

Au croisement des mots, des regards et des corps : représentations équivoques du féminin  
dans le théâtre de Brigitte Haentjens

Gabrielle Lalonde

Thèse soumise à la  
Faculté des études supérieures et postdoctorales  
dans le cadre des exigences  
du programme de  
Maîtrise ès Arts (MA) en Théorie théâtrale et dramaturgie

Département de théâtre  
Faculté des Arts  
Université d'Ottawa

© Gabrielle Lalonde, Ottawa, Canada, 2012

## Résumé

Depuis le début de sa carrière, la metteuse en scène Brigitte Haentjens favorise une approche du théâtre qui allie des textes percutants à un jeu physique rigoureux. Surtout au sein de Sibyllines, sa propre compagnie, elle développe cette esthétique corporelle tout en explorant le féminin dans son choix de textes et ses distributions. Par l'utilisation de *topoi* dans la création d'images scéniques – la fragmentation des textes, le jeu frontal, la répétition et la juxtaposition des paroles ou des gestes – Haentjens établit plusieurs degrés de lecture simultanés. Chaque système scénique vient ainsi agir sur le corps du comédien de manière à créer des images complexes et conflictuelles.

La présente étude donne un aperçu des divers procédés qui installent une ambiguïté dans la représentation du corps féminin chez Haentjens. Pour ce faire, nous nous référerons à des exemples tirés des spectacles *Hamlet-Machine* (2001), *La Cloche de verre* (2003) et *Médée-Matérian* (2004), qui constituent un cycle précis dans le théâtre de Sibyllines, où les petites salles et l'intimité de la scénographie permettent de perturber le rapport établi entre spectateurs et comédiens.

À Jean Lalonde

## Remerciements

Tout d'abord, j'adresse un grand remerciement à mes trois autres complices dans cette aventure : Antoine Côté-Legault, Andrea Pelegri-Kristic, Marie-Pierre Proulx, ainsi qu'à Fanny Gilbert-Collet. Votre appui technique, moral et amical s'est avéré tout à fait indispensable. Pour paraphraser un proverbe japonais : La route est toujours plus joyeuse quand on la parcourt à plusieurs.

Je remercie également mon directeur de thèse, le professeur Sylvain Schryburt, pour avoir semé l'idée-mère de ce projet et pour m'avoir aidé à le mener à terme. Je tiens à remercier tous les professeurs du Département de théâtre ainsi que le personnel administratif pour la générosité de leur temps et leurs conseils. Aux directeurs administratifs de Sibyllines, Cyrille Commer et Robert Gagné, ainsi qu'à la scénographe Anick La Bissonnière, merci pour le temps que vous avez consacré à me fournir le matériel de recherche si précieux sans quoi ce projet aurait été incomplet.

Je tiens tout particulièrement à remercier mes parents pour leur appui indéfectible lors de ce trajet, ainsi que pour leurs sages conseils et leur confiance en moi. À mon conjoint Timo, j'adresse mes sincères remerciements pour sa patience, son sens de l'humour et sa sagesse qui m'ont tant servi lors des moments les plus difficiles de cette aventure.

Finalement, merci à Kevin Walker, fidèle collègue qui a travaillé sans relâche à mes côtés durant les longues heures que nous avons passées à la bibliothèque.

## Table des matières

Résumé	ii
Dédicace	iii
Remerciements	iv
<b>Introduction</b>	
Le théâtre à risque	1
<b>« Le poids des corps, le choc des mots » : le parcours de Brigitte Haentjens</b>	
Débuts et formation	6
Sudbury : théâtre communautaire et minoritaire	7
Montréal : La Nouvelle Compagnie théâtrale	10
Créations Sibyllines	13
<i>Hamlet-Machine, La Cloche de verre et Médée-Matériau</i>	15
<b>Chapitre un – Survol théorique</b>	
Haentjens et le féminisme	18
Le féminisme postmoderne	21
Concepts butlériens	25
Autres appuis théoriques	28
<b>Chapitre deux – Le matériau littéraire</b>	
Dialogue entre les mots et les corps	30
Müller et Plath, points de départ à l'imaginaire	31
Müller : la fragmentation	33
Plath : l'autobiographie	37
La réappropriation des fragments	39
<b>Chapitre trois – Adresser du regard : décor et frontalité</b>	
L'image sibylline	46
Le dispositif scénique : surveillance, intimité, regards	48
Le dispositif effacé ou actif	54
La visagéité de la scène	57
Faire face	59
Faire corps	62

**Chapitre quatre – Le corps conflictuel**

La répétition butlérienne	72
Rythme corporel : la femme spasmodique, chancelante, catatonique	74
« Une Médée à quatre voix » : démultiplication du personnage	81
Le code vestimentaire : performativité de la mode au féminin	88
Performativité du geste : le corps publicitaire	95
Pose/Pause	103

**Conclusion – Les mots, les images et les corps**

La forme « ouverte »	106
Réinscription de la performativité?	108

**Bibliographie**

	110
--	-----

## Introduction

### **Le théâtre à risque<sup>1</sup>**

Établie à Montréal en 1997, la compagnie Sibyllines se voue depuis ses débuts au développement théâtral en suivant un modèle de création qui impose le moins de contraintes possibles aux artistes qui l'animent. L'approche fondamentale préconisée par la compagnie est de vouloir « créer un espace de liberté et des œuvres dont la force des textes côtoie une écriture scénique originale et percutante<sup>2</sup> ». Plus concrètement, cette liberté de création se traduit, chez Sibyllines, par des textes abordant des sujets tabous tels que la violence et la colère – notamment féminines –, par son recours à des dispositifs scéniques confinés à des espaces réduits et par un jeu frontal qui vient susciter le contact visuel avec les spectateurs. Par cette exploration constante du rapport entre le comédien et le public, certains des spectacles de la compagnie, selon la critique, « ont carrément remis en cause, autant par la pertinence du texte que par les choix de mise en scène et de scénographie, la façon dont on peut continuer à faire du théâtre en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup> ».

Sibyllines est avant tout le projet personnel de son âme dirigeante, Brigitte Haentjens, qui y assure le double rôle de directrice artistique et de metteuse en scène. Ayant œuvré déjà pendant presque vingt ans dans le milieu théâtral – et deux fois à titre de directrice artistique – avant de

---

1 Lévesque, Solange, « La traversée des apparences. Femme et théâtre: un double obstacle », *Le Devoir*, 8 mars 2000, p. A1.

2 « Sibyllines : En résumé », <http://www.sibyllines.com/la-compagnie.html>, site consulté le 7 novembre 2009.

3 Bélair, Michel, « Sibyllines ou le théâtre à risque. Depuis dix ans déjà, la compagnie fondée par Brigitte Haentjens ose investir dans la recherche et la mise en danger », Cahier spécial, *Le Devoir*, samedi 22 mars 2008, p. G4.

fonder sa propre compagnie, Haentjens remarque non sans humour que Sibyllines appartient à une classe à part à Montréal, car c'est une jeune compagnie gérée par une « vieille » metteuse en scène<sup>4</sup>. Cette longue expérience du métier se double, chez Haentjens, d'une démarche rigoureuse et singulièrement cohérente qui aborde des thèmes déjà présents dès sa toute première création, *Je ne sais plus qui je suis*, en 1998.

La liberté créative que s'accorde Haentjens au sein de Sibyllines l'a menée à semer la controverse à quelques occasions, notamment par les propos de certains spectacles qui ont été jugés choquants, mais aussi par certaines images publicitaires diffusées par la compagnie qui ont fait plus d'une fois des remous dans les médias montréalais. Tout récemment encore, en octobre 2011, Sibyllines suscite ainsi un débat sur la liberté artistique au sein de la communauté montréalaise avec l'image publicitaire de son dernier spectacle<sup>5</sup>. En effet, la maquette préliminaire de l'affiche de son *Opéra de quat'sous* est jugée trop provocante par la Société de transport de Montréal qui refuse de la placarder dans le métro, comme il était prévu. Curieusement, avant cet incident litigieux, la dernière image rejetée par la STM datait de 2008, lorsque Sibyllines avait voulu y publier l'affiche de *Blasté* mettant en vedette un Roy Dupuis ensanglanté, affiche jugée trop violente.

Or cette fois-ci, les journalistes et les membres du public se sont ralliés pour exprimer leur profonde indignation face à cette apparence de censure. Rapidement, un consensus s'est formé à

---

4 Bourdages, Étienne, « Les compagnies au fonctionnement : Sibyllines, un cas concret », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 122, 2007, p. 87.

5 Voir Bélair, Michel, *op. cit.*, 2008, p. G4.

l'effet que l'on voyait mal comment l'image pourrait avoir choqué le grand public des usagers des transports en commun<sup>6</sup>. La principale raison évoquée pour le rejet de l'image était les petites tenues des femmes de l'affiche, vêtues uniquement de dessous en dentelle. Plus précisément, était en cause la désinvolture dans la posture des deux femmes, l'une fumant une cigarette, l'autre ayant un verre d'alcool à la main. La question du regard des comédiennes a aussi été soulevée par un des journalistes comme étant le facteur problématique, car il est dirigé vers l'observateur et semble le déshabiller<sup>7</sup>. Pourtant, le même article conclut que l'image en question « offre des lectures multiples, surtout sociales et historiques. De l'art, quoi. Rien de très vulgaire là-dedans<sup>8</sup> ».

C'est justement de ce chevauchement des signes dont il sera question dans la présente étude. En effet, Sibyllines se démarque principalement par la complexité des images qu'elle présente à son public : « Du théâtre qui ne se contente pas seulement de déranger par les thèmes qu'il aborde. Non. Du théâtre 'croché', qui sonne bizarre. Avec plein de trucs qui 'clochent'<sup>9</sup> ». En nous appuyant principalement sur des captations vidéo des trois spectacles, avec un appui supplémentaire fourni par des séries de photos prises lors des répétitions et représentations ainsi que la réception journalistique des spectacles, nous analyserons quelques-uns des *topoi* présents dans les mises en scène de Brigitte Haentjens, surtout en ce qui a trait à la représentation qu'elle donne à voir des personnages féminins. Nous analyserons trois spectacles produits par la

---

6 Voir les commentaires du public publiés à la suite de cet article : Doyon, Frédérique, « Un autre cas de censure? L'affiche de L'opéra de quat'sous du Théâtre Sibyllines est jugée provocante par Métromédia Plus », *Le Devoir*, 12 octobre 2011, p. Actualités culturelles, <http://www.ledouvoir.com/culture/actualites-culturelles/333375/un-autre-cas-de-censure>, site consulté le 13 octobre 2011.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 Bélair, Michel, Mais qu'est-ce qu'elle a?, *Le Devoir*, 24 mars 2009, p. B9.

compagnie selon cette matrice : *Hamlet-Machine*, *La Cloche de verre* et *Médée-Matériau*. Tout en partageant les thèmes et l'esthétique globale utilisée par Sibyllines, ces spectacles sont marqués par des intérêts précis concernant la proximité au spectateur, et forment ainsi un cycle dans le parcours de la metteuse en scène.

Précédé d'un bref parcours historique de la carrière théâtrale de Brigitte Haentjens, le premier chapitre sera d'abord consacré à cerner la prédominance du féminin dans les pièces de Sibyllines et à souligner par la même occasion le rapport ambigu qu'Haentjens entretient avec l'appellation « féministe ». C'est à la lumière de ces remarques que nous présenterons les principaux concepts théoriques qui serviront à notre analyse. Il y sera notamment question du concept de performativité du genre et d'assujettissement chez Judith Butler, ainsi que de la sémiologie de Barthes, de la sociologie, mais aussi de divers auteurs s'inscrivant dans le courant polymorphe des *Cultural Studies* anglo-saxonnes.

Le deuxième chapitre abordera l'incidence du texte théâtral sur la représentation des corps. Nous verrons en quoi les textes de Heiner Müller et de Sylvia Plath, en raison de leur forme poétique, de leur caractère autobiographique et du rythme qu'ils installent par le langage, constituent un matériau privilégié sur lequel se fondera par la suite le travail corporel des comédiens.

Le troisième chapitre servira à rendre compte du rapport scène-salle établi par les trois spectacles à l'étude, plus précisément en ce qui a trait au regard du spectateur et du comédien. Nous entamerons cette analyse en présentant les deux formes de scénographies utilisées chez Sibyllines – la scénographie effacée et active – et en expliquant comment le spectateur en est affecté dans chacun des cas. La frontalité, un *topos* utilisé dans toutes les mises en scène de Sibyllines, sera traitée par l'analyse de deux séquences : la première, qui aborde le visage frontal du comédien et la seconde, qui touche à l'utilisation du dispositif scénographique frontal et de ses répercussions sur les corps en scène.

Finalement, le quatrième chapitre portera sur la performativité du genre, c'est-à-dire sur les actes répétitifs qui révèlent la nature construite et fragmentaire de la corporéité des personnages féminins dans le but de subvertir la norme. Nous traiterons d'abord du rythme corporel établi par les personnages principaux féminins, de la démultiplication des gestes dans le travail choral, de la résurgence des mêmes articles de vêtements pour constituer le costume féminin et de l'emprunt continu aux postures féminines clichées vues dans les médias. Des exemples tirés des trois spectacles à l'étude serviront à montrer comment la répétition est systématiquement rompue chez Sibyllines grâce à différents mécanismes de déconstruction, qui permettent une remise en question des images corporelles imposées perpétuellement au spectateur.

Introduction, suite – « Le poids des corps, le choc des mots<sup>10</sup> » : le parcours de Brigitte Haentjens

### Débuts et formation

Née à Versailles en 1951, Brigitte Mazet détient un diplôme universitaire en pharmacie à l'Université de Vincennes. Durant ses années d'étude, elle participe à des productions de théâtre communal et universitaire, entre autres avec la troupe des HEC<sup>11</sup>, où elle rencontre Marc Haentjens<sup>12</sup>. Plus tard, elle suit un atelier donné par le comédien Pierre Baillot à Paris et entreprend deux ans de formation à l'École Jacques Lecoq, qui aura une profonde influence sur son travail de metteuse en scène<sup>13</sup> :

Lecoq m'a donné des choses très précieuses : il m'a appris à regarder les acteurs, à lire le corps des acteurs. C'était peut-être une passion qui préexistait à son enseignement, mais qui s'est vraiment révélée à ce moment-là : j'avais beaucoup plus de plaisir à voir et à analyser qu'à faire moi-même. Jacques Lecoq m'a donné la conscience de l'espace, de l'organisation dans l'espace, il m'a donné une autre façon de voir le théâtre, où le rythme et le mouvement ont une place prépondérante<sup>14</sup>.

Brigitte Haentjens quitte la France avec son conjoint en 1977 pour Ottawa, où elle sera metteuse en scène et comédienne au Théâtre d'la Corvée nouvellement fondé. Ce théâtre de création à tendance politique fournit à Haentjens sa première expérience de direction d'acteurs lorsqu'elle agit en tant que « troisième œil » pour *La parole et la loi* (1979)<sup>15</sup>, comédie sociale autour de la lutte

---

10 Titre d'un article d'Hervé Guay portant sur le spectacle *La nuit juste avant les forêts. Le Devoir*, 20 novembre 1997, p. B7.

11 Hautes Études Commerciales à Paris.

12 Voir Lépine, Stéphane, *Les rouages de la machine*, Montréal, Éditions Sibyllines, 2001, p.4.

13 Voir Féral, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Tome III. Voix de femmes*, Montréal, Éditions Jeu/Lansman, coll. « Entretiens », 2001 [1997], p. 190. Voir aussi Beaunoyer, Jean, « Les exploits de Brigitte Haentjens », *La Presse*, 15 novembre 1993, p. B4.

14 Haentjens, Brigitte, « Hommage à Jacques Lecoq », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 90, 1999, p. 15.

15 Dorénavant, l'année entre parenthèses renvoie à la première représentation.

contre le Règlement 17<sup>16</sup>. Avec la même compagnie, Haentjens co-écrit et joue avec Catherine Caron et Sylvie Trudel dans la production *Strip* (1980), qui traite du quotidien de trois effeuilleuses de métier<sup>17</sup>. Selon Haentjens, cette création est née d'une réflexion sur l'érotisme et plus précisément d'un désir d'aborder la question du regard masculin sur les femmes<sup>18</sup>. Durant cette même période, Haentjens signe des mises en scène pour le théâtre La Vieille 17, dont le spectacle *La mesure humaine* (1980), qui marque sa première collaboration avec la comédienne Anne-Marie Cadieux. Elle y rencontre également Jean Marc Dalpé – cofondateur de ce théâtre – et les deux quittent la région d'Ottawa en 1982 pour se joindre à l'équipe du Théâtre du Nouvel-Ontario (TNO).

### **Sudbury : théâtre communautaire et minoritaire**

Au moment où le théâtre francophone à Sudbury traverse une période de crise financière et administrative, Brigitte Haentjens et Jean Marc Dalpé prennent la relève du TNO en vue de le remettre sur pied et assurent les rôles respectifs de directrice artistique et de responsable de l'animation<sup>19</sup>. Dès son arrivée en poste, Haentjens ne tarde pas à remanier la structure interne du TNO de sorte qu'il puisse fonctionner comme une compagnie relevant du secteur professionnel plutôt que collégial<sup>20</sup>. Dans l'intention de développer son bassin de spectateurs, Haentjens organise la programmation du TNO en deux catégories : le volet communautaire et le théâtre professionnel de création. L'instauration permanente de pièces communautaires dans la

16 Ce spectacle fera une tournée nationale deux ans plus tard. Voir Théâtre du Trillium, Théâtrographie, <http://www.theatre-trillium.com/propos-de-trillium/theatrographie/la-parole-et-la-loi/>, site consulté le 5 janvier 2012.

17 *Strip* deviendra plus tard la première pièce franco-ontarienne traduite pour être jouée en anglais.

18 Voir Robinson, Line (réal.), *Strip, création collective*, diffusé le 3 octobre 1980 dans le cadre de l'émission « Femme d'aujourd'hui », 8 min 21 s. Identifiant 30555 du Centre d'archives Gaston-Miron, à Montréal.

19 Voir [s.a.], « En présence », *Liaison*, N° 21, 1982, p. 46.

20 Voir De La Riva, Paul [et al.], *Le Théâtre du Nouvel-Ontario : 20 ans*, Sudbury, Éditions du TNO, 1991, p. 49 et 53.

programmation annuelle – jugées essentielles pour permettre au TNO de rejoindre un plus vaste public francophone en milieu minoritaire – se fait en 1985. Afin d'établir un contact semblable auprès de la communauté avec ses spectacles professionnels, Haentjens insiste sur l'importance de présenter à son public du théâtre de création et non de répertoire : « C'est en s'adressant au monde qu'on va le toucher. Ce qui nous intéresse, c'est de rejoindre la population *at large*, donc de faire un théâtre qui touche le vécu. Je crois profondément que la création est l'élément de dynamisme et de vie d'un théâtre<sup>21</sup> ».

Haentjens s'est elle aussi fortement engagée dans le théâtre professionnel de création qu'elle souhaitait voir au TNO. Les pièces qu'elle monte durant cette période, qui sont « souvent très proches des revendications des travailleurs les plus démunis, ont eu un impact indéniable sur le tissu culturel sudburois<sup>22</sup> ». *Nickel* (1984), sa première production à grand budget, traite des conflits familiaux et sociaux au sein d'une communauté multiculturelle de mineurs; en tournée, elle rencontre le succès chez les publics de plusieurs provinces<sup>23</sup>. On retiendra de cette production l'attention particulière portée au mouvement et au rythme : « [...] le travail corporel, très développé, est d'une précision et d'une qualité peu fréquente hors des troupes qui se consacrent spécifiquement au théâtre corporel<sup>24</sup> ».

Le duo Dalpé-Haentjens, qui avait déjà collaboré à Ottawa pour l'écriture de *Hawkesbury Blues*

---

21 Fadel, Simone (réal.), *Tour d'horizon de la vie culturelle franco-ontarienne*. Le théâtre, diffusé sur les ondes de Radio-Canada le 15 octobre 1982 dans le cadre de l'émission « Les Franco-Ontariens », 26 min 10 s. Identifiant 666693 du Centre d'archives Gaston-Miron, à Montréal.

22 Paré, François, « Le théâtre franco-ontarien et la dissolution de l'espace public », *Culture française d'Amérique*, 2000, p. 76.

23 Le Théâtre du Nouvel-Ontario, « Nickel, saison 1983-1984 », [http://www.letno.ca/?page\\_id=137](http://www.letno.ca/?page_id=137), consulté le 20 octobre 2010.

24 Lefebvre, Paul, « Nickel », *Le Devoir*, 21 avril 1984, p. B4.

(1982), pratiquera fréquemment l'écriture à quatre mains; leurs collaborations contribueront à une forte résurgence du théâtre de création au TNO. Haentjens travaillera aussi à l'adaptation de *l'Opéra de quatre sous* – devenant *L'Opéra du gros cinq cennes* (1982) – pour le théâtre communautaire et, avec Dalpé, à l'adaptation de *Pylône* (1987), un roman de William Faulkner, qui sera présentée en lecture publique dans le cadre d'un atelier du Centre national des Arts en collaboration avec le TNO<sup>25</sup>. En abordant le thème de la prise de conscience identitaire, ces projets d'écriture s'inscrivent dans la tradition des créations franco-ontariennes depuis l'époque d'André Paiement.

C'est aussi durant cette période, en 1985, qu'une polémique connue comme « La controverse des Rogers » se déclenche autour d'un désaccord entre les artistes et les établissements scolaires concernant la censure imposée dans les écoles<sup>26</sup>. Plusieurs artistes, Haentjens y compris, se serviront de ce conflit comme plate-forme pour dénoncer les exigences pédagogiques que les écoles imposent aux compagnies de théâtre, au prix de la liberté artistique et de la qualité de ses œuvres. Cette rupture soudaine des liens entre les secteurs de la production et de la diffusion théâtrale a pour résultat d'interrompre les tournées du TNO dans tout le milieu scolaire, et cela pendant plusieurs années<sup>27</sup>. En dépit de cette situation difficile pour le volet du théâtre scolaire, le volet professionnel profite d'une plus grande diffusion. Appuyé par des organismes tels que l'ANTFHQ<sup>28</sup> et l'événement Contact Ontarois, le TNO verra augmenter le nombre de coproductions avec Ottawa, le Québec et l'Acadie au cours des années suivantes<sup>29</sup>.

---

25 *Ibid.*, p.78-79.

26 Voir Carrière, Fernand, « La controverse des Rogers : la triste histoire d'une pièce très drôle », *Liaison*, N° 35, 1985, p. 20-22.

27 *Ibid.*, p. 54.

28 L'Association nationale des théâtres francophones hors Québec, connue aujourd'hui comme l'Association des théâtres francophones du Canada, ou l'ATFC.

29 Voir Millette, Dominique « Du théâtre francophone en Ontario », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 46, 1988, p. 132-133.

Durant la saison 1987-1988, Brigitte Haentjens signera la mise en scène du spectacle phare *Le Chien*, qui fera connaître pour la première fois le théâtre franco-ontarien – et du même coup, l'existence de la culture franco-ontarienne – à l'échelle nationale et internationale. Le spectacle, mettant en vedette Roy Dupuis dans son premier grand rôle, est acclamé par la critique dans toutes les villes où il est diffusé et permet au Québec, mais aussi à l'Ontario anglophone, de découvrir la dramaturgie franco-ontarienne. Cette pièce sera aussi présentée au Festival International des Francophonies de Limoges<sup>30</sup> et au Festival de théâtre des Amériques à Montréal. Peu après ce franc succès, Brigitte Haentjens quitte son poste de directrice artistique et déménage à Montréal, nourrie par « [l']envie de [s]e dépasser sur le plan formel, d'aller plus loin »<sup>31</sup>.

### **Montréal : La Nouvelle Compagnie théâtrale**

Arrivée à Montréal, Haentjens collabore de nouveau avec Roy Dupuis dans *Un oiseau vivant dans la gueule* (1990), une histoire d'amour violent, de meurtre et de sang. Sa mise en scène de *Oh les beaux jours* à l'Espace Go, durant la même année, fait beaucoup parler d'elle, puisque Haentjens choisit, pour l'interprétation du personnage de Winnie, une très jeune Sylvie Drapeau<sup>32</sup>. La metteuse en scène publie un an plus tard son premier récit poétique, *D'éclats de peine*, aux éditions Prise de parole de Sudbury.

---

30 Aujourd'hui connu comme Le Festival des Francophonies en Limousin.

31 Ducellier, Anne-Sophie, « L'ATFC a rencontré Brigitte Haentjens, présidente fondatrice de l'ATFC il y a 25 ans », *Bulletin de l'ATFC*, N° 10, printemps 2009. <http://atfc.ca/index.cfm>, site consulté le 6 novembre 2010.

32 Sylvie Drapeau a remporté le prix de la critique pour la Meilleure interprétation féminine pour cette production. Voir Tremblay, Odile, « Trois prix pour Hosanna », *Le Devoir*, 8 octobre 1991, p. B3.

Toujours en 1991, Brigitte Haentjens sera nommée à la tête de la Nouvelle Compagnie Théâtrale (NCT) suivant la démission soudaine de Guy Nadon, en raison de déficit financier. Devant faire face à des difficultés financières et administratives – ce qui est non sans rappeler son arrivée au TNO – elle vise à travailler dans le long terme afin de redéfinir le mandat de la Nouvelle Compagnie Théâtrale : « Par opposition à un travail qui ne serait que muséologique, nous voulons mettre le public de demain en contact avec un travail vivant, artistique, irréductible au seul objet de consommation<sup>33</sup> ». À sa deuxième saison en poste, elle signe sa première mise en scène avec la compagnie : *Caligula* d'Albert Camus (1993), avec Marc Béland dans le rôle-titre. Si la distribution de ce spectacle est largement dominée par les hommes, Haentjens affirme que « [C]'est à travers l'univers masculin que j'explore la femme<sup>34</sup> ». Cette production, suivie par l'*Antigone* de Louise Laprade et le spectacle de Robert Lepage *Les aiguilles et l'opium*, permet à la Nouvelle Compagnie Théâtrale d'augmenter sa clientèle pour atteindre une de ses meilleures années sur le plan des recettes. « 45 000 entrées à la NCT. Du jamais vu », écrit Robert Lévesque<sup>35</sup>.

Trois ans et demi après son arrivée, Haentjens quitte ses fonctions à la NCT lorsqu'elle apprend qu'on ne renouvellera pas son contrat à la direction artistique la saison suivante. Selon la presse de l'époque<sup>36</sup>, certains membres du conseil d'administration, dont le président Jacques Mongeau et la directrice administrative Lorraine Gagné, souhaitent que le mandat original de la NCT soit

33 Brigitte Haentjens citée dans Lavoie, Pierre, « Les théâtres et le public de demain », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 65, 1992, p. 94.

34 Beaunoyer, Jean, « Camus en mars », *La Presse*, 6 mars 1993, p. E3.

35 Lévesque, Robert, « Le vent souffle du côté de la NCT », *Le Devoir*, 27 avril 1993, p. B10.

36 Voir la douzaine d'articles écrits à ce sujet par Robert Lévesque, Jean Beaunoyer et Stéphane Baillargeon, notamment : Lévesque, Robert, « Faut-il tuer le TPQ ou la NCT? », *Le Devoir*, 28 mars 1995, p. B8; Beaunoyer, Jean, « Crise majeure à la Nouvelle Compagnie Théâtrale », *La Presse*, Cahier Arts et spectacles, 19 janvier 1995, p. D7; Lévesque, Robert, « Qui est le patron au théâtre? », *Le Devoir*, 16 janvier 1995, p. A1; Lévesque, Robert, « Crise à la NCT », *Le Devoir*, 6 janvier 1995, p. A4.

mieux respecté en ce qui a trait à la diffusion d'œuvres du répertoire classique auprès de son public étudiant. Dans les médias, ce congédiement ouvre un débat sur la structure hiérarchique des compagnies de théâtre et la place que devraient y occuper les administrateurs qui ne proviennent pas d'un milieu culturel<sup>37</sup>. Encore une fois, Haentjens se trouve au cœur d'une polémique entourant les limites imposées par les structures gouvernantes sur la liberté créatrice et administrative des artistes de théâtre; cette fois-ci, elle sera largement appuyée par l'ensemble de la communauté artistique de la région métropolitaine.

Son parcours à la NCT en tant que metteuse en scène lui aura permis d'explorer le thème de la masculinité, surtout dans l'optique de la violence. « C'est la femme la plus virile que je connaisse. Du temps qu'elle dirigeait la NCT, elle nous a présenté des boxeurs, des terroristes, des drogués, des violeurs, un Roy Dupuis musclé et un Robert Lepage suspendu aux câbles<sup>38</sup> ». Après son départ, elle monte *Quartett* d'Heiner Müller (1996) à l'Espace Go<sup>39</sup>, suivi d'un texte de Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens* (1997) au TNM et d'une mise en scène pour un spectacle de danse, *Esquisse à quatre mains pour quelques gestes inattendus* (1997) à l'Agora de la danse. C'est aussi à cette période qu'elle sera nommée, avec Marie Gignac, co-directrice artistique du Carrefour international de théâtre de Québec, qui se veut avant tout un « lieu d'expression des pratiques et des tendances du théâtre actuel<sup>40</sup> ».

---

37 Voir notamment Beauoyer, Jean, « L'affaire Brigitte Haentjens », *La Presse*, 16 janvier 1995, p. B5.

38 Beauoyer, Jean, « Brigitte Haentjens jouit de sa nouvelle liberté », *La Presse*, 30 mars 1996, p. D4.

39 Cette production lui a valu le Prix de la critique et le masque de la meilleure production de l'année.

40 Saint-Hilaire, Jean, « Le 4<sup>e</sup> Carrefour a attiré 18 100 spectateurs », *La Presse*, Cahier Arts et spectacles, 2 juin 1998, p. C5.

## Créations Sibyllines

En 1998, Haentjens monte son premier spectacle sous la dénomination de Sibyllines. Fruit de deux ans de recherche, *Je ne sais plus qui je suis* est le produit d'une création collective d'Haentjens et de sept comédiennes participantes. Ce projet autogéré marque la transition entre l'insistance sur le sujet de la violence masculine, omniprésent jusque-là dans son théâtre, et celui de la colère féminine : « La violence, c'est le pont entre tout ce que je fais, la violence et puis les rapports entre les hommes et les femmes [...]. C'était donc normal que je m'intéresse un jour à la violence et la colère des femmes, à celle qu'elles ressentent et à celle qu'on leur inflige<sup>41</sup>».

Dans la foulée de ce premier spectacle, Sibyllines poursuivra l'exploration des imaginaires féminins dans la plupart de ses productions. La compagnie s'attaque à des œuvres non seulement écrites par des femmes, mais aussi qui mettent en scène des personnages féminins connus, tels que l'écrivaine américaine Sylvia Plath dans *La Cloche de verre* (2003) et Virginia Woolf dans *Vivre* (2006). Ces pièces, ainsi que plusieurs autres créations de Sibyllines, interrogent des aspects déterminants de l'expérience féminine : la maternité, la relation mère-fille, la violence faite aux femmes et l'écriture féminine.

Non seulement Brigitte Haentjens est-elle l'unique metteuse en scène de Sibyllines mais, en tant que directrice artistique, lui incombe aussi la responsabilité des choix artistiques et administratifs de la compagnie. Côté gestion, elle choisit de limiter les dépenses administratives à leur minimum, en assumant elle-même plusieurs tâches liées à l'administration afin que les sommes ainsi dégagées soient réinvesties dans les spectacles : « À Sibyllines, nous choisissons d'investir

---

41 Baillargeon, Stéphane, « Journée internationale des femmes : Jour de rage », *Le Devoir*, 7 mars 1998, p. A1.

prioritairement dans la création et de nous donner le temps et les moyens de créer de façon satisfaisante plutôt que de financer une structure<sup>42</sup> ». Les créations se font souvent sur une période de deux ou trois ans et favorisent une méthode de travail centrée sur la recherche et la discussion<sup>43</sup>. Au fil des ans, Haentjens développe des relations de travail durables avec certains artistes de la scène montréalaise qui signeront de nombreuses conceptions : la scénographe Anick La Bissonnière, les conceptrices de costume Julie Charland et Yso, le photographe et maquilleur Angelo Barsetti, l'éclairagiste Claude Cournoyer et le compositeur Robert Normandeau.

La collaboration à long terme se fait aussi avec les comédiens, dont certains ont travaillé avec Haentjens bien avant la fondation de Sibyllines : Marc Béland<sup>44</sup>, Céline Bonnier<sup>45</sup>, Anne-Marie Cadieux<sup>46</sup>, Gaétan Nadeau<sup>47</sup> et Sébastien Ricard<sup>48</sup> pour ne nommer que ceux-là. La compagnie se distingue également par ses choix dramaturgiques alternant entre l'adaptation de textes d'auteurs féminines<sup>49</sup> et les textes contemporains. Certains dramaturges tels que Bernard-Marie Koltès et Heiner Müller font l'objet de plus d'une production. À ce jour, Brigitte Haentjens a signé plus d'une cinquantaine de mises en scène. Son parcours, tout en variant considérablement

42 Brigitte Haentjens citée dans Bourdages, Étienne, *op. cit.*, 2007, p. 95.

43 Voir Anick La Bissonnière dans Lépine, Stéphane, *Sibyllines, un parcours pluriel : dix ans de création*, Montréal, Les 400 coups, 2008, p. 70.

44 Participation à *Bérénice*, *Caligula*, *Quartett*, *Hamlet-Machine*, *Électre*, *Farces conjugales* (2003), *Woyzeck*, *L'Opéra de quat'sous* (2012).

45 *Je ne sais plus qui je suis*, *Hamlet-machine*, *Tout comme elle*, *La Cloche de verre*, *Blasté*, *Vivre*, *L'Opéra de quat'sous*.

46 *La mesure humaine* (1981), *Soirée bénéfique pour ceux qui ne seront pas là en l'an 2000*, *Quartett*, *Combat de nègre et de chiens*, *Marie Stuart* (1999), *Électre* (2000), *Malina* (2000), *Mademoiselle Julie* (2001), *Douleur exquise*.

47 *Malina*, *Hamlet-Machine*, *Médée-Matériau*, *Woyzeck*, *Douleur exquise*.

48 *Vivre*, *Woyzeck*, *La nuit juste avant les forêts*, *L'Opéra de quat'sous*. Ils ont aussi collaboré à l'organisation de l'événement Le Moulin à Paroles en 2010 à Montréal, événement lors duquel une variété de textes liés à l'histoire du Québec étaient lus par des artistes et figures de renom québécoises pour une durée de 24 heures.

49 Parmi ses adaptations, on compte *Malina*, *La Cloche de verre*, *Vivre*.

d'une époque à l'autre, souligne la cohérence de ses intérêts : le théâtre de création, le jeu physique, les textes chargés de violence ou à contenu politique, le rapport intime avec le public et l'interrogation sur la spécificité de l'expérience féminine.

### **Les spectacles *Hamlet-Machine*, *La Cloche de verre* et *Médée-Matériau***

Les trois pièces à l'étude – *Hamlet-Machine* (2001), *La Cloche de verre* (2003) et *Médée-Matériau* (2004) – ont été créées dans l'espace de quatre ans. Le début de cette période correspond à la première année où la compagnie, qui travaillait jusque-là à projet, a été admise à la subvention au fonctionnement<sup>50</sup>. En franchissant cette étape, Sibyllines bénéficiera d'une plus grande sécurité financière et, conséquemment, d'une plus grande liberté créatrice. Ainsi, les créations qui suivront refléteront plus que jamais les intérêts et préoccupations artistiques d'Haentjens en matière d'esthétique et de choix dramaturgiques, car l'accès plus sûr au financement lui permet plus de liberté dans la répartition des fonds et la durée du processus de création<sup>51</sup>. Comme elle le souligne : « Ici [au Canada], le manque d'argent rend la création difficile, la constante prise de risque peut s'avérer dangereuse. Les aventures artistiques ont besoin d'un minimum de filet financier<sup>52</sup> ».

Compte tenu de cette situation favorable à la création, les trois productions à l'étude constituent un cycle exemplaire du théâtre de Sibyllines qui cherche, dans un premier temps, à établir un rapport scène-salle intime et dans un deuxième temps, à travailler la stylisation des mouvements

---

50 Voir Bourdages, Étienne, *op. cit.*, 2007, p. 87.

51 À partir de ce moment, les spectacles seront développés en général sur une durée de deux à trois ans.

52 Voir Bourdages, Étienne, *op. cit.*, 2007, p. 90.

du corps dans les limites de cet espace, en particulier ceux des personnages féminins<sup>53</sup>. Comme nous le verrons plus tard, l'atmosphère intime de ces trois spectacles est engendré à la fois par la taille et la disposition de la salle, mais aussi par l'esthétique dépouillée et la structure renfermée du dispositif scénique. Dans cet espace quelque peu contraint, les comédiens se livreront à un travail corporel exigeant.

Bien qu'elle se situe à la même époque, *L'Éden Cinéma* (2003) ne s'inscrit pas dans la même tendance que les trois autres productions dans son traitement du corps théâtral et de l'espace scénique. Tout d'abord, le spectacle est conçu en fonction d'une plus grande salle (capacité de 250 places) tandis que les trois autres spectacles visent un plus petit public<sup>54</sup>. Non seulement la taille de la salle, mais le dispositif scénique lui-même établit un lien très différent entre spectateurs et comédiens. Il a d'abord amplement recours aux technologies visuelles – plus qu'aucun spectacle de Sibyllines ne l'a fait auparavant – dans le but d'allier l'esthétique théâtrale à celle du cinéma. Le choix de faire jouer les comédiens derrière un écran vient d'autant plus modifier le rapport scène-salle : en établissant une séparation concrète entre les spectateurs et les comédiens, cette approche contribue à médiatiser l'espace scénique, ce que les trois autres spectacles évitent<sup>55</sup>. En ce qui concerne le regard du spectateur, la scénographe Anick La Bissonnière a choisi de briser les lignes droites du cadre de la scène, de sorte qu'aucun spectateur « n'avait l'impression d'avoir un point de vue frontal sur l'action. Tout était conçu en diagonales,

---

53 Les spectacles qui ont précédé ce cycle (*Je ne sais plus qui je suis*, *La nuit juste avant les forêts* et surtout *Malina*) sont inauguraux dans leur manière de travailler l'intimité, la frontalité et la stylisation du mouvement corporel. Toutefois, ces productions servent plutôt d'annonce à l'esthétique corporelle de l'ambiguïté qui sera développée plus en profondeur lors des trois spectacles à l'étude.

54 Capacité approximative des trois spectacles à l'étude dans la salle où ils ont été créés : *Hamlet-Machine* – 125 places; *La Cloche de verre* – 140 places; *Médée-Matériau* – 200 places. Données fournies par la scénographe Anick La Bissonnière.

55 Voir Dumas, Ève, « Haentjens chez Duras », *La Presse*, Cahier Arts et spectacles, 29 mai 2003, p. C4.

en oblique. En plus d'être mis en contact avec l'histoire racontée à travers un écran, le spectateur trouvait en la scénographie une métaphore de la démarche même de Duras, **en biais** [sic]<sup>56</sup> ». Ce travail des lignes diagonales vient directement s'opposer à celui des trois autres spectacles, qui ont été conçus pour faciliter le jeu frontal.

À la suite de *Médée-Matériau*, le spectacle-événement *Tout comme elle* marquera la fin de ce virage vers l'intimité dans le théâtre de Sibyllines, puisqu'il s'adressera à des publics de 300 à 450 spectateurs en moyenne<sup>57</sup>. Pendant les quatre saisons suivantes, la compagnie produira surtout des spectacles destinés à de grands publics avant d'effectuer un retour à l'intimité avec une série de *one-man shows*, soit *Douleur exquise* (2009), *La nuit juste avant les forêts* (2010) et *Le 20 novembre* (2011).

---

56 Lépine, Stéphane, *Éclats de verre*, Montréal, Éditions Sibyllines, 2004, p. 26.

57 Capacité approximative des quatre spectacles dans la salle où ils ont été créés : *Tout comme elle* – 470 places; *Vivre* – 250 places; *Blasté* – 470 places; *Woyzeck* – 350 places. Données fournies par la scénographe Anick La Bissonnière.

## Chapitre un – Survol théorique

### Haentjens et le féminisme

En débutant par la production de *Strip* en 1982, le thème du féminin constitue un leitmotiv de la recherche théâtrale de Brigitte Haentjens et occupe une place encore plus centrale au sein de son travail depuis qu'elle a fondé Sibyllines<sup>58</sup>. Ainsi, sept des dix premières productions de la compagnie se fondent sur un texte ou une adaptation d'un texte écrit par une femme<sup>59</sup>. Nombre de ces pièces mettent en vedette un personnage principal féminin – celui-ci fréquemment tiré de la mythologie ancienne ou contemporaine, comme Médée ou Esther Greenwood – et comptent plusieurs femmes dans leur distribution. On peut penser, par exemple, à la production de *Je ne sais plus qui je suis*, formée d'un chœur de sept comédiennes ou à *Tout comme elle*, avec une distribution forte de cinquante comédiennes.

Cette nécessité d'incorporer le féminin dans ses œuvres provient d'un intérêt à la fois politique et social chez Haentjens de faire du théâtre au féminin, c'est-à-dire de développer un modèle de création qui ne se fonde pas sur celui des hommes :

Il est très important pour moi de témoigner comme être humain et comme femme. Je me suis demandé comment cela se faisait que ce qui est féminin n'intéresse pas au moins la moitié de l'humanité. Pourquoi les arts, la littérature sont des milieux monopolisés par le discours masculin? Le corps et le désir sont au cœur de la création féminine. Or, le corps et le désir sont très peu présents sur scène<sup>60</sup>.

58 Le nom de la compagnie lui-même, qui se réfère à la prophétesse Sibyl de la mythologie grecque, fait allusion à ce virage féminin dans le théâtre d'Haentjens.

59 En ordre chronologique : *Je ne sais plus qui je suis*, écrit par un collectif de femmes et comédiennes avec Brigitte Haentjens; *Malina*, adaptation d'un livre d'Ingeborg Bachmann; *L'Éden Cinéma*, texte de Marguerite Duras; *La Cloche de verre*, adaptation d'un roman de Sylvia Plath; *Tout comme elle*, texte-poème de Louise Dupré; *Vivre*, adapté d'après les écrits de Virginia Wolf; *Blasté*, traduction d'un texte de Sarah Kane.

60 Haentjens, Brigitte, « Territoires de liberté », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 116, 2005, p. 120.

Certains collaborateurs et artistes ayant travaillé de près avec elle affirment avoir été surpris par sa prise de position concernant l'importance de donner une place aux femmes dans son théâtre. En effet, Geneviève Letarte, une dramaturge avec qui Haentjens a échangé fréquemment, affirme avoir été étonnée par son discours féministe : « [c]ette obsession du féminin me paraissait exagérée, à une époque où les femmes s'expriment tellement, du moins ici, au Québec. Mais j'ai vite compris que l'obsession, chez Brigitte, est synonyme de création, de curiosité, d'ouverture vers l'autre. Un moteur de recherche<sup>61</sup> ». C'est justement dans le contexte de la recherche pour Sibyllines que la scénographe Anick Labissonnière affirme avoir été sensibilisée au discours féministe pour la première fois, guidée par Haentjens au fil des multiples sessions de discussion qui encadrent les productions de la compagnie<sup>62</sup>.

Si certaines artistes qui travaillent de près avec Haentjens n'hésitent pas à employer le mot féministe à son égard, les journalistes traitant de son travail l'emploient avec beaucoup plus de circonspection<sup>63</sup>. En effet, les articles écrits sur Sibyllines relèvent généralement l'omniprésence des thèmes féminins – soit dans le texte choisi, soit dans les choix de mise en scène – pour ensuite conclure qu'Haentjens aborde le féminin « sans relever du féminisme intransigeant<sup>64</sup> » ou, au contraire, déclarer une pièce comme étant féministe, mais sans fournir davantage d'explications. Haentjens réfute généralement l'utilisation du qualificatif « féministe » en rapport

---

61 Citée dans Lépine, Stéphane, *op. cit.*, 2008, p. 84.

62 Voir *Ibid.*, p. 69.

63 L'Hérault, Pierre, « Le battement des mots », *Spirale*, N° 209, 2006, p. 52-54; Guay, Hervé, « Le chœur de Woyzeck », *Spirale*, N° 227, 2009, p. 55-56; L'Hérault, Pierre, « Médée et Joseph K. », *Spirale*, N° 201, 2005, p. 54-55.

64 St-Hilaire, Jean, « Deuxième souffle à une carrière exemplaire : Brigitte Haentjens remporte le Prix Siminovitch de théâtre 2007 », *Le Soleil*, 30 octobre 2007, p. A5.

à son théâtre, affirmant qu'il est trop simplificateur : « Réduire une recherche comme celle-là [*Je ne sais plus qui je suis*] à un aspect militant, sans s'intéresser au point de vue artistique, c'est une forme de refus, d'ostracisme<sup>65</sup> ». De toute évidence, entre le discours de la metteuse en scène et le tâtonnement des journalistes, Haentjens ne se classe pas aisément dans la catégorie d'artiste féministe. Haentjens n'emploie d'ailleurs pas ce titre à son propre égard : « [L]'étiquette est devenue dangereuse, convient-elle. Pourtant, comment peut-on être femme sans être féministe?<sup>66</sup> ».

L'omniprésence des questions féminines dans le théâtre de Brigitte Haentjens rend en corollaire l'utilisation des théories du féminisme indispensable à son analyse. Mais plutôt que de demeurer dans cette catégorie toute-englobante, l'étude des corps féminins en représentation sera cadrée plus spécifiquement par le féminisme postmoderne. Cette branche du féminisme contemporain s'avère particulièrement féconde pour l'analyse de notre objet car ses outils reflètent certaines des stratégies de déconstruction présentes dans les mises en scène d'Haentjens. Aussi, ce courant se distingue principalement des autres car il ne se plie pas aux règles fondamentales qui définissaient le féminisme jusque dans les années 1980 et, ainsi, tout comme Haentjens, n'adhère pas à la définition traditionnelle du féminisme. Avant de passer en revue certains concepts-clés issus du féminisme postmoderne qui serviront de fondements à cette analyse, il importe d'en donner une définition générale afin de montrer en quoi il se distingue des deux premiers courants principaux qui l'ont précédé<sup>67</sup>.

---

65 Brigitte Haentjens citée dans Lesage, Marie-Christine, « En toute liberté : Je ne sais plus qui je suis », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 89, 1998, p. 30-34.

66 Brigitte Haentjens citée dans Lévesque, Solange « La traversée des apparences », *Le Devoir*, 8 mars 2000, p. A1.

67 La première vague représente le début du mouvement militant et des suffragettes du début du XX<sup>e</sup> siècle; la deuxième vague se réfère au mouvement égalitaire dans les domaines politiques et sociaux qui a débuté

## Le féminisme postmoderne

Selon Huguette Dagenais et Gaëtan Drolet, les premiers ouvrages à utiliser le terme « féminisme postmoderne » dateraient de la fin des années 1980<sup>68</sup>. Comme le souligne les auteurs, l'apport théorique amené dans le domaine du féminisme postmoderne provient presque entièrement de sources anglophones; on ne peut qu'en conclure que « l'intérêt pour le sujet est un phénomène principalement anglosaxon, et en particulier étasunien<sup>69</sup> ». Bien que certaines contributions publiées plus récemment proviennent de sources plus diverses – notamment du Québec<sup>70</sup> – celles-ci demeurent toujours en minorité. Ainsi, les théories du féminisme postmoderne ont été jusqu'à présent peu explorées dans le domaine universitaire canadien-français hors Québec, encore moins en tant qu'outil d'analyse d'œuvres théâtrales<sup>71</sup>.

Dans les années 1980, le domaine théorique du féminisme traverse une « crise identitaire » à plusieurs registres<sup>72</sup>. Aux États-Unis surtout, le féminisme de seconde vague commence à perdre son souffle, principalement car les jeunes féministes considèrent que les propos à teneur universelle sur lesquels le mouvement était appuyé sont réducteurs par leur essentialisme<sup>73</sup>. La

---

dans plusieurs pays à la fin des années 1960 et au début des années 1970. Sur ces questions, voir Mensah, Maria Nengeh, *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2005, p. 14.

68 Dagenais, Huguette et Gaëtan Drolet, « Féminisme et postmodernisme », *Recherches féministes*, Vol. 6, N° 2, 1993, p. 151-164.

69 *Ibid.*, p. 152.

70 Pour n'en nommer que quelques-unes, citons La thèse « Judith Butler et le féminisme postmoderne : analyse théorique et conceptuelle d'un courant controversé » par Audrey Baril en 2005 et les articles signés Oprea, Denisa-Adriana (2008), Blais, Mélissa (2007), Dumont, Micheline (2005), Nengeh Mensah, Maria (2005), Pagé, Geneviève (2005) et Toupin, Louise (2005).

71 Les théories du féminisme postmoderne ont plutôt été utilisées en tant qu'outils d'analyse pour l'art visuel féminin ou féministe, tel que l'œuvre de Cindy Sherman ou de Barbara Kruger. Voir Heartney, Eleanor, *Postmodernism : Movements in Modern Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, 80 p., ill.

72 Voir Tong, Rosemarie, *Feminist Thought : A More Comprehensive Introduction*, Boulder, Westview Press, 2009 [1989, 2008], p. 270.

73 Voir Nicholson, Linda J. (éd.), *Feminism/Postmodernism*, New York, Routledge, 1990, p. 5.

source de ce conflit générationnel est donc majoritairement de nature épistémologique : dans un désir de cohésion, les théories utilisées par les féministes afin de lutter contre l'oppression et le patriarcat ont été jusqu'à ce point fondées sur une conception moderne du monde qui voudrait que les femmes soient reconnues selon des principes universels qui les joignent, tels que leur rôle maternel et leur état de subordination à l'homme<sup>74</sup>. Selon les jeunes féministes, ce féminisme « majoritaire » gagnerait à élargir cette définition globalisante du mouvement des femmes pour qu'elle inclue les luttes plus personnelles, telles que le racisme, auxquelles doivent faire face les féministes « minoritaires<sup>75</sup> ».

L'agencement des théories du postmodernisme avec celles du féminisme établit un rapport de réciprocité entre les systèmes épistémologiques et favorise l'exploration de concepts à la jonction des deux théories. Par exemple, l'idéologie de la dualité cartésienne prônée par le courant moderniste était déjà un point de critique central du postmodernisme, mais les théories féministes ont fait de l'opposition masculin/féminin la dualité « mère » de toutes les autres. C'est ainsi que les nouvelles féministes trouveront un appui dans le développement des théories postmodernistes et s'allieront avec le but commun de lutter contre la logique binaire (jugée fautive) de l'ère moderne. À cet égard, Susan Hekman estime que le postmodernisme et le féminisme contemporain sont étroitement liés : « Aucune autre approche sur la scène intellectuelle contemporaine n'offre de moyens de réfuter et de transformer l'épistémologie

---

74 Voir Alexander, Jeffrey C., et Seidman, Steve (éd.), *The new social theory reader*, London, Routledge, 2008, p. 12-13.

75 Le mouvement du *black feminism*, suivi par les autres mouvements minoritaires émergents afin que le féminisme n'aie pas comme seul destinataire les femmes blanches occidentales de classe moyenne. Voir Nicholson, Linda J., *op. cit.*, p. 5-6.

masculiniste de la modernité. Ce seul fait crée un lien entre les deux approches<sup>76</sup> ».

Plus précisément, la notion de l'identité fluctuante du sujet devient centrale chez les féministes postmodernes. En mettant plutôt l'accent sur les traits propres à chaque individu, les théoriciennes du féminisme postmoderne insistent sur l'autonomie du sujet, et du même coup, sur la fragmentation de la catégorie Femme<sup>77</sup>. De plus, les théories postmodernes, développées entre autres en réponse à la marchandisation de la culture et de la tradition, incorporent le facteur social dans la définition du sujet en affirmant que l'identité est codifiée et que toute interaction sociale se réduit à un échange de signes souvent vidés de leur sens<sup>78</sup>. Cette nouvelle approche permet de concevoir les corps féminins comme le produit d'une combinaison précise de facteurs historiques, culturels et sociaux qui affecte toutes les femmes différemment; il n'existerait donc pas de corps « naturel »<sup>79</sup>. Cette conception de l'identité servira à l'analyse du chœur chez Sibyllines qui, tout en conservant son caractère uni, maintient l'indépendance des mouvements chez chaque comédienne ainsi singularisée.

Tout en demeurant gouverné par le principe idéologique fondamental du féminisme (c'est-à-dire de dénoncer l'inégalité des sexes et travailler à améliorer la condition des femmes) le féminisme postmoderne s'écarte considérablement des idées centrales de la première et de la deuxième vague, à un point tel que certaines théoriciennes le situe dans une catégorie à part. Il est

---

76 « No other approaches on the contemporary intellectual scene offer a means of displacing and transforming the masculinist epistemology of modernity. This fact alone creates a bond between the two approaches », traduit par l'auteur. Hekman, Susan J., *Gender and Knowledge : Elements of a postmodern feminism*, Boston, Northeastern University Press, 1992 [1990], p. 189.

77 Voir Hekman, Susan J., *op. cit.*, p.188.

78 Voir Harris, Geraldine, *Staging Femininities : performance and performativity*, Manchester et New York, Manchester University Press et St. Martin's Press, p. 14.

79 Jones, Amelia (éd.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, London, Routledge, 2003, p. 293.

notamment le premier courant féministe à accepter ouvertement la possibilité éventuelle de contradictions dans son discours. Par le développement d'un féminisme plus individualisé qui cherche à traiter de sujets dans leur spécificité, le féminisme contemporain s'ouvre à une variété de perceptions chez les femmes; il s'attend ainsi à des discordes et accueille l'incompatibilité des opinions à même le mouvement<sup>80</sup>. Cette stratégie permet aux féministes de critiquer la structure des grands récits modernes sans toutefois avoir à recourir à la même méthode qu'eux, c'est-à-dire, sans devenir dogmatique.

Il importe donc aux féministes postmodernes de réussir à développer leur conception du corps féminin sans avoir à recourir à une logique d'analyse qui serait fautive par ses limitations binaires, linéaires, hiérarchiques ou téléologiques<sup>81</sup>. Pour ce faire, elles ont recours à deux processus : la diversification des perspectives et la déconstruction. Le premier cherche à tenir compte des multiples facteurs qui composent l'identité au-delà de la différence sexuelle, pour que se développe un féminisme hybride qui puisse représenter toutes les femmes, peu importe leur race, leur orientation sexuelle ou leur situation sociale<sup>82</sup>. Le deuxième – celui qui servira principalement à l'analyse de notre objet – entend par déconstruction une critique qui part de la

---

80 Voir Tong, Rosemarie, *op. cit.*, p. 285.

81 Voir Flax, Jane, *Thinking Fragments : psychoanalysis, feminism, and postmodernism in the contemporary West*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 16.

82 Deux éléments plutôt centraux aux théories du féminisme postmoderne seront mis de côté pour cette étude. Premièrement, les questions d'identité raciale et ethnique qui sont moins explorées dans le théâtre d'Haentjens. Bien que les personnages mis en scène proviennent de divers endroits – le Vietnam, l'Allemagne, l'Autriche et les États-Unis, entre autres – les comédiens choisis pour représenter ces rôles ont tous des traits caucasiens. Cela ne veut pas systématiquement dire que les questions de race et d'ethnie n'intéressent pas Haentjens, mais plutôt que cette dernière n'en fait pas un point central de son travail; il ne me semble donc pas utile de les relever ici. La question de fluidité du *gender* ne sera pas non plus présente dans notre analyse. Haentjens construit généralement ses personnages de sorte à ce qu'il n'y ait pas de doute sur le genre qu'il représente. Les personnages créés par Haentjens sont ancrés dans la dualité du masculin/féminin ainsi que dans l'hétérosexualité. Nous parlerons donc de genre, sans toutefois toucher en profondeur la notion de *gender*.

structure elle-même<sup>83</sup>. Ce processus derridien vise à mettre en évidence la nature construite de phénomènes considérés innés ou universels pour ensuite les démanteler de l'intérieur en proposant des alternatives à l'idéologie dominante. La question de la contradiction sera centrale à notre analyse car celle-ci se retrouve au cœur de la représentation du corps féminin chez Sibyllines.

Le phénomène de la déconstruction a d'abord été introduit dans le féminisme par Simone de Beauvoir<sup>84</sup>. Avec sa phrase clé « On ne naît pas femme, on le devient<sup>85</sup> », elle récupère la notion d'actes constitutifs de la tradition phénoménologique selon laquelle l'identité de l'individu n'est pas stable, mais plutôt changeante avec le temps et sous l'effet de divers événements. C'est à partir de cet énoncé, entre autres, que la philosophe féministe Judith Butler formera son concept de la performativité, qui fera sa renommée, en tant que répétitions d'actes – qu'ils soient gestes, paroles ou actions – qui produisent au fil du temps une uniformité illusoire du comportement qu'on vient à associer à un sexe ou à l'autre<sup>86</sup>.

### Concepts butlériens

Étant donné le rôle marginal que tient le féminisme postmoderne au sein du mouvement féminisme, il n'est donc pas surprenant d'apprendre que peu de théoriciennes acceptent qu'on

---

83 Voir Alcoff, Linda Marten, « The Politics of Postmodern Feminism, Revisited », *Cultural Critique*, N° 36 Printemps 1997, p. 7.

84 Haentjens a d'ailleurs révélé en entrevue que Beauvoir est son modèle principal du féminisme, car elle représente « le summum de la délinquance ». Voir Haentjens, Brigitte [et al.], *Le féminisme*, diffusé sur les ondes de Radio-Canada le 6 mars 2007 dans le cadre de l'émission « Pensée libre », 2 h. Consulté le 14 octobre 2011 via les archives de Radio-Canada au <http://www.radio-canada.ca/radio/emissions/document.asp?docnumero=33604&numero=1663>.

85 De Beauvoir, Simone, *Le deuxième sexe*, Tome II, Paris, Gallimard, 1949, p. 13.

86 Voir Butler, Judith, *Gender Trouble : feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge, 2006 [1990], p. 3 et 12.

leur attribue ce titre. Ainsi, dans quelques-uns de ses nombreux articles, Judith Butler émet des réserves face à l'emploi de ce terme :

Je ne souscris pas au postmodernisme, et je n'en sais pas suffisamment à ce sujet pour être en mesure de l'accepter ou de le nier. En fait, je n'ai jamais compris ce que les gens veulent dire lorsqu'ils emploient ce terme. Ils rassemblent un groupe de penseurs qui sont souvent très différents les uns des autres, sinon entièrement incompatibles<sup>87</sup>.

Or c'est justement par son rejet des catégories qui composent le féminisme que Butler confirme sa place dans ce courant. On dirait même que, paradoxalement, elle y occupe un rôle central, surtout depuis le développement de son concept de la performativité, selon ses dires<sup>88</sup>. Dans son ouvrage *Gender Trouble*, elle reprend la théorie du genre comme construit formulée par de Beauvoir et propose d'arrimer pour la première fois la notion du genre au concept de la performativité linguistique, concept qu'elle clarifiera par la suite dans *Bodies that Matter*. C'est dans ce deuxième livre que le concept de performativité acquerra une nouvelle conceptualisation : il quittera le domaine purement linguistique et sera au lieu appliqué concrètement au corps des femmes<sup>89</sup>.

On le sait, le terme performativité provient de l'énonciation performative conçue par le philosophe J. L. Austin. Suivant dans les pas de la déconstruction linguistique de Jacques

---

87 « I do not subscribe to [postmodernism], nor do I know enough about what it is to accept it or deny it. In fact, I have never understood what people mean when they use this term. They bunch together a group of thinkers who are very often very different from one another, if not fully incompatible », traduit par l'auteur. Beck-Gernsheim, Elizabeth, Judith Butler et Lidia Puigvert, *Women & Social Transformation*, New York, P. Lang, 2003, p. 83. Voir aussi l'article qu'elle a écrit sur le sujet : Butler, Judith, « Contingent Foundations: Feminism and the Question of "Postmodernism" », dans Butler, Judith et Scott, Joan W (ed.), *Feminists theorize the political*, New York, Routledge, 1992, p. 3-21.

88 Voir Weedon, Chris, « Postmodernism/Poststructuralism » dans Code, Lorraine (ed), *Encyclopedia of Feminist Theories*, London et New York, Routledge, 2000, p. 396-398.

89 *Bodies that Matter* a été écrit en réponse à la critique qu'a suscité son livre *Gender Trouble*; on lui a reproché d'avoir complètement évacué la notion du corps comme étant réel et concret dans une œuvre qui prétendait aborder le corps comme sujet central. Voir Butler, Judith, *Bodies that Matter : On the Discursive Limits of "Sex"*, New York, Routledge, 1993, p. ix-xii.

Derrida, Austin avance que les énoncés du langage ne sont pas limités à être constatifs – en d’autres mots, passifs – mais qu’ils peuvent aussi être actifs et avoir des conséquences directes sur les actions<sup>90</sup>. Appliquée ici à la lecture du corps dans un contexte social, la performativité du genre selon Butler est définie comme la réitération constante d’images dans le discours quotidien, qui au fil du temps, finissent par être intériorisées comme étant des représentations de l’essence féminine<sup>91</sup> : « Le genre est institué par la stylisation du corps et, par conséquent, doit être compris comme un moyen par lequel les gestes, les mouvements et les diverses manifestations du corps constituent quotidiennement l’illusion d’un individu qui obéit sans question à son rôle genré<sup>92</sup> ». Butler qualifie non seulement les actes de répétition, mais aussi l’ensemble des reprises du discours majoritaire comme constituant la performativité.

Il faut penser qu’il y a une sédimentation des normes de genre qui produit la curieuse idée d’un sexe normal, ou d’une vraie femme, ou d’un quelconque nombre de fictions sociales répandues et impérieuses, et qu’avec le temps cette sédimentation a engendré un ensemble de modèles corporels qui, lorsqu’il sont répétés, apparaissent comme la configuration normale de corps identifiés par la catégorie des sexes et existants selon une relation binaire<sup>93</sup>.

Ultimement, ce concept sert à repérer les comportements sociaux acquis par le corps, afin de les déconstruire en utilisant la parodie, l’exagération ou la contradiction. La performativité selon Butler servira donc comme cadre principal à l’analyse de la répétition dans le théâtre d’Haentjens, qui se trouve principalement dans le rythme, la constitution du chœur et la tenue

---

90 Austin, J. L., *Quand dire, c’est faire*, traduction par Gilles Lane, Paris, Seuil, 2002, p. 151.

91 Voir Butler, Judith, *op. cit.*, 1993, p. 13.

92 « [G]ender is instituted through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self », traduit par l’auteur. Butler, Judith, « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Theatre Journal*, Vol. 40, N° 4, Déc. 1988, p. 402.

93 « Consider that there is a sedimentation of gender norms that produces the peculiar phenomenon of a natural sex, or a real woman, or any number of prevalent and compelling social fictions, and that this is a sedimentation that over time has produced a set of corporeal styles which, in reified form, appear as the natural configuration of bodies into sexes which exist in a binary relation to one another », traduit par l’auteur. Butler, Judith, *Ibid.*, p. 410.

vestimentaire. Aussi, la performativité nous permettra de déceler les images corporelles féminines provenant du discours dominant, soit de la culture populaire contemporaine surtout véhiculée par l'entremise des mass-médias. Elle sera à l'avant-plan de l'analyse du corps féminin dans le quatrième chapitre.

Le concept de l'assujettissement par Butler servira également de cadre conceptuel pour examiner le rapport entre les personnages et leur environnement, c'est-à-dire le décor scénique. Butler a développé ce terme d'après le livre *Surveiller et Punir*, dans lequel Foucault cherche à montrer l'intime lien qui existe entre le pouvoir, le jugement et la société<sup>94</sup>. Ce concept, chez Butler, est lié étroitement à la performativité dans la mesure où il exprime à la fois la réitération constante des instances du discours social sur un individu et la relation de dépendance que celui-ci entretient avec le pouvoir<sup>95</sup>. L'assujettissement servira à analyser, dans le théâtre d'Haentjens, le rapport entre le corps du personnage et l'espace scénique, notamment dans *La Cloche de verre*. Les discours d'autres théoriciennes féministes, telles que Laura Mulvey, Elizabeth Grosz et Colette Guillaumin, serviront respectivement à appuyer l'analyse du regard, du corps et du vêtement.

### **Autres appuis théoriques**

Outre l'apparat théorique féministe, nous aurons recours à divers outils d'analyse provenant de théoriciens de disciplines et d'horizons différents, qui ont été imposés par notre objet d'étude. Notre analyse du corps conflictuel s'appuiera en partie sur la sémiologie de Roland Barthes. De même, la dimension sociale du corps chez Haentjens sera articulée grâce à la sociologie et la

---

94 Voir Foucault, Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 297.

95 Voir Butler, Judith, *La Vie psychique du pouvoir : l'assujettissement en théories*, traduit par Brice Matthieussent, Paris, Éditions Léo Scheer, 2002, p.135-136.

philosophie, avec Walter Benjamin, Theodor Adorno, John Berger et J. L. Austin, et les *Cultural Studies* selon Marvin Calson, Amelia Jones et Marta Zarzyka. Dans le domaine théâtral, nous nous appuyerons périodiquement sur le postdramatique selon Hans-Thies Lehmann, les réflexions sur la mise en scène provenant des praticiens Anne Bogart et Peter Brook, le discours sur le corps en mouvement de Michel Vaïs et Michèle Febvre, ainsi que sur diverses définitions offertes par Patrice Pavis (la forme ouverte, les cadres rythmiques), Anne Ubersfeld (le texte troué) et Michel Corvin (le théâtre-matériau).

## Chapitre deux – Le matériau littéraire

### **Dialogue entre les mots et les corps**

Chez Sibyllines, le texte dramaturgique est souvent multifonctionnel. Puisque chaque création débute par un échange de matériel de lecture susceptible d’orienter les premières discussions, les pièces et romans lus par Haentjens, son *dramaturg* Stéphane Lépine et l’équipe de création viendront souvent nourrir l’imaginaire sous-jacent d’une ou de plusieurs pièces de la compagnie, avant de ne servir eux-mêmes comme texte principal d’un spectacle. Par exemple, le collectif ayant participé à la création de *Je ne sais plus qui je suis* a reçu comme matériel de lecture périphérique des textes de Louise Dupré et d’Ingeborg Bachmann plusieurs années avant qu’ils ne soient montés par la compagnie<sup>96</sup>. Cet échange de matériel de lecture en contamination croisée crée une véritable « bibliothèque collective<sup>97</sup> » entre les créateurs. Par l’intermédiaire de ce réseau de littérature, les productions de Sibyllines sont donc le fruit de nombreuses réflexions de longue haleine guidées par Haentjens : « Je dis toujours que le théâtre est notre université permanente, notre lieu de connaissance. Chaque projet permet de lire, d’explorer des univers d’abord sur le plan intellectuel. Cette nourriture intellectuelle enrichit par la suite le travail formel<sup>98</sup> ».

Ainsi, la lecture en périphérie qu’Haentjens a effectuée pour son travail sur Müller durant la création de *Quartett* (1996) a amené chez elle l’idée d’un dialogue qui se tiendrait entre les mots et les corps<sup>99</sup>. « Ce qui me passionne [...] », affirme Haentjens, « c’est de découvrir ce que le corps

96 Voir Haentjens, Brigitte, « Brigitte Haentjens : La rage de créer » dans Féral, Josette, *op. cit.*, 1997, p. 194.

97 Voir Bayard, Pierre, *Comment parler des livres qu’on n’a pas lus?*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 22.

98 Haentjens, Brigitte, *op. cit.*, 2005, p. 118.

99 Voir Lépine, Stéphane, *op. cit.*, 2001, p. 4 et 5.

peut dire, ce que ne peuvent pas dire les mots. [...] Il y a des choses que le corps peut dire mais, par contre, il y a des choses que seuls les mots peuvent dire. Ce qui est intéressant, c'est de trouver les images corporelles inspirées par les mots, sans qu'il s'agisse d'illustration<sup>100</sup> ». Ainsi, ce sont les paroles des auteurs qui déterminent la direction que prendra le langage corporel plus tard au cours du processus de création. L'imaginaire chez Sibyllines est ainsi fondé sur l'écriture avant que d'être une écriture du corps dans l'espace scénique.

Le présent chapitre traitera sommairement de l'influence qu'exerce le texte sur la représentation scénique du corps. Après un survol des grandes tendances qui unissent les textes choisis par Sibyllines, nous explorerons les imaginaires produits dans les trois spectacles à l'étude. En nous appuyant sur des exemples ponctuels tirés des textes de Müller et de Plath, nous tisserons le lien entre la parole des auteurs et les images corporelles inspirées par leurs mots, pour montrer comment l'alliage des deux est parfois tumultueux. Enfin, il sera question du processus d'adaptation et de réappropriation que subissent les textes aux mains de Sibyllines, notamment en ce qui a trait à la réinsertion du matériel littéraire qui sous-tend chaque spectacle dans la représentation.

### **Müller et Plath, points de départ à l'imaginaire**

De saison en saison, Sibyllines maintient une cohérence globale dans le choix de ses textes. Tout d'abord, la compagnie favorise l'écriture contemporaine avant-gardiste, autant dans la forme – majoritairement non linéaire, fragmentée en tableaux – que dans le contenu, c'est-à-dire la parole

---

100 Conversation entre Louise Dupré et Brigitte Haentjens dans Dupré, Louise *Tout comme elle*, Montréal, Éditions Québec Amérique, coll. « Mains Libres », 2006, p. 92-93., p. 84.

subjective d'un individu sous l'emprise de sa condition, gouvernée par le régime politique ou social de son époque. En général, Haentjens se positionne dans la contemporanéité et, du même coup, s'oppose au théâtre classique qu'elle estime être d'intérêt « muséologique<sup>101</sup> ». Déjà, à l'époque où elle a pris en charge la direction artistique du Théâtre du Nouvel-Ontario, on l'a vu, Haentjens choisit d'éliminer le répertoire classique de la programmation au profit des textes de création produits à l'échelle locale, dans le but de mettre sur pied un théâtre qui, selon elle, « touche le vécu<sup>102</sup> » du public.

Chez Sibyllines, les textes-sources des spectacles – qui seront adaptés ou non pour la scène – forment un corpus d'œuvres littéraires plutôt récentes, puisque la plupart ont été écrites entre les années 1970 et 2000<sup>103</sup>. Les auteurs retenus sont variés, mais ont en commun de fonder leur récit sur des faits réels – un fait divers, ou carrément le vécu de l'auteur. Par le regard qu'ils posent sur les problèmes relatifs au fonctionnement sociétair, ces auteurs représentent pour la plupart des piliers de la littérature subversive de leur époque (ou finissent par être les marginalisés de leur époque<sup>104</sup>). La critique a d'ailleurs qualifié les textes de Sibyllines de « paroles très fortes<sup>105</sup> » ou encore de « textes-limite<sup>106</sup> ». On constate dans *Hamlet-Machine*, *La Cloche de verre* et *Médée-*

101 Brigitte Haentjens citée dans Lesage, Marie-Christine, *op. cit.*, 1998, p. 32.

102 Brigitte Haentjens citée dans Fadel, Simone (réal.), *Tour d'horizon de la vie culturelle franco-ontarienne – le théâtre*, diffusé sur les ondes de la radio de Radio-Canada le 15 octobre 1982 dans le cadre de l'émission « Les franco-ontariens », 26:10 min. Fichier 666693 du Centre d'Archives Gaston-Miron à l'Université de Montréal.

103 Par ordre chronologique de production : *Je ne sais plus qui je suis* (1997), *La nuit juste avant les forêts* (1977) *Malina* (1971), *Hamlet-Machine* (1977), *L'Éden Cinéma* (1977), *La Cloche de détresse* (traduction) (1972), *Rivage à l'abandon*, *Matériau Médée*, *Paysage avec argonautes* (1982), *Tout comme elle* (2006), *Moments of Being* (1976), *Blasted* (1993), *Douleur exquise* (2004) et *Le 20 novembre* (2006). Exclues de cette catégorie sont *Woyzeck* (1836), *Orlando* (1928) et le roman original, *The Bell Jar* (1963).

104 Nombre d'auteurs tels que Heiner Müller, Marguerite Duras, Sarah Kane et Bernard-Marie Koltès, font aussi partie du nombre restreint d'auteurs postdramatiques que nomme Lehmann. Voir Lehmann, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 31.

105 St-Hilaire, Jean, *op. cit.*, 2007, p. A5.

106 Dumas, Ève, « Grandeur et décadence », *La Presse*, 13 octobre 2001, p. D17.

*Matériau*, mais aussi dans de nombreux textes produits par la compagnie, une complexité dans la constitution du récit où plusieurs couches de discours se superposent et s'entrechoquent pour produire des textes rythmés et poétiques. Ils répondent en ce sens à la définition que Jean Cohen donne de la poéticité, pour qui la qualité poétique d'un texte relève d'une « sur-structuration ou sur-codification du langage courant. Elle est en quelque sorte une “ sur-forme ”<sup>107</sup> ».

### **Müller : la fragmentation**

Dans sa conviction que le texte doit offrir une résistance au théâtre<sup>108</sup>, Müller développe une dramaturgie fragmentaire et renonce de ce fait aux règles implicites de linéarité, de cohérence et d'aboutissement de la fable auxquelles le théâtre de son époque était encore soumis. Par exemple, dans la première et la dernière section du triptyque de *Médée-Matériau*, tout comme dans l'ensemble d'*Hamlet-Machine*, le langage se décompose en ce que Roger Bechtel nomme des « lambeaux linguistiques<sup>109</sup> » : il devient à la fois un circuit de références multidirectionnelles et un matériau composé de sections indépendantes dans leur signification, lesquelles ne sont liées que par l'ensemble de l'œuvre. Ce style d'écriture constitue un désordre du langage qui vient défaire le sens qu'on attribue aux mots dans leur contexte habituel, afin de produire de nouveaux liens de signification. La mise en scène de *Médée-Matériau*, par exemple, souligne cette malléabilité de la langue chez Müller en jouant avec le rythme et la sonorité du langage dans l'intention de faire du texte un matériel sonore. Ce travail de la parole affectée est

---

107 Cohen, Jean, *Théorie de la poéticité*, Paris, J. Corti, 1995, p. 16.

108 Müller, Heiner dans Weber, Carl (éd.), *The Battle : plays, prose, poems*, New York, PAJ Publications, 1989, p. 160.

109 Traduit par l'auteur. Bechtel, Roger, « Hamletmachine and Allegorical History », dans Friedman, Dan (ed.), *The Cultural Politics of Heiner Müller*, Newcastle UK, Cambridge Scholar Publishing, 2007, p. 51.

particulièrement marqué dans « Rivage à l'abandon », lors duquel Annie Berthiaume sur-articule chaque syllabe en allongeant les voyelles et en prononçant les « e » muets, comme le voudrait la prosodie classique. Cette diction soutenue contraste avec le champ lexical plutôt abject de cette section du texte qui décrit, entre autres, des morts pendus et un paysage de déchets : « Emballages de biscuits secs. Tas de merde. Les serviettes sanitaires<sup>110</sup> ». Les mots du texte créent une dissonance telle par rapport au registre sur lequel ceux-ci sont prononcés que la parole de Müller s'introduit ici comme « corps étranger » au corps en représentation; la parole gagne ainsi une indépendance face au corps de l'interprète, un procédé typique du postdramatique<sup>111</sup>.

Certes, il n'y a pas lieu d'affirmer que l'assemblage des mots et des références que propose Müller relève d'un processus d'association aléatoire, tel que le veut le travail machinal de l'écriture automatique. Jonathan Kalb décrit plutôt la dramaturgie de Müller ainsi : « un collage hautement complexe, mais méticuleusement construit d'énigmes historiques, politiques, sociales et du comportement, conçu pour répondre à de nombreux modèles d'interprétation et paraître parfaitement conforme dans tous les cas<sup>112</sup> ». Lorsqu'il entretient son bien-known « dialogue avec les morts<sup>113</sup> » en citant dans son théâtre une œuvre ou un individu comme pour lui répondre, Müller atteint plusieurs objectifs : il réactualise des œuvres du passé, il met en relation des

---

110 *Médée-Matériau*. Production de Sibyllines, 1h10min. Enregistré lors de la série de représentations données à L'Usine C à Montréal du 19 octobre au 6 novembre 2004. Disque compact consulté avec l'autorisation de Sibyllines.

111 Voir Lehmann, Hans-Thies, *op. cit.*, 2002, p. 236-239.

112 « a massively complex yet meticulously constructed collage of historical, political, social and behavioral conundrums designed to serve numerous interpretative masters and seem perfectly compliant in any case », traduit par l'auteur. Voir Kalb, Jonathan, *The Theater of Heiner Müller*, Cambridge, U.K., New York, Cambridge University Press, 1998, p. 106.

113 Müller, Heiner, « Germany's Identity Crisis », traduit par Catharine Gay, *New Perspectives Quarterly*, N° 10.1, Hiver 1993, p. 18.

œuvres qui au départ n'ont pas de lien étroit entre elles, il associe son œuvre à celle des grands artistes de l'histoire qui l'intéresse (et vice versa)<sup>114</sup>. En exerçant sa pratique du *Kopien*, il fait non seulement de sa littérature, mais aussi de celle des autres, un matériel d'assemblage. Grâce à cette formule ouverte d'emprunt, que certains qualifieraient de plagiat, l'œuvre originale n'est désormais plus un matériel protégé. Surtout, en ce qui a trait au triptyque de *Médée-Matériau* et de *Hamlet-Machine*, il part d'un texte connu dans le répertoire classique pour ensuite lui ajouter nombre de références contemporaines. Bien qu'il se serve de matériaux-source qui sont connus de près ou de loin par le lecteur, la combinaison de ceux-ci produit finalement un texte qui lui est à la fois familier et étranger, comme le souligne Peter Campbell<sup>115</sup>.

Sans non plus démocratiser le choix de son matériel source, Müller se permet d'inclure dans ses textes-collages des extraits de ses propres œuvres, ainsi que des événements tirés de sa propre vie et même de ses rêves<sup>116</sup>. Par ce moyen, Müller fait interagir dans les quelque douze pages qui composent le texte d'*Hamlet-Machine* un condensé de références : non seulement à de nombreux auteurs, œuvres et artistes, mais à toute une série d'événements historiques, lui permettant ainsi de rattacher à l'Histoire des éléments de sa propre petite histoire. Dans la mise en scène qu'elle en fait, Haentjens choisi de souligner la référence que fait Müller à la Seconde Guerre mondiale et à ses suites – le choix de costumes pour ce spectacle, ainsi que la bande sonore composée de sons de ferraille et de trains de Robert Normandeau font écho à la classe moyenne ouvrière<sup>117</sup>.

114 Kalb, *op. cit.*, p. 16.

115 Campbell, Peter A., « Medea as Material: Heiner Müller, Myth, and Text », *Modern Drama*, Vol. 51, № 1, printemps 2008, p. 86.

116 Voir Müller, Heiner, *Guerre sans bataille – Vie sous deux dictatures*, Paris, L'Arche, 1996, p. 270-272.

117 Robet Normandeau s'est également servi d'enregistrements de l'équipe d'*Hamlet-Machine* alors qu'ils répétaient dans un quartier industriel bruyant durant l'été, afin d'ajouter à la bande sonore une authentique « saveur industrielle » (industrial flavour). Voir Normandeau, Robert dans Ogborn, David, « Interview with Robert Normandeau », *Journal électronique pour l'électroacoustique eContact!*, Vol. 11, № 2, juillet 2009, [http://cec.sonus.ca/econtact/11\\_2/normandeau\\_ogborn.html](http://cec.sonus.ca/econtact/11_2/normandeau_ogborn.html), site consulté le 21 février 2012.

La mise en scène, elle aussi, se réfère à un contexte social et historique précis en citant des œuvres d'art qui représentent des moments clés entourant la Seconde Guerre mondiale. Par exemple, en faisant la courte échelle à Hamlet pour le soulever en l'air, le chœur des personnages reproduit une image de la campagne de propagande de Staline<sup>118</sup>. Aussi, l'image des trois couples qui s'embrassent renvoie, en exemples multiples, à la célèbre photo « V-J Day in Times Square » prise par Alfred Eisenstaedt en 1945. Ces emprunts directs au médium de la photo font de ce spectacle une œuvre interartistique par « la rencontre de plusieurs arts à l'intérieur de la représentation théâtrale<sup>119</sup> ». Le choix d'inclure des photos très connues évoque la reproduction d'une reproduction, cette chaîne de répétition faisant en sorte qu'un nombre si limité d'images retenues par l'histoire marque aujourd'hui notre mémoire visuelle collective.

De plus, lors des nombreuses séquences chorégraphiées du spectacle, les acteurs évoquent dans leurs mouvements des formes corporelles qui ont marqué l'imaginaire de l'entre-guerre, telle une complexe chorégraphie de gestes qui s'apparente vraisemblablement aux parades militaires nazies ou à la danse charleston. Bien que ces images ne durent sur scène que quelques secondes en scène, elles contribuent à façonner un imaginaire situé dans un chapitre relativement précis de l'Histoire en évoquant spécifiquement la médiatisation d'événements historiques. En reproduisant ces images historiques, les corps sur scène se heurtent à l'histoire, ce qui vient, d'une part, mirer les références à la RDA et à la révolution qui se retrouvent *apriori* dans le texte de Müller et d'autre part, déplacer quelque peu celui-ci pour imposer au public québécois un

---

118 Bonnell, Victoria E., *Iconography of power: Soviet political posters under Stalin and Lenin*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 253, figure 8. Aristes : Boris Berezovskii, Mikhail Solo'ev, and Ivan Shagin. « Pod voditel'stvom velikogo Stalina – vpered kommunizmu! » (Traduit par l'auteur : « Sous la direction du grand Staline – En avant vers le communisme! »), 1951.

119 Pavis, Patrice, « Les études théâtrales et l'interdisciplinarité », *L'Annuaire théâtral*, N° 29, 2001, p. 14.

imaginaire visuel déjà connu, celui de la montée du nazisme et de ses suites. L'apparition soudaine de ces gestes historiques fait écho à la formule du texte, qui vient fusionner le vécu intime d'un individu avec le politique, plus grand<sup>120</sup>.

### **Plath : l'autobiographie**

Il existe chez Sylvia Plath une ambiguïté narrative dans le récit qui situe son auteure dans la zone trouble entre fiction et auto-fiction. Plath qui, après sa mort, a été reconnue comme chef de file du mouvement des *Confessional Poets*<sup>121</sup>, écrit au plus près de ses propres expériences, de sorte que plusieurs de ses œuvres ressemblent à des mémoires ou journaux personnels. La dépression, thème qu'elle aborde dans plusieurs de ses poèmes et nouvelles, est en fait la sienne et, comme chez Marguerite Duras, elle ira de pair avec l'écriture pendant plusieurs années de sa vie<sup>122</sup>. Son roman *The Bell Jar* est particulièrement fidèle à la réalité; on le désigne ainsi « roman à clef », car il décrit en détail le déroulement de l'épisode de dépression, d'électrochocs et de la première tentative de suicide que Plath a vécu en 1953. Puisque le roman a été publié en 1963, l'année même où l'auteure s'est enlevée la vie, l'écriture de ce roman peut être perçue comme le moment charnière où la question du suicide est revenue tourmenter son imaginaire<sup>123</sup>.

---

120 Dans un article de Michel Bélaïr, Haentjens affirme que le spectacle *Médée-Matériau* sera sa dernière mise en scène d'un texte de Müller, parce que « [...] après Médée, son œuvre prend un tournant qui m'attire moins. On n'y retrouve plus ce mélange explosif de l'intime et du politique ». Bélaïr, Michel, « Une Médée à quatre voix : Sylvie Drapeau revient à la scène dans Médée-Matériau, de Heiner Müller, monté par Brigitte Haentjens à l'Usine C », *Le Devoir*, 16 octobre 2004, p. E1.

121 Voir Bloom, Harold (éd.), *Sylvia Plath*, New York, coll. « Bloom's Literary Criticism », 2007, p. 8.

122 Un nombre impressionnant d'auteurs dont les textes ont été mis en scène par la compagnie Sibyllines ont souffert de sévères dépressions. Si on se permet d'inclure dans cette catégorie le collectif au cœur de *Je ne sais plus qui je suis* (voir Féral, Josette, *op. cit.*, p. 195.) ainsi que Müller, dont la femme Inge s'est suicidée à la suite d'une dépression et d'une psychose, on y compte dix des douze premiers auteurs montés par la compagnie. En plus de ceux déjà mentionnés, cela inclut Bachmann, Duras, Woolf, Kane, Büchner, Calle et Nauréen.

123 Voir O'Reilly, Catherine, « Sylvia Plath », dans Parini, Jay (éd.), *Oxford Encyclopedia of American Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 356 et 358.

La mise en scène qu'en fait Haentjens demeure solidement ancrée dans l'époque de Plath, ce qui se voit par le costume du personnage d'Esther – que nous aborderons plus en détail au cours du dernier chapitre – ainsi que par le décor, dont les objets parcimonieusement dispersés rappellent un domicile des années 1950, avec un cendrier sur pied et une machine à écrire. De plus, l'éclairage de la scène crée un contraste entre des moments où le décor est saturé de couleurs vives et d'autres où il donne l'impression d'être en noir et blanc. Le choix de présenter momentanément une scène sans couleur renvoie le spectateur aux médias de l'époque – la photo ou le journal en noir et blanc – mais aussi, d'un point de vue archivistique, à ce qui nous reste de cette période de l'histoire, comme pour jeter un regard sur le passé tout en demeurant ancré dans l'actualité. Ces indices visuels donnés sur le contexte historique de l'époque de Plath servent de toile de fond au récit d'Esther. Par ce cadrage historique, la mise en scène joue simultanément sur la trame narrative de l'auteur et sur celle du personnage, afin que les deux puissent se confondre sur scène.

Toutefois, c'est par la présence prépondérante de la porte de la cuisinière – celle qui finira par dominer entièrement le décor au fur et à mesure que les parois translucides compriment l'espace scénique – que la scénographie vient plus concrètement semer le doute face à l'identité du personnage. En effet, c'est Plath, et non Esther, qui s'est donné la mort dans sa cuisine en s'empoisonnant au gaz. Cette ambiguïté fondamentale entre le personnage réel et fictif que pose le décor semble avoir été relevée chez les spectateurs, puisque la critique soulève abondamment la question : « Est-ce, sur scène, Plath qui parle d'elle-même en usant d'un pseudonyme et en romançant quelque peu la réalité ou est-ce plutôt un personnage foncièrement fictif qui

emprunte à son auteure plusieurs pans de son existence? Le mystère plane, augmentant l'étrangeté du tout<sup>124</sup> ». Compte tenu du choix de meubler *La Cloche de verre* d'un décor plus concret dans sa référence historique (contrairement à la pratique habituelle qui favorise un espace plus dépouillé) la scène demeure un rappel constant que la fable à la fois d'Esther et de Plath se situe dans les années 1950. Ainsi, le climat politique d'alors – le maccarthysme et la mise à mort des Rosenberg, par laquelle le roman et la pièce débutent – et social – le besoin de se conformer aux normes de l'époque quant au comportement attendu des hommes et des femmes – contribuent à façonner les contours comme les péripéties du personnage. Ce double corps, qui appartient simultanément au personnage du roman et à la romancière, demeure donc prisonnier de sa condition historique deux fois, comme si le spectateur voyait se développer deux trames narratives superposées à tout moment sans pouvoir trancher entre les segments tirés de la réalité et ceux de la fiction.

### **La réappropriation des fragments**

On l'a vu avec Müller et Plath, Sibyllines favorise des textes qui se trouvent à la jonction entre un contenu qui présente un commentaire sociétal à charge politique et une forme jugée suffisamment souple en vue de la mise en scène. Haentjens classe ainsi dans deux catégories les textes sur lesquels elle fonde ses spectacles : « Ce qui est le plus excitant pour moi, aujourd'hui, c'est soit de créer complètement un matériau, soit de travailler à partir d'un texte qui est un matériau et qui me laisse donc beaucoup de place pour l'écriture scénique. Les éclats, l'idée de

---

124 Pouliot, Sophie, « Grandiose de finesse », *Le Devoir*, 7 février 2004, p. C9. Voir aussi les articles suivants : Dumas, Ève, « La Cloche de verre. Des mots qui sonnent », *La Presse*, Cahier Arts et spectacles, 6 février 2004, p. 2 ; Barrière, Caroline, « La Cloche de verre : un ballet avec la mort », *Le Droit*, 3 décembre 2004, p. 29.

matériaux: c'est ce qui m'a plu chez Müller<sup>125</sup> ». L'utilisation du terme « matériau » présuppose donc que la malléabilité d'un texte est déterminée par un style précis d'écriture. D'abord, la langue de nature poétique s'écarte autant que possible du réalisme par la stylisation de la parole. Le texte poétique agit en tant que partition et permet plus de flexibilité dans l'interprétation que la structure prosaïque, où c'est plutôt le sens qui prime<sup>126</sup>. Ensuite, dans sa forme, le texte doit être ouvert; non dans le sens du texte « troué » selon Ubersfeld<sup>127</sup>, mais plutôt dans le sens de « scriptible » d'après Roland Barthes, où le texte est constitué de sections indépendantes et nécessite que le spectateur complète les segments incomplets du récit « parce que l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail) c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte<sup>128</sup> ». C'est dans l'espace entre les segments composites du texte qu'Haentjens viendra insérer son propre texte scénique, composé de chorégraphies gestuelles, de chants ou de silences. Toutefois, avant l'insertion du matériau plastique et visuel de la mise en scène, on l'a dit, le texte chez Sibyllines subit méthodiquement une étape de relecture avant de passer à la scène.

Lorsqu'il est question de « créer complètement un matériau », le travail de réappropriation se fait par l'adaptation de textes non théâtraux. Les sources littéraires qui servent de point de départ à ce processus peuvent varier entre le roman, la poésie, la correspondance, le journal intime et le

---

125 Citée dans Siaud, Florent (réal.), « Les langues de feu de la création. Entretien avec Brigitte Haentjens » enregistré le 15 avril 2008, p.8. Transcription disponible par Internet : <http://www.crilcq.org/rappels/sommaire2007-2008.asp>, site consulté le 3 octobre 2011.

126 « Cette fonction poétique se qualifie par une insistance sur la forme esthétique et sur la manière de formuler une idée; ce qui est transmis, c'est d'abord une façon de dire et cette façon de dire participe au contenu du message ». Cohen, Jean, *op. cit.*, p. 10.

127 « Troué » signifie ici que le texte destiné à la scène demeure incomplet jusqu'à ce qu'il soit achevé par l'étape de la représentation. Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, p. 10-12.

128 Barthes, Roland, *S/Z : [essais]*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 9-10.

texte autobiographique<sup>129</sup>. Par exemple, pour le spectacle *La Cloche de verre*, l'adaptation de la traduction française du roman *The Bell Jar*<sup>130</sup> s'est faite collectivement par Céline Bonnier, Brigitte Haentjens, Stéphane Lépine et Wajdi Mouawad; une équipe polyvalente dans ses compétences qui se rapportent aux domaines du jeu, de la mise en scène et de la dramaturgie<sup>131</sup>. Suivant le choix de réduire les interventions narratives des personnages secondaires, le texte d'arrivée produit par l'équipe tient principalement au dialogue intérieur qu'entretient le personnage principal lors de sa lente descente vers les abîmes de la névrose et met en exergue les passages du roman où Esther songe au suicide<sup>132</sup>. Le texte ainsi condensé permet de maintenir d'autant plus le rythme hachuré que Plath installe en passant constamment de la description de la situation présente à ses propres réflexions sur le sujet : « Davantage qu'à une adaptation, j'ai l'impression d'avoir procédé à une concentration scénique de l'œuvre<sup>133</sup> ».

Qu'ils soient ou non passés par l'adaptation, les textes de Sibyllines sont presque systématiquement remaniés. D'abord, le dialecte de plusieurs des textes écrits ou traduits dans un français européen a été adapté afin de rendre la langue plus familière, dans la conviction qu'un « texte de théâtre doit pouvoir parler au public dans la salle, être vivant par rapport à l'époque, à la culture dans laquelle il est joué. Un texte de théâtre n'est pas une nature morte, un

---

129 Notons, parmi les quatorze premières pièces montées par Sibyllines, *Malina* (roman), *La Cloche de verre* (roman), *Tout comme elle* (texte poétique), *Vivre* (compilation de plusieurs romans, journal et correspondances) et *Douleur exquise* (texte autobiographique).

130 L'équipe s'est servie de cette version traduite du roman comme texte-source : Plath, Sylvia, *La Cloche de détresse*, traduit de l'américain par Michel Persitz, Paris, Denoël, 1972.

131 Programme du spectacle *La Cloche de verre*, produit par la compagnie Sibyllines, janvier 2004, fiche 1b, coll. privée de Sylvain Schryburt.

132 Voir Wickham, Phillip, « Dédales intérieurs : *La Cloche de verre* », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 111, 2004, p. 116.

133 Brigitte Haentjens citée dans St-Pierre, Christian, « La Cloche de verre, Prison de verre », *Voir*, 29 janvier 2004, <http://voir.ca/scene/2004/01/29/la-cloche-de-verre-prison-de-verre/>, site consulté le 3 octobre 2011.

“objet littéraire” figé dans le temps<sup>134</sup> ». Ainsi, quelques mots ont été modifiés dans *Médée-Matériau* dans le but d’éliminer les traces plus marquées du français européen (par exemple, « biscuits » est venu remplacer « gâteaux »), mais plus récemment, des textes tels que *Blasté* ou *Woyzeck* ont été entièrement réécrits afin de leur donner une résonance résolument québécoise<sup>135</sup>. De même, en reprenant la forme müllerienne, la réappropriation chez Sibyllines consiste généralement à incorporer au texte-source des bribes d’autres matériaux textuels ou dramaturgiques. Dans *La Cloche de verre*, le monologue d’Esther a été entrecoupé à trois reprises d’extraits de *Lady Lazarus*, un des poèmes de Plath paru dans son premier recueil de poésie publié à titre posthume. Le poème en question est lu dans sa langue d’origine, enregistré en voix hors champ par une voix féminine qui n’est pas celle de Céline Bonnier et contribue conséquemment à ce qu’on confonde davantage Esther et Plath<sup>136</sup>. Suivant la même logique, dans la séquence d’introduction de *Médée-Matériau* qui précède « Rivage à l’abandon », la comédienne Émilie Laforest chuchote plusieurs fois d’affilée la réplique « Tu me dois un frère, Jason » en diminuant chaque fois le volume, jusqu’à ce qu’elle devienne inaudible. La réplique prononcée à répétition en début de spectacle est tirée du texte même de *Médée-Matériau*, mais elle est prononcée ici en allemand, dans la formulation originale de Müller<sup>137</sup>. Dans les deux cas, l’insertion du texte supplémentaire produit un court-circuitage de références, puisqu’il s’éloigne du texte original seulement pour renvoyer de nouveau à l’auteur.

L’insertion faite dans la pièce *Hamlet-Machine*, toutefois, va un pas plus loin dans l’intertextualité

134 Lépine, Stéphane, *L’homme est un abîme*, Montréal, Éditions Sibyllines, 2009, p. 31.

135 Voir *ibid.*

136 La voix enregistrée est celle de la comédienne de doublage Ellen David. Programme du spectacle *La Cloche de verre*, *op. cit.*, fiche 17b.

137 Texte original : « Du bist mir einen Bruder schuldig Jason ». Müller, Heiner, *Werke 3, Die Stücke 1*, Frankfurt, Surhkamp, 2002 [1996] p.77.

en joignant au texte de Müller ceux de sa femme. À deux reprises, la comédienne Annie Berthiaume livre des courts poèmes écrits par Inge Müller, soit « Les Marches » et « Les Masques », cette fois traduits de l'allemand vers le français<sup>138</sup>. Ces poèmes, qui décalent d'un degré la référence à l'auteur-source, superposent sur le discours de Müller une parole féminine, qui renvoie le spectateur non aux personnages de la fiction, mais à la relation personnelle et tumultueuse entre le couple d'auteurs, relation qui a entre autres poussé Inge, tout comme le personnage d'Ophélie, à multiplier les tentatives de suicide, jusqu'à ce qu'elle y arrive<sup>139</sup>. Haentjens ramène délibérément à la scène ce fait réel de l'intimité de l'auteur qui sous-tend la fiction et le met au premier plan l'espace d'un moment, pour que le couple Hamlet-Ophélie se confonde avec les Müller, de manière à ce qu'ils deviennent tous deux personnages de leur propre drame. Comme on l'a vu avec Plath, c'est en bâtissant à partir des recherches faites sur le texte et son auteur que Haentjens multiplie les niveaux potentiels de lecture du personnage une fois qu'il est porté à la scène.

En somme, Haentjens se nourrit non seulement du texte de ses auteurs, mais de tous les liens potentiels qu'ils présentent par leur propre situation sociale, historique et culturelle. Le texte chez Haentjens est à la fois source de rythme et de ruptures dans sa forme, mais aussi, grâce au mélange de la fiction et du réel, il offre un point de vue subjectif d'un individu à un moment précis de l'histoire, et les conflits personnels qui habitent cet individu marginalisé sont tout aussi importants à la création. Bien que ce discours vient à transparaître en filigrane dans l'œuvre

---

138 Haentjens a fait traduire ces poèmes par l'attachée culturelle de l'Institut Goethe à Montréal, Marie-Elisabeth Morf. Source : Lépine, Stéphane, *op. cit.*, 2001, p. 20-21.

139 « La femme à la corde, la femme aux veines ouvertes, la femme à l'overdose [...] la femme à la tête dans la cuisinière à gaz ». Müller, Heiner, *Hamlet-Machine : Horace-Mauser-Héraclès 5 et autres pièces*, traduit de l'allemand par Jean Jourdeuil et Heins Schwarzinger, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 72-73.

finale, Haentjens souligne son importance en insérant systématiquement des bribes de texte et des citations des auteurs dans le matériel promotionnel de Sibyllines. Par l'intermédiaire d'aphorismes ou de citations-clés – par exemple, « Les idées infligent des blessures au corps<sup>140</sup> », tiré de Müller, a été associée à de nombreux spectacles de la compagnie<sup>141</sup> –, elle situe le lecteur dans un univers lexical convenu qui fournit un cadre de réflexion à chaque spectacle. Les articles, programmes, communiqués et, surtout, les cahiers dramaturgiques publiés par la compagnie, deviennent des outils qui servent à informer le public sur le processus de création en mettant l'accent sur la recherche qui entoure chaque spectacle.

Publiés dans un désir de « faciliter la relation du public à l'objet théâtral<sup>142</sup> », ces cahiers dramaturgiques fournissent à son lecteur des détails intimes sur le processus de création en rendant accessible à tous des textes qui témoignent des voies empruntées lors de la création, par l'entremise d'entrevues informelles, de notes prises lors des répétitions et même de la chaîne de courriels personnels échangés entre Haentjens et son *dramaturg* Stéphane Lépine. En choisissant délibérément de révéler au public des traces de la recherche effectuée pour chaque spectacle, Lépine et Haentjens finissent par réintroduire les matériaux littéraires dans l'imaginaire du spectateur, ce qui crée un court-circuitage de références dans le spectacle au moment de la réception. En citant Müller dans son discours publique, par exemple, Haentjens réoriente le

---

140 Müller, Heiner, « Murs », entretien avec Sylvère Lotringer, dans Jean Jourdeuil et Heiner Müller, *Erreurs choisies*, Paris, L'Arche, 1988, p. 76.

141 Voir Lépine, Stéphane, *op. cit.*, 2001, p. 5, 19, 25., Lépine, Stéphane, *Matériaux pour Médée*, Montréal, Éditions Sibyllines, 2004, p. 10, 23., Lépine, Stéphane, *De sa main brûlée*, Montréal, Éditions Sibyllines, 2000, p. 20., Lépine, Stéphane, « Le corps dernier cri », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 114, 2005, p. 138., Lelarge, Isabelle, « Rideau : Entrevue avec Brigitte Haentjens », *ETC*, N° 80, 2007-2008, p. 17.

142 Lelarge, Isabelle, *op. cit.*, p. 15.

spectacle vers ces sources, permettant au spectateur de constater le trajet multiple et parfois sinueux que doit suivre la création avant d'arriver à son produit final.

## Chapitre trois – Adresser du regard : décor et frontalité

### **L'image sibylline**

Sans qu'elle vise à développer un théâtre de recherche, l'équipe de création chez Sibyllines suit une démarche artistique qui accorde beaucoup d'importance au processus. Aux stades préliminaires de la création, cette équipe emprunte systématiquement une approche collaborative, où les avenues à explorer en vue de la conception se dessinent à partir de sources artistiques extrathéâtrales. Comme le souligne Haentjens : « Je privilégie la nourriture intellectuelle et iconographique qui se rapporte à l'œuvre, à son époque, à son contenu : montrer des films, faire lire des livres, des textes. J'essaie de créer un territoire commun aux acteurs et aux concepteurs, un imaginaire de l'œuvre à créer<sup>143</sup> ». En suivant les pistes historiques et sociales que fournit le texte, les acteurs et concepteurs s'inspirent collectivement de multiples formes d'art rendues communes à tous. Les terrains sont divers : le cinéma, la peinture, la sculpture, l'architecture, la littérature et le *performance art*.

Cette approche à la création fondée sur l'échange de sources multiples d'inspiration donne, à l'étape de la représentation, un théâtre-matériau – un assemblage constitué d'éléments indépendants que la mise en scène d'Haentjens vient unifier en un tout cohérent<sup>144</sup>. Or parfois, des bribes de ces matériaux artistiques transparaissent directement sur scène, ce qui permet aux spectateurs de reconnaître certaines des influences esthétiques du spectacle. Les costumes de la pièce *Tout comme elle*, par exemple, empruntent au style de tenue arborée par les mannequins de

143 Brigitte Haentjens citée dans Féral, Josette, *op. cit.*, 1997, p. 200.

144 Corvin, Michel « Théâtre-matériau » dans Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 1346-1347.

l'artiste de performance Vanessa Beecroft. Dans son traitement visuel du spectacle, Haentjens mêle des esthétiques provenant autant de l'art plastique que de la cinématographie. L'œuvre d'art plastique parvient à transparaître sur scène dans les images corporelles créées par les comédiens, où on peut noter un travail marqué qui touche à l'immobilité et à la bidimensionnalité. Les effets cinématographiques sont par ailleurs obtenus par le cadrage des mouvements qui attire l'œil sur des macro ou des micro-gestes, de manière à créer des gros plans ou des scènes plus panoramiques, ou encore par un travail de stylisation du rythme du mouvement scénique, par exemple, lorsque le chœur des comédiens crée l'effet d'une foule qui défile au ralenti<sup>145</sup>. En passant constamment d'une discipline artistique à l'autre, la forme de la mise en scène empêche le regard de se fixer sur un style particulier d'image durant la représentation.

Suivant le développement du théâtre de l'image à partir du milieu des années 1980<sup>146</sup>, les spectacles de Sibyllines s'inscrivent dans le mouvement du théâtre visuel, qui accorde une place importante à la composante visuelle de l'écriture scénique et permet en même temps de « donner à voir les assises et les mécanismes qui régissent nos modes de perception et nos processus cognitifs, mais [c]e faisant il cherche à remettre en cause notre espace de

---

145 « Ce rythme ralenti – inspiré de l'art cinématographique et qui déréalisait les actions portées à la scène – générerait, en outre, une tension entre dynamisme et fixité des images ». Voir Martinez, Ariane, « Défense et illustration du théâtre d'images à travers quelques allers-retours entre le XIX<sup>e</sup> siècle et aujourd'hui », *L'Annuaire théâtral*, N° 46, 2009, p. 160.

146 « Ce théâtre de l'image intègre les arts plastiques, la danse et le cinéma de manière à créer des tableaux vivants, animés, qui cherchent à faire entrer le spectateur dans un autre état de perception et à lui faire voir le monde d'un autre point de vue. Ce langage visuel, conçu comme flottement des signes concrets de la scène, devient la matière première de la création théâtrale ». Lesage, Marie-Christine, « Le théâtre et les autres arts : matériaux composites » dans Lafon, Dominique (sous la dir.), *Le théâtre québécois : 1975-1995*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 2001, p. 348.

représentation et de connaissance<sup>147</sup> ». En raison du mode de création « ouvert<sup>148</sup> » qu'elle privilégie, Haentjens développe des images scéniques qui se fondent sur des références culturelles, souvent extrathéâtrales et elle attache, par extension, une grande importance dans son théâtre aux spectateurs :

Pour moi, rechercher la forme d'un spectacle, c'est aussi trouver la relation à créer avec le public. Tous les éléments autour de cette réalité scénique sont très importants : le rapport avec le public, l'angle sous lequel le public regarde la scène, l'enveloppe scénique. La scénographie ne comprend pas seulement le décor sur scène, mais implique une relation fondamentale avec ceux qui regardent<sup>149</sup>.

Postulant la place centrale qu'occupe l'image dans son théâtre, le présent chapitre examinera le rôle que joue le regard des comédiens dans la corporéité des personnages féminins chez Brigitte Haentjens et, en particulier, la place qu'occupe la frontalité dans son théâtre. Il importe de préciser que l'adresse frontale utilisée ici est composée à la fois par l'utilisation d'un espace scénique frontal et le recours à un travail conscient de jeu de face chez les comédiens. Avant d'aller plus loin dans les effets du jeu frontal, nous passerons en revue les caractéristiques propres à la conception technique du dispositif scénique des trois productions à l'étude, afin de cerner leurs points communs et de voir comment la technique visuelle affecte l'image globale et contribue ainsi à l'écriture scénique d'Haentjens.

### **Le dispositif scénique : surveillance, intimité, regards**

Si elle propose des environnements scéniques très variés dans leur taille et leur utilité, Sibyllines

---

147 Hébert, Chantal, « De la mimésis à la mixis ou les jeux analogiques du théâtre actuel » dans Hébert, Chantal et Perelli-Contos, Irène (sous la dir.), *Théâtre. Multidisciplinarité et multiculturalisme*, Montréal, Nuit Blanche, 1997, p. 25.

148 « Forme ouverte » dans Pavis, Patrice, *Dictionnaire de théâtre*, Paris, A. Collin, 2006, p. 327.

149 Haentjens, Brigitte, *op. cit.*, 2005, p. 120.

suit depuis plusieurs années un parcours scénographique obéissant sensiblement aux mêmes principes qui régissent le regard pour chaque spectacle. La scénographe-architecte Anick La Bissonnière, qui a signé la scénographie des douze dernières productions de la compagnie<sup>150</sup>, a privilégié au fil des ans trois grands axes de travail : la frontalité, l'intimité et le dépouillement. Sans que les remarques qui suivent ne s'appliquent à toutes les productions de la compagnie, il est possible d'identifier des grands champs d'intérêt et domaines d'exploration qui témoignent d'un projet esthétique cohérent. Il est important de souligner que le courant constitué de trois productions sur lequel cette recherche s'attarde en premier lieu contient en lui-même des caractéristiques qui ne représentent pas globalement les préoccupations artistiques de Sibyllines, bien que ces caractéristiques s'appliquent toujours dans une certaine mesure aux spectacles qui suivront.

Tout d'abord, bien qu'elle ait produit quelques spectacles à grand déploiement dans les dernières années, la compagnie favorise en général un dispositif qui se prête à une certaine intimité entre comédiens et spectateurs. D'avoir choisi comme aire de spectacle des salles de plus petite dimension<sup>151</sup>, par exemple, dépouille en partie le spectateur de l'anonymat d'une foule pour mieux provoquer chez lui le sentiment d'être en communauté : « En permettant une relation plus étroite entre acteurs et spectateurs, les petites formes répondent à un désir profond de se faire représenter sa condition, dans un rapport le plus direct possible<sup>152</sup> ». Qui plus est, un théâtre comme celui-ci, qui s'adresse à un public restreint, n'a pas comme but principal de

---

150 À partir de *Hamlet-Machine* (2001) jusqu'à l'*Opéra de quat'sous* (2012).

151 Parmi les quatorze spectacles présentés jusqu'à ce jour par la compagnie, onze d'entre eux ont été joués dans des salles de moins de deux cent cinquante places.

152 Vaïs, Michel, « Les petites salles », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 97, 2000, p. 146.

toucher le public le plus large possible<sup>153</sup>. Ainsi, les salles de petite taille servent bien le théâtre de création, car elles offrent un cadre plus propice à l'essai, à l'expérimentation et au développement d'un contenu théâtral qu'Haentjens décrit comme étant « plus nourrissant, plus exigeant : un théâtre “nécessaire”<sup>154</sup> ».

*Médée-Matériau* est un exemple probant de cet effet d'union entre comédiens et auditoire par l'intermédiaire d'un espace construit. La pièce a été présentée à l'Usine C, mais au lieu de prendre place dans la salle principale, les spectateurs ont été dirigés vers la salle de répétition. Dans cette salle de spectacle déjà plus petite avait été construit un espace cubique qui contenait les sièges et la scène, réduisant considérablement l'espace disponible<sup>155</sup>. Pareil réaménagement de l'espace dans un dispositif de type « poupée russe » renferme le spectateur dans un environnement clos et entièrement contrôlé par la scénographie qui se prête à une expérience plus intime (pour ne pas dire intimidante) de la représentation, où le spectateur devient « captif de la mise en scène<sup>156</sup> ». Loin de renforcer un traitement du spectateur en tant qu'individu – avec son siège assigné, son propre programme – cette gestion déstabilisante de l'espace théâtral assure une expérience collective des spectateurs. Préoccupée par l'espace affectant, Haentjens choisit fréquemment de faire sentir les effets de l'environnement théâtral dès l'entrée en salle du spectateur (ici décrit par une spectatrice de *Hamlet-Machine*) :

Pour se rendre au lieu de la représentation, nous devons emprunter des voies  
qui n'étaient pas clairement indiquées. Chacun regardait celui qui le précédait,

153 Haentjens : « De plus en plus, on le voit, ce qui est valorisé dans notre société est le divertissement de masse, on comptabilise le nombre d'entrées sur des sites extérieurs où les gens viennent essentiellement se divertir, ce qui est bien mais n'a rien à voir avec le fait d'être spectateur d'un travail artistique ». Bourdages, Étienne, *op. cit.*, 2007, p. 93.

154 Citée dans Bélaïr, Michel, « Sibyllines ou le théâtre à risque », *Le Devoir*, Cahier spécial, 22 mars 2008, p. G4.

155 L'Hérault, Pierre, *op. cit.*, 2005, p. 54-55.

156 Bélaïr, Michel, « Du grand art! », *Le Devoir*, 2 novembre 2004, p. B7.

incertains du trajet à parcourir. Nous traversons ainsi, notamment, une très grande cuisine désertée, pour enfin entrer dans l'espace choisi, dont les murs étaient tapissés de photographies et d'informations sur Müller. Entraîner le spectateur dans un lieu qu'il ne connaît pas, à travers un parcours qui apparaît incertain, c'est aussi le déstabiliser. Et cet inconfort du spectateur fait corps avec l'œuvre. Sur scène comme dans la salle (et comme dans la vie...), le confort est une chose dangereuse, semble-t-on nous dire<sup>157</sup>.

Dans cet exemple, l'espace théâtral sera le premier stimulus auquel le spectateur fera face, juste avant qu'il ne rencontre les personnages. Dans les trois spectacles à l'étude, en effet, les comédiens occupent déjà l'espace au moment où le public prend place. Ceux-ci sont occupés soit à des tâches de quotidienneté (les personnages d'*Hamlet-Machine* sont assis çà et là près d'un comptoir, comme les clients d'un bar; les femmes de *Médée-Matériau* fument une cigarette), ou plutôt des tâches qui les ancrent dans la fiction dès l'entrée en salle (Esther récite en chuchotant le début du roman *La Cloche de verre*, en anglais). Ainsi, le spectateur qui pénètre dans la salle de spectacle franchit en même temps un terrain qui appartient déjà au comédien, à la fiction. Selon Susan Bennett, la présence des acteurs en scène avant le début de la représentation met les spectateurs en état de tension, car on les engage tout de suite dans leur rôle d'observateurs; ce décodage initial leur permettra de dégager le fonctionnement interne de la forme mise en place par le metteur en scène et du rapport entre le personnage et son espace<sup>158</sup>. Dans les spectacles de Sibyllines, la présence des corps et des regards des comédiens qui s'imposent d'emblée est généralement constante jusqu'à la fin du spectacle, puisque les sorties de scène se font rares.

Les petites salles chez Sibyllines sont aussi toutes équipées d'un dispositif frontal. Georges Banu, dans *L'homme de dos*, attribue le retour à la scène frontale vu dans le théâtre contemporain

157 Brault, Marie-Andrée, « Espaces habités », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 102, 2002, p. 95.

158 Bennett, Susan, *Theatre audience: A theory of production and reception*, Londres et New York, Routledge, 1997, p. 133-135.

en grande partie au rôle primordial que ce type de scène donne à l'échange social entre spectateurs et comédiens : « Le théâtre à l'italienne, pour des raisons aujourd'hui explicitées, développe à l'excès le modèle de la visibilité qui, subtilement, conjugue jouissance et surveillance<sup>159</sup> ». Si, au théâtre, le droit de regarder l'autre est aussi une forme de domination sur celui qu'on regarde, la scène frontale dérobe au spectateur le statut supérieur d'être l'unique observateur. Ici, le privilège de l'observation se fait réciproque entre scène et salle, ce qui encourage un rapport communicationnel non verbal plus égalitaire. Pour cette raison, Banu donne aux scènes travaillées en angle frontal le nom de « scénographies du pouvoir <sup>160</sup> ». Au lieu d'être réservé au public, le regard est désormais rendu public, tout court.

Travaillant de pair avec l'ambiance intime de la salle, la disposition frontale est utilisée chez Sibyllines pour faire du spectacle un lieu de contact et d'échange. La scénographie va même jusqu'à produire une inversion des rôles de pouvoir entre scène et salle, lorsque les membres du public ne peuvent pas non plus se réfugier dans la pénombre et l'anonymat de la salle une fois le spectacle commencé. Ainsi, dans *Hamlet-Machine*, spectateurs et comédiens baignent dans la même intensité de lumière durant la pleine durée du spectacle<sup>161</sup>. En s'affranchissant de la structure d'éclairage et de pénombre largement répandue au théâtre, Haentjens renverserait l'effet décrit par Donald Kaplan comme « l'aboutissement du principe de séparation<sup>162</sup> » au théâtre. Les limites précises du rapport scène-salle demeurent donc brouillées durant toute la durée du spectacle. En fusionnant les deux espaces, la scénographie a le double effet de

---

159 Banu, Georges, *L'Homme de dos*, Paris, Adam Biro, 2001, p. 83.

160 *Ibid.*

161 Le même effet a été reproduit plus récemment dans *La Nuit juste avant les forêts* (2010) et *Le 20 novembre* (2011).

162 Mervant-Roux, Madeleine, « La face/Le lointain » dans Mervant-Roux, Madeleine (sous la dir.), *Art et frontalité : scène, peinture, performance*, Ligeia, N°s 81-82-83-84, 2008, p. 34.

contraindre le spectateur par l'exiguïté de la salle et de le déstabiliser en ne respectant pas les conventions théâtrales auxquelles il est habitué.

Le troisième élément fréquemment repris sur les scènes de Sibyllines est une esthétique de l'espace très dépouillée. Dans la plupart des productions<sup>163</sup>, le mobilier se limite à une chaise ou deux et les accessoires y sont singulièrement absents : tout élément superflu est omis pour ne retenir que le nécessaire<sup>164</sup>. Le vide de la scène chez Sibyllines ne relève pas non plus d'un espace aseptisé, mais plutôt de l'espace ouvert dans le sens où l'entend Peter Brook – qui dépend principalement de la corporalité des acteurs et de l'imaginaire des spectateurs : « Un espace vide ne raconte pas une histoire, donc chaque spectateur peut laisser libre cours à son imagination, son attention et sa réflexion, sans aucune retenue<sup>165</sup> ». La scénographe Anick La Bissonnière a pu témoigner de cette progression naturelle vers l'utilisation d'un tréteau presque nu depuis les débuts de son travail avec la compagnie : « [J]e suis capable de lire dans mon travail ce qui a changé depuis que je travaille avec Brigitte : j'ai l'impression très nette que ce que je fais se dématérialise progressivement<sup>166</sup> ».

La lumière en revanche prend une place accrue et se substitue aux matériaux concrets. Avantagee par ses qualités propres au réel comme à l'irréel, comme le souligne Banu, elle permet à la scène « d'évoluer en pleine liberté, de s'épanouir et d'ouvrir vers un imaginaire affranchi de

---

163 *Je ne sais plus qui je suis, Malina, La nuit juste avant les forêts, Hamlet-Machine, L'Éden Cinéma, Médée-Matériau, Vivre, Douleur exquise, Le 20 novembre.*

164 Lépine a même composé un court texte à ce sujet intitulé « Il était une petite chaise... ». Voir *op. cit.*, 2008, p. 134.

165 « A naked area does not tell a story, so each spectator's imagination, attention and thought process is free and unfettered », traduit par l'auteur. Brook, Peter, *The Open Door: Thoughts on Acting and Theatre*, New York, Pantheon Books, 1993, p. 31-32.

166 Citée dans Lépine, Stéphane, *Éclats de verre*, Montréal, Éditions Sibyllines, 2004, p. 25.

l'emprise exercée par la matière<sup>167</sup> ». Elle vient manipuler les formes de ce qui reste sur scène : les angles des murs de fond, les visages et les corps. Architecte de formation, La Bissonnière collaborera souvent avec l'éclairagiste Claude Cournoyer afin de donner une ambiance particulière à l'espace scénique en introduisant une clarté étincelante ou encore blafarde, un jeu de couleurs sur les murs, des contrastes vifs entre ombre et lumière<sup>168</sup>. Les saisons qui suivront la période étudiée (à partir du milieu des années 2000) verront une plus grande attention accordée à la projection vidéo, qui intégrera images abstraites, bribes de texte et images de personnages à la composition du décor. Malgré la sophistication des technologies de l'image employées, le rôle de l'effet visuel produit demeure toujours accessoire par rapport au travail corporel.

### **Le dispositif effacé ou actif**

En plus des points communs en matière d'esthétique chez Sibyllines, on peut distinguer deux grandes catégories dans lesquelles peuvent s'insérer la majorité des espaces scéniques créés pour Sibyllines : une première, que nous nommerons « effacée », et une seconde, que nous nommerons « active ». Les trois pièces à l'étude sont des exemples-clés de ces deux grandes catégories.

Sibyllines a beaucoup exploré la scénographie effacée, celle qui inclut les spectacles *Hamlet-Machine* et *Médée-Matériau*<sup>169</sup>. Dans cette forme de maniement de l'espace théâtral, l'effacement se

---

167 Banu, Georges, *Miniatures théoriques : repères pour un paysage de la scène moderne*, coll. « Le temps du théâtre », Arles, Actes Sud, 2009, p. 109.

168 Anick La Bissonnière avait entamé en 2008 la rédaction d'une thèse de doctorat qui portait sur « les relations qu'entretiennent la scénographie et l'architecture à travers la lumière ». Source : Ateliers Labi, curriculum vitae d'Anick La Bissonnière mis à jour en mars 2011, <http://www.labi.ca/site/cv.pdf>, site consulté le 4 août 2011.

169 En plus d'*Hamlet-Machine* et de *Médée-Matériau*, les deux productions de *La nuit juste avant les forêts* et *Le 20 novembre* font partie des pièces à scénographie « effacée ».

fait en supprimant de la scène les repères habituels qu'on lui attribue : aucun rideau, aucune grille d'éclairage, aucune référence à la fiction théâtrale ne se trouve dans l'espace, mis à part les sièges des spectateurs. Surtout, l'absence du cadre de scène tend à brouiller les limites précises de la salle et de la scène. Certaines de ces scénographies effacées se situent dans des lieux inhabituels, par exemple *Hamlet-Machine*, qui a été aménagé dans un des locaux de l'Union Française. Compte tenu de cet espace théâtral non conventionnel, il s'agirait donc d'un spectacle *site-generic*, du fait qu'il a été inspiré et affecté par la salle choisie, bien qu'elle ait été remaniée par la scénographe<sup>170</sup>. La conception effacée travaille souvent à créer l'illusion d'un lieu théâtral « trouvé ». La scénographe travaille ici l'art du discret, afin de donner l'impression que la salle initiale n'a pas été retouchée ou manipulée avec des intentions esthétiques particulières. Dans cet espace dénudé, l'amas des lignes produites par les murs qui rencontrent le sol accentue le contraste entre le tracé angulaire de la salle et les formes plus arrondies des corps en scène. Les murs, qu'ils soient naturels ou non au lieu théâtral, produisent un espace clos; surtout dans *Hamlet-Machine* et *La nuit juste avant les forêts*, la scénographie consiste en une réappropriation d'espace plutôt que de construction d'un décor : « Peut-être parce que je suis une architecte, mais il est clair que les lieux où je travaille déterminent beaucoup de choses. Ce sont des réceptacles, avec leurs contraintes, leurs limites de profondeur ou de hauteur, mais aussi leurs possibilités et leur histoire<sup>171</sup> ».

D'un tout autre esprit est l'élément « actif » du décor de *La Cloche de verre*, le terme étant choisi

---

170 « This scale reserves the label 'site-specific' only for performances in which a profound engagement with one site is absolutely central to both the creation and execution of the work (these performances work with and from one site, do not tour, and do not perform pre-existing scripts) ». Wilkie, Fiona, « Mapping the Terrain: A Survey of Site-Specific Performance in Britain », *New Theatre Quarterly*, Vol. 18, N° 70, mai 2002, p. 149-150.

171 Anick La Bissonnière citée dans Lépine, Stéphane, *op. cit.*, 2004, p. 26.

pour l'effet que ce type de décor impose sur le corps du comédien<sup>172</sup>. Ici, dans une scénographie qui suit la « logique d'enfermement » imposée par le texte, l'espace scénique devient synonyme d'assujettissement en concrétisant les limites que le personnage s'impose à lui-même et le jeu de pouvoir qui s'installe par la suite entre la comédienne et le décor<sup>173</sup>. Telle une cloche de verre, les murs, parfois solides, parfois translucides, qui délimitent l'espace d'Esther dans *La Cloche de verre* la sépare d'un monde extérieur où son double apparaît et vient l'épier. Ces toiles givrées mettent l'accent sur la solitude d'Esther, rappelant parfois la surface vitrée d'un bocal à poissons ou les parois plastiques d'un Tupperware, invention qui a marqué l'époque de Sylvia Plath<sup>174</sup>.

Ici, les quelques éléments de décor présents – une chaise et un cendrier sur pied – situent abstraitement le personnage dans une cuisine des années 50. C'est en ce lieu, synonyme des tâches ménagères de la femme mariée et de la fin de sa liberté créatrice, que Sylvia Plath finira par se suicider avec le gaz de la cuisinière : « Constamment heurtée à un mur d'impuissance et d'incompréhension, c'est elle-même que la narratrice s'acharne à nommer et à tuer<sup>175</sup> ». Il existe donc ici un lien étroit entre l'espace scénique et l'effet du pouvoir social, exercé à la fois par l'environnement et par le personnage lui-même. Dans cette relation complexe, le sujet n'est « ni totalement déterminé par le pouvoir ni totalement en mesure de déterminer le pouvoir (mais, de manière significative et partielle, les deux à la fois), [...] il constitue pour ainsi dire une excroissance de la logique<sup>176</sup> ». En d'autres mots, le personnage enfermé sous cette cloche de

172 On voit aussi ce type de décor dans *Blasté* (2008).

173 Voir Barrière, Caroline, *op. cit.*, 2004, p. 29.

174 Keating, Bob, *Tupperware, unsealed: Brownie Wise, Earl Tupper, and the home party pioneers*, Gainesville, University Press of Florida, 2008, p. 117. Aussi, il faut mentionner que le programme de *La Cloche de verre*, une série de fiches carrées en carton, a été présenté au public dans un petit contenant Tupperware en plastique. Voir : Programme du spectacle *La cloche de verre*, produit par la compagnie Sibyllines, janvier 2004, coll. privée de Sylvain Schryburt.

175 Brigitte Haentjens dans Lépine, Stéphane, *op. cit.*, 2004, p. 22.

176 Butler, Judith, *op. cit.*, 2002, p. 43.

verre s'impose à lui-même une contrainte corporelle, et par cette docilité, reproduit les limites qui constituent l'espace scénique. Le décor de *La Cloche de verre* incarne cette réitération progressive et constante des pressions sociales de manière plus concrète en devenant de plus en plus étroit tout au long de la pièce jusqu'à venir se refermer sur la comédienne; à chaque instance où le corps d'Esther convulse en réaction aux électrochocs qu'elle reçoit, les murs amovibles du décor se rapprochent d'elle, de sorte que la pièce dans laquelle elle se retrouve à la fin du spectacle est si minuscule que sa tête touche au plafond. Il devient progressivement plus évident que le corps de la comédienne est sous l'emprise de l'espace qui la délimite et la contraint et que la porte de la cuisinière à gaz située au fond du décor, centre du point de fuite, s'offre en tant que seul refuge possible.

Surtout, dans la conception de l'espace actif, la place du décor prend de l'ampleur dans la hiérarchie des systèmes scéniques en raison de son influence concrète sur les déplacements et, plus largement, sur le jeu du comédien. En démeublant la scène, les deux styles de conception finissent par produire un espace potentiel que le mouvement des corps ne demande qu'à remplir.

### **La visagéité de la scène**

La frontalité corporelle et faciale sert le théâtre depuis l'Antiquité<sup>177</sup>. Cette forme d'adresse tenait alors essentiellement le rôle de recréation de la forme communicative (l'homme qui se tient devant son interlocuteur) et son déploiement annonçait la venue d'un intermède parlé : « Le

---

177 La scène à l'italienne est apparue pour la première fois au XVI<sup>e</sup> siècle, bien que l'adresse frontale se faisait déjà dans le théâtre grec antique. Guervilly, Herveline. *L'Acteur face au spectateur : des usages de la frontalité et de l'adresse au public dans la mise en scène européenne au tournant des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*. Montpellier : 2011, Université de Montpellier 3, Thèse de doctorat, p. 15-25. Disponible sur <http://www.biu-montpellier.fr/florabium/jsp/nnt.jsp?nnt=2011MON30002>. Thèse consultée le 24 juillet 2011.

langage des visages précède ainsi celui des paroles; et le face-à-face – qui se dit *kata prosopon* – prépare et introduit le dialogue. Dans la tragédie, l'ouverture ou le rétablissement de la communication passent par une confrontation visuelle<sup>178</sup> ». À l'époque classique, de même que dans le théâtre contemporain où elle effectue un retour, la frontalité se caractérise principalement comme un moyen pour le personnage d'entretenir un rapport direct avec le public, réduisant momentanément l'importance accordée à l'action scénique. Comme le souligne le théoricien Denis Guénoun, dans ce rapport métathéâtral, « [l']adresse y est avouée, elle joue du public et avec lui, le pose comme partenaire, fait fond sur sa réactivité [...]. Mais l'orientation du jeu de face ne s'exprime pas dans ces seules formes très extériorisées. Car tout régime de théâtre s'instaure par le refoulement, l'interdit de la prise en compte explicite du public<sup>179</sup> ». Cette transgression, qui est au cœur du contact entre comédien et spectateur, s'ancre dans une altération de la forme fermée du jeu selon le « présumé du quatrième mur transparent<sup>180</sup> », et se veut ainsi provocatrice.

Déjà, avec la création collective *Je ne sais plus qui je suis* (1998), Haentjens a jeté les bases d'une esthétique du corps frontal qui reviendra systématiquement par la suite dans tous les spectacles de Sibyllines. Cette forme s'impose d'emblée comme une rupture de la structure dialogique, offrant au public les réactions et manifestations réservées à l'interlocuteur principal. Mais puisque les textes d'*Hamlet-Machine*, de *La Cloche de verre* et de *Médée-Matériau* ne proposent pas d'interlocuteur direct aux personnages parlants<sup>181</sup>, la disposition frontale ne fait qu'appuyer la

---

178 Frontisi-Ducroux, Françoise, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherche », 1995, p. 24.

179 Guénoun, Denis, *Actions et acteurs : raisons du drame sur scène*, Paris, Belin, 2005, p. 13-14.

180 Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1978, p. 45-46.

181 Mis à part un très court dialogue de sourds entre Médée et Jason. Voir Müller, Heiner, *Germania mort à Berlin et autres textes*, Paris, Minuit, 1985, p. 16-17.

structure écrite, comme si le personnage monologuait ou s'adressait au néant. La forme frontale relève principalement ici d'un choix esthétique, mais agit aussi en tant que vecteur de la communication non verbale, faisant en sorte que le texte lu soit entrecoupé de segments où le personnage s'adresse au public en utilisant uniquement son corps. Si elle crée un territoire qui engage le comédien à un degré d'exposition et d'ouverture totale, cette forme astreint d'autant plus le spectateur à adopter une position active, étant impliqué par la proximité physique autant que le regard qu'il partage avec ce comédien. Madeleine Mervant-Roux remarque que le retour à cette forme d'adresse plus classique dans le théâtre contemporain

[s]emble prendre deux grandes voies : d'un côté l'exploration du « vis-à-vis » au sens propre, incluant un travail spécifique sur *le visage étrangéisé en une face* (en relation avec ce qui se passe dans le champ des arts plastiques : peinture, photo, vidéo, arts numériques), d'un autre côté la réinvention de la scène frontale, cadrée et travaillée pour être en quelque sorte entièrement « facialisée », comme si elle était saisie exactement de face<sup>182</sup>.

Conséquemment, ce sera à la lumière de ces deux formes d'adresse que nous analyserons de plus près le travail de composition frontale chez Sibyllines. D'abord, nous aborderons la lecture conflictuelle qu'on peut dégager de l'expression frontale du visage d'Esther dans *La Cloche de verre*. Un court segment d'*Hamlet-Machine* servira ensuite d'exemple pour souligner en quoi le dispositif scénique frontal de Sibyllines influence les spécificités du corps ainsi que du regard posé par l'acteur.

### **Faire face**

*La Cloche de verre* se démarque des deux autres spectacles à l'étude par une mise en scène qui met l'accent avant tout sur le jeu du visage. Le travail du mouvement dans ce spectacle alterne entre

---

182 Mervant-Roux, Madeleine, « La face/Le lointain » dans Mervant-Roux, Madeleine (sous la dir.), *op. cit.*, p. 37.

des séquences de concentration du regard sur les expressions faciales, où le corps docile bouge peu, et des courts instants où ce même corps, pris de spasmes, est gagné par un état de perte de contrôle. Cette attention aux détails du visage est possible d'abord par le rapprochement des spectateurs et par le point focal unique qu'offre la comédienne Céline Bonnier qui, seule sur scène, affiche une présence frontale beaucoup plus intime que dans le cas des deux autres spectacles. Par exemple, puisque la comédienne demeure assise sagement face au public pendant une bonne partie de la pièce – y compris au début et à la fin – elle mire la position des spectateurs comme si elle était parmi eux, et dans cette coprésence leur offre un moment d'échange privilégié. Aussi, par contraste avec les deux autres pièces, l'intention dans l'adresse frontale se manifeste ici en deux parties indépendantes – corps et visage s'expriment de manière complètement dissociée. Tandis que le corps mime plusieurs actes associés généralement aux femmes (la danse, la cuisine, les tâches ménagères), le visage semble être circonscrit à afficher, à intervalles irréguliers, toujours la même expression – le sourire. Ainsi, face et corps forment ensemble une image à la fois stéréotypée de la femme soumise, et discordante. Mais la charade du sourire devient si exagérée que l'expression perd son caractère subordonné et passe plutôt pour de l'ironie.

À force de répétition (passant ensuite à l'exagération), la même expression se vide rapidement de son sens. Au fur et à mesure que la pièce avance et que la situation dans laquelle se trouve Esther s'enlise, elle se met à sourire à des moments inappropriés – par exemple, quand elle raconte avoir vomi dans un taxi – et l'expression devient de plus en plus forcée, étirée, l'obligeant finalement à se fermer les yeux tant elle sourit fort. Cette exagération qui tire sur le grotesque rappelle le sarcasme avec lequel la sociologue Colette Guillaumin décrit le sourire féminin : « trait

d'automate que nous émettons avec la moindre parole... et même sans la moindre, [...] traditionnel accompagnement de la soumission [...], il est devenu un réflexe<sup>183</sup>». Le visage d'Esther se transforme ainsi en un masque, dont l'expression est figée dans une mimique de comédie. Le corps, toujours changeant, trahit le perpétuel sourire et ne s'en distancie que davantage. On peut en conclure que cette expression ironique de joie cache – ou plutôt, souligne – un rejet du personnage hyper-féminisé auquel Esther adhère autrement dans son allure et ses gestes. « Ainsi, la facialité serait ce qui implique le spectateur, crée le dialogue visuel, tout en signifiant la distance et en accentuant l'isolement : la folie, le chagrin, la souffrance, la mort, l'ivresse sont traduites iconographiquement par cette même frontalité<sup>184</sup> ».

La toute dernière image laissée aux spectateurs est celle du même sourire affiché mécaniquement; l'expression souriante demeure figée longuement en direction du public, mais est cette fois-ci redoublée par une captation vidéo en gros plan du visage d'Esther, projetée sur son propre visage ainsi que sur le mur de fond. Par-delà la redondance, la projection vient joindre en un seul cadre les médias qui représentent le visage dans une image bidimensionnelle qui appuie et rejette simultanément le modèle pictural : elle se fait à la fois vidéo, photo et réel. Les médias se superposent, et par ce geste, se confondent. Le nouveau produit d'intermédialité créé à partir du visage de la comédienne intensifie l'effet du visage en chair pour le rendre à la fois plus réel, plus détaillé et plus présent, mais aussi, paradoxalement, plus virtuel, plus plastique, plus absent. Le masque expressif plutôt caricatural et le visage, rendus plus familiers par la répétition, se distancient de leur origine pour s'emboîter et devenir un nouvel objet

---

183 Guillaumin, Colette, *Sexe, Race et Pratique du pouvoir : L'idée de Nature*, Paris, Côté-femmes, 1992, p. 88.

184 Françoise Frontisi-Ducroux citée dans Mervant-Roux, Madeleine, « La face/Le lointain », *op. cit.*, p. 29.

d'étrangeté. Bien que composée de deux médias qui s'excluent mutuellement, cette superposition confirme davantage, si besoin était, que le sourire d'Esther est une expression plaquée, une imposture; au lieu d'accentuer la présence de la comédienne, il souligne plutôt son absence.

### **Faire corps**

Ce même chevauchement de plusieurs sens reliés à l'image scénique est aussi présent dans *Hamlet-Machine*. Rythmiquement, ce spectacle est ponctué de nombreuses séquences chorégraphiées qui font hautement contraste aux scènes plus statiques; le résultat donne un tempo visuel saccadé qui rappelle celui du montage. Surtout, la présentation du deuxième acte de la pièce « L'Europe de la femme », par les quatre comédiennes en scène, s'enchaîne comme une composition gestuelle synchronisée qui joue sur le potentiel érotique de l'image des femmes, mais pose en chemin plusieurs obstacles à la lecture d'un corps tout à fait sensuel.

Cette séquence-clé du travail choral des personnages féminins se produit au seul moment de la pièce où les comédiens quittent la scène pour ainsi laisser les comédiennes seules devant le public. C'est à ce moment que les quatre comédiennes vont enlever leurs costumes avec nonchalance, dans le fond de la salle, avant de revenir en marche synchronisée vers le public pour présenter le titre du deuxième acte, « L'Europe de la femme ». Le geste de se dévêtir qui entame la séquence marque visuellement une transition vers un nouveau rapport à l'image corporelle. D'abord, parce que les femmes délaissent les éléments de costume qui marquaient chez elles l'individualité pour révéler des dessous uniformes dans l'ensemble. Ensuite, le fait qu'elles ne soient maintenant vêtues que de soutien-gorge, de bas de nylon transparents et de

souliers à talons hauts altère leur rapport aux spectateurs, qui se trouvent maintenant face à une quasi-nudité – celle-ci ne permet pas d’aborder le corps de l’interprète comme lorsqu’il était vêtu, car le regard posé est désormais assujéti au sentiment conflictuel d’attraction-répulsion<sup>185</sup>.

Selon le contexte dans lequel le texte est livré, l’adresse frontale a le potentiel d’incorporer en elle plusieurs niveaux de discours : « On observe une multiplication des plans de subjectivité du côté de l’émetteur : ainsi, à la figure fictionnelle se mêlent la voix et l’identité de l’auteur, du metteur en scène et de l’acteur qui s’engagent directement<sup>186</sup> ». Les comédiennes d’*Hamlet-Machine*, par le simple acte de dévoiler leur peau nue et leurs sous-vêtements, ne peuvent empêcher leur implication dans la scène. Comme cette nouvelle tenue révèle au public les détails du corps de chaque comédienne – jusqu’aux poils pubiens – le corps ne peut que renvoyer à la personne au-delà du personnage. Ce vêtement qui uniformise les femmes en un chœur réussit par la même occasion à les identifier en tant qu’individus distincts, puisqu’il permet de les différencier dans les détails de leurs attributs corporels. Toutefois, chez Haentjens, l’image des femmes en petite tenue ne prend pas la même connotation qu’auraient des corps complètement nus : « Le fait d’être minimalement vêtus “sursexualisait” le corps d’une certaine manière, alors que la nudité, étonnamment, exprimait une certaine fragilité<sup>187</sup> ». Ici, la transparence des collants et la couleur peau des soutiens-gorge jouent sur les deux niveaux à la fois, car elles suggèrent la nudité d’une façon plus poussée que s’il s’agissait de simples dessous, mais voilent trop les corps pour qu’on en oublie l’existence des vêtements (sans compter la manche ou le gant qui couvre une section

---

185 Voir Buikema, Rosemarie et van der Tuin, Iris (éd.), *Doing gender in media, art and culture*, Londres et New York, Routledge, 2009, p. 157.

186 Guervilly, Herveline, *op. cit.*, p. 562.

187 Vaïs, Michel « Le nu sur scène : pourquoi? », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 114, 2005, p. 55.

du bras de chacune des femmes). Il en résulte une nudité dont la connotation est partagée : moitié sensualité, moitié vulnérabilité.

Comme Roland Barthes le constate dans ses *Mythologies*, en prenant pour exemple le rituel du strip-tease, le corps nu dans ce contexte veut éviter à tout prix de demeurer statique, pour ne pas s'ancrer dans le réel. C'est pourquoi le corps de l'effeuilleuse se livre à la danse – afin que ce mouvement constant puisse habiller la nudité : « non seulement elle donne au spectacle la caution de l'Art [...], mais surtout elle constitue la dernière clôture, la plus efficace : la danse, faite de gestes rituels, vus mille fois, agit comme un cosmétique de mouvements<sup>188</sup> ». Or, dans *Hamlet-Machine*, au lieu de couler les uns dans les autres de manière fluide, les gestes de cette séquence sont découpés en plusieurs brefs arrêts sur images. Le choix d'Haentjens de faire tenir chaque geste saccadé le temps d'environ une seconde permet d'isoler certains signes considérés aujourd'hui comme emblématique de la séduction féminine – la main frappant la cuisse, le déhanchement ou la supination du poignet<sup>189</sup>. Pourtant, le potentiel érotique de chaque geste tombe à plat dès que l'élan du mouvement est brisé momentanément par l'effet des courtes pauses; sans spontanéité (ou du moins l'illusion de celle-ci), le geste perd son naturel et en même temps sa sensualité<sup>190</sup>. En plus de communiquer un rejet de chaque mouvement qui le précède, le geste brisé rompt à chaque fois la continuité de l'action pour créer au lieu un cycle de construction et déconstruction. Malgré son uniformité et son rythme saccadé, la séquence de mouvements ne s'investit pas pleinement dans un travail mécanique; une fois entamé, chaque geste tombe mollement dans une posture relâchée, un manque de contrôle délibéré qui lui fait

---

188 Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 167.

189 Messinger, Joseph, *Le Sexe des gestes*, Paris, Éditions First, 2007, p. 287.

190 Barthes, Roland, *op. cit.*, p. 167-168.

conséquemment perdre toute grâce, et du même coup, toute trace restante de sa connotation sensuelle.

À l'ambiguïté du geste s'ajoute un message de désintérêt et de détachement transmis par la voix. Lorsqu'elles présentent le titre de l'acte à l'unisson, les comédiennes abandonnent tout effort d'articulation et de locution uniforme en français international – ce qui avait été utilisé jusqu'alors – pour tomber dans un registre québécois familier. Cet abandon de la prononciation plus « théâtrale » utilisée ailleurs dans la pièce s'associe à l'expression faciale de cette séquence frontale. À partir du moment où les comédiennes se mettent à se déplacer vers le public, leur expression faciale devient neutre, voire terne. Ce relâchement de la voix et du corps communique une lassitude, un désintérêt dans l'exécution de la séquence, mais provoque aussi un glissement du corps théâtral vers la quotidienneté, ce qui nuit au potentiel érotique de l'événement-spectacle que crée en soi le corps féminin lorsqu'il est dénudé sur scène. La désérotisation des corps féminins s'explique ici par la nuance qui distingue le nu de la nudité. Selon John Berger, le nu artistique (*the Nude*) est une forme corporelle canonisée qui a été banalisée dans l'histoire récente, entre autres, par l'art visuel européen ainsi que par la danse contemporaine<sup>191</sup> et dont la lecture est toujours rattachée à un idéal. Pour sa part, la simple nudité (*nakedness*) – image d'un corps issu de la nature plus que d'une tradition précise – n'a pas de référents préétablis<sup>192</sup>. Dans l'art visuel, le corps nu qui digresse des conventions artistiques prédéterminées échappe au classement et demeure ainsi fuyant au regard du spectateur, tout

---

191 Ce travail de mouvement ne se prête pas au même produit que la danse contemporaine (de Pina Bausch, par exemple), qui aspire à la banalisation des corps, afin que le nu devienne un objet indépendant, séparé du quotidien. Sur ce point, voir Toepfer, Karl, « One Hundred Years of Nakedness in German Performance », *The Drama Review*, Vol. 47, № 4, Hiver 2003, p. 167-168.

192 Berger, John (et al.), *Ways of Seeing*, London, British Broadcasting Corporation, Harmondsworth, Penguin, 1973, p. 53-54.

comme les mouvements des femmes de Sibyllines qui, dans leur imprévisibilité, conservent ce statut insaisissable de l'image<sup>193</sup>.

L'interprète qui se dévêt s'octroie par la même occasion le pouvoir d'imposer son corps aux yeux du voyant. En raison des attentes de séduction qu'il peut entretenir face à la nudité féminine partielle, l'observateur devient désarmé lorsque les corps en scène n'obéissent pas à ces conventions en se montrant à la fois séduisants et rebutants par leur lassitude. « Faire entrer la sexualité dans la vie rationalisée, en éliminer la honte, liée au caractère inconciliable de ce désordre avec l'ordre avouable, c'est en vérité le nier. L'érotisme, qui en commande les possibilités brûlantes, se nourrit de l'hostilité de l'angoisse qu'il appelle<sup>194</sup> », rappelle George Bataille. Cet état de tension causé par l'utilisation de codes conflictuels entre le corps à la fois érotique et désérotisé dans la confrontation scénique donne une grande marge de pouvoir aux femmes sur scène. L'échantillon suivant d'une critique du spectacle *Hamlet-Machine* offre un exemple de ce que ce genre d'adresse peut provoquer chez le spectateur :

La pièce se prête aux traitements les plus sauvages [...], ce qui en faisait un incontournable pour l'habituée de textes-limite, d'œuvres qui secouent violemment le spectateur. Le résultat est un spectacle troublant, qui provoque l'inconfort, quand ce n'est pas carrément la nausée. L'agressivité, la crudité et l'impudeur atteignent peut-être un sommet dans le parcours peu banal de cette femme de théâtre [...].

L'auteure termine en ajoutant : « Une tête forte comme Brigitte Haentjens s'en sort indemne.

On ne peut en dire autant du spectateur rudoyé. Bonnes âmes s'abstenir<sup>195</sup> ». À elle seule, la nudité partielle n'est pas forcément taboue sur la scène contemporaine au point de provoquer

193 Voir Berger, John, *ibid.*, p. 57-60.

194 Bataille, George, *Œuvres brèves*, Paris, Pauvert, 1981, p. 16.

195 Dumas, Ève, *op. cit.*, 2001, p. D17.

une réaction si forte chez le spectateur, même lorsqu'elle est abordée de manière frontale. La « crudité » relevée par Dumas provient plutôt de l'aisance avec laquelle le chœur des femmes présentent leurs corps par des mouvements qui feignent délibérément mal la séduction. Sachant que ce sont les comédiennes elles-mêmes qui, en fin de compte, ont commis cet acte impudique, elles rappellent à la réalité et introduisent une mise à distance (le *Verfremdungseffekt* brechtien) qui impose le rôle de voyeur aux membres de l'auditoire. D'ailleurs, l'effet de distanciation, reproduit à maintes occasions dans les spectacles d'Haentjens, est souvent décrit par la critique comme une expérience de voyeurisme<sup>196</sup>.

Selon le psychanalyste Jacques Lacan, la curiosité de voir est universelle chez les humains, mais il n'en est pas de même pour le désir d'attirer les regards<sup>197</sup>. Il oppose donc le rôle des omnivoyeurs, ou gens qui regardent tout, à ceux qui sont également exhibitionnistes. Dans la séquence de « L'Europe de la femme », le spectateur devient un voyeur, car on lui impose la présence de comédiennes qui font de leurs corps un objet de semi-nudité et qui par ce geste sollicitent la vue. Lacan voit dans cet emploi du regard un rapport à l'altérité : « Dans l'exhibitionnisme, ce qui est visé par le sujet, c'est ce qui se réalise dans l'autre. La visée véritable du désir, c'est l'autre, en tant que forcé, au-delà de son implication dans la scène<sup>198</sup> ». Dans l'exemple donné, non seulement les femmes aux corps à la fois érotiques et désérotisés s'imposent au spectateur, mais compte tenu de leur proximité physique, elles dérobent au voyeur

---

196 Voir notamment Bélair, Michel, « Sibyllines ou le théâtre à risque », *Le Devoir*, Cahier spécial, 22 mars 2008, p. G4; Bélair, Michel, « Du grand art! », *Le Devoir*, 2 novembre 2004; Gagnon, Lise, « En son centre, le désespoir : Blasté », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 129, 2008, p. 36; Gerson, Christiane, « La nuit juste avant les forêts : Le lieu théâtral comme espace d'interaction », *Recherches Théâtrales au Canada*, Vol. 23, N° 1-2, 2002, p. 117.

197 Lacan, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 71-72.

198 *Ibid.*, p. 116.

la sécurité de l'anonymat en dirigeant leurs regards vers lui. D'ailleurs, l'éclairage est aussi complice de l'exposition du voyeur, puisque la lumière fluorescente qui illumine la salle au complet permet aux comédiennes de distinguer chaque individu qui compose le public<sup>199</sup>. C'est donc par le biais de l'exhibitionnisme que s'installe le sentiment d'étrangeté chez le spectateur, car il sait que son regard peut être détecté : « d'un coup, apparaît flagrante la sensation que ce n'est plus la salle qui regarde mais la scène qui l'observe et la pénètre, jusqu'à l'os : en regardant, je me vois regardé<sup>200</sup> ». Le spectateur-voyeur est également contrarié dans son rôle, car suivant Lacan, le voyeur chercherait à observer un individu qui ne peut pas le voir<sup>201</sup>. Pourtant, la fonction de cet acte de frontalité est phatique – en exposant une image crue des comédiennes, elle vise justement à fixer l'attention du spectateur.

Tout comme les strip-teaseuses auxquelles Roland Barthes fait référence, les femmes d'*Hamlet-Machine* réussissent par la projection du regard à renverser les rôles traditionnels de l'effeuilleuse passive et du client-spectateur actif. Sous l'éteignoir de la banalisation des poses suggestives, le corps crée une résistance face à la transmission d'un message d'érotisme qui inviterait les regards sur lui, ce que la théoricienne du cinéma Laura Mulvey nomme la connotation de « *to-be-looked-at-ness*<sup>202</sup> » : la série de comédiennes reprend le rôle actif de celle qui observe les autres la regarder pendant qu'elle s'expose. Selon Mulvey, la comédienne qui fixe l'objectif de la caméra détruit du même geste le langage du désir produit par le plaisir de voir, de contempler celle qui retient le

---

199 Cette technique d'incorporation du spectateur à la scène par le biais de l'éclairage a d'ailleurs été employée maintes fois chez Sibyllines, entre autres dans les deux versions de *La nuit juste avant les forêts* (1998, 2010) et *Le 20 novembre* (2011).

200 Corvin, Michel, « Mise en scène et silence », *Revue d'esthétique*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1994, N° 26, p. 127.

201 *Ibid.*, p. 166.

202 Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Leo Braudy and Marshall Cohen, New York, Oxford University Press, 1975, p. 833-844.

regard et qui se situe dans un ailleurs. Mais, contrairement au cinéma, les regards au théâtre se joignent dans l'espace, y entrent en contact; ainsi, la distance est d'autant plus nécessaire au plaisir de l'observation.

*Hamlet-Machine* établit par sa scénographie une proximité dans le rapport entre spectateurs et comédiennes, où la frontalité s'apparie à l'ambiguïté des codes de la fiction et de la réalité extra-théâtrale. En effet, un éclairage non théâtral créé uniquement par les tubes fluorescents au plafond donne à la salle une allure quotidienne; le seul changement d'éclairage s'effectue à la fin du spectacle, lorsqu'un comédien vient appuyer sur l'interrupteur, ce qui éteint d'un coup toutes les lumières. Alors que ces deux éléments situent le comédien dans un contexte hors de l'événement théâtral, un élément technique tel que la bande sonore replonge le comédien dans le contexte de la fiction. Non seulement le jeu du comédien est-il truffé de contradictions, mais ce comédien se situe également parmi des éléments scéniques contradictoires. Dans cette optique, on pourrait émettre l'hypothèse qu'Haentjens a envisagé l'ensemble de la représentation d'*Hamlet-Machine* de la même façon qu'elle a travaillé la frontalité : constituée de référents antinomiques, elle demeure délibérément évasive et laisse ainsi le spectateur faire la part des choses. La frontalité est donc non seulement un *topos* du travail d'Haentjens, mais elle sert également par la fonction phatique à raffermir le lien communicationnel avec le public afin de le mettre en contact avec les autres *topoi* – le féminin, le politique, l'érotique – qui servent de fil conducteur à son travail de mise en scène.

Outre la forme de l'adresse frontale privilégiée, l'ambiance scénique des spectacles à l'étude est elle aussi engagée à concilier le public et la scène dans un rapport d'intimité, de par la taille

réduite de la salle, le rétrécissement du cadre par le biais de mouvements isolés du visage ou du corps et la semi-nudité, qui présente les comédiennes, ne serait-ce que l'espace de quelques minutes, dans un état de fragilité. Si le corps nu laisse inévitablement apparaître un certain degré de vulnérabilité, celle-ci est lézardée par l'effet global produit par ces corps et surtout, par le contrôle que la précision de la mise en scène exerce sur les gestes, et par extension, sur l'image. Le dévoilement de ce corps véritable, qui permet au spectateur d'entrevoir la comédienne dissimulée de manière floue derrière un personnage, n'est accessible au spectateur que sous la condition qu'on lui impose une certaine retenue par la rigueur qu'exigent ses mouvements. Ainsi, ce traitement du corps a pour effet d'opposer à l'intimité de la salle celle qui demeure consignée dans le jeu.

À cet égard, Herveline Guervilly propose deux pôles de présence entre lesquels toute adresse frontale se situe : « la spontanéité de l'être-là d'une part et le formalisme de la posture frontale monolithique, déliée de toute nécessité dramaturgique, d'autre part<sup>203</sup> ». En somme, c'est entre ces deux extrêmes que les personnages frontaux chez Sibyllines louvoient constamment. Dans *La Cloche de verre*, l'impression de masque que provoquent les mouvements isolés de facialité vient constamment rompre le contact proxémique que l'interprète-solo installe en racontant ses histoires au public sous la forme de confidences à laquelle se prêtent d'emblée les *one-woman shows*. Par la sur-stylisation de sa mimique impulsive, toutefois, elle maintient toujours une distance face au public. De la même manière, la séquence d'*Hamlet-Machine* marque distinctement par sa chorégraphie gestuelle un clivage entre l'être et le corps. La présence matérielle de la chair exposée n'est qu'un leurre, car elle ne crée qu'un semblant d'intimité. Le corps lui-même ne joue

---

203 Guervilly, Herveline, *op. cit.*, p. 34.

pas vraiment de la présence; on n'accède à l'intimité réelle que par son regard. Par un déplacement incessant de l'image, se chevauchent ainsi l'être-là et l'être-corps.

## Chapitre quatre – Le corps conflictuel

### La répétition butlérienne

La phrase clé prononcée par le Hamlet de Müller, « Je veux être une machine<sup>204</sup> », à la source du titre d'*Hamlet-Machine*, est un décalque de l'expression utilisée par Andy Warhol au moment où il a fondé sa fabrique d'art mécanisé et reproductible qu'il baptise « The Factory<sup>205</sup> ». À cette époque, l'artiste venait d'entreprendre la production en série de ses tableaux souvent composés d'images de personnalités connues ou de produits de consommation qu'il recopiait fois après fois; il souhaitait ainsi faire du processus artistique une opération qui rappelle la chaîne de montage<sup>206</sup>. En utilisant la sérigraphie, Warhol réussissait à marier l'art à la production de masse et la culture populaire à la culture industrielle.

C'est ce rythme constant de la répétition, rappelons-le, qui est au cœur du concept de performativité du genre, défini par Judith Butler. Tout comme chez Warhol, l'acte de recopier des images vues sans cesse dans le quotidien – des images de femmes, par exemple – et de les placer côte à côte permet de les isoler ensemble en tant qu'assemblage de produits culturels et sociétaux. En mettant l'accent sur la nature construite de cet ensemble d'images, de postures ou d'actions copiées, la performativité, à la manière d'une machine, réussit avec le temps à générer du féminin. Comme l'affirme Butler :

---

204 Warhol, Andy, interviewé par Swenson, G.R., « What is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part 1 », *Art News*, N° 62, novembre 1963, p. 26.

205 Jones, Caroline A., *Machine in the Studio: Construction of the Postwar American Artist*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, p. 189.

206 Notes prises lors de l'exposition « La vie en Pop : L'art dans un monde matérialiste », présentée par le Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa (en collaboration avec le Tate Modern, Londres) du 11 juin au 17 septembre 2010.

Si le fondement de l'identité du *gender* est la répétition stylisée d'actions dans le temps, et non une identité uniforme, alors les possibilités de transformation du genre se trouveraient dans la relation arbitraire qui se crée entre de telles actions, dans la possibilité d'une nouvelle sorte de répétition, dans la rupture ou la répétition subversive<sup>207</sup>.

Ainsi, non seulement la répétition chez Butler révèle-t-elle que le féminin est un construit, mais elle constitue aussi une tactique qui vise à miner l'image normative de la femme au moyen de la subversion, du décalage de cette même image afin que la performativité soit retournée sur elle-même<sup>208</sup>. Cette manipulation des modèles du genre est une stratégie de critique qui s'avère particulièrement efficace, car elle a l'avantage de s'appuyer directement sur l'objet critiqué afin de poser un commentaire, au lieu de s'en tenir simplement à le rejeter. « Sur cet aspect, il n'est pas nécessaire de laisser tomber le rouge à lèvres pour réussir à renverser les normes de genre : par ailleurs, on peut le combiner avec d'autres comportements [...] qui nuisent à la cohérence de l'image<sup>209</sup> ».

Sibyllines élabore une variété de techniques qui révèlent la complexité de ses personnages féminins sous la forme d'une action répétitive mais conflictuelle, qu'elle soit simultanée, en série, en parallèle, récurrente ou récursive. Cette multiplicité, qui apparaît partout dans les mises en

---

207 « If the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time, and not a seemingly seamless identity, then the possibilities of gender transformation are to be found in the arbitrary relation between such acts, in the possibility of a different sort of repeating, in the breaking or subversive repetition of that style », traduit par l'auteur. Butler, Judith, « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », dans Katie Conboy, Nadia Medina et Sarah Stanbury (ed.), *Writing on the body: Female embodiment and feminist theory*, New York, Columbia University Press, 1997, p. 402.

208 Voir Butler, Judith, *Bodies that Matter : On the Discursive Limits of "Sex"*, New York, Routledge, 1993, p. 13.

209 « On this view, one need not necessarily put the lipstick down to subvert gender norms: alternately, one can combine it with other behaviors [...] that upset the coherence of the performance », traduit par l'auteur. Young, Stacey, *Changing the Wor(l)d : discourse, politics, and the feminist movement*, New York, Routledge, 1997, p. 187.

scène d'Haentjens, se présente sous plusieurs avatars; nous en donnerons ici quatre exemples. Elle s'installe d'abord dans la structure rythmique des spectacles, que le corps des principales comédiennes complexifie par ses séquences de mouvements irréguliers. Ensuite, en abordant la répétition simultanée, il sera question de la forme chorale, qui fragmente le personnage féminin en parties indépendantes de l'ensemble. Nous verrons par la suite la performativité de la tenue vestimentaire et, finalement, celle de la gestuelle féminine, largement inspirée d'images médiatiques.

### **Rythme corporel : la femme spasmodique, chancelante, catatonique**

Puisque les spectacles de Sibyllines ont recours à un jeu très corporel, leur rythme est avant tout déterminé par le mouvement des comédiens, que les éclairages et la bande sonore viendront par la suite appuyer. Les gestes et les mouvements corporels sur la scène produisent un rythme plastique, c'est-à-dire qu'il crée une structure à la fois dans l'espace et dans le temps – un « substrat spacio-temporel<sup>210</sup> ». Née d'un travail de découpage par la mise en scène, la structure rythmique globale s'impose par des changements de vitesse ou d'intensité dans le mouvement; ce sont ces changements qui détermineront le début et la fin des séquences composant le spectacle<sup>211</sup>. Par exemple, comme nous le verrons plus tard, le travail chorégraphique du chœur, qui est fréquemment utilisé chez Sibyllines, crée des séquences rythmiques où les gestes simultanés des interprètes divisent l'attention du spectateur afin qu'il focalise sur l'effet d'ensemble. Mais contrairement à ces instances de cohérence rythmique, dans les trois spectacles à l'étude, le personnage principal féminin vient produire des failles dans ce que Manuel García-

210 Belić, Milija, *Apologie du rythme : Le rythme plastique, prolégomènes à un méta-art*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 130.

211 Ubersfeld, Anne, *op. cit.*, 1981, p. 270-273.

Martínez nomme les cadres rythmiques : « Trace mentale des rythmes des premiers instants qui deviennent le point de repère du déroulement rythmique ultérieur<sup>212</sup> ». Bien qu'Esther, Médée et Ophélie se distinguent beaucoup les unes des autres par leur composition corporelle, leur jeu trouve des points communs en ce qu'elles imposent toutes, par la répétition de leurs mouvements, une rythmique qui non seulement va à l'encontre du cadre précédemment établi, mais qui est en soi chaotique, imprévisible. En examinant la structure rythmique des spectacles, nous verrons en quoi la constitution corporelle du personnage dépend des effets de contraste et de rupture.

L'idée principale qu'Haentjens met de l'avant dans le programme de *La Cloche de verre* est l'omniprésence d'un déchirement chez Sylvia Plath (et conséquemment chez Esther) entre le besoin de se plier à l'image dictée par son époque et le désir de la dépasser : « Je crois que Sylvia Plath ne parvenait ni à se conformer ni à se séparer<sup>213</sup> ». La structure rythmique du personnage d'Esther traduit directement sur scène ce profond écart qui sépare l'être et le paraître. Par le doux timbre de sa voix et par la l'aisance fluide avec laquelle elle passe d'un mouvement à l'autre, Esther installe tout au long du spectacle l'image d'un corps docile, qui « se déplace d'un lieu à l'autre comme un automate, poussé par une force qui ne lui appartient pas<sup>214</sup> ». Comme il a été question dans le précédent chapitre, cette harmonie des gestes est progressivement trahie par les sourires exagérés qu'Esther esquisse; ils produisent une incohérence entre ce qu'Esther dit et ce

---

212 García-Martínez, Manuel, « Réflexions sur la perception du rythme au théâtre », thèse de doctorat, Université Paris-VIII, 1995, p. 4, cité dans Pavis, Patrice, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Arts du spectacle », 2003, p. 136.

213 Programme du spectacle « La Cloche de verre », *op. cit.*, fiche 6b. La même idée est reformulée dans la fiche 5b (« Sylvia est une femme déchirée entre le conservatisme des valeurs et son désir d'écrire et de vivre des formes nouvelles ») et 6a (« Cette incapacité d'une jeune fille brillante à se conformer au modèle de la parfaite mère de famille est certes très présente dans *La Cloche de verre* »).

214 Wickham, Phillip, *op. cit.*, 2004, p. 116.

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

Les séries de convulsions que subit Esther se distinguent à deux niveaux de toutes les autres séquences gestuelles relevées dans la pièce. D'abord, contrairement aux gestes et aux déplacements de la structure rythmique fondamentale, qui sont exécutés lentement et qui nécessitent donc beaucoup de contrôle, les convulsions sont en quelque sorte une improvisation de gestes; chaque répétition de cette séquence est différente de la dernière, car la nature du mouvement est rapide et imprévisible. Les éclairages viennent ici amplifier les gestes frénétiques du corps en clignotant au même rythme détraqué des mouvements, inondant la comédienne d'une lumière crue et blanche à intervalles irréguliers. C'est surtout à cause de l'imprévisibilité des gestes que cette séquence se distingue aussi par la forte violence infligée au corps. Bien que ces segments représentent une esthétisation des secousses que produisent une réelle séance d'électrochocs, ils reprennent toutefois plusieurs caractéristiques corporelles associées à ce traitement – le corps de la comédienne est secoué par une telle force que ses membres deviennent flasques et son visage se contorsionne en grimaces. Aussi, à l'inverse des éclairages, la bande sonore est interrompue à ce moment précis afin que l'épisode de spasmes s'accomplisse toujours dans le silence, ce qui permet d'entendre faiblement les petits sons qu'émet la

comédienne, dont le souffle est coupé de manière saccadée lorsque son corps se tend. À cet effet, Céline Bonnier précise que, paradoxalement, l'interprétation de ce personnage exige d'elle « contrôle et abandon<sup>215</sup> »; ainsi, la violence de ce segment permet en même temps le relâchement du corps retenu. Le terme « violence » est utilisé ici selon ses deux définitions : celle qui caractérise l'inconfort du spectateur devant la douleur que semble ressentir le personnage, mais aussi, en ce qui a trait au rythme, celle qui agit comme synonyme de la rupture ou de la distorsion : « La distorsion vient de l'accroissement de l'effort, de la prolongation du stress au-delà de la norme. Elle peut être frappante ou remarquable, et elle peut aider à fixer le geste dans la mémoire<sup>216</sup> ». Dans son choix de textes autant que dans son traitement de l'objet scénique, Haentjens met en relief « la violence exercée sur le corps, la violence contenue dans le corps, et de la douleur de cette violence. Est-ce qu'on peut créer sans parler de ça?<sup>217</sup> ».

En répétition, lors du travail de développement des personnages pour *Médée-Matérian*, la comédienne Sylvie Drapeau a cherché à appuyer, par la rythmique du texte, ce qu'elle nomme « le corps politique du personnage<sup>218</sup> » en le faisant résonner dans la composition corporelle. Ce travail d'harmonisation entre corps et texte produit chez Médée une série d'autosynchronies, c'est-à-dire des séquences répétitives où le geste recoupe l'accent mis dans la voix<sup>219</sup>. Par exemple, dans une section du monologue de Médée où la diction est particulièrement exagérée, Drapeau scande les syllabes finales de certains mots qui soulignent son état subordonné à Jason

---

215 St-Pierre, Christian, *op. cit.*, le 29 janvier 2004.

216 « Distortion is the extension of effort, the prolongation of stress beyond the norm. It can be arresting or remarkable, and it can help fix the gesture in memory », traduit par l'auteur. De Mille, Agnès, *Dance to the Piper*, Boston, Little, Brown, 1952, p. 101.

217 Conversation entre Louise Dupré et Brigitte Haentjens dans Dupré, Louise, *op. cit.*, p. 92-93.

218 Citée dans Bélair, Michel, *op. cit.*, 2004, p. E1.

219 Voir García-Martínez, Manuel, « Le temps et le rythme au théâtre », *L'Annuaire théâtral*, N° 29, 2001, p. 76.

et l'accompagne toujours du même mouvement, celui de bomber le torse en gonflant la poitrine : « Tout en moi est à toi. Instrument tout entière. [...] Moi ta chienne, ta putain moi. Moi barreau sur l'échelle de ta gloire. Ointe de ta merde, sang de tes ennemis<sup>220</sup> ». Puisque les mots sur lesquels le geste et le langage insistent sont toujours situés avant chaque signe de ponctuation, l'effet produit est un rythme constant, voire prévisible, qui suit logiquement la régularité avec laquelle la comédienne respire le texte. Ce geste sera repris plus tard par le chœur des femmes, qui l'exécuteront à chacun de leurs pas.

Par opposition, Sylvie Drapeau adopte un cadre rythmique syncopé à partir du moment où elle quitte sa place dans le chœur des femmes pour assumer seule le rôle de Médée. C'est à ce moment que sa démarche change : elle se met à marcher d'un pas incertain, instable, chancelant. Les autres comédiennes, immobiles, la regardent en silence pendant qu'elle se déplace dans un jeu de stabilité où elle perd et retrouve constamment l'équilibre. Ces séquences très stylisées de déplacement viennent déranger le rythme prévisible qu'installe autrement la répétition du geste de la poitrine bombée qui vient ponctuer le texte. Tout comme on le voit chez Esther, non seulement cette nouvelle corporalité est composée de gestes imprévisibles, mais elle exhibe une nouvelle facette du personnage – celle de la fragilité qui se traduit dans le corps : « Précisément parce que nous rattachons des notions d'une auto-identité intacte, intégrée et stable aux images d'un corps cohérent, invulnérable et omnipotent, les récits et les représentations ayant trait à la faillibilité et à la fragilité du corps engendrent souvent un sentiment d'anxiété<sup>221</sup> ».

220 Müller, Heiner, « Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes », traduit par Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzinger, dans Müller, Heiner, *op cit.*, *Germania*, 1985, p. 13.

221 « « [P]recisely because we link notions of an intact, integrated and stable self-identity to images of a consistent, invulnerable and omnipotent body, narratives and representations that revolve around the fallibility and fragility of the body often produce anxiety », traduit par l'auteur. Bronfen, Elizabeth, « The Body and its Discontents », dans Horner, Avril et Angela Keane (éd.) *Body matters: feminism, textuality*,

La mise en scène chez Haentjens se caractérise par un travail corporel fondé sur la précision et le contrôle. Les mouvements et gestes enchaînés qui constituent le cadre rythmique de *La Cloche de verre* et de *Médée-Matériau* maintiennent une allure « taillé[e] au canif<sup>222</sup> », comme si, pour chaque séquence rythmique, il s’agissait d’une chorégraphie en soi de par la rigueur avec laquelle le geste y est abordé. Pourtant, dans les deux cas précédents, le travail minutieux du geste est scindé par des séquences de relâchement de cette tension corporelle, où les comédiennes se livrent délibérément à une perte de contrôle. Ces séquences replacent donc momentanément le corps de l’acteur dans une sphère s’apparentant plutôt au *performance art* ou à la danse contemporaine, où la non-reproductibilité de l’action prime : « [C]ette exploration passe par une écriture physique qui évacue toute approche psychologique du personnage : ce sont des corps qui agissent devant le spectateur [...] une énergie brute qui s’offre directement aux sens du spectateur<sup>223</sup> ».

Dans *Hamlet-Machine*, toutefois, le geste relâché est plutôt assumé par le personnage d’Hamlet. Lorsqu’il ne récite pas de texte, Hamlet est animé par le désir de s’exprimer avec son corps, mais ce langage non verbal se traduit en une corporalité rythmique dont la lecture est difficile : il frétille, se démène, gémit en secouant ses membres, répétant de courts gestes plusieurs fois avec un niveau d’énergie sporadique et inégal. Il dirige ensuite cette chorégraphie de gestes brouillés vers le public ou vers certains personnages – surtout vers Ophélie et le coryphée, joué par Gaétan Nadeau – et sa série de mouvements s’accélère dans ces moments d’incapacité

---

*corporality*, Manchester et New York, Manchester University Press, 2000, p. 111.

222 Cyr, Catherine, « Mater Dolorosa », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 120, 2006, p. 20.

223 Lesage, Marie-Christine, *op. cit.*, p. 350.

d'expression. Lors de ces séquences frénétiques, où le comédien travaille son corps au point où il transpire et doit reprendre son souffle, on peut voir que l'effet du réel « est bien souvent “ dénaturé ” par diverses modalités d'exécution : ralenti, accélération, répétition, jeu spatial, etc., modalités qui défont la représentation mimétique au premier degré pour remettre la danse dans le circuit de la dépense<sup>224</sup> ».

Par ailleurs, Ophélie vient ici marquer un vif contraste avec le rythme qu'impose Hamlet, en opposant le geste frénétique au non-geste, à l'inaction. Au fil du spectacle, la corporalité de Céline Bonnier se désintègre et se pétrifie progressivement – sa démarche lente et lourde du début du spectacle progresse graduellement vers un état d'inactivité presque catatonique. Plus souvent qu'autrement, ses déplacements sont incités par Hamlet, qui la guide par la main ou qui va même jusqu'à la déplacer lui-même quand il la porte à bout de bras au-dessus de sa propre tête, faisant d'Ophélie un corps-objet<sup>225</sup>. À la toute fin du spectacle, elle se fait transporter au milieu de la scène par deux comédiens et livre le monologue final du spectacle – au nom d'Électre<sup>226</sup> – seule en scène, assise parfaitement immobile sur une chaise, remuant à peine les lèvres. Les notes prises par le *dramaturg* Lépine en salle de répétition indiquent que, selon la mise en scène, *Hamlet-Machine* « met en scène l'itinéraire d'un couple de créateurs. L'un [Hamlet] parvient à prendre la parole, à dire “ je ”, à dire le politique, à s'inscrire dans la Cité; l'autre [Ophélie] se consume et se tait en lui indiquant le chemin<sup>227</sup> ». Ce trajet parcouru par le couple finit par imposer, au fil de leurs scènes communes, un rythme en contrepoint tissé entre deux

---

224 Febvre, Michèle, *op. cit.*, 1991, p. 40.

225 Ubersfeld, Anne, *op. cit.*, 1981, p.106.

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

227 Lépine, Stéphane, *op. cit.*, 2001, p. 35.

pôles du mouvement : celui de la légèreté, de la rapidité et de la précarité chez Hamlet, celui de la lourdeur, de la lenteur et de l'inactivité chez Ophélie.

Dans leurs épisodes de perte de contrôle, les comédiennes présentent un « corps multidirectionnel », relevant de la danse contemporaine, « en désordonnant les parties du corps, en faisant agir leur énergie propre, en légitimant les corps profanes, en récupérant toute forme de motricité [...] dans une sorte de bricolage exploratoire<sup>228</sup> ». Les convulsions, le chancellement et la catatonie sont respectivement insérés en tant que cadres rythmiques, et retiennent donc une certaine familiarité lorsque le spectateur revoit cette séquence une deuxième ou une troisième fois<sup>229</sup>. Ce travail de la corporalité brise toutefois le rythme fondamental mesuré, qui est maintenu autrement tout au long des spectacles. Le jeu de base étant très mesuré dans des séquences de chorégraphie, ou autrement, il oblige le corps « au contrôle, à la retenue, à l'implosion<sup>230</sup> ». La corporalité alternative de chaque femme est donc synonyme d'un trop-plein, d'un débordement de la structure très régentée présente tout au long de la pièce.

### **« Une Médée à quatre voix » : démultiplication du personnage**

Peu importe la distribution des personnages indiquée dans le texte d'origine, les mises en scène de Sibyllines comportent fréquemment l'utilisation d'un ensemble choral qui interprète

---

228 Febvre, Michèle, « Le corps dansant : Une utopie en mouvement », *L'Annuaire théâtral*, N° 12, 1992, p. 116.

229 La répétition des cadres rythmiques chez Haentjens rappelle tout particulièrement le travail corporel vu dans les chorégraphies de Pina Bausch dans les années 80.

230 Céline Bonnier citée dans St-Pierre, Christian, *op. cit.*.

conjointement des séquences gestuelles ou textuelles<sup>231</sup>. Bien que le rôle du chœur varie selon la pièce choisie, sa fonction principale est invariablement liée au mouvement corporel et aux séquences de chorégraphie – tel que le suggère l'origine grecque du mot, *choros*, qui signifie danse<sup>232</sup>. Bien entendu, la présence d'un personnage collectif – qui ne peut exister que sur scène – contribue à éloigner le spectacle du réalisme et à tendre vers la stylisation<sup>233</sup>. Le chœur dans les spectacles d'Haentjens prend habituellement l'une des deux formes suivantes : il représente soit un seul personnage au corps et visage multiples (*Malina*, *Tout comme elle*), soit un groupe d'individus indépendants qui forment ensemble une collectivité (*Je ne sais plus qui je suis*, *Hamlet-Machine* et *Woyzeck*).

Les quatre comédiennes de *Médée-Matérialu* constituent un chœur inhabituel à cet égard, en ce qu'il est composé d'individus indépendants, sans toutefois qu'il ne représente une collectivité. Le personnage de Médée est interprété, selon le cas, par une seule comédienne ou par l'ensemble des interprètes féminines : « Ce *Médée-Matérialu* que nous montons n'est pas, comme on l'a fait souvent, un long monologue : c'est une Médée à quatre voix, une Médée en quatre femmes, multiple<sup>234</sup> ». Ainsi, dans la première et la dernière section du spectacle, « Rivage à l'abandon » et « Paysage avec argonautes », les quatre comédiennes se fondent dans l'anonymat de la chorégraphie, exécutant plusieurs séries de gestes à l'unisson. Fidèle aux origines du chœur grec, le rôle de la Médée démultipliée sera ici principalement celui d'observateur; étant exclu de la

---

231 Mis à part les *one-man show*, presque tous les spectacles de la compagnie comptent un chœur : *Je ne sais plus qui je suis*, *Malina*, *Hamlet-Machine*, *Médée-Matérialu*, *Tout comme elle*, *Woyzeck*.

232 Ghiron-Bristagne, P., « Chœur » dans Corvin, Michel (sous la dir.), *op. cit.*, 2008, p. 295.

233 Voir Zaragoza, Georges, *Le personnage de théâtre*, Paris, A. Colin, 2006, p. 88-89.

234 Brigitte Haentjens citée dans Bélair, Michel, *op. cit.*, 2004, p. E1.

fonction narrative, le personnage n'interviendra que par le geste et la chanson<sup>235</sup>. Par contre, dans la deuxième partie de la trilogie, « Matériau-Médée », le chœur devient hiérarchisé et Sylvie Drapeau devient à ce moment le coryphée de l'ensemble. Puisqu'elle livre à elle seule l'ensemble des répliques du personnage de Médée, elle établit par la parole le rythme auquel le chœur au complet se meut. Elle se distingue également des autres femmes lorsqu'elle se permet d'adopter à certains moments une corporalité et une gestuelle indépendantes de celles des autres. Quant aux trois autres comédiennes, elles exercent alors une fonction d'adjuvant face à Médée/Sylvie Drapeau : elles viennent ponctuer son discours vocalement avec leur respiration, leur percussion vocale, leur chant, et, corporellement, en reprenant plusieurs de ses gestes en synchronie interactionnelle, soit en unisson avec ceux de Drapeau ou avec un léger décalage, à la manière d'une réverbération<sup>236</sup>. Qu'elles soient guidées ou non par un coryphée, les femmes du chœur représentent une Médée sous l'effigie de quatre visages et quatre corps différents – démarcation accentuée par les différences subtiles de leurs costumes – qui agissent à la fois en communion avec l'ensemble et indépendamment les uns des autres. Le personnage de Médée peut représenter à la fois différentes facettes d'un même être et un témoignage sur les actions qui se déroulent, étant constitué à partir de plusieurs points de vue différents.

Dans son étude *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin constate principalement que la conception d'authenticité de l'image subit une mutation due aux technologies qui permettent sa reproduction à un nombre infini d'exemplaires. Selon lui, l'image

---

235 Voir Léger, Richard, « Le chœur : De la conscience collective à la conscience individuelle. Exploration de la choralité », mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 2008, p. 7.

236 Synchronie interactionnelle : « des mouvements synchrones avec les paroles qu'il écoute ». García-Martínez, Manuel, *op. cit.*, 2001, p. 76.

reproduite par la machine est condamnée à éliminer deux composantes qui demeuraient intactes lorsque l'image était encore reproduite par la main de l'homme : le *hic*, l'existence unique de l'image, *et nunc*, son contexte original, le lieu et le moment précis dans l'histoire où elle a été créée<sup>237</sup>. Le personnage en série chez Sibyllines est traversé dans son ensemble par les mêmes enjeux. Pourtant, bien que la composition d'un même personnage à l'aide des corps de plusieurs comédiens repose nécessairement sur le concept de la reproduction sérielle, elle présente en même temps une impossibilité de la reproduction parfaite, de l'identique. En sacrifiant l'uniformité copie-conforme de la chorégraphie, Haentjens favorise un travail d'ensemble qui se fonde sur la fluctuation constante de l'image. Dans le même ordre d'idées, Theodor Adorno soutient qu'aucune représentation ne peut rendre tout à fait justice à l'idée ou au concept qu'elle cherche à reproduire : « [L'activité humaine] se caractérise surtout par le fait que la nouveauté qualitative s'y révèle [...] c'est un mouvement qui ne se déroule pas selon son identité pure, la reproduction pure de ce qui était déjà là<sup>238</sup> ».

Cette idée d'un personnage représenté par une variété de comédiens fait directement écho à la notion du corps en tant que construit vue chez les féministes postmodernes. À ce sujet, Butler affirme : « Il n'y a aucune référence à un corps pur qui ne soit en même temps une autre forme de ce même corps<sup>239</sup> ». En d'autres mots, selon l'auteure, notre manière de concevoir le corps matériel est teinté par de nombreuses préconceptions et toute référence au corps féminin ou

---

237 Benjamin, Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique : version de 1939*, traduction de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2008, p. 12.

238 « [Human activity] is characterized above all by the fact that the qualitative new appears in it [...] it is a movement which does not run its course in pure identity, the pure reproduction of such as already was there », traduit par l'auteur. Theodor Adorno cité dans Carlson, Marvin, *Performance: A Critical Introduction*, New York, Routledge, 2004, p. 171.

239 « There is no reference to a pure body which is not at the same time a further formation of that body », traduit par l'auteur. Butler, Judith, *op. cit.*, 1993, p. 10.

masculin provient d'un ailleurs. Bien qu'elle ne s'applique qu'au théâtre, la forme non seulement multiple, mais fluctuante et malléable qu'Haentjens donne au chœur de *Médée-Matériau* permet de voir concrètement comment un seul personnage peut avoir une variété de points de vue sur le même événement. Dans leur rôle de spectatrices face au dialogue entre Jason et Médée/Sylvie Drapeau, les trois femmes agissent en tant qu'extensions de la Médée qui parle – elles observent et vivent la scène différemment, avec leur propre subjectivité. L'idée d'un corps à géométrie variable, susceptible de s'altérer à tout moment, coïncide avec la lecture de l'identité corporelle que propose Elizabeth Grosz : « la stabilité de l'image unifiée du corps [...] est toujours précaire. Elle ne peut pas être simplement tenue pour acquise comme un fait accompli, et doit être continuellement renouvelée<sup>240</sup> ».

Même lorsque les femmes se rejoignent par la synergie des séquences de mouvements chorégraphiques, elles ne demeurent jamais tout à fait unies par la simultanéité du geste. Tout comme le costume, l'exécution d'une action collective qui est interprétée quelque peu différemment par chaque comédienne donne lieu à des transgressions subtiles de l'uniformité globale de l'image. Si on prend l'exemple de la ligne de danseuses présente dans la troisième section de la trilogie, on constate que la séquence se termine par une révérence produite en appuyant la main droite sur la hanche et en levant le bras gauche bien haut au-dessus de leurs têtes. Bien que l'essence du geste soit la même, les quatre femmes tendent le bras à des hauteurs et des angles très différents. En plus de produire un certain morcellement de la chorégraphie, ces légères différences éliminent complètement la question de la conformité ou de la déviation –

---

240 « the stability of the unified body image [...] is always precarious. It cannot be simply taken for granted as an accomplished fact, for it must be continually renewed », traduit par l'auteur. Grosz, Elizabeth, *Volatile Bodies : Toward a corporeal feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 43-44.

puisque chaque comédienne interprète le geste à sa manière, il n'y a donc pas de modèle précis à suivre. Les dissemblances dans le geste ne relèvent pas forcément d'un désir de marquer délibérément une différence entre les interprètes, mais plutôt d'une certaine marge de liberté accordée dans l'interprétation du geste choral. Lors de la reprise du spectacle *Tout comme elle* à Toronto, une des comédiennes a décrit le travail d'ensemble choral comme suit :

C'est chorégraphié, mais pas de la même manière que le ferait une compagnie de danse. Nous ne sommes pas devant des miroirs, pour apprendre des mouvements précis exécutés exactement de la même manière. C'est comme si Brigitte nous enseignait un mouvement ou nous montrait quelque chose et nous l'exécutions; c'est le même mouvement, mais ça semble différent sur le corps de chacun et c'est permis, c'est en fait encouragé. Donc je pense que ça donne une image vraiment intéressante, parce qu'on ne s'attend pas à de parfaits battements de jambes qui atteignent la même hauteur, c'est plutôt qu'on permet à chaque femme de s'exprimer avec son propre corps<sup>241</sup>.

Ainsi, même lors des séquences chorégraphiques qui visent un certain accord dans la gestuelle, la mise en scène tient compte de l'influence personnelle de chacune (et chacun) de ses interprètes. Tout en éliminant l'effet de simultanéité propre au chœur, Haentjens permet à l'acteur de participer à la création du rythme visuel et de l'image scénique. Pour en revenir à *Médée-Matériau*, au début du processus de répétition avec Sylvie Drapeau et Gaétan Nadeau, Haentjens a choisi d'incorporer à la production une comédienne responsable de la voix et une autre, du corps; c'est ainsi que se sont jointes au projet la soprano Émilie Laforest et la danseuse professionnelle

---

241 « It's choreographed, but it's not choreographed in the same way as a dance company would choreograph. So we're not in front of mirrors, learning exact movements in the same exact way, it's as if Brigitte will teach a movement or show us something and we will do it and it's the same movement, but it looks different on everybody's body and that's allowed, that's in fact encouraged. So I think that it makes for a really interesting picture because it's not expected to be perfect kicks that go at the same height, it's more as if everybody is allowed to bring their own body into the room ». Mills, Amber, Compagnie de théâtre Necessary Angel (réal.) ,« Tout comme elle (Just Like Her) fundraising event », tourné au Verity Club à Toronto, le 11 avril 2011, 4 min 11 s. Disponible par Internet au [http://wn.com/Necessary\\_Angel](http://wn.com/Necessary_Angel), site consulté le 18 novembre 2011.

Mathilde Monnard<sup>242</sup>. De toute évidence, c'est par souci de la composante visuelle et sonore qu'Haentjens sélectionne pour constituer le chœur une experte du corps, une adepte de la voix et deux comédiennes de formation qui se chargeront de la composante narrative.

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

« Bien que tous les corps affichent leur éducation sociale, les corps qu'on voit sur scène exhibent également leur éducation théâtrale. [...] La danse en particulier donne beaucoup d'exemples de la façon dont des régimes extérieurement imposés sont intériorisés et complètement assimilés<sup>243</sup> ».

Dans son travail du corps choral, Haentjens se distingue en donnant à ses comédiens l'occasion de laisser transparaître dans leur jeu leurs formations respectives. On voit par exemple que la comédienne Mathilde Monnard exploite ses aptitudes de danseuse professionnelle en donnant

---

242 Voir Bélair, Michel, « Une Médée à quatre voix : Sylvie Drapeau revient à la scène dans Médée-Matériau, de Heiner Müller, monté par Brigitte Haentjens à l'Usine C », *Le Devoir*, le 16 octobre 2004, p. E1.

243 « While all bodies display their social education, bodies on stage also display their theatrical education. [...] Dance in particular offers many examples of how externally imposed regimes are internalized and thoroughly inhabited », traduit par l'auteur. Shepherd, Simon et Wallis, Mick, *Drama/Theatre/Performance*, London; New York, Routledge, coll. « The new critical idiom », 2004, p. 192.

davantage de force et de flexibilité à ses mouvements. Lorsque les comédiennes ont à tenir une pose, Monnard maintient un tonus et une posture plus solide que les trois autres comédiennes. Ainsi, ces gestes traduisent sa propre identité corporelle, et cela même dans l'immobilité. En fait, l'arrêt du mouvement sur une posture neutre permet de percevoir plus nettement l'état plus naturel de chaque comédienne<sup>244</sup>. Durant ces brefs moments, les membres du chœur de *Médée-Matériau* réussissent à gagner un certain pouvoir d'expression, grâce au dévoilement d'une identité qui leur est propre.

### **Le code vestimentaire : performativité de la mode au féminin**

Le vêtement, qui agit sur la conception esthétique de tout individu au point où on le nomme aussi le « corps du corps<sup>245</sup> », remplit toujours une double fonction. Lorsqu'il est revêtu, le vêtement s'adapte au corps de celui qui le porte et ensemble, ces deux éléments « deviennent des manifestations personnelles et sociales de l'identité mais, en même temps, des créateurs de cette identité<sup>246</sup> ». Ainsi, le vêtement est lui aussi performatif puisqu'il situe le corps dans un contexte historique et social précis, tout en adhérant simultanément aux codes qui permettent au regardant de lire la personne vêtue et l'image qu'elle projète. Chez Sibyllines, le costume théâtral féminin va au-delà de ses fonctions fondamentales de « joindre le sens de l'œuvre à son extériorité<sup>247</sup> » : il crée une véritable cohésion visuelle dans l'ensemble des spectacles produits par

---

244 Vaïs, Michel « Jeux de pose », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 50, 1989, p. 154.

245 Elias, Norbert, *La civilisation des mœurs*, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, 1976, p. 112.

246 Falk, Pasi, « La corporéité de l'histoire », dans Garnier, Catherine (sous la dir.), *Le Corps rassemblé : pour une perspective interdisciplinaire et culturelle de la corporéité*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1991, p. 53.

247 Barthes, Roland, « Les maladies du costume de théâtre », *Théâtre populaire*, N° 12, mars-avril 1955, p. 64.

la compagnie. Dans le choix des couleurs, des étoffes, des coupes de vêtement, les comédiennes en costume forment un tout dans leur ensemble, telles des mannequins qui présentent les tenues faisant partie d'une seule et même collection de mode. Cette collection de mode est constituée principalement de trois articles vestimentaires : la robe, la chaussure à talons hauts et les dessous en dentelle.

Si l'on examine les costumes confectionnés pour les trois spectacles à l'étude, ce sont ceux de *La Cloche de verre* qui situent le spectateur le plus concrètement dans une époque historique précise<sup>248</sup>. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, afin que le spectateur parvienne à une superposition de l'écrivaine Sylvia Plath et du personnage d'Esther, le costume reflète sans abstraction la mode américaine des années 1950. Dans ce spectacle, le costume joue un rôle important dans l'ostension à la fois symbolique et concrète du personnage qui subit la pression sociale par l'entremise de son propre corps : le costume est la source du conflit, du déchirement<sup>249</sup>. Il traduit visuellement le climat politique et social de l'époque et cette tension vient s'exprimer dans le corps d'Esther. De par les interventions passives du double, qui se situe de l'autre côté des murs translucides du décor, habillé et maquillé de manière identique à Esther, le corps costumé fait introspection, se regarde lui-même de l'extérieur et en même temps de l'intérieur.

Roland Barthes, en parlant du costume de théâtre, affirme que sa première fonction est qu'il

---

248 Deux costumes identiques ont effectivement été confectionnés pour ce spectacle : celui porté par Céline Bonnier et celui porté par son double qui fait apparition derrière les murs translucides du décor.

249 Ce costume, tant lié à la fable de la mise en scène, a d'ailleurs gagné cette année-là le masque du Meilleur costume. Voir Zeller, Philippe, « La pièce "La Cloche de verre" domine la 12<sup>e</sup> Soirée des Masques », *Le Quotidien*, 19 décembre 2005, p. 18.

« doit être un argument<sup>250</sup> », c'est-à-dire qu'il doit représenter une intention claire, un choix de lecture. Si on soumet la tenue de Céline Bonnier dans *La Cloche de verre* au procès que Barthes fait du costume, il serait sans doute placé sous l'enseigne du vérisme. Avec sa jupe fleurie en cloche, son blouson agrémenté d'un ruban pour serrer la taille et ses talons hauts, le costume d'Esther traduit dans le détail le *New Look* issu de la mode d'après-guerre<sup>251</sup>. Mais au-delà d'une représentation fidèle de son époque, ce costume pose un commentaire sur le corps ainsi vêtu.

Dans l'ouvrage *Sexe, Race et Pratique du pouvoir*, Colette Guillaumin énumère la liste des éléments de costumes considérés comme essentiels à la parure féminine, notamment la jupe et les souliers à talons hauts<sup>252</sup>. Elle soutient que ces deux articles qui composent le bagage « réputé superficiel » de l'apparat féminin, agissent directement sur le corps des femmes, l'incommodant délibérément dans sa forme et sa démarche naturelle. Selon la mode de l'époque, la jupe serrée à la taille a pour effet d'accentuer les courbes pour donner au corps la silhouette féminine désirée, tout comme les talons hauts raffermissent le mollet et font basculer le bassin. En plus d'imposer à tous les corps une forme prédéfinie par un remaniement de la chair, le port de ces deux vêtements provoque naturellement une démarche affectée : le mouvement de déhanchement qui en résulte, trait le plus facilement attribuable à la conception de ce que est le « marcher féminin<sup>253</sup> », met les courbes féminines en mouvement et connote un certain érotisme.

---

250 Barthes, Roland, *op. cit.*, p. 70.

251 « The 'New Look' which burst upon the fashion scene in 1947 proposed a vision of femininity that reclaimed women's bodies as decorative and desirable objects ». Ewing, William (ed.), *The Century of the Body. 100 Photoworks 1900-2000*, London, Thames and Hudson, 2000, p. 23.

252 Guillaumin, Colette, *Sexe, Race et Pratique du pouvoir : L'idée de nature*, Paris, Côté-femmes, 1992, p. 86.

253 Leroux, Louise et Michel, Éric (réal.) « Stiletto », Office national du film du Canada, Montréal, 1999, 46 min.

Par ailleurs, Guillaumin insiste plus précisément sur les conséquences qu'ont ce reformatage – cette normalisation du féminin qui cherche à produire un « nouveau naturel » – directement sur le corps. Il va sans dire que ces deux articles vestimentaires ne sont vraisemblablement pas pratiques, et incommodes le corps plus qu'ils ne le secondent. La chaussure à talons hauts, qui perdure depuis des siècles en tant que symbole quintessencié de la féminité, engage nécessairement la comédienne dans un rapport très différent avec le sol<sup>254</sup>. Par comparaison avec le soulier plat qui facilite le contact direct du pied au sol, le talon haut joue toujours un jeu d'équilibre et nécessite une plus grande attention à la répartition du poids à chaque pas. La jupe serre-taille, quant à elle, altère la respiration de la comédienne, entrave son souffle. En vérité, aussi confortable qu'on puisse le rendre pour la comédienne, pareil costume fait nécessairement du corps un carcan au sens propre, car il est incommode et au sens figuré, participe à la codification esthétique du corps. La comédienne ainsi contrainte dans ses mouvements et sa démarche est constamment ramenée à son propre corps, puisque le vêtement est conçu afin qu'elle ne puisse l'oublier. « En somme », déclare Guillaumin, « il s'agit de pense-bêtes, de soutiens concrets de la “différence”, qui liment efficacement toute tendance à se penser libre...<sup>255</sup> ». Le paradoxe de la mode selon lequel l'apparence féminine désirée s'obtient au détriment du confort est particulièrement marqué dans le contexte d'un théâtre qui se veut rigoureux dans son traitement du mouvement et de la gestuelle. Les personnages féminins sont donc en constant tiraillement entre le corps dansant qui se veut limpide lors des chorégraphies et

---

254 Importée en Europe comme produit exotique de l'Orient depuis la Grèce Antique, la chaussure à talons hauts a d'abord été associée au sexe féminin lorsqu'elle était l'accessoire préféré des prostituées vénitiennes. Voir Semmekhack, Elizabeth, *Heights of Fashion. A History of the Elevated Shoe*, Pittsburgh; Toronto, Periscope; Bata Shoe Museum, 2008, p. 12.

255 Guillaumin, Colette, *op. cit.*, p. 86.

le vêtement à portée esthétique qui, au lieu de libérer le corps, fixe l'attention sur la constriction, les limites qu'il impose au mouvement.

Dans *La Cloche de verre*, ce tiraillement entre le corps-mouvement et le corps-image est au cœur du travail de mise en scène et se traduit chez Esther par un jeu qui met l'apparence en opposition au mouvement corporel. Puisque la comédienne commence le spectacle en position frontale, assise devant les spectateurs, l'image esthétique du personnage d'Esther – son costume, ses cheveux placés au fixatif et son maquillage qui donne un éclat miroitant à son visage – est la première donnée acquise par le public. Cette apparence cosmétique, travaillée, est ensuite contredite lorsque la comédienne décrit sa propre allure alors que l'état mental du personnage se met à se détériorer : « Je portais toujours la même robe plissée. J'étais à la maison depuis trois semaines et je ne l'avais toujours pas lavée. Le coton imbibé de sueur dégageait une odeur acide mais familière. [...] Je ne m'étais pas non plus lavé mes cheveux depuis trois semaines<sup>256</sup> ». Comme le fait remarquer la théoricienne Liz Frost, la soudaine importance accordée au soin de l'apparence physique et à l'habillement chez les femmes atteintes de troubles psychologiques est l'un des premiers signes d'un retour à un état mental plus stable; les articles de beauté féminine deviennent conséquemment des « outils nécessaires afin de construire une identité pour qu'une personne ait l'air d'être saine d'esprit<sup>257</sup> ». Or ici, l'accoutrement d'Esther représente bien l'état mental du début du spectacle, mais agit en porte-à-faux dès qu'elle commence à subir les effets de la névrose.

---

256 *La Cloche de verre*. Production de Sibyllines. 1 h 52 min 27 s. Enregistré lors de la série de représentations données au Théâtre de Quat'Sous à Montréal, en janvier 2004. Disque compact consulté avec l'autorisation de Sibyllines.

257 « necessary tools to construct the sane identity », traduit par l'auteur. Frost, Liz, « 'Doing looks' : Women Appearance and Mental Health » dans Arthurs, Jane et Grimshaw, Jean (éd.), *Women's bodies: discipline and transgression*, Londres et New York, Cassell, 1999, p. 118.

Un des rares moments de la mise en scène où Esther démontre un contrôle sur son état mental est lorsqu'elle se débarrasse de tous ces vêtements en les parachutant du haut d'un édifice de New York. Tout en décrivant cet acte, Esther enlève ses vêtements colorés – sauf ses souliers et ses gants noirs, pour finalement révéler des dessous satinés noirs, ce qui provoque une rupture momentanée en effaçant le cadre historique et social que le costume donnait préalablement au corps<sup>258</sup>. Les dessous se présentent ici comme le revers du costume, le seul moment où le personnage se défait des articles qui l'assujettissent pour ne devenir plus qu'un corps. À ce sujet, il est important de souligner que le sous-vêtement, ou toute pièce d'habillement qui reste généralement dissimulée sous les « vrais » vêtements, est fréquemment exposé au grand jour sur les scènes de Sibyllines, de sorte qu'il devienne un costume en soi. Le spectacle *Je ne sais plus qui je suis* a marqué le début de la coutume de dévoiler ses dessous : la même Céline Bonnier y accourait vers le public pour leur donner un aperçu de ses sous-vêtements en levant sa jupe<sup>259</sup>. Cette esthétique du sous-vêtement révélé rejoint un imaginaire précis de l'érotisme cadré dans l'intimité. Il rappelle ainsi l'image de *pin-up* qui, par une fausse inadvertance, révèle ses dessous à l'observateur<sup>260</sup>. Mais dans le dévêtissement dans *La Cloche de verre*, la neutralité de la posture frontale que Bonnier maintient lors de cette séquence entrave en partie la sensualité potentielle de l'image. C'est à ce moment que le vêtement des années 50 apparaît en tant que couche de féminité appliquée sur le corps comme un vernis. Cette performativité de la tenue vestimentaire,

---

258 Malgré que le dévêtissement soit plutôt rapide, le contraste entre le costume et les dessous est si marqué que la critique en a fait mention : Dumas, Ève, « La Cloche de verre: des mots qui sonnent », *La Presse*, Cahier Arts spectacles, 6 février 2004, p. 2.

259 Lesage, Marie-Christine, *op. cit.*, 1998, p. 33-34.

260 Ce rapport est créé dans la critique suivante du spectacle *Tout comme elle* : Saint-Pierre, Christian, « Tout comme elle : à cœur ouvert », *Voir*, 26 janvier 2006, <http://voir.ca/scene/2006/01/26/tout-comme-elle-a-cœur-ouvert/>, site consulté le 15 décembre 2011.

qui révèle la superficialité du rapport entre le vêtement et le personnage, vient rejoindre la définition de Butler, pour qui le genre doit être compris comme étant quelque chose que l'on revêt. « L'application est invariablement plus difficile, ne serait-ce que parce que nous devons imaginer un monde dans lequel les actions, les gestes, le corps visuel, le corps vêtu, les divers attributs physiques habituellement liés au genre, n'expriment *rien*<sup>261</sup> ».

En soi, le rôle de la mode est consisté à réduire le corps à un système de signes, alors même que le vêtement féminin contient en lui une foule de significations potentielles. Le soulier à talons hauts à lui seul a la capacité de présenter un vaste éventail de connotations : « Par la prolifération d'une imagerie facilement disponible, à la fois populaire et pornographique, le talon haut est devenu un article vestimentaire pouvant suggérer la féminité réservée ou la lascivité flagrante. Le message dépendait du contexte<sup>262</sup> ». Surtout à notre époque, tout article vestimentaire est désormais sujet à interprétation selon le contexte donné, depuis que « le marché a remplacé les normes qui régissaient autrefois le vêtement identifié à la classe, au sexe, à la religion, à la localité, à la nationalité...<sup>263</sup> ». Ce cycle éternel au cœur de l'industrie du vêtement, qui rebâtit ses idéaux sans cesse par besoin de maintenir une constante impression de nouveauté, confirme à quel point la signification du vêtement, malgré l'importance qu'on veut bien lui accorder, est précaire. En somme, le déchirement que vit le personnage d'Esther peut se résumer à un

---

261 « The prescription is invariably more difficult, if only because we need to think a world in which acts, gestures, the visual body, the clothed body, the various physical attributes usually associated with gender, express *nothing* », traduit par l'auteur. Butler, Judith, « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », dans Katie Conboy, Nadia Medina et Sarah Stanbury (ed.), *Writing on the body: Female embodiment and feminist theory*, New York, Columbia University Press, 1997, p. 414-415.

262 « Through the proliferation of readily available imagery, both popular and pornographic, the high heel became an article of clothing that could suggest demure femininity or blatant lasciviousness. The message depended on the context [...] », traduit par l'auteur. Semmekhack, Elizabeth, *op. cit.*, 2008, p. 35.

263 Bard, Christine, *Ce que soulève la jupe. Identités, transgressions, résistances*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mutations/Sexe en tous genres », 2010, p. 167.

désaccord entre son identité et ce qu'affirme son costume, qui au lieu de se fondre l'un dans l'autre, demeurent deux entités indépendantes et dissociables.

### **Performativité du geste : le corps publicitaire**

Lors d'une table ronde tenue septembre 2011, Haentjens a souligné l'importance qu'elle accorde dans sa pratique théâtrale au besoin de s'éloigner du naturalisme, qui selon sa définition signifie « ressembler à une réalité qui n'en est pas une, formée par la télé. [...] La télé a codifié la réalité. Ses modèles sont répétés partout, mais ne veulent rien dire. [Il faut] casser ce moule-là<sup>264</sup> ». Dans la foulée du développement des technologies visuelles, on constate effectivement le rôle prépondérant des médias et de la publicité, qui s'infiltrent librement dans la création théâtrale autant que dans les autres domaines artistiques. Leur influence tient à la fois de l'intégration graduelle des images médiatiques dans le quotidien et du rythme de plus en plus rapide avec lequel le public réussit à les décoder : « La version populaire du “ virage pictural ” est tellement évidente que les publicités télévisées ont leur propre métalangage pour garder le contrôle sur l'image<sup>265</sup> ».

À preuve, chacune des trois pièces à l'étude fait allusion aux médias publicitaires. Dans *Médée-Matériau*, bien que le chœur des femmes maintienne une certaine atemporalité esthétique, le personnage de Jason, écrasé sur un fauteuil avec télécommande à la main, marque la référence historique et sociale de l'image. Il se distingue radicalement des autres corps en scène par sa

---

264 Entretien avec Brigitte Haentjens et Jean-Stéphane Roy, « Table ronde sur les enjeux de mise en scène du théâtre de répertoire », réalisé dans le bistro de La Nouvelle Scène à Ottawa, le 16 septembre 2011, dans le cadre du Festival Zones théâtrales. Bande consultable sur demande.

265 Mitchell, W. J.T., « La plus-value des images », *Études littéraires*, Vol. 33, N° 1, 2001, p. 205.

posture avachie et son regard détourné qui est impassible envers les autres, au point où « sa préoccupation tournée vers l'ailleurs devient une suprême insolence<sup>266</sup> ». L'exemple le plus frappant de l'image publicitaire dans le spectacle *Hamlet-Machine* provient de la scénographie : la présence d'une glacière sur scène sur laquelle est inscrit Coca-Cola. Grâce à l'application de la scénographie invisible – qui donne l'impression que le spectacle est joué dans un espace récupéré, tel que vu dans le chapitre précédent – cette référence à la culture publicitaire américaine pourrait sembler être le fait du hasard si elle n'apparaissait pas aussi dans le texte, lorsque Hamlet s'exclame : « Vive Coca-Cola<sup>267</sup> ». Dans *La Cloche de verre*, c'est le personnage même d'Esther, à la fois dans sa tenue vestimentaire et dans sa corporalité, qui représente une hybridité entre le personnage réel et l'image publicitaire de la femme au foyer, toujours souriante. Une critique du spectacle remarque d'ailleurs que la comédienne maintient en tout temps une position très placée, rigide, dénaturalisée, « jusqu'aux mains qui ont leur propre langage et dont les positions rappellent les postures peu naturelles qu'on donne aux mannequins dans les vitrines des magasins de vêtements<sup>268</sup> ».

Les références aux images médiatiques qui s'inscrivent d'abord et avant tout dans la corporalité – tout comme le dernier exemple fourni – proviennent presque uniquement du jeu des comédiennes. Cela pourrait certainement être attribué à un désir chez Haentjens de vouloir traiter particulièrement du rapport que les corps féminins entretiennent avec les images publicitaires. Ainsi, dans son discours personnel qui est toujours relié la pratique théâtrale,

---

266 P., Emmanuelle, « Médée-Matériau à l'usine C : Où l'on reprend vigueur et du poil de la bête... », *Critiques Arts de la scène*, publié sur Internet le 4 juillet 2005, <http://quebec.fluctuat.net/blog/84-medee-materiau-a-l-usine-c.html>, site consulté le 12 septembre 2011.

267 Müller, Heiner, *op. cit.*, 1985, p. 78.

268 Wickham, Phillip, *op. cit.*, 2004, p. 118.

Haentjens dit percevoir le féminisme comme le besoin « de se libérer d'un carcan intérieur qui a été imposé par la société [...]. Démonter des schémas d'oppression qu'exercent les femmes me paraît aussi important. Essayer de se libérer d'un poids social écrasant, d'un paquet de clichés<sup>269</sup> ». Sa prise de position dans le discours féminin est donc directement reliée à la notion du cliché et du désir – très présent dans son théâtre – de s'en départir.

À l'origine, le terme « cliché » désigne en typographie « la plaque-matrice où sont fixés les types pour l'impression de textes et d'images sans exiger une nouvelle composition, lorsqu'on désire un grand nombre d'exemplaires<sup>270</sup> ». Le processus d'utilisation de clichés se nomme la stéréotypie, du grec *stereos*, signifiant solide et *typos*, caractère. Ces deux termes sont donc intimement reliés dans leur définition, car ils impliquent tous deux l'idée d'une reproduction à grande échelle. Mais dans la définition qu'on leur donne aujourd'hui, stéréotype et cliché ont tous deux acquis une composante supplémentaire : celle de la simplification ou de l'effacement des détails dans la représentation, ou encore d'une surutilisation d'une expression qui finit par en faire une formule. Cette évolution fait en sorte qu'on en vient à associer la banalisation à la répétition constante d'une image, attribuant une connotation négative aux deux termes<sup>271</sup>.

Ainsi, par le processus de répétition de l'image en copie-conforme, les stéréotypes en viennent à représenter « le fond de l'imaginaire social constitué par les médias, et sont ce qui est le plus

---

269 Entretien avec Brigitte Haentjens, Raymond, Ariane (réal.), « Le féminisme », diffusé sur les ondes de Radio-Canada le 6 mars 2007 dans le cadre de l'émission « Pensée libre », 120 min. Disponible par Internet dans les archives de Radio-Canada, <http://www.radio-canada.ca/radio/emissions/document.asp?docnumero=33604&numero=1663>., site consulté le 14 octobre 2011.

270 Souza-Neves, Margarida et Menia Inez Turazzi « cliché » dans Gervereau, Laurent (sous la dir.), *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveaux mondes, 2006, p. 230.

271 Joly, Martine, « stéréotype » dans Juhel, Françoise (sous la dir.), *Dictionnaire de l'image*, Paris, Vuibert, 2008 [2006], p. 343-344.

communément [reconnaissable]<sup>272</sup> ». Parmi les nombreuses images qui surgissent du casse-tête visuel produit lors des mises en scène d'Haentjens, l'image clichée est l'un des éléments les plus facilement identifiables. Les compositions corporelles qu'elle crée empruntent entre autres aux imaginaires de la mode, de la publicité et de la pornographie. Les images insérées dans la mise en scène qui relèvent clairement de l'une ou de plusieurs de ses catégories présentent communément des corps féminins reconstituant des poses associées à la vente de produits; ces corps peuvent être réunis sous la même enseigne de « corps publicitaires<sup>273</sup> ». Ce terme sera donc utilisé afin d'examiner le rapport qui existe entre les corps féminins mis en scène et les images issues du domaine publicitaire, situées au cœur des trois pièces à l'étude. Pour ce faire, nous aborderons une courte séquence de gestes effectués par les quatre femmes interprétant le rôle de Médée dans la troisième section de *Médée-Matériau*, « Paysage avec argonautes ».

La série de gestes dont il sera question n'apparaît que dans la troisième partie du spectacle, moment qui correspond à un certain renversement des rôles, où les femmes sont reléguées au rôle passif au moment où Jason prend seul la parole. Ayant passé les deux premières sections de la pièce assis dans un fauteuil, Jason se déplace vers l'avant-scène afin d'y livrer le monologue final qui servira de rétorque du personnage masculin envers les femmes, lesquelles ont dominé la scène jusqu'à présent. Puisque le chœur de femmes ne dit mot durant toute cette section, Haentjens a conçu leur rôle afin de faire d'elles les intruses du territoire occupé par Jason<sup>274</sup>. Haentjens relate l'événement qui lui a inspiré cette conception de l'espace scénique comme lieu de tension entre l'homme et les femmes, sur laquelle se termine le spectacle :

---

272 *ibid.*, p. 344.

273 Chêne, Aurélie, « Le corps publicitaire », dans Fintz, Claude, *Les imaginaires du corps en mutation : du corps enchanté au corps en chantier*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 434.

274 Voir Lépine, Stéphane, *op. cit.*, 2004, p. 36.

Dans la file d'attente à l'épicerie vendredi dernier, j'ai feuilleté le Paris-Match et il y avait des photos troublantes de la fin de l'occupation allemande : femmes tondues, exhibées nues dans les rues sous les rires de tous, hommes et femmes de la rue [...]. Et puis nous avons évolué vers le territoire occupé avec des femmes qui sont les objets — les trophées — des vainqueurs, se soumettant apparemment à leur mascarade...<sup>275</sup>

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

Il est important de souligner que les images médiatiques qui forment le corps publicitaire peuvent être caractérisées ainsi puisqu'elles obéissent collectivement à une même logique : celle de vouloir s'adresser à son public de manière à dupliquer le naturel, alors que sa représentation du quotidien est construite dans le seul but de motiver un achat. Malgré ses manifestations multiples et variées, le corps publicitaire est avant tout caractérisé par les conventions imposées sur ses représentations. Afin que l'image soit immédiatement reconnaissable – pour permettre ainsi au regardant de faire le lien avec les images vues précédemment – le corps publicitaire vise ultimement à limiter, voire à éliminer complètement les manifestations d'une identité personnelle

---

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 36.

du sujet<sup>276</sup>. Bien entendu, ce désir d'uniformité des individus crée un paradoxe, puisque les tactiques de vente cherchent généralement à faire naître un sentiment d'indépendance ou d'identité personnelle chez l'acheteur. La reproduction exacte devient ainsi production, si bien qu'une seule image donne accès à tout un régime d'images qui lui ressemble, ce qui nous apparaît ici sous la forme de la simultanéité de la gestuelle des Médées. Benjamin, dans sa thèse sur l'image reproduite, met l'accent sur l'ambiguïté que pose le corps publicitaire : « Sortir de son halo l'objet, détruire son aura, c'est la marque d'une perception dont le "sens de l'identique dans le monde" s'est aiguisé au point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique<sup>277</sup> ». En ce sens, c'est le territoire même du corps des comédiennes qui est occupé à ce moment; leur manière de bouger, d'agir, est régie par l'uniformisation, ne lui permettant pas l'authenticité.

Or, le terme « mascarade » employé par Haentjens afin de décrire la scène laisse supposer que ces images ont un revers. Puisque les femmes ont les yeux rivés sur Jason pendant toute la séquence, leurs regards viennent souligner le fait que le geste est exécuté dans un but précis, calculé, en somme qu'il n'a forcément rien de naturel. Ces postures prises exclusivement pour Jason jouent sur la séduction, puisqu'elles ont pour effet d'accentuer le galbe des cuisses, de la poitrine et des hanches. Pourtant, parce qu'il est dédoublé en paires, le geste prend une allure travaillée, construite, qui mine toute impression de spontanéité. Le corps publicitaire se distingue d'une posture quotidienne principalement parce qu'il impose une réglementation sur le geste qui

---

276 Voir Zarzyka, Marta, « Cindy Sherman Confronting Feminism and (Fashion) Photography » dans Buikema, Rosemarie et van der Tuin, Iris (ed.), *op. cit.*, 2009, p. 156.

277 Benjamin, Walter, *op. cit.*, p. 18.

doit être apprise et qui ne vient pas instinctivement<sup>278</sup>. Comme le démontre ces deux exemples de posture des femmes, leur corporéité joue habituellement sur le *contrapposto*, ou déséquilibre entre la ligne des hanches et celle des épaules, ce qui donne de la forme et de la dimension au corps qui se tient debout, tout en le plaçant dans une position de subordination<sup>279</sup>. En donnant l'illusion que ce désalignement du corps est confortable et désirable, les images publicitaires réussissent à faire passer cette posture pour authentique<sup>280</sup>. Pourtant, ici, l'exécution machinale et quelque peu rigide des gestes donne plutôt l'impression que les femmes sont contraintes dans leur manière de se mouvoir, limitées à la reproduction de la forme corporelle attendue dans une série de variations sur le même thème. Ce travail des codes transforme les expressions du corps en un « jeu socialisé<sup>281</sup> » qui constitue une nouvelle version du réel, une version façonnée. À ce sujet, Haentjens cite Müller et son désir de rejeter les domaines conventionnels de la représentation théâtrale : « il faut “utiliser le théâtre pour [...] produire des espaces d'imagination, des lieux de liberté pour l'imagination – contre cet impérialisme d'invasion et d'assassinat de l'imagination par les clichés et les standards préfabriqués des médias”<sup>282</sup> ».

La prolifération du corps publicitaire affecte l'imaginaire en engendrant à la fois un contrôle et

---

278 Le comportement quotidien qui vient à emprunter aux médias révèle le corps comme un produit socioculturel – ce constat s'apparente au concept d'habitus vu à la fois chez Marcel Mauss et Pierre Bourdieu. Voir Braunstein, Florence et Pépin, Jean-François, *La place du corps dans la culture occidentale*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 136-138.

279 Corporéité : « Il signifie, pour les phénoménologues, le corps propre du sujet dans ses dimensions mécaniques et représentatives, “ corps-sujet ” et non “ corps-objet ”, où le schéma corporel représente les potentialités d'action du sujet par rapport aux objets dans son environnement ». Garnier, Catherine (sous la dir.), *Le corps rassemblé : pour une perspective interdisciplinaire et culturelle de la corporéité*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1991, p. 14.

280 À cet effet, voir la série de photos dans Goffman, Erving, *Gender Advertisements*, Cambridge, Harvard University Press, 1979, p. 44-48.

281 Braunstein, Florence et Pépin, Jean-François, *op. cit.*, p. 127.

282 Heiner Müller cité par Brigitte Haentjens dans Blais, Marie-Christine, « Du théâtre explosif en vue », *La Presse*, Cahier Arts et spectacles, 12 septembre 2001, p. C3.

un excès de l'image. Cette double conséquence se voit notamment dans les images à teneur sexuelle des spectacles. Bien entendu, les industries de la mode et de la vente dépendent depuis longtemps de la connotation explicite et hautement sexualisée de l'image féminine. Mais, comme on le voit chez les femmes de *Médée-Matériau*, cette image propose à même sa forme une économie de l'érotique, réduisant l'attrait du corps féminin à une hiérarchie de signes (*reign of signs*)<sup>283</sup>. Même lorsque les gestes sensuels sont multipliés et effectués simultanément, les deux postures répétées ne font que souligner à quel point le potentiel érotique de la représentation est restreint. Pour donner un autre exemple, citons la séquence dans *Hamlet-Machine* où cinq comédiens créent momentanément une masse de corps en copulation et évoquent les caractéristiques de la pornographie laquelle, en éliminant toute forme de subtilité et d'allusion, « se veut totalement univoque<sup>284</sup> ». Conformément à ce modèle, une telle représentation orgiaque multiplie tous les clichés de l'excès : le rythme très accéléré du mouvement global, la cacophonie des rires et des bruits, la contorsion des quatre corps qui se perdent dans la cadence des mouvements charnels. Cette stylisation de l'acte sexuel dépourvue de toute sensualité produit une exubérance d'images et de sons associés au stéréotype pornographique qui bombardent le spectateur. Toutefois, la séquence de mouvements se répète en boucle au bout de quelques secondes, et rapidement le rythme installé révèle les rouages de la composition des corps. Puisque ce segment est reproduit de manière identique à chaque reprise, le rythme répétitif et machinal dans la construction de gestes fait en sorte que la séquence s'apparente à une sorte de chorégraphie qui retient le mouvement, aussi exubérant qu'il soit, dans un schème très contrôlé.

---

283 de Winkel, Marieke dans Buikema, Rosemarie et van der Tuin, Iris (ed.), *op. cit.*, p. 156.

284 Baqué, Dominique, *Mauvais genre(s). Érotisme, pornographie, art contemporain*, Éditions du Regard, Paris, 2002, p. 45.

Ce travail à la fois du montage et du démontage d'images que propose Haentjens évoque la question que s'est posée la metteuse en scène Anne Bogart concernant la présence des stéréotypes au théâtre : « Devons-nous supposer que notre tâche est de les éviter afin de créer quelque chose de tout à fait nouveau, ou plutôt d'adopter les stéréotypes; les exploiter, y mettre le feu jusqu'à ce que, dans la chaleur de l'interaction, ils se transforment ?<sup>285</sup> ». Par le même désir de vouloir non pas ignorer ou éliminer le corps cliché, mais plutôt de s'en servir à son avantage, Haentjens choisit de travailler à partir d'images féminines bien connues pour ensuite mieux les travestir ou « y mettre le feu ». On constate en effet que le « feu » qu'Haentjens allume par l'utilisation de la répétition, du dédoublement et du déplacement de certains signes, complexifie la lecture d'une image très familière au spectateur, la rendant étrange. Plus particulièrement, le traitement du corps publicitaire chez Haentjens joue sur les tensions entre le réel et le langage visuel médiatique, en fabriquant un nouveau réel qui n'en est pas un<sup>286</sup>. Ainsi, l'utilisation d'oppositions dans la mise en scène qui viennent déstabiliser la cohérence du corps publicitaire s'apparente plutôt aux techniques de marketing de l'image pratiquées depuis les vingt dernières années, qui présentent délibérément des lectures conflictuelles à ses consommateurs – images qui inspirent le dégoût, la vulgarité ou la répugnance autant que l'attirance<sup>287</sup>.

### **Pose/Pause**

Bien qu'ils ne soient pas circonscrits à l'uniformisation au même degré que l'image publicitaire,

---

285 « Should we assume that our task is to avoid them in the service of creating something brand-new, or do we embrace the stereotypes; push through them, put a fire under them until, in the heat of the interaction, they transform? », traduit par l'auteur. Bogart, Anne, *A director prepares: Seven essays on art and theatre*, New York, Routledge, 2001, p. 93.

286 Chêne, Aurélie, *op. cit.*, p. 436-437.

287 On en voit aussi un exemple probant dans la photographie de Cindy Sherman. Voir Zarzyka, Marta, « Cindy Sherman Confronting Feminism and (Fashion) Photography », dans Buikema, Rosemarie et van der Tuin, Iris (ed.), *op. cit.*, p. 151-161.

les corps chez Haentjens, variés comme ils sont, partagent plusieurs points communs toujours liés à l'instabilité du jeu corporel. Cette corporéité toujours fluctuante chez les personnages est principalement redevable à l'insertion de la pause dans le jeu des comédiens. Vu qu'elle marque le début et la fin de toute séquence rythmique du corps, la pause a une incidence sur toutes les autres formes de performativité : elle permet de régler les mouvements des femmes du chœur, elle fige Esther dans des poses inconfortables et accentue ainsi la restriction que son costume impose sur ses mouvements et elle permet d'identifier les postures précises empruntées à l'industrie de la mode et des mass-médias. Ce sont ces pauses, ou arrêts sur image, qui fournissent au spectateur l'espace nécessaire afin de lire les signes multiples et contradictoires véhiculés par les images scéniques, car elles lui permettent de distinguer les matériaux visuels qui sont intégrés dans l'image. De par l'intimité des salles de spectacles, les arrêts dans le geste ou dans la parole permettent de suspendre momentanément la complexité de l'image afin qu'elle soit réduite à sa forme la plus simple – des spectateurs qui observent des acteurs : « Les deux nous troublent, mais différemment. Le silencieux nous montre un abîme à l'intérieur de lui, tandis que l'immobile nous dévoile son masque, sans nécessairement l'arracher<sup>288</sup> ».

Qu'elle soit marquée par un arrêt du geste ou un arrêt de la parole – ou parfois les deux – la pause implique nécessairement un redémarrage dans le mouvement du corps, qui pourra ensuite reproduire le geste à nouveau, ou repartir dans un état différent. C'est surtout par l'utilisation de la pause que des failles se créent dans la performativité; même si les gestes étaient reproduits impeccablement d'une fois à l'autre – bien que ce n'est pas le cas – l'arrêt sur image brise systématiquement ce qui précède, afin de revenir à zéro. À chaque fois qu'un geste est repris –

---

288 Vaïs, Michel, *op.cit.*, 1989, p. 154.

par exemple, lors des électrochocs que subit Esther – il acquiert une couche de signification nouvelle. Ainsi, c'est par la pause que la parole ou le geste produit de nouvelles significations qui se nourrissent des images auxquelles il se réfère; ce travail de création ne relève pas de « l'imitation de choses, mais [de] la création d'un monde<sup>289</sup> » doté de sa propre logique.

---

289 Braustein et Pépin, *op. cit.*, p. 152

## Conclusion – Les mots, les images et les corps

### **La forme « ouverte »**

L'esthétique du corps telle que nous l'avons vue chez Sibyllines se développe de manière organique selon un processus de création qui s'articule autour de la quête de la forme du spectacle<sup>290</sup>. Selon la démarche suivie, ce processus établit une forme théâtrale ouverte, où les référents renvoient à un ailleurs historique, culturel ou social et projettent ainsi vers l'extérieur du spectacle, au lieu que celui-ci reste hermétiquement refermé sur lui-même<sup>291</sup>. La forme que prendra le corps en scène sera premièrement influencée par les bribes de récits biographiques des auteurs choisis et le style fragmentaire et rythmé que leurs textes imposent. Elle retiendra également des influences des multiples matériaux visuels et textuels dont les concepteurs se seront imprégnés lors des séances d'échange et de discussion en laboratoire en amont du processus. C'est à partir de cet enchevêtrement de sources littéraires et visuelles que les œuvres de Sibyllines se lient intimement l'une à l'autre. Comme le fait remarquer Stéphane Lépine, certains textes et essais d'auteurs critiques marquants tels que Georges Perec, Régine Robin, Claudio Magris et Heiner Müller ont servi à diriger la lecture de nombre des œuvres montées par la compagnie<sup>292</sup>. Bien que l'influence de ces auteurs n'apparaisse qu'en filigrane une fois rendu à l'étape finale de la création, cette contamination de sources permet une mise en commun du discours qui contextualise les imaginaires des créations par l'utilisation d'expressions et d'images conceptuelles partagées par tous. Pour ne donner qu'un exemple, l'expression « l'Histoire avec une grande hache » de Georges Perec revient à de nombreuses reprises dans les notes

---

290 « Quand je fais de la mise en scène, j'essaie de mettre au monde une forme artistique et théâtrale ». Voir Haentjens, Brigitte, *op. cit.*, 2005, p. 117.

291 « Forme ouverte » dans Pavis, Patrice, *op. cit.*, 2006, p. 327.

292 Voir Lépine, Stéphane, *op. cit.*, 2001, p. 22-35; *op. cit.*, 2003, p. 24-30; *op. cit.*, 2004, p. 21.

dramaturgiques de Sibyllines, notamment pour *Hamlet-Machine*, *La Cloche de verre* et *Médée-Matériau*<sup>293</sup>. Chaque nouvelle production est ainsi abordée dans le sillon des productions précédentes, et se bâtit sur les mêmes thèmes, poussée par le même questionnement sur l'histoire, le politique, le féminin et comment ces éléments affectent l'espace théâtral et le spectateur, à travers, notamment, un travail sur la proximité et la frontalité. Haentjens souligne effectivement que la recherche sous-jacente à chaque spectacle s'effectue à partir d'un réseau de ressources qui « se transporte d'un spectacle à l'autre. Nous tâtonnons pour trouver les images et les matériaux. Et il arrive que nous trouvions une scénographie qui sera utilisée pour le prochain spectacle. La recherche de la forme se fait parallèlement à la création du spectacle<sup>294</sup> ».

Nourris par les mêmes discours et imageries qui ont influencé les concepteurs, les comédiens prennent eux aussi une part active dans la création de la forme, par leur contribution d'images visuelles ayant une forte incidence sur l'imaginaire créé en vue des spectacles. Par exemple, lors des improvisations autour d'*Hamlet-Machine*, Céline Bonnier a été la première à lancer l'idée d'une Ophélie qui saigne sans arrêt; l'image grotesque de ce flot de sang qui ne cesse de couler, même lorsque la comédienne se tiendra immobile, deviendra le trait physique marquant du personnage d'Ophélie<sup>295</sup>. Selon Haentjens, ces explorations requièrent de l'acteur qu'il s'engage directement dans le processus de création et y contribue au même titre que tous les autres collaborateurs :

Nous cherchons ensemble – les acteurs et moi – la forme de l'interprétation liée à la forme de l'œuvre; on dirait que ça se fait naturellement. Les contraintes se définissent au fur et à mesure du travail, et elles sont nombreuses sur le plan physique, gestuel, corporel. Quand la forme a été

---

293 Lépine, Stéphane, « Le corps dernier cri », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 114, 2005, p. 142; Lépine, Stéphane, *op. cit.*, 2000, p. 4; Lépine, Stéphane, *op. cit.*, 2001, p. 22 et 30; Lépine, Stéphane, *op. cit.*, 2004, p. 30 Site Web de Sibyllines, <http://sibyllines.com/compagnie/>, site consulté le 20 février 2012.

294 Haentjens, Brigitte, *op. cit.*, 2005, p. 120.

295 Lépine, Stéphane, *op. cit.*, 2001, p. 33.

trouvée, les interprètes ont beaucoup d'espace, de liberté dans l'interprétation<sup>296</sup>.

Développée dans ce va-et-vient perpétuel entre la liberté qu'offre la création exploratoire et les contrôles qu'Haentjens imposent au fur et à mesure du cheminement de la recherche, la forme ouverte de la création contribue à produire un imaginaire cohérent, qui obéit à sa propre logique, et qui s'appuie sur des images extrathéâtrales quotidiennes tirées de sources culturelles et médiatiques, formant ainsi « l'alliage de la qualité artistique et de la pertinence sociale<sup>297</sup> ». En travaillant à partir d'images corporelles contradictoires, Haentjens impose un désordre visuel qui met l'accent sur la multiplicité des signes que le spectateur reçoit à chaque instant.

### **Réinscription de la performativité?**

C'est sur cette abondance de signification que repose la transgression de la performativité du genre chez Haentjens; elle passe d'abord par l'adhésion aux normes sociales et culturelles pour ensuite créer un glissement de l'image, laquelle finit par être retournée contre elle-même. Cette stratégie, où les codes d'images-clichés servent de base à un commentaire cinglant sur la représentation du corps féminin, court le risque de passer pour une approbation des images qu'elle tente de dénoncer. La subversion de la performativité devient ainsi un exercice d'équilibre, qui consiste « à marcher sur la corde raide tendue entre la complicité et la critique<sup>298</sup> ».

---

296 Haentjens, Brigitte, *op. cit.*, 2005, p. 117.

297 « the marriage of artistic quality and social relevance », traduit par l'auteur. Bogart, Anne, « Stepping out of Inertia », *The Drama Review*, Vol. 27, № 4, 1983, p. 26.

298 « to walk a tightrope between complicity and critique », traduit par l'auteur. Phillip Auslander cité dans Carlson, Marvin, *op.cit.*, 2004, p. 188.

La question de la réinscription de la performativité au théâtre a surtout été soulevée lors de certains spectacles féministes ou postmodernes, où l'on craignait que si le degré d'ironie était trop subtil, la représentation passerait plutôt dans sa signification littérale<sup>299</sup>. Pourtant, l'image chez Haentjens est abordée de telle sorte qu'il n'est pas simplement question d'ironie ou de mascarade, mais bien d'une réappropriation de l'image. En dérogeant du cliché, l'image développe une signification autre que celle de l'image d'origine et gagne ainsi son indépendance. De plus, un même personnage finit par subir une variété de transgressions, soit par le rythme, le corps, la choralité ou le vêtement, de sorte que sa signification se modifie constamment sans se fixer. Haentjens soutient à cet effet que « [c]'est pour cela que la création pure est exaltante. Elle permet peut-être de développer de nouveaux codes<sup>300</sup> ». Mais cette tactique ne permet pas non plus de rejeter complètement la performativité – là n'est pas l'intérêt. Elle implique plutôt une superposition des langages visuels, de double ou de triple signification dans une même image – significations qui se bâtissent toutes sur le cliché, concept déjà bien connu des spectateurs. En créant une surcharge de significations multiples, le corps de la comédienne devient saboteur, car il cherche à communiquer, mais aussi à brouiller cette même communication. Cette utilisation constante de l'abstraction et de l'ambiguïté permet ultimement de stimuler l'imaginaire du spectateur; en jouant de l'écart entre les différents codes de l'image, le corps réussit encore à dissimuler une part de son message et ainsi demeurer libre dans ce qu'il représente.

---

299 Voir Carlson, Marvin, *op.cit.*, 2004, p. 190-191.

300 Haentjens, Brigitte, dans Féral, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Tome III*, Montréal, Éditions Jeu/Lansman, coll. « Voix de femmes », 1997, p. 197.

## Bibliographie

**Ouvrages théoriques**

ALCOFF, Linda Marten, « The Politics of Postmodern Feminism, Revisited », *Cultural Critique*, N° 36, Printemps 1997, pp. 5-27.

ALEXANDER, Jeffrey C., et Seidman, Steve (éd.), *The new social theory reader*, London, Routledge, 2008, 447 p.

ARTHURS, Jane et Grimshaw, Jean (éd.), *Women's bodies: discipline and transgression*, Londres et New York, Cassell, 1999, 236 p., ill.

AUSTIN, J. L., *Quand dire, c'est faire*, traduction par Gilles Lane, Paris, Seuil, 2002, 202 p.

BANU, Georges, *L'Homme de dos*, Paris, Adam Biro, 2001, 159 p, ill.

BANU, Georges, *Miniatures théoriques : repères pour un paysage de la scène moderne*, coll. « Le temps du théâtre », Arles, Actes Sud, 2009, 148p.

BAQUÉ, Dominique, *Mauvais genre(s). Érotisme, pornographie, art contemporain*, Éditions du Regard, Paris, 2002, 199 p., ill.

BARD, Christine, *Ce que soulève la jupe. Identités, transgressions, résistances*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mutations/Sexe en tous genres », 2010, 170 p., ill.

BARIL, Audrey, « Judith Butler et le féminisme postmoderne : analyse théorique et conceptuelle d'un courant controversé », mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2006, 241 p.

BARTHES, Roland, « Les maladies du costume de théâtre », *Théâtre populaire*, N° 12, mars-avril 1955, pp. 64-76.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, 267 p.

BARTHES, Roland, *S/Z : [essais]*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 277 p., ill.

BATAILLE, George, *Œuvres brèves*, Paris, Pauvert, 1981, 262 p.

BAUDY, Leo et Marshall COHEN (éd.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford University Press, 1975, 861 p., ill.

- BAYARD, Pierre, *Comment parler des livres qu'on n'a pas lus?*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, 162 p.
- BECK-GERNSHEIM, Elizabeth, Judith Butler et Lúdia PUIGVERT, *Women & Social Transformation*, New York, P. Lang, 2003, 149 p.
- BELIĆ, Milija, *Apologie du rythme : Le rythme plastique, prolégomènes à un méta-art*, Paris, L'Harmattan, 2002, 332 p.
- BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique : version de 1939*, traduction de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2008, 162 p.
- BENNETT, Susan, *Theatre audience: A theory of production and reception*, Londres et New York, Routledge, 1997, 248 p., ill.
- BERGER, John (et al.), *Ways of Seeing*, London, British Broadcasting Corporation, Harmondsworth, Penguin, 1973, 170 p., ill.
- BLOOM, Harold (éd.), *Sylvia Plath*, New York, coll. « Bloom's Literary Criticism », 2007, 250 p.
- BONNELL, Victoria E., *Iconography of power: Soviet political posters under Stalin and Lenin*, Berkeley, University of California Press, 1997, 363 p., ill.
- BRAUNSTEIN, Florence et Pépin, Jean-François, *La place du corps dans la culture occidentale*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, 187 p.
- BUIKEMA, Rosemarie et Iris VAN DER TUIN (éd.), *Doing gender in media, art and culture*, Londres et New York, Routledge, 2009, 291 p., ill.
- BUTLER, Judith, *Bodies that Matter : On the Discursive Limits of "Sex"*, New York, Routledge, 1993, 288 p.
- BUTLER, Judith et Scott, Joan W (ed.), *Feminists theorize the political*, New York, Routledge, 1992, 485 p.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble : feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge, 2006 [1990], 172 p.
- BUTLER, Judith, *La Vie psychique du pouvoir : l'assujettissement en théories*, traduit par Brice Matthieussent, Paris, Éditions Léo Scheer, 2002, 309 p.
- BUTLER, Judith, « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Theatre Journal*, Vol. 40, N° 4, Dec. 1988, pp. 519-531.

CAMPBELL, Peter A., « Medea as Material: Heiner Müller, Myth, and Text », *Modern Drama*, Vol. 51, N° 1, printemps 2008, pp. 84-103.

CARLSON, Marvin, *Performance: A Critical Introduction*, New York, Routledge, 2004, 276 p., ill.

CODE, Lorraine (ed), *Encyclopedia of Feminist Theories*, London et New York, Routledge, 2000, 530 p.

COHEN, Jean, *Théorie de la poéticité*, Paris, J. Corti, 1995, 288 p.

CONBOY, Katie, Nadia MEDINA et Sarah STANBURY (ed.), *Writing on the body: Female embodiment and feminist theory*, New York, Columbia University Press, 1997, 430 p., ill.

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, 1583 p.

CORVIN, Michel, « Mise en scène et silence », *Revue d'esthétique*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1994, N° 26, pp. 123- 126.

DAGENAIS, Huguette et Gaëtan DROLET, « Féminisme et postmodernisme », *Recherches féministes*, Vol. 6, N° 2, 1993, pp. 151-164.

DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe, Tome II*, Paris, Gallimard, 1949, 588p.

ELIAS, Norbert, *La civilisation des mœurs*, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, 1976, 342 p.

EWING, William (ed.), *The Century of the Body. 100 Photoworks 1900-2000*, London, Thames and Hudson, 2000, 232 p., ill.

FEBVRE, Michèle, « La danse et l'effet théâtre : théâtralité? », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 59, 1991, pp. 38-43.

FEBVRE, Michèle, « Le corps dansant : Une utopie en mouvement », *L'Annuaire théâtral*, N° 12, 1992, pp. 105-116.

FINTZ, Claude, *Les imaginaires du corps en mutation : du corps enchanté au corps en chantier*, Paris, L'Harmattan, 2008, 506 p., ill.

FLAX, Jane, *Thinking Fragments : psychoanalysis, feminism, and postmodernism in the contemporary West*, Berkeley, University of California Press, 1990, 277 p.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, 318 p., ill.

FRIEDMAN, Dan (ed.), *The Cultural Politics of Heiner Müller*, Newcastle UK, Cambridge Scholar Publishing, 2007, 150 p.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherche », 1995, 192 p.

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

GARNIER, Catherine (sous la dir.), *Le Corps rassemblé : pour une perspective interdisciplinaire et culturelle de la corporéité*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1991, 328 p., ill.

GERVEREAU, Laurent (sous la dir.), *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveaux mondes, 2006, 1119 p., ill.

GOFFMAN, Erving, *Gender Advertisements*, Cambridge, Harvard University Press, 1979, 84 p., ill.

GROSZ, Elizabeth, *Volatile Bodies : Toward a corporeal feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, 250 p.

GUÉNOUN, Denis, *Actions et acteurs : raisons du drame sur scène*, Paris, Belin, 2005, 221 p.

GUERVILLY, Herveline. « L'Acteur face au spectateur : des usages de la frontalité et de l'adresse au public dans la mise en scène européenne au tournant des XXe et XXIe siècles ». Thèse de doctorat, Montpellier, 2011, Université de Montpellier 3, Disponible sur <http://www.biu-montpellier.fr/florabium/jsp/nnt.jsp?nnt=2011MON30002>. Thèse consultée le 24 juillet 2011.

GUILLAUMIN, Colette, *Sexe, Race et Pratique du pouvoir : L'idée de Nature*, Paris, Côté-femmes, 1992, 239 p.

HARRIS, Geraldine, *Staging Femininities : performance and performativity*, Manchester et New York, Manchester University Press et St. Martin's Press, 200 p., ill.

HEARTNEY, Eleanor, *Postmodernism : Movements in Modern Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, 80 p., ill.

HÉBERT, Chantal et Perelli-Contos, Irène (sous la dir.), *Théâtre. Multidisciplinarité et multiculturalisme*, Montréal, Nuit Blanche, 1997, 197 p.

HEKMAN, Susan J., *Gender and Knowledge : Elements of a postmodern feminism*, Boston, Northeastern University Press, 1992 [1990], 212 p.

HORNER, Avril et Angela KEANE (éd.) *Body matters: feminism, textuality, corporality*, Manchester et New York, Manchester University Press, 2000, 260 p.

JONES, Amelia (éd.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, London, Routledge, 2003, 560 p., ill.

JONES, Caroline A., *Machine in the Studio: Construction of the Postwar American Artist*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, 541 p., ill.

JUHEL, Françoise (sous la dir.), *Dictionnaire de l'image*, Paris, Vuibert, 2008 [2006], 415 p.

KALB, Jonathan, *The Theater of Heiner Müller*, Cambridge, U.K., New York, Cambridge University Press, 1998, 255 p., ill.

KEATING, Bob, *Tupperware, unsealed: Brownie Wise, Earl Tupper, and the home party pioneers*, Gainesville, University Press of Florida, 2008, 250 p., ill.

LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 312 p., ill.

LAFON, Dominique (sous la dir.), *Le théâtre québécois : 1975-1995*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 2001, 523 p., ill.

LÉGER, Richard, « Le chœur : De la conscience collective à la conscience individuelle. Exploration de la choralité », mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 2008, 148 p.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, 307 p.

LEROUX, Louise et Michel, Éric (réal.) « Stiletto », Office national du film du Canada, Montréal, 1999, 46 min.

MARTINEZ, Ariane, « Défense et illustration du théâtre d'images à travers quelques allers-retours entre le xix<sup>e</sup> siècle et aujourd'hui », *L'Annuaire théâtral*, N° 46, 2009, pp.159-168.

MENSAH, Maria Nengeh, *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2005, 247 p., ill.

MERVANT-ROUX, Madeleine (sous la dir.), *Art et frontalité : scène, peinture, performance, Ligeia*, N°s 81-82-83-84, 2008, 240 p., ill.

MESSINGER, Joseph, *Le Sexe des gestes*, Paris, Éditions First, 2007, 352 p., ill.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre, Tome I*, traduction de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité, 1973, 420 p., ill.

MILLETTE, Dominique « Du théâtre francophone en Ontario », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 46, 1988, pp. 128-133.

MITCHELL, W. J.T., « La plus-value des images », *Études littéraires*, Vol. 33, N° 1, 2001, pp. 201-225.

MÜLLER, Heiner, « Germany's Identity Crisis », traduit par Catharine Gay, *New Perspectives Quarterly*, N° 10.1, Hiver 1993, pp. 16-19.

NICHOLSON, Linda J. (éd.), *Feminism/Postmodernism*, New York, Routledge, 1990, 348 p.

PARÉ, François, « Le théâtre franco-ontarien et la dissolution de l'espace public », *Culture française d'Amérique*, 2000, pp. 69-85.

PARINI, Jay (éd.), *Oxford Encyclopedia of American Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2003, 2280 p.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de théâtre*, Paris, A. Collin, 2006, 44 p., ill.

PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Arts du spectacle », 2003, 319 p., ill.

PAVIS, Patrice, « Les études théâtrales et l'interdisciplinarité », *L'Annuaire théâtral*, N° 29, 2001, pp. 13-27.

SEMMEKHACK, Elizabeth, *Heights of Fashion. A History of the Elevated Shoe*, Pittsburgh; Toronto, Periscope; Bata Shoe Museum, 2008, 119 p., ill.

SHEPHERD, Simon et Wallis, Mick, *Drama/Theatre/Performance*, London; New York, Routledge, coll. « The new critical idiom », 2004, 262 p.

TOEPFER, Karl, « One Hundred Years of Nakedness in German Performance », *The Drama Review*, Vol. 47, N° 4, Hiver 2003, pp. 144-188.

TONG, Rosemarie, *Feminist Thought : A More Comprehensive Introduction*, Boulder, Westview Press, 2009 [1989, 2008], 417 p.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1978, 309 p.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre: l'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, 352 p., ill.

VAÏS, Michel « Jeux de pose », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 50, 1989, pp. 52-59.

VAÏS, Michel « Le nu sur scène : pourquoi? », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 114, 2005, pp. 53-63.

VAÏS, Michel, « Les petites salles », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 97, 2000, pp. 45-55.

WILKIE, Fiona, « Mapping the Terrain: A Survey of Site-Specific Performance in Britain », *New Theatre Quarterly*, Vol. 18, N° 70, mai 2002, pp. 140-160.

YOUNG, Stacey, *Changing the Wor(l)d : discourse, politics, and the feminist movement*, New York, Routledge, 1997, 249 p.

ZARAGOZA, Georges, *Le personnage de théâtre*, Paris, A. Colin, 2006, 173 p.

### **Couverture journalistique et revue des spectacles**

[s.a.], « En présence », *Liaison*, N° 21, 1982, pp. 42-47.

BAILLARGEON, Stéphane, « Journée internationale des femmes : Jour de rage », *Le Devoir*, 7 mars 1998, p. A1.

BARRIÈRE, Caroline, « La Cloche de verre : un ballet avec la mort », *Le Droit*, 3 décembre 2004, p. 29.

BEAUNOYER, Jean, « Brigitte Haentjens jouit de sa nouvelle liberté », *La Presse*, 30 mars 1996, p. D4.

BEAUNOYER, Jean, « Crise majeure à la Nouvelle Compagnie Théâtrale », *La Presse*, Cahier Arts et spectacles, 19 janvier 1995, p. D7.

BEAUNOYER, Jean, « L'affaire Brigitte Haentjens », *La Presse*, 16 janvier 1995, p. B5.

BEAUNOYER, Jean, « Les exploits de Brigitte Haentjens », *La Presse*, 15 novembre 1993, p. B4.

BÉLAIR, Michel, « Du grand art! », *Le Devoir*, 2 novembre 2004, p. B7.

BÉLAIR, Michel, Mais qu'est-ce qu'elle a?, *Le Devoir*, 24 mars 2009, p. B9.

BÉLAIR, Michel, « Sibyllines ou le théâtre à risque », *Le Devoir*, 22 mars 2008, p. G4.

- BRAULT, Marie-Andrée, « Espaces habités », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 102, 2002, pp. 92-96.
- CARRIÈRE, Fernand, « La controverse des Rogers : la triste histoire d'une pièce très drôle », *Liaison*, N° 35, 1985, p. 20-22.
- CYR, Catherine, « Mater Dolorosa », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 120, 2006, pp. 19-23.
- DUMAS, Ève, « Grandeur et décadence », *La Presse*, Cahier Arts et spectacles, 13 octobre 2001, p. D17.
- DUMAS, Ève, « Haentjens chez Duras », *La Presse*, Cahier Arts et spectacles, 29 mai 2003, p. C4.
- DUMAS, Ève, « La Cloche de verre : Des mots qui sonnent », *La Presse*, Cahier Arts et spectacles, 6 février 2004, p. 2.
- FADEL, Simone (réal.), *Tour d'horizon de la vie culturelle franco-ontarienne. Le théâtre*, diffusé sur les ondes de Radio-Canada le 15 octobre 1982 dans le cadre de l'émission « Les Franco-Ontariens », 26 min 10 s. Identifiant 666693 du Centre d'archives Gaston-Miron, à Montréal.
- GAGNON, Lise, « En son centre, le désespoir : Blasté », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 129, 2008, pp. 36-39.
- GERSON, Christiane, « La nuit juste avant les forêts : Le lieu théâtral comme espace d'interaction », *Recherches Théâtrales au Canada*, Vol. 23, N° 1-2, 2002, pp. 101-117.
- GUAY, Hervé, « Le chœur de Woyzeck », *Spirale*, N° 227, 2009, pp. 55-56.
- GUAY, Hervé, « Le poids des corps, le choc des mots ». *Le Devoir*, 20 novembre 1997, p. B7.
- LEFEBVRE, Paul, « Nickel », *Le Devoir*, 21 avril 1984, p. B4.
- LÉVESQUE, Robert, « Crise à la NCT », *Le Devoir*, 6 janvier 1995, p. A4.
- LÉVESQUE, Robert, « Faut-il tuer le TPQ ou la NCT? », *Le Devoir*, 28 mars 1995, p. B8.
- LÉVESQUE, Robert, « Le vent souffle du côté de la NCT », *Le Devoir*, 27 avril 1993, p. B10.
- LÉVESQUE, Robert, « Qui est le patron au théâtre? », *Le Devoir*, 16 janvier 1995, p. A1.
- L'HÉRAULT, Pierre, « Le battement des mots », *Spirale*, N° 209, 2006, pp. 52-54.
- L'HÉRAULT, Pierre, « Médée et Joseph K. », *Spirale*, N° 201, 2005, pp. 54-55.

P, Emmanuelle, « Médée-Matériau à l'usine C : Où l'on reprend vigueur et du poil de la bête... », Critiques Arts de la scène, publié sur Internet le 4 juillet 2005, <http://quebec.fluctuat.net/blog/84-medee-materiau-a-l-usine-c.html>, site consulté le 12 septembre 2011.

POULIOT, Sophie, « Grandiose de finesse », *Le Devoir*, 7 février 2004, p. C9.

ST-HILAIRE, Jean, « Deuxième souffle à une carrière exemplaire : Brigitte Haentjens remporte le Prix Siminovitch de théâtre 2007 », *Le Soleil*, 30 octobre 2007, p. A5.

SAINT-HILAIRE, Jean, « Le 4e Carrefour a attiré 18 100 spectateurs », *La Presse*, Cahier Arts et spectacles, 2 juin 1998, p. C5.

SAINT-PIERRE, Christian, « Tout comme elle : à cœur ouvert », *Voir*, 26 janvier 2006, <http://voir.ca/scene/2006/01/26/tout-comme-elle-a-cœur-ouvert/>, site consulté le 15 décembre 2011.

SAINT-Pierre, Christian, « La Cloche de verre, Prison de verre », *Voir*, 29 janvier 2004, <http://voir.ca/scene/2004/01/29/la-cloche-de-verre-prison-de-verre/>, site consulté le 3 octobre 2011.

TREMBLAY, Odile, « Trois prix pour Hosanna », *Le Devoir*, 8 octobre 1991, p. B3.

WICKHAM, Phillip, « Dédalles intérieurs : La Cloche de verre », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 111, 2004, pp. 114-118.

ZELLER, Philippe, « La pièce "La Cloche de verre" domine la 12<sup>e</sup> Soirée des Masques », *Le Quotidien*, 19 décembre 2005, p. 18.

### **Discours des concepteurs et praticiens, documentation promotionnelle des spectacles**

LA BISSONNIÈRE, Anick. Ateliers Labi, curriculum vitae d'Anick La Bissonnière mis à jour en mars 2011, <http://www.labi.ca/site/cv.pdf>, site consulté le 4 août 2011.

LÉVESQUE, Solange, « La traversée des apparences. Femme et théâtre: un double obstacle », *Le Devoir*, 8 mars 2000, p. A1

BEAUNOYER, Jean, « Camus en mars », *La Presse*, 6 mars 1993, p. E3.

BÉLAIR, Michel, « Une Médée à quatre voix : Sylvie Drapeau revient à la scène dans Médée-Matériau, de Heiner Müller, monté par Brigitte Haentjens à l'Usine C », *Le Devoir*, 16 octobre 2004, p. E1.

BLAIS, Marie-Christine, « Du théâtre explosif en vue », *La Presse*, Cahier Arts et spectacles, 12 septembre 2001, p. C3.

BOURDAGES, Étienne, « Les compagnies au fonctionnement : Sibyllines, un cas concret », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 122, 2007, pp. 87-96.

DE LA RIVA, Paul [et al.], *Le Théâtre du Nouvel-Ontario : 20 ans*, Sudbury, Éditions du TNO, 1991, 99 p., ill.

DUCELLIER, Anne-Sophie, « L'ATFC a rencontré Brigitte Haentjens, présidente fondatrice de l'ATFC il y a 25 ans », Bulletin de l'ATFC, N° 10, printemps 2009. <http://atfc.ca/index.cfm>, site consulté le 6 novembre 2010.

FADEL, Simone (réal.), *Tour d'horizon de la vie culturelle franco-ontarienne – le théâtre*, diffusé sur les ondes de la radio de Radio-Canada le 15 octobre 1982 dans le cadre de l'émission « Les franco-ontariens », 26:10 min. Fichier 666693 du Centre d'Archives Gaston-Miron à l'Université de Montréal.

FÉRAL, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Tome III. Voix de femmes*, Montréal, Éditions Jeu/Lansman, coll. « Entretiens », 2001 [1997], 576 p., ill.

HAENTJENS, Brigitte, « Hommage à Jacques Lecoq », *Jeu*, N° 90, 1999, pp. 14-16.

HAENTJENS, Brigitte [et al.], *Le féminisme*, diffusé sur les ondes de Radio-Canada le 6 mars 2007 dans le cadre de l'émission « Pensée libre », 2 h. Disponible par Internet dans les archives de Radio-Canada, <http://www.radio-canada.ca/radio/emissions/document.asp?docnumero=33604&numero=1663>, site consulté le 14 octobre 2011.

HAENTJENS, Brigitte, « Territoires de liberté », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 116, 2005, pp. 117-121.

Programme du spectacle *La Cloche de verre*, produit par la compagnie Sibyllines, janvier 2004, 26 fiches, coll. privée de Sylvain Schryburt.

LAVOIE, Pierre, « Les théâtres et le public de demain », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 65, 1992, pp. 93-98.

LELARGE, Isabelle, « Rideau : Entrevue avec Brigitte Haentjens », *ETC*, N° 80, 2007-2008, pp. 15-19.

LÉPINE, Stéphane, *Éclats de verre*, Montréal, Éditions Sibyllines, 2004, 35 p.

- LÉPINE, Stéphane, *Les rouages de la machine*, Montréal, Éditions Sibyllines, 2001, 39 p.
- LÉPINE, Stéphane, *L'homme est un abîme*, Montréal, Éditions Sibyllines, 2009, 47 p.
- LÉPINE, Stéphane, *Matériaux pour Médée*, Montréal, Éditions Sibyllines, 2004, 43 p.
- LÉPINE, Stéphane, *Sibyllines, un parcours pluriel : dix ans de création*, Montréal, Les 400 coups, 2008, 151 p., ill.
- LESAGE, Marie-Christine, « En toute liberté : Je ne sais plus qui je suis », *Cahiers de théâtre Jeu*, N° 89, 1998, pp. 30-34.
- LÉVESQUE, Solange « La traversée des apparences », *Le Devoir*, 8 mars 2000, p. A1.
- MILLS, Amber, Compagnie de théâtre Necessary Angel (réal.) « Tout comme elle (Just Like Her) fundraising event », tourné au Verity Club à Toronto, le 11 avril 2011, 4 min 11 s. Disponible par Internet au [http://wn.com/Necessary\\_Angel](http://wn.com/Necessary_Angel), site consulté le 18 novembre 2011.
- OGBORN, David, « Interview with Robert Normandeau », Journal électronique pour l'électroacoustique eContact!, Vol. 11, N° 2, juillet 2009, [http://cec.sonus.ca/econtact/11\\_2/normandeau\\_ogborn.html](http://cec.sonus.ca/econtact/11_2/normandeau_ogborn.html), site consulté le 21 février 2012.
- RAYMOND, Ariane (réal.), « Le féminisme », diffusé sur les ondes de Radio-Canada le 6 mars 2007 dans le cadre de l'émission « Pensée libre », 120 min. Disponible par Internet au <http://www.radio-canada.ca/radio/emissions/document.asp?docnumero=33604&numero=1663>, consulté le 7 septembre 2011.
- ROBINSON, Line (réal.), *Strip, création collective*, diffusé le 3 octobre 1980 dans le cadre de l'émission « Femme d'aujourd'hui », 8 min 21 s. Identifiant 30555 du Centre d'archives Gaston-Miron, à Montréal.
- SIAUD, Florent (réal.), « Les langues de feu de la création. Entretien avec Brigitte Haentjens » enregistré le 15 avril 2008, p.8. Transcription disponible par Internet : <http://www.crilcq.org/rappels/sommaire2007-2008.asp>, site consulté le 3 octobre 2011.
- « Sibyllines : En résumé », <http://www.sibyllines.com/la-compagnie.html>, site consulté le 7 novembre 2009.
- Le Théâtre du Nouvel-Ontario, « Nickel, saison 1983-1984 », [http://www.letno.ca/?page\\_id=137](http://www.letno.ca/?page_id=137), consulté le 20 octobre 2010.

Le Théâtre du Trillium, « Théâtrographie », <http://www.theatre-trillium.com/propos-de-trillium/theatrographie/la-parole-et-la-loi/>, site consulté le 5 janvier 2012.

### Discours et œuvres des praticiens

BOGART, Anne, *A director prepares: Seven essays on art and theatre*, New York, Routledge, 2001, 155 p.

BOGART, Anne, « Stepping out of Inertia », *The Drama Review*, Vol. 27, № 4, 1983, pp. 26-28.

BROOK, Peter, *The Open Door: Thoughts on Acting and Theatre*, New York, Pantheon Books, 1993, 145 p.

*La Cloche de verre*. Production de Sibyllines. 1 h 52 min 27 s. Enregistré lors de la série de représentations données au Théâtre de Quat'Sous à Montréal, en janvier 2004.

DE MILLE, Agnès, *Dance to the Piper*, Boston, Little, Brown, 1952, 342 p., ill.

*Médée-Matériau*. Production de Sibyllines, 1h10min. Enregistré lors de la série de représentations données à L'Usine C à Montréal du 19 octobre au 6 novembre 2004.

MÜLLER, Heiner, *Germania mort à Berlin et autres textes*, Paris, Minuit, 1985, 136 p.

MÜLLER, Heiner, *Guerre sans bataille – Vie sous deux dictatures*, Paris, L'Arche, 1996, 311 p.

MÜLLER, Heiner, *Hamlet-Machine : Horace-Mauser-Héraclès 5 et autres pièces*, traduit de l'allemand par Jean Jourdheuil et Heins Schwarzinger, Paris, Éditions de Minuit, 1985, 101 p.

MÜLLER, Heiner, *The Battle : plays, prose, poems*, traduits par Carl Weber, New York, PAJ Publications, 1989, 176 p., ill.

MÜLLER, Heiner, *Werke 3, Die Stücke 1*, Frankfurt, Surhkamp, 2002 [1996], 555 p.

PLATH, Sylvia, *La Cloche de détresse*, traduit de l'américain par Michel Persitz, Paris, Denoël, 1972, 267 p.

WARHOL, Andy, interviewé par Swenson, G.R., « What is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part 1 », *Art News*, № 62, novembre 1963.