realised that*⁸⁰. » La voix de Jimmy s'efface ensuite, alors que seule celle de La mère déclare : « *I was a woman*⁸¹. » C'est donc à l'aide de transformations d'ordre vocal que Marie Brassard transcende les barrières du genre et de l'âge, et qu'elle incarne alternativement – et parfois même simultanément – plusieurs personnages dans ses solos. De la sorte, les différents personnages peuvent non seulement coexister mais même dialoguer – ou, plutôt, entretenir ce qui a l'apparence d'un dialogue.

1.1 Le partage du corps

Ce partage du corps et les multiples modifications de la voix de l'actrice par la technologie sont déstabilisants au premier abord pour le spectateur de théâtre habitué à ce qu'une voix appartienne à un corps spécifique. De plus, la voix correspond généralement au corps émetteur, alors que celles de Marie Brassard sont tour à tour féminines ou masculines, mûres ou enfantines. D'autre part, le public s'attend normalement à ce que la voix des interprètes soit humaine, alors que celles de la créatrice, malgré d'indéniables accents humains (dans l'inflexion de la voix, notamment), ne le sont pas – ou, du moins, pas entièrement. En effet, modifiée par la console, la voix de la performeuse a nécessairement quelque chose de non naturel, une sonorité manifestement artificielle, et ce, même si les transformations sont réalisées à partir de sa propre voix.

⁸⁰ « Et j'ai alors réalisé que. » [Notre traduction] Voir Infrarouge, *Jimmy, créature de rêve*, captation vidéo, version anglaise, 2007, de 35 minutes 40 secondes à 35 minutes 49 secondes.

⁸¹ « [J]'étais une femme. » [Notre traduction] *Ibid.*, de 35 minutes 50 secondes à 35 minutes 54 secondes. Le même phénomène se produit notamment dans *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, alors que La narratrice et La voix de l'homme énoncent plusieurs phrases en même temps. La didascalie suivante introduit ce passage : « *La narratrice (La voix de l'homme se mêle lentement à la sienne)* » (MQP : 9). Consulter également Infrarouge, *Me Talking to Myself in the Future*, version anglaise, montage, 2010, de 7 minutes 13 secondes à 8 minutes 24 secondes.

Ces transformations et travestissements sonores sont d'autant plus impressionnants qu'ils affectent non seulement la voix mais également le corps en scène, même si l'actrice n'utilise pas d'éléments externes pour y arriver – comme une modification de son costume ou de sa coiffure, par exemple. Seule la voix révèle la métamorphose identitaire. Or, si la voix est en tout temps étroitement associée au corps, au théâtre elle est en outre directement en lien avec la *présence*. À ce sujet, Hans-Thies Lehmann observe :

Par une illusion constitutive pour la culture européenne, la voix semble surgir directement de « l'âme ». Elle est ressentie pour ainsi dire comme le rayonnement brut de l'âme et de l'esprit de la « personne », et la personne locutrice est la *personne présente* par excellence [...] ⁸².

Ainsi, tout changement de la voix affecte directement la présence de l'acteur et modifie la corporalité de l'interprète. En conséquence, toute voix – étant une indication de présence et une caractéristique du personnage – représente une véritable incarnation de ce dernier, au sens de « pr[endre] un corps » et de « se revêtir de chair ⁸³ ». Par la voix, le personnage est non seulement rendu présent mais, surtout, il est reconnaissable.

Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis synthétise ces idées dans les termes suivants :

La voix, cette « signature intime du comédien » (BARTHES), c'est une qualité physique difficilement analysable autrement que comme *présence* de l'acteur, comme effet produit sur l'auditeur.

La hauteur, la puissance, le timbre, la coloration de la voix [...] permettent d'identifier immédiatement le personnage [...] ⁸⁴.

Cette « signature intime », ce sceau unique qui affecte l'assistance, voilà sans aucun doute pourquoi, lors des solos de Marie Brassard, le spectateur est capable de différencier chaque

⁸² Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 240.

⁸³ Jacques-Joseph Champollion-Figeac, *Dictionnaire étymologique de la langue française, où les mots sont classés par familles : contenant les mots du dictionnaire de l'Académie française... précédé d'une « Dissertation sur l'étymologie » par Jean-Baptiste-Bonaventure de Roquefort-Flaméricourt*, tome I, site Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2049479/f181.image.r=incarnation.langFR>, [en ligne], page consultée le 21 mars 2012.

⁸⁴ Patrice Pavis, article « Voix », *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 404.

personnage parmi (et malgré – soulignons la difficulté) la pluralité des incarnations fictives. C'est pour cette même raison que les membres du public peuvent en outre s'identifier aux protagonistes et autres personnages, nonobstant leurs métamorphoses successives et le troublant ancrage de différentes figures dans l'unique corps en scène⁸⁵.

1.2 Les « masques vocaux » de Marie Brassard

Puisque c'est principalement par le truchement du son que Marie Brassard joue avec les identités – la technologie lui permettant habilement de naviguer parmi une galerie de personnages et de les incarner, de les mettre en corps au bénéfice du spectateur –, elle nous paraît faire usage de « masques vocaux ». En effet, le masque, cet accessoire millénaire et hautement significatif de la représentation théâtrale, contient des informations sur le personnage, au même titre que les costumes. Comme ces derniers, il peut, par exemple, caractériser son âge, son sexe ou un trait de sa personnalité. En outre, puisque le masque se substitue, en tout ou en partie, à une partie importante du corps en scène – soit le visage du comédien –, il est directement en rapport avec l'identité, ce thème récurrent de l'univers brassardien. Le visage est, en effet, la manifestation physique de l'apparente singularisation de l'être humain⁸⁶, en même temps que le lieu de la parole.

Ainsi, le terme « masques vocaux » semble particulièrement approprié pour qualifier la pratique scénique de Marie Brassard, puisqu'il fait à la fois référence à la voix et au corps : alors que le masque est un élément extérieur figurant le corps, la voix, chez la créatrice montréalaise, est un élément de l'intériorité modifiant ce corps – tout comme l'accessoire

⁸⁵ Nous reviendrons sur la question du corps en scène au chapitre suivant, alors que nous nous consacrerons ici à l'analyse transversale des dispositifs scéniques des cinq solos de Marie Brassard formant notre corpus. Rappelant brièvement leur propos, nous soulignerons l'évolution des différents dispositifs composant la représentation, puisque l'ouverture du moi vers le monde à l'œuvre dans les textes est appuyée de façon visuelle et sonore par les dispositifs scéniques et performatifs. En raison de la quantité considérable des créations étudiées, notre analyse – forcément non exhaustive – insistera uniquement sur les aspects les plus révélateurs du décloisonnement auditif et spatial.

⁸⁶ « Visage », site du Centre national de ressources textuelles et lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/visage>, [en ligne], page consultée le 14 mars 2012.

théâtral en question. Dans *Le théâtre postdramatique*, le théoricien allemand Hans-Thies Lehmann explique de la façon suivante cet intéressant phénomène :

Lorsque l'on regarde quelqu'un en train de parler, on perçoit intensément l'appartenance de la sonorité au visage individuel. Si, par contre, on entend parler une personne portant un masque (ou bien si l'on parle soi-même derrière un masque), la voix semble ici aussi être singulièrement irréaliste, séparée de soi-même ; on dirait que cette voix est celle de la *Persona* (le masque) et non plus celle du locuteur⁸⁷.

Ainsi, le masque fait place au personnage, éclipsant l'individualité de l'émetteur. Bien que ce soit par le son et non par l'image que Marie Brassard y arrive, elle donne véritablement voix à divers personnages dans ses solos – endossant donc divers masques (*persona*) et divers visages (*prosôpon*) – en se voilant derrière la fiction. Elle rend donc réellement présents ses personnages en leur cédant la parole.

Soulignons peut-être une dernière propriété de l'accessoire théâtral qu'est le masque pour justifier notre choix du terme « masques vocaux ». Selon Pavis, cet instrument de l'artifice « libère les identités et les interdits de classe ou de sexe⁸⁸ ». Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous avons vu que les personnages des solos de Marie Brassard n'ont pas tous le même genre, bien qu'elle en soit l'unique interprète. Sur scène, elle utilise et s'approprie cette émancipation multiforme – facilitée par le masque – pour donner corps à ses voix intérieures, leur permettant ainsi, sans discrimination sexuelle, de se révéler au grand jour. Alors que ses textes peuvent être interprétés par plusieurs comédiens – ainsi que cela s'est déjà produit, en Suisse, au grand dam de l'artiste⁸⁹ –, c'est son utilisation singulière de la

⁸⁷ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 210-211.

⁸⁸ Patrice Pavis, article « Masque », *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 198.

⁸⁹ Le 1^{er} mai 2009, lors de la table ronde intitulée « Polyphonie hétéromorphe et texte dramatique : qu'est ce que ça change pour les créateurs ? » organisée par Hervé Guay, Marie Brassard a raconté l'anecdote suivante :

[L]'année dernière, en Suisse, des jeunes femmes sont venues me voir avec un DVD. Elles avaient monté *Peepshow* et voulaient savoir ce que j'en pense. Lorsque je l'ai regardé, j'étais catastrophée parce que ce qu'elles avaient fait, c'est tout ce que je ne veux pas faire au théâtre ! Elles ont abordé le texte comme un texte de théâtre et l'ont monté comme ça. [...] [E]lles ont monté ça comme un texte... qui n'est pas un texte ! Je ne suis pas une grande écrivaine. Si on monte ça tel quel, comme une pièce de théâtre, c'est vraiment plate ! En regardant le DVD, je me suis dit : « Ah ! C'est horrible ! Mes pièces sont jouées comme ça partout, et les gens pensent : “Tiens donc : c'est pas fort, hein, du Marie Brassard !” ».

technologie qui fait de ses solos des monodrames polyphoniques puisqu'à l'exception notable de *La noirceur* – que nous examinerons sous peu –, toutes les voix, dans ses solos, sont issues du même corps, où elles cohabitent. En ce sens, il s'agit véritablement d'une pratique scénique monodramatique, l'actrice, seule en scène, représentant le « “drame d'un seul” mais à plusieurs voix⁹⁰ » – ainsi que le formule judicieusement Joseph Danan dans le *Lexique du drame moderne et contemporain*.

2. Jimmy, créature de rêve, une première exploration de l'intérieur

Dans une entrevue accordée à la journaliste australienne Stephanie Bunbury à l'occasion de la présentation de *Jimmy, créature de rêve* à Melbourne, Marie Brassard décrit la voix du protagoniste de son premier solo comme « *a very cliched voice of someone imitating a gay hairdresser*⁹¹ ». Déjà caricaturale, cette voix traînante, au lent débit et au timbre masculin, est en outre rendue anormale par la médiation de la technologie. Au début de la représentation, Marie Brassard – sans aucun doute consciente de l'effet déstabilisateur, pour le public, de son utilisation particulière de la console de sonorisation – ménage le spectateur en ne lui faisant pas immédiatement entendre la voix. En effet, l'artiste attire d'abord l'attention sur le corps en scène, accordant au public le temps de se familiariser avec lui. Pour y arriver, elle l'oblige à faire un effort pour distinguer le corps, puisque ce dernier – déjà en scène lors de l'entrée en salle des spectateurs – se recroqueville dans la pénombre.

2.1 L'existence en suspens

Nous avons vu que dans *Jimmy, créature de rêve* Marie Brassard inverse les rôles en mettant en scène le point de vue de la créature rêvée au lieu de celui du créateur. La pièce

Voir Hervé Guay, « Polyphonie hétéromorphe et texte dramatique : qu'est ce que ça change pour les créateurs ? », *loc. cit.*, p. 14.

⁹⁰ Joseph Danan, article « Monodrame » dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 123.

⁹¹ « [L]a voix très clichée de quelqu'un imitant un coiffeur homosexuel ». [Notre traduction] Dans Stephanie Bunbury, « *Nocturnal Mission* », *loc. cit.*, p. 7.

début alors que le protagoniste de la pièce éponyme, suspendu dans le temps et dans l'espace, en attente du prochain rêve, se lamente sur son amour perdu. Au cours des soixante-dix minutes que dure la représentation, le spectateur est invité à suivre ses aventures, de rêve en rêve et d'une métamorphose à l'autre.

En pénétrant dans la salle principale du Théâtre Centaur, le 26 novembre 2009, le spectateur venu assister à une représentation de *Jimmy, créature de rêve* est discrètement accueilli par le son d'une musique populaire des années 1950 jouant en sourdine. La scène est plongée dans le noir – à l'exception d'une petite plateforme en surplomb, côté cour, où brille une faible lumière. L'interprète y est assise à même le plancher, dans l'ombre. Elle tourne le dos au public, qui peine à distinguer davantage que sa silhouette en raison du manque de luminosité.

Le dispositif scénique conçu par le scénographe québécois Simon Guilbault appuie et illustre d'emblée les propos de Marie Brassard dans cette pièce qui réfléchit sur l'existence et qui explore notamment les thèmes de la métathéâtralité et du rêve. Le choix d'une petite scène illuminée sur la grande plongée dans la noirceur et sa position en surplomb sont déjà riches de significations. En effet, ce dispositif consolide visuellement les situations géographique, émotive, existentielle et même temporelle du protagoniste, Jimmy, cette *créature* du rêve – c'est-à-dire littéralement cet « être qui a été créé, tiré du néant⁹² ». Le néant, l'abîme que symbolise souvent la noirceur est bien ce qui enveloppe la petite scène où Jimmy a trouvé refuge – cet îlot dont, paradoxalement, il est également prisonnier.

Visuellement, la scénographie symbolise donc l'endroit d'où l'histoire est racontée aux spectateurs – soit le point de vue du rêvé. La scène est le lieu d'une brève de sens qui a pris forme au milieu de l'abstraction du rêve. C'est-à-dire qu'en dehors de la petite scène située à quelques mètres au-dessus de la grande, il n'y a rien. C'est le gouffre. Rappelons que le vide constitue également la plus grande peur du personnage de L'actrice. Par le dispositif de Guilbault, cette crainte est ainsi exprimée visuellement en permanence, puisque l'interprète

⁹² Article « Créature », *Le Petit Robert de la langue française 2011*, op. cit., p. 581.

évolue sur un îlot flottant dans « le grand trou noir de la scène dont l'immensité vide pren[d] de plus en plus de présence à mesure que se déroul[e] le spectacle⁹³ » – selon la pertinente observation de Paul Lefebvre. Toutefois, bien que la noirceur se charge effectivement de plus en plus de significations au fil du solo, le regard du spectateur est irrémédiablement attiré par la petite scène, lieu de l'action où se trouvent deux éléments dynamiques, soit une présence humaine et une source de lumière.

D'autre part, l'aire de jeu extrêmement limitée – qui mesure environ trois mètres de largeur sur deux de profondeur – met en lumière la fragilité et la solitude de l'être. Si le dispositif scénique de Guilbault isole déjà Jimmy, le protagoniste est, de surcroît, occasionnellement l'objet d'un cadrage serré en raison des savants jeux d'éclairage d'Éric Fauque⁹⁴. La plupart du temps, cependant, l'éclairage met en relief les deux murs formant le coin côté cour, alors que la scène n'est bordée que par le vide côté jardin – accentuant ainsi les impressions antithétiques d'isolement et de vastitude. Les cadrages visuels créent ainsi conjointement deux effets contraires, soit la focalisation et l'éloignement, renforçant ostensiblement la solitude du personnage⁹⁵. Néanmoins, si l'espace de jeu peut donner une impression de confinement en raison de sa position et de son étroitesse, il ouvre en même temps sur l'ailleurs. En effet, la mise en évidence de la petite scène sur la grande illustre efficacement la condensation et l'expansion de l'espace de la fiction par des jeux d'emboîtements physique et existentiel. Ne s'agit-il pas de la figuration d'un monde (celui du

⁹³ Paul Lefebvre, « Trois notes sur Marie Brassard », *loc. cit.*, p. 6.

⁹⁴ Par exemple, après la première apparition de Jimmy enfant, son double adulte, confus, va s'asseoir sur le banc de bois qui se trouve sur la scène, face au public et dos au mur. Alors que le protagoniste explique s'être retrouvé « enfermé dans les toilettes de l'avion du rêve de L'actrice [...] [a]ssis sur les toilettes » pendant des semaines (*JCR* 2 : 5), Fauque découpe étroitement son corps par un rectangle de lumière blanche, alors que le reste de la petite scène est plongé dans le noir. Ce cadrage serré opéré par la lumière suggère ainsi fortement l'espace clos et étroit du cabinet, qu'il matérialise, en quelque sorte, sans recourir à un élément de décor supplémentaire. Notons que les toilettes de l'avion sont vraisemblablement l'espace figuré par le décor, ce que laisse – outre les répliques – supposer le banc et le miroir fixé sur le mur du fond.

⁹⁵ D'autant plus que dans ce solo, la solitude du personnage est non seulement immédiate mais aussi existentielle. En effet, Jimmy, cet être fictif soumis aux aléas d'une destinée sur laquelle il n'exerce aucun contrôle, se trouve littéralement dans le noir le plus complet. En ce sens, le dispositif conçu par Guilbault illustre également – visuellement et métaphoriquement – l'existence humaine, puisqu'à l'instar de Jimmy, l'être humain nage lui aussi dans l'inconnu et dans l'incertain.

rêve) à l'intérieur d'un monde (la psyché de la rêveuse) ? D'un théâtre dans un théâtre ? Et ce jeu peut continuer à l'infini, à l'échelle du monde et au-delà.

Dans cette première création, Marie Brassard met en scène le moi par le truchement du rêve et du fantasme. Puisqu'il s'agit d'une dramaturgie de la subjectivité, l'espace est, en conséquence, purement intérieur. Dans *Théâtres intimes*, Jean-Pierre Sarrazac explique :

[Le] théâtre intime requiert un espace d'autant plus restreint que son immensité est tout intérieure. L'immensité intime est celle du microcosme lorsque, se dilatant à l'extrême, il recueille en lui le macrocosme – celle de l'homme qui libère son univers intérieur⁹⁶.

C'est ainsi que la scène minuscule où se réfugie Jimmy contient paradoxalement l'immensité de l'être de Marie Brassard, l'auteure du spectacle. Toutefois, en raison de l'usage de la première personne par les différents personnages de la pièce, cette plongée dans l'intime ne limite pas l'expérience du monde véhiculée par ce solo. En effet, le théoricien de l'autofiction Sébastien Hubier souligne très justement que « l'adhésion est presque mécanique [...] à celui que la première personne désigne. [...] [E]n dépit que j'en aie, ce *je*, c'est toujours un peu moi-même, qui l'actualise en le lisant, qui désire et qui expérimente par lui⁹⁷ ». Ainsi, même s'il s'agit de la matérialisation théâtrale de l'intériorité de Jimmy – et, inévitablement, de celle de sa créatrice, Marie Brassard⁹⁸ –, le « je » garantit l'inclusion du spectateur dans la situation dramatique. En effet, celui-ci est invité à plonger dans la subjectivité du personnage et à partager ses aventures, qui sont vécues – sinon recréées – au moment même de l'énonciation, entraînant de ce fait son identification au personnage.

⁹⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, *op. cit.*, p. 79.

⁹⁷ Sébastien Hubier, *Littératures intimes*, *op. cit.*, p. 138.

⁹⁸ Bien que chaque créateur laisse toujours transparaître une partie de lui-même dans ses œuvres, le premier solo de Marie Brassard a, en outre, en partie été composé à partir de ses propres rêves. (À ce sujet, consulter Jean-Louis Perrier, « Marie Brassard, l'itinérante du théâtre », *loc. cit.*, p. 32 ou Stephanie Bunbury, « *Nocturnal Mission* », *loc. cit.*, p. 7, par exemple.) D'autre part, Marie Brassard explique clairement la dimension autoréflexive de cette œuvre lors d'une entrevue avec Lorraine Hébert, qui écrira ensuite : « Marie Brassard insiste : c'est le point de vue d'une actrice qui se place au centre du jeu pour découvrir la forme que peut prendre l'objet qu'elle imagine en le projetant hors d'elle. » Voir le dossier de presse de *Jimmy, créature de rêve*, site du Théâtre Odéon, www.theatre-odeon.fr/fichiers/t_downloads/file_95_dp_jim.pdf, [en ligne], page consultée le 10 mars 2012.

2.2 La matérialisation des voix intérieures

Contrairement aux solos suivants où la voix amorce souvent la représentation, *Jimmy, créature de rêve* débute par le dévoilement timide du corps. En effet, au début de la représentation, lorsque les murmures de la foule s'éteignent et que la musique s'arrête, le spectateur entend l'interprète, prostrée dos au public dans la pénombre de la scène, sangloter profondément. Les bruits du corps liés à la peine – le souffle laborieux, les reniflements et les gémissements sourds – sont étrangement mis en relief, amplifiés grâce au micro et à la console de sonorisation. Si Marie Brassard se lève après un court moment, toujours dos au public, elle ne prend toutefois pas tout de suite la parole. Cependant, le miroir qui se trouve sur le mur du fond de la petite scène, orienté vers le bas, révèle son visage aux spectateurs. Ce visage est féminin, contrastant avec le veston et la chemise pour homme que l'interprète enfle lentement, derniers morceaux du complet manifestement masculin qui constitue son costume de scène.

Ainsi, au début de la représentation, le corps est soumis au regard du spectateur, à qui il est lentement révélé par sa position détournée, le miroir et le son – c'est-à-dire les bruits du corps – avant la parole. Cette divulgation par indices suscite l'intérêt et la curiosité du spectateur pour le corps en scène et lorsque l'actrice énonce les premières répliques, toujours face au mur, le son de cette voix au timbre masculin dans ce frêle corps féminin provoque la surprise. Mais c'est surtout la texture de la voix qui suscite l'étonnement⁹⁹, en raison de son artificialité manifeste. Comme la première prise de parole se fait dos au public, la voix et ses particularités ont le champ libre, et sont ainsi habilement mises en valeur. De façon stratégique, une assez longue pause suit la première réplique du personnage, permettant au spectateur de se remettre de sa surprise. Un second moment d'arrêt suit l'adresse directe au public que Marie Brassard effectue après s'être retournée face à la salle. En opérant ainsi de

⁹⁹ Voir Hervé Guay, « La fée des planches », *Le Devoir*, section L'Agenda, Montréal, 6 octobre 2011, p. 3 ; Naomi Goulder, « *Jimmy, Creature de Reve* », *The Times*, Londres, 25 juin 2004 ou Christopher Hoile, « Jimmy », *Eye Weekly*, Toronto, 15 décembre 2005, par exemple.

façon graduelle et dans la lenteur, l'artiste accorde adroitement au spectateur le temps nécessaire pour comprendre et absorber les codes de cette représentation théâtrale singulière.

Comme le souligne le journaliste torontois John Coulbourn : « *And although Brassard's technologically enhanced voice is initially jarring, it slowly establishes such a urgent, breathy intimacy that it almost feels like telepathic transmission, which only adds to the dreaminess of the piece*¹⁰⁰. » Ainsi, si le spectateur accepte rapidement cette utilisation de la voix et de la technologie, bien qu'elle soit au premier abord dissonante, c'est sans doute parce qu'elle contribue à l'ambiance du rêve évoqué dans la fiction¹⁰¹. D'autre part, ne pouvant se fier à ses yeux pour identifier le personnage en scène, le spectateur établit une relation très intime avec lui, puisqu'il le *re-connaît* – par sa voix – lors de chacune de ses « apparitions ». La reconnaissance étant de l'ordre du familier, le spectateur et le personnage entretiennent, de cette façon, un lien véritable.

¹⁰⁰ « Même si la voix technologiquement modifiée de Brassard est discordante, au départ, elle établit lentement une telle urgence, une intimité voilée, que l'on ressent presque une transmission télépathique, laquelle enrichit la rêverie de la pièce. » [Notre traduction] John Coulbourn, « *Totally Dreamy* », *Toronto Sun*, 9 décembre 2005. Consulter également Christopher Hoile, « *On stage. Jimmy* », *Eye Weekly*, Vancouver, 15 décembre 2005. En effet, Hoile note : « *Brassard's speech, modified through a vocoder, heightens the sense of dreamlike detachment* ». Notre traduction : « La voix de Brassard, modifiée par un vocodeur, accentue l'impression de détachement du rêve. »

¹⁰¹ D'autre part, le temps constitue une autre donnée nourrissant cette atmosphère particulière. Bien qu'il s'agisse habituellement d'un facteur difficile à exprimer visuellement, le temps semble palpable et véritablement *suspendu* lors de la représentation de ce solo, encore une fois grâce au dispositif scénique de Guillbault. Cet effet surprenant est notamment dû à l'absence de repères visuels attribuable à l'immensité noire entourant la scène. De plus, les déplacements peu nombreux et le cadre de la fiction – le rêve – créent conjointement une impression d'immobilité, voire d'interruption du temps. Dans *Jeux de rêves et autres détours*, Jean-Pierre Sarrazac avance les remarques suivantes à ce sujet :

Le rêve, dont nous savons qu'il ne dure qu'un instant [...] réalise la coexistence des contraires : brièveté et durée, étendue et resserrement, immobilité et fluidité. [...] En dramaturgie et sur la scène du théâtre, le jeu de rêve a les mêmes propriétés : il ne connaît aucune limite dans le temps et dans l'espace (« Le temps et l'espace n'existent pas », déclare lapidairement Strindberg). [...] Et le jeu de rêve s'organise à partir d'un temps sinon figé du moins pratiquement immobile. (Voir Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, *op. cit.*, p. 93.)

En outre, dans *Jimmy, créature de rêve*, cette immobilité ou restriction de mouvements ne s'opère pas seulement dans le texte, mais dans la petitesse de la scène elle-même. Et bien que le récit de Jimmy soit entrecoupé d'épisodes où il est traversé par différentes voix – voire même remplacé par d'autres personnages, dans le cas de Jimmy enfant, puisque son double adulte ignore son existence –, les actions physiques limitées de l'interprète et le retour continu à l'argument dramatique initial donnent l'impression d'un temps figé, de la lenteur des choses infinies.

Tel que souligné au chapitre précédent, dans *Jimmy, créature de rêve*, cette dramaturgie de l'intime, le fait primordial que L'actrice se trouve au cœur de la fiction – dont elle est la source – est exploré de façon originale. En effet, après avoir habitué le spectateur aux métamorphoses vocales et au passage d'un personnage à un autre, Marie Brassard prend le public de court peu avant la fin de la représentation en créant une panne technique de toutes pièces. À ce moment, la tirade de Jimmy au sujet de L'actrice est inopinément interrompue par l'arrêt du microphone – et ce, au moment crucial où le protagoniste s'apprête à révéler sa plus grande peur. Sur scène, l'interprète simule un grand malaise et une apparente nervosité, tandis que le spectateur – pris au dépourvu tout comme le personnage – est partagé entre deux sentiments : l'empathie pour la pauvre actrice en scène et le désenchantement, puisque la panne l'a brutalement extrait de la fiction. Le son de la voix de L'actrice, complètement humaine parce qu'elle est non modifiée et non amplifiée, rompt abruptement avec la fiction et l'impression de rêve dans laquelle Brassard avait doucement entraîné le spectateur. Le choc est d'autant plus grand pour le public que cette voix, contrastant avec les précédentes, n'a pas la même puissance de projection. Pour cette raison, elle est désarmante de fragilité. Le public compatit alors instantanément avec l'artiste en scène, Marie Brassard, qu'il croit à ce moment être à nu, devant lui. En outre, l'effet de distanciation produit par l'apparente irruption du réel dans la fiction renforce la solitude et la petitesse de l'interprète, seule sur la scène minuscule cernée par l'implacable obscurité.

De la sorte, même si Marie Brassard a rapidement habitué le spectateur à l'utilisation étonnante de ses masques vocaux, rien n'est jamais aussi simple qu'il le paraît chez cette artiste singulière. En effet, elle ne se gêne pas pour pousser encore plus loin l'exploration du moi par le truchement de la technologie – en l'utilisant ou en s'en privant sciemment –, accentuant ainsi le flou identitaire entourant ses personnages. Mais comme nous étudierons la passionnante question de l'identité du corps en scène au chapitre suivant, nous nous pencherons maintenant sur les dispositifs des autres solos de Marie Brassard, au sein desquels ses manipulations vocales surprenantes se poursuivent.

3. La noirceur sous les feux de la rampe

Alors que la scénographie de *Jimmy, créature de rêve* invitait à la plongée dans l'intime grâce à la pénombre, un cadrage serré et des effets de focalisation, la scène de *La noirceur* est vaste, ouverte, lumineuse et dégagée. Néanmoins, même si le dispositif de ce solo est très différent du précédent, il témoigne également des angoisses et des peurs de l'artiste. Le mot est important : puisque *La noirceur* est une prise de parole politique et poétique – inspirée d'un fait vécu – au sujet de la gentrification que subit le centre-ville de Montréal, le spectateur assiste davantage à un témoignage, c'est-à-dire à une démonstration, qu'à une fiction. Pour y arriver, Marie Brassard a fait appel à de nombreux collaborateurs. Si Simon Guilbault (scénographie) et Éric Fauque (éclairage) se joignent à elle pour une seconde fois, deux nouveaux créateurs sont invités à ajouter leur voix à la sienne, soit Alexander MacSween (son et musique *live*) et Cécile Babiole (création vidéo). Bien que les apports du scénographe et de l'éclairagiste montréalais aient été d'une grande importance lors de *Jimmy, créature de rêve*, le travail des quatre collaborateurs prend ici davantage de place, peut-être pour aider Marie Brassard à y voir plus clair dans la noirceur de la situation qu'annonce déjà le titre.

Au début de la représentation, la scène est plongée dans l'obscurité. Puis, une voix masculine, à la texture étonnante, surgit du noir, entonnant les premiers mots de la chanson *Strangers in the Night* de Frank Sinatra. Tandis que d'autres personnages prennent ensuite la parole tour à tour dans la noirceur, des faisceaux de lumière s'allument et découpent les contours de deux silhouettes immobiles, éclairées à contre-jour. Elles se tiennent côte à côte sur la scène, face au public, mais, en raison de l'éclairage, le spectateur ne peut distinguer le visage des interprètes. En conséquence, il ne peut identifier le locuteur avec certitude puisque la voix – modifiée par une console – ne constitue pas un indice suffisant pour associer la parole à l'un ou l'autre des émetteurs. Au sol, les rectangles de lumières suggèrent des fenêtres, dans lesquelles les silhouettes sont encadrées, noires sur blanc. Pendant une dizaine de minutes, les interprètes endossent divers rôles dans l'obscurité, par le truchement de la console de sonorisation manipulée en direct par MacSween. De cette façon, « les deux acteurs se laissent posséder tour à tour par une galerie de personnages hétérogènes et deviennent

l'instrument de leur témoignage¹⁰² », remarque la journaliste Ève Dumas. L'abondance des voix et l'impossibilité de situer exactement la source émettrice créent effectivement l'impression de présences multiples. Toutefois, bien qu'anonymes, ces voix acquièrent une certaine matérialité – une corporalité – en raison de l'appui visuel des deux corps en scène. C'est de cette façon que la noirceur environnante permet habilement aux acteurs d'incarner un personnage après l'autre, sans se buter à l'obstacle que la vue – témoignant de l'étrangeté des voix, mais surtout de leur séparation manifeste du corps – eût inmanquablement constitué pour l'écoute et l'identification du spectateur. L'importance est donc accordée à la parole au début du spectacle. De la sorte, Marie Brassard établit encore une fois en douceur la convention de la représentation.

Dénonciation sous forme de témoignage poétique, *La noirceur* est située dans un espace ouvert, conçu par Simon Guilbault, alors que les images urbaines captées par Cécile Babiole constituent le fond de scène. Apparaissant suite aux premières interventions de Marie Brassard et de Guy Trifiro – le comédien et danseur qui partage le plateau avec la créatrice –, des images de la ville de Montréal, accompagnées par la musique *live* d'Alexander MacSween, illuminent la scène autrement toujours plongée dans la noirceur. Comme le remarque Ariane Sénécal,

[i]l est essentiel de souligner le rôle important qu'a la technologie dans *La noirceur*. Alexander MacSween, qui demeure sur scène tout au long de la pièce pour créer les sons et la musique, et les images de Cécile Babiole, qui sont projetées en arrière-plan, font autant partie de la distribution que les acteurs¹⁰³.

Effectivement, alors que *Jimmy* n'était qu'occasionnellement ponctué de musique – par exemple, lors du moment de transition entre les apparitions de Jimmy enfant et le retour du protagoniste adulte, où Jimmy esquisse quelques pas de danse sur la chanson *Love Hurts* de Nazareth, ou lorsque Jimmy enfant chantonne une comptine –, l'environnement sonore de *La noirceur* est presque omniprésent. À tout moment les percussions du compositeur montréalais

¹⁰² Ève Dumas, « La voix humaine », *La Presse*, section Arts, Montréal, 25 mai 2003, p. E5.

¹⁰³ Ariane Sénécal, « Zones obscures », *La Rotonde*, Ottawa, 17 novembre 2003, p. 19.

suscitent et consolident des sensations liées au récit, tandis qu'à d'autres Guy Trifiro se déchaîne sur de la musique ska-punk pour exprimer les fortes émotions ressenties par L'homme de la photo – ce personnage qui s'exprime davantage par le geste que par la parole. Au même titre que les images surdimensionnées, l'environnement sonore englobe et enrichit la représentation, ne s'effaçant que lors des scènes initiale et finale, alors qu'il cède entièrement la place à la parole.

Présentes à chaque instant – à la même exception près que l'environnement sonore d'Alexander MacSween, c'est-à-dire lors du premier et du dernier tableau –, les images captées par l'artiste visuelle Cécile Babiolo sont constamment projetées sur l'écran géant constituant le fond de scène durant la représentation. Dans ce solo, Marie Brassard a choisi d'exposer le phénomène urbain de la gentrification – un fléau qui la révolte – de le dévoiler, de le mettre en scène et en lumière. Cécile Babiolo semble l'avoir prise au mot, puisque ses images – captées à partir des fenêtres de ce loft que Marie Brassard a effectivement été forcée de quitter – exposent la ville et sa lumière, de jour comme de nuit. Ces images filmées en plongée confèrent non seulement un cadre réel et concret au propos de l'artiste montréalaise, mais ponctuent également les tableaux. En effet, les images sont mouvantes, puisque « la vidéo reproduit en accéléré la tombée de la nuit¹⁰⁴ ». De ce fait, elles communiquent des sensations liées à l'espace-temps et figurent le passage du temps qui est également à l'œuvre dans la fiction. Toutefois, la source précise des images – soit le centre-ville montréalais et l'immeuble dont Marie Brassard a réellement été évincée – n'est pas contraignante, puisque l'urbanité est davantage soulignée que l'emplacement exact du loft. En effet, bien que Marie Brassard spécifie dans la fiction que l'immeuble est situé rue Ontario, à Montréal, la mise en évidence du milieu urbain – les immeubles environnants, la rue, les voitures, etc. – permet à tout citoyen de reconnaître le phénomène de la gentrification et, ainsi, de se retrouver dans le drame exposé par l'artiste¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Solange Lévesque, « Le ciel par-dessus les toits », *Le Devoir*, section Culture, Montréal, 5 avril 2004, p. B8.

¹⁰⁵ À ce sujet, consulter Solange Lévesque, « Le ciel par-dessus les toits », *loc. cit.* ; Jo Ledingham, « *Urban gentrification at heart of Brassard's haunting Darkness* », *The Vancouver Courier*, 5 août 2004 ou Penelope

D'après les notes de Marie Brassard apparaissant en tête de la version 2008 du texte, la scène conçue par Guilbault figure « à la fois le toit d'un édifice, un espace industriel ouvert et des égouts souterrains » (*N* : 2). Dans cet espace ouvert, une immense colonne se trouve côté cour et un remblai côté jardin. Même si deux acteurs se trouvent en scène dans *La noirceur*, ils partagent rarement le même espace. En effet, pendant la plus grande partie de la représentation, Marie Brassard se trouve à l'avant-scène, devant la colonne. Tournée vers la salle, elle s'adresse directement aux spectateurs. La plupart du temps, son jeu est si naturel qu'elle ne semble pas interpréter un rôle mais plutôt exposer un phénomène, alors que son discours ponctue l'action, la suscite et la commente. La lumière blanche d'un projecteur contribue à l'impression d'isolement, de séparation de l'actrice du reste de la scène. Ainsi, dans l'ensemble, les deux acteurs ne partagent pas le même lieu, Brassard se trouvant à côté des images, pas devant – contrairement à Guy Trifiro, qui fume de nombreuses cigarettes assis sur le remblai, et dont l'aire de jeu se trouve côté jardin. Par cette séparation de l'espace du jeu, l'actrice ne paraît pas être aussi étroitement associée aux images et à la fiction que Trifiro, puisque cette dernière semble se dérouler uniquement côté jardin. Toutefois, les deux zones ne constituent pas des vases clos. C'est-à-dire que Marie Brassard rejoint Trifiro côté jardin à deux occasions pour incarner le personnage de La mère, tandis que l'acteur pénètre également dans l'aire de jeu de Brassard à deux reprises, pour la prendre dans ses bras – symbolisant ainsi les liens étroits qu'entretiennent la réalité et la fiction dans cette œuvre.

Par une adresse directe au spectateur et la délimitation de son espace de jeu, Marie Brassard semble donc prendre ses distances par rapport à la fiction, aux personnages de L'ami et de L'homme de la photo incarnés par Trifiro, ainsi qu'à ces images de la ville de Montréal qu'elle a vraisemblablement souvent contemplées à partir de ce même point de vue. En outre, pendant la plus grande partie de la représentation, sa voix n'est pas transformée par le truchement de la console de sonorisation. Les manipulations ont lieu lorsqu'elle incarne les

divers personnages au début et à la fin, ainsi que La mère de L'homme de la photo – donc lorsqu'elle interprète manifestement des personnages. D'après la judicieuse formulation de Paul Lefebvre, l'artiste semble ainsi réellement présenter plutôt que représenter¹⁰⁶ les événements, dans ce solo, rejoignant rarement complètement la fiction. De plus, le nom de la protagoniste – L'actrice – contribue à la confusion des identités (celles du personnage et de l'actrice en scène), tandis que la simplicité du jeu de Marie Brassard, « tout en retenue¹⁰⁷ », ajoute encore à la difficulté du partage de la fiction et de la réalité – d'autant plus que les faits rapportés sont inspirés d'un bouleversement véritablement subi par l'artiste.

Ainsi, pour appréhender la solitude et le phénomène de la gentrification qui la touchent personnellement, Brassard paraît user du détour de l'art dont parle Sarrazac dans *Jeux de rêves et autres détours*¹⁰⁸. Cela pourrait notamment expliquer pourquoi, à l'occasion de cette deuxième création, Marie Brassard a invité ses collaborateurs à partager la scène avec elle. En effet, leur présence est indéniable, qu'il s'agisse de la présence corporelle de Trifiro et de MacSween – le compositeur se trouvant légèrement à l'écart de la scène mais étant tout de même placé à vue – ou de celles, rendues manifestes par leur apport à la scénographie, de Fauque, Guilbault et Babiole. Si la pratique de Marie Brassard demeure une dramaturgie de l'intime, une plongée dans les profondeurs du moi, *La noirceur* constitue plutôt un témoignage à l'égard du monde social. En ce sens, la présence marquée des collaborateurs ajoute de la crédibilité et de la sensibilité à la voix de Brassard. En effet, non seulement Trifiro « incarne la douleur de l'absence¹⁰⁹ » mais il constitue également – comme les autres collaborateurs – un témoin potentiel. C'est-à-dire qu'en invitant des artistes à se joindre à elle, Marie Brassard convoque plusieurs regards sur le même événement. De cette manière, plusieurs discours se joignent au sien, y font écho, apportent d'autres points de vue, qui enrichissent le sien. Que ce

¹⁰⁶ Paul Lefebvre, « Trois notes sur Marie Brassard », *loc. cit.*, p. 7.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰⁸ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, *op. cit.*, p. 14. Rappelons brièvement, tel que précisé dans le premier chapitre de ce mémoire, que selon Sarrazac, le détour aide l'artiste à effectuer un retour lorsque la réalité l'effraie, « le paralyse ».

¹⁰⁹ Ève Dumas, « La voix humaine », *loc. cit.*, p. E5.

soit de façon visuelle ou sonore, chaque collaborateur *témoigne* par sa présence concrète et sa contribution artistique. Ainsi, le drame de Marie Brassard n'est plus seulement celui d'un seul : il trouve des appuis. Alors qu'un témoignage solitaire aurait pu affaiblir la pertinence ou la validité de la voix qui s'élève, la solidarité de plusieurs la valide.

En conséquence, dans cette pièce qui parle, encore une fois, de la solitude et du déracinement, Marie Brassard n'a plus uniquement recours aux transformations électroniques de la voix pour contrer son isolement par une pluralité de personnages, mais fait appel à d'autres présences. Or, paradoxalement, elle n'en paraît que plus isolée. En effet, alors que Jimmy, prisonnier d'un espace minuscule au milieu du vide, suscitait immédiatement l'empathie du spectateur, qui entraînait intimement en relation avec lui par le biais de l'adresse directe dont il était le destinataire, L'actrice de *La noirceur* semble peupler le vide de présences qui sont en fait absentes. C'est-à-dire qu'en se dissociant du lieu de la fiction dans l'espace, en présentant la fable comme un événement qui s'est déjà déroulé¹¹⁰, en offrant ces images du passé au public ainsi que ces éclairages et rythmes crus – voire même un brin agressifs –, Brassard prend ses distances. De cette façon, seule au milieu de présences fantomatiques, elle éveille certes la sympathie du spectateur, mais elle ne réussit pas à entretenir cette illusion d'étroite intimité qu'avait graduellement fait naître le personnage de Jimmy. Ainsi, en exposant son drame entourée des présences et des traces des absents (les personnages comme les lieux), Marie Brassard accentue sensiblement le sentiment de son immense solitude.

¹¹⁰ En effet, bien que la fable soit énoncée au présent, elle convoque des événements du passé. La temporalité – outre son illustration par les images de Babiolo – est également rendue manifeste par l'utilisation de l'imparfait, ainsi que de nombreux marqueurs de temps, comme « avant », « maintenant », « il y a quelques mois », etc., qui parsèment la pièce, notamment dans l'extrait suivant :

J'habite au neuvième étage d'un édifice de la rue Ontario / Et maintenant le soir, c'est très silencieux. / Avant, j'entendais des bruits dans le couloir, de la musique, des cris. / [...] Maintenant, la nuit, c'est très silencieux. / L'année dernière, des promoteurs immobiliers ont acheté l'immeuble. / [...] / Avant, dans le loft voisin habitait un grand ami. / [...] Il y a quelques mois, les nouveaux propriétaires ont doublé le prix de son loyer. Il avait pas le choix. Il devait partir. (N : 5-6) [Nous soulignons.]

4. *Peepshow*, une escapade impudique dans les profondeurs de l'être et du désir

Après avoir témoigné clairement du monde social par l'entremise d'une expérience personnelle dans *La noirceur*, Marie Brassard retourne explorer le moi et ses profondeurs avec *Peepshow*. Contrairement au dispositif scénique précédent, celui de son troisième solo évoque plus qu'il n'expose. Cette fois, Simon Guilbault a conçu une aire de jeu vaste mais minimaliste, qui consiste en un immense tapis clair à poils longs et une clôture surdimensionnée formant le fond de scène. À l'exception de ces éléments démesurés qui mettent conséquemment en valeur la présence et la petitesse de l'actrice en scène, une simple chaise en bois, placée au centre de l'espace de jeu, complète le dispositif scénique.

Peepshow, comme *La noirceur*, s'ouvre par la voix, qui surgit de l'obscurité. Cette fois, cependant, la voix est enfantine – caractéristique manifeste dans le ton et la hauteur de la voix comme par le choix du vocabulaire. Alors que le récit de la fillette s'achève dans le noir, ponctué par les accords inquiétants d'une musique digne d'un film d'horreur, une silhouette se découpe sur la structure du fond, dont une partie des lattes, savamment éclairées en rouge, figurent à ce moment les troncs d'arbre d'une forêt. Quand la lumière jaillit ensuite sur la scène, le spectateur y découvre une femme, vêtue d'une longue robe de cuir rouge, chaussée de bottes noires – en cuir, également –, affublée d'une perruque blonde et de lunettes fumées. Ainsi, comme c'était le cas dans les autres solos de Brassard, le corps en scène ne correspond pas à la voix entendue un instant auparavant. Et lorsque l'interprète ouvre la bouche de nouveau, c'est la voix fabriquée d'un homme qui sort des haut-parleurs, celle d'un personnage doux et sûr de lui. De cette façon, l'artiste réserve plusieurs surprises au spectateur dès le début de la représentation, en lui présentant trois personnages différents (deux de façon auditive et le troisième, la femme, par une présence visuelle) et donc trois états différenciés du corps en scène. Alors que l'artiste conviait doucement le public à sa pratique scénique singulière lors de ses solos précédents, son entrée en matière est ici brutale, sans compromis – de façon cohérente avec l'exposition crue du corps dans le peep-show. En outre, ce procédé instaure d'emblée l'ambiance d'étrangeté dans laquelle Brassard entraîne résolument le spectateur par cette œuvre.

À l'instar de ses spectacles précédents, l'actrice ne change pas de costume, lors de la représentation de *Peepshow*, même si elle y incarne plusieurs personnages. Dans *Jimmy, créature de rêve*, le personnage était vêtu d'un complet masculin, alors que dans *La noirceur*, l'actrice était habillée de survêtements de coton, féminins et ordinaires, de ceux que l'on porte tous les jours. Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous avons spécifié que c'est dans son troisième solo que Marie Brassard embrasse le plus complètement la fiction, notamment parce que le personnage de L'actrice en est absent et que la source d'inspiration de l'artiste n'est pas aussi manifestement autobiographique que précédemment. Dans *Peepshow*, la fictionnalisation est, en outre, illustrée pour la première fois par l'évidente théâtralité du costume qui, malgré la pluralité des personnages convoqués, est versatile et constamment riche de significations. Selon Patrice Pavis,

[l]a difficulté est de rendre dynamique le costume : de faire en sorte qu'il se transforme, ne soit pas épuisé après un examen initial de quelques minutes, mais « émette » des signes aux bons moments, en fonction du déroulement de l'action et de l'évolution des rapports actantiels¹¹¹.

Heureusement, le costume porté par Brassard surmonte cette difficulté. En effet, s'il rappelle d'abord irrésistiblement l'habit du Petit chaperon rouge par sa couleur, le costume revêt plusieurs couches de sens au fur et à mesure que l'actrice, auteure et agenceuse scénique nous présente les divers personnages de la fiction. Le cuir, la matière dont est fabriqué le vêtement, y est pour beaucoup, puisqu'il fait à la fois référence à la peau de l'animal (Will, le loup) et qu'il est souvent associé au désir, aux fantasmes et au sexe – peut-être justement en raison de son caractère animal. D'autre part, le rouge est la couleur du sang, de la passion et du désir sexuel. Ainsi, le cuir rouge est, de façon étonnante, approprié à la fois pour l'enfant et pour l'homme, pour la proie et le prédateur, tout comme la robe convient à la fillette et à la maîtresse d'école adepte de l'automutilation. De plus, le port des lunettes de soleil presque en tout temps garantit un certain mystère au corps en scène. En effet, en camouflant une partie expressive du visage, soit les yeux du locuteur, les lunettes voilent une partie de son identité et

¹¹¹ Patrice Pavis, article « Costume », *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 73.

lui permettent de mieux dissimuler ses intentions. De cette façon, le dévoilement n'est, malgré tout, que partiel.

Fait intéressant, dans ce solo qui met en scène la révélation impudique du moi, Marie Brassard évolue sur un tapis posé à même le sol, à la hauteur des spectateurs de la première rangée. Il en était presque de même dans *La noirceur*, où l'artiste avait besoin de diminuer la distance qui la séparait du public pour mieux l'inclure dans son drame et le prendre à témoin. Presque, disons-nous, puisque l'actrice se trouvait en fait sur une planche de bois très mince, d'environ un pouce d'épaisseur, qui figurait le toit gris d'un immeuble ou le sol d'un espace industriel. Dans *Peepshow*, cependant, elle se trouve réellement sur le même plan que les spectateurs, dont seule la démarcation scène-salle la sépare. Marie Brassard se rapproche donc davantage du public dans ce solo de l'exposition de soi, du désir et des fantasmes. Sur le plan sonore, cette proximité est d'autant plus troublante qu'elle permet d'entendre la voix naturelle de l'actrice, même lorsqu'elle incarne un personnage dont la voix, médiatisée, sort des haut-parleurs. Puisqu'il entend constamment la voix de Marie Brassard sous celles de tous ses personnages, le spectateur ne peut ignorer qu'il assiste à un monodrame. En effet, la voix authentique de l'interprète et celle, transformée, du personnage se chevauchent et énoncent les répliques en même temps – ce qui contribue à l'instabilité et au flou identitaires et ajoute de multiples couches de sens à chaque réplique, à tout énoncé.

Alors que la séparation de la voix et du corps est déjà, en soi, un phénomène troublant pour le spectateur, l'appartenance manifeste au corps en scène de l'une des deux voix entendues simultanément est peut-être encore plus dérangeante, puisque le spectateur ne peut en faire fi et se laisser complètement bercer par l'illusion. Mais ce jeu ne contente pas Brassard, qui pousse l'exercice encore plus loin. En effet, comme le remarque la critique vancouveroise Jo Ledingham :

Sometimes the voices seem to converge so that we hear the voices of two different characters at the same time. It's as if the child and the wolf are becoming the same creature or the teenager and the man in the bar are merging in one character.

*Psychologically, it's a fascinating concept that constantly dissolves the interface between lover and love object*¹¹².

Ainsi, Marie Brassard ne se contente pas de faire entendre sa voix. Par le truchement de la console de sonorisation, elle entremêle les voix de deux personnages à l'occasion, en plus d'y joindre la sienne. De cette façon, elle crée de fascinants et complexes jeux d'identité. De plus, à l'instar de ses solos précédents, elle interprète un personnage – ici, la protagoniste du solo, Beautiful – avec sa voix naturelle, sans manipulation sonore, ce qui ajoute à la confusion identitaire (mais nous laisserons momentanément de côté ces captivantes questions puisque nous y reviendrons au chapitre suivant).

Pour entraîner le spectateur dans les troublantes profondeurs de son intériorité, Marie Brassard mise encore une fois sur une gestuelle minimale et stylisée, le dynamisme de la représentation étant principalement assuré par les transformations d'ordre vocal, ainsi que par la lumière et les projections vidéo. Alexander MacSween se joint pour la seconde fois à Marie Brassard dans ce spectacle, où il est chargé du son et de la musique *live*, ainsi que de la réalisation, en direct, de la manipulation vocale. Dans ce solo, l'expérience sonore proposée par MacSween est d'une grande richesse. À ce sujet, Jerry Wasserman écrit dans un article : « *MacSween is like an unseen DJ, playing her like a record. Between the two of them the effect is mesmerizing. MacSween electronic musical sound score swirls around, beneath and behind her, adding to the rich sonic experience*¹¹³. » En effet, grâce à la musique de MacSween, la pièce et l'interprète baignent dans une atmosphère spectrale. Ainsi, les ambiances sonores participent avantageusement à la création d'une expérience théâtrale enivrante.

¹¹² « Parfois, les voix semblent converger et nous entendons alors les voix de deux personnages différents en même temps. C'est comme si l'enfant et le loup devenaient la même créature ou que l'enfant et l'homme dans le bar convergeaient en un seul personnage. Psychologiquement, c'est un concept fascinant, puisqu'il dissout constamment la frontière entre l'amoureux et l'objet de son amour. » [Notre traduction] Dans Jo Ledingham, « *Voices carry in Brassard's Peepshow* », *The Vancouver Courier*, 11 mai 2005.

¹¹³ « MacSween est un DJ invisible, qui la [Marie Brassard] joue comme on fait jouer un disque. Entre les deux, l'effet est fascinant. Les sons de la musique électronique de MacSween s'enroulent autour d'elle, sous elle et derrière elle, ajoutant à la richesse de l'expérience sonore. » [Notre traduction] Dans Jessy Wasserman, « Peepshow », site de Vancouverplays, http://www.vancouverplays.com/theatre/reviews_theatre/review_peepshow_2005.htm, [en ligne], page consultée le 10 mars 2012.

Si, après deux collaborations fructueuses, Simon Guilbault est toujours en charge de la scénographie, il conçoit cette fois également les éclairages. Ceux-ci – comme les ambiances et manipulations sonores de MacSween – font davantage qu’accompagner le spectacle : ils enrichissent véritablement la représentation en transformant le décor. Par exemple, lorsque La maîtresse évoque la rencontre avec son ancien ami, un éclairage rouge illumine le tapis, tandis que les lumières provenant du plafond s’atténuent, créant ainsi une ambiance feutrée, propice aux confidences. Quand c’est au tour du monstre de prendre la parole, la scène est plongée dans le noir. La seule source d’éclairage est une étroite bande lumineuse provenant de l’arrière-scène, rappelant la lumière qui pénètre dans une salle obscure par la mince fente d’une porte entrebâillée. Ainsi, le personnage du monstre est à la fois créé à l’aide d’une transformation vocale, d’un lieu et d’un éclairage différents. Alors que les voix font naître plusieurs personnages à partir d’un seul corps, les éclairages de Guilbault convoquent également plusieurs lieux à partir d’un seul. À quelques reprises, le collaborateur de Brassard se sert en outre de la clôture surdimensionnée constituant le fond de scène pour la projection de vidéos. Il nous entraîne ainsi dans la forêt, où rôde un loup inquiétant, ou dans les étoiles – lorsque l’image de Marie Brassard, qui est à ce moment couchée au sol, est projetée sur la clôture.

Néanmoins, même si les apports d’Alexander MacSween et de Simon Guilbault sont extrêmement importants dans cette pièce, leur présence se fait davantage oublier que dans *La noirceur*, par exemple, où Marie Brassard avait besoin de distinguer leur voix de la sienne. En effet, dans *Peepshow*, les artistes entraînent tous conjointement le spectateur dans un univers inspiré du conte – donc un monde déconnecté de tout référent réel immédiat. Dans cette œuvre, leurs voix se mélangent si bien qu’il en résulte un spectacle étonnamment homogène. Pour cette raison, ce solo polyphonique est très intimiste : il laisse largement place à la présence fascinante de l’actrice en scène et, ainsi, à l’établissement d’une relation solide entre l’interprète et le spectateur. Celui-ci, pendant près de quatre-vingts minutes, est arraché au monde avec bonheur, le temps d’explorer les profondeurs de la psyché de la performeuse.

5. Donner corps à l'invisible¹¹⁴

Après avoir assidûment poursuivi l'exploration multiforme de ses voix intérieures au sein de ses trois premiers solos, du rêve à la réalité, de l'enfance aux désirs de la maturité, Marie Brassard entreprend une nouvelle étape dans la révélation de l'occulte par sa quatrième création, *L'invisible*. En effet, de *Jimmy, créature de rêve* (2001) à *Peepshow* (2005), l'artiste s'est dévoilée au spectateur, lui révélant les multiples créatures, les pulsions et les voix qui l'habitent. Cette divulgation progressive du moi, réalisée notamment grâce à la manipulation vocale, s'est produite à la fois par la fiction et par sa représentation scénique. Toutefois, si les trois premières œuvres de l'artiste proposaient un dévoilement par une plongée dans l'intime, *L'invisible* procure une expérience différente, où l'exploration des multiples couches du moi ne constitue pas la principale préoccupation de l'artiste. C'est-à-dire que même si la réflexion identitaire n'est pas absente de ce solo, elle se traduit plutôt par la mise en scène de thèmes chers à l'artiste. Par exemple, Marie Brassard continue à y explorer les relations existant entre la création et son créateur, le caché et le visible, l'enfance et les désirs, mais elle le fait en lien avec le thème du double – le point central de son périple artistique dans cette œuvre. Cette notion et l'idée de la frontière, à la fois point de séparation et point de rencontre, sont au cœur de ce solo dont chaque élément – du texte aux différentes composantes de la représentation – concourt à faire voir et entendre l'invisible.

Pour l'aider dans cette quête ambitieuse, Marie Brassard a de nouveau fait appel à Alexander MacSween et Simon Guilbault, ses complices de longue date. À l'instar des dispositifs conçus pour les solos précédents, Guilbault propose ici une scénographie très épurée. En cohérence avec l'idée de révélation du caché et de l'invisible, l'appareillage technique est mis en évidence sur la scène ouverte et dépouillée, au lieu d'être camouflé par les coulisses ou – en ce qui concerne les projecteurs et autres sources d'éclairage – d'être suspendu au plafond, comme c'est généralement le cas au théâtre. C'est-à-dire que la présence des projecteurs et des néons est rendue manifeste puisque certains de ces appareils sont placés

¹¹⁴ Tiré de Chiuch, « La Bâtie bascule dans *L'invisible* », *loc. cit.*, p. 36.

directement sur la scène dénudée, cet espace qui, du moins lors des représentations à l'Usine C, n'est limité à cette occasion que par les murs de la bâtisse. Cependant, la révélation des appareils de création ne concerne pas seulement la lumière mais également le son, puisqu'à plusieurs reprises Marie Brassard s'empare d'un micro avec fil durant la représentation. Ainsi, l'attention est accordée aux artifices, qui – à défaut d'être tous pleinement visibles – se trouvent, du moins, au premier plan. Toutefois, même si l'appareillage technique de l'artifice théâtral est mis en évidence, Marie Brassard ménage tout de même quelques surprises à son public. En effet, l'actrice porte un discret micro sans fil et les ballons d'hélium qui descendent du plafond peu après le début de la représentation sont dissimulés jusqu'au dernier moment. Ainsi, ce dévoilement partiel du matériel de scène va simplement de pair avec la volonté de faire voir l'invisible.

Marie Brassard, nous l'avons déjà souligné, aime le risque. Elle travaille à partir d'improvisations et ses créations continuent à évoluer, à se modifier au fil des représentations et au moment même de la représentation, puisque tout est créé en direct – qu'il s'agisse de la musique, des manipulations vocales ou de l'éclairage, entre autres. Au cours d'une entrevue accordée à Michel Bélair la veille de la première de *L'invisible* à Montréal, en mai 2008, Marie Brassard a confié au journaliste que tout, dans le spectacle, n'était pas encore décidé et figé, et jusqu' « à quel point ça porte le fantasme à un autre niveau que de le voir ne se réaliser vraiment qu'en plongeant avec tout le monde, pour la première fois, le soir de la première¹¹⁵ ». Ce désir de partager une expérience, de la vivre au même moment que le spectateur, est, de fait, rendu possible par la création *live* – et donc toujours soumise aux aléas du moment – à laquelle s'adonnent Marie Brassard et ses complices Alexander MacSween et Mikko Hynninen¹¹⁶, compositeurs et interprètes en direct de la musique et du son, dans ce solo.

¹¹⁵ Michel Bélair, « Tête chercheuse. Marie Brassard se lance dans un nouveau mode d'exploration pour rendre un peu plus concret l'invisible... », *loc. cit.*, p. E3.

¹¹⁶ L'artiste finlandais Mikko Hynninen est également le concepteur et le manipulateur des lumières.

Par ailleurs, même s'il s'agit d'un cadre fixe, conçu à l'avance, la scénographie de Simon Guilbault participe également à la réalisation du fantasme de la création en commun, puisqu'il s'agit d'un dispositif scénique plutôt que d'un décor. En effet, selon Arnaud Rykner :

[C]ontrairement au *décor*, qui dénote ou qui connote, le *dispositif* n'apporte [...] aucune information qui contiendrait, ne fût-ce qu'en germe, les significations majeures de la représentation et qui permettrait à cette dernière de tenir le spectateur en respect (de lui réserver le rôle de voyeur). Dans le dispositif, les significations ne sont jamais données, mais restent à élaborer, individuellement autant que collectivement¹¹⁷.

Toutefois, si les solos de Marie Brassard placent toujours le spectateur en position de voyeurisme en raison du dévoilement de soi que la créatrice propose à chaque fois, il n'en est pas moins vrai qu'elle élabore le sens conjointement avec lui. C'est-à-dire que l'artiste se fait complice du public en travaillant de plus en plus avec un théâtre du dispositif tel que le définit Rykner. En construisant le sens, en établissant doucement, petit à petit, les codes de la représentation, visuels comme auditifs, tout au long de *L'invisible*, Marie Brassard établit une relation de complicité avec le spectateur – d'autant plus qu'elle utilise même ce qu'elle a de plus personnel, son propre corps, comme dispositif sonore.

Dans ce quatrième solo, la volonté de toucher à l'imperceptible se traduit également par la subversion de l'image et du son. Marie Brassard soutient avoir « conçu *L'invisible* comme une “fresque abstraite où on entendra les bruits naturels des lumières de scène et où on devinera les images issues des sons et des voix”¹¹⁸ ». Et, en effet, images et sons sont intimement liés dans cette œuvre où le bourdonnement des néons et le cliquetis des projecteurs qui s'allument et s'éteignent sont exagérément amplifiés – et ainsi portés à l'attention du spectateur. En outre, le son ponctue presque systématiquement les changements de lumière – notamment lors de la troisième scène, intitulée « *The Singer* » (*LI* : 2). La didascalie suivante, en lien avec le son, précède ce tableau : « *Language here gets confused. Music starts, then song*¹¹⁹ », tandis que celle-ci l'initie visuellement : « *Screen color wash pulsating*¹²⁰ » (*LI* : 2).

¹¹⁷ Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », dans Gilbert David et Hélène Jacques (dir.), « Devenir de l'esthétique théâtrale », *Tangence*, n° 88, Rimouski, automne 2008, p. 94.

¹¹⁸ Marie-Pierre Genecand, « Marie Brassard, actrice passe-murailles », *loc. cit.*

¹¹⁹ « Le langage devient ici confus. La musique commence, puis la chanson. » (*LI* : 2). [Notre traduction.]

Le son prélude donc au moment où l'installation colossale constituant le fond de scène s'illumine pour la première fois, et où la lumière colorée pulse, animant alors véritablement cet « organisme vivant¹²¹ » que Marie Brassard et ses collaborateurs ont cherché à créer.

À ce sujet, le journaliste gatinois Patrick Voyer a recueilli les propos suivants en avril 2009, lors d'une entrevue avec l'artiste :

« Avec *L'invisible*, je vous amène [*sic*] dans une autre direction, c'est très différent des spectacles d'avant. Ça se rapproche plus... d'une installation sonore. Dans le sens que l'environnement scénique est plus abstrait et très vivant. On voulait un environnement comme s'il s'agissait d'un organisme vivant toujours en mouvement. [...] » [...]

La scénographie de Simon Guilbault offre l'opportunité au public de considérer les lumières comme des entités « humaines ». « Dans la vie, les lumières nous font voir des choses, mais on ne voit pas nécessairement la lumière ! Je vais donc montrer comment elle peut bouger si elle est bien réfléchi. C'est très simple, c'est moi sur scène, dans un environnement qui réagit à ma présence et auquel je réagis aussi¹²². »

Cet environnement répondant au corps en scène est notamment constitué de matières réverbérantes. Si le plancher, recouvert d'une toile noire réfléchissant la lumière, réagit à la présence de l'actrice en renvoyant son image, c'est l'impressionnante installation formant le fond de scène qui attire l'œil du spectateur dès son entrée en salle. Il s'agit d'une immense toile blanche d'environ cinq mètres de hauteur sur six de largeur. Une bande grise réfléchissante – telle un miroir – sépare la toile en deux et est légèrement décentrée côté cour. À plusieurs reprises, durant la représentation, Marie Brassard se place devant la frontière créée par cette bande, le corps en scène laissant ainsi la place au mouvement créé par la lumière et le son. En effet, lorsque l'écran gigantesque est traversé par la lumière colorée, la bande centrale devient opaque, alors qu'à d'autres moments, les toiles demeurent blanches et la bande réfléchit alors le corps et les éléments en scène. De cette façon, chaque surface du dispositif

¹²⁰ « L'écran coloré est lavé par des pulsations. » (*LI* : 2). [Notre traduction.]

¹²¹ Hervé Guay, « Polyphonie hétéromorphe et texte dramatique : qu'est-ce que ça change pour les créateurs ? », *loc. cit.*, p. 20.

¹²² Patrick Voyer, « Marie Brassard donne une sonorité à l'invisible », site *Info07*, <http://www.info07.com/Culture/Arts-et-spectacles/2009-04-09/article-666443/Marie-Brassard-donne-une-sonorite-a-linvisible/1>, [en ligne], page consultée le 21 juillet 2012.

¹²² *Ibid.*

scénique réagit à la lumière grâce aux propriétés réfléchissantes de différentes matières. En accord avec la volonté de révéler l'invisible, la réverbération et le renvoi de l'image – outre de somptueux jeux de lumières – permettent d'offrir plusieurs points de vue sur le même objet. Par exemple, lorsque l'actrice se trouve devant la bande centrale divisant la toile, le public la voit également de dos, tandis que son corps entier se reflète sur le plancher. Ainsi, que ce soit grâce au corps, à la lumière ou au son, un mouvement parcourt toujours le plateau durant *L'invisible* – en accord avec l'évocation d'un organisme vivant.

Si la lumière est mise en évidence par l'amplification des sons des appareils qui la produisent et par l'immense installation du fond de scène, la voix est également primordiale dans *L'invisible* – en continuité avec les explorations précédentes de l'artiste. Cependant, dans ce solo la voix ne sert pas uniquement à transmettre des mots, alors qu'à de nombreuses reprises elle devient un langage sonore autonome. À ces moments, elle ne transmet plus de signes intelligibles mais se transforme en matériau sonore. Elle s'adresse alors aux sens et participe conjointement – avec les sons générés par MacSween et Hynniken, ainsi que les lumières créées par ce dernier – à l'ambiance immersive, abstraite et poétique de la représentation. Cela se produit, par exemple, lorsque la voix de l'actrice est trafiquée par des effets d'écho. Ses paroles alors se superposent et sa voix devient ainsi motif surréel et musique. À d'autres moments, Marie Brassard émet des sons pouvant s'apparenter à un mélange de longs gémissements, de halètements soutenus et de cris, rappelant le chant des baleines. Bien que ces moments, qui sollicitent davantage les sens que l'intellect, se multiplient au cours du solo, les répliques narratives occupent peut-être davantage de place, alors qu'Elle – la protagoniste – nous entraîne dans une expérience poétique immersive d'une stupéfiante intensité.

6. *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* : une expérience hypnotique

Le décroissement graduel de l'espace à l'œuvre dans les solos de Marie Brassard se concrétise d'une nouvelle façon avec *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, où la créatrice partage la scène avec deux musiciens. Bien qu'elle s'inscrive assez naturellement

dans l'ouverture progressive de l'artiste vers la musicalité et l'installation comme forme artistique, cette nouveauté constitue peut-être la démonstration la plus évidente du décloisonnement de sa pratique scénique. En effet, bien que la présence de ses collaborateurs lors de ses solos précédents n'ait pas été occultée, elle n'était pas, non plus, autant mise en évidence, puisque l'actrice se trouvait toujours seule en scène – à l'exception de *La noirceur*. C'est-à-dire que ses complices étaient parfois placés à vue, mais toujours dans un espace en marge de la scène ou, dans le cas de *La noirceur*, dans un espace en retrait du plateau. Et s'ils se joignaient à Marie Brassard pour le salut final – comme c'était notamment le cas dans *L'invisible* –, il était clair que l'actrice demeurait la maîtresse d'œuvre incontestée de ses quatre premières créations.

Cela change, cependant, avec son cinquième solo, que la créatrice qualifie elle-même de « spectacle musical en trio¹²³ ». En effet, la musique est omniprésente dans cette œuvre où les compositeurs et interprètes Jonathan Parant et Alexandre St-Onge se trouvent en scène avec elle pendant l'entièreté de la représentation. Encadrant l'actrice qui est placée quelques pas seulement en avant d'eux, au centre de la scène, les musiciens sont installés bien en vue sur le même plan, devant deux tables qui supportent pareillement un ordinateur portable et un clavier. Si la sonorisation et la musique sont, comme c'était le cas précédemment, créées en direct, elles sont cette fois réalisées parfaitement à vue – les spectateurs n'ayant désormais plus besoin de tourner la tête pour voir les artistes du son à l'œuvre. De façon similaire, devant Marie Brassard se trouve également un appareil sonore – soit un micro sur pied, duquel l'actrice s'éloigne très peu durant une bonne partie de la représentation. La musique, le son et la voix sont ainsi privilégiés par l'exposition des êtres et des appareils qui les produisent et les transforment en direct tout au long du spectacle.

Dans cette cinquième création, Marie Brassard entraîne de nouveau le spectateur dans les méandres de l'exploration de différents états du moi, où sont convoqués plusieurs doubles

¹²³ Marie Brassard, *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, dans le dossier de presse de *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* préparé par le Festival TransAmériques, *loc. cit.*, p. 4.

de La narratrice, la protagoniste de cet « objet théâtral¹²⁴ ». Si l'idée de départ est vertigineuse – trois versions du moi qui se rencontrent par le truchement de l'art, de l'enfance à la vieillesse –, ces conceptions du temps et des doubles ne sont pas nouvelles chez Brassard. En effet, elles apparaissaient concrètement – quoique de façon moins périlleuse – dans deux créations précédentes, puisque, par exemple, les personnages de Jimmy et Beautiful avaient tous deux des doubles enfants, respectivement dans le premier et le troisième solo de l'artiste.

Pour aider le spectateur à ne pas se perdre dans la complexité de la rencontre des différentes figures psychiques de *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, la musique, notamment, assume le rôle de fil conducteur au sein de ce spectacle immersif. À la suite d'une entrevue avec la créatrice, la journaliste Marthe Lemery note les propos suivants dans un article de décembre 2010 :

Marie Brassard développe depuis le début du nouveau siècle son propre langage dramatique, où musique et images s'entremêlent au texte dans un tout organique [:] « Je voulais m'élever contre cette conception du théâtre où la musique, les sons font tapisserie derrière les mots. Moi, je trouve que la musique éveille quelque chose de très viscéral en nous, on la ressent dans notre corps, et elle peut être aussi évocatrice que le verbe et l'image. »¹²⁵

Si Marie Brassard a de plus en plus recours à la musique dans ses spectacles, ce serait donc pour susciter l'émotion et créer du sens, au même titre que les images suggérées par la parole. De plus, la musique – telle que l'artiste la dépeint dans cet extrait – participe de la volonté de partager une expérience avec le public. En effet, tout être humain vit des émotions au son de la musique – et ce phénomène s'applique autant aux interprètes en scène qu'au public qui se trouve au même moment dans la salle. Ainsi, le médium de la musique permet de créer une expérience véritablement commune, rendant possible la réalisation de ce fantasme d'une

¹²⁴ Marthe Lemery, « *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*. "L'objet théâtral" de Marie Brassard », *loc. cit.*, p. A10.

¹²⁵ *Ibid.*, p. A10.

expérience partagée avec le public lors de la représentation – ce désir que Marie Brassard avait évoqué durant l’entrevue avec Michel Bélair précitée¹²⁶.

Outre la musique, la parole et les images projetées contribuent à faire de *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* une expérimentation poétique en commun, puisque Marie Brassard – à l’instar de La narratrice, le personnage démultiplié de la fiction – entraîne doucement le spectateur dans un spectacle assurément hypnotique. En effet, projetées sur l’immense écran formant le fond de scène, les images participent efficacement à l’établissement de ce climat particulier, dont la redoutable animation vidéo où de nombreux cercles concentriques se resserrent et prennent incessamment de l’expansion, provoquant de cette façon un mouvement de va-et-vient hypnotique. Accompagnant les images lors de cette scène mystérieusement intitulée « Le triangle rouge » – un avertissement du danger ? –, le personnage de La voix hallucinée performe une séance d’hypnose en bonne et due forme, accentuant, par la parole, le vertige visuel du spectateur :

À partir de maintenant, / Détendez-vous / Regardez-moi dans les yeux / Concentrez-vous sur le centre, / Les cercles noirs, / Lentement, les cercles noirs vont se détacher de mes yeux / Et former des sphères / Elles deviennent des trous / [...] / Laissez-vous aller / Concentrez-vous sur ma voix / Lentement, par un de ces trous noirs, / Je pénètre à l’intérieur de vos pensées. (*MQ* : 14)

De cette façon, à l’aide de la voix, de la musique et des images, Marie Brassard entraîne le public dans un état second à ce moment de la représentation. Au cours d’un entretien avec Diane Jean, la rédactrice du programme 2011 du Festival TransAmériques, l’artiste déclarait être « fascinée par les états altérés, par les rites initiatiques avec certaines drogues [qui] peuvent être un moyen d’élargissement de la conscience¹²⁷ ». Lors de la scène décrite ci-dessus, elle met, en effet, efficacement en œuvre les moyens du théâtre pour recréer un état altéré par l’art – ce qu’elle accomplit admirablement bien sans l’usage de la drogue, qu’elle

¹²⁶ Michel Bélair, « Tête chercheuse. Marie Brassard se lance dans un nouveau mode d’exploration pour rendre un peu plus concret l’invisible... », *loc. cit.*, p. E3.

¹²⁷ Diane Jean, « Entretien avec Marie Brassard », *loc. cit.*, p. 2.

évoque seulement par la mention de Morphée (*MQ* : 14), dieu du sommeil et des rêves qui a inspiré l'appellation de la drogue connue sous le nom de « morphine »¹²⁸.

Lors de cette même entrevue, Marie Brassard ajoute :

À l'intérieur du spectacle, je voulais que ces questionnements se retrouvent dans ce qui est projeté sur scène. Le cinéaste Karl Lemieux a donc filmé des images abstraites qui peuvent nous faire pénétrer dans le monde des hallucinations, provoquées aussi bien par la drogue que la folie, la douleur et la mort¹²⁹.

L'emploi de la première personne du pluriel démontre bien, encore une fois, que Marie Brassard ne se dissocie pas du spectateur, sur qui elle tente d'agir par la fiction. En outre, cet extrait précise le *modus operandi* de l'artiste pour cette création, où bien que ses collaborateurs et leurs apports soient clairement reconnus et identifiés, leurs contributions sont issues des demandes et réflexions de la créatrice. Toutefois, les complices de Marie Brassard semblent tout de même jouir d'une grande liberté au sein de ce spectacle – presque d'une autonomie, comme en témoignent les changements entre les deux versions de *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* auxquelles nous avons assisté¹³⁰.

¹²⁸ Cité dans les notes préliminaires de *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, version française « Vienne 2010 », 2010, p. 1. Voir également l'article « Morpheus », site Encyclopedia Mythica, <http://www.pantheon.org/articles/m/morpheus.html>, [en ligne], page consultée le 21 mars 2012.

¹²⁹ Diane Jean, « Entretien avec Marie Brassard », *loc. cit.*, p. 2.

¹³⁰ Il s'agit d'une version « low-tech » présentée le 29 avril 2010 dans la salle Hexagram de l'Université Concordia et de la version intégrale – c'est-à-dire avec le dispositif scénique complet – le 23 et le 25 novembre 2011 à l'Usine C. En effet, alors que l'environnement sonore enveloppait la représentation d'une douce aura lors de la version « low-tech », ponctuant certains moments et en illustrant subtilement d'autres, en novembre 2011, le travail sonore des musiciens avait pris plus de place au point d'enterrer parfois la voix de l'actrice. À d'autres moments, l'environnement sonore se distinguait très fortement de la parole et de la fiction au point de les contredire franchement à quelques reprises. Par exemple, lorsque La narratrice décrivait les animaux paralysés au neuvième tableau (*MQ* : 20), les concepteurs sonores ont accompagné ce passage par de bruyants cris d'animaux. D'autre part, au moment où la protagoniste mentionnait les « arbres et le vent qui soufflait et qui faisait un bruit qui était plutôt charmant » (*MQ* : 10), des bruits de marécages faisaient irruption, couvrant presque sa voix, en plus de décrocher de son propos. Bien entendu, Marie Brassard travaillant par improvisations et laissant ainsi beaucoup de place à ses collaborateurs, de tels écarts entre les différents discours peuvent advenir. Néanmoins, durant les représentations de novembre 2011 à l'Usine C, les cercles de lumière blancs qui distinguaient, au sol, les espaces occupés par les trois interprètes en scène semblaient illustrer davantage la différenciation des collaborateurs que leur réunion – c'est-à-dire à la fois leur séparation physique et l'hétérogénéité problématique de leurs discours.

Quoi qu'il en soit, le partage de la scène marque une nouvelle étape dans le parcours de Marie Brassard, signe manifeste de son « envie d'être avec d'autres esprits libres¹³¹ ». Lors des représentations de *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, les images prennent également davantage d'importance, puisque les projections sur l'écran en fond de scène – filmées par Karl Lemieux et Philippe Tremblay-Berberi et manipulées par Mikko Hynninen – apparaissent pendant la quasi-entièreté de la représentation. Dans *La noirceur*, les images presque omniprésentes de Cécile Babiolo offraient un cadre concret au propos de Brassard, alors que si les projections parfois abstraites de son cinquième spectacle participent occasionnellement à l'homogénéité de la création de l'artiste, elles lui nuisent parfois également. Néanmoins, la cohésion visuelle de l'œuvre est assurée par les lumières de Mikko Hynninen, dont les réseaux de fibres optiques courent sur la surface blanche de la scène, créant – lorsqu'ils sont allumés – de somptueux effets. En outre, cet ingénieux dispositif scénique illustre poétiquement les traces de l'existence par un lavis lumineux dont les courbes s'entrecroisent et se séparent pour se rejoindre plus loin – comme la parole, la musique, le son, l'image et l'éclairage dans cette cinquième création signée Marie Brassard.

7. Un théâtre de l'écoute¹³²

La scène minuscule et escarpée de *Jimmy, créature de rêve* a ainsi lentement cédé le pas à un espace ouvert, où la créatrice n'est désormais plus seule en scène à prendre la parole : ses complices compositeurs occupent désormais l'espace à vue des spectateurs. De plus, la scénographie a elle aussi subi des changements, puisque – dès *La noirceur*, sa deuxième création – les plateaux des spectacles de Marie Brassard, bien que toujours ouverts et passablement dépouillés, accueillent désormais d'imposants supports (écrans ou installations) constituant le fond de scène. Alors que la scénographie des trois premiers spectacles pouvait

¹³¹ Diane Jean, « Entretien avec Marie Brassard », *loc. cit.*, p. 3.

¹³² Titre de la thèse de doctorat d'Hélène Jacques portant sur les mises en scène de Denis Marleau. Voir Hélène Jacques, *Un théâtre de l'écoute*, site de l'Université Laval, www.theses.ulaval.ca/2010/27340/27340.pdf, [en ligne], page consultée le 11 avril 2012.

fournir des indices sur la fable au spectateur, il n'en est plus de même après *L'invisible*. Le décor fait ainsi graduellement place au dispositif, au fur et à mesure que la composition des œuvres de Brassard se complexifie.

D'autre part, alors que dans son premier solo la révélation de la voix naturelle de Marie Brassard par le personnage de L'actrice, sans transformation ni manipulation d'aucune sorte, était plutôt timide et avait lieu à l'occasion d'une apparition très brève, son utilisation s'est muée en pratique dominante. De la sorte, bien que l'artiste utilise encore les manipulations vocales pour interpréter certains personnages, les protagonistes de ses solos sont reconnaissables – encore une fois à partir de *La noirceur* – par le fait que leur voix n'est pas transformée par le recours à une console de sonorisation. Ainsi, deux tendances majeures sont observables dans l'évolution de la pratique scénique de Marie Brassard : d'une part, la musicalisation graduelle (de la vocalisation verbale vers la musique intermédiaire du discours), d'autre part, en raison de l'intégration progressive du dispositif, la mutation du statut de la musique, qui, d'abord simple appoint de l'agencement scénique, devient peu à peu une composante centrale de celui-ci.

7.1 La musicalisation progressive du discours

Au fur et à mesure de ses productions, la pratique sonore de Marie Brassard ne table plus uniquement sur le travail de la voix humaine, alors que la musicalisation de son discours a progressivement pris plus d'ampleur. Ainsi, le décroissement graduel de l'espace étudié dans ce chapitre ne concerne pas uniquement l'aspect visuel puisqu'il s'est surtout manifesté par le traitement sonore. Examinons brièvement les phases de ce changement.

Dans *Jimmy, créature de rêve*, l'utilisation de la console de sonorisation est l'instrument de la diversification verbo-fictionnelle de l'artiste, tandis que la musique agrmente l'expérience à l'occasion. Bien que, dans ce spectacle, le travail de transformation de la voix suscite déjà un riche questionnement sur l'identité du corps en scène, il est exclusivement au service de la partition verbale. Dans *La noirceur*, cependant, l'artiste commence à explorer d'autres possibilités du son en présentant d'abord, dans le noir,

différentes voix, formant ainsi un patchwork musical qui force les spectateurs à prêter l'oreille au discours, le faible éclairage les empêchant de percevoir clairement les corps en scène. Tout au long de cette pièce, les projections vidéo servent également de motif récurrent à la composition d'ensemble, puisqu'elles présentent des images au dénominateur commun – l'urbanité –, alors que la course du soleil rythme le déroulement de la représentation. Si la musique d'Alexander MacSween agresse souvent le spectateur, c'est sans doute pour le brusquer, une autre façon de lui faire vivre le drame aussi brutalement que l'a réellement subi Marie Brassard. Il en résulte une composition dissonante, où la musique prend désormais beaucoup plus de place. La parole elle-même commence à se musicaliser dans ce spectacle qui relève de la répétition avec variations – tel qu'observé lors du premier chapitre de ce mémoire. La musicalisation du discours artistique de Marie Brassard est ainsi perceptible dès sa seconde production.

Peepshow représente un sommet de la pratique de l'artiste dans la mesure où la convergence entre modulations de la voix, vidéo et musique culmine avec ce spectacle. En effet, la pluralité des figures convoquées dans ce solo apparaissent comme autant de lignes mélodiques d'une même partition verbale, leur voix étant « la source mouvante d'une parole qui n'est jamais tout à fait située¹³³ », alors que la musique de MacSween et les projections et éclairages de Guilbault contribuent à l'harmonie de la composition par leurs accents toniques opportuns. Par la suite, à partir de *L'invisible*, Marie Brassard s'aventure dans de nouveaux territoires : désormais, non seulement les changements de voix, les motifs de la partition verbale et les interventions musicales de MacSween et Hynninen participent de façon primordiale à la musique du spectacle, mais cette fois, la performeuse explore d'autres possibilités de la voix humaine, en l'utilisant comme motif sonore par le cri et le chant, par exemple. En outre, la musicalisation du discours dans le quatrième solo de l'artiste est

¹³³ Hélène Kuntz et Arnaud Rykner, article « Silence » dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 206.

appuyée de façon magistrale par l'installation scénique, où le son et la lumière semblent pulser conjointement.

Ainsi, bien que l'exploration des possibilités de la voix et de la musique et la musicalisation du discours se poursuivent dans *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* – notamment à travers les interventions des trois modulations du personnage de La narratrice –, la musicalité du texte était présente dès les débuts de la pratique artistique de Brassard dans la mesure où l'alternance de la prise de parole par différents personnages constituait déjà un motif sonore de l'œuvre, tout comme la nature des personnages (figures, doubles) et les moments de reprises avec variations du texte (répliques, motifs, thèmes), stratégies qui se répercutent de façon sonore sur l'accompagnement musical qui prend graduellement plus d'importance et d'autonomie, ainsi que, sur le plan visuel, par le geste ou la lumière. Si ces éléments s'intensifient d'une création à l'autre, c'est peut-être parce que, tel que souligné dans *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, « [d]ans les dramaturgies fondées sur l'écoute, la scène intérieure est [...] d'abord sonore et rythmique, et c'est le rythme qui révèle les différents mouvements de la pensée¹³⁴ ». Ainsi, de façon tout à fait cohérente et appropriée, la pratique scénique monodramatique de Marie Brassard – qui présente des mouvements de l'âme au lieu d'actions physiques – fait graduellement entendre, au fil des créations, la musique qui habite cette artiste singulière, forçant les spectateurs à être à l'écoute, à se mettre au diapason de son rythme intérieur.

7. 2 De l'écoute de soi à l'écoute de l'Autre

Si les cinq spectacles de Marie Brassard renvoient l'image d'une artiste qui est à l'écoute de soi – rappelons que la créatrice s'inspire toujours d'elle-même (ses rêves, sa vie sociale ou ses désirs, notamment) et qu'elle se forge régulièrement un alter ego dans ses solos (nous pensons au personnage récurrent de L'actrice, par exemple) –, ils démontrent également

¹³⁴ Alice Folco, Sandrine Le Pors, Pierre Longuenesse et Diana Schiau-Botea, « Ce que voit l'oreille », dans Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (dir.), « La réinvention du drame (sous l'influence de la scène) », *Études théâtrales*, n° 38-39, Louvain, 2007, p. 56-57.

un mouvement d'ouverture à l'Autre qui s'amplifie au fil de ses expérimentations. En effet, si les collaborateurs de Brassard et leur art sont d'abord au service de la fable, ils acquièrent graduellement de plus en plus de liberté et d'importance d'un spectacle à l'autre. De la sorte, le dialogue se déplace de la fabrication (intime) du spectacle lors de sa conception et des répétitions à sa production scénique (publique). En opérant ainsi, les composantes de la représentation deviennent des interlocuteurs, phénomène dont la musique constitue certainement l'exemple le plus frappant, puisque simple accompagnement dans *Jimmy*, elle devient progressivement émetteur privilégié, alors que l'espace sert de plus en plus à favoriser et à stimuler l'écoute du discours sonore en raison de l'intégration graduelle des dispositifs.

Outre les installations scéniques, le dispositif peut-être le plus important consiste en l'exposition à vue des manipulateurs de la console de sonorisation et de leurs outils, d'autant plus que cette mise en évidence de la fabrication de la fiction s'accroît davantage d'une production à l'autre. En effet, les compositeurs et leurs instruments (ordinateur, synthétiseur, basses, etc.) finissent ultimement par occuper la scène au même titre que Marie Brassard, qui pratique de façon similaire son art à vue en incarnant à tour de rôle les différents personnages (voix) de la fiction. En plus d'attirer l'attention sur la dimension sonore du spectacle et sa fabrication, la mise en évidence du travail des collaborateurs distingue leurs voix qui, par le truchement de leur art, s'additionnent et répondent à celle(s) de l'actrice. En opérant de la sorte, à l'instar du public Marie Brassard est de plus en plus à l'écoute de l'immixtion sonore qui accompagne ses interventions et peuple ses silences – ce qui est particulièrement à l'œuvre de façon très marquée à partir de *L'invisible*, où l'actrice évolue au sein d'un ensemble sonore et visuel englobant. Ainsi, au fil du temps, les voix de l'artiste et celles des compositeurs s'élèvent et se répondent de façon marquée, et le public est le témoin privilégié de cette polyphonie dialogique qui a lieu au moment même de la représentation – les intervenants opérant presque tous leurs instruments en temps réel, à l'exception des projections et du montage vidéo.

De la sorte, la musique devient graduellement un interlocuteur, puisque le son occupe une place enviable au cœur du spectacle – à la fois de façon sonore et visuelle – et que le

dialogue se déroule désormais principalement entre les composantes de la représentation, c'est-à-dire entre les différents collaborateurs qui participent à la représentation au même titre que celle qui demeure toutefois la maîtresse d'œuvre, Marie Brassard. Du début à la fin, leurs voix artistiques se répondent et se mélangent, en vertu de ce qu'Hervé Guay a appelé le « dialogisme hétéromorphe¹³⁵ ». Selon le théoricien,

ce nouveau dialogisme concerne la présence explicite d'une pluralité de voix dans l'énonciation théâtrale. Exprimées dans un langage distinct, ces voix s'additionnent à celles de l'auteur et du metteur en scène et complexifient l'interaction avec le public. Loin d'être toujours convergentes, ces voix se juxtaposent les unes aux autres, entrent en concurrence, créent des contrastes marqués, nuancent, à d'autres moments, un aspect du spectacle ou encore entraînent des digressions imprévisibles ou des effets de choralité. En un mot, ces discours enrichissent la totalité spectaculaire en démultipliant les points de vue, les angles d'attaque, les langages artistiques, les matériaux et les tons. Dès lors, ces voix multiples rythment et marquent de leur empreinte la composition d'ensemble¹³⁶.

Ainsi, Guay attire l'attention sur la mise en évidence, au sein du spectacle, de la multiplicité des voix composant la représentation et donc sur le caractère collectif de la création, l'adjectif « hétéromorphe » renvoyant, quant à lui, à la pluralité des formes que ces discours utilisent pour se manifester, ainsi qu'à l'altérité que ce nouveau dialogisme suppose, puisque tous les discours ne sont pas nécessairement convergents¹³⁷. En favorisant un tel dialogisme au sein de ses spectacles, Marie Brassard démultiplie non seulement les significations de ses créations, mais elle mêle également sa parole et sa voix à celles de ses collaborateurs. Ce faisant, elle élève la forme que prend leur discours au rang d'interlocuteur privilégié – particulièrement la musique, cet art mystérieux qui ne laisse aucun humain indifférent et qui rapproche à la fois Marie Brassard et ses collaborateurs tout comme l'interprète et le public, permettant à l'artiste de partager, en direct, une expérience artistique véritablement commune avec tous les agents de la représentation.

¹³⁵ Hervé Guay, « Vers un dialogisme hétéromorphe », dans Gilbert David et Hélène Jacques (dir.), « Devenir de l'esthétique théâtrale », *op. cit.*, p. 63-76.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 69.

¹³⁷ À ce sujet, consulter également Hervé Guay, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », dans Hervé Guay (dir.), « Voix divergentes du théâtre québécois contemporain », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 47, Montréal, 2011, p. 16.

Chapitre 3 : Les corps du moi

1. Du jeu théâtral monodramatique à la performance polyphonique : le corps centripète

Au cours des chapitres précédents, nous avons vu que l'intime, le traitement de la voix et la polyphonie (textuelle et scénique) formaient la charpente de la pratique artistique de Marie Brassard, tandis que sur le plan spectaculaire, certaines conditions de la création – qui se trouvaient déjà en germe dans *Jimmy, créature de rêve* – se sont de plus en plus affichées en tant qu'éléments fondamentaux de ses solos. Nous pensons, par exemple, à la manipulation en direct de la voix, à l'ostension du spectaculaire par le recours aux artifices, à l'importance du *hic et nunc*, ainsi qu'à l'établissement d'une relation avec le public par le moyen d'une adresse directe, franche et affirmée. Alors que le décloisonnement scénique à l'œuvre au fil des créations de l'artiste se manifeste notamment par la mise en évidence du dialogisme hétéromorphe et de la fabrication de la représentation avec la présence, à vue, des collaborateurs de Marie Brassard, soulignons que les différentes caractéristiques essentielles de ses solos signalées précédemment relèvent davantage de l'art de la performance que du théâtre à plusieurs égards.

La méthode de travail même de l'artiste, qui travaille à partir d'improvisations et conçoit ses œuvres sur le mode du *work in progress* depuis ses débuts, en tenant compte du spectateur et de la possibilité d'un accident, fait également partie des éléments ayant naturellement conduit à l'évolution des créations théâtrales de Marie Brassard vers la performance. Cette transformation graduelle ne signifie pas, toutefois, que l'artiste traverse complètement la mince ligne séparant souvent théâtre et performance, mais plutôt que de nombreuses composantes de ses créations sont redevables à cette autre forme artistique, notamment en raison de la recherche d'une expérience réelle partagée en direct avec le public¹³⁸. Dans « Monodrame et performance autofictionnelle », Gilbert David associe le

¹³⁸ En effet, selon Hans-Thies Lehmann, « [l']immédiateté d'une expérience partagée en commun par l'artiste et le public constitue le noyau du performance art. » Il s'agit, de surcroît, d'une caractéristique du théâtre postdramatique. Voir Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique, op. cit.*, p. 216.

mode de travail de Marie Brassard à la dramaturgie de l'acteur, un processus qui touche à la fois au théâtre et à la performance que le théoricien décrit dans les termes suivants :

La dramaturgie de l'acteur désigne un processus par lequel un créateur a recours à des séances d'improvisation, le plus souvent enregistrées, qu'il modifie au fil du temps (y compris tout au long des représentations), par des opérations de collage et de montage, auxquelles viennent s'incorporer son jeu physique, sa voix, s'inscrire un ou plusieurs autres systèmes expressifs (lumière, musique, projections, etc.). En principe, cette pratique exclut l'écriture préalable d'un texte en tant que point de départ de la production scénique. [...] Il peut exister par ailleurs un va-et-vient entre des séances d'improvisation et divers matériaux, textuels ou non (photos, musiques ready-made, peinture et dessins, etc.), qui sont autant de chemins créatifs d'une œuvre qui reste intrinsèquement ouverte, suivant le processus d'un *work in progress*¹³⁹.

Si l'improvisation et le *work in progress* se trouvent effectivement au cœur de la pratique brassardienne, en outre – et il s'agit certainement de la relation la plus forte qu'entretiennent les solos de Marie Brassard avec l'art de la performance, une pratique scénique qui constitue pareillement un lieu de rencontre et d'interaction de plusieurs langages artistiques, théâtraux ou non – tous deux mettent l'accent sur le corps en scène¹⁴⁰, cet élément fondamental de la pratique de l'artiste montréalaise que nous étudierons dans le présent chapitre sous l'angle des diverses stratégies adoptées par la performeuse pour le problématiser et le remettre en question, en lien avec leurs effets sur le spectateur.

2. Le nécessaire apport du spectateur

De *Jimmy, créature de rêve* (2001) à *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* (2010), son dernier opus, les créations de Marie Brassard attirent depuis le début l'attention sur le corps en scène, soulevant irrésistiblement de nombreuses questions sur son identité. Une première cause de ce questionnement est certainement la séparation manifeste de la voix et du corps, qui constitue un facteur troublant pour le spectateur qui assiste ainsi à une rupture

¹³⁹ Gilbert David, « Monodrame et performance autofictionnelle », *loc. cit.*, p. 117-118.

¹⁴⁰ À ce sujet, consulter notamment Patrice Pavis, article « Performance », *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 246-247. D'autre part, dans *Le théâtre postdramatique*, s'efforçant de distinguer le théâtre et la performance en commençant d'abord par souligner les liens qui les unissent étroitement, Lehmann tient les propos suivants : « Souvent, le comédien du théâtre postdramatique n'est plus le représentant d'un rôle (actor) mais le performer qui offre sa *présence* sur la scène à la contemplation. » [Nous soulignons.] Voir Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique, op. cit.*, p. 217.

fondamentale, à la désunion de deux instances physiologiquement solidaires. Rappelons d'abord une évidence : lors de la représentation, la voix et les sons stimulent l'ouïe alors que la vue s'attache aux éléments scénographiques et au corps en scène. Si nous soulignons ce truisme, c'est en raison du ludisme de la proposition de Marie Brassard, qui se joue de la divergence de la voix et du corps comme de la saisie d'informations hétérogènes par les sens du spectateur que ce déplacement entraîne. En outre, au fil de ses créations, l'artiste montréalaise refuse de plus en plus l'illusion théâtrale d'une réalité représentée sur scène au profit de l'évocation d'une imagerie mentale dessinée par le truchement de la partition verbale et de ses masques vocaux.

En effet, si Marie Brassard laissait, depuis son tout premier solo, la part belle à l'imagination, suscitant déjà des mondes parallèles par le simple usage de la parole, il n'empêche que les dispositifs de ses deux premières créations renvoyaient à des éléments concrets du monde réel – soit le cabinet de toilette d'un avion (identifiable par le miroir, le banc et l'ouverture figurant la porte) et le toit d'un édifice du centre-ville. À partir de *Peepshow*, cependant, les composantes visuelles des spectacles de l'artiste s'éloignent progressivement de tout référent fidèle à la réalité, adoptant une approche davantage symbolique qui priorise l'évocation plutôt que l'illustration. De fait, dans son troisième solo Marie Brassard évolue au centre d'une aire de jeu surdimensionnée, visiblement affublée d'une perruque et d'un costume tel un modèle vivant de poupée. Sur le plan visuel, l'effet d'étrangeté provient de la mise en valeur de la petitesse de l'artiste au sein d'éléments familiers et reconnaissables du dispositif – le tapis, la clôture –, contraste qui pourrait représenter le monde tel qu'il apparaît aux yeux d'une enfant évoluant dans un environnement conçu à l'échelle des grands – tout cela conformément avec la nature du conte qui nourrit ce spectacle. Par la suite, cependant, dans *L'invisible* et *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* les références visuelles au monde évoqué par la parole ne sont plus que symboliques et apparaissent le plus souvent par le biais des projections vidéo plutôt qu'à l'aide d'éléments concrets tels un miroir, une clôture ou une chaise, par exemple. En conséquence, la performeuse laisse de plus en plus de place à l'imagination du spectateur qui, s'il veut jouir de

la représentation, n'a d'autre choix que de s'y abandonner et de combler intérieurement, par un jeu d'associations, les informations manquantes.

Outre la représentation des situations et des univers évoqués, l'identité des personnages constitue un autre exemple de la mise à contribution essentielle du spectateur, qui doit souvent opérer par déduction pour identifier les différents locuteurs. En effet, si dans ses deux premières œuvres la créatrice présente des personnages en veillant à ce que le public soit verbalement informé de leur identité – soit par le rôle qu'ils jouent les uns par rapport aux autres (la créature du rêve, la rêveuse, la mère, la fille, l'ami, etc.) ou leur nom (Jimmy et Jimmy enfant), par exemple –, et ce malgré l'absence de véritables dialogues, il en va autrement à partir de *Peepshow*. Dans ce spectacle où les personnages s'apparentent à des types, la variété vocale devient le seul indice de l'identité de certains d'entre eux pour le spectateur qui n'a pas eu préalablement accès au texte de la partition verbale, où des noms leur sont toutefois clairement attribués. Ainsi, lors de la représentation, bien que Will, le loup, par exemple, le deuxième personnage de *Peepshow* à prendre la parole identifie la première locutrice – ou, du moins, s'il fait une analogie entre l'enfant et le Petit chaperon rouge, ancrant ainsi clairement l'identité de ce personnage (ou une idée approximative de son identité) dans l'esprit du spectateur –, d'autres locuteurs, comme Gars 1 et Gars 2, ne sont pas introduits par une annonce ou un indice préalables ou postérieurs de leur nom ou de leur fonction par rapport aux autres personnages de la fiction. Ce phénomène s'amplifie ensuite dans *L'invisible* et surtout dans *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, où l'identité des locuteurs doit souvent être déduite par le spectateur en lien avec la situation évoquée, ce qui se fait parfois assez facilement en raison de l'analogie entre la voix et la situation – en ce qui concerne l'enfance ou les jeux d'enfant, par exemple –, et d'autres fois plus difficilement comme lors de la première intervention de La voix de l'homme. En effet, peu après le début de la pièce celle-ci entame subitement un décompte inquiétant et disparaît presque aussitôt. Le premier contact des spectateurs avec La voix de l'homme soulève donc de nombreuses questions, même si des indices sur son identité seront disséminés par la suite au fil de la représentation.

La difficulté, pour le spectateur, de déterminer l'identité des locuteurs est surtout créée, bien entendu, par l'emploi qu'ils font tous de la première personne et par la fluidité des transitions entre les prises de parole, qui semblent traverser le corps sans s'y ancrer définitivement. Le spectateur doit donc s'investir activement dans la relation théâtrale pour identifier et reconnaître les différentes voix de la fiction, puisque, comme le formule la spécialiste des effets de présence Helga Finter :

Au théâtre, la présence du corps n'est plus une entité stable automatiquement décodée lors de l'acte d'audio-vision. Elle est plutôt l'effet d'une *re-présentation*, qui, toujours en mouvement, transforme l'unité imaginée du corps physique en une dialectique et présente [*sic*] de multiples images du corps au moyen de l'articulation vocale¹⁴¹.

En plus de stimuler l'intellect du public par la stimulation de cette activité mentale, le travail de Marie Brassard sur la fragmentation de la voix et du corps influence largement la réception du spectacle en bousculant les horizons d'attente du spectateur. Dans un article intitulé « Quand le son écoute la scène », Marie-Madeleine Mervant-Roux étudie justement des pratiques scéniques contemporaines en lien avec la revitalisation du regard du public. D'après les performances sonores analysées, ce phénomène lui paraît « principalement fond[é] sur un rapport original entre la vue et l'ouïe¹⁴² ». En effet, considérant l'effet de ce type de performances sur le spectateur – des pratiques artistiques qui jouent communément sur l'autonomie du son et la mise en évidence de l'intervention du concepteur sonore –, la chercheuse française propose les remarques suivantes :

[C]'est *l'articulation de deux médias*, le décalage volontairement maintenu entre deux systèmes techniques et symboliques distincts, un médium archaïque, le théâtre, et un médium à l'état naissant, l'« écriture sonore » [expression utilisée par Daniel Deshays], qui provoquait chez le spectateur un jeu entre un mode non théâtral d'écoute et le traditionnel mélange de vision et d'audition, entraînant finalement un renouvellement du regard¹⁴³.

¹⁴¹ Helga Finter, « Antonin Artaud and the Impossible Theatre : The Legacy of the Theatre of Cruelty », dans *The Drama Review*, vol. 41, n° 4, New York, 1997, p. 31. Cité et traduit de l'anglais par Catherine Bouko dans Catherine Bouko, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, op. cit., p. 56. Mis en italique dans le texte.

¹⁴² Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Quand le son écoute la scène », dans George Brown, Gerd Hauck et Jean-Marc Larrue (dir.), « Mettre en scène / Directing », *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 12, Montréal, automne 2008, p. 116.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 117. Souligné dans le texte.

Ainsi, l'autonomisation des éléments sonores et visuels du spectacle entraîne la transformation et la revitalisation du regard du spectateur. Celui-ci doit se mettre dans un nouvel état d'alerte et de disponibilité et rester ouvert aux propositions sensorielles de la scène alors que la dissemblance des informations le déstabilise tout en aiguillonnant son imagination. Cette ouverture d'esprit est primordiale pour le spectateur des œuvres de Marie Brassard, ne serait-ce qu'en raison du voyage intérieur proposé par chacun de ses solos. Et même si sa pratique artistique conserve tout de même des éléments dramatiques – notamment en raison du discours verbal de ses productions –, il n'empêche que la créatrice force ce renouvellement du regard en jouant principalement sur la convergence et la divergence alternatives de la voix et du corps, en plus de faire graduellement usage de dispositifs.

En effet, outre le morcellement du corps, cette autre composante de la représentation spectaculaire des œuvres de l'artiste montréalaise que constitue l'usage du dispositif de préférence au décor concourrait à transformer le regard du spectateur. En effet, dans *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Catherine Bouko formule ces observations à ce sujet :

[Q]uand le corps devient une matière fragmentée, le signe scénique ne fait plus référence au monde extérieur par des procédés de représentation. Le point de vue est réflexif ; le signe ne *vaut* plus *pour* un élément extrascénique. Il devient *opaque*. [...]

Les horizons d'attente du spectateur sont questionnés : habitué à des signes qui renvoient vers le monde extrascénique, il se trouve confronté à des formes mystérieuses qui ne renvoient à rien d'autre qu'à elles-mêmes. Les codes dramatiques qu'il maîtrise ne permettent pas au spectateur d'aborder ce langage scénique. Il est alors contraint des les abandonner et de s'ouvrir à d'autres modes de perception¹⁴⁴.

Ainsi, la fragmentation du corps et l'autonomisation des composantes de la représentation pourraient conjointement susciter cette modification du regard chez le spectateur des créations de Marie Brassard, puisque ces éléments acquièrent en conséquence une dimension

¹⁴⁴ Catherine Bouko, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, *Dramaturgies*, n° 26, Bruxelles, 2010, p. 114-115.

réflexive¹⁴⁵. Déjà fort intéressant en lui-même, ce phénomène ne s'arrête pourtant pas là. En effet, à l'image de la performeuse qui médite sans cesse sur soi et l'autre en soi – comme l'atteste le contenu de ses partitions verbales –, non seulement le public est-il appelé à réfléchir sur le signe pour sa valeur et sa signification autonomes, mais de plus, toujours selon Bouko, en refusant de renvoyer à des éléments extérieurs à la représentation, « [l]e dispositif scénique postdramatique est autoréflexif : il invite le spectateur à un questionnement sur l'acte même de regarder, plutôt que de se laisser transporter vers un monde représenté¹⁴⁶ ». De la sorte, le spectateur est à la fois incité à considérer ce qu'il regarde en tant qu'élément ne renvoyant qu'à lui-même ainsi que, dans un mouvement contraire, à s'en éloigner, à prendre ses distances pour mieux méditer sur le geste même qu'il pose en regardant les signes de la représentation¹⁴⁷. Réflexion et autoréflexion vont donc subséquentement de pair pour le spectateur des œuvres performanciennes et postdramatiques de Marie Brassard, activités auxquelles la créatrice semble constamment s'astreindre elle-même ainsi qu'en témoignent les multiples figures peuplant ses solos.

¹⁴⁵ Notons cependant que cette autonomisation n'empêche aucunement l'ouverture de l'œuvre sur le monde et qu'elle peut se traduire, lors de la représentation, par le dialogisme hétéromorphe que suggère Hervé Guay pour qualifier l'interaction des différents langages scéniques au sein de certaines créations contemporaines.

¹⁴⁶ Catherine Bouko, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, op. cit., p. 73.

¹⁴⁷ Selon Hervé Guay, l'utilisation des nouvelles technologies pourrait également contribuer à créer le renouvellement du regard du spectateur en tablant pareillement sur des effets de rapprochement et d'éloignement continuels. Le chercheur explique ce phénomène, auquel il donne le nom de « stratégie intermédiatique », de la façon suivante :

Le modèle intermédiatique utilise les nouvelles technologies de manière à agrandir l'espace de la scène et à produire des effets de rapprochement ou de mise à distance en cours de représentation. La réception repose souvent sur un va-et-vient entre deux types d'énonciation, l'une passant par des moyens technologiques variés, l'autre appartenant au performeur – dénué de tels artifices. L'usage des images virtuelles permet, entre autres, des jeux d'échelle entre les acteurs *live* et en différé, entre l'espace scénique et virtuel, mais aussi des juxtapositions, des superpositions et des interpositions qui conduisent le spectateur à considérer d'un tout autre œil ce qui relève de la réalité et de la fiction, de la construction de l'illusion, du vrai et du faux, etc. et ce qui est vrai sur le plan visuel l'est aussi sur le plan sonore. (Voir Hervé Guay, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », dans Hervé Guay (dir.), « Voix divergentes du théâtre québécois contemporain », loc. cit., p. 26.)

3. De l'utilité des masques vocaux

Au point de vue scénique, les masques vocaux de Marie Brassard sont d'une utilité évidente puisqu'ils permettent notamment à une seule interprète d'endosser différents personnages et qu'ils facilitent la reconnaissance de ces derniers par le spectateur sans que la performeuse ait besoin de modifier son apparence, son débit ou même la hauteur de sa voix. Toutefois, loin d'être employés uniquement au bénéfice du spectateur, les masques vocaux pourraient faciliter également le dévoilement graduel de soi effectué au fil des cinq solos. En effet, le recours à cet artifice permet à l'artiste de se déguiser, de se transformer – et, étant donné la nature intime de la métamorphose, même de s'*autotransformer*, ce que laissent en outre deviner la porosité et la consistance vaporeuse des locuteurs –, puisque la performeuse est ainsi en mesure de présenter différents visages et de modifier à la fois le regard qu'elle porte sur elle-même et celui qu'elle porte sur le monde, comme nous le verrons maintenant.

De façon intéressante, cette divulgation progressive du moi va de pair avec l'évolution de la théâtralité des solos vers la performance intermédiaire. En effet, la première œuvre de l'artiste appartenait davantage au théâtre dramatique que ses productions suivantes. Rappelons, par exemple, que dans *Jimmy, créature de rêve*, Marie Brassard prenait le soin d'identifier rapidement les personnages qui prenaient la parole. Ces derniers entretenaient, de plus, des liens clairs pour le spectateur, les situant les uns par rapport aux autres, et ils évoluaient dans un décor certes un brin expressionniste mais bien concret. En outre, l'incongruité de la fable était rapidement justifiée par la nature on ne peut plus singulière du protagoniste et de sa situation. Par la suite, cependant, – et cela culmine avec *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* –, les voix vont et viennent de plus en plus avec une aisance et une fluidité troublantes, parfois sans explication et introduction autres que la situation évoquée, alors que la théâtralité fortement assumée du premier opus de la créatrice montréalaise a lentement cédé le terrain à des espaces textuels et scéniques plus ouverts qui laissent davantage de place à l'improvisation, à l'importance du moment présent et à la création de tableaux visuels et sonores purement impressionnistes. Comme exemples de ces derniers, nous pensons notamment à certains éléments dont la justification s'éloigne du verbe telles que les

séances de chant de *L'invisible* ou les nombreuses interventions plastiques, lumineuses et sonores, qui peuplent cette performance.

Ainsi, alors qu'ils étaient soigneusement introduits dans *Jimmy, créature de rêve* et légitimés par la forme de l'impromptu dans *La noirceur* – où ils n'étaient utilisés que par les personnages manifestement fictifs de la création –, à partir de *Peepshow*, cependant, les masques vocaux ne sont plus justifiés avec autant de soin. Peut-être la créatrice s'est-elle, après deux spectacles célébrés par la critique et le public, sentie libérée de la nécessité de s'expliquer au sujet de l'usage de cet artifice ? Les propos suivants, tenus par Robert Lepage, pourraient également jeter un peu de lumière sur cette émancipation progressive. En effet, lors d'une entrevue avec Josette Féral, l'ancien complice de Brassard explique :

Vous savez, il y a beaucoup d'acteurs qui se découvrent un talent d'acteur lorsqu'ils portent un masque. Il y a beaucoup de gens qui sont obligés de se cacher pour s'exprimer. C'est moins compromettant lorsqu'on porte un masque. Quand il y a surenchère technique, on se cache derrière des projections somptueuses ; mais, à un moment donné, on y renonce parce qu'on prend confiance et qu'on finit par dire ce qu'on a à dire¹⁴⁸.

Déjà judicieuses en elles-mêmes, en ce qui concerne la pratique de Marie Brassard ces considérations sur la prise de confiance nous paraissent s'appliquer non seulement à l'introduction des masques vocaux par l'artiste lors de la représentation, mais également à son recours initial aux codes du théâtre dramatique dans *Jimmy, créature de rêve* – nous pensons, outre l'introduction de tous les personnages par la justification immanquable de leur nom ou de leur rôle, à l'utilisation d'un décor figuratif et d'un costume de scène, ainsi qu'à la présence accessoire de la musique qui accompagne le discours textuel plutôt que de constituer un canal valable pour lui-même, par exemple. En effet, les protagonistes des solos – et incidemment Marie Brassard – s'affranchissent graduellement de la revendication d'une identité théâtrale fictive (*Jimmy* et *Beautiful*, par exemple, étaient clairement des personnages), au point où, dans *L'invisible* et *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, les protagonistes (Elle et La narratrice) prennent la parole sans justification du « je » – ce qui contribue fortement à

¹⁴⁸ Robert Lepage, cité dans Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens*, tome II, « Le corps en scène », Montréal / Carnières, Éditions Jeu / Éditions Lansman, 2001, p. 171.

l'impression d'un discours monodramatique pris en charge par Marie Brassard elle-même. Cette évolution coïncide donc avec l'éloignement progressif de l'artiste par rapport aux codes du théâtre, puisque les spectacles de la créatrice s'inspirent de plus en plus des conditions scéniques propres à l'art de la performance après avoir débuté en terrain connu. Notons, par exemple, que les performeurs ne revendiquent habituellement pas d'identité autre que la leur, n'endossent souvent pas de costume, n'utilisent pas de décor et accordent une importance primordiale à l'accomplissement de la performance dans l'instant présent et dans un lieu spécifique – caractéristiques qui se retrouvent également graduellement dans la pratique brassardienne.

En tout état de cause, le recours aux masques vocaux semble réellement avoir permis à Marie Brassard de s'émanciper et de gagner davantage de confiance en elle peu à peu en vertu du phénomène que décrit Lepage. En effet, l'artiste les utilise de plus en plus sans justification et l'aisance avec lequel elle les manie croît en conséquence. Cependant, si en s'abstenant de commenter cet artifice la performeuse paraît tenir son usage pour acquis, ce n'est pas nécessairement le cas du spectateur, qui peut en faire l'expérience pour la première fois en assistant à l'un ou l'autre des solos que nous étudions dans ce mémoire. Quoi qu'il en soit, en n'explicitant pas le recours aux masques vocaux, Marie Brassard laisse planer le mystère sur leur raison d'être ainsi que sur leur origine (la voix est-elle réellement issue du corps en scène ? Qui parle ? D'où vient la voix ? etc.), alors que l'attention du spectateur est irrémédiablement captée par cet artifice. Un mouvement de va-et-vient s'ensuit alors entre l'attention portée aux conditions techniques de la fabrication des masques et celle accordée au discours. En effet, la fluidité avec laquelle les voix traversent le corps de la performeuse éloigne ponctuellement le public de ces considérations cérébrales pour stimuler plutôt ses sens, alors qu'il se laisse prendre au jeu. Ce mouvement dynamique d'attraction et d'éloignement est d'autant plus intéressant que Marie Brassard s'affirme de plus en plus en tant que porteuse « authentique » de la parole – c'est-à-dire sans se cacher derrière un personnage – alors que, paradoxalement, au point de vue scénique, elle met graduellement

davantage en évidence l'utilisation des artifices. Ainsi, encore une fois, authenticité et artifice se rencontrent et s'entremêlent au sein des créations brassardiennes.

S'ils sont d'une indéniable utilité pour permettre au spectateur de s'y retrouver parmi la pluralité des voix et des identités peuplant la scène, les masques vocaux pourraient également contribuer à l'exploration intérieure à laquelle semble se livrer sans relâche Marie Brassard, en ce qu'ils peuvent l'aider à se distancier d'elle-même. Hans-Thies Lehmann explique ce phénomène de cette manière :

Au cœur du jeu théâtral, on ne trouve peut-être pas tant la transmission de signification que *l'attraction/répulsion du jeu, de la métamorphose* en tant que telle. Les enfants aiment à se déguiser. Le plaisir à l'auto-dissimulation derrière le masque va de pair avec une autre satisfaction non moins singulière : éprouver comment par le regard que l'on jette sous le masque se transforme le monde de l'autre : devenu tout d'un coup étranger, vu d'une toute autre perspective. Quiconque regarde au dehors par les ouvertures du masque, change son regard en celui d'un animal, d'une caméra, d'un être inconnu *et de soi et du monde*¹⁴⁹.

Le masque aurait ainsi une fonction réflexive et autoréflexive, puisque tout apparaîtrait sous un autre jour lorsque l'humain se dissimule derrière cet artifice, y compris lui-même. Conséquemment, les différents visages, les différentes voix qu'offre Marie Brassard aux spectateurs pourraient être le fruit de cette plongée introspective, de cet examen effectué à la fois en soi-même et sur soi-même. En opérant de la sorte, le soi devient donc le sujet et l'objet de l'étude. En effet, par l'utilisation des masques, ses différentes facettes, autrement poreuses, peuvent maintenant emprunter plusieurs visages singuliers dont la caractérisation parfois réduite à l'antonomase ou à l'emphase d'un attribut particulier – l'enfant, la mère, le loup (l'animal), la proie, le prédateur, etc. – facilite l'identification des sentiments qui leur sont liés. Marie Brassard pourrait donc, par le truchement des masques vocaux, jeter un regard plus objectif sur ses pulsions et ses voix intérieures. En même temps, cependant, la mise en relation de ces différentes figures par le biais d'un corps unique accentue leur artificialité manifeste et souligne, dans le même mouvement, les liens qu'elles entretiennent les unes avec les autres

¹⁴⁹ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, op. cit., p. 119. Nous soulignons.

malgré leur apparente singularisation. En effet, si le corps en scène les unit, n'en constitueraient-elles pas toutes, en dernière instance, différentes facettes ?

Cette apparente mise à distance des figures du soi est particulièrement marquée dans *Jimmy, créature de rêve* et culmine avec *Peepshow* et *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, où apparaissent clairement trois états du moi de La narratrice. Toutefois, les masques vocaux de certaines productions de l'artiste – nous pensons à *La noirceur* et à *L'invisible* – paraissent, à première vue, plutôt concourir à l'exposition d'une situation ou d'une vision extérieure plutôt que de rendre compte de la pure exploration de l'être en soi. En effet, certaines figures incarnées par le biais des masques vocaux ne paraissent pas toujours être uniquement issues de l'être de Marie Brassard – comme le personnage de L'ami ou J. T. Leroy, par exemple. Toutefois, les angoisses et questionnements ayant présidé à l'apparition de ces figures – soit la solitude ou la perméabilité des frontières entre le moi et le monde, notamment – font indéniablement partie intégrante du mode brassardien. Quoi qu'il en soit, au final, en vertu du mouvement incessant d'éloignement et de rapprochement qui a lieu entre les personnages et le corps en scène, d'un solo à l'autre, la même question, invariablement, demeure : qui dit « je » ?

4. Autoreprésentation et autofictionnalisation : quand de multiples figures s'emparent du « je »

Si l'usage des masques vocaux, en vertu du morcellement de la voix et du corps qu'ils provoquent, suscite de nombreuses questions sur le corps et son identité en troublant et en mettant à contribution les sens du spectateur pour la réception de la performance solo et la fabrication du sens, ces interrogations font écho à celles que pose déjà l'interprétation de la partition verbale par son auteure, par le biais d'une prise de parole multiple, d'une pluralité de figures plus ou moins spectrales, chacune s'emparant tour à tour du « je »... Qui, dans ces conditions, se trouve en scène ? Qui s'adresse aux spectateurs ? De qui raconte-t-on vraiment l'histoire ? Alors que les questions se multiplient, l'impression générale qui se dégage des spectacles de Marie Brassard est celle d'une prise de position personnelle, puisqu'une fois

épuisée toute la galerie des figures fictives, seule la stabilité du corps en scène demeure une donnée invariable – d’autant plus que le spectateur, à la suite de la lecture du programme distribué avant la représentation, sait pertinemment que ce corps est, en réalité, celui de la créatrice, soit l’archiénonciatrice, l’instigatrice de la fiction. En outre, confortant cette impression d’un discours intime, dès *Peepshow* la voix réelle de Marie Brassard s’entend distinctement sous celles, transformées, des « personnages ». Par conséquent, cet important facteur de la représentation contribue à fortifier l’idée d’une parole qui, plus que monodramatique, pourrait être dite autoreprésentative.

Analysant la prise de parole par une pluralité de voix à l’origine nébuleuse dans la pièce *Le ventriloque* de Larry Tremblay, Pauline Bouchet propose les observations suivantes, qui pourraient également s’appliquer à l’ensemble des œuvres de Marie Brassard :

De fait, la multiplicité de voix dont la source est incertaine ramène le lecteur-spectateur vers la seule voix identifiable, implicite, mais omniprésente et omnipotente, celle du dramaturge qui apparaît en filigrane derrière chaque figure, en particulier les figures d’écrivain, présentes partout dans la dramaturgie de [Larry] Tremblay. [...] Ce commerce de la voix finit par faire apparaître, derrière la multiplicité de ses faces, une seule et même entité redite et questionnée : celle du créateur¹⁵⁰.

Si quelques figures d’écrivains apparaissent également dans les créations de la performeuse, l’analogie s’applique plutôt ici à la figure de l’actrice qui revient continuellement d’une pièce à l’autre. Toutefois, si ce rapprochement se fait facilement, la question de l’autoreprésentation – et celle de l’autofictionnalisation qu’elle entraîne nécessairement à sa suite – est délicate. En effet, bien que les performances autofictionnelles de l’artiste montréalaise aient souvent une origine autobiographique avouée (les rêves de la créatrice pour *Jimmy, créature de rêve*, une perturbation intime et sociale pour *La noirceur*, ses souvenirs d’enfance pour *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, etc.), elles subissent néanmoins une mise en forme artistique qui les métamorphose inévitablement en fiction.

¹⁵⁰ Pauline Bouchet, « La dramaturgie des “flous” », dans Hervé Guay (dir.), « Voix divergentes du théâtre québécois contemporain », *loc. cit.*, p. 79.

Au début de *Littératures intimes*, Sébastien Hubier met d'ailleurs rapidement en garde le lecteur contre l'illusion que constitue l'impression de vérité se dégageant des récits à la première personne. En effet, le chercheur français écrit :

Le texte ne peut en aucun cas être considéré comme un message que l'auteur (parlerait-il en son nom et à la première personne) livrerait directement à son lecteur. Il s'agit bien au contraire d'un dispositif stratégique [...].

L'essai écrit par Proust en 1908 *Contre Sainte-Beuve* – ce tenant de la critique biographique selon lequel il est possible d'expliquer une œuvre par l'hérédité et l'éducation intellectuelle et sociale de son auteur – a indiqué combien il est fallacieux d'aborder une œuvre artistique par le biais de la vie de celui qui l'a composée¹⁵¹.

Ainsi, même si la tentation se présente d'associer l'œuvre faisant usage de la première personne à la vie ou à un épisode de la vie de son auteur, l'établissement d'un tel lien causal serait inadéquat, voire même mensonger. L'utilisation du « je » fait donc partie d'un calcul, d'une ruse, d'une tactique. Pourquoi, en ce cas, Marie Brassard utilise-t-elle pareille stratégie ? Dans quel but brouille-t-elle ainsi les frontières entre la réalité et la fiction ?

Une première piste de réflexion se trouve sans aucun doute dans la volonté de cette artiste d'établir une relation personnelle avec le public en partageant des moments d'intimité – ce qui est appuyé par les thèmes récurrents de ses performances (l'inconscient, les désirs, le rêve, le fantasme, la mort). D'autre part, Marie Brassard est à la recherche de ce qui se trouve au-delà des évidences, derrière l'apparence de vérité. Cette quête représente d'ailleurs la préoccupation principale de son troisième spectacle, *Peepshow*, et nous avons vu que la performeuse force indéniablement le spectateur à faire de même, lors de la représentation, en brouillant les messages que reçoivent conjointement ses sens. De plus, la recherche incessante de ce qui est caché sous le vernis des choses commence justement avec le recours à la prise de parole multiple d'un « je », qui instaure efficacement le doute dans l'esprit de l'auditeur au sujet de l'identité du locuteur, alors même que, toujours selon Hubier, « la première personne construit une manière d'espace transitionnel entre la réalité et la fiction, où tout ce qui se déroule est paradoxalement toujours imaginaire et toujours vrai¹⁵² ». Ainsi, la question de

¹⁵¹ Sébastien Hubier, *Littératures intimes*, op. cit., p. 23.

¹⁵² *Ibid.*, p. 84.

l'identité réelle du locuteur demeure en suspens. Cette ouverture constitue d'ailleurs une richesse de la pratique scénique de Marie Brassard en ce qu'elle stimule la réflexion du spectateur au lieu d'apporter des réponses claires et précises à ses interrogations.

4.1 Jongler avec les codes

Même si les créations de la performeuse ne sont pas à strictement parler des récits autobiographiques, les partitions verbales s'y apparentent en ce qu'elles ressortent tout de même au domaine de l'intime et jouent avec les codes de l'autofiction. Une importante différence réside dans le fait que les spectacles de Marie Brassard ne visent pas à convaincre ou à persuader le spectateur de leur vérité – alors que c'est généralement un des buts poursuivis par les auteurs de récits intimes comme l'autobiographie ou l'autofiction¹⁵³ – mais cherchent plutôt le moyen de partager une expérience intime avec le spectateur, comme nous l'avons souligné à de nombreuses reprises dans ce mémoire. L'importance réside dans l'ouverture des portes, dans la possibilité d'apercevoir ce qui est caché – et l'intime est peut-être ce qui est le plus profondément enfoui, le plus inaccessible, ce qui est dissimulé le plus profondément à l'abri des regards – y compris à l'insu de soi-même. Néanmoins, en procédant à l'appropriation successive du « je » par différents personnages ou figures, Marie Brassard ouvre l'accès à son for intérieur par le biais de quelques-uns de ces tréfonds secrets et opère ainsi une divulgation progressive d'un moi dilaté – qui, insistons sur cette importante nuance, n'est donc pas nécessairement que le sien –, au fur et à mesure que le spectateur prend conscience qu'elle est l'archiénonciatrice du spectacle.

Le ludisme des propositions scéniques de l'artiste montréalaise prend appui sur bon nombre de codes des récits intimes, dont l'usage de la première personne du singulier est, bien entendu, le plus évident. Cependant, notons également d'autres caractéristiques des « expressions du moi¹⁵⁴ » présentes dans ses œuvres, comme les transformations successives de l'être, la tentative de dépeindre l'espace intérieur, le dévoilement de vérités personnelles et

¹⁵³ *Ibid.*, p. 131.

¹⁵⁴ Terme emprunté, encore une fois, à Sébastien Hubier, qui l'utilise dans le sous-titre de son ouvrage : *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction.*

intimes, les associations libres liées aux rêves et aux fantasmes, les thèmes de l'enfance, de la duplicité, de la solitude et de la mort¹⁵⁵, etc. L'artiste joue et use de ces facteurs expressifs avec une grande aisance et beaucoup d'habileté, s'appropriant la parole de façon si efficace que, comme l'affirme Gilbert David :

[I]l n'est pas toujours commode de départager les deux niveaux en cours de représentation, c'est-à-dire entre Marie Brassard en tant que voix de la fiction et Marie Brassard actrice *in situ*... Et d'autant moins que l'enchaînement des événements ne respecte pas une logique causale stricte – ou « mise en intrigue » (Riceur, 1984 : 18) –, même s'il en reste des traces ici et là dans le matériau verbal de ces créations¹⁵⁶.

Ainsi, en vertu de la nature et de la forme des propos, qui établissent une frontière poreuse, il est difficile de départager la performeuse des figures qu'elle a imaginées, de différencier le moi véritable de l'artiste et celui qu'elle s'invente, alors que la liberté de l'agencement des monologues et de son jeu, tout en simplicité et en douceur, ajoute encore à la difficulté de saisir les tenants et aboutissants de cette sorte d'imbroglio.

Quoi qu'il en soit, la discussion de l'authenticité des récits intimes nous importe moins que l'analyse des stratégies mises en œuvre par l'artiste pour problématiser le corps, ainsi que nous y invite Sherrill Grace. En effet, la chercheure britanno-colombienne propose les remarques suivantes au sujet des performances de type autobiographique et identitaire interprétées par leur auteur en prenant l'exemple des artistes Robert Lepage et Lorena Gale :

*The theatrical illusion of identity between playwright and performer, and thus the pact with us, is both illusory and actual: it really is Lorena Gale playing « Lorena Gale » and Robert Lepage playing « Robert Lepage ». Moreover, she and he play a different self to a different audience every time*¹⁵⁷.

¹⁵⁵ *Ibid.* Ces points communs des récits à la première personne sont pareillement issus de l'ouvrage d'Hubier, respectivement aux pages 27, 32, 41, 58 et 59.

¹⁵⁶ Gilbert David, « Monodrame et performance autofictionnelle dans les créations en solo de Marie Brassard », dans Hervé Guay (dir.), « Voix divergentes du théâtre québécois contemporain », *loc. cit.*, p. 105.

¹⁵⁷ « L'illusion théâtrale de l'identification entre l'auteur du spectacle et le performer, et par conséquent le pacte avec nous, est à la fois illusoire et avérée : c'est réellement Lorena Gale jouant "Lorena Gale" et Robert Lepage jouant "Robert Lepage". De surcroît, elle et lui jouent un différent moi à un public différent à chaque fois. » [Notre traduction.] Voir Sherrill Grace, « *Performing the Auto/Biographical Pact: Towards a Theory of Identity in Performance* », dans Jenn Stephenson (dir.), Jenn Stephenson (dir.), *Solo Performance*, coll. « *Critical Perspectives on Canadian Theatre in English* », vol. 20, Toronto, Playwrights Canada Press, 2011, p. 101.

De la sorte, si l'identité fluctue déjà lors de sa mise en fiction, les variations du moi ne s'arrêtent pas là, puisqu'elles continuent d'une représentation à l'autre, alors que – tel que le remarque justement Grace – l'interprète n'est jamais exactement le même, et ne pourra jamais rester parfaitement identique à ce qu'il a déjà été. De son côté, Hans-Thies Lehmann tient des propos semblables en mettant toutefois l'accent sur l'œuvre, et non pas sur le performer comme le fait Grace. En effet, le théoricien soutient que « même au théâtre, en y regardant de près, il n'existe pas de véritable répétition. Déjà, le point du temps de la répétition est autre que celui de l'original¹⁵⁸ ». Ainsi, qu'il s'agisse du moi de l'interprète comme d'une opération qui pourrait paraître simple au premier abord, soit la réitération de l'œuvre, en raison du facteur temps les transformations sont inévitables, profondes, fondamentales.

Si la question de l'authenticité des propos est indéniablement passionnante et d'une grande richesse à maints égards, elle n'a cependant pas une importance primordiale pour notre étude des spectacles de Marie Brassard, puisque si cela représente un intérêt majeur de sa pratique spectaculaire, cela nous paraît être davantage en raison de la portée du questionnement de la créatrice sur l'identité et de ses répercussions sur le public. En effet, beaucoup plus importantes pour nous sont les questions que l'artiste polyvalente soulève, à la fois sur la singularité du moi et sur l'indivisibilité du corps, par exemple – interrogations notamment problématisées, lors de la performance, par la rupture de la concordance entre les éléments visuels et sonores. De plus, ces questionnements persistent tout au long de la représentation et restent présents à l'esprit du spectateur, ne serait-ce qu'en raison du sentiment d'inquiétante étrangeté¹⁵⁹ qui s'empare rapidement de lui. Ce plaisir se poursuit bien après le spectacle, alors que, libéré de la fascinante emprise de la performeuse et toujours troublé par la divergence – et néanmoins l'étonnante convergence – des messages reçus durant

¹⁵⁸ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, op. cit., p. 255. En accord avec Lehmann, Paul Zumthor, prenant cette fois appui sur la poésie orale, explique : « [L]e langage émane d'une voix, et celle-ci d'un corps agissant dans un espace concret ; en conséquence, l'«œuvre» est unique, car elle n'a d'existence réelle qu'une seule fois (lorsqu'on entend une voix la dire ou la chanter) ; répétée, elle n'est plus identiquement la même. » Voir Paul Zumthor, « Oralité », dans George Brown, Gerd Hauck et Jean-Marc Larrue (dir.), « Mettre en scène / Directing », *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 12, Montréal, automne 2008, p. 173.

¹⁵⁹ Nous reviendrons sur ce sujet au point 6.2 du présent chapitre.

la représentation, le spectateur peut, de la même façon que la créatrice, appliquer ces questionnements et réflexions à son existence propre.

5. La voix de l'auteure

Alors que le questionnement sur la part de vérité et de fiction suscité par la présence du corps créateur dans les spectacles de la performeuse montréalaise conduit plus souvent qu'autrement le spectateur sur le chemin glissant de la spéculation, le moi de l'auteure se dessine indubitablement dans ses partitions verbales par le biais du montage. En effet, l'agencement des monologues permet d'entendre la voix de la créatrice et, ainsi, d'entrevoir l'auteure, ne serait-ce que parce que, dans ses créations – par le montage des prises de parole de différentes figures organisées autour d'un même thème (la création, le sexe ou la mort, par exemple) –, Marie Brassard nous présente les facettes d'un moi divisé, une « mosaïque » (*P7* : 2) de petites pièces. Ces multiples faces d'un même sujet sont précisément le moteur du traitement de la voix, dont l'émission à partir d'un corps unique en rend justement perceptible la plasticité psychique.

Si la question de l'être se trouve au cœur de la pratique scénique de Marie Brassard depuis son premier solo, elle préoccupe également de nombreux artistes contemporains, qui utilisent pareillement la forme du monologue pour rendre compte du morcellement du moi. Abordant cette question dans un article sur les pratiques scéniques contemporaines, Hervé Guay avance les remarques suivantes :

[Le monologue classique] présentait une conscience momentanément divisée réussissant habilement à se réunifier au terme du monologue. Tel n'est plus le cas dans les pratiques actuelles, où l'être humain n'est généralement plus présenté comme doté d'une conscience unifiée au départ, mais paraît plutôt pourvu d'un moi clivé entre des instances irréconciliables. D'ailleurs, la scène offre des moyens verbaux, non-verbaux, sonores et technologiques pour représenter cette dissociation intime, outre ce dont dispose l'écriture¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Hervé Guay, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », dans Hervé Guay (dir.), « Voix divergentes du théâtre québécois contemporain », *loc. cit.*, p. 20.

Bien que la multiplicité de l'être et la scission du moi soient effectivement transmises par le recours aux monologues et à la technologie qu'adopte Marie Brassard dans l'entièreté de ses créations, les contradictions entre les différentes unités de la fiction (la proie et le prédateur, la créatrice et sa créature, l'enfance et la vieillesse, etc.) ne sont pas tant irréconciliables ici que garantes de l'hétérogénéité des points de vue – textuels et scéniques – à l'intérieur du discours global de l'œuvre. Ainsi, même si la performeuse, par le montage, introduit l'hétérogénéité et la discontinuité dans la matière même de ses solos – ce qui a également lieu au niveau spectaculaire par les changements de voix des personnages ainsi que par l'apport grandissant, perceptible de façon visuelle et sonore, de ses collaborateurs –, l'hétérogénéité apparente des fragments et des prises de parole est contrebalancée par l'unicité du corps en scène et la singularité de l'expérience.

Alors que les créations de Marie Brassard représentent une invitation au voyage intérieur – Gilbert David parle joliment de « [l]a subtile subversion qui traverse ses spectacles, la tranquille mais résolue défense du droit à rêver, à imaginer, à créer et à désirer sans entraves¹⁶¹ » –, il n'empêche que la performeuse use constamment d'une foule de stratagèmes pour stimuler la réflexion du spectateur, perturbant joyeusement son périple en n'hésitant pas à provoquer des effets de distanciation pour éviter qu'il ne sombre dans une réception plutôt méditative qu'active¹⁶² des événements présentés. L'un des moyens les plus efficaces utilisés par l'actrice pour y arriver est sans aucun doute le montage. En effet, comme le formulent Florence Baillet et Clémence Bouzitat :

Le montage est [...] à la source d'une dramaturgie non aristotélicienne, fondée sur la rupture. Il permet d'interrompre le flux dramatique, invite le spectateur à la réflexion,

¹⁶¹ Gilbert David, « Monodrame et performance autofictionnelle dans les créations en solo de Marie Brassard », *loc. cit.*, p. 110.

¹⁶² Dans *Figurations du spectateur*, Marie-Madeleine Mervant-Roux réfute l'opposition passif / actif qui a longtemps été utilisée pour catégoriser les rôles et attributs respectifs du spectateur et de l'acteur, puisque le spectateur est une composante nécessaire de la représentation théâtrale. Puisqu'il constituerait même le « co-acteur – au sens large – de la séance dramatique », il ne saurait en aucun cas être considéré inactif. (Voir Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2006, p. 9.)

l'empêchant de se laisser berner par l'illusion et de digérer l'œuvre comme une production culinaire¹⁶³.

Ainsi, mettant successivement en voix des points de vue différents sur la scène, Marie Brassard interpelle encore une fois le spectateur, puisque chaque fragment constitue l'amorce ou la reprise d'une parole, selon un flux sinueux apte à stimuler le récepteur par la nouveauté ou la répétition avec variations des énoncés, ou encore par des ruptures ou des chevauchements entre les différents morceaux.

Étant donné l'hétérogénéité et la discontinuité de la proposition scénique sous l'effet du montage ainsi que l'autonomie apparente des éléments sonores et visuels, la synthèse harmonieuse du résultat a de quoi surprendre. Bien que cette unité de l'objet spectaculaire soit assurée en partie par la force d'attraction d'un corps émetteur et par le fait que les prises de parole sont organisées en fonction d'un même thème, il n'empêche que le montage produit un effet de distanciation qui tranche avec le climat intimiste que Marie Brassard tente d'établir entre la scène et la salle. Comment, en ce cas, les spectateurs peuvent-ils, malgré tout, se prendre au jeu de la fiction ? Mise à part l'utilisation constante de la première personne – qui contribue assurément à favoriser la complicité –, sans oublier l'aplomb indéniable de l'actrice en scène, le choix du monologue comme mode d'adresse apparaît comme le facteur clé de la réussite. En effet, comme le souligne Lehmann, le monologue a un effet remarquable sur le spectateur, ce que le théoricien allemand éclaire à l'aide d'un parallèle entre le théâtre et le cinéma :

Le monologue théâtral offre certes un regard dans l'intériorité des protagonistes comme le fait aussi le gros plan cinématographique. [...] Comme le montre Deleuze, le regard du spectateur-cinéma perçoit un « espace quelconque ». Le gros plan rompt avec l'impression d'un espace continu. Alors que l'espace quelconque du gros plan nous ravit à la réalité et nous plonge plus profondément dans le *fantasme*, le monologue de personnages sur la scène renforce au contraire la certitude de notre perception que l'action dramatique est une *réalité* dans l'espace-instant authentifiée par l'implication du public. En fait, c'est cette *transgression de la frontière de l'univers imaginaire dramatique en une situation théâtrale réelle* qui, dans l'esthétique postdramatique, conduit à l'intérêt spécifique pour

¹⁶³ Florence Baillet et Clémence Bouzitat, article « Montage et collage », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 134.

la forme textuelle du monologue ainsi que pour la méthode théâtrale spécifique à laquelle se rattache le monologue¹⁶⁴.

Ainsi, Marie Brassard renforce encore une fois l'intimité que le corps en scène – le corps émetteur – partage avec le public à l'aide du monologue. La créatrice joue ainsi constamment sur l'amplitude de la distance qui la sépare du spectateur, la creusant délibérément pour mieux la réduire ensuite, dans un mouvement de va-et-vient qui dynamise la représentation. De la sorte, bien qu'il soit régulièrement forcé de se distancier de la fiction par les ruptures induites par le montage, le spectateur n'est pourtant pas laissé durablement à distance puisque la performeuse rétablit rapidement et efficacement l'intimité avec lui par la prise de parole à la première personne.

En fin de compte, la technique du montage engendre une création ouverte, dont le sens – comme les questions – n'est pas imposé au spectateur. La conscience de ce dernier est mise en alerte, puisque ce que Marie Brassard propose est moins une vision unifiée du monde que la plongée fantasmatique dans un moi divisé, dont l'assemblage progressif des différentes facettes se révèle harmonieux parce que les parties forment un tout plus grand que leur simple addition.

6. Le corps-matériau

Sujet de la fiction et support des transformations verbo-fictionnelles tout à la fois, la question du corps est omniprésente dans la pratique brassardienne. Si elle est notamment mise en évidence par les questions que cette dernière soulève sur l'identité du (des) locuteur(s), elle se retrouve également étroitement liée à des thèmes explorés par les solos, comme, par exemple, celui de la mort, qui en constitue indéniablement un point de fuite et une ligne d'horizon. En effet, le thème de la mort parcourt l'ensemble de l'œuvre de Marie Brassard, où il se décline de différentes façons dans les partitions verbales – tel qu'observé au premier chapitre de ce mémoire, tout particulièrement dans la partie consacrée à *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, sa dernière création. Nous examinerons plutôt ici d'autres relations

¹⁶⁴ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, op. cit., p. 204-205. Souligné dans le texte original.

qu'entretiennent divers motifs de la mort avec le corps dans les performances brassardiennes, que ce soit par les manifestations de l'angoisse ou du sentiment d'inquiétante étrangeté qui hantent ces créations, notamment en raison du caractère spectral des figures qui peuplent volontiers la scène, produisant l'impression antagoniste d'un corps dépossédé ou d'une coquille vide mise à la disposition d'entités surnaturelles.

En effet, si la mort est omniprésente dans l'œuvre de Marie Brassard sur le plan textuel, elle constitue également un élément intimement et inextricablement lié à la représentation scénique en raison de la matérialité du corps de l'interprète, perçue dans toute sa fragilité. Tandis que Lehmann considère que « le corps est un carrefour où, en y regardant de plus près, resurgit continuellement la frontière entre la vie et la mort, devenant là, à la fois thème et problème¹⁶⁵ », Herbert Blau, l'un des deux co-fondateurs de *The Actor's Workshop*, soutient :

When the theatre is distinguished from other arts, we usually hear of « living theatre, » or the interplay of actor and audience, but these undeniable banalities tend to disguise the one inalienable and arcane truth of theatre, that the living person there may die in front of your eyes, and is in fact doing so¹⁶⁶.

Ainsi, le corps, qui s'inscrit au présent et dans l'espace-temps¹⁶⁷, contient déjà la mort, et accomplit à tout instant la redoutable promesse de sa propre finalité. Si cet horizon, cette

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 268.

¹⁶⁶ « Quand le théâtre est différencié des autres arts, nous entendons habituellement parler de “théâtre vivant”, ou de l'interaction entre l'acteur et le public, mais ces banalités indéniables tendent à masquer l'unique vérité inaliénable et impénétrable du théâtre, à savoir que la personne vivante qui se trouve là pourrait mourir devant nos yeux, et est, en fait, en train de le faire. » [Notre traduction.] Cité dans Ann Wilson, « *Bored to Distraction : Auto-Performance and the Perniciousness of Presence* », dans Jenn Stephenson (dir.), *op. cit.*, p. 40.

¹⁶⁷ Alain Knapp, fondateur de l'Institut pour la Personnalité créatrice et homme de théâtre qui a eu une grande influence sur la pratique québécoise, voit une relation très forte entre la présence du corps et le temps, cette donnée qui constitue un autre thème exploré de façon récurrente par Marie Brassard. En effet, à l'occasion d'une entrevue avec Josette Féral, Knapp déclare :

L'esprit conceptualise vite, il a la capacité de se déplacer dans le temps et dans l'espace. Il peut se projeter dans le futur, revenir dans le passé. Le corps, par contre, c'est le présent, le temps. La pesanteur du corps impose le rythme, la durée des comportements. Le corps inscrit l'acte dans le temps.

En opposant la vivacité de l'esprit à la lourdeur du corps, Knapp met en lumière ce paradoxe de l'être, une partie de cette division intime illustrée par Marie Brassard depuis 2001. Voir Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretien*, tome I, « L'espace du texte », Montréal / Carnières, Éditions Jeu / Éditions Lansman, 2001, p. 182.

condition mortelle de l'être humain constitue le sujet d'une angoisse existentielle millénaire, elle imprègne tous les spectacles de l'artiste montréalaise. Cette préoccupation se manifeste déjà, peut-être, dans le choix de la forme de l'écriture, puisque selon Sébastien Hubier, l'un des nombreux motifs pouvant inciter un auteur à entreprendre un récit personnel, qui fait usage de la première personne, est la peur de la mort, qu'il serait éventuellement possible de « surmonter, par le détachement qu'induit l'écriture¹⁶⁸ ». En outre, l'écriture intime permet, bien entendu, de ramener les morts à la vie, ainsi que de laisser une trace de soi-même, qui persistera lorsque le corps, périssable, ne sera plus que souvenir du passé. *Ars longa, vita brevis...*

6.1 Le corps-marionnette

Sur le plan scénique, la mort est également présente de multiples façons dans la pratique de Marie Brassard, particulièrement en lien avec l'usage singulier de sa voix et de son corps. En effet, au chapitre précédent nous avons vu que l'artiste utilise ce dernier comme un dispositif sonore, se prêtant à des transformations d'ordre vocal et utilisant des masques vocaux pour agir sur le corps en scène. Si cet usage des nouvelles technologies est riche en ce qu'il permet à l'artiste solo d'incarner différents personnages, il fragilise en même temps le corps, en le dépouillant de la consistance intégrale du corps et de la voix.

Bien que tout acteur utilise toujours son corps et sa voix comme supports de son jeu, Marie Brassard pousse l'exercice encore plus loin par le truchement des manipulations vocales puisque dans ses solos, le corps en scène est traversé par une pluralité de voix qui ne semblent pas toujours en être originaires. Si celle du protagoniste semble y être ancrée plus profondément que les autres – ce personnage s'exprimant habituellement avec la voix naturelle, non médiatisée, de l'actrice –, elle cède cependant souvent la place à la parole des différents personnages, bouleversant la notion d'identité en tant qu'ensemble homogène. De la sorte, puisque chez Brassard, à un corps ne correspond plus une seule voix, le corps devient en conséquence un lieu de passage – et non d'ancrage – de l'identité.

¹⁶⁸ Sébastien Hubier, *Littératures intimes*, op. cit., p. 69.

Curieusement, cette façon de procéder n'est pas sans rappeler celle du théâtre antique romain, où, comme l'explique la latiniste française Florence Dupont, l'identité était liée à la voix plutôt qu'au corps de l'acteur. En effet, lors d'une entrevue accordée à la journaliste Isabelle Roche, la spécialiste a tenu les propos suivants :

Une tragédie obéit aux mêmes contraintes que la comédie, c'est-à-dire que c'est un spectacle consensuel, qui ne requiert pas d'interprétation intellectuelle – il n'y a pas de « sens » mais une composition de ce que les Romains appellent les « mouvements de l'âme. » Ces mouvements correspondent à peu près à ce que nous appelons « émotions » mais l'expression a une acception beaucoup plus large : elle se réfère aux sentiments et à toutes les postures de l'âme – interrogation, surprise... etc. Et toutes les gammes de ces « mouvements de l'âme » vont être créées par la voix de l'acteur – qui par ailleurs demeure assez statique sur scène. Son identité est celle de sa voix – n'importe quel acteur peut donc tenir n'importe quel rôle : il n'a pas de voix propre mais, en revanche, peut déployer un jeu de voix tout à fait extraordinaire ; il se compose la voix qu'il souhaite, joue avec elle comme le fait aujourd'hui un chanteur d'opéra, par exemple – à cela près que le texte tragique, énoncé comme une diction complètement artificielle, n'est pas du chant. La représentation tragique est toute entière fondée sur ces modulations vocales, qui sont des postures en relation avec le rôle et le texte. Et le corps de l'acteur est entièrement au service de sa voix – cette voix qui est le véhicule essentiel de ce qu'il veut faire ressentir¹⁶⁹.

Dès lors, si Marie Brassard utilise les modulations de sa voix opérées par le truchement des masques vocaux pour indiquer l'identité du locuteur au spectateur, à l'instar des acteurs antiques romains elle s'en sert principalement pour véhiculer une posture et susciter des émotions chez le spectateur – sentiments transmis par les sensations que la voix suscite en lui. Cette opération est d'autant plus facilitée que le médium utilisé – la voix – serait, ainsi que le propose Jacques Lacan, un des « objets fétiches du désir¹⁷⁰ ». En effet, pour le psychanalyste, elle constituerait un « “objet à” [et l]e théâtre présente[rait] la voix comme l'objet d'une perception érotique ». En conséquence, la voix, un objet de désir, concourrait à créer un véritable lien sensuel entre le locuteur et le spectateur. Cette stimulation des sens pourrait, de façon intéressante, pallier la sensation de dépouillement apparent du corps en scène, impression provoquée par la dissociation manifeste de la voix et du corps. En effet, la multiplicité des émotions suscitées par le truchement des masques vocaux – et par la voix

¹⁶⁹ Florence Dupont, sur le site Le littéraire.com, <http://www.lelitteraire.com/article1311.html>, [en ligne], page consultée le 3 mars 2012.

¹⁷⁰ Cité dans Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, op. cit., p. 239.

naturelle de l'artiste qu'utilisent habituellement les protagonistes – modère le sentiment que le corps a un manque à combler, celui-ci n'étant plus présenté comme un organisme indéfectiblement stable et plein. Au contraire, l'enveloppe corporelle exposée comme carrefour de rencontres illustre la complexité de ce corps, qui ne répercute pas une réponse univoque, claire et unilatérale mais un éventail d'identités plurielles.

En mettant en lumière la singularisation de l'être véhiculée par la voix, la prise de position brassardienne au sujet de la complexité de l'être ne se limite pas à l'esprit, mais s'étend également à ce qui lui permet de se manifester : le corps humain. Pour sa part, Patrice Pavis estime que :

[l]e corps du comédien se situe, dans l'éventail des styles de jeu, entre la spontanéité et le contrôle absolu, entre un corps naturel ou spontané et un corps-*marionnette*, entièrement tenu en laisse et manipulé par son sujet ou son procréateur spirituel : le metteur en scène¹⁷¹.

Cependant, de façon intéressante, Marie Brassard n'adopte pas l'une ou l'autre de ces approches, puisque son jeu se situe à cheval entre une spontanéité contrôlée et la maîtrise totale. En effet, l'artiste privilégie la liberté que l'improvisation procure¹⁷² et se réserve ainsi le droit de varier, à tout moment, des éléments verbaux ou gestuels lors des représentations : de la sorte, son corps manifeste une spontanéité certaine. Néanmoins, il est également contrôlé, puisque la représentation obéit à une structure préétablie, malgré une grande ouverture au changement et à l'accident, d'autant plus que Marie Brassard, en cumulant les fonctions d'auteure, d'agenceuse scénique et d'interprète, est incontestablement la maîtresse d'œuvre de la production spectaculaire.

Si Marie Brassard est l'une de ces artistes qui cherchent toujours à se mettre en danger, lors des représentations cette envie se manifeste de manière originale par la distribution du

¹⁷¹ Patrice Pavis, article « Corps », dans *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 70. Souligné dans le texte.

¹⁷² En entrevue avec Hervé Guay à l'occasion des représentations montréalaises de *Peepshow* en avril 2006, Marie Brassard confiait : « Un des grands plaisirs du spectacle, c'est justement que tout peut arriver. L'improvisation n'est pas défendue ; on peut faire des changements à la dernière minute. Autrement, de toujours répéter sans rien changer, c'est ennuyeux. Moi, je trouve que c'est le *fun* d'être en danger. » Dans Hervé Guay, « Une artiste multipiste », loc. cit., p. 3. Deux ans plus tard, alors qu'elle présente *L'invisible* à Genève, l'artiste réitère cette position en déclarant : « En tant qu'artiste, c'est ma responsabilité de me mettre en danger [...] Sinon, l'ennui menace. » Voir Chiuch, « La Bâtie bascule dans *L'invisible* », loc. cit., p. 36.

langage verbo-corporel entre plusieurs canaux. En effet, bien que l'actrice, le sujet interprétant la fiction, ait évidemment le plein contrôle moteur de son corps, elle cède cependant une partie de son discours à ses collaborateurs puisque ceux-ci gèrent la console de sonorisation au moment même de la représentation. L'artiste, en procédant de la sorte, manifeste la grande confiance qu'elle a en eux, puisque la voix est sans aucun doute le facteur le plus déterminant de l'efficacité scénique de ses performances. À l'occasion de la représentation de *Peepshow* à Vancouver en mai 2005, le journaliste Jerry Wasserman note d'ailleurs, au sujet des manipulations vocales, les caractéristiques suivantes :

*[M]uch of the show's work is done with voice. Brassard is miked, and soundman Alexander MacSween manipulates the sound she emits so that one second she is a six year old girl with a tiny little voice, the next she is the basso-profundo wolf, and modulations of the sound enable her to become all the characters, male and female, in between, without Brassard herself changing volume or tone*¹⁷³.

Ainsi, comme le souligne pertinemment le critique vancouverois, l'actrice en scène se fie entièrement à ses collaborateurs pour modifier sa voix, n'en variant ni le ton ni le volume pour « vocaliser » les différents personnages. De la sorte, bien que le support premier – la voix – soit issu du corps de l'actrice, ses transformations sont réalisées indépendamment de sa volonté immédiate lors de la représentation.

Puisque Marie Brassard, en tant qu'interprète, a le contrôle de son corps mais qu'elle en délègue une part de son expression verbale à un autre en situation de jeu, la remarque de Pavis concernant le corps-*marionnette* nous semble particulièrement intéressante. Selon le Centre national de ressources textuelles et lexicales, la marionnette est un objet répondant à la définition suivante :

¹⁷³ « La plus grande partie du travail du spectacle est réalisée avec la voix. Brassard porte un micro, et l'ingénieur du son Alexander MacSween manipule les sons qu'elle émet, ainsi une seconde elle est une fillette de six ans avec une minuscule petite voix, alors qu'à la suivante elle a la voix basse et profonde du loup, et les modulations du son lui permettent de devenir tous les personnages, masculins et féminins, sans que Brassard elle-même change de ton ou de volume. » [Notre traduction.] Dans Jerry Wasserman, « Peepshow », *loc. cit.* [Nous soulignons.]

Figure de bois, de carton, de tissu ou d'autre matière, représentant une personne ou un animal, qui est articulée ou non, actionnée à la main [...] ou à l'aide de fils [...] par une personne généralement cachée et à laquelle on fait jouer un rôle parlant ou muet¹⁷⁴.

Si, conformément à cette description, le corps de Marie Brassard figure effectivement une personne, parfois un animal – nous pensons au personnage de Will, le loup dans *Peepshow* – ou même une machine à l'occasion¹⁷⁵, ce qui nous intéresse davantage dans cette description est la responsabilité et l'identité du marionnettiste, cet être habituellement caché qui prête sa voix à la marionnette. Voilà bien la complexité et l'originalité de la pratique brassardienne puisque l'artiste – marionnettiste à l'origine de cette utilisation particulière de la technologie sonore – est également marionnette, alors que, durant la représentation, sa voix est partiellement contrôlée par les artistes du son. De la sorte, complice de la manipulation de son corps et accessoire principal de celle-ci, l'artiste montréalaise est à la fois sujet et objet, endossant les rôles normalement distincts de la marionnette et du marionnettiste, du musicien et de l'instrument.

Toutefois, en raison de la nature des manipulations de la voix au sein de la pratique brassardienne, qui sont effectuées par le truchement de machines – en l'occurrence un micro, un ordinateur et une console de sonorisation –, certains théoriciens analysant ses spectacles préfèrent évoquer un corps-machine plutôt qu'un corps-marionnette, expression plus apte à

¹⁷⁴ « Marionnette », site du Centre national de ressources textuelles et lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/marionnette>, [en ligne], page consultée le 3 avril 2012.

¹⁷⁵ Par exemple, dans *Jimmy, créature de rêve*, la voix du protagoniste se mue en signal sonore, peu avant la fin, alors que Jimmy évoque sa fuite devant un train :

JIMMY

Je me suis retourné : l'actrice se tenait debout à cheval sur le nez d'une locomotive comme la figure de proue d'un bateau. Le train était lancé à toute vitesse à ma poursuite. J'étais terrorisé et je courais de toutes mes forces et pouvais entendre derrière moi la voix de l'actrice qui pleurait et appelait mon nom :

JIMMY !!! JIMMY !!! JIMMY !!!

Pendant un temps, la voix de Jimmy se transforme pour évoquer la sirène d'un train. (JCR : 10)

Ainsi, déjà lors de son premier solo, Marie Brassard utilise les manipulations vocales pour élargir les possibilités du corps de l'acteur, et matérialise le train par le truchement des transformations de sa voix. La modification a lieu alors que le nom « Jimmy » devient graduellement « tchi-mi », indiquant de cette façon le passage de la voix humaine en signal sonore. Brassard utilisera le même procédé dans *L'invisible*, notamment, lorsque, à l'aide de sa voix, elle personnifie encore une fois un train, tandis que MacSween et Hynninen font entendre le cliquetis mécanique d'une locomotive en marche. Voir Marie Brassard, *L'invisible*, captation vidéo, *op. cit.*, vers 29 minutes 5 secondes.

rendre immédiatement compte de l'utilisation des nouvelles technologies faite par l'artiste. C'est notamment le cas de J. Paul Halferty qui, dans un article consacré à la manipulation vocale dans les solos de Marie Brassard, parle d'un « *sound cyborg*¹⁷⁶ » pour faire le lien entre l'humanité du corps en scène et l'utilisation d'une machine. Cependant, créature hybride, à mi-chemin entre l'homme et la machine, le cyborg « est un être humain [...] qui a reçu des greffes de parties mécaniques¹⁷⁷ ». En conséquence, si l'expression de Halferty rend, en effet, judicieusement compte de la pratique de Brassard sur le plan technique, elle nous paraît inexacte sur un point capital, soit le fait que le cyborg contrôle pleinement à la fois ses parties humaines et mécaniques, alors que Brassard cède tout pouvoir sur la technique à ses collaborateurs au moment de la représentation. Ainsi, bien que la machine entretienne effectivement des liens étroits avec sa voix, elle ne la contrôle pas. D'autre part, si l'appellation corps-machine est intéressante, dans les spectacles de l'artiste il y a dissociation entre ces deux instances (corps parlant et machine), au sens où l'artiste montréalaise aime montrer l'envers du décor et attirer l'attention sur les artifices et leur fabrication¹⁷⁸. De ce fait, son utilisation de la technologie n'est pas dissimulée, l'artiste jouant davantage sur la discordance entre le corps et la machine que sur leur fusion.

¹⁷⁶ J. Paul Halferty, « *The Actor as Sound Cyborg : An Interview with Marie Brassard* », *Canadian Theatre Review*, n° 127, Toronto, été 2006, p. 24.

¹⁷⁷ Article « Cyborg », site Wikipedia, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Cyborg>, [en ligne], page consultée le 3 avril 2012.

¹⁷⁸ En outre, dans le même article du chercheur torontois, elle déclare : « *[T]here is always a human being behind the technology, so it is always the artist behind it that you see.* » (« Il y a toujours un humain derrière la technologie, alors c'est toujours l'artiste derrière que l'on voit. » [Notre traduction.] Voir J. Paul Halferty, « *The Actor as Sound Cyborg: An Interview with Marie Brassard* », *loc. cit.*, p. 26. De la sorte, Marie Brassard attire l'attention sur la présence humaine qui est doublement mise en lumière, agent à la fois de la performance et des transformations technologiques.

6.2 « L'inquiétante étrangeté¹⁷⁹ » de la pratique brassardienne

La discordance entre la voix et le corps contribue certainement à l'effet d'« inquiétante étrangeté » produit par les spectacles de Marie Brassard, impression renforcée par le sentiment d'intimité que la performeuse réussit à créer de façon convaincante pendant la représentation. L'expérience de cette angoisse sourde dans un contexte familial théorisée par Freud rend bien compte de l'émoi ressenti par le spectateur devant la pratique brassardienne. En effet, les phénomènes associés à ce concept que relève le savant autrichien recouvrent notamment les dédoublements, la mort, les spectres, les automates et l'hypertrophie de la pensée par rapport à la réalité¹⁸⁰ – notions qui représentent toutes des éléments-clé de la pratique scénique de l'artiste montréalaise.

La marionnettisation partielle du corps constitue sans doute une première source du sentiment de l'inquiétante étrangeté, ne serait-ce que par l'impression troublante, pour le public, que le corps en scène est traversé par la voix, au lieu d'être le lieu d'ancrage de cette composante essentielle de l'identité humaine. Si, contrairement à Maeterlinck ou Kleist, Marie Brassard ne présente ou ne vise pas un théâtre de marionnettes, de poupées ou d'automates, il n'en demeure pas moins que ses créations produisent le même malaise que l'utilisation scénique d'objets inanimés, sensation que Maeterlinck caractérise ainsi dans un texte intitulé « Un théâtre d'androïdes » : « Il semble aussi que tout être qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie, fasse appel à des puissances extraordinaires (...) ce sont des morts qui semblent nous parler, par conséquent, d'augustes voix...¹⁸¹ ». Bien que le spectateur des créations brassardiennes ait conscience que la bouche même de l'interprète soit à l'origine de la voix, celle-ci – par le biais des transformations effectuées par la console de sonorisation – demeure également l'objet d'une dissociation par l'alliage de l'animé (le corps) et de l'inanimé (la

¹⁷⁹ Freud définit le sentiment de l'« inquiétante étrangeté » comme « cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières. » Voir Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*) », traduction de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, site de l'Université du Québec à Chicoutimi,

http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.pdf, [en ligne], page consultée le 15 août 2012, p. 7.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹⁸¹ Cité dans Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 87-88.

technologie). La voix est ainsi incarnée et désincarnée en synchronie, ce qui produit un trouble certain chez le spectateur.

Si la place importante qu'occupe souvent, de nos jours, la technologie dans les créations scéniques éclipse parfois la présence des interprètes en chair et en os, il n'en est rien dans le cas des performances de Marie Brassard, où le vivant et l'inanimé travaillent véritablement de concert. En effet, nous avons omis de le préciser jusqu'à présent, mais Marie Brassard est une actrice de grand talent, l'une de ces rares artistes qui peuvent évoquer tout un univers d'un simple geste de la main. Elle interprète ses solos avec une grâce et une fluidité stupéfiantes, qualités qui ont d'ailleurs inspiré à un critique australien ayant assisté à une représentation de *Jimmy, créature de rêve* en 2003 les remarques suivantes : « *Brassard is a performer of wonderful economy and understated physical skill. Despite having performed this show around the world since its premiere in 2001, she brings a very welcome sense of freshness and unpredictability to the work*¹⁸² », tandis que la simplicité et la finesse de son jeu ont été célébrées par un journaliste torontois à propos de *Peepshow* :

*It's riveting, often disturbing, stuff, performed with a minimalist grace that borders on the realm of choreography as Brassard stalks around a single chair, creating and discarding characters with an ease that would turn a chameleon green with envy*¹⁸³.

Voilà sans doute pourquoi, malgré la forte présence de la technologie, les spectacles de Marie Brassard demeurent foncièrement humains. Fasciné par la présence véritablement

¹⁸² « Brassard est une performeuse d'une merveilleuse retenue et d'un talent physique raffiné. Même si elle a interprété ce spectacle partout dans le monde depuis la première en 2001, elle transmet le sentiment très apprécié d'une fraîcheur et d'une imprévisibilité à la représentation. » [Notre traduction.] Stephen Dunne, « *Ah, dream lovers; they do play on the mind* », *The Sydney Morning Herald*, Sydney, 6 novembre 2003.

¹⁸³ « C'est captivant, souvent perturbant, étoffé, performé avec une grâce minimaliste aux confins du domaine de la chorégraphie alors que Brassard rôde autour d'une simple chaise, créant et abandonnant les personnages avec une aisance qui rendrait un caméléon vert d'envie. » [Notre traduction.] Voir John Coulbourn, « *Talk piece of art* », *Toronto Sun*, Toronto, 21 avril 2005. Quelques mois plus tard, ce même journaliste écrit, après avoir vu *Jimmy, créature de rêve* : « *In bringing Jimmy to life, Brassard relies heavily on both electronic voice distortion and the kind of sure-footed simplicity that only the most accomplished artists can achieve* ». (« Pour insuffler la vie à Jimmy, Brassard s'appuie fortement sur les distorsions électroniques de la voix ainsi que sur une sorte d'habile simplicité que seuls les artistes les plus accomplis peuvent atteindre. » [Notre traduction.] John Coulbourn, « *Totally dreamy. Jimmy is wonderfully weird and hauntingly beautiful* », *loc. cit.*), tandis que, de son côté, Hervé Guay qualifie la performeuse de « fée des planches » (Voir Hervé Guay, « La fée des planches », *loc. cit.*, p. 3).

« hypnotique¹⁸⁴ » de la performeuse, le spectateur est entraîné dans un échange qui se fait d'âme à âme, en vertu de la prise de parole à la première personne et en raison de la nature intime des propos¹⁸⁵. Pourtant, le trouble lié à l'intervention technologique – sentiment indissociable, selon Freud, de la production de l'inquiétante étrangeté – demeure. Selon le psychanalyste :

L'un des procédés les plus sûrs pour évoquer facilement l'inquiétante étrangeté est de laisser le lecteur douter de ce qu'une certaine personne qu'on lui présente soit un être vivant ou bien un automate. Ceci doit être fait de manière à ce que cette incertitude ne devienne pas le point central de l'attention, car il ne faut pas que le lecteur soit amené à examiner et vérifier tout de suite la chose, ce qui, avons-nous dit, dissiperait aisément son état émotif spécial¹⁸⁶.

Même si, lors des performances de Marie Brassard, le spectateur ne doute pas du fait qu'un être humain se trouve réellement devant lui, il n'en reste pas moins que l'actrice joue si habilement sur la convergence et la divergence du vivant et de l'inanimé qu'un inconfort

¹⁸⁴ La critique Thuy On, du journal australien *The Australian*, soutient que « Brassard has a mesmerizing stage presence ». (« Brassard a une présence scénique hypnotique ». [Notre traduction.] Thuy On, « *Throwing voices at the vagaries of love and lust* », *The Australian*, Melbourne, 26 octobre 2006.)

¹⁸⁵ Mentionnons également, parmi les éléments pouvant expliquer la durabilité et la solidité de la relation unissant Marie Brassard aux spectateurs, le fait que sa pratique scénique s'apparente à maints égards à l'art oratoire du conte, ce dont son usage de la voix constitue la démonstration la plus évidente. En effet, alors que la performeuse utilise sa voix non médiatisée pour personnifier les protagonistes de ses solos, elle emprunte volontiers diverses voix, façonnées à partir de la sienne, pour interpréter les autres personnages de ses fables fantasmagiques – à l'image des parents racontant une histoire à leurs enfants. D'autre part, sa mobilité et ses mouvements restreints, la création d'univers par le recours à l'évocation plutôt qu'à la démonstration ainsi que le rare usage de costumes de scène, par exemple, rappellent également des caractéristiques de l'art du conte, avec lequel le théâtre entretient réellement de nombreux liens. Effectivement, lors d'un entretien avec Josette Féral, Denis Marleau a fait un rapprochement entre ces deux formes artistiques en tenant les propos suivants :

Je pense que l'art théâtral, c'est aussi un art de raconter. Et aujourd'hui, j'ai l'impression que les rudiments de cet art sont en train de se perdre. On fait de plus en plus du théâtre qui cherche à tout montrer [...] Moi, je pense au contraire que montrer, c'est l'affaire du cinéma, parce que sur un écran, il est indispensable de montrer des choses. Au théâtre, pas nécessairement. Il suffit d'une présence, d'une personne, et alors tout peut s'animer, sans que les vraies choses aient besoin d'être réellement sur scène ou montrées. Parce que l'acteur, seul en scène, peut avoir ce pouvoir d'incantation et de suggestion. Et grâce à son corps verbal, qui résonne comme un tuyau vide rapetissant ou s'amplifiant selon l'intensité de son souffle, toutes ces choses peuvent être imaginées et donc vues par le spectateur. Elles seront même plus extraordinaires que si elles étaient montrées. Voilà pourquoi j'insiste tant sur le travail de la voix. (Voir Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens*, tome II, « Le corps en scène », Montréal / Carnières, Éditions Jeu / Éditions Lansman, 2001, p. 230.)

En outre, notons rapidement que la liberté des effets de voix proposés par Marie Brassard contraste grandement avec l'économie de mouvement dont elle fait preuve et qui rappelle d'ailleurs ce que rapporte Florence Dupont au sujet du certain statisme des acteurs de l'Antiquité romaine.

¹⁸⁶ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*) », *loc. cit.*, p. 13.

persiste. En abreuvant le spectateur d'anecdotes intimes, la performeuse distrait toutefois habilement son attention. Ainsi, même si le public peut constater la bizarrerie du procédé, il s'en accommode pour prêter plutôt une oreille attentive aux confessions des personnages. C'est de cette manière que l'artiste « multipiste¹⁸⁷ » instaure durablement et efficacement, à sa façon, cet « état émotif spécial » théorisé par Freud.

7. La voix, « manifestation par excellence de l'entre-deux¹⁸⁸ »

Ainsi, même si ce n'est pas évident au premier abord puisqu'il est en partie occulté par la fascination qu'exerce le traitement de la voix sur le spectateur médusé, le corps occupe indubitablement la place centrale au sein des créations de Marie Brassard, qu'il s'agisse du propos des partitions verbales, de la présence physique de l'auteure – qui se fait sentir dans et derrière le texte par le monologue et le montage –, de celui de l'agenceuse scénique – qui fait également office de marionnettiste – ou de la marionnettisation de l'interprète. Par ailleurs, le corps, source de l'intime, en s'inscrivant forcément dans un temps humain dont le terme est la mort entretient des liens étroits avec ces deux thèmes majeurs des créations brassardiennes, tandis que la remise en question de l'identité, de l'âge et du sexe renvoie pareillement à une problématisation du corps touchant à la fois l'âme et les contingences charnelles.

Néanmoins, durant la représentation le corps demeure une énigme, alors que des figures spectrales s'emparent de lui à leur guise et que l'origine de la voix continue d'être une source de questionnement et de fascination pour le public. Peut-être la performeuse entretient-elle volontairement l'indécidabilité, puisque la suspension du vraisemblable nourrit le sentiment de l'inquiétante étrangeté qui met dès lors le spectateur sur ses gardes, le forçant à se questionner sur la nature de ce à quoi il assiste.

De plus, dans les créations brassardiennes, à l'instar des productions théâtrales de Denis Marleau :

L'acteur est essentiellement réduit à sa voix, manifestation par excellence de l'entre-deux, production du corps cependant immatérielle, souffle audible mais invisible. Si les masques

¹⁸⁷ Qualificatif utilisé par Hervé Guay. Voir Hervé Guay, « Une artiste multipiste », *loc. cit.*, p. 3.

¹⁸⁸ Hélène Jacques, *Un théâtre de l'écoute*, *op. cit.*, p. 261.

animés, comme la marionnette, sont des objets de médiation entre le visible et l'invisible [...], telles sont aussi les voix des acteurs qui circulent sur la scène tandis qu'ils sont disparus, qui font voir en le décrivant le réel se déroband aux yeux du spectateur¹⁸⁹.

Ainsi, la voix – issue du corps – servirait déjà efficacement, en elle-même, le propos de Marie Brassard, puisqu'elle ferait le pont entre le visible et l'invisible, le vivant et l'inanimé. Par conséquent, l'usage de la voix comme matériau premier de la représentation brassardienne nourrirait le discours de l'artiste de façon particulièrement judicieuse, étant donné que la voix comporterait déjà, en elle-même, l'idée de la mort – ce que l'utilisation des masques vocaux ne ferait qu'accentuer. Alors que les transformations vocales et le mode intime de la confidence contribuent conjointement à créer des mondes psychiques d'une vivacité impressionnante et d'une intrigante fugacité, en mettant l'accent sur l'artifice technologique de la performance Marie Brassard explore la tension entre la pesanteur du corps mortel et la légèreté de l'âme, le caractère omniprésent du premier se trouvant irradié par l'étrangeté immédiate de l'autre, de manière à induire interrogations et malaise chez le spectateur.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 261.

Conclusion

Dans ce mémoire nous avons choisi d'étudier l'évolution des stratégies d'autoreprésentation et d'autofictionnalisation dans cinq créations de Marie Brassard conçues en l'espace d'une décennie – soit *Jimmy, créature de rêve* (2001), *La noirceur* (2003), *Peepshow* (2005), *L'invisible* (2009) et *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* (2010) –, en nous attachant d'abord, dans le premier chapitre, aux mécanismes à l'œuvre dans les partitions verbales, en explorant les dispositifs et les conditions spectaculaires de la création dans le chapitre subséquent, pour terminer notre analyse en trois temps avec l'examen du corps en scène, en lien avec les effets produits sur le spectateur.

À la lumière des chapitres précédents, force est de constater que la réflexion et l'autoréflexion se trouvent au cœur de l'œuvre de Marie Brassard, cette artiste qui propose au public de ne pas s'arrêter au mur que constituent les apparences, mais de faire plutôt l'expérience de la complexité des choses en ouvrant continuellement les portes qui révèlent l'occulte et éclairent ce qui se trouve au-delà des évidences. La performeuse y parvient en dévoilant, lors de chacun de ses solos, plusieurs figures du moi qui rendent compte de ses pérégrinations intérieures, que ce soit en approfondissant un thème (entre autres la solitude, l'enfance, la mort), une idée (l'existence de doubles ou de créatures invisibles, par exemple) ou un sentiment (notamment le désir, l'amour).

Dans le premier chapitre, nous avons étudié les partitions verbales sous l'angle du décloisonnement textuel à l'œuvre d'un spectacle à l'autre. En effet, alors que *Jimmy, créature de rêve* mettait en scène les questionnements existentiels d'une créature de rêve – donc des interrogations d'un ordre très intime, que ce soit en regard de l'origine du personnage ou du sujet de ses angoisses –, les solos suivants représentent différentes étapes d'une ouverture graduelle à l'Autre, du monde social (*La noirceur*) aux préoccupations d'un siècle (*L'invisible*), jusqu'à *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, solo qui constitue – du moins, pour l'instant – l'apogée de cette ouverture sur le monde par le biais d'un récit très personnel des origines de l'humanité. De façon intéressante, même s'il s'agit d'un

aboutissement, d'une avancée décisive vers l'Autre, ce cinquième spectacle constitue également un retour. Effectivement, non seulement la créatrice y aborde les thèmes chers de ses spectacles précédents, mais *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* porte plus spécifiquement sur l'enfance de la créatrice, la genèse de la race humaine, les traces laissées par l'homme ou – de manière à la fois simple et vertigineuse – sur la vie et la mort.

Si les partitions textuelles de Marie Brassard puisent toutes dans le répertoire de l'intime, ce n'est pas uniquement en raison de l'appropriation de la première personne par tous les locuteurs mais également en vertu de la nature des thèmes explorés, ainsi que de la structure même des solos, ces derniers étant organisés d'après les mouvements de l'âme et des associations libres plutôt que par des relations causales provoquées par des faits. En plus de servir à la composition des spectacles en prescrivant les voies que l'œuvre emprunte, les mouvements de l'âme sont aussi à l'origine des personnages puisque les créations de Marie Brassard mettent en scène différents points de vue et postures sur un sujet donné. Ainsi, ce sont les facettes variées d'un même motif et les divers regards sur un sujet commun qui constituent, au final, les personnages des fictions brassardiennes.

En ce qui a trait plus spécifiquement à l'autoreprésentation et l'autofictionnalisation, nous avons vu que le dévoilement de soi s'opérait de façon graduelle grâce aux personnages de l'artiste. En effet, dans ses trois premiers solos, ces derniers prenaient d'abord la parole pour elle, la cachant, la masquant – la protégeant, peut-être. Cependant, la créatrice ne semble plus s'effacer aussi résolument derrière eux à partir de *L'invisible* où, pour la première fois, la protagoniste s'approprie immédiatement et simplement le « je », sans le couvert de la médiation sonore et sans justification de sa présence ou de sa fonction par le biais d'un représentant. Quoiqu'il en soit, que Brassard se dissimule derrière ses personnages ou non, son exploration de l'intime est illustrée, dans chacune de ses créations, par les prises de parole de ces voix qui, par leur addition, laissent entrevoir le véritable moi de leur émettrice, véritable archiannonciatrice du spectacle. La perméabilité et les permutations des motifs et des personnages dans les solos étudiés contribuent en outre à la révélation du moi par la récurrence obsessionnelle de certains thèmes, personnages et éléments.

Délaissant momentanément l'exploration de la matière verbale, nous avons consacré le deuxième chapitre de ce mémoire à l'examen des conditions de la représentation et à l'usage particulier de la technologie fait par Brassard. Nous avons alors constaté que le dévoilement de la voix médiatisée précédait celui du corps lors des trois premiers solos par le truchement des masques vocaux, alors que la véritable voix de la créatrice se fait rapidement entendre – dès *Peepshow* – sous celle des personnages, renforçant l'impression d'un discours personnel adressé par Marie Brassard aux spectateurs. Le décloisonnement spatial à l'œuvre d'une création à l'autre contribue également à ce sentiment en raison du rapprochement graduel entre la scène et la salle, puisque la petite scène en surplomb du premier solo est bientôt souvenir du passé. En effet, la performeuse use – à partir de *La noirceur* – d'une scène ouverte et dépouillée, située au même plan (ou presque) que les spectateurs. Finalement, nous avons observé que l'ouverture de l'espace allait aussi de pair avec l'intégration graduelle des dispositifs sur la scène ainsi que la présence à vue des collaborateurs de la créatrice montréalaise – qui sont placés en marge de ou sur la scène –, alors que la musicalisation du discours s'affirme toujours davantage et qu'un dialogisme s'instaure entre tous les intervenants de la représentation. De la sorte, le décloisonnement ne se limite pas à la scène proprement dite mais également à tous les agents de la représentation, dont l'apport et les voix singulières sont ainsi rendus manifestes.

Le traitement de la voix constitue un premier indice de taille pour l'étude des stratégies scéniques d'autofictionnalisation et d'autoreprésentation de Marie Brassard. Effectivement, il permet à l'artiste de concrétiser scéniquement certaines idées fortes exprimées dans les partitions verbales comme, par exemple, la suggestion que les esprits – ou l'art – ne pourraient s'exprimer que par le biais du corps humain (*L'invisible*) et que chaque être est le résultat de plusieurs contaminations, puisque tout contact laisserait une trace de l'Autre, qu'il s'agisse d'un geste, d'une expression ou d'une inflexion de la voix (*Peepshow*). Si le traitement de la voix illustre efficacement ces idées, c'est parce que la médiation technologique – utilisée de cette façon – s'apparente pareillement à la contamination des esprits et des corps, attendu que, dès le troisième solo, elle permet d'entendre simultanément la voix du personnage et celle de

la créatrice. Ainsi, la voix du personnage est à la fois propre et autre, étant donné qu'elle exprime la singularité du locuteur fictif tout en conservant une trace du contact avec le corps de l'émetteur. D'autre part, de façon plus subtile ces deux hypothèses proposées par la performeuse permettent également de baliser l'évolution du dévoilement de soi à l'œuvre dans chacun de ses solos et d'une création à l'autre. En effet, si l'art, à l'instar des esprits invisibles, s'exprime par le corps de Marie Brassard, ce faisant un peu du véritable moi de l'artiste se dévoile nécessairement à chaque création et à chaque performance, ne serait-ce qu'en raison de la contamination résultant de ce contact. Ainsi, chaque œuvre – même totalement fictive – laisse transparaître un peu du moi de la créatrice alors que, parallèlement, une contamination en chaîne est également à l'œuvre, puisqu'il y a, à chaque fois, non seulement contamination de l'œuvre avec le corps émetteur, mais également contamination avec les œuvres précédentes, qui ont elles-mêmes conservé des traces du corps créateur...

Dans notre deuxième chapitre, nous avons également remarqué que le dévoilement graduel de soi trouve un écho dans le décroisement spatial. Par exemple, dans *Jimmy, créature de rêve*, la performeuse, juchée sur une petite scène, était éloignée à la fois de la salle mais également du plateau ordinairement utilisé en raison de sa position en surplomb – tout comme elle se tenait également à distance de son alter ego, L'actrice, qui n'apparaissait que brièvement et sous le prétexte de l'erreur technique. Même si Brassard embrassait l'identité de L'actrice dans *La noirceur*, l'artiste s'éloignait physiquement de la fiction en ne partageant pas le même espace que les éléments d'origine intime mis en spectacle¹⁹⁰. Simultanément, la créatrice gardait également ses distances par rapport à la réalité puisqu'elle représentait un contenu vraisemblablement autobiographique par le détour de l'art dans ce spectacle. Cette paradoxale réticence à s'associer, lors de la représentation, à un contenu manifestement très personnel – que ce soit en se cachant derrière ses personnages ou la technologie, par exemple – s'atténue sensiblement avec *Peepshow* (scène dépouillée, embrassement de la fiction), et de manière marquée dès *L'invisible* (immédiateté de la prise de parole au « je », utilisation

¹⁹⁰ Rappelons que la fiction se déroulait côté jardin alors que la performeuse se tenait presque exclusivement côté cour durant la représentation.

maximale du plateau comme aire de jeu). Notons finalement que l'utilisation de la première personne sans le recours à un personnage résolument fictif qui a lieu à partir de *L'invisible* coïncide, de façon intéressante, avec l'évolution résolue des créations brassardiennes vers l'art de la performance où le performeur n'assume ordinairement pas d'autre identité que la sienne.

À la suite de ces constatations, nous pouvons avancer quelques remarques. Premièrement, le dévoilement du moi à l'œuvre chez Brassard semble aller de pair avec une affirmation de soi en tant que performeuse, puisque dès le quatrième solo, la présence sur scène n'est plus justifiée que par elle-même. Ensuite, alors que la présence solitaire de l'artiste sur scène peut paraître plus propre à l'établissement d'un climat d'intimité favorable au dévoilement, c'est paradoxalement lorsqu'elle n'occupe pas l'espace seule que la performeuse semble se livrer plus facilement. C'est justement le cas dans *La noirceur* et *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, solos où la créatrice est entourée d'autres présences mais où elle se dévoile davantage en puisant directement la matière de ses créations dans sa propre vie. Cependant, assez curieusement, même si Marie Brassard se met en scène de manière plus limpide dans ces deux œuvres¹⁹¹, l'intimité établie entre la performeuse et le spectateur est moins puissante à ces occasions que lors de spectacles tels que *Jimmy, créature de rêve* ou *Peepshow*, où l'artiste était seule en scène, et où la relation scène-salle était très forte, voire même hypnotique.

En résumé, le dévoilement de soi s'effectue donc de deux façons dans les solos étudiés, par le biais de deux mouvements opposés prenant simultanément racine dans les partitions verbales et les conditions de la représentation, soit le rapprochement et l'éloignement. Effectivement, un rapprochement progressif a lieu entre la scène et la salle, la performeuse et le spectateur, notamment par le biais de la plongée dans l'intime – présentation d'éléments d'origine autobiographique ou des voix intérieures par le détour de l'art –, de l'endossement graduel de la première personne ou du rapprochement spatial de la salle et de la scène. Le mouvement contraire – l'éloignement – est dû à l'effacement de la parole de la créatrice

¹⁹¹ Ce qu'indique en outre le discours que la performeuse tient en marge des représentations et qui atteste l'authenticité des moments relatés.

derrière celle de ses personnages, que ce soit en raison de la partition verbale ou de la technologie, ainsi qu'à la présentation de la performeuse comme un signe parmi d'autres. Pour sa part, le traitement de la voix suscite conjointement ces deux mouvements contraires, l'étrangeté de la proposition soulignant et mettant simultanément à distance celle de l'émettrice. Par conséquent, il faut convenir que, même si Marie Brassard prend de plus en plus le parti de dire « je » sans le secours d'un personnage, elle continue toutefois à se dissimuler discrètement, qu'elle utilise la technologie, les diverses voix de la fiction ou celles de ses collaborateurs pour le faire. En effet, les discours de ses complices prennent de plus en plus d'importance au fil des créations, peuplant la scène de leurs voix, et s'ils ne font pas totalement écran à Marie Brassard, ils absorbent tout de même une partie de l'attention du spectateur. De ce fait, alors que la créatrice prend place parmi eux sans s'y fondre, elle bénéficie de la diversion – même minime – suscitée par ces différents discours, tout comme elle se servait d'abord de ses personnages pour révéler ses blessures à sa place.

Dans le troisième et dernier chapitre de ce mémoire, nous avons examiné la problématique du corps en scène, notamment sous l'angle des effets produits sur le public. En effet, si elle se trouve déjà, en amont de la création scénique, dans la matière verbale – par la multiplicité des voix intérieures ou le postulat de l'existence de doubles ou de créatures invisibles, par exemple –, la mise en évidence des figures intimes qui investissent le corps de la créatrice souligne fortement cette préoccupation. Nous avons également mis en relief, dans ce chapitre, le fait que la marionnettisation du corps, le traitement de la voix et l'inscription du corps comme lieu de passage constituaient différents facteurs engendrant le sentiment d'inquiétante étrangeté, ce qui attire l'attention sur Marie Brassard elle-même quant au triple rôle qu'elle occupe au sein de la création.

Examinons maintenant ces observations en regard de notre hypothèse de départ sur le dévoilement graduel de soi au fil des cinq solos étudiés. Dans l'introduction de notre mémoire, nous avançons que, par les transformations électroniques de sa voix, l'artiste se livrait de manière plus intime que ne le permettait l'appropriation du « je » par une figure unique. Après avoir établi que le corps constituait un élément central de la pratique brassardienne, puisqu'il

est constamment exploré et remis en question dans les partitions verbales comme dans leur transcription scénique, nous avons cru bon d'aborder de nouveau certains phénomènes relevés dans les chapitres en tâchant d'enrichir nos réflexions.

Prenons d'abord le thème de la dualité, puisqu'il apparaît, sous diverses formes, dans chaque solo. Si l'idée de la frontière est présente en permanence, c'est surtout la croyance en l'existence de créatures, d'esprits, d'entités mortes ou vivantes – soit l'existence de doubles – qui traverse les œuvres de Marie Brassard. Les doubles qui y apparaissent de manière récurrente sont généralement ceux des personnages lorsqu'ils étaient enfants¹⁹². Or, si ces différentes figures présentent le thème de la dualité de manière évidente, cette condition existentielle se retrouvait déjà, certes plus subtilement, chez les alter egos que l'artiste invente pour son propre usage. En effet, dans ses deux premières œuvres, un personnage désigné par l'antonimase de L'actrice apparaît, alors que dans *L'invisible*, c'est Elle qui endosse ce rôle, puis La narratrice dans sa dernière création. Toutes ces figures – qui sont également les protagonistes, à l'exception de L'actrice dans *Jimmy, créature de rêve* – renvoient donc directement à la performeuse qui se trouve en scène, soit qu'elles la désignent par son rôle ou par une dénomination générique. Ainsi, bien qu'il y ait une présence effective de doubles pour certains personnages, à l'échelle du spectacle entier, il serait plus approprié de parler d'une démultiplication de figures, en raison de la mise en abyme opérée par Marie Brassard – l'auteure, agenceuse scénique et interprète du spectacle – au moment de la représentation.

Le corps est également en lien avec un autre élément important des solos brassardiens, soit le thème de la création et des créatures nées de l'imagination. S'il constitue une importante partie du propos de *La noirceur*, il apparaît invariablement d'un solo à l'autre, que ce soit à l'échelle d'un personnage ou de la fable tout entière, jusqu'à culminer dans *L'invisible*. Effectivement, dans ce spectacle la réflexion de Marie Brassard sur les doubles se dilate, s'étendant maintenant à l'être humain et à l'artiste, la performeuse y suggérant que ce

¹⁹² C'est le cas dans *Jimmy, créature de rêve* (Jimmy et Jimmy enfant), dans *Peepshow* (Beautiful et son double enfant), ainsi que dans *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, où trois locutrices figurent le même personnage à différents moments de son existence (La narratrice, La narratrice, vieille et La narratrice enfant).

dernier constituerait déjà lui-même un double¹⁹³. De la sorte, Marie Brassard se pose à la fois, en tant qu'artiste, en sujet générant des esprits et des présences et en médium permettant simplement leur manifestation. La performeuse y propose en outre que l'élaboration de toute œuvre nécessiterait un état particulier, soit la disponibilité du corps créateur. Le corps de l'artiste, par sa disponibilité et sa réceptivité, constituerait ainsi l'élément-clé de toute création. L'artiste serait, dès lors, un intermédiaire, un pont nécessaire entre l'art et les hommes, assurant la transmission d'expériences et de sensations qui seraient donc nouvelles et immémoriales à la fois¹⁹⁴. La création participerait, en conséquence, d'une triple temporalité – ce qui a été, ce qui est, et ce qui sera –, soit, justement, les trois âges de la protagoniste de *Moi qui me parle à moi-même dans le futur...* Un autre thème récurrent des œuvres de Brassard concernant toujours le corps est l'importante question de l'identité. Lors de la représentation, cette préoccupation est rendue particulièrement manifeste par son usage singulier de la technologie. Parmi les questionnements que cette utilisation entraîne, nous pouvons relever les interrogations suivantes : L'être est-il singulier ou pluriel ? Peut-il être réduit à une seule entité, à une seule vérité ? Est-il uniquement tel qu'il est en ce moment ? Qu'arrive-t-il aux soi du passé ? Qu'est-ce que l'être ? Est-il déterminé par sa physiologie ? Le corps n'a-t-il qu'un seul genre, qu'un seul âge ? Ne pourrait-il pas, au contraire, être à la fois masculin et féminin, mûr et enfantin ? Ces questions existentielles sont transmises au spectateur par le biais de la fiction, alors qu'il est en même temps témoin d'un corps en scène habité par diverses figures. Si de telles interrogations demeurent dans son esprit à la suite de la représentation, c'est peut-être en raison de la manière non didactique qu'a Marie Brassard de les mettre en scène, puisqu'elles sont présentes en filigrane dans la matière même du spectacle – dont elles ne constituent pas nécessairement le sujet. Si le spectateur ne peut pas échapper, du moins sur le coup, à ces questionnements – qui en entraînent souvent bien d'autres –, c'est justement en

¹⁹³ En effet, selon la créatrice, l'artiste serait un véhicule mis à la disposition d'entités invisibles, comme l'indiquent les propos suivants tenus par la figure de L'enfant dans cette pièce : « Je suis une enfant qui écrit. Mais ce n'est pas moi qui écris mais quelqu'un d'autre à ma place et je laisse cette voix s'exprimer à travers ma main. C'est un esprit qui dit des choses très belles ; plus belles que celles que moi j'aurais pu imaginer. » (*LI* : 7).

¹⁹⁴ À ce sujet, consulter Stéphane Lépine, *loc. cit.*, p. 53-54.

vertu de la rupture apparente de la voix et du corps de la performeuse. En effet, dès qu'il entend la voix transformée artificiellement de l'artiste, le spectateur, nous l'avons vu, se pose immédiatement la question suivante : Qui parle ?

Ainsi, c'est par la dissociation de la voix d'avec son propre corps que la créatrice montréalaise joue avec l'identité de ce dernier, suscitant spontanément le questionnement du spectateur et continuant à le stimuler de façon constante tout au long de la représentation. Si elle y parvient à l'aide de la technologie, les prises de parole multiples par le biais de l'adresse directe sont peut-être encore plus efficaces. En effet, puisque le corps de la créatrice est traversé par diverses voix, qui prennent successivement la parole en s'appropriant toutes la première personne du singulier, et que ces voix témoignent tour à tour d'expériences distinctes, les spectateurs ne peuvent accepter de façon passive ce qui leur est présenté, et ne peuvent s'en tenir à un seul aspect des événements racontés ou à une façon unique de traiter l'information – c'est-à-dire à un personnage homogène, à une « essence indivisible¹⁹⁵ ». Au contraire, en raison de la pluralité et de la consistance ténue des locuteurs, le corps en scène ne s'efface plus derrière le personnage : il est plutôt mis de l'avant et rapidement, le spectateur s'interroge. Comme l'écrit Jean-Pierre Ryngaert au sujet de la crise que connaît le personnage, alors que ce sont désormais des « figures pâlies¹⁹⁶ » qui apparaissent sur la scène :

Qui parle ici ? est la question qui demeure, puisque tout se passe comme si la parole, une fois affranchie des nécessités de l'incarnation, et comme indépendante, passait par une Voix qui n'est pourtant ni directement celle de l'auteur, ni forcément celle du narrateur – le moi épique étant l'agent d'un projet affirmé –, ni tout à fait celle de l'acteur¹⁹⁷.

Puisque trois émetteurs (auteur, acteur, agenceur scénique) sont réunis en un seul corps dans les solos de Marie Brassard, l'identité du locuteur multiplie d'autant plus les sujets de réflexion. À cela s'ajoute l'étrangeté de la voix transformée. Ainsi, le spectateur ne se demande pas simplement : Qui parle ? – une question déjà riche en méditations diverses – mais aussi : D'où parle cette voix ? Appartient-elle au corps en scène ? Qui, exactement, se

¹⁹⁵ Patrice Pavis, article « Personnage », *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 249.

¹⁹⁶ Jean-Pierre Ryngaert, article « Personnage », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 155.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 155.

trouve en scène ? Le personnage, l'actrice ou l'auteure ? Quelle est, en ce cas, l'identité du locuteur ? Est-elle singulière ou plurielle ? Les « je » multiples figurent-ils vraiment des corps différents ? Le corps n'a-t-il qu'une seule identité ? Qu'en est-il du sexe et du genre ? L'artiste en scène n'est-elle réellement qu'un véhicule ? – etc. Ainsi, grâce à un « je » assumé et modulé par différentes figures à l'aide des nouvelles technologies et la manipulation de la voix dans ses solos, Marie Brassard problématise non seulement la voix mais le corps lui-même. Ce dernier, en tant que lieu d'inscription de l'identité et de la parole, est remis en question, comme l'est l'idée d'un soi constant, stable et déterminé. En procédant de cette manière, l'artiste communique donc habilement ses interrogations au public, adoptant une posture apte à les susciter chez lui également. L'expérience commune souhaitée par la créatrice se poursuit donc au-delà de la représentation, dans la transmission et le partage de ses questionnements existentiels.

En raison des différentes stratégies d'identification et de distanciation utilisées au moment de la représentation¹⁹⁸, Marie Brassard stimule constamment le spectateur, s'adressant à la fois à ses sens et à son intellect. Ainsi, le public est-il forcé tour à tour de se distancier du corps en scène et d'être ramené vers lui pendant l'entièreté de la représentation. De façon étonnante, tous ces artifices et stratagèmes de la révélation du corps et de soi – qui exigent l'investissement du spectateur – n'empêchent nullement la magie du théâtre d'opérer. Effectivement, complice et destinataire des performances autofictionnelles de l'artiste, le spectateur se laisse prendre au jeu malgré tout. Peut-être est-ce dû à la musicalité des propositions scéniques de Marie Brassard, qui repose notamment sur des jeux continus sur le son et les identités sonores, puisque, comme l'explique Marie-Madeleine Mervant-Roux, « le son entretient une relation directe au corps de l'auditeur, il a la capacité de l'affecter (Daniel Deshays parle de la “discrète soumission des corps”) et de s'ancrer dans la mémoire. “Vous ne

¹⁹⁸ Rappelons qu'il s'agit notamment de moyens textuels et scéniques tels que la prise de parole à la première personne, la désignation des personnages par antonomases, l'adresse directe, le recours à l'anecdote, aux confessions et aux révélations de nature intime, l'ostension du spectaculaire, les jeux de rêves, les mises en abyme, le montage, l'usage du monologue, l'autonomisation apparente de la voix et du corps, la marionnettisation partielle du corps, le dialogisme scénique hétéromorphe et sa mise en évidence, etc.

pouvez vous distancier du son”¹⁹⁹ ». En effet, personne ne peut échapper aux sensations irrésistiblement provoquées par le son et la voix comme l’atteste la fascination viscérale des humains pour la musique. Les solos performanciels de Marie Brassard misant avant tout sur celles-ci, jouant par et avec elles, l’artiste s’assure, de cette façon, de garder une certaine mainmise sur son auditoire, qui peut alors « se transforme[r] véritablement en *assistance*, au sens strict du mot » puisqu’en certaines occasions, en raison de « la qualité auditive de leur attention, les spectateurs *assistent* la représentation²⁰⁰ » – tel que le soutient Catherine Bouko. Ainsi, la musicalisation des performances solos de Marie Brassard que nous avons étudiée au deuxième chapitre contaminerait également, d’une nouvelle façon, le rôle du spectateur.

De la sorte, qu’il s’agisse de la révélation impudique de soi par le biais des partitions verbales comme des conditions de la fabrication de la représentation, l’intime se trouve au cœur de la pratique théâtrale de Marie Brassard, ce qui est également attesté par la relation que la performeuse instaure avec le spectateur. Si le public admet, somme toute assez aisément, une fois la surprise passée, le partage du corps et la légitimité de l’existence de figures mentales autres que celle – en principe unique – ancrée dans le corps en scène, s’il se laisse facilement bercer par leur discours en raison du caractère de rêverie inhérent aux créations de Brassard, par moments son attention est attirée par l’étrangeté de ce à quoi il assiste – le plus souvent par les soins mêmes de la créatrice, qui prend un malin plaisir à utiliser divers effets de distanciation lors de ses spectacles comme nous l’avons vu tout au long de ce mémoire. Ces derniers alternant incessamment avec divers effets d’identification, il s’ensuit que la pratique artistique de Marie Brassard attire irrémédiablement l’attention sur le corps créateur, qui constitue, au final, le seul élément « stable » de la représentation des diverses figures faisant alternativement usage du corps en scène. En effet, ne serait-ce qu’en raison des propos métathéâtraux de la créatrice, de ses mises en abyme, des figures doubles peuplant ses œuvres, des jeux de rêves, de répétitions avec variations et de ceux établis par rapport aux codes de

¹⁹⁹ Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Quand le son écoute la scène », *loc. cit.*, p. 122.

²⁰⁰ Catherine Bouko, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, *op. cit.*, p. 122-123.

l'autofiction comme de l'usage des nouvelles technologies²⁰¹, le spectateur est constamment conduit à questionner ce corps déréalisé. Au final, la figure qui ressort de ce joyeux imbroglio est celle de la créatrice – et ce même si cette figure complexe, qui tire toutes les ficelles de la représentation, peut être occultée, lors de la performance, par l'immédiateté des jeux et des interrogations que suscitent ses effets verbo-fictionnels et scéniques. En effet, ceux-ci attirent plutôt l'attention du spectateur vers l'immédiat – soit le corps de l'actrice, celui qui occupe manifestement la scène. Effectivement, ce n'est souvent qu'après la représentation que le spectateur réalise que l'invitation à voir au-delà des évidences est non seulement une théorie verbalisée au cours de la performance, mais qu'il s'agit également d'une recherche que Brassard a effectuée à partir d'elle-même et sur elle-même, et dont elle applique justement les préceptes à son propre corps et à sa voix devant le spectateur. L'implication de ce dernier, qui n'est pas seulement témoin mais qui est solidaire de l'expérience, voilà sans doute pourquoi les œuvres de l'artiste font mouche. D'autre part, ce serait en raison de la mise en tension d'éléments aussi intimes que son corps et sa voix – dynamisme qui se trouve au premier plan de la représentation et apparaît en filigrane derrière chaque composante et mécanisme de celle-ci – que Marie Brassard réussirait à partager ses réflexions, intuitions et expérimentations avec le spectateur et à créer une véritable expérience commune²⁰².

En définitive, si les masques vocaux de Marie Brassard lui permettent de se livrer de façon plus intime que ne l'autorise habituellement la prise de parole à la première personne, c'est d'abord parce que l'incarnation de plusieurs figures plutôt qu'une permet de faire voir la complexité de l'être et ses nuances, ensuite parce que, par le truchement de cette pluralité de figures déjà complexes, le spectateur est amené à s'identifier à l'archiénonciatrice qui explore son intériorité devant le public, et enfin parce que ce choix scénique fait sentir la présence de Marie Brassard sous celle de ses personnages. En questionnant le corps et en forçant le

²⁰¹ Ainsi que le suggère Hervé Guay avec la stratégie dite intermédiatique. Voir Hervé Guay (dir.), « Voix divergentes du théâtre québécois contemporain », *loc. cit.*, p. 26.

²⁰² L'établissement de cette complicité semble également être affermi par le fait que la créatrice s'adresse non seulement aux sens mais largement à l'intelligence du spectateur. À ce dernier de déterminer ensuite si, comme le souhaiterait Brassard, la représentation a effectivement réussi à entrouvrir des portes vers l'invisible.

spectateur à le questionner, l'artiste attire l'attention sur ce qu'il y a au-delà de la parole immédiate du personnage, sur le rôle de l'interprète, sur l'être tapi derrière les paroles prononcées par l'actrice, et sur la part de vérité et de mensonge dans ce qui est énoncé. Le questionnement suscité est donc un terreau propre à susciter d'autres réflexions.

Ayant constaté un mouvement de rapprochement et de mise à distance entre la performeuse et ses figures, entre l'actrice et le spectateur, nous nous sommes longuement interrogée sur le résultat effectif de ces impulsions contraires. En effet, atténuaient-elles ou accentuaient-elles la distance entre la scène et la salle ? Révélaient-elles ou masquaient-elles plutôt Marie Brassard, l'archiénonciatrice du spectacle ? À force d'hésiter, nous avons compris que ces mouvements, suscitant tour à tour identification et distanciation chez le spectateur, mettaient de l'avant, en dernier ressort, le corps en représentation, c'est-à-dire celui qui cumule à la fois les rôles de l'auteure, de l'actrice et de l'agenceuse scénique, et non une seule de ces instances. La franchise de cette exposition de soi – peu importe son mode fictif ou d'apparence autobiographique – est d'une nature profondément intime, et les transformations électroniques de la voix de l'artiste – soulignant l'artificialité de la représentation de ses figures intérieures – la mettent en évidence.

Dans ce mémoire, en axant notre analyse sur l'évolution des stratégies d'autoreprésentation et d'autofictionnalisation et en examinant successivement les diverses composantes des spectacles, nous n'avons qu'effleuré d'importants aspects de ces cinq œuvres de Marie Brassard qui mériteraient de plus amples investigations, par exemple la sexualité qui constitue certainement un terrain de recherche prometteur, la créatrice incarnant successivement et parfois simultanément diverses figures masculines et féminines, hétéro et homosexuelles. Soulignons également la part de plus en plus importante de la technologie et des arts visuels dans les spectacles de la créatrice qui mériterait d'être explorée davantage, comme en témoigne *Moving in this World*²⁰³. La musicalisation du discours paraît être un autre champ susceptible de faire l'objet de travaux novateurs, puisque *Trieste* (2012), un

²⁰³ Il s'agit d'une coproduction chorégraphique multidisciplinaire d'Infrarouge et de Sarah Williams qui sera présentée à l'Usine C en 2013.

périple scénique dont nous avons eu un avant-goût en avril 2012 avec *Autour de Trieste. Cinq jours d'exploration*, accorde une place centrale à la musique et aux discours des collaborateurs musiciens de l'artiste. Après analyse, *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* nous semble constituer – tout comme *Peepshow* auparavant – une étape importante dans la pratique de Marie Brassard, à la fois fin et début d'un nouveau cycle. Quelle que soit la forme que *Trieste* et ses créations subséquentes adopteront, les prochaines explorations fantasmatiques, multidisciplinaires et technologiques de Marie Brassard sauront assurément entraîner le spectateur dans des expériences inusitées. Une seule chose semble certaine : elles l'inviteront, comme toujours, à ne pas se satisfaire des évidences.

Bibliographie critique

I. Corpus

1. Partitions verbales

BRASSARD, Marie, *Jimmy, créature de rêve*, version française, 2006, tapuscrit de 16 feuillets.

-----, *Jimmy, créature de rêve*, version française, 2009, tapuscrit de 15 feuillets.

-----, *La noirceur*, version française, 7 mars 2007 (révisée), tapuscrit de 17 feuillets.

-----, *La noirceur*, version française, 2008, tapuscrit de 21 feuillets.

-----, *Peepshow*, version française, 22 juin 2006, tapuscrit de 20 feuillets.

-----, *Peepshow*, version française, 2 mars 2007, tapuscrit de 15 feuillets.

-----, *L'invisible*, version française, [s.d.], tapuscrit de 8 feuillets.

-----, *L'invisible*, version française, 27 août 2008, tapuscrit de 12 feuillets.

-----, *L'invisible*, version française, 28 avril 2009, tapuscrit de 13 feuillets.

-----, *The Invisible*, version anglaise, juillet 2009, tapuscrit de 13 feuillets.

-----, *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, version française « Vienne 2010 », 2010, tapuscrit de 22 feuillets.

2. Représentations théâtrales

Jimmy, créature de rêve, version anglaise, Théâtre Centaur, Montréal, 26 novembre 2009.

Production Infrarouge. Texte, mise en scène et interprétation : Marie Brassard. Scénographie et accessoires : Simon Guilbault. Assistance à la scénographie et accessoires : Catherine Chagnon. Éclairage : Éric Fauque. Conseiller au son et réalisation de la bande sonore : Michel F. Côté. Direction technique : Christian Gagnon. Coproduction Festival de théâtre des Amériques (Montréal).

L'invisible, version française, Usine C, Montréal, 30 avril 2009.

Production Infrarouge. Texte, mise en scène et interprétation : Marie Brassard. Composition musique et son, interprétation *live* : Alexander MacSween. Lumières, composition musique et son, interprétation *live* : Mikko Hynninen. Dramaturgie : Daniel Canty. Scénographie : Simon Guilbault. Film 16mm : Karl Lemieux. Assistante à la scénographie : Julie Measroch. Direction technique : Christian Gagnon. Coproduction Festival TransAmériques (Montréal), La Bâtie (Festival de Genève), PuSh International Performing Arts Festival (Vancouver), Wiener Festwochen (Vienne), Théâtre Français du Centre National des Arts (Ottawa) et Harbourfront Centre (Toronto).

Moi qui me parle à moi-même dans le futur, version française « low-tech », présentée à l'occasion de l'atelier « Régimes fictionnels et scéniques du solo contemporain : nouvelles perspectives » sur invitation, Université Concordia, Montréal, 29 avril 2010.

Moi qui me parle à moi-même dans le futur, version française, Usine C, Montréal, 23 et 25 novembre 2011.

Production Infrarouge. Texte, mise en scène et interprétation : Marie Brassard. Musique, son et interprétation : Jonathan Parant et Alexandre St-Onge. Lumière et manipulation vidéo : Mikko Hynninen. Images 16mm et vidéo : Karl Lemieux. Coproduction Festival TransAmériques (Montréal), Théâtre français du Centre national des Arts (Ottawa), Wiener Festwochen (Vienne), Theater Im Pumpenhaus (Münster) et Harbourfront Centre (Toronto).

Trieste, version française, chantier de création présenté à l'occasion du festival « Temps d'images », Usine C, Montréal, 22 avril 2012.

Production Infrarouge. Texte, mise en scène et interprétation : Marie Brassard. Musique, son et interprétation : Jonathan Parant et Alexandre St-Onge. Scénographie et éclairage : Simon Guilbault. Films 16mm : Karl Lemieux. Robe de Marie Brassard : Melinda Pap. Coproduction Usine C.

3. Captations vidéo

INFRAROUGE, *Jimmy, créature de rêve*, captation vidéo, version anglaise, 2007, 68 minutes 35 secondes.

-----, *The Darkness*, captation vidéo, 2009, version anglaise, 77 minutes 16 secondes.

-----, *Peepshow*, captation vidéo, version anglaise, 2007, 85 minutes 11 secondes.

-----, *L'invisible*, captation vidéo, version française, 2009, 58 minutes 35 secondes.

-----, *Me Talking to Myself in the Future*, version anglaise, montage, 2010, 23 minutes 35 secondes.

4. Autres documents

BRASSARD, Marie, « Nous étions des amibes », *L'oiseau-tigre*, Ottawa, septembre 2010, p. 103-109.

II. Bibliographie critique

1. Concernant directement le corpus

1.1 Études

DARROCH, Michael, « *Digital Multivocality and Embodied Language in Theatrical Space* », dans George BROWN, Gerd HAUCK et Jean-Marc LARRUE (dir.), « Mettre en scène / *Directing* », *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 12, Montréal, automne 2008, p. 95-114.

DAVID, Gilbert, « Monodrame et performance autofictionnelle dans les créations en solo de Marie Brassard », dans Hervé GUAY (dir.), « Voix divergentes du théâtre québécois contemporain », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 47, Montréal, 2011, p. 103-121.

GUAY, Hervé, « Immixtion de la réalité et autofiction dans *La noirceur* de Marie Brassard », Actes du colloque *L'Amérique francophone pièce sur pièce* tenu à Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal, 29 octobre 2009, tapuscrit de 10 feuillets (à paraître).

1.2 Articles sur *Jimmy, créature de rêve*

[s.a.], *Lettre 37 – L'hiver de force - Jimmy, créature de rêve*, site du Théâtre Odéon, http://www.theatre-odeon.fr/fichiers/t_downloads/file_128_lettr_37.pdf, [en ligne], page consultée le 9 octobre 2011.

DUMAS, Ève, « Marie Brassard fait de beaux rêves », *La Presse*, Montréal, 16 juin 2001, p. C6.

BAXTER, Virginia, « *Falling into Place* », site *Realtime* 58, <http://www.realttimearts.net/article/58/7301>, [en ligne], page consultée le 8 octobre 2011.

BUNBURY, Stephanie, « *Nocturnal Mission* », *The Age*, Australie, 19 octobre 2003, p. 7.

CALDWELL, Rebecca, « *Backspace Upstages Mainspace* », *The Globe and Mail*, Toronto, 1^{er} février 2003.

COULBOURN, John, « *Totally dreamy. Jimmy is wonderfully weird and hauntingly beautiful* », *Toronto Sun*, Toronto, 9 décembre 2005.

DEMIDOFF, Alexandre, « Les fugues inoubliables d'une actrice rêveuse », *Le Temps*, n° 2964, Genève, 7 septembre 2007.

DREYFUS, ALAIN, « La Canadienne Marie Brassard en équilibre. Jimmy mixte », *Libération*, n° 6451, section Culture, Paris, 9 février 2002, p. 28.

DUNNE, Stephen, « *Ah, dream lovers; they do play on the mind* », *The Sydney Morning Herald*, Sydney, 6 novembre 2003.

FRICKER, Karen, « *Jimmy* », *The Guardian*, Londres, 16 octobre 2002.

GENECAND, Marie-Pierre, « Le salut par les femmes à La Bâtie », *Le Temps*, n° 2962, section Culture, Genève, 4 septembre 2007.

GOULDER, Naomi, « *Jimmy, Creature de Reve* », *The Times*, Londres, 25 juin 2004.

GUAY, Hervé, « Fruit de l'inconscient », *Le Devoir*, section Culture, Montréal, 5 juin 2001, p. B8.

-----, « La fée des planches », *Le Devoir*, section L'Agenda, Montréal, 6 octobre 2011, p. 3.

HOILE, Christopher, « *On stage. Jimmy* », *Eye Weekly*, Vancouver, 15 décembre 2005.

INFRAROUGE, *Dossier de presse de Jimmy, créature de rêve*, site de la compagnie Infrarouge, <http://infrarouge.org/?cat=325#>, [en ligne], page consultée le 8 octobre 2011.

KAPLAN, Jon, « *Ballsy Brassard. Marie Brassard Plays Both Men and Women in Extraordinary Jimmy* », *Now*, vol. 25, n° 16, Toronto, 15-21 décembre 2005.

KILROY, Ian, « *Jimmy* », *The Irish Times*, Dublin, 10 octobre 2002.

LEDINGHAM, Jo, « *Play turns dream world inside out. Actor's ongoing metamorphosis astonishes* », *The Vancouver Courier*, 19 janvier 2003.

MCCALLUM, John, « *Staging Such Stuff as Dreams Are Made On* », *The Australian*, Sydney, 6 novembre 2003.

PERRIER, Jean-Louis, « Marie Brassard, l'itinérante du théâtre », *Le Monde*, section « Culture », Paris, 30 janvier 2002, p. 32.

RIOUX SOUCY, Louise-Maude, « Les méandres d'un songe. Marie Brassard est de retour à l'Usine C avec *Jimmy, créature de rêve*, un spectacle solo atypique et troublant », *Le Devoir*, Montréal, 28 février 2003, p. B1.

ST-HILAIRE, Jean, « *Jimmy, créature de rêve*. L'irrésistible transformisme de Marie Brassard », *Le Soleil*, section Arts et Vie, Québec, 26 mai 2002, p. B5.

THÉÂTRE ODÉON, *Dossier de presse de Jimmy, créature de rêve*, site du Théâtre Odéon, http://www.theatre-odeon.fr/fichiers/t_downloads/file_95_dp_jim.pdf, [en ligne], page consultée le 9 octobre 2011.

THOMSON, Helen, « *Unfilled Desire of Life After Hairdressing* », *The Age*, Melbourne, 24 octobre 2003.

1.3 Articles sur *La noirceur*

BÉLAIR, Michel, « Haute voltige et légèreté », *Le Devoir*, section Culture, Montréal, 27 mai 2008, p. B8.

DUMAS, Ève, « La voix humaine », *La Presse*, section Arts, Montréal, 25 mai 2003, p. E5.

INFRAROUGE, *Dossier de presse de La noirceur – Dossier de presse*, site de la compagnie Infrarouge, <http://infrarouge.org/?cat=325#>, [en ligne], page consultée le 8 octobre 2011.

LEDINGHAM, Jo, « *Urban gentrification at heart of Brassard's haunting Darkness* », *The Vancouver Courier*, 5 août 2004.

LEFEBVRE, Paul, « Trois notes sur Marie Brassard », *Les Cahiers du Théâtre français*, vol. 3, n° 1, Ottawa, septembre 2003, p. 6-7.

LÉVESQUE, Solange, « Le ciel par-dessus les toits », *Le Devoir*, section Culture, Montréal, 5 avril 2004, p. B8.

-----, « Les voix de la nuit », *Le Devoir*, section Culture, Montréal, 26 mai 2003.

MULLIGAN, Penelope, « *Marie Brassard – Infrarouge. La noirceur* », *Discorder Magazine*, Vancouver, 28 avril 2004.

SAINT-PIERRE, Christian, « D'ombre et de lumière », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 109, 2003, p. 143-145.

SÉNÉCAL, Ariane, « Zones obscures », *La Rotonde*, Ottawa, 17 novembre 2003, p. 19.

1.4 Articles sur *Peepshow*

[s.a.], « Peepshow – A Review », *Melbourne International Artszine*, n° 27, Melbourne, 25 octobre 2006.

BÉLAIR, Michel, « Théâtre – Rituel symbolique et fragilité », *Le Devoir*, Montréal, 2 mai 2006, p. B7.

CALAME, Sarah Margot, *Dossier de presse de Peepshow*, site de La Bâtie – Festival de Genève, http://www.batie.ch/2007/assets/files/pdf/presse/DP_Brassard_Peepshow.pdf, [en ligne], page consultée le 8 octobre 2011.

CLARK, Bob, « Review : Peepshow, Created and Performed by Marie Brassard, at the Grand Theatre through Nov. 17 », *Calgary Herald*, Calgary, 15 novembre 2007.

CLAYFIELD, Matthew, « Peepshow – Marie Brassard », site *Esoteric Rabbit Blog*, [en ligne], page consultée le 7 novembre 2011.

COULBOURN, John, « Talk piece of art », *Toronto Sun*, Toronto, 21 avril 2005.

CREW, Robert, « Relationship Stories Poke in Dark Crevices », *Toronto Star*, Toronto, 21 avril 2005.

DARGE, Fabienne, « Café-théâtre techno et fantasmes ouvrent le festival Exit de Créteil », *Le Monde*, n° 19026, Paris, 27 mars 2006, p. 25.

DUMAS, Ève, « Festival de théâtre des Amériques. *Peepshow* : sous le charme », *La Presse*, section Arts et Spectacles, Montréal, 1^{er} juin 2005, p. 2.

GENECAND, Marie-Pierre et Alexandre DEMIDOFF, « Nouvel élan pour le festival », *Le Temps*, n° 2971, Genève, 15 septembre 2007.

GIGUÈRE, Amélie, « Envoûtante Marie », *Ici*, Montréal, semaine du 2 au 8 juin 2005.

GUAY, Hervé, « Une artiste multipiste », *Le Devoir*, section Agenda, Montréal, 22 avril 2006, p. 3.

INFRAROUGE, *Dossier de presse de Peepshow*, site de la compagnie Infrarouge, <http://infrarouge.org/?cat=325#>, [en ligne], page consultée le 8 octobre 2011.

LALY, Florence, « Marie Brassard / *Peep show*. Technologie et saveur urbaine au théâtre », *Centre des Écritures Contemporaines et Numériques*, n° 4, 2006, p. 10-13.

LEDINGHAM, Jo, « *Voices carry in Brassard's Peepshow* », *The Vancouver Courier*, Vancouver, 11 mai 2005.

LÉVESQUE, Solange, « Festival de théâtre des Amériques. Il était une fois la réalité », *Le Devoir*, section Culture, Montréal, 1^{er} juin 2005, p. C6.

ON, Thuy, « *Throwing Voices at the Vagaries of Love and Lust* », *The Austrian*, Melbourne, 26 octobre 2006.

RADZ, Matt, « *Peepshow Transports Playgoer* », *The Gazette*, Montréal, 7 juin 2005.

SCHRYBURT, Sylvain, « Fenêtre sur l'intimité : *Peepshow* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 117, Montréal, 2005, p. 59-60.

ST-HILAIRE, Jean, « Les aléas de la fréquentation de l'autre », *Le Soleil*, section Arts et Vie, Québec, 1^{er} juin 2005, p. B4.

WASSERMAN, Jessy, « *Peepshow* », site de Vancouverplays, http://www.vancouverplays.com/theatre/reviews_theatre/review_peepshow_2005.htm, [en ligne], page consultée le 10 mars 2012.

1.5 Articles sur *L'invisible*

[s.a.], « *L'invisible* », *Métro*, Montréal, 3 juin 2008, p. 17.

BÉLAIR, Michel, « L'axe de l'audace et de la création », *Le Devoir*, Montréal, 10 juin 2008, p. B7.

-----, « Tête chercheuse. Marie Brassard se lance dans un nouveau mode d'exploration pour rendre un peu plus concret l'invisible... », *Le Devoir*, Montréal, 31 mai 2008, p. E3.

CHIUCH, « La Bâtie bascule dans *L'invisible* », *Tribune de Genève*, section Culture, 29 août 2008, p. 36.

DEMERS, Véronique, « De l'autre côté du miroir », *Québec Hebdo*, [en ligne], page consultée le 10 novembre 2011.

GENECAND, Marie-Pierre, « Marie Brassard, actrice passe-murailles », *Le Temps*, n° 3259, section Culture, Genève, 29 août 2008.

GUAY, Hervé, « Voyage au pays du non-être », *Le Devoir*, Montréal, 4 juin 2008, p. B8.

INFRAROUGE, *Dossier de presse de L'invisible*, site de la compagnie Infrarouge, <http://infrarouge.org/?cat=325#>, [en ligne], page consultée le 8 octobre 2011.

LÉPINE, Stéphane, « Le vivant ne trouve jamais sa forme », *L'Oiseau-Tigre, Les Cahiers du Théâtre français*, vol. 8., n° 2, Ottawa, janvier 2009, p. 49-55.

MAGNY, André, « La pièce de théâtre *L'invisible* de Marie Brassard. Aveuglement périlleux », *Le Droit*, Ottawa, 17 avril 2009, p. 27.

MONTMINY, Marie-Josée, « De l'école Chavigny aux scènes du monde. La Trifluviennne Marie Brassard s'épanouit dans la création », *Le Nouvelliste*, Trois-Rivières, 1^{er} août 2009, p. E3.

MOREAULT, Éric, « Au-delà du réel », *Le Soleil*, Arts et Spectacles, Québec, 11 février 2010, p. 51.

-----, « La grande exploratrice », *Le Soleil*, Arts et Spectacles, Québec, 1^{er} février 2010, p. 23.

-----, « La vie rêvée de Marie Brassard », *Le Soleil*, Arts et Spectacles, Québec, 1^{er} février 2010, p. 22.

ST-JACQUES, Sylvie, « Les annonces faites à Marie », *La Presse*, Arts et Spectacles, Montréal, 25 avril 2009, p. 20.

-----, « Marie en apesanteur », *La Presse*, Arts et Spectacles, Montréal, 4 juin 2008, p. 4.

TURCOT, Geneviève, « L'invisible, ou le mur entre la réalité et la fabrication », *Le Droit*, Arts et Spectacles, Ottawa, 11 avril 2009, p. A5.

VOYER, Patrick, « L'invisible matrice de Marie Brassard », site *Info07*, <http://www.info07.com/Chroniques/Critiques/2009-04-15/article-656110/L%26rsquoinvisible-matrice-de-Marie-Brassard/1>, [en ligne], page consultée le 21 juillet 2012.

-----, « Marie Brassard donne une sonorité à l'invisible », site *Info07*, <http://www.info07.com/Culture/Arts-et-spectacles/2009-04-09/article-666443/Marie-Brassard-donne-une-sonorite-a-linvisible/1>, [en ligne], page consultée le 21 juillet 2012.

1.6 Articles sur *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*

[s.a.], « La jeunesse en vedette au FTA », *Métro*, Montréal, 29 mars 2011, p. 18.

[s.a.], « Le Festival TransAmériques dévoile cinq œuvres », site Radio-Canada.ca, http://www.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2011/01/31/005-festival-transameriques-programme.shtml, [en ligne], page consultée le 5 février 2012.

BOLDUC, Charles, « Marie Brassard. La quadrature du temps », site *Voir*, <http://voir.ca/scene/2010/12/02/marie-brassard-la-quadrature-du-temps-2/>, [en ligne], page consultée le 14 septembre 2011.

COUTURE, Philippe, « L'inclassable Marie Brassard », *Le Devoir*, section Culture, Montréal, 30 mai 2011, p. B8.

CUCCHI, Maud, « *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*. Les murmures d'enfance de Marie Brassard », *Le Droit*, Arts et Spectacles, Ottawa, 9 décembre 2010, p. 31.

DUCHARME, André, « La femme du monde », *L'Actualité*, vol. 36, n° 9, Montréal, 1^{er} juin 2011, p. 84.

HALFERTY, J. Paul, « *Me Talking to Myself in the Future : An Interview with Marie Brassard* », *Canadian Theatre Review*, n° 145, Toronto, hiver 2011, p. 26-30.

JEAN, Diane, *Dossier de presse de Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, site du Festival TransAmériques, http://fta.qc.ca/sites/fta.qc.ca/files/documents/dossier_de_presse_fta_2011_moi_qui_me_parle_a_moi_meme_dans_le_futur_fr.pdf, [en ligne], page consultée le 12 juillet 2012.

LALONDE, Catherine, « Le Festival TransAmériques dévoile ses gros canons », *Le Devoir*, section Culture, Montréal, 1^{er} février 2011, p. B8.

LEMERY, Marthe, « *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*. "L'objet théâtral" de Marie Brassard », *Le Droit*, Ottawa, 4 décembre 2010, p. A10.

PETROWSKI, Nathalie, « Marie Brassard : retour vers le futur », *La Presse*, section Arts et spectacles, Montréal, 21 mai 2011, p. 2.

SIAG, Jean, « Festival TransAmériques 2011. L'indiscipline comme objectif ! », *La Presse*, section Arts et spectacles, Montréal, 1^{er} février 2011, p. 5.

VIGNEAULT, Alexandre, « Le FTA dévoile sa programmation. Un festival plus jeune et plus hybride », *La Presse*, section Arts et spectacles, Montréal, 29 mars 2011, p. 3.

-----, « *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* : hypnotisante confession », *La Presse*, section Arts et spectacles, Montréal, 28 mai 2011.

-----, « *Moi qui me parle à moi-même... d'une rare intimité* », *La Presse*, section Arts et spectacles, Montréal, 30 mai 2011, p. 5.

VOYER, Patrick, « La genèse de Marie Brassard », site *Info07*, <http://www.info07.com/Chroniques/Critiques/2010-12-08/article-2028751/La-genese-de-Marie-Brassard/1>, [en ligne], page consultée le 3 septembre 2011.

1.7 Pratique artistique de Marie Brassard

BRASSARD, Marie, « Créations en solo : parcours d'une auteure scénique par elle-même », conférence donnée lors du séminaire *FRA6264 Théâtre québécois* offert par Gilbert David, Université de Montréal, 8 décembre 2009, 13h, local C-8029, Pavillon Lionel-Groulx.

HALFERTY, J. Paul, « *The Actor as Sound Cyborg : An Interview with Marie Brassard* », *Canadian Theatre Review*, n° 127, Toronto, été 2006, p. 24-28.

SAINT-PIERRE, Christian, « Une œuvre d'art en soi : entretien avec Marie Brassard », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 111, Montréal, 2004, p. 104-108.

-----, « Le passe-muraille : regards sur six jeunes auteurs-metteurs en scène », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 116, Montréal, 2005, p. 172-176.

1.8 Divers

« Infrarouge », site de la compagnie Infrarouge, <http://infrarouge.org/?cat=134>, [en ligne], page consultée le 8 octobre 2011.

LAVOIE, André, « Carte blanche à Marie Brassard au Goethe-Institut. La Berlinoise de cœur », *Le Devoir*, Montréal, 15 janvier 2009, p. B8.

2. Sémiologie théâtrale

PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Éditions Nathan, série « Arts du spectacle », 1996, 312 p.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Messidor / Éditions sociales, 1988, 302 p.

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

-----, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin 8, coll. « Lettres sup », 1996, 217 p.

3. Théorie générale

3.1 Esthétique théâtrale

Gilbert DAVID et Hélène JACQUES (dir.), « Devenir de l'esthétique théâtrale », *Tangence*, n° 88, Rimouski, 2008, 113 p.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri LEDRU, Paris, L'Arche, 2002, 308 p.

NAUGRETTE, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, coll. « Arts du spectacle », 2000, 250 p.

PAVIS, Patrice, *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2008, 331 p.

-----, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2007, 485 p.

3.2 Dramaturgie de l'acteur et théorie du jeu théâtral

BROOK, Peter, *L'espace vide*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 181 p.

DUPONT, Florence, *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, PUF, coll. « Collège International de philosophie », 2000, 246 p.

FÉRAL, Josette, « L'acteur émancipé », *Théâtre/Public*, n° 117, mai-juin 1994, p. 96-101.

FINTER, Helga, « Antonin Artaud and the Impossible Theatre : The Legacy of the Theatre of Cruelty », dans *The Drama Review*, vol. 41, n° 4, New York, 1997, p. 15-40.

JACQUES, Hélène, *Un théâtre de l'écoute*, sur le site de l'Université Laval, www.theses.ulaval.ca/2010/27340/27340.pdf, [en ligne], page consultée le 11 avril 2012.

LE PORS, Sandrine, *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2011, 190 p.

3.3 Dramaturgie, pratiques théâtrales et réception

BOUKO, Catherine, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique, Dramaturgies*, n° 26, Bruxelles, 2010, 258 p.

FÉRAL, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens*, tome I, « L'espace du texte », Montréal / Carnières, Éditions Jeu / Éditions Lansman, 2001, 386 p.

-----, *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens*, tome II, « Le corps en scène », Montréal / Carnières, Éditions Jeu / Éditions Lansman, 2001, 374 p.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2007, 210 p.

-----, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, coll. « Arts du spectacle », 1998, 265 p.

PERELLI-CONTOS, Irène, « De "l'art" du spectateur », dans *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, sous la direction de Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, Cap-Saint-Ignace, Nuit Blanche Éditeur, 1997, p. 41-51.

3.4 Théâtre, performance et intermédialité

BROWN, George, Gerd HAUCK et Jean-Marc LARRUE (dir.), « Mettre en scène / Directing », *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 12, Montréal, automne 2008, 215 p.

CARLSON, Marvin, *Performance : a Critical Introduction*, London, Routledge, 1996, 247 p.

DARROCH, Michael, « *Intermedial Theatre : ± Technology ?* », *Canadian Theatre Review*, n° 131, Toronto, été 2007, p. 96-99.

DESHAYS, Daniel, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006, 192 p.

FÉRAL, Josette, Jeannette LAILLOU-SAVONA et Edward A. WALKER (dir.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1985, 275 p.

SCHECHNER, Richard, *Performance Studies, an Introduction*, 2^e éd., New York, Routledge, 2006, 351 p.

-----, *Performance Theory*, New York, Routledge, 1988, 304 p.

VIGEANT, Louise, « La paradoxale rencontre du virtuel et du réel », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 108, septembre 2003, p. 88-92.

3.5 Poétique du drame

BOURASSA, Lucie, « Passages de la voix dans le texte : l'exemple de Novarina », *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, n° 9, Paris, 1994, p. 93-112.

CHÉNETIER-ALEV, Marion, *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, thèse de doctorat, tome I, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, décembre 2004, p. 13-69.

GUAY, Hervé, « Polyphonie hétéromorphe et texte dramatique : qu'est-ce que ça change pour les créateurs ? », *Rappels 2008-2009*, section « Bords de scène », www.crilcq.org/.../12.%20Bords%20de%20scène-Hervé%20Guay.pdf, site du CRILCQ, [en ligne], page consultée le 9 octobre 2011.

GUAY, Hervé (dir.), « Voix divergentes du théâtre québécois contemporain », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 47, Montréal, 2011, 210 p.

HEULOT-PETIT, Françoise, « Présences de l'Autre : éléments de dramaturgie du monologue et de la pièce monologuée contemporaine », dans Françoise DUBOR et Christophe TRIAU (dir.), « Monologuer. Pratiques du discours solitaire au théâtre », *La Licorne*, n° 85, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 197-219.

EVREINOV, Nicholas, « Introduction au monodrame », dans *Registres*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, novembre 1999, p. 149-166.

FIX, Florence et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (dir.), *Le monologue au théâtre (1950-2000). La parole solitaire*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2006, 208 p.

HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS, « Jeux et enjeux de la narrativité dans le théâtre postdramatique », dans *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, sous la direction de Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 287-301.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1990, 424 p.

RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2005, 226 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Jeux de rêve et autres détours*, Paris, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004, 143 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre et Catherine NAUGRETTE (dir.), « La réinvention du drame (sous l'influence de la scène) », *Études théâtrales*, n° 38-39, Louvain, 2007, 205 p.

SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006, 163 p.

3.6 Écritures intimes et performance solo

AMOSSY, Ruth, « L'ethos oratoire ou la mise en scène de l'orateur », dans *L'argumentation dans le discours : Littérature d'idées, discours politique, fiction*, Paris, Nathan, 2000, p. 60-73.

BRAULT, Marie-André (dir.), « Solo », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 127, Montréal, 2008.2, p. 2-199.

CARLSON, Marvin, « *Performing the Self* », *Modern Drama*, vol. 39, n° 4, Toronto, hiver 1996, p. 599-607.

CHAMPAGNE, Lenora, « *Solitary Acts* », *PAJ*, vol. 23, n° 3, 2001, p. 97-102.

DOLAN, Jill, « *Finding our Feet in the Shoes of (One An) Other* » : *Multiple Character Solo Performers and Utopian Performatives* », *Modern Drama*, vol. 45, n° 4, janvier 2002, p. 495-518.

GURA, Timothy J., « *The Solo Performer and Drama* », *The Speech Teacher*, vol. 24, n° 3, Londres, septembre 1975, p. 278-281.

HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, 154 p.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, 358 p.

LEROUX, Louis Patrick, « Théâtre autobiographique : quelques notions », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 111, Montréal, 2004.2, p. 75-85.

ROY Irène (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Convergences », 2007, 369 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Éditions Médiannes, 1995, 360 p.

-----, *Théâtres intimes*, Arles, Actes sud, coll. « Temps du théâtre », 1989, 166 p.

STEPHENSON, Jenn (dir.), *Solo Performance*, coll. « Critical Perspectives on Canadian Theatre in English », vol. 20, Toronto, Playwrights Canada Press, 2011, 206 p.

WALLACE, Clare, « *Monologue Theatre, Solo Performance and Self as Spectacle* », dans Clare WALLACE (dir.), « *Monologues: Theatre, Performance, Subjectivity* », Prague, Litteraria Pragensia, 2006, p. 1-16.

3.7 Autres études

BARIL, Audrey, « De la construction du genre à la construction du “sexe” : les thèses féministes postmodernes dans l’œuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, Québec, 2007, p. 61-90.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l’anglais par Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, coll. « Pluriel », 1976, p. 251-273.

BUTLER, Judith, *Troubles dans le genre (Gender Trouble). Pour un féminisme de la subversion*, traduit de l’anglais par Cynthia KRAUS, Paris, Éditions La Découverte, 2005, 284 p.

FREUD, Sigmund, « L’inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*) », traduction de l’allemand par Marie BONAPARTE et Mme E. MARTY, site de l’Université du Québec à Chicoutimi, http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.pdf, [en ligne], page consultée le 15 août 2012, p. 7.

RAGON, Michel, *L’espace de la mort*, Paris, Albin Michel, 1982, 340 p.

4. Ouvrages de référence

CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008 [1995], 1583 p.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002 [1980], 447 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, coll. « Poche », 2005, 253 p.