

Monodrame et performance autofictionnelle dans les créations en solo de Marie Brassard

Gilbert David

Number 47, Spring 2010

Voix divergentes du théâtre québécois contemporain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1005618ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1005618ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)
Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture
québécoises (CRILCQ)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

David, G. (2010). Monodrame et performance autofictionnelle dans les créations en solo de Marie Brassard. *L'Annuaire théâtral*, (47), 103–121. <https://doi.org/10.7202/1005618ar>

Article abstract

From *Jimmy, créature de rêve* (2001) to the two versions of *L'invisible* (2008-2009), without forgetting *La noirceur* (2003) and *Peepshow* (2005), the solo creations of Marie Brassard combine narratives of the self and plurivocal performances, in a device achieving the emergence of a new space of visibility and listening. Our study seeks to uncover the fictional dynamics and the aesthetic principles that characterize the stage writing of this artist. Anchored in monodrama, as a way of externalizing the inner world of a subject, the solo is given here as an oniric scenario and as a game of “address” that calls upon both the audience and the creatures imagined by the performer. The result is an intensification of the affect, taking place in the midst of a process of confabulation of a great plasticity.

Gilbert David
Université de Montréal

Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la
culture québécoises

Monodrame et performance autofictionnelle dans les créations en solo de Marie Brassard

L'acteur idéal saurait concevoir et nous représenter les symboles parfaits de tout ce qui est dans la nature (Craig, 2004 : 44).

63. Entreprendre la radiographie du langage à travers le corps révélateur de l'espace, entendre les sons du langage raisonnant dans la matière, apercevoir soudain le drame spatial de la parole, son croisement avec la matière, sa sexualité avec l'espace (Novarina, 2006 : 37).

Le spectacle en solo n'est-il pas le lieu par excellence pour comprendre jusqu'à quel point un « corps parlant » (Felman, 1980) peut se soustraire à l'univocité monologique ? Avec la multiplication frappante des spectacles qui mettent en présence un seul protagoniste et des spectateurs – du monologuiste au one-man-show, en passant par le conteur –, il faut réserver une place à part aux créateurs qui, à des degrés divers, pratiquent l'art de la performance. Pour ce type de solo, il convient en effet d'adopter une approche autre, comme nous y invite Hans-Thies Lehmann :

On peut considérer comme une règle que dans le théâtre postdramatique ou dans l'art de la performance de l'époque actuelle, on offre aux spectateurs la chance *et* l'inconvénient de faire l'expérience de déterminer, de constituer eux-mêmes leur disposition et leur pré-disposition, ainsi que de décider eux-mêmes

comment se comporter face à ce qui leur est présenté, et avec quelle orientation de l'attention, à quel niveau et avec quelle intensité de participation définir leur propre position (Lehmann, 2008 : 24 ; les italiques sont de l'auteur).

Dès lors qu'un créateur en solo comme Marie Brassard assume solidairement les fonctions d'auteur-acteur-agenceur scénique (AAA)¹, la question se pose quant à la nature de son investissement en tant que sujet : d'une part, sous l'angle performanciel² – par exemple, ce qui fait qu'il serait *et* ne serait pas un « personnage/figure » ou en quoi il serait ou non un « corps fictif » (Barba et Savarese, 2008 : 25-26) ; d'autre part, dans une perspective performative, dans la mesure où, pour s'adresser directement au public, pour le prendre à témoin voire pour l'interpeller en tant que présence réelle, il ne saurait que dévoiler son altérité constitutive. Or, que devient ce dialogisme fictionnel lorsque d'autres émetteurs interviennent – du musicien-sonorisateur au vidéaste, en passant par les concepteurs de la scénographie – dans l'espace imaginaire du narrateur-performeur matriciel ? En outre, ces productions en solo se démarquent souvent par leur approche intermédiaire, notamment en ce qui concerne les jeux de rêve ou les projections fantasmatiques dont Marie Brassard imprègne volontiers ses propositions scéniques par le truchement de diverses technologies. Afin de dégager les configurations que libère une telle écriture dramatico-scénique, je prendrai appui sur une série de quatre créations, dont trois solos, de Marie Brassard, soit *Jimmy, créature de rêve* (2001), *La noirceur* (2003)³, *Peepshow* (2005) et *L'invisible* (2008-2009)⁴.

Explorations du monodrame

Marie Brassard a pratiqué deux formes de monodrame⁵ jusqu'à maintenant. La première où elle assume toutes les figures de la fiction par le biais d'un processeur qui lui permet d'attribuer une voix distincte à chacune d'elles (*Jimmy, créature de rêve*, *Peepshow*) et la deuxième (*La noirceur*), où elle a un partenaire en chair et en os dont les interventions prennent en charge les êtres masculins de la fiction, mais où le point de vue reste cependant celui de la narratrice et conceptrice qu'est Marie Brassard. Quant au solo de *L'invisible*, il s'agit d'une production qui relève clairement du monologue intérieur, en ce qu'il donne à entendre et à voir « une manière d'autobiographie, fictive et instantanée, étudiant les limites floues de la réalité et de l'hallucination » (Hubier, 2003 : 108).

Par ailleurs, la *partition verbale* dans les créations concernées, lesquelles relèvent clairement d'une dramaturgie de l'acteur⁶, gagne à être mise en relation avec le dispositif qui fonctionne à la manière d'une chambre d'écho. En effet, si la frontalité est ici une constante de la scénographie, la perception de l'espace y est fortement *dilatée* par le truchement d'un système d'amplification et de modification de la voix ; cela permet de créer de nombreux effets de présence et de nombreuses identités vocales, allant jusqu'à

envelopper le spectateur dans une sorte de cocon sonore, tout particulièrement pour les deux versions de *L'invisible*. Cette forme de présence hallucinée, parfois même spectrale, ne doit pas être confondue avec le monologue intérieur, car

le théâtre étant le lieu où, si proche que l'on soit de l'intériorité, celle-ci se donne à appréhender, malgré tout et dans le même temps, de l'extérieur (à la différence du monologue intérieur romanesque), le lieu donc où la focalisation interne ne peut-être totale – la seule psyché en laquelle tout finalement converge étant celle du spectateur (Danan, 2005 : 125).

Evreinof, pour sa part, avait pu souligner que « le monodrame se fixe pour but de donner un spectacle extérieur qui corresponde au spectacle intérieur du sujet de l'action » (Evreinof, 1999 : 158).

Il existe donc une dynamique, renforcée par la multiplicité des canaux expressifs, entre l'état psychique du sujet fictif, souvent démultiplié en créatures, dont on peut suivre les flux de pensée et les impressions plus ou moins énigmatiques, et le discours de l'acteur qui y superpose ses propres questions ou commentaires, tirant la fiction vers le métadrame. Cela dit, il n'est pas toujours commode de départager les deux niveaux en cours de représentation, c'est-à-dire entre Marie Brassard en tant que voix de la fiction et Marie Brassard actrice *in situ*... Et d'autant moins que l'enchaînement des événements ne respecte pas une logique causale stricte – ou « mise en intrigue » (Ricoeur, 1984 : 18) –, même s'il en reste des traces ici et là dans le matériau verbal de ces créations.

Scénarios oniriques

Face au déroulement tout en ellipses des spectacles en cause, il va de soi que le spectateur ne peut qu'être déstabilisé par les mouvements imprévisibles qu'y imprime le jeu de rêve en tant qu'exploration de l'intime qui « à l'inverse du domestique, du privé, exprime [une] relation tout extérieure – tout à l'extérieur de moi – au monde dont je suis fait » (Sarrazac, 2004 : 86).

La fiction a des conséquences... Dans l'obscurité de nos peurs, dans la zone de tous les secrets, dans les territoires où l'on ne peut nommer les choses, là où les enfants n'ont pas de nom, là où les êtres n'ont pas de nom, les sexes et les genres se confondent. / La nature, les êtres humains et les animaux, tout cela se mélange. / Et les particules de la lumière, les ondes sonores, les bruits de l'électricité et toutes les paroles qui ont été dites de tout temps, du premier son émis à la dernière syllabe que je prononce maintenant (*IN* : 12).

Cet extrait tiré de la séquence 16 de *L'invisible* (version 2009) attire l'attention sur le caractère onirique – que ce soit le rêve en tant que tel, le rêve éveillé ou la rêverie — de

toutes les créations de Marie Brassard. La scène ici – et, précisons-le, non la seule partition verbale – relève d'un scénario fantasmatique voire du dévoilement d'une Autre Scène, suivant le fameux *unheimlich* qui conduit Freud à pointer notamment que « ce qui paraît au plus haut point étrangement inquiétant à beaucoup de personnes est ce qui se rattache à la mort, aux cadavres et au retour des morts, aux esprits et aux fantômes » (Freud, 1985 : 246). Il n'est que de passer en revue les quatre créations de Marie Brassard pour s'en convaincre.

En 2001, un premier spectacle, *Jimmy, créature de rêve*, est créé au Festival de théâtre des Amériques. Marie Brassard y raconte l'histoire de Jimmy, un coiffeur homosexuel qui est né dans un rêve d'un général américain dont la mort subite est survenue au moment même où Jimmy allait embrasser le beau soldat Mitchell qu'il poursuivait de ses avances. Jimmy ne pourra connaître une renaissance onirique que par l'entremise d'une comédienne – Marie Brassard elle-même – qui, cinquante ans après le décès du général, fait sa rencontre dans ses propres rêves. Ce que ce résumé succinct – trop linéaire par rapport à la composition qui multiplie les ruptures et les hyper-connections spatio-temporelles⁷ – ne peut révéler, c'est le jeu performatif de Marie Brassard qui, par le truchement d'un micro branché sur un synthétiseur, parvient à donner une voix à chacune des figures fictionnelles de son récit. L'autre aspect de cette performance concerne l'extrême fragmentation du déroulement de l'action scénique, alors même que la source de toute l'énonciation est la seule comédienne, se prêtant à un jeu de rôles, pour ne pas dire un travestissement vocal, à la fois fascinant et vertigineux. Qui parle ici ? Car ce qui est au cœur de ce scénario performatif, c'est la plasticité même de l'identité d'un sujet, que ce soit en termes de « genre » (au sens de *gender*) ou de désir, et la porosité entre ce que l'on appelle le réel et le monde des rêves. Tout l'univers fictionnel de Marie Brassard tient à cette exposition fondamentale du sujet à des mondes parallèles, secrets, intimes. À vrai dire, ce théâtre est une invitation au voyage intérieur, là où « tout se mélange »...

Les deux spectacles suivants, *La noirceur* en 2003 et *Peepshow* en 2005, viendront confirmer l'intérêt accordé par Marie Brassard à la voix amplifiée et plus globalement à la cohabitation dans l'espace de bruits et de maquettes musicales, constituant un environnement sonore qui, par analogie, peut être rapproché de la technique picturale du *all-over* d'un Jackson Pollock. C'est à cette époque que commence sa collaboration avec Alexander MacSween qui sonorise et joue des morceaux de sa composition en temps réel avec la performeuse. Cet apport d'une partition sonore et musicale jouée *live* va infléchir considérablement le discours des œuvres en cause, en créant un espace de réverbération d'une « inquiétante étrangeté » : dans une telle chambre d'écho se répercutent les ondes sonores, ce qui contribue à solliciter davantage l'attention perceptive du spectateur, tantôt

immergé dans une ambiance élégiaque, tantôt soumis à des sons ou à des bruitages agressifs.

Le choix de digitaliser l'ensemble de l'énonciation verbale n'est pas sans conséquence sur la sensorialité même du récit qui se présente alors à nos oreilles comme un scénario où sont juxtaposées des séquences plurivocales, débrayées de l'usage habituel que l'on fait de la voix, tant au théâtre que dans la vraie vie. Faut-il pour autant parler de cet arrangement, clairement hétéromorphe, du fait de son inscription dans un environnement musical, en termes de polyphonie ? Ce point sera discuté ultérieurement.

Disons encore quelques mots sur *Peepshow*, car Marie Brassard y a poussé plus loin que dans *Jimmy* et *La noirceur*, la dissociation entre sa propre voix et celles des « personnages » de sa fiction. Il est temps de souligner que la performeuse est cela même, en ce qu'elle se présente toujours implicitement en tant que Marie Brassard, à la fois artiste et citoyenne, à qui il arrive des choses. Jimmy, a pu confier la comédienne, lui est apparu dans l'un de ses rêves. On la croit sur parole ! Mais la véracité de cette affirmation est invérifiable. Il n'en est pas tout à fait de même pour les circonstances ayant conduit à la création de *La noirceur*, puisqu'il est possible de retracer le fait réel que fut l'éviction de locataires de lofts dans un immeuble industriel du centre-ville de Montréal au début des années 2000. Marie Brassard en a été victime elle-même. Quant à *Peepshow*, la comédienne n'identifie aucun ancrage dans sa vie réelle. Il s'agit dans ce solo, rappelons-le, d'un carrousel de personnages – on serait mieux avisé de parler de personnifications vocales – qui se donnent à entendre, sans que leurs voix n'en viennent à façonner une fable au sens strict – une fois entendu qu'il s'agit d'un hypertexte dérivé du conte *Le petit chaperon rouge* de Perrault. Ce montage de soli et de dialogues est rendu possible encore une fois par la manipulation technologique de la voix de la comédienne qui, sans jamais quitter son corps, si je puis dire, fait intervenir tour à tour Beautiful, Will le Loup, La Maîtresse [d'école] et quelques autres figures plus fugaces, en une configuration chorale. Sur le site web de la compagnie Infrarouge de Marie Brassard, on présente ainsi le spectacle : « *Peepshow* est une mosaïque où chaque petite pièce est une vision du désir. Mises ensemble elles forment un tableau particulier, tridimensionnel, à l'image d'un hologramme où chaque fragment contient le tout, épié sous un angle différent.⁸ » Il est certes possible d'imaginer que Marie Brassard se serait inspirée de sa propre enfance (et de ses peurs enfantines) pour construire son scénario. Mais là s'arrête le chemin vers une source autobiographique directe. Les « je » multiples de ce conte moderne, dont la structure labyrinthique reprend le mode associatif du rêveur, est en même temps une méditation sur les zones troubles du désir. Nul doute qu'on se trouve en présence ici de l'un des thèmes de prédilection de Marie Brassard qui se travestit pour mieux dévoiler les secrets dont elle a gratifié ses créatures.

Tout se passe donc comme si la voix de chacune des créatures prenait congé de toute référence à un corps réel. Marie Brassard, bien sûr, donne à voir son propre corps, tout menu, mais ce que l'on entend est *et n'est pas incorporisé*. Il s'ensuit que le spectacle procède de la dissociation de deux logiques habituellement convergentes : celles de la vue et de l'ouïe. Les créatures convoquées par la fiction sont pour ainsi dire dématérialisées et elles viennent hanter la comédienne qui en restitue les paroles, tel un médium qui serait à l'écoute d'âmes mortes, désormais errantes : rescapée du rêve d'un général frappé mortellement, ou réanimée à partir d'une simple photographie trouvée dans un loft dévasté, ou tout droit sortie d'un conte de Perrault ou encore imaginée par une chanteuse. Tous ces êtres mi-réels, mi-irréels sont comme en attente d'une seconde vie, et viennent, dans toute la fragilité de leur existence incertaine, peupler la quête d'un monde *autre*.

À l'évidence, c'est précisément la traversée de l'autre côté du miroir, la découverte d'une zone au-delà du visible qui a intéressé Marie Brassard pour sa conception de *L'invisible*, son solo le plus intimiste depuis *Jimmy*. On me permettra de citer ici un passage du compte rendu que j'ai fait de la première mouture de ce spectacle dans *Spirale* :

Marie Brassard, habitée depuis toujours par les figures du double, de l'alter ego et des présences occultes, s'est installée cette fois dans un ample environnement – scénographie de Simon Guilbault –, plongé dans une obscurité propice aux rêveries et aux visions fugaces. Tout l'espace forme une *camera obscura* où les images vont et viennent au gré des mouvements verticaux d'un micro sur pied, de ventilateurs, d'un fumigène, de néons ou de projecteurs, dotés d'une mystérieuse autonomie. Le dehors et le dedans sont ici interchangeables, et Marie Brassard fait ici office de plaque tournante dans une fantasmagorie qui convoque diverses traces mémorielles : celles de la ville de Berlin au premier chef, avec son Mur que l'Histoire a permis d'ériger puis de démanteler, mais qui est « toujours là », celles également d'un bar dans un hôtel borgne où se produisait naguère une chanteuse ou encore un tunnel où se fait entendre un « essaim de sanglots ». Par touches énigmatiques, la narratrice se voit envahie par des mondes parallèles qui la déstabilisent et la mettent en face d'une myriade de présences-absences, de forces souterraines ou pulsionnelles qui la fascinent, l'attirent et risquent à tout moment de l'anéantir, comme dans un mauvais rêve (David, 2008 : 54).

Or Marie Brassard n'a pas voulu s'en tenir à cette première version de l'opus et elle a constamment retravaillé son solo au fil de tournées subséquentes, au point où – les généticiens seront ravis de l'apprendre – j'ai dénombré six autres versions de la partition verbale de *L'invisible* depuis la création du 21 mai 2008 ! Je crois savoir ce qui explique cette abondance de repentirs et de réécritures de la part d'une auteure scénique qui « écrit en parlant », c'est-à-dire en enregistrant ses improvisations, une méthode qu'elle avait déjà pratiquée lorsqu'elle travaillait avec Robert Lepage. La comédienne, pour se renouveler, a poussé à l'extrême, me semble-t-il, le désir de *quitter son corps propre*, de s'en extraire pour faire advenir un état second qui correspond peut-être à ce que des anthropologues ont

appelé la condition post-humaine, dans la mesure où le corps est alors prolongé par des prothèses capables de décupler les capacités sensorielles d'un être humain⁹.

Récits de soi et jeux d'adresse(s) : un *moi* tendu entre subjectivation et déréalisation

Avec *L'invisible*, la trajectoire artistique de Marie Brassard semble avoir atteint un point de non-retour. Une telle mise à nu de la créatrice annonce une autre période où le chant pourrait sans doute avoir une importance accrue, de même que les manipulations visuelles de sa présence corporelle¹⁰. Quoi qu'il en soit, venons-en maintenant aux enjeux esthétiques des performances de Marie Brassard.

Je m'intéresserai à nouveau à la trame narrative des spectacles, à ce que cela raconte et comment cela est raconté, si tant est qu'on puisse dissocier ces deux niveaux. L'accès aux manuscrits de l'artiste favorise certes l'analyse de la structure fictionnelle et du discours des personnages, mais il faut se garder de leur attribuer une fonction centrale dans l'articulation de la performance – ce que Michael Kirby (1987) désigne par le concept de « *symbolized matrix performing* » : « *On stage actions which the spectator recognizes as “belonging to” a character, even though the performer continues to behave “as herself”* » (cité dans Schechner, 2002 : 148). En effet, il est absolument nécessaire devant un spectacle de type performatif de porter une grande attention aux relations établies entre le performeur et l'assemblée, d'autant plus s'il s'agit d'un théâtre axé sur l'écoute. Ainsi, Marie Brassard ne masque aucunement son rôle d'émettrice omnipotente : c'est en tant que créatrice démiurgique qu'elle s'adresse aux spectateurs. En fait, l'adresse externe qui la désigne comme embrayeur de l'événement spectaculaire s'accompagne du brouillage introduit par la multiplicité des adresses internes, puisque toutes les créatures de la performeuse ont aussi recours aux adresses : à Marie Brassard – en son for intérieur – ou bien à une autre créature de la fiction ou encore au public lui-même. Ce jeu d'adresses forme la base du dispositif performatif au sein duquel transitent des actes de langage mais aussi des signaux sonores, lesquels sont tout autant, sinon plus chargés d'affects que le discours proféré en tant que tel. Sans l'apport de la plurivocalité et de la musique environnementale, les spectacles en solo de Marie Brassard perdraient en effet une grande partie de leur aura, de leur impact et de leur intensité.

Il y a plus encore, et c'est ici qu'intervient la conception de l'identité du moi, que propose la psychanalyste et philosophe américaine Judith Butler. Sans l'exhibition par Marie Brassard de l'interpellation dont fait l'objet tout individu dans une société donnée pour se soumettre à la construction dominante de son « genre », on ne pourra pas repérer

la subtile subversion qui traverse ses spectacles, la tranquille mais résolue défense du droit à rêver, à imaginer, à créer et à désirer sans entraves. Toutefois, Judith Butler prend bien soin de souligner combien le « récit de soi » est une entreprise impossible pour le sujet :

Le « je » ne peut rendre compte de soi de manière définitive ou adéquate car il ne peut revenir sur la scène d'interpellation qui l'inaugure, ni raconter l'ensemble des dimensions rhétoriques de la structure d'interpellation au sein de laquelle on rend compte de soi (Butler, 2005 : 68).

C'est pourtant là tout l'art de Marie Brassard que de chercher une issue à ce *double bind* théâtral : raconter en jouant à partir des zones sensibles de sa propre opacité. Quand Butler affirme : « Le « je » ruine sa propre histoire, en dépit de ses intentions les meilleures » (Butler, 2005 : 68), elle désigne la condition d'un individu réel. Mais on peut penser qu'il existe une manière de ruser avec cette ruine du sujet par l'entremise de créatures imaginaires auxquelles est attribuée la responsabilité de témoigner des expériences et des pulsions du sujet créateur. Il s'ensuit que la partition verbale est ici fragmentaire pour désigner en creux ce qui restera à jamais indicible et, par conséquent, pour faire état de l'incapacité qu'a quiconque de tout dire – sans s'y résigner pour autant. Ce qui entraîne une espèce de torsion dans l'énonciation de l'artiste à travers le filtre de la *déréalisation* qui marque son identité performative : Marie Brassard est *et* n'est pas celle qui raconte, car elle cherche avant tout à toucher les auditeurs restés comme elle dans le noir, à la manière d'un chaman qui convoque les esprits – ses créatures mêmes. La salle peut alors se mettre en mode d'écoute, à condition que chacun des spectateurs accepte le contrat tacite qui lui est proposé. Pour s'en tenir à un autre exemple de « mise en condition » du récepteur, citons l'incipit de *Jimmy, créature de rêve* :

J'aime dormir. Quand j'étais petite, je ne redoutais pas l'heure du soir où mes parents m'envoyaient au lit : je savais que par le sommeil je pourrais accéder à l'univers des rêves et ça me plaisait.

Il y a quelques années, pendant deux ans, j'ai écrit mes rêves [...] et ce sont ces rêves que j'ai utilisés pour développer l'histoire de Jimmy.

Alors que je travaillais à l'écriture de la pièce, j'ai réalisé que je voulais écrire une pièce sur les rêves en empruntant un point de vue différent, où celui qui s'adresse à nous ne serait pas le rêveur mais le rêvé (*JCR*, 2).

Performance, dispositif et désubjectivation

Tournons-nous maintenant vers la notion de dispositif qui, du moins dans le cas de Marie Brassard, est susceptible d'éclairer les relations complexes qui se construisent au cours d'une performance donnée. Il faut remonter aux années 1960 pour voir naître les premières théories sur le théâtre environnemental, dont la performance aura été un

surgeon naturel. Richard Schechner, un praticien et théoricien états-unien, en a proposé alors une poétique déclinée en six axiomes¹¹. Je m'en tiendrai pour mon propos à deux de ces axiomes qui permettent de cerner, avant la lettre, ce que le dispositif propose en tant que mode alternatif de la relation scène-salle. Ainsi, Schechner affirme qu'il existe un continuum entre la « vie » et « l'art », du fait même que toute performance, où qu'elle ait lieu, s'appuie sur un ou des corps parlants et agissants dans un système complexe d'interactions (Schechner, 2008 : 121) et que, dans le cas d'une performance théâtrale, « toutes les composantes du spectacle parlent leur propre langue » (Schechner, 2008 : 143)¹².

Ces premières propositions qui ont eu pour mérite de questionner le mode de transmission autoritaire et univoque du théâtre traditionnel, et de valoriser une conception de l'acte scénique où chacune des composantes est dotée d'une grande autonomie, appellent des considérations complémentaires que j'emprunterai cette fois à une étude récente d'Arnaud Rykner sur l'usage du dispositif au théâtre. Le premier aspect du dispositif, selon ce dernier, concerne la spatialité. L'espace du dispositif n'a rien de décoratif, ce qui préserve « une certaine opacité du visible » (Rykner, 2008 : 93) pour reprendre la belle formule de l'auteur. Puis, à l'opposé du drame moderne qui instaure le fameux « quatrième mur », le dispositif se construit à partir de la présence réelle de spectateurs, et Rykner de préciser : « Il n'est [...] nullement nécessaire de faire bouger le public, de le forcer d'aller d'un point à un autre, pour faire dispositif [...] et l'immobilité n'empêche nullement l'ouverture psychique des espaces » (Rykner, 2008 : 94). Une troisième dimension a trait, enfin, à la manière dont le dispositif permet de faire coexister différents matériaux qui se désignent comme composantes d'un « processus continu et ouvert » d'où émerge « un nouvel espace de visibilité et d'écoute » (Rykner, 2008 : 100). En outre, Rykner met en relief la responsabilité qui incombe alors au spectateur devant une production relevant d'un dispositif :

Aux signes décodables de la représentation classique, le dispositif tend ainsi à préférer une certaine opacité du visible : le spectateur entre dans un espace sémantiquement ouvert, plutôt que de se voir proposer les clefs qui lui permettront de comprendre ce à quoi il va assister (Rykner, 2008 : 93).

En combinant les approches de Schechner et de Rykner, le dispositif permet de mieux saisir les particularités de l'écriture scénique de Marie Brassard. De *Jimmy, créature de rêve* à *L'invisible*, c'est à cette recherche d'un espace autre de visibilité et d'écoute que nous convie la créatrice. Prenons exemple, encore une fois, sur *L'invisible* qui installe d'emblée le spectateur en récepteur-confident d'un « corps parlant » que l'on distingue d'abord à peine dans l'obscurité. Les premiers mots proférés pourraient sembler nous parvenir d'outre-scène : une femme (Elle : Marie Brassard), après avoir joué des reflets et du son

insolite produit par un tissu métallique qu'elle manipule au-dessus de sa tête, fait entendre une phrase en forme de promesse : « Sous nos yeux, / Une feuille de Mylar / Devient un fantôme d'argent... » (*IN*, 2009 : 1).

Dans le sillage de ses spectacles précédents, mais cette fois avec le souci de faire s'entrechoquer des souvenirs que l'on soupçonne être personnels, et qui croisent le destin d'un auteur, J.T. LeRoy, pseudonyme dont s'est servie une chanteuse rock du nom de Laura Albert pour écrire des romans soi-disant autobiographiques, et qui, même une fois son imposture dénoncée, aurait déclaré avoir « toujours cru que J.T. LeRoy était une vraie personne qui existait à l'intérieur d'elle... » (*IN*, 2009 : 2). C'est la posture qu'adopte Marie Brassard en s'appropriant cet enfant prostitué, ce garçon inventé qui se travestit, et qui la nuit vient « marche[r] dans le champ de [s]on enfance » (*IN*, 2009 : 11). Dans cette œuvre méditative et intrasubjective, la lumière, autant que la musique, la vidéo et les objets interagissent, mais chacun *dans sa propre langue*, au service de l'imaginaire spirite et animiste du solo : par exemple, les projecteurs ou les micros sur pied s'animent comme par magie, des figures évanescentes apparaissent sur l'écran arrière, de soudains éclairs strient l'espace ou une mitraille stroboscopique éclate dans le noir. Tous ces messages lumineux ou cinétiques convoquent ainsi un monde parallèle où logent les rêves et les cauchemars, aussi bien que les spectres, les esprits et les ectoplasmes qui ne se résignent jamais à mourir – tous rendus sous nos yeux à une seconde vie par la créatrice qui les a reconnus comme ses semblables.

Par une stratégie qui vise, peut-on croire, à s'affranchir des apories du récit de soi, Marie Brassard prend ainsi appui sur une pluralité de figures qui ont pour effet de fractionner la fiction au profit d'une dialectique entre subjectivation et désobjectivation, transformant l'événement scénique en un processus continu de *dé-formation* (Sarrazac, 2004 : 140). On en trouve un exemple particulièrement éclairant dans *Peepshow* :

11. Le monstre

LE MONSTRE

Je suis prisonnier depuis si longtemps. Je ne retrouve plus le chemin pour sortir. C'est comme si j'étais tombé dans un trou. Tout est humide et froid autour de moi. Il n'y a rien à boire, rien à manger. La seule présence parfois : des araignées géantes qui courent le long des murs derrière moi. Elles me terrifient. J'ai arrêté de compter les jours. Je les marquais d'une ligne avec un couteau. Je ne dors presque plus. Parfois, des phrases se déposent dans mes pensées. Des expressions absurdes comme : *Ce que tu vois n'est ce que ce que tu vois*. Et je répète les phrases encore et encore jusqu'à ce que chacun des mots perde son sens.

Ce que tu vois n'est ce que ce que tu vois Ce que tu vois est ce que tu vois Ce que tu vois est ce que tu vois...

Le Monstre perd le sens des mots qu'il prononce. Ce qu'il dit devient lentement incompréhensible.

12. Le loup

WILL LE LOUP

Est-ce que ça va aller ?

BEAUTIFUL

Oui...Oui.

WILL LE LOUP

T'as des amis qui peuvent t'aider ?

BEAUTIFUL

Oui oui, j'ai des amis. Ça va aller. Je vais m'en sortir.

WILL LE LOUP

T'es certaine ?

BEAUTIFUL

Non.

WILL LE LOUP

Je suis désolé. C'est tellement, tellement triste de perdre quelqu'un qu'on aime. Mais tu sais, ça arrive à tout le monde. Dis-moi, dis-moi... Comment tu te sens ?

Beautiful pleure. Un loup rôde près d'elle dans la forêt.

13. La maîtresse

LA MAÎTRESSE

Le soir, quand j'entre à la maison, j'aime prendre un verre. J'ouvre la fenêtre, je mets de la musique, je m'assieds dans un fauteuil. Je regarde le ciel. J'aime beaucoup être seule le soir. Peut-être parce que je passe mes journées entourée d'enfants. Parfois je lis de vieilles lettres. Je lis des lettres d'amour que j'ai reçues quand j'étais adolescente. Des lettres où des garçons m'écrivaient qu'ils ne pouvaient pas vivre sans moi... J'imagine que la plupart doivent être toujours vivants aujourd'hui et la plupart doivent m'avoir oubliée. Il y en a sûrement qui ont une famille. Ou alors ils sont gais ou alors ils sont seuls comme moi. Il y en a peut-être qui sont morts. Parfois en lisant les lettres, je pense au décalage, au *bad timing*. Aux amoureux qui m'écrivaient : « Je n'ai jamais aimé quelqu'un comme je t'aime toi. » Je souris en me rappelant à quel point ces histoires devenaient tordues quand l'amour s'était éteint. Toutes ces histoires qui s'annoncent derrière moi. Toutes ces histoires inachevées.

14. Dilemme

BEAUTIFUL JEUNE FEMME

Si je ne peux emprunter qu'une seule direction, comment puis-je embrasser tout ? Si je prends ceci, cela m'a échappé. Si je veux me rendre par là... J'ai raté par ici. Si je dis oui à quelque chose, que va-t-il arriver du moment, de ce moment si j'avais dit non ? Si je regarde loin devant, je rate tout derrière. Je manque tout. Toutes ces choses que je n'ai pas regardées alors qu'elles étaient là.

Tout ce qui n'existera jamais. Tout ce qui n'a pas été voulu, désiré... Tout ça s'amoncelle, derrière. Une montagne derrière moi dans le trou géant du passé. Dans l'abîme creusé par les choses oubliées (P, 11-12¹³).



Peepshow. Texte et mise en scène de Marie Brassard, 5^e salle de la Place des Arts, production d'Infrarouge, 2005.
© Simon Guilbault.

Cette succession de courtes séquences fait défiler des figures – Le Monstre, Beautiful (enfant et jeune femme), Will le Loup, La Maîtresse –, toutes affectées par des marques de subjectivation, en tant que créatures capables d'exprimer un monde « parce qu'en lui la possibilité existe, touche (*contingit*) à la réalité » (Agamben, 1999 : 193). Ainsi le Monstre cherche-t-il à échapper à la prison qu'est devenu son être, Beautiful (enfant) envisage-t-elle de surmonter sa peine à la suite de la perte de « quelqu'un qu'on aime », etc. Or ce champ de possibles s'accompagne de part en part d'un sentiment d'enfermement, de perte et de vide, toutes modalités de la désobjectivation qui renvoient à « un monde qui n'est jamais mon monde, parce qu'en lui la possibilité n'existe pas » (Agamben, 1999 : 193).

La fiction que déploie *Peepshow* loge de la sorte à l'enseigne d'une machine désirante qui assemble « des sensations issues du monde, par impressions, et une *capacité combinatoire* qui s'en distingue, et qui donc n'est pas réductible aux sens » (Guénoun, 1997 : 115 ; les italiques sont de l'auteur). C'est dire que le sujet n'a rien ici d'une monade et qu'il est construit et déconstruit par la convocation de voix multiples qui sont saisies dans leur ambivalence ontologique¹⁴ : Beautiful, par exemple, est une créature dont Marie Brassard ne peut disposer à sa guise, une fois qu'elle l'a mise au monde et mise en scène – ou, plutôt, mise en voix ; elle peut en revanche lui opposer d'autres figures qui en enrichissent la portée symbolique.

Dans cette perspective, il ne fait aucun doute que la partition verbale ne peut être dissociée de la composante plurivocale qu'y intègre Marie Brassard : « Il y aura donc un texte sur le texte, un *texte de voix*. Ainsi la voix devient originaire d'un sujet, la marque de son clivage, prise dans l'entre-deux, à la fois corps et langage et elle tisse ce sujet dans le temps et l'espace, *en procès* » (Finter, 1985 : 157, les italiques sont de l'auteure).

Esthétique du « corps parlant » : la performance autofictionnelle

Dans une étude récente, Hervé Guay a pointé l'émergence d'un « dialogisme hétéromorphe » dans les pratiques scéniques actuelles au Québec ; il a proposé d'aborder ce phénomène en prenant en compte « la présence explicite d'une pluralité de voix dans l'énonciation théâtrale », voix qui « se juxtaposent les unes aux autres, entrent en concurrence, créent des contrastes marqués, nuancent, à d'autres moments, un aspect du spectacle ou encore entraînent des digressions imprévisibles ou des effets de choralité » (Guay, 2008 : 69). Stimulé par ces considérations, j'ai souhaité pour ma part examiner la pratique singulière de Marie Brassard, notamment sous l'angle d'une poétique du « corps parlant », en ce qu'elle concerne au premier chef les créateurs qui combinent les fonctions d'auteur, d'acteur et d'agenceur scénique (ou AAA, voir *supra*), sans forcément renoncer à l'intégration d'autres concepteurs, dans leur élaboration d'un spectacle en solo.

Il faut convenir que le changement de paradigme que désigne la notion de « dialogisme hétéromorphe » n'est pas sans recouper celle de théâtre postdramatique, avancée par le théoricien allemand H.-T. Lehmann¹⁵. De plus, l'apparition, dans les années soixante aux États-Unis, de la performance en tant que forme d'« art direct » ou conceptuel, axé sur le corps du performeur – souvent un artiste visuel qui se produisait dans une galerie d'avant-garde en présence d'un public restreint – avait déjà introduit deux facteurs structurants dans l'élaboration subséquente d'œuvres scéniques : premièrement, la critique radicale de ce que Derrida a appelé le logocentrisme – prenant à témoin le théâtre de la cruauté d'Artaud (Derrida, 1967 : 341 et suiv.) pour élaborer une conception du théâtre qui casse le modèle du « bel animal » aristotélicien, fondé sur le principe d'une « représentation produisant de la connaissance » (Guénoun, 1997 : 28) ; deuxièmement, l'émergence du dispositif comme système processuel d'autonomisation des composantes d'une réalisation scénique. Cette nouvelle conjoncture, à l'intersection des arts plastiques, de la musique et de la vidéo, n'a eu de cesse de compliquer, en l'occurrence, le travail d'analyse des chercheurs, dès lors qu'un objet de cette sorte est plus souvent qu'autrement instable, se transformant au gré de ses concepteurs, tout au long de sa durée de vie.

Il n'en reste pas moins possible de cerner les orientations esthétiques des créations de Marie Brassard, une fois admis que celles-ci ne présentent pas, loin s'en faut, une approche uniforme, tant à l'égard du traitement de la fiction que dans ses stratégies d'interaction avec l'auditoire. C'est ici qu'il faut faire appel à la dénomination générique de performance autofictionnelle qui semble apte à rendre compte du type de *présentation* (et non de représentation) du corpus à l'étude. S'il faut reconnaître le flou conceptuel qui entoure le terme d'autofiction, il n'empêche qu'on peut y déceler la convocation par un sujet – ici en scène – des « codes de l'autobiographie [...], mais perturbés, relativisés par une certaine emphase ; [...] le *je* ne renvoie plus à une réalité permanente, mais au contraire à une multiplicité fragile qui ruine la croyance en une quelconque profondeur psychologique et ébranle du même coup l'idée de vérité unique » (Hubier, 2003 : 122-123), laquelle est au fondement même du projet autobiographique.

On a vu que Marie Brassard a pris plaisir à s'inventer des vies dans ses solos, en puisant dans ses rêves ou dans diverses circonstances de son existence, en s'offrant ainsi « l'opportunité d'expérimenter à partir de sa vie et de la mise en fiction de celle-ci, d'être tout à la fois et [elle]-même et un autre » (Hubier, 2003 : 125). Ce pacte autofictionnel qui renvoie à un ordre symbolique où le sujet se situe dans le battement sans fin de son être et des créatures qui le hantent, emprunte un chemin volontiers labyrinthique, dans la mesure où le moi du créateur-performeur se confronte à ses démons intérieurs, à même des éclats de fable, des réminiscences et des fantasmes, qui constituent à terme les matériaux composites d'une performance au sein de laquelle « la fonction plastique de l'image scénique est exploitée indépendamment du drame » (Bouko, 2010 : 244).

Les affabulations dramatico-scéniques de Marie Brassard ont indéniablement un caractère paradoxal : dans ses solos, « quelque chose suit son cours » et, en même temps, l'événement théâtral « tend à juxtaposer des moments hétérogènes et à condenser des moments d'intensité dramatique : il est tout entier tissé d'instantanés féconds » (Barbérís, 2010 : 161). Avec le recours à une forme hybride, qui ne renonce pas à raconter, sans pour autant s'en remettre à l'identification primaire, Marie Brassard fait jouer divers procédés d'intensification de l'affect – une démarche ancrée dans la grande liberté de l'artiste qui cumule les fonctions d'auteur, d'actrice et d'agenceur scénique. Son travail fait voir jusqu'à quel point la scène contemporaine est l'objet d'une mise en tension grandissante entre le « corps parlant » et un environnement technologique qui, pour sa part, accuse l'artificialité de l'événement scénique. Il resterait à examiner dans quelle mesure l'artificialité de ce type de performance, inhérente à son régime esthétique, tout « [e]n intensifiant sa réalité vivante », débouche ou non sur une scène qui « exacerbe son ambivalence et décèle le point où le réel vacille dans son authenticité » (Barbérís, 2010 : 52).

Notes

1. Quelques mots pour définir la triade « auteur-acteur-agenceur scénique » (ou AAA) que je propose, indissociable d'une dramaturgie de l'acteur(-créateur). La notion d'agenceur scénique y est préférée à celle de metteur en scène, car il ne s'agit pas ici, tout particulièrement dans le cas de Marie Brassard, de partir d'un texte écrit au préalable pour déboucher sur sa production au théâtre. En d'autres mots, le créateur AAA est à même d'*agencer* l'ensemble des codes scéniques en liaison avec une partition verbale qui peut être elle-même mise au point pendant une période assez longue qui est propice à des condensations et à des ellipses dans l'élaboration de la fiction.
2. L'épithète « performanciel » renvoie à l'art de la performance – *Performance Art* en anglais ; elle ne doit pas être confondue avec le terme « performatif » qui, pour la pragmatique du discours, désigne l'acte de langage que produit tout énoncé.
3. *La noirceur* n'est pas à proprement parler un solo : cette production présente en effet une alternance de voix féminines, assumées par Marie Brassard, et masculines, toutes confiées à un autre acteur. Pourtant, il est évident que le récit principal de l'éviction de son loft au centre-ville de Montréal et, au demeurant, l'écriture et la conception de l'ensemble de la production sont le fait de la seule Marie Brassard. En ce sens, on pourrait quand même parler d'un monodrame, puisque l'autre acteur de cette production a le statut d'un émetteur subordonné à la fonction cardinale qu'a la narratrice dans la fiction.
4. Je tiens à remercier Marie Brassard qui m'a aimablement donné accès aux textes de ses productions, en plus de me remettre des captations vidéos de ses spectacles auxquels, pour la plupart d'entre eux, j'avais déjà assisté au fil des ans. Dans la suite de mon texte, les références aux textes de Marie Brassard seront indiquées par les sigles suivants, entre parenthèses, suivis du numéro de la page du manuscrit : *JCR* pour *Jimmy, créature de rêve*, *N* pour *La noirceur*, *P* pour *Peepshow*, *I* pour *L'invisible* (version 2008) et *IN* pour *L'invisible* (version 2009). Voir notre bibliographie pour la datation des versions textuelles utilisées dans la présente étude.
5. En 1913, le premier théoricien du monodrame moderne, Nicolas Evreinov, en propose la définition suivante : « [...] par monodrame je veux entendre le type de représentation dramatique qui, aspirant à communiquer le plus pleinement au spectateur l'état d'âme du personnage, montre sur la scène le monde qui l'entoure tel qu'il est perçu par le personnage à tout moment de son existence scénique. » (Evreinov, 1999 :153)
6. La dramaturgie de l'acteur désigne un processus par lequel un créateur a recours à des séances d'improvisation, le plus souvent enregistrées, qu'il modifie au fil du temps (y compris tout au long des représentations), par des opérations de collage et de montage, auxquelles viennent s'incorporer son jeu physique, sa voix, et s'inscrire un ou plusieurs autres systèmes expressifs (lumière, musique, projections, etc.). En principe, cette pratique exclut l'écriture préalable d'un texte en tant que point de départ de la production scénique. Toutefois, il peut arriver que des matériaux écrits servent de déclencheur à l'élaboration de la partition verbale ; ainsi Marie Brassard a confié avoir transcrit ses rêves durant les deux années qui ont précédé la production de son solo *Jimmy, créature de rêve*

(JCR : 2). Il peut exister par ailleurs un va-et-vient entre des séances d'improvisation et divers matériaux, textuels ou non (photos, musiques ready-made, peintures et dessins, etc.), qui sont autant de chemins créatifs d'une œuvre qui reste intrinsèquement ouverte, suivant le processus d'un *work in progress*.

7. John Paul Halferty consacre de bonnes pages à cette structure, nommée par lui « *hyper-linked time space* », concernant le solo *Jimmy, créature de rêve* (Halferty, 2007 : 82-85).

8. <http://infrarouge.org/?cat=14#> (consulté le 30 avril 2009).

9. Le philosophe Yves Michaud écrit à cet égard : « À notre époque, dit dans la même logique Sloterdijk, à des organes imparfaits sont sans cesse substitués des machines plus performantes. Un second monde, prothétique, vient s'ajouter au corps. Il s'agit non seulement de prothèses réparatrices mais plus encore de prothèses expansives. (...) Ces extensions sont opératives, sensorielles et cognitives » (Michaud, 2006 : 38-39). Le lecteur intéressé à élargir la discussion sur les questions anthropologiques et biopolitiques qui traversent les solos de Marie Brassard trouvera profit à lire les essais de Peter Sloterdijk, dont *Règles pour le parc humain* (voir notre bibliographie). Ajoutons que la discussion de cette problématique, en regard de notre corpus, aurait entraîné l'ajout de plusieurs pages à la présente étude – qui devait, bien entendu, se conformer aux limites établies par le périodique.

10. Le site web d'Infrarouge, la compagnie de Marie Brassard (<http://infrarouge.org>), est éloquent à cet égard, de même que le petit film, à la pellicule avariée, qui est projeté dans une séquence de *L'invisible*.

11. Ces six axiomes constituent les sous-titres de l'article de référence : « 1. L'événement théâtral est un ensemble de transactions complexes. 2. L'intégralité de l'espace est utilisée pour la performance. 3. L'événement théâtral a lieu dans un espace totalement transformé ou dans un « espace trouvé ». 4. L'attention est flexible et variable. 5. Toutes les composantes du spectacle parlent leur propre langue. 6. Le texte n'est pas forcément le point de départ ni le but du spectacle. Le texte verbal n'est pas indispensable » (Schechner, 2008 : respectivement aux pages : 121 ; 129 ; 132 ; 140 ; 143 ; 144).

12. Précisons que les propos de Richard Schechner auxquels nous nous référons s'inscrivent dans une défense et illustration d'un *théâtre environnemental* qui préconisait l'abandon de la frontalité au profit d'un espace où acteurs et spectateurs auraient été appelés à se déplacer en cours de spectacle. Ce n'est pas du tout le cas pour les productions de Marie Brassard. Un tel constat n'interdit pas de reconnaître la pertinence d'autres dimensions que propose par ailleurs le praticien et théoricien américain dans son analyse des interactions entre les composantes d'une production scénique. En ce qui concerne Marie Brassard, ses performances sont clairement le résultat d'une hybridation entre la frontalité scénographique et un environnement sonore électrifié (micro-HF, processeur, amplificateur, haut-parleurs *surround*, etc.). La frontalité ainsi couplée à un dispositif d'électrification de la voix et des interventions sonores ou musicales va dans le sens des observations de Marie-Madeleine Mervant-Roux qui a relevé avec acuité les mutations de la fonction du spectateur depuis les années 1950 en France, en pointant la coprésence dans un même public d'une figure tripartite : le gardien, le chaman, le médiateur (Mervant-Roux, 2006 : 169-184).

13. Je me suis permis de modifier la typographie du manuscrit original (emploi d'italiques et de gras, respectivement pour les didascalies et les intertitres ; majuscules pour les noms de personnages) et de corriger quelques fautes d'accord et de ponctuation, afin d'en rendre plus claire la lecture.

14. Concernant l'enjeu fondamental du sujet qui est « toujours en deçà ou au-delà de l'humain » (Agamben, 1999 : 178), je me réfère à un passage de *Ce qui reste d'Auschwitz*, qui me semble apporter un éclairage sur le champ de forces qui s'exerce sur un « corps parlant » : « Possibilité (pouvoir être) et contingence (pouvoir ne pas être) sont les opérateurs de la subjectivation, du point où un possible vient à l'existence, se donne à travers la relation à une impossibilité. L'impossibilité, comme négation de la possibilité (ne pas [pouvoir être]), et la nécessité, comme négation de la contingence (ne pas [pouvoir ne pas être]), sont les opérateurs de la desubjectivation, de la destruction et de la destitution du sujet – c'est-à-dire des procédures qui séparent en lui puissance et impuissance, possible et impossible » (Agamben, 1999 : 193).

15. Pour s'en tenir à l'importance accrue de la performance solo dans le théâtre contemporain, Lehmann fait cette observation : « Là où se trouvent mise en valeur – conceptuellement et non de façon accidentelle — la présence des acteurs, leurs rapports aux spectateurs, on peut parler de monologie comme modèle théâtral » (Lehmann, 2002 : 207). Le néologisme « monologie » est explicité ainsi par le théoricien allemand : « Une possibilité évidente, si l'on veut écarter la composante de "représentation" du langage au profit de sa réalité théâtrale, consiste à renforcer son caractère d'*apostrophe* [...]. Comme il ne s'agit pas tout bonnement ici de la poursuite du monologue comme forme textuelle [...], on préférera utiliser un néologisme : il s'agit de *monologies* que l'on peut considérer comme symptôme et index pour le déplacement postdramatique du concept de théâtre » (Lehmann, 2002 : 206 ; les italiques sont de l'auteur).

BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN, Giorgio (1999), *Ce qui reste d'Auschwitz, L'archive et le témoin, Homo Sacer III*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Éditions Payot & Rivages.

BARBA, Eugenio et Nicola SAVARESE (2008), *L'énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Éliane Deschamp-Pria, Montpellier, Éditions L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur ».

BARBÉRIS, Isabelle (2010), *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Intervention philosophique ».

BOUKO, Catherine (2010), *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, coll. « Dramaturgies ».

BRASSARD, Marie (2009 [2001]), *Jimmy, créature de rêve*, inédit, manuscrit du 15 mai 2009, 15 f.

BRASSARD, Marie (2009 [2003]), *La noirceur*, inédit, manuscrit du 31 août 2009, 21 f.

BRASSARD, Marie (2007 [2005]), *Peepshow*, inédit, manuscrit du 2 mars 2007, 16 f.

- BRASSARD, Marie (2008), *L'invisible*, 1^{ère} version, inédite, manuscrit du 21 mai 2008, 13 f.
- BRASSARD, Marie (2009), *L'invisible*, 2^e version, inédite, manuscrit du 28 avril 2009, 13 f.
- BUTLER, Judith (2007), *Le récit de soi*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques ».
- CRAIG, Edward Gordon (2004), *De l'art du théâtre*, traduit de l'anglais par Geneviève Séligmann-Lui (première édition en français, Paris, Éditions O. Lieutier et Librairie théâtrale, 1920), coll. « Penser le théâtre », Éditions Circé.
- DARROCK, Michael (2008), « Digital Multivocality and Embodied Language in Theatrical Space », dans Georges BROWN, Gerd HAUCK et Jean-Marc LARRUE (dir.), « Mettre en scène », *Intermédialités*, n° 12, Montréal, automne, p. 95-114.
- DANAN, Joseph (2005), « Monodrame polyphonique », dans Jean-Pierre SARRAZAC (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Éditions Circé-Poche, p. 123-125.
- DAVID, Gilbert (2008), « Entre visible et invisible », *Spirale*, n° 222, Montréal, septembre-octobre, p. 53-54.
- DERRIDA, Jacques (1967), « La théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », dans *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, p. 341-368.
- EVREINOV, Nicolas (1999), « Introduction au monodrame », traduit du russe par Danielle Konopnicki Miot, *Registres*, n° 4, Institut d'études théâtrales (Paris III), Presses de la Sorbonne Nouvelle, novembre, p. 149-167.
- FELMAN, Shoshana (1980), *Le scandale du corps parlant, Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*, Paris, Éditions du Seuil.
- FINTER, Helga (1985), « Théâtre expérimental et sémiologie du théâtre : la théâtralisation de la voix », dans Josette FÉRAL, Jeannette Laillou SAVONA et Edward A. WALKER (dir.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, coll. « Brèches », p. 141-164.
- FREUD, Sigmund (1985), « L'inquiétante étrangeté », dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », p. 209-263.
- GUAY, Hervé (2008), « Vers un dialogisme hétéromorphe », dans Gilbert DAVID et Hélène JACQUES (dir.), dossier « Devenir de l'esthétique théâtrale », *Tangence*, n° 88, Université du Québec à Rimouski et Université du Québec à Trois-Rivières, automne, p. 63-76.
- GUÉNOUN, Denis (1997), *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre ».
- HALFERTY, John Paul (2007), « Intermediality in Marie Brassard's *Jimmy, créature de rêve* », dans Irène ROY (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Convergences », p. 77-93.
- HUBIER, Sébastien (2003), *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, coll. « U ».
- KIRBY, Michael (1987), *A Formalist Theatre*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

- LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par P.-H. Ledru, Paris, Éditions de l'Arche.
- LEHMANN, Hans-Thies (2008), « Note sur l'*anagnorisis*. Réflexions sur le spectateur dans le théâtre pré- et postdramatique », traduit de l'allemand par Corinne Fournier Kiss, dans Thomas HUNKELER, Corinne FOURNIER KISS et Ariane LÜTHI (éds), *Place au public. Les spectateurs du théâtre contemporain*, Genève, MétisPresses, coll. « Voltiges », p. 21-36.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (2008), *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral ».
- MICHAUD, Yves ([2002] 2006), *Humain, inhumain, trop humain. Réflexions philosophiques sur les biotechnologies, la vie et la conservation de soi à partir de l'œuvre de Peter Sloterdijk*, suivi de *Le diable dans les détails*, Paris, Climats-Éditions Flammarion.
- NOVARINA, Valère (2006), *Lumières du corps*, Paris, P.O.L. éditeur.
- RICOEUR, Paul (1984), *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points - Essais ».
- RYKNER, Arnaud (2008), « Du dispositif et de son usage au théâtre », dans Gilbert DAVID et Hélène JACQUES (dir.), « Devenir de l'esthétique théâtrale », *Tangence*, n° 88, Université du Québec à Rimouski et Université du Québec à Trois-Rivières, automne, p. 91-103.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2004), *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Éditions Circé, coll. « Penser le théâtre ».
- SCHECHNER, Richard (2008), « Six axiomes pour le théâtre environnemental » [1967, révisé en 1987], dans *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, traduit de l'américain par Marie Pecorari, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », p. 121-147.
- SLOTERDIJK, Peter ([2000] 2010), *Règles pour le parc humain*, suivi de *La domestication de l'être*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Mille et Une Nuits-Librairie Arthème Fayard.