

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPLORATION D'ÉCRITURES CHORALES DANS UNE ADAPTATION
FÉMINISTE DU ROMAN *LES SANGS* D'AUDRÉE WILHELMY

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
JEAN-FRANÇOIS GUILBAULT

MAI 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier et reconnaître la participation des comédiennes qui ont donné leur temps, leurs opinions et leur talent au cours des différentes étapes de travail, ce qui m'a permis de grandir durant ce long processus, tant comme créateur que comme humain. Toutes les nommer est une évidence : Caroline Dusseault, Debbie Lynch-White, Coralie Paquelier, Sarah Boulais, Claudia Chan Tak, Andréanne Joubert, Julie Berson, Catherine Chabot, Isabeau Blanche, Evelyne de la Chenelière, Choé Barshee, Geneviève Bédard, Lamia Benhacine, Amélie Carrier, Catherine Cédilot, Pénélope Deraîche-Dallaire, Pascale Drevillon, Jeanne Gionet-Lavigne, Kariane Héroux-Danis, Véronique Lafleur, Camille Léonard, Gabrielle Lessard, Jessica Léveillée-Lemay, Émilie Lévesque, Alix Mouysset, Catherine Paquin-Béchar, Camille Paré-Poirier, Véronique Pascal, Vanessa Seiler, Marianne Thomas et Anne Trudel.

Je tiens à souligner l'apport des conceptrices qui ont été d'une générosité et d'une rigueur incroyables : Léticia Hamaoui, Catherine Sainte-Marie, Julie Lafontaine, Gabrielle Girard, Roxanne Bédard, Kévin Pinvidic et Julien Blais. Une mention spéciale à mon amie Geneviève Lord qui, du fond de son congé de maternité, s'est dévouée à être la sage-femme de mon propre accouchement.

Je remercie Audrée Wilhelmy et l'équipe du CEAD, tout particulièrement l'érudit Paul Lefebvre et l'ordonnée Gabrielle Dumont-Dufresne pour les ateliers dramaturgiques et les conseils ainsi que l'équipe de l'espace et des retraites Thésez-Vous, sans qui la rédaction de ce mémoire ne se serait tout simplement jamais faite. Plus de 250 « tomates » plus tard, voici le temps de fermer le jardin et de récolter.

DÉDICACE

*« La pluralité de l'étant est au fondement de
l'être. » (Nancy, 1996, p. 30)*

TABLES DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX.....	vii
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
0.1 Le loup dans la bergerie.....	1
0.2 « Mon » féminisme.....	3
0.3 Ma pratique professionnelle d'écriture et de mise en scène	6
0.4 Méthodologies : autopoïétique, heuristique et cycles <i>Repère</i>	7
0.4.1 Structure cyclique	7
0.5 Cadre théorique.....	12
0.6 Structure du mémoire	13
CHAPITRE I Personnage féminin pluriel	15
1.1 Présentation détaillée du roman, de l'autrice et du contexte de recherche	15
1.2 Féministe et/ou misogyne ?	19
1.3 Le traitement choral du monologue théâtral féminin québécois	22
1.4 Point de départ de l'adaptation : la complexité	26
1.5 Chœur ou choralité : l'implantation de personnages choraux	28
1.5.1 Chœurs	28
1.5.2 Choralité.....	30
1.5.3 Personnage	32
CHAPITRE II Adaptation du roman : vers une dramaturgie féministe.....	34
2.1 Exploration de différents angles d'approches pour amorcer l'adaptation	34
2.1.1 Choralité et sérialité	34
2.2 Champs de pratiques et artistes d'inspiration	38

2.2.1	Tauberbach, la folie féminine	38
2.2.2	Cindy Sherman, l'autoportrait décentré	39
2.3	Première exploration : laboratoire autour du personnage Abigaëlle	41
2.3.1	Conclusions du laboratoire et émergence des questions identitaires	43
2.3.2	Qui sont les choreutes ?	45
2.4	Passage de la forme romanesque à la forme théâtrale	47
2.4.1	Structure rhapsodique	49
2.4.3	Lottä et Marie-des-Cendres	52
2.4.5	Féléor et l'intendante	55
CHAPITRE III Féminin / féminin(e)s : exploration et écritures des partitions chorales		59
3.1	Laboratoires et finalisation de l'écriture	59
3.1.1	<i>Modus operandi</i> des laboratoires dramaturgiques	60
3.1.2	Impact des discussions collectives sur la dramaturgie	62
3.1.3	La femme sacrificielle.....	65
3.2	Partitionnement des voix chorales	67
3.2.1	Codifications générales et transversales.....	68
3.2.2	Le partitionnement spatial.....	70
3.3	Différents effets choraux par tableau et notations spécifique.....	72
3.3.1	Mercredi	73
3.3.2	Constance	74
3.3.3	Abigaëlle	76
3.3.4	Frida	77
3.3.5	Phélie.....	79
3.3.6	Lottä	81
3.4	Défis et points forts du travail choral	82
CONCLUSION.....		85
ANNEXE A Les sangs, adaptation chorale (Version 10, juin 2018).....		89
ANNEXE B Chronologie des cycles heuristiques (printemps 2014 à été 2019)....		141
ANNEXE C Structure du laboratoire Abigaëlle, 23 février 2015		143

ANNEXE D	Extrait de la finale, p. 38-39 (Version 2, mars 2017)	144
ANNEXE E	Exemple de pictogramme de mise en place	146
ANNEXE F	Liste des tableaux d’inspiration sur <i>Pinterest</i>	147
BIBLIOGRAPHIE		148

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
2.2.3 Les personnages, les archétypes et les éléments symboliques associés.....	41
2.4.2 Structure temporelle de l'adaptation	50
2.4.4 Références aux vitraux dans l'adaptation	54
3.2.1.1 Notation personnage Bonnes (annexe A, p. 103)	69
3.3.2.1 Notation, tableau Constance (annexe A, p. 106)	75
3.3.3.1 Notation, tableau Abigaëlle (annexe A, p.113).....	77
3.3.5.1 Notation, tableau Phélie (annexe A, p.127)	81

RÉSUMÉ

Dans un processus visant à explorer la pluralité des identités possibles de personnages théâtraux, cette recherche-création a us   d'ambition pour multiplier les interprétations simultanées de différents personnages monologiques de manières chorales. Poursuivant parallèlement l'objectif d'une cohérence dramaturgique et formelle, différentes écritures chorales ont été explorées et développées au fil de plusieurs cycles de création   tiol  s sur cinq années.

S'appuyant sur le roman controversé *Les Sangs* d'Audrée Wilhelmy, véritable miroir aux alouettes, l'exercice a évolué en terrains min  s, provoquant des questionnements féministes, humanistes et collectifs, ouvrant la voie à des enjeux sociaux et éthiques qui ont teinté la recherche et la création.

Le texte d'accompagnement consiste en une réflexion autopo  i  tique sur différentes dénominations de personnages féminins pluriels, sur le processus d'adaptation du roman en une pièce de théâtre et sur l'exploration d'écritures de partitions chorales à partir de la salle de répétition jusqu'à la présentation publique.

Le présent mémoire est accompagné du texte dramatique partitionné et de la captation vidéo de la présentation publique, mettant en scène une équipe de vingt-et-une comédiennes.

Mots clés : Choralité, chœur, féminisme, misogynie, adaptation, monologue, théâtre, identité, mise en scène, partition, partitionnement, Audrée Wilhelmy.

INTRODUCTION

0.1 Le loup dans la bergerie

Membre du *girl's club* de mon quartier tout au long de ma jeunesse dans les années 90, je jouais quotidiennement avec des poupées Barbies, accompagné de Stéphanie, Geneviève, Magalie, Lysanne ou Rachel. Les modèles féminins et les codes transmis pour incarner une féminité parfaite, mais inaccessible, ont contribué à ma construction sociale et identitaire. Encore aujourd'hui, je compte mes amis masculins sur les doigts d'une main alors que mes amitiés féminines sont innombrables. C'est dans les groupes de filles que je m'inscris tout naturellement et pas dans celui des garçons, contrairement à mes quatre frères. J'ai été appelé *mademoiselle* au téléphone du plus loin que je me souviens, à cause de ma voix aiguë. Cheveux longs, visage imberbe et manières délicates, mon genre a été questionné par mes interlocuteurs tout au long de mon adolescence. Comme le Mowgli du *Livre de la jungle* (1894) qui grandit dans la canopée et finit par en absorber les codes sociaux, j'intégrais le langage et les manières des filles à force de les côtoyer. J'ai toujours été un témoin de proximité, bien que protégé grâce à mon genre biologique, de cet enseignement particulier qu'est celui du devenir-féminin et de la construction sociale de son genre.

À la lecture du roman *Les Sangs* (2013), de Audrée Wilhelmy, je me sentais en terrain connu. Confident privilégié de plusieurs amies, l'univers me semblait familier quand j'ai découvert les journaux intimes imaginés par l'autrice, lesquels présentaient le témoignage de différents personnages archétypaux féminins entretenant des relations

complexes avec l'amour, la sexualité et le pouvoir. J'appréciais la structure du roman inspirée du mythe de Barbe-Bleue, sa forme épistolaire, le sentiment de voyeurisme qu'il induisait, ses contradictions et l'accumulation des styles d'écritures que j'aborderai dans le premier chapitre de ce mémoire. Malgré sa forme narrative et romanesque, je lui trouvais un fort potentiel théâtral puisque chaque figure présentée par l'autrice recelait une identité plurielle intrinsèque et conflictuelle (femme, mère, épouse, victime) qui était la source du drame. Puisque je cherchais à explorer différents rapports entre monologues et choralité pour tisser un lien entre l'intime et le collectif, j'ai décidé d'amorcer ma recherche-crédation en m'appuyant sur ce roman. Je me disais naïvement que le travail d'adaptation serait simple : il ne s'agirait que de prendre les chapitres tels quels, de les raccourcir un peu et de travailler à l'orchestration des monologues à plusieurs voix. Or, cette recherche effectuée à temps partiel a été ponctuée de défis professionnels tous plus stimulants et prenants les uns que les autres. Le long processus que je décris dans les chapitres de ce mémoire s'est déployé lentement et s'est ramifié au-delà de mes prévisions. La recherche a finalement suscité une kyrielle de questionnements dépassant largement la polyphonie des monologues. Alors que j'amorçais la première version de mon adaptation, le contexte social a drastiquement changé. Le mouvement *#metoo* déclenché par l'affaire Weinstein a déferlé comme une trainée de poudre des États-Unis jusqu'à Montréal, alors que plusieurs hommes en position de pouvoir se voyaient dénoncés sur la place publique pour leurs comportements sexuels déplacés, immoraux ou criminels. L'affaire Gilbert Rozon en tête de ligne, menée par le collectif des Courageuses, a fait rage tout au long des répétitions. Impossible de ne pas faire un parallèle entre les sept femmes du roman face à Féléor et les victimes des violences sexuelles qui s'exprimaient par la voix des médias sociaux pour raconter leur histoire.

0.2 « Mon » féminisme

Même si je n'en faisais pas un axe de travail au départ, ce contexte m'a accompagné dès le début de mon projet de recherche et le débat en vigueur dans la société a ouvert ma réflexion sur la question féministe au-delà de la recherche formelle des monologues polyphoniques. C'est ainsi que le matériau textuel à partir duquel est née mon impulsion sur la recherche du personnage choral est devenu lui-même, par la force des choses, un axe de réflexion qui a pris de plus en plus de place dans ma recherche. L'adaptation que j'envisageais et ma méthode de travail se teintaient d'une posture engagée et collective alors que les couches s'accumulaient pour devenir une courtepoincte complexe. En tant qu'homme gai qui se qualifie de féministe, je le constate depuis longtemps : le féminisme dérange. Ce mot aux définitions multiples provoque, choque, déstabilise, polarise. Dès que quelqu'un, peu importe son genre d'ailleurs, se revendique de cette appellation, les questionnements et critiques fusent de toutes parts. Pourquoi (encore) parler du féminisme, pourquoi vouloir s'identifier comme féministe ? Et qu'est-ce que ça signifie ? *Les Sangs* essayait déjà plusieurs critiques quant à sa posture ambivalente féministe/misogyne, notamment à cause de la violence subie par les personnages féminins. En cours de recherche, je me retrouvais dans une posture inconformable qui exigeait de me repositionner sans cesse quant à mon choix de texte. Je restais cependant convaincu que la matière serait féconde pour un travail choral. De plus, la complexité et les liens rhapsodiques entre les personnages m'interpellaient particulièrement, encore plus que le thème de la violence misogyne, ce qui me paraissait initialement accessoire dans le contexte d'une recherche surtout formelle.

Dans le groupe de recherche réuni pour la recherche-crédation, toutes les femmes n'avaient pas exactement la même définition du féminisme, même si toutes s'identifiaient au terme. Il m'a fallu définir ma propre interprétation du mot. Je

cherchais à faire une lecture féministe du roman, malgré le dénouement meurtrier pour chacune des protagonistes, en m'appuyant sur l'apparente liberté de choix des personnages, ce que j'aborderai dans le premier chapitre. Pour ma part, le féminisme présuppose une liberté de choix. Dans chaque chapitre du roman, le lecteur a accès aux pensées intimes de ces femmes, à leurs paradoxes et leurs contradictions, mais leur point de vue est clair : leur désir d'autodestruction est explicite, légitime et rationnel. Comme je savais que le roman, et mon adaptation peu importe la forme qu'elle prendrait, n'arriveraient pas à convaincre tout le monde de son potentiel féministe, j'ai pris le pari de m'assurer que ma façon de travailler le serait. J'ai lu attentivement le livre de Muriel Plana qui aborde le rapport entre le théâtre, le féminin et le politique et j'ai tenté de comprendre les mises en garde exprimées : « Il faut reconnaître qu'en effet, le féminin est une ornière théorique et qu'on ne peut s'y aventurer qu'en prenant de grandes précautions. » (Plana, 2012, p. 25). Selon elle, bien que souvent chargées de bonnes intentions, l'utilisation du féminisme, ou toutes les déclinaisons de qualificatif « au féminin », peut déranger ou ouvrir la porte à une forme de misogynie, car « on y prend le risque de figer le féminin dans la féminité, soit dans une nature ou une essence, et de confondre la représentation avec la réalité, le genre avec le sexe. » (Plana, 2012, p. 25) Or, dans le cadre de l'œuvre de fiction à partir de laquelle je travaillais et vers laquelle je me dirigeais, je commençais précisément dans la représentation et pas dans la réalité ce qui évacuait d'emblée toute ambition documentaire ou réaliste.

Pour me donner des munitions, j'ai d'abord cherché à croiser différentes définitions du féminisme. Dans *Le dictionnaire des dominations* (2012), du Collectif Manouchian, le terme se décline sous pas moins de cinq sous-définitions : le féminisme des minorités, des subalternes, postcolonial, musulman, celui du tiers-monde. Dans sa définition plus globale, le collectif insiste sur le fait que le féminisme n'est pas homogène ni statique, il n'est pas immuable, n'a pas un seul visage. C'est un terme pluriel qui embrasse large. Le féminisme fondamental y est présenté d'entrée de jeu comme une remise en cause perpétuelle de la question féministe, surtout en ce qui a trait au féminisme occidental à

prétention universelle. Cette critique interroge justement l'idée d'une sororité entre toutes les femmes, ce qui apparaît comme un principe réducteur. Le féminisme devrait être réfléchi de façon hétérogène, précisément parce qu'il est simultanément singulier et pluriel, intime et collectif, ce qui résonait pleinement avec le rapport que j'entendais explorer entre les personnages monologiques et la choralité. Le collectif critique par exemple la vision occidentale portée sur les femmes orientales, considérées comme moins politisées ou dégourdies, puisqu'ancrée dans un traditionalisme. Elles seraient moins féministes par leur condition et leur culture, mais il serait inutile de considérer ces femmes racisées comme des blocs monolithiques. Ces définitions réfutent l'idée que les cultures minoritaires, sud-asiatiques ou moyennes orientales soient nécessairement plus opprimantes ou plus sexistes. Pour être juste et égalitaire, le féminisme devrait se réfléchir comme lutte anticapitaliste et se faire porteur de plusieurs combats dans une approche diverse du concept qui combine plusieurs oppressions, mais qui se réfléchit toujours à partir d'un contexte.

Toutefois, ce qui est commun à tous les types de féminismes, c'est l'importance de la place sociale des militantes dans leur communauté. À titre d'exemple, pour un certain féminisme africain qui est largement hétérosexuel et pro nataliste, le pouvoir est revendiqué en réaction de survie par celles qui sont les porteuses de la reproduction de leur héritage culturel suite aux crises économiques et aux pratiques génocidaires qui ont marqué le continent. Tout cela pour dire que chaque contexte voit naître des spécificités conceptuelles pour réfléchir le terme et ses luttes. Ce que j'en ai retiré, c'est que les féminismes naissent souvent d'une intersectionnalité qui mélange les classes et les cultures. C'est un terme qui ne peut se réfléchir unilatéralement. L'espace fictionnel que représente le manoir de Féléor dans le roman agit comme un microcosme où une réflexion féministe a sa place et peut s'articuler de façon complexe. Or, les violences qui y sont perpétrées, voulues et socialement acceptées par les autres personnages, appartiennent à cet univers qui ne répond pas aisément aux codes du féminisme qui nous est familier. Par la revendication d'une adaptation féministe, j'en étais conscient

et je cherchais à charger l'adaptation et la démarche de cette notion plurielle, personnelle et évolutive. Les meurtres sordides des épouses de Féléor pouvaient-ils s'inscrire dans une démarche féministe ?

0.3 Ma pratique professionnelle d'écriture et de mise en scène

Avant d'amorcer le récit de la démarche d'adaptation du roman, je souhaite situer ma pratique professionnelle d'écriture pour expliquer d'où je pars comme auteur et metteur en scène. Cofondateur et codirecteur de la compagnie de théâtre jeunesse Samsara Théâtre, je suis membre du centre des auteurs dramatiques (CEAD) depuis 2013. J'ai d'abord été formé comme comédien, tout en poursuivant une pratique de mise en scène et de dramaturge. Je préfère ce terme à celui d'auteur, puisque les pièces que j'ai écrites avant cette adaptation ont toutes été le fruit de collaborations ou de transpositions d'histoires préexistantes. Durant l'écriture de *Samsara* (2010), pièce coécrite avec Liliane Boucher avec le soutien dramaturgique de Louis-Dominique Lavigne, le processus s'inspirait du voyage d'Ernest Shackleton en Antarctique au 19^e siècle en aller-retour avec des ateliers d'écriture de plateau inspirés de la technique du théâtre *Repère* de Jacques Lessard. Pour *Noyade(S)* (2014), coécrite avec Andréanne Joubert, nous étions inspirés par le mythe grec de Narcisse et la légende innue de Sedna pour écrire nos personnages à quatre mains, accompagnés par Rébecca Déraspe. Enfin, lors de la création de *Déjà, au début...* (2016), pièce sans parole pour tout petits dès 18 mois, nous travaillions directement à une écriture de plateau, Liliane Boucher et moi, pour produire un scénarimage que je dessinais au fil de la mise en scène. Les autres projets que j'ai mis en scène professionnellement étaient toujours issus de textes en cours d'écriture par des collègues autrices dont j'accompagnais la structure et la transition vers la scène. Ainsi, ma pratique d'écriture presque exclusivement collaborative, a toujours requis des périodes d'improvisation et d'écriture scénique en salle de répétition. Quand je me suis lancé dans ce mémoire-crédation, j'avais le même désir de

travailler en équipe et par cycles, dans une alternance de périodes d'écriture et de laboratoires.

0.4 Méthodologies : autopoïétique, heuristique et cycles *Repère*

La recherche-création s'est amorcée par une adaptation dramaturgique du roman, soutenue par des recherches théoriques et thématiques, s'est poursuivie par des laboratoires avec actrices pour l'exploration et le partitionnement des voix chorales, pour culminer par une présentation publique. La rédaction de ce mémoire prend la forme d'un récit de pratique ponctué de réflexions effectuées en cours de route. Ce retour sur ma recherche-création s'articule suivant une méthodologie autopo  i  tique conçue en étapes cycliques et aléatoires. Mon grand intérêt pour cette approche méthodologique réside dans la place laissée à l'intuition, la documentation active des étapes de travail et l'éclatement propre à la création. Elle m'a permis un recul nécessaire par rapport à la quantité de notes accumulées au fil du temps, sans perdre le chemin des réflexions spontanées. Depuis le début, cette méthodologie contribue à documenter les différentes étapes de ma recherche-création par le biais de journaux de bord virtuels, visuels et rédactionnels. Durant les quatre années à temps partiel au cours desquelles se sont étalées les étapes de travail, j'ai avancé dans la création par des cycles tous structurés sensiblement de manière identique. Un « aller-retour récurrent entre des mouvements d'exploration et de compréhension qui caractérise [l'heuristique et qui] rejoint directement les allers-retours entre les modes de pensée expérientiels et conceptuels qui particularisent la pratique artistique. » (Tremblay et Gosselin, 2008, p. 59-60)

0.4.1 Structure cyclique

Dans leurs réflexions sur la recherche humaine, Douglass et Moustakas (1985) ont observé que « le savoir qui procède de manière heuristique possède un chemin qui lui est propre. Il est autodirig  , automotiv   et ouvert aux changements spontanés. Il défie les carcans des conventions et de la

tradition [...]. Il pousse au-delà du connu, de l'attendu, ou du possible. Sans la contrainte des hypothèses formelles, et libre des structures méthodologiques qui limitent l'attention ou la convoque, celui qui cherche de manière heuristique peut se nourrir des pouvoirs perceptifs offerts par l'expérience directe. (p. 44) » (Je traduis) (Moustakas, 1990, p. 17)

Méthodologie qui apparaît quelque peu désorganisée par sa structure en constante réévaluation et réorganisation, je trouvais particulièrement intéressant le volet de l'heuristique qui aborde la notion de l'autodialogue, méthode que certains chercheurs utilisent pour se questionner eux-mêmes sur l'état de leur recherche. Cet autodialogue n'est pas étranger à la choralité inhérente aux personnages monologiques que je cherchais à formaliser et à illustrer dans mon adaptation. À partir de la citation précédente, où Moustakas se cite d'ailleurs lui-même, la fragmentation identitaire philosophique que proposent certains chercheurs pour se remettre soi-même en question me rappelait le point de départ de ma recherche-crédation. À la manière de Fernando Pessoa et de ses hétéronymes, le chercheur heuristique est complexe, contradictoire, presque parfois atteint du syndrome de la personnalité multiple. Cet éparpillement rend une structuration précise de la recherche-crédation difficile à faire en amont. Ainsi, mon processus de recherche-crédation cyclique s'est construit au fil des sessions de manière intuitive suivant un chemin tracé de l'adaptation vers les laboratoires, empruntant des détours qui venaient constamment remettre en perspective les choix et la structure de travail initialement prévue.

Habitué dans ma pratique professionnelle à travailler en équipe à partir de la méthode *Repère*, je savais que le travail par étape pour cette recherche-crédation créerait un parcours houleux et inconstant. Cette technique inspirée des *R.S.V.P Cycles* (1970) de l'architecte Laurence Halprin et adapté au théâtre par Jacques Lessard, cumule aussi plusieurs cycles et emprunte un schéma semblable (Ressource, Partition, Exploration, Représentation). Toutes ces étapes « aussi structurées soient-elles, se recoupent [...] [pour] procéder de manière circulaire [...] ou de façon croisée [...] pass[ant] à travers de nombreux cycles avant d'en arriver à un produit satisfaisant. » (Soldevila, 1989,

p. 35). J'ai déjà exploré cette méthode, à partir de ressources sensibles, chez la compagnie DynamO Théâtre. Dans le cadre de la recherche-crédation, je me suis inspiré de cette façon de travailler. Souvent convoquée dans les démarches de recherche-crédation, j'ai adapté cette méthode en croisant les cycles *Repère* avec les cycles heuristiques pour structurer les allers-retours entre théorie et pratique. À l'amorce du travail, je ne savais pas combien de cycles me seraient nécessaires pour arriver à une finalité. C'est pourquoi l'autopoïétique me permet maintenant, en revisitant la chronologie du travail, de distinguer huit cycles, de mon entrée aux études supérieures, jusqu'au dépôt de ce mémoire. Ces huit cycles couvrent des périodes de travail actif sur l'œuvre en cours de création et d'autres plus réflexives et théoriques.

Pour nommer les étapes caractéristiques de chaque cycle heuristique, je m'appuie sur la recherche de l'artiste Joëlle Tremblay qui a réfléchi son processus avec Pierre Gosselin (2008). Je me concentre sur leur analyse des écrits d'Éric Craig (1978), qui a reconnu opérer dans ces cycles en quatre étapes distinctes, comme il est explicité dans les écrits de Clark Moustakas (1990). Pour Craig, les étapes se déclinent en quatre temps : la question, l'exploration, la compréhension et la communication. Ces quatre étapes correspondent à la structure globale de mon projet de recherche-crédation à partir de mon intuition initiale (question), vers la réalisation du mémoire-crédation (exploration), par la théorisation de mon processus autopoïétique (compréhension) jusqu'à la rédaction du mémoire (communication). Ce qui opère pour moi dans cette structure cyclique, c'est que « l'heuristique [m]'incite à des allers-retours de l'exploration à la théorisation pour profiter d'une alternance du regard entre cette pratique et les formulations théoriques qu'elle en donne. » (Tremblay et Gosselin, pp. 59-60). Dans le parcours de ma recherche-crédation, les huit cycles de travail identifiés reprennent un modèle structurel semblable qui se succèdent en alternant pratique et théorie. M'appropriant le vocabulaire méthodologique heuristique, je les décline en trois étapes chacun plutôt qu'à quatre, dans un esprit synthétique. Ces étapes poreuses ne s'effectuent pas toujours de manière chronologique, mais je les regroupe

sous trois grands thèmes : l'éponge (incluant les étapes question et compréhension), l'exploration et la communication.

Si je nomme *éponge* la première étape de chaque cycle, plutôt que ressource ou question, c'est inspiré par l'auteur Larry Tremblay qui, lors d'une formation d'écriture que j'ai suivie à propos de sa technique de l'anatomie ludique, utilisait cette image pour évoquer son propre processus. Dans sa thèse-crédation, l'autrice et chercheuse Audrée Wilhelmy fait aussi référence à cette étape initiale par le terme *inventio*. Durant cette période lors de laquelle se vit une espèce d'état de veille constante, l'inspiration est au rendez-vous tous les jours. Si elle inclut les aspects questions et compréhension propres aux cycles heuristiques, c'est que cette période parfois préconsciente pour un projet en élaboration peut aussi se faire active et volontaire lors d'une étape plus avancée. Au détour d'une affiche publicitaire, d'une publication *Instagram*, d'une théorie explorée, etc., tout semble lié au sujet exploré et des questions formelles et thématiques émergent spontanément pour transiter vers un nouveau cycle de recherche. C'est une étape durant laquelle des liens associatifs se tissent et m'aident à me positionner sur l'œuvre en cours de création.

La période d'*exploration* sert ensuite à organiser et faire le tri de toute la matière absorbée en début de cycle, la mettre à l'épreuve, la structurer pour ne conserver que ce qui permet d'avancer vers la création. Cette période centrale d'un cycle correspond au moment où le travail et les tourments commencent. Période charnière difficile et éprouvante, les remises en question opèrent quotidiennement et les petits moments d'épiphanie ou de découragements se côtoient. Durant cette étape, des moments de répétitions, des laboratoires, ou la rédaction de textes peuvent par exemple avoir lieu. Cette formule sous forme d'essais-erreurs peut s'échelonner sur une très longue période. L'autopoïétique, l'heuristique et les cycles *Repère* comportent tous trois une phase *exploration*. À l'image de ces trois concepts homonymes, cette étape englobe ici

la formulation de la pensée critique et l'organisation des inspirations à travers des périodes de travail concrètes et la prise de décisions structurantes.

Enfin, l'étape de *communication* s'accompagne nécessairement d'une date de tombée, d'un ultimatum. C'est l'équivalent de l'étape *Représentation* du cycle *Repère*, incluant ici les représentations théoriques que peuvent être des textes ou des travaux, bref tout ce qui peut s'accompagner d'une date de tombée. Sans cette finalité, la période d'exploration se poursuivrait sans cesse. Cette ultime étape du cycle, qui se fait aussi l'écho de la systémisation autopoïétique, fait référence à l'approche systémique d'Arlette Yatchinovski qui « fournit des principes pour l'organisation des agrégats qu'elle développe dans ce mouvement d'aller-retour heuristique. » (Tremblay et Gosselin, p. 59-60). À travers les cycles heuristiques, cette systématisation prend la forme d'un texte, d'une partition, d'un travail de fin de session ou d'une présentation publique. Chaque communication forme un système formé de plusieurs éléments entremêlés rendus concrets et présentables à un ou plusieurs individus. Ces systèmes, contrairement aux étapes précédentes qui sont souvent pêle-mêle et classées de façon organique, doivent être lisibles par autrui, ce qui génère une organisation de la matière. Une fois un système mis en place, il pourra servir de point de départ à une prochaine étape, à la manière d'une ressource sensible devenue partition lors d'un cycle *Repère*, ou être un système indépendant et une finalité en soi sans nourrir une nouvelle *éponge*.

Ma recherche-crédation s'est déroulée sur huit cycles heuristiques bien distincts allant du printemps 2014 à l'été 2019. Le tableau chronologique des cycles heuristiques (annexe B) permet de suivre l'évolution et les spécificités de chacun de ces cycles : éléments d'inspirations côtoyés durant l'éponge, les formes d'exploration et le système de communication utilisé.

0.5 Cadre théorique

En ce qui concerne la question du féminisme, les écrits de Muriel Plana, de Judith Butler et du collectif Manouchian, cités précédemment, revenaient souvent pour m'aider à comprendre et articuler les enjeux à l'œuvre dans ma recherche thématique. Pour appliquer des principes féministes dans une transition de l'intime vers le social et du monologue vers le chœur, *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot* (2013) de Martine Delvaux a été une loupe de lecture particulièrement marquante pour articuler la notion de la multiplicité, de l'exploitation et la réappropriation des figures féminines oppressantes ; le principe de la sérialité qu'elle développe dans ce livre a été une porte d'entrée vers la choralité. Pour une auto-analyse de mon adaptation, *La femme et le sacrifice : d'Antigone à la femme d'à côté* (2018) d'Anne Dufourmantelle, qui place le principe de la femme sacrificielle au centre de son analyse de figures mythiques, a aussi été une œuvre éclairante pour réfléchir à mon adaptation.

Comme assise théorique du principe de la choralité dans le rapport à l'individu, au personnage et au monologue, j'ai d'abord bâti ma réflexion autour de l'essai *Être singulier pluriel* (1996) de Jean-Luc Nancy qui m'a énormément nourri durant l'écriture et les explorations avec les actrices. En mettant en relation les écrits de Nancy, Delvaux et Dufourmantelle, trois penseurs dont la pratique n'est pas associée au théâtre, j'ai eu l'impression de trouver une compréhension limpide de mes questions de recherche au fil de mon travail et d'arriver à réfléchir des enjeux qui dépassaient les questions formelles, pour ouvrir le chemin à des réflexions d'ordre sociales.

Pour ce qui est de la question du monologue, l'ouvrage qui m'a le plus servi est *Le monologue contre le drame ?* (2012) de Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit alors que pour ce qui concerne la choralité théâtrale, je me suis surtout référé au numéro 76/77 de la revue *Alternatives Théâtrales*, sous la direction de Christophe Triaux,

intitulé tout simplement *Choralités* (2013). Dans cette revue, l'amalgame de textes sur les horizons de la choralité, la pluralité des approches et des points de vue sur la question chorale m'a permis de situer le mémoire-crédation par rapport aux écritures contemporaines qui se penchent sur ce type de pratique. Plusieurs auteurs, praticiens et théoriciens y ayant rédigé des articles m'ont apporté des lumières intéressantes pour pousser plus loin mon impulsion de départ. En ce qui concerne le travail de partitionnement, dernière étape de mon adaptation menant à la présentation publique des résultats de ma recherche, j'ai utilisé une partie de l'analyse de Julie Sermon et Yvane Chapuis publié sous le titre *Partition(s), objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)* (2016).

0.6 Structure du mémoire

Depuis le dépôt de projet à l'automne 2014 jusqu'à la présentation publique du mémoire-crédation en juin 2018, beaucoup de chemin a été parcouru et la recherche-crédation s'est bâtie en strates. Il était ardu de restituer cette courtepoinle de façon concise. Pour ce faire, je me suis placé en posture autopoïétique pour revisiter mes journaux de bord et survoler les cycles heuristiques traversés. L'approche autopoïétique fonctionne quant à elle par des cycles de travail divisés en trois étapes : *l'explosion*, *l'exploration* et la *systémisation*. Suivant ce principe, j'ai classé la rédaction de ce mémoire en trois chapitres.

Le premier chapitre survole l'*explosion* : le point de départ, mes impulsions concernant le matériau dramaturgique qu'est le roman ainsi que mes réflexions et observations sur la choralité et le monologue sur la scène contemporaine. J'y contextualise le mémoire-crédation par une présentation précise du roman, de son autrice, de sa réception critique et des enjeux imposés par sa thématique et son traitement. Je le situe dans son courant littéraire, à travers un survol des écritures dramaturgiques québécoises féminines ainsi que de certains exemples de traitements polyphoniques ou choraux du monologue. J'y

aborde également les différences entre chœur et choralité et l'évolution de ces notions sur les scènes contemporaines.

Le deuxième chapitre, à l'image de l'*exploration*, traite des différents chemins empruntés pour valider l'angle d'approche de l'adaptation du roman vers une première version dramaturgique et chorale. J'y aborde concrètement les choix faits dans le processus de l'adaptation du roman vers sa forme théâtrale. J'explicite les choix dramaturgiques empruntés et évités pour que l'univers scénique soit cohérent avec mon sujet, notamment la décision de retirer complètement le point de vue de Féléor. Le personnage principal du roman, absent de mon adaptation, a été métaphoriquement remplacé en cours de travail par moi-même. En tant que chercheur, auteur et metteur en œuvre du projet, je me suis placé comme figure symbolique de remplacement de ce Barbe-Bleue omniprésent. C'est dans ce deuxième chapitre qu'est développée la lecture féministe de mon adaptation par la théorie des filles en série et le parcours de ma première lecture du roman jusqu'à une première version de travail, de manière à expliciter la cohérence de la présence du chœur et la cohabitation des différentes formes d'écritures chorales dans la dramaturgie de l'adaptation.

Finalement, le troisième chapitre rend compte de la *systémisation* pour retracer les étapes de laboratoires avec les comédiennes et les méthodes de partitionnement que j'ai explorées et mises en place pour finaliser l'adaptation chorale jusqu'à la représentation. Je m'y concentre sur le travail en salle de répétition avec les actrices durant lequel s'est terminé le processus d'adaptation et le parcours d'écriture de plateau qui a découlé de mes choix dramaturgiques. J'y aborde les défis, les forces et contraintes du travail de chœur, notamment par les différentes graphies et manières de partitionner le texte et de la force collective du travail en grand groupe.

CHAPITRE I

PERSONNAGE FÉMININ PLURIEL

1.1 Présentation détaillée du roman, de l'autrice et du contexte de recherche

Pour cette recherche-création, qui explore la transposition chorale de monologues et sa cohérence dramaturgique, j'ai travaillé à l'adaptation du roman *Les Sangs* (2013) d'Audrée Wilhelmy. Ce deuxième roman de l'autrice québécoise propose une variation sur les contes *Barbe-Bleue* (1697) et *Peau d'  ne* (1694) de Charles Perreault. La première histoire présente une femme à la curiosité morbide menacée de meurtre par son mari après avoir d  sob  i à son ordre de ne pas visiter la pièce secrète dans laquelle se cachent les cadavres de ses anciennes femmes. Dans la deuxième histoire, une princesse revêt la peau de son   ne magique sacrifié pour fuir une union incestueuse avec son père. Dans le roman de Wilhelmy, la parole de sept femmes parvient au lecteur sous la forme de journaux intimes rédigés du jour de leur mariage jusqu'à celui de leur meurtre par la main de leur époux.    part l'identité des personnages, le déplacement majeur qu'opère l'autrice par rapport aux contes de Perreault réside dans le fait que les femmes y sont d'abord présentées comme maîtresses de leur sort et non comme les victimes naïves d'un mari psychopathe. En décrivant leurs fantasmes et pratiques sexuelles déviantes comme l'assise d'une pulsion de mort, elles expliquent par leur journal pourquoi elles désirent une relation amoureuse suicidaire avec ce Barbe-Bleue, représenté sous les traits d'un homme riche à l'aura mystérieuse nommé Féléor Barthélémy R   (FBR). Après chaque meurtre, des traces de l'existence des femmes

sont consignées dans une pièce décorée à leur image dans une exposition macabre. Le mari, tel un poète maudit, rédige ensuite son propre journal dans lequel il explique et corrige les faits issus de la narration de ses épouses et raconte comment les femmes ont fait de lui un meurtrier. La dernière partie du roman donne la parole à Marie-des-Cendres, une jeune domestique qui se plaît à lire les journaux des défuntés et à revêtir les habits des six épouses disparues, pour leur donner une seconde vie en les personnifiant, avant d'elle-même succomber aux mains de l'homme devenu catatonique à force de peines d'amour.

Ce roman est issu de la thèse-crédation de l'autrice, intitulée *L'image en amont du texte littéraire* (2015). Wilhelmy a travaillé à partir de photos, de tableaux et de dessins de délassément qu'elle a faits en cours d'écriture pour inspirer la création de ses différents personnages. J'associe également cette pratique de dessin de délassément, à mon propre processus créatif.

Réalisé dans la continuité du geste d'écrire, le dessin de délassément [est un] mouvement de la main qui se « délie » du geste d'écrire en s'abandonnant à la liberté des traces graphiques – figuratives ou non [...] Ce type d'image présente une forme de récréation, tant pour la main que pour l'esprit, et l'auteur s'y abandonne lorsqu'il réfléchit à son texte, lorsqu'il cherche le bon mot à employer, la structure de phrase à privilégier, etc. (Wilhelmy, 2015, p. 73)

Les sept parties constituant le roman sont rédigées dans des styles différents où chaque femme est présentée en trois temps : d'abord par une courte description extradiégétique faite par l'autrice, par la narration autobiographique fictionnelle des personnages que constitue le journal intime, puis dans le rapport posthume rédigé par le mari. Ces trois niveaux de description constituent déjà une fragmentation de la perception des personnages par le lecteur, car si les faits énoncés se complètent, ils se contredisent souvent. La lecture et l'appropriation qu'en fait ensuite la domestique Marie-Des-Cendres dans la dernière partie du livre ajoute une quatrième couche d'interprétation à l'incarnation possible des épouses devenues les spectres hantant les murs du manoir.

Les Sangs a d'abord été publié chez Leméac (2013), puis chez Grasset (2015), et en espagnol sous le titre *Las sangres*, chez Hoja de lata (2018). Sélectionné pour le prix des lecteurs de l'Hebdo (2015), récipiendaire du prix Sade (2015) et finaliste au prix Marie-Claire du roman féminin (2015), au prix des libraires du Québec (2014) et au prix France-Québec (2015), le roman est adapté une première fois au théâtre par une troupe de finissants de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM (2017). Ce roman utilise les codes du journal intime et du monologue intérieur et s'inspire abondamment d'œuvres d'autofiction où la sexualité est présentée de manière décomplexée. Il s'inscrit également dans un courant littéraire contemporain où l'érotisme marginal est présenté d'un point de vue féminin. Populaires, mais polarisantes, ces écritures suscitent toutes sortes de réactions, qui vont de l'enthousiasme au rejet catégorique, du jugement au fanatisme. Chez les Américains, le phénomène littéraire *50 shades of Grey* d'E.L. James, devenu une série de superproductions cinématographiques, est un exemple de roman populaire offrant des représentations de la pratique du sadomasochisme au grand public. Nelly Arcan, figure importante de la littérature québécoise dont l'influence résonne énormément dans ce roman, a aussi bâti son répertoire avec des romans très personnels où ses narratrices décrivent sans tabou leur rapport à la prostitution et la sexualité. Arcan, dont la personnalité publique de femme fatale entretenait un rapport autofictionnel avec la figure de la femme-objet, s'est tragiquement enlevé la vie, laissant une œuvre inachevée à l'image des épouses de Féléor. Fortement inspirée par plusieurs récits d'autofictions féminins, dont ceux d'Arcan, Wilhelmy explique dans sa thèse comment ses personnages tirent leurs racines dans des œuvres déjà existantes pour aller parfois jusqu'au pastiche. Le roman apparaît alors comme une série d'intertextualité implicite où se croisent les plumes de plusieurs autrices célèbres à travers les voix des personnages. Par son style profondément ancré dans l'univers du conte, l'orchestration de l'écriture de Wilhelmy se distingue toutefois de celle des autrices qu'elle explore dans ses histoires. Les univers qu'elle façonne, situés dans des lieux intemporels aux contours flous, présentent souvent des personnages aux noms fantaisistes évoluant dans des contrées

mystérieuses décrites surtout de manière sensorielle. Ses autres livres *Oss* (Finaliste du prix du Gouverneur Général du Canada, 2012) et *Le corps des bêtes* (2017) présentent aussi des situations où le lecteur est témoin des pensées intimes et dérangeantes des personnages, abordant naïvement l'inceste ou l'érotisation d'agressions sexuelles à travers des personnages féminins qui entretiennent une curiosité obsessionnelle à la sexualité et à la découverte du corps. Par son vocabulaire recherché et romanesque, par le contraste créé entre les sujets sombres, par ses tendances érotiques inconfortables et ses univers sensuels, ses romans forment des tableaux romantiques dissonants qui fascinent son lectorat.

Depuis sa sortie en librairie, la critique a été très favorable à cette œuvre troublante. Toutefois, certaines voix n'ont pas manqué de souligner le caractère possiblement misogyne du roman, malgré qu'il soit écrit par une jeune femme. Applaudie pour son style, sa prose et son audace, l'histoire du roman provoque toutefois un malaise sur la question du féminisme pour certaines lectrices. L'autrice, qui s'est souvent faite interroger à ce sujet, justifie qu'elle ne cherchait pas nécessairement à se positionner par rapport au féminisme, le sien ou celui des autres au moment d'écrire le roman. Par l'écriture, elle tentait plutôt de « poursuivre un intérêt pour la représentation d'un masochisme que l'on pourrait qualifier de féministe » (Wilhelmy, 2015, p. 177) qui se manifeste également dans sa pratique du dessin, dans laquelle elle représente des femmes ligotées dans un style rappelant les princesses de Walt Disney. Cela n'empêche pas le livre d'être mis à l'étude dans quelques cégeps et que certain.e.s professeur.e.s profitent de la structure rappelant un exercice de style pour mener un concours annuel intitulé *Les autres femmes de Féléor*. Depuis 2016, ce concours¹, invite les étudiant.e.s à rédiger un chapitre supplémentaire au roman. Dans ce chapitre inventé reprenant la structure en trois temps, une huitième épouse doit succomber aux mains du meurtrier.

¹ Les détails du concours, qui se déroulera encore cette année en 2019, se retrouvent sur le site de l'autrice dans l'onglet pédagogique à l'adresse suivante : www.audreewilhelmy.com/2014/pedagogie

Il est donc juste de dire que l'angle féministe n'est pas le premier par lequel l'univers du livre est étudié.

1.2 Féministe et/ou misogyne ?

En donnant à lire les plaisirs illicites qui les ont menées à la mort, les amantes proposent une vision singulière de l'amour et relatent des meurtres ambigus, en laissant au lecteur le soin de décider s'il s'agit de crimes condamnables ou non. [...] Le roman *Les Sangs* cherche essentiellement à neutraliser le facteur « innocence » des héroïnes (les femmes de FBR) afin de rendre inopérant le facteur « mal » de l'agresseur (FBR lui-même), cela dans le but de créer un récit où la question de la moralité demeure ambiguë. Il ne s'agit pas d'une œuvre littéraire immorale, mais bien d'un texte soumis à une amoralité interne cohérente qui, à travers l'absence de dénonciation du crime et la violence du désir féminin, entre en conflit avec les mœurs du lecteur. [...] En raison du désintérêt marqué des narrateurs pour les questions morales, le lecteur est confronté à l'ambiguïté des actions posées dans le texte : si les gestes érotiques et criminels de FBR et de ses femmes avaient été décrits à l'intérieur même du récit, le lecteur aurait eu tendance à adopter le parti-pris moral des personnages, sans remettre en question sa propre éthique; or le projet du roman était de relater des gestes graves, mais moralement ambigus (FBR est-il un tueur en série ou un amoureux excessif partageant les pulsions violentes de ses conjointes ? Ses femmes sont-elles suicidaires, amantes épanouies ou épouses dominées ?) qui incitent le lecteur à s'interroger sur ses propres valeurs et sur les zones grises d'une morale héritée de la tradition judéo-chrétienne. (Wilhelmy, 2015, p. 157-159)

Dans sa thèse, à laquelle je me suis référé en cours d'adaptation, l'autrice explique que la construction du récit sert à positionner le rapport de force entre les victimes et leur bourreau dans une amoralité. L'ambiguïté ressentie à la lecture du roman serait non seulement voulue, mais minutieusement développée. La pluralité des types d'écriture, la relecture des contes de Perreault, le côté sensationnaliste et sensuel de l'écriture captivent davantage les lecteurs que la réflexion sur le sort des victimes ou la tension entre féminisme et misogynie qu'elles pourraient représenter. Il est cependant difficile d'ignorer que les violences sexuelles et les meurtres décrits dans le roman incarnent,

sinon un paradoxe féministe, du moins un questionnement éthique. D'une part, la femme est décrite comme maîtresse de sa destinée, une victime totalement consentante. D'un autre côté, les désirs féminins sont cadrés par et pour le regard d'un homme présenté lui-même comme victime de l'appétit sexuel meurtrier de ses épouses. La morale est consciemment laissée aux soins du lecteur par une écriture fine qui efface toutes traces de jugement porté par les personnages. L'apparente émancipation des épouses nous les fait donc percevoir dans un rapport entre bourreau et victime constamment remis en question.

Moi-même d'abord intéressé par le texte pour son rapport aux contes, sa polyvalence et sa plurivocalité inhérente, je n'ai pas spontanément fait une lecture féministe de l'œuvre. Je trouvais que l'amoralité revendiquée dans la démarche d'écriture permettait justement de transcender le jugement pour en apprécier la forme. Or, à force de travailler à son adaptation pour pluraliser les voix des femmes, la remise en question des intentions derrière les pulsions de morts des épouses a raffiné mon point de vue. Par ce questionnement, j'ai mené plusieurs discussions avec des collègues féministes sans trouver une réponse franche à savoir si ce roman présentait des comportements féministes ou misogynes. Dans un contexte social qui aborde de front le consentement, la culture du viol et les comportements sexuels socialement acceptables, la limite entre les deux concepts semblait de plus en plus poreuse. Je me suis alors tourné vers les écrits de Judith Butler et Simone de Beauvoir pour chercher une piste de réflexion. À son époque, de Beauvoir avait pris position sur des textes subversifs semblables à *Les Sangs*, soit l'œuvre du Marquis de Sade – que Wilhelmy cite et dont elle s'est beaucoup inspiré dans son roman. À l'époque de Simone de Beauvoir, les romans et essais du Marquis étaient décriés comme immoraux en raison des violences sexuelles que les personnages féminins y subissent. Or, de Beauvoir invitait à reconsidérer ce qui, à première vue, apparaissait comme misogyne. Le choix d'une sexualité atypique, bien que jugée socialement immorale, n'est-il pas en soi une façon de respecter le libre arbitre féminin par la prise en charge de ses propres désirs ? Dans son texte *Beauvoir*

on Sade : making sexuality into an ethic (2013), Judith Butler analyse cette posture et le paradoxe qui tend à condamner les marginalités :

Beauvoir a beaucoup écrit sur la prise de pouvoir des femmes ; Sade cherchait, à travers des moyens sexuels, à punir et à contrôler les femmes pour ensuite écrire, sous la forme de fiction et d'essais, des expressions détaillées de sa forme de libertinage [...]. Devrions-nous brûler Sade ou pourrions-nous le lire et y trouver quelque chose d'important pour la philosophie féministe de la liberté, incluant une philosophie de la liberté sexuelle ? (Je traduis) (Butler, 2003, p. 168-169)

Butler rappelle ici que de lire Sade ne signifie pas d'approuver ses actions. Elle croit plutôt que ses univers parfois glauques peuvent servir de point d'ancrage aux lecteurs pour une réflexion sur différentes pratiques sexuelles. Elle soutient que la sexualité d'une personne devrait être un espace de liberté et ne condamne pas directement les désirs qui peuvent peupler l'imaginaire de certaines femmes. Elle remarque que, pour De Beauvoir, l'œuvre de Sade servait à encourager une réappropriation de sa singularité dans un contexte bourgeois qui opprimait le peuple en dictant des façons d'être. Sa lecture sociale des écrits érotiques résonne avec l'univers du roman qui nous concerne. Le contraste de classe sociale entre Féléor et ses différentes épouses est effectivement un moteur de conflit interne expliquant en partie les paraphilies des personnages. Pour amplifier ce contraste de classes, j'ai concédé une place importante aux bonnes du manoir. Devenues la figure centrale du chœur dans mon adaptation, je leur ai conféré un sentiment d'antipathie envers les personnages d'épouses, de manière à souligner la relation conflictuelle envers l'univers bourgeois dans lequel elles évoluent. Cette compétition qui se manifeste souvent par de la jalousie, une faible confiance en soi et un manque de solidarité féminine résonnait chez mes collaboratrices comme point d'ancrage pour la lecture de mon adaptation. Cela me semblait une piste intéressante pour répondre à mon objectif d'adaptation féministe et comme lien pour conserver la cohérence de l'évolution du personnage choral.

Pas la déconstruction de l'écriture romanesque par la choralité, je cherchais aussi à m'éloigner de la représentation sensationnelle des violences du roman. J'espérais plutôt utiliser cette ambiguïté morale pour réfléchir à la sororité que je percevais entre les personnages du roman. La choralité, comme l'explique Triaü, me permettait de décentrer le propos du roman pour y insérer cette lecture sociale.

C'est alors dans des formes multiples que peut s'incarner un tel principe choral, qu'elles privilégient l'énergie collective des acteurs, la musicalité du traitement du texte, sa dimension lyrique, qu'elles affichent une reconnaissance du spectateur comme destinataire [...] Il s'agit à chaque fois de détourner le centre de la représentation du primat du personnage et de l'action, non pas forcément pour les nier, mais pour déplacer le regard qui peut être porté sur eux. Décentrer donc, en fin de compte, le cadre de réception proposé au spectateur, l'équivalent d'une volonté de quitter la perspective centrale par le biais d'une déhiérarchisation de l'ordre régissant le plateau, la choralité permettant ainsi de décaler le jeu des affects, d'en faire glisser les rapports et les intensités, jouant potentiellement de la « disjonction de l'affect de la représentation ». (Triaü, 2003, p. 7)

Ainsi, sans connaître exactement les spécificités du travail choral que j'amorçais, je m'appuyais sur ce principe qui fait que la vulgarité, l'aspect choquant ou cru du roman n'aurait pas une place centrale, mais périphérique à la mécanique que j'étais en train de mettre en place dans mon adaptation. Je m'assurais ainsi de poursuivre mes objectifs de recherche malgré la complexité des enchevêtrements des histoires avec lesquelles je travaillais.

1.3 Le traitement choral du monologue théâtral féminin québécois

[Le monologue] se présente de plus en plus comme un lieu de résistance, et au fil du XXe siècle, [cette parole singulière] se fait le laboratoire d'écritures et de pratiques scéniques sans cesse revisitées et renouvelées, exposant la part d'humain dans une figure isolée, ou dans une figure qui a fait le vide autour d'elle, voire en elle-même. (Dubor et Heulot-Petit, 2011, p. 8)

La littérature et la dramaturgie féminine québécoise utilisent abondamment la forme du monologue intérieur et de la narration. Sur les scènes montréalaises, Pol Pelletier, Marie Brassard, Évelyne de la Chenelière, Jennifer Tremblay, Dominique Parenteau-Lebeuf et Annick Lefebvre, entre autres, recourent fréquemment au monologue pour donner vie à leurs personnages. En prenant *Les Sangs* comme matériau dramaturgique pour ma recherche, je situe mon mémoire-crédation dans la continuité du théâtre féministe, des années 70 à aujourd'hui, où les figures archétypales féminines et la déconstruction du monologue étaient un moteur de création, comme c'était le cas pour *Les fées ont soif* (1978) ou les œuvres du Théâtre de cuisine, par exemple. *Les Sangs* s'inscrit dans une continuité de regards posés sur les figures intemporelles de filles, femmes, saintes, vierges, épouses et mères, par l'exposition d'un point de vue intérieur critique envers ces stéréotypes, développé ici par les fantasmes d'autodestruction érotique des personnages. Dans mon adaptation chorale, le rapport critique aux archétypes se veut social plutôt qu'intime. Sur les scènes montréalaises, la présence fréquente des plumes d'Elfriede Jelinek et ses *Drames de princesses* (2006), de Caryl Churchill ou de Sarah Kane est un point de repère en ce qui a trait à différents traitements plus radicaux de la dramaturgie du monologue féminin. En moins de cinq ans, le théâtre Espace Go a proposé à lui seul pas moins d'une dizaine de productions offrant diverses variations autour d'un monologue féminin, mais propose majoritairement des mises en scène avec une actrice en solo.

C'est après avoir assisté à deux reprises au spectacle *J'Accuse* (avril 2015 et février 2017) d'Annick Lefebvre, dans une mise en scène de Sylvain Bélanger au Centre du théâtre d'Aujourd'hui, que l'envie de fragmenter un monologue en voix chorales s'est confirmée. Dans cette pièce, cinq femmes anonymes livrent chacune un monologue chargé d'une rage semblable, focalisée sur leur impuissance face à des irritants sociaux différents. La mise en scène de Bélanger nous présentait successivement les actrices, immobiles et solitaires, inconscientes des autres présences. Cette charge émotive complètement subjective m'a séduit, mais il m'a cruellement manqué un trait d'union

entre ces cinq solitudes. Après réflexion, j'ai conclu que les cinq personnages n'étaient en fait que cinq facettes de l'autrice, cinq versions d'une même personne. Toutes singulières qu'elles étaient, j'avais l'impression d'un souffle commun. J'y ai vu l'ombre d'un chœur et je me suis demandé comment aurait été ma réception si j'avais tout de suite rencontré le spectacle par cette proposition. Comment est-ce que la choralité pouvait opérer entre ces personnages aux discours aussi radicaux ? Quelle communauté se formerait scéniquement entre ces cinq corps différents si elles se partageaient les monologues ? Je cherchais une manière de faire incarner simultanément un personnage par plusieurs comédiennes et comment ce procédé pouvait permettre de complexifier sa représentation. La subjectivité, et donc l'intersubjectivité, du personnage et des actrices serait exacerbée, puisque le groupe formerait un filtre qui permettrait un recul sur les propos durs apportés par chaque personnage. Quelques mois plus tard, dans un atelier dirigé par Catherine Bourgeois lors du festival Rencontre Théâtre Ado, des extraits de ces monologues étaient efficacement distribués parmi un groupe de jeunes comédiennes, confirmant ainsi mon intuition de la force que le traitement choral permettrait à mon adaptation.

Ces dernières années, j'ai assisté à plusieurs propositions scéniques qui m'ont offert des pistes de réflexion sur la multiplication d'un personnage. Parmi elles, je retiens la mise en scène de Claude Poissant de *The Dragonfly of Chicoutimi* (2014, Espace Go/FTA) de Larry Tremblay où cinq comédiens se partageaient le personnage de Gaston Talbot, ou encore, sa proposition à trois comédiens du personnage de Ludovic dans son adaptation du roman *Je voudrais me déposer la tête* (2007) de Jonathan Harnois. Plus récemment, *Une femme à Berlin* (2016), adaptation scénique des journaux de Marta Hillers par Brigitte Haentjens, *La déesse des mouches à feu* mis en scène par Alix Dufresne (2018) et *La fureur de ce que je pense* (2013 et 2017) mise en scène des écrits de Nelly Arcan par Marie Brassard sont exemplaires pour la transposition chorale de personnages, la choralité y opérait avec succès. Comme spectateur, ces propositions m'ont enchanté et la théâtralité rendue possible par la

multiplication des interprètes pour un personnage a influencé ma réflexion. Bien que présentant des formes très inspirantes et cohérentes avec leur texte respectif, je n'arrivais pas à trouver des façons de faire semblables pour explorer la pluralité des journaux et des personnages à représenter dans le cas de ma recherche-crédation : je faisais face à l'envie de fragmenter sept personnages différents et non un seul et unique, comme dans les exemples cités.

Ma première intuition pour débiter l'adaptation du roman *Les Sangs* était que chacune des sept femmes serait interprétée par une seule comédienne. Comme pour ma version fantasmée de *J'Accuse*, la choralité émergerait de la mise en espace des monologues par la cohabitation des personnages. J'envisageais que les autres personnages, figures spectrales hantant le manoir, soutiendraient la dramaturgie par des effets choraux se superposant aux monologues. Je croyais que l'actrice interprétant telle épouse serait le coryphée de sa partie et que les six autres comédiennes formeraient simplement le chœur des autres tableaux dans un principe de rotation logique pour travailler la recherche. Je garderais ainsi le nombre de comédiennes co-chercheuses à sept, chacune n'ayant qu'une seule figure à interpréter. Cette idée m'a suivi pendant un long moment, pensant à une distribution précise pour former mon équipe. Or, je souhaitais par cette recherche que les personnages soient multiples et je n'étais pas convaincu qu'il ne devait y avoir qu'une seule interprète principale, ce qui m'empêcherait d'imaginer des représentations différentes pour former la distribution. Pour mon projet de recherche-crédation, j'avais envie de m'inspirer de Fernando Pessoa qui « a réglé cette problématique en créant ses fameux hétéronymes, c'est-à-dire en ne cherchant pas l'unification forcée de tous ses moi et de toutes ses sensibilités. » (Pommerat, 2009, p. 25). Mais est-ce que cette voie, comme pour les propositions citées précédemment où la multiplication des comédiens est utilisée pour représenter un personnage, était vraiment une exploration chorale de monologues ou un simple effet ? Comment est-ce que les personnages éclatés ou multipliés constitueraient des chœurs ? Je n'arrivais pas

à trouver de justification à ce que les voix spectrales s'accumulent par-dessus les monologues, ce qui me semblait un effet superficiel et anodin.

1.4 Point de départ de l'adaptation : la complexité

Alors que je m'interrogeais sur la multiplication des actrices pour représenter un personnage (qu'il soit monologique ou pas), le débat sur la représentation des diversités culturelles faisait rage dans le milieu théâtral, notamment en réaction aux spectacles *SLĀV* et *Kanata* de Robert Lepage. Il me semblait que la choralité, par la pluralité des interprètes pour un personnage, serait une bonne façon d'explorer ce sujet. En contrepartie, le travail de recherche d'image qui a sous-tendu le travail d'écriture de l'autrice montrait sept épouses à priori toutes caucasiennes et les caractéristiques physiques décrites dans le roman étaient très spécifiquement liées aux intrigues. À moins d'une réécriture pointue des journaux, pour représenter précisément certains personnages, il me fallait absolument une femme rousse, une femme en surpoids, une femme de quarante ans, une ballerine, etc. Par contre, plus je lisais sur les choralités et moins l'envie de représenter concrètement les épouses m'intéressait. Je trouvais absurde de chercher l'éclatement d'un monologue pour ne garder qu'une seule actrice pour représenter le personnage. En plus de choraliser sa simple voix, je voulais que sa figure aussi puisse être plurielle. Le carcan d'une distribution venait à contre-courant de ce qui m'interpellait dans le travail choral, c'est-à-dire de multiplier les points de vue sur les personnages. Je voulais voir plusieurs versions de chacune des épouses sur le plateau en dehors de la corporalité, de la racialisation ou du genre imposé dans le texte. Je me suis mis à penser chaque personnage comme une petite cellule chorale de trois interprètes comme autant de versions possibles de son incarnation. Mais, si pour chaque monologue je voulais que la figure soit multipliée au moins par trois actrices, me faudrait-il former sept chœurs différents? Comment, alors, conserver une cohérence dans la dramaturgie sans être purement formelle ?

Dans le roman, chaque histoire se construit par rapport à la précédente et tisse la mise en contexte de manière évolutive et cette structure rhapsodique du roman, terme emprunté à Jean-Pierre Sarrazac (2012), m'a suggéré une piste de travail. Le personnage de Marie-des-Cendres, la jeune bonne qui revêt les vêtements des épouses décédées durant sa lecture des journaux pendant la dernière partie m'a beaucoup intéressé. Après plusieurs tergiversations, j'ai finalement décidé de ne former qu'un seul chœur qui incarnerait ce personnage à travers lequel apparaîtraient les six autres personnages dans un jeu de mise en abyme rappelant *Les Bonnes* (1947) de Jean Genet. Un seul chœur, sans contrainte de distribution qui me permettrait une liberté dans la diversité des choix de comédiennes pour faire apparaître les figures des épouses. J'avais une piste pour commencer le travail d'adaptation du roman. Ce chœur représentant Marie-des-Cendres pourrait simultanément incarner la figure du lecteur qui découvre les journaux et celle de leur autrice par ce jeu de déguisement. À la relecture du roman avec cette perspective en tête, la présence muette des bonnes du manoir dans tous les chapitres m'est apparue criante. Les épouses font référence aux bonnes à plusieurs reprises dans chaque journal. Leur présence anxiogène dans le manoir est apparue comme un angle nouveau pour décaler la posture du spectateur par rapport au roman, une dimension réflexive que même l'autrice du roman n'avait pas abordé. Ces fameuses bonnes n'ont pas de voix, mais elles sont les seules, à part Féléor, à être conscientes de la violence et des meurtres qui se jouent dans le manoir et à les légitimiser. À travers leur regard insistant et cruel, elles sont les témoins silencieuses et approbatrices du ballet meurtrier qui se déroule sous leurs yeux, comme les chœurs grecs pouvaient l'être dans les tragédies. Je voyais l'opportunité d'approfondir le lien entre ces bonnes anonymes et les journaux des femmes, ainsi que d'en tisser un singulier entre celles-ci et le personnage de Marie-des-Cendres.

1.5 Chœur ou choralité : l'implantation de personnages choraux

1.5.1 Chœurs

Les chœurs de nos dramaturgies n'ont pas forcément évacué le personnage. Qu'ils soient harmonieux ou « dissonants », pour reprendre le qualificatif de J.-P. Sarrazac, leur composition varie de l'unique au multiple et leurs fonctions rappelle ou s'écartent résolument du chœur mythique, avec une propension au commentaire. Leur présence est à coups sûr liée à l'importance que les textes donnent au jeu des voix. Certains chœurs contemporains trouvent probablement leur origine paradoxale dans l'extrême fragmentation et la recomposition de ces voix. (Ryngaert et Sermon, 2006, p. 100)

Pour structurer la choralité des monologues issus des journaux à travers le personnage de Marie-des-Cendres ou des bonnes, je devais arriver à mieux différencier chœurs et choralité pour y trouver l'ancrage de mon adaptation. Comme l'observent Ryngaert et Sermon dans leur ouvrage sur la décomposition-recomposition des personnages, la réponse se trouvait entre les deux concepts. Sans être une forme figée, bien que très codifiée, la composition du chœur grec traditionnel évolue d'une pièce à l'autre. Le nombre de choreutes se module selon les époques, les auteurs et les pièces, passant de douze à quinze, pour parfois n'être incarné que par une personne ou par un trio. Selon Foley (2003), l'identité chorale traditionnelle représente une foule de spectateurs idéale. Ironiquement à l'époque, les vrais spectateurs étaient surtout des hommes alors que les chœurs étaient majoritairement constitués de citoyens de second ordre (femmes, vieux, esclaves et étrangers) assemblés, dirigés et payés par le *choregos*, homme riche qui agissait comme producteur. Cela dit, la composition et l'identité des chœurs diffèrent dans les pièces de Eschyle, Sophocle et Euripide (plus masculins ou féminin, exotiques, ou militaires) bien qu'ils agissent traditionnellement tous comme des témoins qui résument ou annoncent les actions de la pièce. Dirigée par un coryphée, sorte de catalyseur technique et symbolique du groupe, la partition du chœur était d'abord écrite et mise en scène dans le but de guider le public dans ses réactions et

donner le ton sur la façon convenable de réagir aux drames joués devant lui. Le chœur est souvent considéré comme un personnage en soi qui agit comme un filtre entre les spectateurs et l'histoire à force de commentaires ou de vulgarisation des intrigues en cours dans la pièce. Certains éléments du chœur que je composais répondaient directement au chœur traditionnel que ce soit sa posture critique, sa propension au commentaire sur l'action ou encore sa classe sociale inférieure à celles des personnages principaux. Cependant, cette hiérarchie ne s'applique pas au niveau scénique car « bien que les chœurs soient habituellement d'un statut social inférieur aux personnages [...], au niveau [...] performatif, ils peuvent occuper un plan supérieur grâce à leur langage, thèmes, chansons et danses. » (Foley, 2003, p. 21)

Par contre, plutôt que de placer le chœur en périphérie de l'action comme c'est habituellement le cas dans les formes traditionnelles, je voulais qu'il soit au centre de la pièce. En plus de sa fonction de chœur observateur et commentateur, je voulais qu'il incarne les personnages plutôt que de les analyser à distance. Il n'est effectivement pas rare que le chœur soit le personnage principal des pièces. Parmi les chœurs féminins les plus connus portant le rôle-titre se trouvent les Phéniciennes, les Troyennes, les Érinyes, les Muses. Dans une étude des chœurs dionysiaques et apolliniens, Evelyne Ertel fait un lien entre l'aspect social du chœur et le travail de la création collective et soutient qu'

on peut dire que le chœur [est] une communauté civique, un groupe d'hommes ou de femmes ayant à charge de penser ensemble l'événementiel, de poser les bonnes questions et de suggérer les réponses justes [et qu'il] est au fondement même de la « création collective », puisque celle-ci implique la prise en charge, par l'ensemble des membres de la troupe, de la totalité du processus créatif [...]. (Ertel, 2003, p. 24)

Puisque je préconisais de travailler de pair avec des comédiennes dans le processus d'adaptation, je présentais que la présence d'un chœur traditionnel serait un clin d'œil au travail de création collective. Je trouvais aussi intéressant d'essayer de le laisser

s'autoréguler en partie, en résonnance avec le principe de troupe comme au Théâtre du Soleil, au *Living Theatre* ou dans les créations collectives menées par Jean-Pierre Ronfard au Québec, par exemple, volet abordé au troisième chapitre. Le chœur traditionnel, lorsqu'il représente des sociétés ou des sous-groupes, sert d'interlocuteur ou de lien entre les protagonistes tragiques et le divin, entre le public et la scène. Témoin ou narrateur de la *catharsis* qui opère dans la pièce, il reste une masse d'individus anonymes qui réagit comme le devrait un public idéal. De caractère hétéromorphe, le chœur permet de représenter des personnages simultanément *singuliers* et *pluriels*. Le chœur traditionnel ressemble à une chorale ou un chœur d'opéra. Il est formé de plusieurs types de voix pour lesquelles la partition est différente sans toutefois toujours parler à l'unisson, contrairement à la croyance populaire. Illustrant différents types de choralités, le chœur d'opéra quant à lui « se distingue [...] de *l'ensemble*, qui correspond à un groupe de chanteurs solistes réunis lors d'un morceau à plusieurs voix (trio, quatuor, quintette) [...] par opposition aux protagonistes, qui se singularisent [...] ». (Moindrot, 2003, p. 18) M'inspirant de ces différents modèles, j'ai décidé que le personnage de Marie-des-Cendres pourrait être comme une protagoniste à même le chœur, se singularisant pour certains tableaux alors que les autres choreutes seraient comme des solistes parfois réunis en sous-groupes pour des effets choraux ou ramenés dans l'ensemble. Je réfléchissais désormais le chœur de mon adaptation comme un personnage-palimpseste, c'est-à-dire un personnage avec une identité chorale formée d'anonymes (les bonnes) sur lequel s'imprimeraient les différentes identités des épouses comme des masques. Le personnage de Marie-des-Cendres, au lieu de représenter le chœur en soi, pourrait ainsi tour à tour se joindre au chœur et s'en extraire selon l'évolution de la pièce.

1.5.2 Choralité

Terme à la définition absente (il ne figure pas, par exemple, dans les dictionnaires), [la choralité] ne semble se définir que par rapport à son origine : le chœur [...]. Le spectre que définira cette notion de « choralité »

ira alors de l'inscription manifeste d'un chœur à l'intérieur du dispositif de représentation à la revendication d'un fonctionnement général de l'ensemble de la scène (dans son fonctionnement interne, dans l'expression de la collectivité des acteurs, et dans la relation qu'elle établit avec la communauté des spectateurs) sous un modèle choral sous-jacent. (Triau, 2013, p. 5)

À force de découvrir différentes choralités dans les écritures scéniques contemporaines, j'avais envie d'explorer différentes façons de les intégrer dans ma recherche, tout en laissant en place un chœur traditionnel qui agirait comme un camp de base. Cela pourrait structurer la cohabitation de différentes choralités pour soutenir l'éclatement des personnages et des monologues. Je pouvais alors explorer différentes fragmentations de la parole durant mes recherches sans en faire un enjeu structurel dans mon adaptation. Les choralités explorées pendant la recherche-crédation glissent du chœur traditionnel à la parole synchronisée vers une exploration de différents systèmes de choralités qui s'articulent différemment selon le tableau. Cela a rendu mon chœur protéiforme selon le journal exploré. Dans les écritures contemporaines, la choralité ne présente pas nécessairement un miroir du public ou de la société comme le faisait le chœur grec, bien qu'elle puisse se faire l'écho d'une collectivité. Les réflexions menées par Christophe Triau et son équipe, dans le numéro 76/77 de la revue *Alternatives Théâtrales* (2003) consacré aux *Choralités*, m'ont particulièrement éclairées par la richesse du panorama qu'elles couvraient. Étant donné le caractère amoral du roman, ce traitement en allers-retours me permettait un recul philosophique et critique sur le contenu du texte, par un commentaire du chœur sur ce qu'il découvre dans les journaux plutôt que de simplement en présenter le contenu.

Par cette exploration des choralités, je voulais aussi revoir la notion d'héroïne et de coryphée pour permettre une « possibilité pour le théâtre [d]'avancer vers une forme nouvelle qui serait celle d'un chœur sans héros : un théâtre de la choralité pure [...] explosée en différentes figures [...] qui ne seraient pas loin d'être anonymes. » (Triau, 2003, p. 6) Encore incertain, à ce moment de ma recherche, de la tension qui opérerait

entre les bonnes du manoir et le personnage de Marie-des-Cendres, je souhaitais la considérer comme un anti-coryphée absorbé par le chœur et manipulé par lui plutôt que d'en être la directrice. Pour ce faire, j'ai réfléchi à un rapport choreutes/coryphée qui évoluerait à travers la pièce, alternant la présence d'un personnage principal pour la lecture de certains journaux qui se fonderait parmi les choreutes dans d'autres. En disparaissant lentement dans le groupe, elle perdrait graduellement son identité pour être sacrifiée au nom de la communauté, ce qui me semblait logique dans la dynamique à l'œuvre entre les femmes du manoir. Cette intuition sera confirmée par mes lectures sur la notion des martyrs et du sacrificiel que j'aborderai au troisième chapitre.

1.5.3 Personnage

Le personnage théâtral est un être de papier en attente d'incarnation. Ce qui veut dire que dans les textes, et par contraste avec un personnage de roman notamment, la question de son apparence reste ouverte : le personnage de théâtre est déterminé par son sexe, éventuellement par son âge, à l'occasion un signe ou un attribut particulier, mais on ne connaît ni ses mensurations, ni la forme de son nez, ni la couleur de ses cheveux. [...] En effet, alors que sur scène les processus d'identifications passent, d'autorité, par la reconnaissance physique de l'acteur, image de tel rôle par rapport à tel autre, celui qui découvre le texte et tente de se représenter qui dit quoi et à qui, est pour sa part obligé d'en revenir sans cesse à l'identité nominale des locuteurs – beaucoup au début, puis de moins en moins, jusqu'à ce que les noms fassent suffisamment « être » ou « corps » pour lui. (Ryngaert et Sermon, 2006, p. 47-48)

Durant la démarche d'écriture, je souhaitais que la composition du chœur et les attributs physiques des personnages du roman ne viennent pas influencer la structure de mon adaptation. Mais il était difficile de me défaire des images mentales que j'avais des épouses, surtout que je travaillais à bâtir les collages de photos les représentant (annexe F). Comme exprimé dans la citation précédente, les personnages faisaient corps pour moi et c'est ce que je cherchais à contourner pendant que je travaillais à l'adaptation chorale. À cette étape-ci, j'étais loin de savoir qui formerait le chœur et j'ai pris la décision que les questions formelles seraient remises à une étape ultérieure

pour me concentrer sur l'adaptation des enjeux et la cohérence chorale à travers la pièce. Les notions de partitionnement et d'effets choraux seront d'ailleurs abordées dans le troisième chapitre. J'ai plutôt commencé l'écriture en simplifiant l'identité chorale pour l'écrire sous le nom de BONNES. Il s'agissait alors d'attendre le travail en salle de répétition pour instaurer les nuances qu'apporterait la pluralité des interprètes pour réellement fragmenter les monologues et me concentrer, dans un premier temps, sur la fonction dramatique du chœur dans chaque tableau pour tracer l'évolution du personnage de Marie-Des-Cendres à travers la pièce. Cherchant à rendre fluide l'identité du chœur et de Marie-des-Cendres, les épouses se réfléchissaient alors comme des spectres venant s'imprimer sur le chœur. Ni personnages ni anonymes, je les nommais désormais figures. Sermon et Ryngaert expliquant qu'« [...] on parle en effet de figure chaque fois qu'il s'agit de qualifier des êtres de fiction qui échappent à l'emprise du mot « personnage », parce qu'ils en remettent en cause les présupposés ou les déjouent. » (Ryngaert et Sermon, 2006, p. 10) Cette notion de figure était un moteur de réflexion pour l'adaptation et faisait aussi écho à la figure des filles en série que nous aborderons dans le deuxième chapitre. Les choreutes incarnaient d'abord le personnage des bonnes, qui elles portaient la figure des épouses permettant une incarnation plurielle et simultanée.

Chargé des concepts de figure, chœur et choralité, j'étais prêt à me lancer dans l'adaptation. La première étape était de m'approprier les mots du roman en y intégrant l'arc dramatique de Marie-des-Cendres et des bonnes pour me rendre à une première proposition textuelle et valider la construction dramaturgique du chœur dans la structure de la pièce. Alors que les mises en abyme allait ponctuer le récit par d'incessants bonds dans le temps, l'important rapport au rituel suggéré par la présence d'un chœur traditionnel s'est intégré aux jeux choraux proposés dans l'adaptation et c'est cette exploration qui traversera mon deuxième chapitre alors que je tracerai les décisions dramaturgiques que j'ai prises à partir de ma lecture du roman jusqu'aux laboratoires.

CHAPITRE II

ADAPTATION DU ROMAN : VERS UNE DRAMATURGIE FÉMINISTE

2.1 Exploration de différents angles d'approches pour amorcer l'adaptation

Dans ce chapitre, je revisite les réflexions et inspirations qui ont orienté le travail d'adaptation et les prises de décisions dramaturgiques pour la construction de la structure dramatique et la mise en choralité des personnages. Les différentes inspirations formelles et artistiques qui ont accompagné la poursuite de mes objectifs de recherche sont aussi abordées en fonction de l'évolution de ma pensée durant le processus de recherche. La première partie du chapitre précède le geste d'écriture et se concentre sur les aspects symboliques et esthétiques de la choralisation au féminin à l'aide d'exemples choisis. La deuxième partie aborde l'action concrète d'adaptation durant les laboratoires dramaturgiques, qui ont mené à l'écriture de la première version de l'adaptation en analysant les enjeux qui s'y sont développés en lien avec la lecture des ouvrages théoriques référencés.

2.1.1 Choralité et sérialité

Convaincu de l'intime connexion entre la choralité et les personnages du roman *Les Sangs*, mais toujours à la recherche d'une façon d'explorer ce lien, j'ai retardé le travail d'adaptation. J'en profitais pour réfléchir à la choralité et aux enjeux féministes à l'œuvre dans le roman pour que la transformation chorale ne soit pas seulement

esthétique, comme c'était le but initial de ma recherche, mais qu'elle porte un regard critique sur l'œuvre adaptée. J'avais du mal à trouver un angle d'approche pertinent pour que la mise en choralité aide à clarifier les enjeux dramaturgiques que je souhaitais insuffler à mon adaptation et que cela forme un tout cohérent. Une lecture particulièrement révélatrice, tant en ce qui concerne ma vision du chœur que pour l'analyse féministe de l'adaptation en construction m'a mené vers une piste de solution : *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot*, de Martine Delvaux. Dans cet essai, la chercheuse présente et réfléchit différentes figures de *filles* et montre leur filiation à différents groupes et catégories. Elle jette les bases de la théorie d'une sérialité féminine immuable, notion notamment établie à partir des stéréotypes féminins persistants et de leur représentation dans les médias de masse de la culture populaire américaine, depuis les années cinquante jusqu'à aujourd'hui. Comme l'indique le titre de son ouvrage, elle débute par l'analyse la figure de la poupée *Barbie* et décline différentes sérialités, telles que les *lapines* de *Playboy* et les princesses *Disney*. Elle présente ensuite, en contrepoint, certaines réappropriations de la sérialité comme acte de résistance féministe. Ces analyses couvrent notamment les œuvres de la performeuse Vanessa Beecroft, les séries télévisées *Sex and the city* et *Girls*, jusqu'au mouvement *Femen* ainsi que le groupe punk-rock russe féministe *Pussy Riot*, devenu iconique après l'emprisonnement de ses membres pour la profanation d'un autel religieux lors d'une performance où les femmes cagoulées invectivaient la figure de la vierge Marie. Sa théorie s'ancre à la fois dans l'histoire de l'art et dans la culture populaire et elle articule la symbolique du féminin pluriel et la relation paradoxale qu'entretiennent ces différentes sororités pour les femmes contemporaines, à la fois oppressantes et libératrices, féministes et misogynes. À l'image d'une production de masse dans une usine d'arme, reconnaître la sérialité permettrait paradoxalement de détourner l'objectivation du corps des femmes créée par la sérialité pour en faire un lieu de résistance, de rencontres, de solidarité féminine.

[L]es *filles en série* nous disent qu'être une femme, c'est être *au moins* deux. Parce que les filles, au fond, ne sont jamais seules, et qu'il faut donc absolument penser leur démultiplication. Il faut voir la femme [...] comme ontologiquement plusieurs, collectives. Vues ainsi, on peut se dire qu'à l'intérieur de chaque femme, il n'y a pas un homme ou des hommes ; il y a des femmes et encore mieux, des filles. [...] Les *matriochkas* russes enfilent les poupées les unes à l'intérieur des autres, la plus grande en contenant plusieurs de plus en plus petites, comme une mère porterait des enfants. Voilà bien une figure de la filiation féminine. Mais en Russie, on dit aussi qu'à l'intérieur de chaque petite fille, il y a une femme. Suivant ce proverbe, qui inverse la figure des matriochkas, ce n'est pas une seule femme qu'on trouve à l'intérieur de chaque petite fille mais une série, toute une famille, une armée. [...] Voilà ce que permettent de penser les *filles en série*. (Delvaux, 2013, p. 23)

J'ai lu attentivement *Les filles en série* et je me suis laissé inspiré par cette théorie à laquelle je réfléchissais en parallèle du travail d'adaptation du roman en cours. Je constatais que chacune des épouses s'y construisait par couches, en ligne directe avec les épouses précédentes comme des poupées russes, alors que chaque choreute portait en elle cette série d'épouses, à la manière d'une armée de filles. Réfléchir les épouses de Féléor par la sérialité m'apparaissait alors une voie fertile pour aborder la transformation chorale du roman. Étant toutes interdépendantes, il était impossible d'imaginer une des épouses sans la lier aux autres dans la construction dramatique. Cependant, elles m'apparaissaient simultanément jetables, interchangeable et presque banales, leur histoire étant circonscrite à un seul tableau chacune. Malgré leur singularité, les femmes de Féléor ne pouvaient être considérées que collectivement, comme autant de princesses disneyennes ou de versions de Barbie. Elles n'existaient que par la série qui les définissait. Du point de vue formel, j'entrevois que la sérialité portait les codes de la choralité qui m'intéressait. La formation d'un chœur me rappelait l'idée d'une série de choreutes, toutes singulières bien qu'indissociables. Ainsi, la série d'épouses et la série de choreutes se reflétaient l'une et l'autre par des miroirs déformants, liées malgré elles par la fatalité, invisibilisées par le groupe qui les définissait.

Puisque Delvaux a codirigé la thèse d'Audrée Wilhelmy, je trouvais intéressant de lier les deux ouvrages. Bien que l'autrice n'ait pas rédigé son roman à partir de cette notion, elle fait inconsciemment référence à la série formée par ses personnages quand elle aborde dans sa thèse « l'influence de l'esthétique disneyenne » (Wilhelmy, 2015, p. 191). Elle souligne qu'elle a le sentiment de faire partie de cette série et remarque une ressemblance physique et caractérielle entre elle et ses personnages, ce qui renforce le flou identitaire qui se crée entre la romancière et les protagonistes du roman et l'image des *matriochkas*. Lorsqu'elle dessine ces personnages, dans une pratique de dessin de délasserment en cours d'écriture, ou qu'elle invente un personnage qui ne lui ressemble pas, « soit elles ne [lui] disent rien et sont rapidement mises à l'écart, [soit] elles deviennent monstrueuses. » (Wilhelmy, 2015, p. 197-198.) Cette lucidité candide accentue l'idée que tous les personnages représentent différentes facettes de l'autrice et renforcent les liens que j'identifiais précédemment avec la sérialité dans son travail, allant jusqu'aux photos d'inspirations qu'elle présente dans sa thèse et qui formaient aussi une série. Selon ma lecture du livre, les épouses sont jalouses de celles qui les précèdent et craignent celles qui les suivront. Profitant de leur statut social supérieur, bien que souffrant de leur différence des autres filles, elles détestent celles qui sont « moins bien qu'elles » ou « mieux qu'elles », notamment les bonnes du manoir qui se voient soupçonnées de complot à quelques reprises. Cette monstruosité attribuée aux filles qui dévient de la série pour devenir ennemies m'intéressait pour l'adaptation. Je considérais important de développer ce rapport de compétition entre les femmes du roman pour le transférer dans le rapport entre les choreutes et les personnages d'épouses dans mon adaptation. À force de discussions avec mes collaboratrices, la piste de la misogynie féminine que j'envisageais se confirmait. Une piste de réflexion m'est venue à la lecture de l'article *Misogynie au féminin* de la sexologue Jocelyne Robert. Cet article cite Annick Houel, autrice de nombreux livres traitant de la psychologie sociale féminine, qui croit que dans une société où les conditions de travail ne sont pas encore égalitaires, « il y a un manque notable de solidarité, entre les femmes [...]. Alors qu'elles devraient se soutenir mutuellement [...], elles se craignent. Comme

si la part du gâteau de l'une pouvait priver l'autre de la sienne. » (Robert, 2012) Ainsi, la paradoxale attraction et répulsion qu'opère la sérialité sur les femmes, l'envie de faire partie du groupe tout en s'en distinguant pour ne pas perdre ses acquis et sa singularité devenait un thème majeur de mon adaptation.

2.2 Champs de pratiques et artistes d'inspiration

Avant d'amorcer l'adaptation, j'ai passé un long moment à mettre en relation mon cadre théorique avec d'autres œuvres artistiques qui servaient d'inspiration à la construction de mon adaptation. Alors que je poursuivais en arrière-plan mes réflexions sur la choralité et le féminisme, j'ai découvert plusieurs pratiques pertinentes à travers les différentes étapes d'*éponge* de mes cycles heuristiques. Deux d'entre elles m'ont particulièrement intéressé par leurs rapports particuliers aux questions féministes de l'ordre du principe de la sérialité, et donc, de la choralité. J'évoquerai ici le spectacle *Tauberbach* (2014) d'Alain Platel et la série d'autoportraits *Society Portraits* (2008) de l'artiste visuelle Cindy Sherman qui m'ont accompagné dans différentes étapes d'écriture.

2.2.1 Tauberbach, la folie féminine

En cours de recherche, j'ai porté mon attention sur le spectacle *Tauberbach* de la compagnie flamande Ballet C de la B, dirigé par Alain Platel qui met en scène le principe de schizophrénie et de flou identitaire entre l'individu et le groupe. Ce spectacle, vu dans le cadre de l'édition 2015 du festival TransAmériques, a contribué à l'évolution de mon rapport à la compréhension d'enjeux dramaturgiques fragmentés par la choralité. L'équipe de Platel a travaillé à partir du documentaire *Estamira*, de Marcos Prado, qui trace le portrait d'une femme schizophrène établie dans une décharge publique dans les environs de Rio de Janeiro. « *Tauberbach* est l'histoire d'une femme qui est épluchée. Une femme qui mène sa vie à l'intérieur de sa tête mais

qui, au fur et à mesure, découvre son corps. » (Tachelet, 2015, programme de soirée)

Ce spectacle présenté comme un solo, mais recelant plus d'une dizaine d'interprètes au plateau, mettait en scène ce personnage de femme hantée par un groupe de danseurs, chœur inquiétant, à la fois ami et ennemi de l'actrice selon les tableaux, dans un dépotoir de vêtements jonchant la scène. J'y sentais des connivences avec ma façon d'imaginer le rapport groupe/individu et celui du rituel sacré et profane que je pressentais dans mon adaptation. Sur scène, le personnage d'Estamira représentait une dualité actrice/personnage avec son interprète, Elsie De Brauw. Cette duplicité était lisible dans la proposition scénique alors que l'actrice entretenait une sorte de dialogue avec elle-même à travers des enregistrements sonores et des effets de micro évoquant à la fois la voix de Dieu et le trouble schizophrénique. En appui à ce jeu de dédoublement, le chœur de danseurs venait tour à tour la caresser, la battre ou la badigeonner de peinture noire. Le rapport à imaginer entre mes choreutes et les différents personnages du roman pouvait s'inspirer de cette dynamique paradoxale et inquiétante. C'est à partir de cette œuvre que s'est amorcé l'adaptation des personnages de Marie-des-Cendres et de Lottä, que j'ai écrit dans un rapport identitaire fragmenté que je présenterai en deuxième partie du présent chapitre.

2.2.2 Cindy Sherman, l'autoportrait décentré

Une artiste dont les œuvres m'ont accompagné tout au long de l'adaptation est Cindy Sherman, photographe américaine qui se met elle-même en scène dans différents costumes et personnages depuis les années quatre-vingt. La transformation, la médiatisation du corps de la femme, l'autofiction et la femme vieillissante sont des moteurs créatifs pour elle. Comme les choreutes devaient incarner les sept épouses, je voyais le travail de Sherman comme une façon d'imaginer leur transformation. De plus, l'extravagance des costumes et maquillages de ses séries d'autoportraits *Society Portraits* (2008) et de *Clowns* (2003) me rappelaient l'esthétique de *Drag Queens* et ma façon d'imaginer le mémoire-crédation à ce moment-là. Dans ses autoportraits, elle

se met en scène dans des costumes et des attitudes variées pour se jouer des archétypes féminins dans une société obsédée par la jeunesse et la beauté. Toujours interprétés par elle-même, ses personnages se portent comme des costumes, figés dans une image. Après avoir assisté à une rétrospective de son œuvre, j'avais été troublé de voir cohabiter des dizaines de photos de Sherman, plus ou moins transformée, comme autant de personnages formant une série de femmes différentes avec le même visage. En se multipliant de la sorte, la déclinaison de ses autoportraits résonnait pour moi avec la théorie des filles en série qui opèrent en résistance aux images populaires. Le travail de Sherman faisait également écho à la démarche de Wilhelmy qui avait travaillé à partir de clichés photographiques, comme des petits instants de vie volés aux personnages, avouant que ses représentations des épouses opéraient comme des autoportraits et que :

[...] la ressemblance physique de ces femmes, entre elle et avec moi, est un réflexe involontaire, un geste pulsionnel incontrôlé, qui date sans doute de cette époque où je dessinais les princesses de Disney en m'imaginant être elles. Même chez les femmes qui me ressemblent le moins, on retrouve certains traits qui rappellent mon corps ou mon visage. (Wilhelmy, p. 197)

L'œuvre de Sherman me permettait d'imaginer la mise en relation entre les interprètes de mon mémoire-crédation et les personnages d'épouses que je souhaitais plus grandes que nature, magnifiées, extravagantes. Porté par mon intérêt pour le travail de l'artiste américaine qui aborde la représentation de soi par le biais de sa propre mise en scène et la transformation de son corps par divers artifices, je voyais un lien à faire avec la pression faite aux femmes par l'industrie de la mode et les pulsions de mort des personnages du roman. Comme je le mentionnais plus tôt, cette dissonance avec la série résonnait dans mon analyse des personnages : chacune se décrivant comme trop grosse, trop vieille, trop masculine, etc. J'émettais l'hypothèse que les envies suicidaires des épouses émergeaient d'une conscientisation de leur incapacité d'atteindre une certaine perfection, ce qui provoque une divergence par rapport à la *série* que représente la

femme parfaite. À l’instar de l’auteur du roman, j’effectuais une recherche d’images-références pour chaque personnage, par le biais d’un tableau *Pinterest* créé pour chacune. À partir de ces tableaux amorcés à partir de photos de Sherman, j’ai associé chaque personnage à un stéréotype féminin lui-même lié à un élément symbolique qui marquait l’apparition de leur malaise (poids, âge, intelligence, etc.). Ces sept éléments composaient une femme complète de la tête aux pieds, comme si les symboles des personnages mis ensemble pouvait former le portrait de l’épouse parfaite. Ces éléments symboliques, que je présentais comme pierre angulaire de l’adaptation, me servait de guide pour cadrer l’adaptation et cibler les extraits les plus pertinents de chaque chapitre. Le titre de chaque scène est d’ailleurs issu de ce travail d’association personnages-archétypes-symboles décliné dans le tableau suivant.

2.2.3 Les personnages, les archétypes et éléments symboliques associés

Personnages	Archétypes	Éléments symboliques
Mercredi Fugère	La rêveuse ingénue	Les bijoux
Constance Bloom	La bourgeoise enivrée	Le parfum
Abigaëlle Fay	La danseuse masochiste	Les escarpins
Frida-Oum Malinovski	La mère gourmande	Le corset
Phélie Léanore	L’intelligente insatisfaite	La chirurgie esthétique
Lottä Itsva	La belle ensorceleuse	La chevelure
Marie-des-Cendres	La servile effacée	Les vêtements

2.3 Première exploration : laboratoire autour du personnage Abigaëlle

Un cycle important de ma recherche s’est effectué dans le séminaire *Espace scénique* donné par la chorégraphe Manon Oligny. J’y ai complété, à la manière de la méthode

Repère, un cycle de travail à partir d'une ressource jusqu'à une première partition scénique². Cette recherche formelle qui précédait l'amorce de l'adaptation et le développement des enjeux dramaturgiques féministes servait à expérimenter et poursuivre ma réflexion sur la mise en choralité d'un personnage. Durant ce laboratoire qui culminait par une courte présentation devant public, j'ai exploré des effets de choralité par la multiplication d'un personnage avec dix actrices. Je me suis concentré sur le chapitre d'Abigaëlle, la troisième épouse, qui aborde dans son journal le masochisme qu'elle entretient depuis le début de son entraînement de ballerine jusqu'à sa rencontre avec Féléor, avec qui elle développe des jeux de strangulation. Elle est la première épouse à demander à son mari de la tuer, suite à un accident qui la laisse incapable de poursuivre sa carrière de danseuse. Dans le cadre de ce laboratoire, j'avais comme objectif d'explorer différents jeux choraux physiques et vocaux pour me bâtir un répertoire en plus d'essayer une première transposition théâtrale du langage romanesque. Il s'agissait de me concentrer sur l'incarnation d'un personnage par plusieurs actrices, sans réfléchir à la symbolique du chœur ou à sa présence dans l'adaptation à venir. Comme les dessins de délassement effectués par l'autrice dans son processus, je ressentais le besoin de confronter dans l'espace des images instinctives qui m'habitaient pour progresser vers l'adaptation.

Pour cette première tentative d'adaptation d'un extrait du texte, j'ai procédé à un montage d'une dizaine de minutes qui survolait l'ensemble du chapitre. À partir du texte original, j'ai d'abord coupé les descriptions de lieux et les séquences moins dynamiques. Ce montage traversait l'enjeu principal du tableau, soit le rapport d'Abigaëlle à la douleur et au regard des autres sur son corps. J'ai divisé ce texte en

² Cinq laboratoires ont eu lieu en janvier et février 2015 suivi d'une présentation en classe au local J-2960 de l'UQAM, le 23 février 2015.

sept parties auxquelles j'ai donné un sous-titre, pour ensuite les distribuer parmi les comédiennes. Je voulais éprouver mon intuition nommée au premier chapitre, celle de passer d'un coryphée à l'autre alors que le reste du groupe est en appui à celle qui représente le personnage. Je nommais ce principe « le coryphée à relais », comme si le personnage se passait d'une actrice à l'autre à la manière d'un bâton de parole. Pour transposer l'univers de la ballerine, j'ai proposé comme élément de costume de porter des talons hauts, symbole de la contrainte et de la séduction féminine qui claque le sol comme les pointes de ballerines. Pour chaque section du texte, je proposais différents rapports entre le coryphée et le reste du chœur dans la mise en espace, que j'ai notés dans un tableau structurel issu de mon cahier de création (annexe C). Plusieurs effets choraux explorés spontanément à cette occasion se sont retrouvés dans le mémoire-crédit, trois ans plus tard : soit les micromouvements des mains sur le corps (scène Mercredi), le texte en écho (scène Frida), l'effet circulaire et le bruit des talons qui frappent le sol pour le ballet (scène Abigaëlle), les regroupements en coin (scène Phélie), la finale dépouillée en ligne droite face au public (scène finale) et l'espace passerelle surélevé en fond de scène.

2.3.1 Conclusions du laboratoire et émergence des questions identitaires

À la fin du laboratoire, certaines intuitions de recherche se sont confirmées : le passage du texte romanesque au genre théâtral s'effectuait bien à l'oral, mais il fallait porter une attention particulière aux temps de verbe et à certaines tournures de phrase qui sonnaient étrangement à voix haute. L'énergie de groupe était impressionnante et, même si trois des interprètes étaient de vraies danseuses et que certaines correspondaient plus à la description physique du personnage que d'autres, les autres versions d'Abigaëlle m'apparaissaient des alternatives plausibles à l'interprétation de la ballerine. Au niveau de la compréhension, j'arrivais à suivre le texte et ses enjeux malgré la fragmentation et à apprécier les nuances apportées par les changements d'interprète d'une section à l'autre. Cette cohabitation de différentes versions du

personnage complexifiait ma perception de l'histoire et permettait de théâtraliser les paradoxes et tiraillements internes de la ballerine. Par exemple, après une démonstration de pointes effectuée par deux comédiennes-ballerines en début de monologue, la deuxième partie (Miroir) qui aborde l'obsession du personnage pour la perfection et la maigreur était interprétée par la comédienne la plus physiquement imposante du groupe. Cela produisait un décalage appréciable entre le texte et la corporalité de l'actrice et illustrait en un coup d'œil le corps perçu par Abigaëlle quand elle se voit dans le miroir. Alors que se bâtissait la compréhension de son histoire au fil du monologue, il devenait facile d'apprivoiser le personnage grâce à l'effet de cumul des représentations puisque chaque séquence proposait un nouveau point de vue sur le personnage. À travers les sept parties du monologue, la violence du texte était atténuée par les effets de voix groupés et apparaissait moins choquante qu'à la lecture du roman, diminuée peut-être par le montage qui omettait certaines descriptions sensationnelles. Durant ce laboratoire, la violence subie par le personnage n'a pas suscité de grandes réactions éthiques de la part des actrices.

Ce qui a été le plus marquant, en dehors des explorations chorales et des débuts intuitifs du découpage du texte à venir, c'est la sororité rapide qui s'est formée entre les actrices sur la scène et en dehors de la salle de répétition. Même si la plupart des comédiennes réunies ne se connaissaient pas avant les répétitions, l'entraide dans la prise de note des changements au texte et de la mise en place s'est faite naturellement et des amitiés se sont rapidement forgées. Ce qui s'est installé simplement à ce moment-là s'est aussi répété trois ans plus tard durant la mise en place du mémoire-crédation, avec les vingt-et-une comédiennes. Le climat de travail avec cette équipe toute féminine était très positif et, selon les confidences des interprètes, les répétitions devenaient des moments privilégiés très appréciés. Je voyais dans cette grande solidarité entre les comédiennes l'aspect social du travail de chœur qui m'a semblé un moteur créatif riche, rassembleur et sensible. Je remarquais qu'un grand plaisir du jeu apparaissait chez les actrices durant les jeux de synchronisme de la parole ou du geste. La force du groupe les portait,

dynamisait les répétitions en même temps que leur simple présence en scène était déjà intéressante. Aucune ne s'appropriait le personnage et elles ressentait un détachement par rapport à l'enjeu du tableau alors qu'elles étaient concentrées sur l'aspect technique, ce qui me donnait une grande liberté dans la direction que je voulais donner à la scène.

2.3.2 Qui sont les choreutes ?

À la fin du laboratoire, ce qui me posait problème était l'identité des choreutes. Durant la présentation, mon attention était toujours portée vers le coryphée et les autres actrices devenaient vite une masse de corps anonymes. Les comédiennes peinaient à comprendre qui elles interprétaient quand elles n'étaient pas le coryphée et j'avais aussi du mal à leur expliquer, ce qui occasionnait une confusion et nous bloquait durant les répétitions. Il n'était pas suffisant d'imaginer qu'elles étaient toutes simultanément Abigaëlle, car quand elles perdaient le tour de parole pour revenir au chœur, elles perdaient aussi leur ancrage par rapport à l'incarnation du personnage. Le relais de parole apparaissait également comme un relais de personnages. Comment s'expliquer que dix versions du personnage se côtoient sur scène ? Étaient-elles conscientes les unes des autres ? Étaient-elles simplement des actrices qui exploraient ce matériau textuel avec un regard détaché ou un corps de ballet rapportant l'histoire de l'une d'entre elles en lisant son journal ? Sans trouver de réponse satisfaisante, j'avais suggéré différents rapports identitaires entre le groupe et la protagoniste dans chaque séquence, soit le corps de ballet, Féléor, le chorégraphe ou le public. Le détail de ces identités explorées se retrouve également dans l'annexe C. À cette étape-ci, je ne voyais pas quelle identité était la plus probante pour que l'identité du chœur serve la compréhension de l'enjeu et s'inscrive dans une adaptation cohérente. Que représenterait ce groupe de femmes qui se plonge dans la lecture du journal et quel serait le rapport aux situations qu'elles y découvrent : colère, excitation, détachement, découverte, réflexion ? Bref, les différents effets de mises en choralité étaient riches et

efficaces, l'enjeu du tableau était compréhensible malgré sa fragmentation, mais la mise en contexte manquait pour l'apprécier et le lier à une dramaturgie plus globale. Je savais aussi que dans l'adaptation des sept chapitres dans une seule pièce, cette question reviendrait constamment et qu'il me fallait prendre une décision structurelle qui affecterait le rapport du chœur avec les sept journaux. Est-ce que ce chœur serait simplement formé des sept épouses hantant le manoir comme mon désir initial ou serait-il formé d'un groupe de femmes anonymes se partageant tous les personnages à la lecture de leur journal ? Pour avancer dans ma réflexion, j'ai identifié deux types de sérialités qui résonnaient avec ma recherche-crédation et qui se côtoyaient : les séries où les filles gardent une singularité malgré leur appartenance à une série (les princesses disneyennes et les poupées Barbies, par exemple, qui possèdent chacune une histoire et un nom spécifiques) et les séries dans lesquelles s'effacent les singularités pour les fondre dans l'identité de groupe (*chorus girls*, corps de ballet, lapines *Playboy*). Les sept épouses appartenaient à la première catégorie, et les choreutes à la seconde. Il s'agissait de faire cohabiter ces deux séries par une mise en abyme. Je considérais ainsi les personnages d'épouses comme des icônes dont les journaux seraient racontés par le chœur comme des contes de fées. La série des choreutes porterait la figure collective de la bonne : fonction anonyme cachée sous un uniforme et stéréotype alimentant des fantasmes masculins. Le journal intime devenait un objet de transmission important, qui permettait de contextualiser les confessions du personnage et justifier cette séance de lecture.

Mon projet s'ouvrait sur un autre objectif. Il ne s'agissait plus simplement de multiplier les personnages au présent. Je voulais que le chœur puisse, comme Cindy Sherman ou le personnage de Marie-des-Cendres dans le roman, mettre les costumes et les enlever et se jouer de leur identité. Les deux séries se superposeraient dans l'adaptation, et je pourrais donner à ce chœur une posture centrale tout en étant en contrepoint des histoires présentées, en lui permettant d'émettre des commentaires sur les protagonistes et sur l'action, comme les chœurs grecs présentés précédemment. À partir du moment

où cette idée était articulée, mes décisions d'adaptation devenaient claires alors que j'envisageais que l'évolution du rapport entre les deux séries serait la base de l'écriture du canevas pour l'adaptation. Les choreutes joueraient à emprunter l'identité des épouses de manière passagère et appartiendrait à la temporalité du présent alors que les épouses seraient déjà mortes au début de l'adaptation, devenues des mythes qui se racontent en relisant leurs journaux. Cette série de modèles avait la double fonction de modèle et de mise en garde, comme le sont les contes de fées.

Le paradoxe de Barbie tient précisément dans son rôle de modèle. La fonction du modèle n'est-elle pas d'attirer l'autre, d'inciter l'autre à l'imiter, à le copier ? Mais avec Barbie, on bute sur l'approche contradictoire du modèle vu par Mattel. Car Barbie est inimitable et donc par définition toujours inimitée, inégalée. Mimer Barbie, c'est fatalement s'exposer à être disqualifiée. (Hanquez-Maincent, citée dans Delvaux, 2013, p. 41)

Dans l'adaptation, les bonnes jouent à imiter les épouses de Féléor qui, comme pour les poupées Barbie, sont inimitables. Trop singulières dans leur identité et dans leur façon de mourir, ce jeu les pousse à l'échec, à la répétition, à la frustration. Il est même permis de se demander si les histoires écrites dans les journaux et qui servent de mythologie au manoir sont réelles : cette mythologie a-t-elle été inventée ? Pour amplifier cette ambiguïté, j'ai ajouté une réplique au personnage de l'intendante au début de la scène trois : « Prenez ceci comme un avertissement, Marie. Il ne faut pas croire tout ce qu'on lit. » (p. 13). À partir du moment où la série des personnages d'épouses n'appartenait qu'au monde des histoires, la crédibilité de ce qui se racontait à leur sujet n'importait plus et je retrouvais la liberté de créer cet univers distinct du roman dans lequel les journaux sont lus.

2.4 Passage de la forme romanesque à la forme théâtrale

Pour encadrer la première étape d'écriture de l'adaptation, j'ai bénéficié de laboratoires dramaturgiques offerts par le Centre des auteurs dramatiques (CEAD). Ce parrainage

consistait en trois laboratoires de trois heures, au cours desquels nous lisions et discussions du texte en chantier³. Pour ce soutien ponctuel, le conseiller dramaturgique Paul Lefebvre encadrait les séances et la metteuse en scène Catherine Vidal assurait la direction d'actrices. Les comédiennes engagées pour lire les différentes versions étaient Isabeau Blanche (Marie-Des-Cendres et Lottä), Évelyne de la Chenelière (L'intendante) et Catherine Chabot (Bonnes). Comme pour le laboratoire sur le personnage d'Abigaëlle, un premier montage grossier à partir de coupures de chacun des chapitres m'a permis de cibler les passages les plus importants en lien avec les archétypes et les éléments symboliques identifiés précédemment. J'éliminais les descriptions de lieu, mettais tous les verbes au présent, concentrais l'action sur un seul aspect pour chaque journal afin de concentrer l'histoire de chaque personnage à un seul enjeu. Bien que les journaux soient écrits à la première personne, et malgré la facilité que j'avais pu avoir à transposer le chapitre d'Abigaëlle, il a été complexe de faire de même avec tous les journaux, étant donnés les styles différents de chaque chapitre. Pour ces laboratoires dramaturgiques, j'avais comme objectif de confirmer une structure pour l'adaptation et de trouver un niveau de langue qui serait facile pour la mise en bouche des actrices et la compréhension des répliques. Je laissais sciemment de côté pour l'instant l'aspect choral pour éviter de me perdre dans le partitionnement. J'ai travaillé à une première version où tout ce que j'envisageais éventuellement de distribuer comme partition pour le chœur était écrit comme une réplique régulière sous le personnage BONNES et était lu dans l'atelier par une seule comédienne. Cette façon de faire me permettait de bien cibler la fonction que le chœur de bonnes aurait dans chacune des scènes et la relation du chœur à chaque personnage, sans être distrait par l'exploration des voix chorales.

³ Ces laboratoires se sont tenus aux locaux du CEAD, les 6 mars, 1^{er} mai et 15 mai 2017

2.4.1 Structure rhapsodique

Une fois le premier élagage du texte effectué, il m'a fallu orchestrer le passage d'un journal à l'autre et la mise en contexte de la pièce. Le tout s'est conclu par une première version de l'adaptation concentrée uniquement sur la structure de la pièce qui excluait toute écriture chorale. Pour ce faire, j'ai structuré la pièce à partir de la lecture de chaque journal par les bonnes du manoir et j'ai rédigé du nouveau matériel textuel pour suivre le chemin de Marie-des-Cendres et Lottä que j'avais identifiées comme personnages principaux de mon adaptation, ce que j'expliquerai un peu plus loin. La structure rhapsodique qui se mettait en place s'orchestre autour de tableaux durant lesquels l'acte de raconter :

[...] décentre le récit pour devenir l'essentiel du projet. Se crée ainsi une structure de médiation, où le personnage principal, d'abord destinataire du récit des autres personnages, agit comme un passeur de récits, entre ces personnages secondaires et le public, dans un échange conçu non plus comme un conflit entre deux subjectivités, mais comme une opération de transmissions et donc de mémoire. En ce sens, [le chœur] s'apparente au rhapsode, mais il s'apparente aussi à celle du conteur, d'une part parce qu'il n'est pas l'auteur du récit qu'il propose et, d'autre part, parce que ce récit n'existe qu'en situation de performance. (Dubor et Heulot-Petit, 2011, p. 118)

Cette description d'un chœur rhapsodique et conteur reflétait bien la structure de mon adaptation. Pour suivre la médiation effective entre le chœur, les épouses et les personnages principaux et encadrer l'aller-retour entre le chœur de bonnes et les moments de lecture des journaux, j'ai divisé mon adaptation en trois temporalités distinctes, portant chacune une approche chorale différente : le présent (Marie-des-Cendres, le chœur des bonnes et l'intendante), le passé (les journaux des 5 épouses) et l'intemporel (le journal de Lottä). Cette alternance de temporalités a servi à construire la progression narrative de l'adaptation qui s'est composée à partir de l'évolution des personnages principaux pour y alterner ses écarts temporels, tel que présenté dans le tableau suivant.

2.4.2 Structure temporelle de l'adaptation

Scène	Titre	Temporalité
Prologue	Lottä 1 – Malédiction	Intemporel
Scène 1	L'intendante – Le manoir	Présent
Scène 2	Mercredi – La rêveuse sadique	Passé (+ présent)
Scène 2.1	La vraie Mercredi	Passé (+ présent)
Scène 3	Lottä 2 – Le chariot	Intemporel
Scène 4	Constance Bloom – La bourgeoise enivrée	Passé (+ présent)
Scène 5	Lottä 3 – La lune	Intemporel
Scène 6	Abigaëlle – La danseuse masochiste	Passé (+ présent)
Scène 7	Lottä 4 – Le monde	Intemporel
Scène 8	Frida – La mère gourmande	Passé (+ présent)
Scène 9	Lottä 5 – La maison Dieu	Intemporel
Scène 10	Phélie – L'intelligente insatisfaite	Passé (+ présent)
Scène 11	Lottä 6 – L'impératrice	Passé (+ présent)
Scène 12	Marie-des-Cendres – La servile effacée	Présent
Épilogue	Les bonnes en série	Présent

En ce qui concerne l'aspect rhapsodique, puisque *Les Sangs* présente déjà des personnages dont la voix est dissociée de leur corps, que leur témoignage parvient au lecteur de manière posthume et que leurs histoires se construisent les unes par rapport aux autres, cette œuvre présentait déjà une forme de rhapsodisation telle que Jean-Pierre Sarrazac le décrit. Les personnages existent hors du temps et se superposent les uns aux autres pour bâtir l'histoire par cumul. En appliquant une relecture active des chapitres par un montage dynamique, je plaçais les bases de la choralité.

C'est dans ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme « le théâtre des possibles », où coexistent et s'ajoutent les contraires, où tout est placé sous le signe de la polyphonie [...], que le travail rhapsodique de rapiécage et de conjoncture prend tout son sens, engendrant dans les écritures contemporaines la structure d'un « montage dynamique ». De l'éclatement du dialogue, de la choralité, peut surgir une voix rhapsodique, voix du questionnement, voix du doute, de la palinodie, voix de la multiplication des possibles [...]. (Naugrette, 2015, p. 185-186)

En effet, en considérant mon adaptation comme un montage rhapsodique, par la pluralité des interprétations possibles de chaque épouse suggérée par le chœur et par l'accumulation des histoires, la complexité du tissage dramatique transformait les journaux en casse-têtes que le chœur des bonnes reconstruisait au fil du déroulement des tableaux. Les choreutes qui forment le chœur des bonnes portent une identité simultanément et alternativement singulière et collective suivant l'opposition des deux temporalités : le chœur de bonnes au présent et les épouses dans le passé.

Le jeu de la singularisation et de la désingularisation se fait alors complexe. S'il y a dans la choralité une dépropriation, il ne s'agit pas d'une dépersonnalisation ; entre appartenir au collectif et s'en distinguer irréductiblement, la dialectique ne se résout jamais, puisque les deux se fondent réciproquement l'un sur l'autre. C'est ainsi un jeu de désingularisation/resingularisation qui est mis en mouvement, en circulation incessante. (Triaud, 2003, p. 9)

Dans la temporalité du présent, chaque choreute possède son identité propre qui se désingularise par la mise en commun du chœur des bonnes. Quand le chœur emprunte l'identité des épouses durant la lecture des journaux, elles perdent leur identité de bonne pour se partager le personnage d'une épouse. Ces jeux de mise en abyme en allers-retours s'opèrent à travers le personnage de Marie-des-Cendres qui se distingue du chœur des bonnes dans la temporalité du présent pour l'intégrer durant les retours en arrière que sont les lectures des journaux. La structure de l'adaptation est donc basée sur cette circulation entre identités singulières et collectives, dans une dialectique identitaire en constant repositionnement. Pour la compréhension de la narration et des

enjeux dramaturgiques de l'adaptation, mon écriture devait permettre de toujours clarifier l'identité en opération durant le tableau, tant pour les actrices que pour les spectateurs. Les stratégies que j'ai empruntées à cet effet sont abordées dans le troisième chapitre ainsi que les différentes approches chorales privilégiées pour chaque temporalité.

2.4.3 Lottä et Marie-des-Cendres

Les journaux de Lottä et Marie-des-Cendres se distinguent des autres par leur structure et leur contenu alors que ces personnages opèrent un peu en écho l'une à l'autre : les deux sont rouquines et particulièrement jeunes par rapport aux autres épouses. Les deux personnages de jeunes filles apparaissent comme naïves, et n'entretiennent pas de fantasmes violents contrairement aux autres épouses. Leur lien est aussi marqué par le fait que c'est alors qu'elle porte les vêtements de Lottä que Marie-des-Cendres se fait assassiner. Personnage-palimpseste qui m'a inspiré la figure du chœur de bonnes en premier lieu, elle existe dans le présent puisque le roman s'amorce au moment de sa mort. Seule à être présentée comme quelconque et pas particulièrement jolie, le corps recouvert de taches de rousseur disgracieuses, elle n'est pas à proprement parler une épouse mais plutôt une amante de Féléor, l'autrice la décrit en disant d'elle que « la femme n'est pas encore sortie de la jeune fille. » (Wilhelmy, 2013, p. 153). Dans mon analyse, ce personnage se situe à la jonction des deux séries. Considérée comme l'une des sept figures d'épouse puisqu'elle a un chapitre qui lui est propre, elle fait également partie du groupe des bonnes du manoir. Son petit journal est formé d'un collage de répliques des journaux précédents, ce qui représente déjà en soi un montage dynamique. Son chapitre me donnait l'impression d'un voyage initiatique à travers sa découverte de l'histoire des épouses. Alors qu'elle lit les journaux en cachette et revêt leurs habits, elle devient consciente du mécanisme qui mène aux meurtres. Elle subit finalement, malgré elle, le même sort que les autres épouses bien que la première phrase de son journal soit : « Nulle part je ne vais écrire que je veux être tuée. » (Wilhelmy,

2013, p. 155), ce qui fait d'elle la seule réelle victime parfaite, étant donné l'absence de son consentement. La dernière phrase du roman, issue du journal de Féléor après la découverte des extraits de journaux cachés dans la robe du cadavre, se lit comme suit : « Il fallait remettre de l'ordre dans les morceaux. [...] Je pris une feuille blanche, l'insérai dans la machine à écrire et me mis à l'écoute de la petite Marie. » (Wilhelmy, 2013, p. 168). Je me suis dit que c'était là que devait également commencer mon travail, à l'écoute de cette jeune fille et de sa compréhension des histoires des femmes qui l'ont précédée. Elle serait la protagoniste de l'adaptation pour structurer les allers-retours dans le groupe de bonnes, incarnant ce jeu de désingularisation et de resingularisation. Son parcours devenait aussi celui du spectateur qui découvrirait au fur et à mesure du spectacle ce que contiennent les différents journaux.

Le journal de Lottä, pour sa part, est étalé sur plusieurs années et chaque entrée correspond à la journée de son anniversaire de quinze à vingt-deux ans, alors qu'elle pige annuellement un tarot et décrit la symbolique que celui-ci prend dans sa vie. Cette récurrence chronologique était structurante pour suivre en parallèle l'évolution des différents mariages à travers les années. Lottä est la seule de ses épouses qui ne subit pas la mort aux mains de Féléor, se jetant elle-même en bas du pont. Son comportement suicidaire s'ancre dans son envie d'interrompre la lignée des femmes de sa propre famille, toutes déclarées folles, alors qu'elle commence à sentir la folie l'habiter. Cependant que la mort des cinq premières épouses revêt un caractère banal dans l'évolution du roman, celle de Lottä est un pivot important. Leur jeunesse et leur pureté agissent comme le talon d'Achille de Féléor. Dans la théorie des filles en série, il est dit que :

[la] jeune fille est un piège parce qu'elle est le devenir-femme, ce devenir-minoritaire qui peut contaminer l'homme parce que le devenir-femme est la jeune fille elle-même. Pour Deleuze et Guattari, la possibilité de quitter les relations de pouvoir binaires, des relations phalliques, se trouve du côté

de la femme et de l'enfant. Et femme + enfant = jeune fille. (Delvaux, 2013, p. 25)

Icône de la pureté, le changement qui arrive dans le manoir est immanent à leur jeunesse, symbole puissant pour repenser l'ordre patriarcal qui opère dans le manoir. Comme je souhaitais opérer un décalage féministe entre le roman et l'adaptation, je considérais ces deux personnages de jeunes filles comme le moteur possible d'une reconfiguration de la structure sociale dans le manoir par rapport au roman. J'ai décidé de situer l'adaptation quelque temps après la mort de Lottä, à l'entrée en poste de Marie-des-Cendres et d'accorder un statut particulier entre elles et le chœur en étalant leurs journaux à travers toute la pièce. L'éclatement du journal de Lottä à travers la pièce servait à rythmer l'écriture, briser la structure systématique et marquer le début de chaque acte. De ce fait, le chœur ne pourrait pas interpréter Lottä, ni Marie-des-Cendres. Dans le roman, son journal se divise en huit parties que j'ai ramené à six scènes, une en prologue, quatre scènes de transition et une pour la conclusion de son histoire. Pour assurer un lien entre le journal fragmenté de Lottä et la narration du présent, j'ai extrapolé un aspect du roman qui stipule que son père la prenait pour modèle de ses dessins durant la rénovation du manoir. Je me suis imaginé que chacune des pièces rénovées par son père dans le manoir portait un vitrail à l'image de Lottä, ce qui accentuait la notion du sacré et du religieux et permettait de garder la figure de Lottä omniprésente durant tous les autres tableaux, la plaçant comme l'ultime épouse. Voici les cinq extraits de l'adaptation qui explicitent cette présence.

2.4.4 Références aux vitraux dans l'adaptation (annexe A)

MARIE-DES-CENDRES (p. 96)

On commence tout de suite le nettoyage par une pièce remplie de livres.
La grande fenêtre est un vitrail qui montre une fille aux cheveux rouges...
[...]

MARIE-DES-CENDRES (p. 105)

Le vitrail de la fenêtre montre encore la jolie fille aux cheveux rouges.

Ici, elle est dans une scène de printemps remplie de fleurs.
[...]

MARIE-DES-CENDRES (p. 111)

De toutes les pièces qu'on a visitées, ma préférée c'est celle d'aujourd'hui.
Une garde-robe géante avec tous les costumes de scène de la ballerine, Abigaëlle.
Y'a des miroirs sur tous les murs où on se voit de la tête aux pieds.
Le vitrail montre toujours la femme aux cheveux rouges,
Mais dans un paysage d'automne.
[...]

MARIE-DES-CENDRES (p. 119)

Dans la pièce, j'étouffe tellement l'espace est petit
Le vitrail, tout en nuances de bleu, montre une scène d'hiver
Les cheveux rouges ont presque l'air d'une tache de sang.
Dès que j'ouvre la penderie, je trouve le tout petit journal qui trône sur une pile des corsets.
[...]

LOTTÄ (p.132)

Papa fabrique le plus beau vitrail dans ce qui sera ma chambre.
Le vitrail tout blanc, avec ma robe de mariée blanche et mes cheveux de feu
[...]

2.4.5 Féléor et l'intendante

Depuis le début, je tenais à éliminer la parole de Féléor de mon adaptation pour ne garder que celle des femmes. Même si le personnage de Féléor est essentiel à toutes les histoires et qu'il constitue plus de la moitié du roman, je ne voulais pas transposer son point de vue sur les journaux. Je voulais qu'il ne soit qu'un homme dont l'identité singulière importerait peu dans la dynamique entre les femmes. Les jeux de séduction envers le maître du manoir me semblaient anecdotiques et Féléor incarnait surtout le symbole de l'homme idéal pour les femmes du livre. Dans mon adaptation, Féléor serait cette figure muette toute puissante et sublime, figure divine et symbolique du patriarcat. Lui donner la parole détruirait cet aspect symbolique, alors qu'une posture

inatteignable et idéalisée par son absence physique malgré son omniprésence dans le texte aurait tendance à le déifier. Pour y arriver, j'ai amorcé l'adaptation en retirant unilatéralement tous les chapitres de Féléor. Je ne me concentrais que sur la matière des journaux des épouses pour mettre l'accent sur le rapport que chacune entretenait avec les autres femmes du manoir (la mère de Féléor, Émilie, les bonnes, les autres épouses) plutôt que sur le rapport d'attraction envers leur mari. Par contre, j'ai rapidement été confronté au fait que plusieurs journaux sont incomplets sans certaines informations cruciales qui passent à travers ses journaux à lui, puisqu'il est le seul à avoir connu toutes les femmes et à pouvoir décrire la mort de ses épouses. Dans le roman, ses journaux tissent les liens entre les histoires et assurent une progression narrative entre les tableaux dont je ne pouvais pas me passer. Pendant un temps, et en continuité avec mon intérêt pour les théories du genre, j'ai considéré féminiser le rôle de Féléor, mais il apparaissait absurde de mettre une femme dans ce rôle spécifique, le regard masculin générique étant le moteur dramaturgique de chaque journal.

J'ai plutôt décidé de créer une figure autoritaire féminine de remplacement qui opérerait un lien entre les bonnes et ce Féléor absent. Porteuse de la mémoire du manoir pour me permettre cette progression narrative globale, comme la prêtresse fait le pont entre les Dieux et ses dévotes, le rôle de l'intendante serait tenancière des clés du manoir et autorité suprême sans toutefois se substituer au regard masculin. En féminisant la figure d'autorité, la plaçant également maîtresse du jeu, pas tout à fait une épouse, ni tout à fait une bonne, elle s'excluait elle aussi des deux séries, ce qui résolvait mes problèmes. Je l'ai imaginée plus âgée que les épouses et les bonnes, porteuse de l'ordre traditionnel patriarcal et symbole d'autorité, à la fois marâtre des contes de fées, une mère sacrificielle, maternelle et tyrannique. Pour le personnage de l'intendante que j'ai inventé de toutes pièces, j'étais fortement inspiré par les personnages de tantes dans *La servante écarlate* (1985) de Margaret Atwood, ramenées au goût du jour grâce à l'adaptation télévisuelle du même nom faite par le réseau américain HBO (2017) qui, durant la période de recherche, était au cœur de la même controverse que l'œuvre

adaptée, opposant des analyses misogynes et féministes. En plus de ces violentes gardiennes de prison, je voyais une connivence avec la figure que prend l'artiste Vanessa Beecroft face aux groupes de femmes-œuvres durant ses performances alors que, selon Martine Delvaux, elle devient en quelque sorte « l'homme [...] de cette histoire, agit comme si elle était l'ennemi, la loi incontestable [pour faire] surgir de façon palpable la misogynie. » (Delvaux, 2013, p. 88) Cette misogynie féminine orchestrée pour le regard masculin résonnait avec la lecture que je faisais du roman et que je voulais accentuer dans l'adaptation.

C'est aussi par le lien entre les tarots et le rituel de pige de Lottä, que je voulais construire le rapport des femmes à la figure de Féléor. La choralité du personnage des bonnes accentue l'effet étrange de mysticisme, faisant vaguement ressembler le manoir de Féléor à une secte et celui-ci à un gourou. Les épouses sont toutes pleinement conscientes de la finalité qu'elles envisagent en le mariant. Aussi, peut-on voir leurs mises à mort et les jeux des bonnes qui les reproduisent comme des rituels sacrificiels. Le journal de Phélie, sa cinquième épouse, sert précisément à présenter le rapport des épouses avec leur mari comme n'étant que du théâtre qui reproduit une mécanique conventionnée. Il me fallait mettre en place dans l'adaptation pourquoi les bonnes et l'intendante étaient complices de cette série de morts. Est-ce que les bonnes sacrifiaient les épouses pour apaiser la figure de déité absent que représente Féléor ? Après tout, l'intendante n'incarnait-elle pas la prêtresse qui sacrifie l'agnelle sur l'autel ? Quand vient le temps de les tuer, les épouses ne sont plus humaines. Cette déshumanisation des victimes rappelle les camps de concentration où :

[...] les prisonniers chargés de manipuler les cadavres de leurs semblables [...] n'avaient pas le droit de les nommer « cadavres », ce qui aurait pour effet de leur concéder le statut d'humain ; ils devaient plutôt les appeler *figuren*, c'est-à-dire mannequin, ou guenille, chiffon. Un fil relie ainsi les cadavres déshumanisés et le drapé-tombé dont le corps s'est absenté, un fil qu'il faut suivre jusqu'aux mannequins de mode d'aujourd'hui. (Delvaux, 2013, p. 97)

Ce lien entre le mannequin et la figure déshumanisée explique le rapport des bonnes envers leurs maîtresses et appuie le principe des éléments symboliques que j'ai associé aux épouses dans leur rapport à la beauté. Après les trois séances de parrainage, le vocabulaire très alambiqué de certains tableaux a pu être uniformisé pour permettre un passage heureux à l'oral. Une fois la dynamique épouses-bonnes-intendante devenue claire, j'en suis arrivé à une première version de l'adaptation avec une structure complexe qui se distinguait du roman tout en conservant les éléments importants et dans laquelle les enjeux étaient clairs pour moi. Seule la finale me laissait encore perplexe. J'avais écrit une proposition dans laquelle l'intendante livrait Marie-des-Cendres à Féléor pour qu'il l'assassine avant de partir à la recherche de la suivante, perpétuant ainsi le cycle.

Cet extrait de la première version de la finale, datée du 2 mars 2017 (annexe D), soulignait l'aspect cyclique et immuable de la sérialité, mais je me demandais comment l'angle féministe pouvait y apporter de l'optimisme. Je me suis dit qu'une réponse émergerait au fil des discussions avec les comédiennes pendant les répétitions et donc que je construirais cette finale au moment de la mise en choralité. Ce qui devait avoir lieu à partir de ce moment-là, jusqu'à la fin du mémoire-crédation, résidait donc surtout dans l'amorce de l'élaboration du partitionnement des moments choraux, tant textuels que physiques, et dans la modulation de la finale. Il était temps de me confronter au chœur et d'éprouver mon adaptation auprès de lui.

CHAPITRE III

FÉMININ / FÉMININ(E)S : EXPLORATION ET ÉCRITURES DES PARTITIONS CHORALES

3.1 Laboratoires et finalisation de l'écriture

Dans ce chapitre, je survole le travail effectué durant les laboratoires qui ont mené à la finalisation de l'adaptation dramaturgique du roman et à l'écriture du partitionnement, jusqu'aux représentations. Pour la composition du chœur, j'ai réuni un groupe où se cotoyait une pluralité d'âges, d'ethnicités et de corporalités avec l'objectif de multiplier au maximum les possibilités d'interprétations de chaque personnage. Je me donnais la possibilité de varier les effets de mise en choralité et d'avoir accès à des points de vue divers, pour m'assurer que les enjeux dramaturgiques étaient clairs et pertinents. Puisque ma conception du chœur tendait de plus en plus vers la vision exprimée dans le théâtre de Lev Dodine, où « le chœur n'est pas une masse figée, mais mouvante [qui] se compose et se décompose sous nos yeux, et laisse apparaître des individualités, [et qui] n'est pas un effacement, mais une accumulation d'identités [...] » (Pauthe, 2003, p. 62), je ne voulais pas me restreindre à un nombre d'interprètes précis. J'ai donc rassemblé un chœur qui reflétait cet esprit de cumul des singularités pour avoir une plus grande marge d'exploration. Dix-huit comédiennes se sont engagées à faire partie du chœur, en plus des trois pour les personnages principaux (Marie-des-Cendres, L'intendante et Lottä).

3.1.1 *Modus operandi* des laboratoires dramaturgiques

Pour amorcer cette période qui s'est étalée de janvier à juin 2018⁴, j'avais fourni le roman à toutes les participantes et leur avait donné accès aux différents tableaux *Pinterest* que j'alimentais depuis le début de mon processus où je rassemblais des images de la vision physique que j'avais de chaque personnage, tel qu'explicité dans le deuxième chapitre. L'objectif de cette série de six laboratoires dramaturgiques était de présenter les choix d'adaptation faits préalablement aux actrices et valider la clarté dramaturgique de la dynamique entre le chœur de bonnes et les autres personnages. Je cherchais ainsi à confronter la question épineuse de la misogynie comme moteur d'autodestruction. Pour chaque laboratoire, j'adoptais la même formule : je présentais le personnage tel que décrit dans le roman et nous procédions à un tour de table pour que les comédiennes s'expriment sur le chapitre et les images qu'elles avaient consultés. Par cette formule en agora, je veillais à ce que les actrices sentent que la pluralité de leurs points de vue m'intéressait et nourrissait l'adaptation. À cette étape, suite aux laboratoires du CEAD, la réécriture n'était pas encore complétée et je comptais sur cette série de laboratoires pour raffiner le rapport du chœur avec les épouses et finir de construire le parcours de Marie-des-Cendres et son absorption par le chœur. Durant cette nouvelle étape, les interprètes-choreutes agissaient comme consultantes à l'adaptation et je profitais des journées suivant ces laboratoires pour ajuster les répliques, tant au niveau de la forme que du contenu, suivant leurs commentaires. Certaines tournures de phrases ou mots de vocabulaire étaient changés, pour faciliter la prononciation en groupe ou pour clarifier la relation des bonnes avec les épouses.

⁴ Le travail était divisé en trois étapes : 6 laboratoires dramaturgiques collectifs pour valider l'adaptation puis déterminer les effets choraux de chaque tableau (entre le 19 février et le 26 mars 2018), 12 blocs de répétition pour distribuer et pratiquer la choralité (entre le 2 avril et le 4 juin 2018, incluant trois blocs d'exploration vidéo dans le décor du 14 au 16 mai 2018), suivi de l'entrée en salle et de trois présentations publiques (du 10 au 16 juin 2018). La recherche avec actrices s'est donc étalée sur environ 60 heures en 4 mois.

L'écriture des effets choraux, qui sera abordée dans la deuxième partie de ce chapitre, et à laquelle je travaillais seul, se faisait parallèlement à ce travail d'appropriation de la matière dramatique.

Semaine après semaine, nous devenions plus familiers avec les personnages d'épouses qui se mythologisaient à force de multiplier les points de vue et de les aborder en tant que concepts qui animaient une grande machine dramaturgique en reconstruction permanente. Les choix que j'avais déjà effectués pour l'adaptation se raffinaient et se distanciaient du roman à force de couper dans le texte et de clarifier le langage. L'appropriation des enjeux et le décalage du point de vue sur l'histoire, qui donnait la prééminence à celui des bonnes plutôt que celui de Féléor ou des épouses, faisait en sorte que la structure de l'adaptation théâtrale était en constante réécriture par rapport à l'œuvre originale et à la première version d'adaptation. Comme l'expriment Dubor et Heulot-Petit,

il faut sans cesse [...] réécrire les mythes [...] dans des formes différentes, contrastées, hétérogènes et pourtant simultanées (au sens où elles font partie de la même œuvre). Le travail littéraire est une machine incessante : recyclage, montage, transformation sont ses métaphores industrielles. On ne travaille ainsi jamais vraiment sur des matériaux bruts, mais sur des matériaux toujours-déjà transformés en machines. (Dubor et Heulot-Petit, 2011, p. 214)

Durant ces laboratoires, les interprètes abordaient un texte déjà transformé, par mon adaptation en cours, en une machine complexe de mises en abyme simultanées et de constructions rhapsodiques. J'ai expliqué les assises théoriques du projet et explicité ce qui façonnait ma recherche pour synthétiser les concepts qui alimentaient mes réflexions. Je traçais ainsi le parcours entre le roman et l'adaptation, ce qui était essentiel à mon objectif de recherche. Je voulais sensibiliser l'équipe à l'aspect social qui façonnait mon adaptation et ma conception communautaire et collective de la choralité définie dans le premier chapitre en lien avec la méthode *Repère*.

3.1.2 Impact des discussions collectives sur la dramaturgie

Il était marquant de constater que les discussions de groupe autour des œuvres (le roman et l'adaptation) prenaient systématiquement des dimensions sociales. Nous débordions rapidement de l'univers du roman et les actrices partageaient leurs expériences personnelles en réaction aux tableaux ou faisaient des parallèles avec la société contemporaine. Nous avons entre autres discuté de compétition et de solidarité des ballerines dans les corps de ballet, du sentiment de rejet et de confrontation quand on grandit en tant que femme trans ou homosexuelle, des troubles alimentaires expérimentés à l'adolescence, de la dévalorisation de l'intelligence féminine au profit de la beauté, du rapport à la maternité, et de différentes pressions sociales vécues par les femmes. Stimulées par les réflexions et sources d'inspiration que j'apportais pour définir le rapport des bonnes aux épouses, les actrices abordaient énormément le rapport des femmes entre elles. Sans juger les personnages, elles les envisageaient comme les produits de la culture misogyne dans laquelle elles évoluaient dans le microcosme du roman. L'adaptation, qui se concentrait sur la prise de conscience de ces oppressions à travers les yeux de Marie-des-Cendres, résonnait auprès des actrices qui empruntaient ce même parcours. La fonction des bonnes, porteuses de cet enseignement misogyne, se clarifiait pour l'équipe et pour moi. Plutôt qu'un rapport émotif aux comportements des personnages, nous les ramenions à leur état d'archétypes et donc de mythes. Nous n'abordions jamais le point de vue de Féléor pour nous concentrer uniquement sur les dynamiques sociales féminines, de solidarité, de compétition, les rapports de forces, les jalousies, les envies et les désirs. L'homme n'était qu'objet pour cadrer les comportements des épouses, ce qui confirmait la cohérence de mon adaptation. Un autre impact des discussions de groupe sur les différents personnages, a été de nommer plus précisément les axes de violence psychologiques que les bonnes infligeaient aux épouses. Ces moteurs de discrimination étaient évidemment en lien avec la faille que j'avais fait ressortir pour chaque épouse :

une certaine homophobie envers Mercredi, de l'âgisme envers Constance, de la jalousie pour Abigaëlle, de la grossophobie contre Frida et une infantilisation de Lottä.

Durant ces premiers laboratoires, les actrices me soulignaient qu'elles avaient l'impression que les groupes de femmes étaient historiquement toujours traités avec une méfiance. Selon elles, la solidarité féminine était diabolisée et instrumentalisée pour effrayer les hommes. Dans diverses mythologies, la violence misogyne envers certains groupes de femmes, notamment des sorcières maléfiques, des sirènes ou des amazones alimentent cette dynamique. Le groupe se mettait toutefois d'accord pour dire, à l'instar d'Anne Dufourmantelle, que « la femme sacrificielle n'existe pas seulement dans nos mythes, elle est la figure récurrente des légendes d'amour, des religions et des textes fondateurs de notre culture, mais elle est aussi terriblement banale ». (Dufourmantelle, 2007, p. 10) Cette banalité et omniprésence de la violence envers les femmes dérangeait les actrices. En abordant la dynamique entre les bonnes et l'intendante, une actrice nous a parlé de la figure historique de Roxelane, une femme turque qui s'était démarquée dans un harem en devenant l'épouse unique du sultan Suleyman Kanouni. Profitant de sa posture privilégiée, Roxelane aurait géré les affaires de l'État dans l'ombre, allant jusqu'à condamner à mort certaines de ses rivales. Cette notion de harem, qui avait échappé jusque-là à ma vision des bonnes, a pris forme durant l'exploration avec le groupe et a résonné avec la relation que le chœur entretenait avec le Féléor déifié que j'imaginai. Nous étions d'accord que l'intendante, comme cette sultane, était une bonne qui aurait grimpé les échelons pour devenir l'alliée de Féléor, pour qui se succèderaient des épouses de plaisir dont elle se débarrasserait par jalousie pour garder son privilège. Ce repositionnement de l'identité du chœur et de l'intendante a été déterminant dans la direction de jeu et dans le raffinement de l'écriture des scènes dans la temporalité du présent.

Chaque tableau avait sa particularité et alimentait des discussions plus ou moins enlevées, le plus souvent consensuelles. Le tableau de Phélie (annexe A, p. 126) est

celui qui a particulièrement divisé et cette cinquième séance a été la première où les opinions se sont échauffées. Pour moi, ce personnage incarnait certains codes du militantisme, une lucidité et un engagement. Je croyais qu'elle se sacrifiait pour comprendre et expérimenter le mécanisme des meurtres, et pour en interrompre momentanément la dynamique, ce qui en faisait une sorte de martyr. Le tableau était interprété de façon radicalement différente par chacune et j'étais surpris de la lecture que certaines en faisaient. La discussion a dévié jusqu'à remettre en question la posture féministe de l'adaptation. Est-ce que la simple dénonciation des dynamiques misogynes qui opéraient dans le roman était une prise de position suffisante ? Comment faire porter nos réflexions et la notion de militantisme par le personnage des bonnes plutôt que par le personnage controversé et privilégié de Phélie ? Je ne m'étais pas posé cette question aussi frontalement, prenant le pari que l'adaptation permettait un recul qui explicitait ce chemin des violences. Suite à cette séance, j'ai décidé de changer la finale de façon radicale. Je me suis dit que le personnage de Marie-des-Cendres, qui faisait en quelque sorte son éducation féministe à travers les journaux, devait se saisir du projet avorté de Phélie pour interrompre le cycle plutôt que de le perpétrer, comme c'était le cas dans ma finale précédente où elle n'était qu'une victime de plus (annexe D). En sa qualité d'étrangère au système, je constatais que, tout comme les comédiennes qui analysaient les journaux, nous pouvions considérer le personnage de Marie-des-Cendres comme celle par qui le changement survenait. En finale, la lutte féministe pouvait être saisie par les bonnes laissées à elles-mêmes. J'ai ajusté le tableau de Phélie pour que les bonnes découvrent son journal en même temps que Marie-des-Cendres, ce qui éveillerait peu à peu leur conscience, comme ce fut le cas dans nos laboratoires. Alors qu'elles prenaient du recul sur la mécanique entre les épouses et Féléor auxquelles elles participaient, c'était le tableau à partir duquel pouvait s'amorcer l'ébauche d'une nouvelle finale. J'ai réécrit le dernier tableau dans lequel Marie-des-Cendres, déguisée en Lottä, allait finalement assassiner Féléor en se jetant par la fenêtre avec lui, pour provoquer la fin du cycle des meurtres. J'ai pensé à un épilogue durant lequel les bonnes mettaient le feu au manoir avant de le quitter pour l'observer à

distance. Après avoir relaté la mort de l'intendante restée consciemment dans les flammes, les bonnes brisaient la choralité pour retrouver leur identité et se nommer à voix haute en ultime prise de parole. Cette prise de conscience orchestrée en fin de pièce faisait office d'un commentaire sur l'adaptation et sur le parcours réflexif transversal à ma recherche. Cette proposition de nouvelle finale stimulait beaucoup mon équipe qui voyait en cette fin ouverte un écho à nos discussions.

3.1.3 La femme sacrificielle

Il y a dans le sacrifice un processus de mythologisation qui place l'événement hors de l'histoire personnelle, à la jointure de l'espace social et de l'Histoire. Or, en ces lieux de frayage de l'individuel et du collectif, une femme sacrificielle est une femme dangereuse. D'abord par cette extrême passivité qu'elle semble garder envers l'acte sacrificiel, comme s'il était le signe de la fatalité elle-même [...]. Une femme sacrificielle met en scène son sacrifice pour qu'enfin sa voix soit entendue [...]. (Dufourmantelle, 2007, p. 31)

La mythologie et l'aspect collectif qui entouraient l'adaptation, le rapport passif des bonnes face à la fatalité de l'acte sacrificiel, et la mise en scène de sa propre mort comme moteur de rébellion sont des aspects qui ont émergé durant ces laboratoires. Pour réfléchir cette nouvelle finale et contextualiser l'impact qu'elle avait sur les enjeux féministes du texte, la notion du sacrifice est devenue une lorgnette essentielle pour l'analyse de l'adaptation. Anne Dufourmantelle, spécialiste de la question du sacrifice féminin et autrice de *La femme et le sacrifice* (2007), explore les liens de la condition féminine avec le sacrifice à partir des mythologies grecques jusqu'à aujourd'hui. Les enjeux abordés par la chercheuse sont réfléchis avec un angle que je trouvais complémentaire à ce qui construit la théorie des filles en série de Delvaux, puisque sa réflexion est organisée à partir de trois archétypes féminins que sont les jeunes filles, les amantes et les mères. Sans le savoir, je faisais cohabiter toutes les figures de sa théorie dans l'adaptation, alors que l'intendante reprenait les traits de la mère, les cinq épouses ceux des amantes, et le duo Marie-des-Cendres / Lottä ceux de

la jeune fille. Selon la théorie de Dufourmantelle, les morts successives des épouses, telles qu'elles sont décrites dans le roman, ne représentent pas des *sacrifices*, mais des *renoncements* à la vie puisqu'elles opèrent dans la sphère de l'intime, pour des motifs personnels et que leur impact reste marginal sur la société où elles évoluent. Dans l'adaptation par contre, ces actes de renoncements sont transformés en actes sacrificiels, orchestrés par l'intendante. De plus, leurs morts sont ritualisées pour se rejouer lors de la lecture des journaux. Leurs sacrifices sont également convoqués dans la sphère publique, car :

Le sacrifice n'opère pas dans le secret. Il expose au contraire celui qui le réalise comme celui ou celle qui en est l'objet sacrifiée, puisque son être, son corps, « vaut » pour la communauté entière. L'événement fait appel à l'Autre, à une altérité qui redonne sens au monde et rend possible la séparation entre les vivants et les morts : elle remet littéralement le monde à l'endroit. (Dufourmantelle, 2007, p. 45)

Pour dissiper une confusion sémantique, il faut préciser que deux formes de sacrifice se côtoient dans la théorie et dans l'adaptation : la femme sacrifiée et la femme sacrificielle. La première est objet d'un sacrifice orchestré par d'autres (Iphigénie, par exemple, est sacrifiée par son père, en offrande aux dieux), la deuxième sacrifie sa propre vie pour les bénéfices des autres (Antigone, par exemple, décide de mourir pour une juste cause). Les épouses sont sacrifiées, tuées ou condamnées à mort par l'intendante pour le bénéfice de Féléor. Lottä, quant à elle, qui se suicide pour un motif personnel, reste ainsi malgré tout une figure du renoncement dans l'adaptation. Dans la transformation du tableau de Marie-des-Cendres, il me fallait la transformer en femme sacrificielle plutôt qu'en femme sacrifiée. « Quand une jeune fille se sacrifie, c'est qu'il y a du sacrifice dans un espace de confusion tel qu'il faut en sacrifier un/une pour que les autres soient sauvés. Cet "un-pour-les-autres" est le propre du sacrifice. » (Dufourmantelle, 2007, p. 46). Voilà qui permettait au personnage de Marie-des-Cendres d'incarner la figure du changement pour libérer le chœur des bonnes et d'éventuelles épouses. Ce geste sacrificiel et altruiste plaçait la finale de l'adaptation

dans une ouverture qui divergeait énormément du roman pour inverser le rapport de force entre Féléor et ses femmes. Par cette fin ouverte, les bonnes étaient laissées devant les mêmes questions qui ont traversées nos laboratoires, forcées à prendre position devant les morts des épouses qui venaient d'être présentées.

3.2 Partitionnement des voix chorales

Indissociable d'une pratique d'écriture scénique, l'écriture de la partition d'un spectacle « donnerait au metteur en scène les moyens de véritablement s'instituer comme auteur, c'est-à-dire : de signer une œuvre qui puisse s'inscrire dans l'histoire et fonder un répertoire. » (Sermon, 2016, p. 33). La chercheuse et dramaturge Julie Sermon indique également que « l'ambition polyphonique », telle que celle que je poursuivais dans ma recherche, « [...] apparaît bien, au départ, comme une impulsion déterminante, indissociable de l'émergence [du terme partition] dans le champ lexical [...] des metteurs en scène » (Sermon, 2016, p. 38) et que « l'émergence même du mot "partition" dans le champ théâtral se trouve étroitement lié à l'avènement du metteur en scène. » (Sermon, 2016, p. 32) Par mon double geste d'écriture au cours de cette recherche-crédation, soit l'adaptation puis le partitionnement, je ne m'inscrivais pas seulement comme auteur ou metteur en scène. Je devenais plutôt « auteur de spectacle », à la manière de Joël Pommerat qui revendique ce terme plutôt que celui de metteur en scène, cumulant à la fois le rôle du dramaturge et du metteur en scène. La tension entre l'auteur de théâtre et l'auteur de spectacle s'exprimait de plus en plus fortement, alors que je dédoublais mon geste d'écriture, superposant le partitionnement au texte. Cette constante réécriture, à la fois sur le fond et sur la forme, était cependant la clé pour maîtriser la complexité de cette démarche de choralisation et la rendre compréhensible pour tous les membres de mon équipe. Je me suis aperçu que l'appropriation de la matière textuelle qui s'était essentiellement effectuée durant l'adaptation avait été essentielle à un partitionnement sensible, en adéquation avec les

enjeux dramaturgiques du texte, sans se réduire à une exploration formelle ou stylistique.

Puisque l'adaptation culminait par un essai scénique avec comme objectif d'également explorer la choralité des corps en mouvement, mes intentions d'adaptation et de partitionnement s'orientaient vers la notion d'un texte-spectacle tel qu'entendu par Sermon, dans lequel « l'écriture de l'auteur est [...] entièrement "instrumentalisée" : c'est une "partition", c'est-à-dire un texte qui est conçu "en termes de fonctions, de vecteurs, de devenirs, de tâches, d'axes". » (Lacoste cité par Sermon, 2007, p. 40). Le texte qui émergeait de mon travail superposait un partitionnement à un texte théâtral régulier. Cela s'explique d'abord par le fait qu'il était nécessaire que les comédiennes jouent avec leur texte en main. À raison de moins d'une soixantaine d'heures de répétitions, il était impossible pour elles de le mémoriser et de travailler à une synchronisation des répliques et des mouvements. Il était aussi important, devant l'ampleur du groupe de travail et le temps réduit de répétition, de développer une communication claire à même le texte par des indications scéniques qui couvraient tant les intentions de jeu que les positions et déplacements des corps dans l'espace. Puisque l'adaptation a pris une place prépondérante dans la recherche, notamment à cause des complexités liées au tissage dramaturgique et aux thématiques, j'ai activement travaillé à l'écriture du partitionnement seulement à partir des répétitions avec les actrices, après les laboratoires dramaturgiques. D'abord explorées dans l'espace, les fonctions et tâches du chœur étaient ensuite codifiées et intégrées à même la matrice textuelle, suivant différentes graphies avec lesquelles j'ai expérimentées et que je déclinerai dans cette section pour enfin en évaluer l'efficacité.

3.2.1 Codifications générales et transversales

En tout, neuf effets de choralité différents ont été partitionnés dans le texte final. Je présenterai plus loin le détail de chaque effet et la notation qui a été choisie pour le mémoire-crédation. Mais, avant d'aborder le partitionnement des différents effets

choraux, je m'étais assuré de mettre en place une série de codes qui encadreraient la transmission des directives de mises en scène afin de clarifier la lecture des scènes à première vue par les actrices. Ces notations générales traversaient l'ensemble du texte. D'abord, toutes les répliques attribuées au personnage « BONNES », de même que les mots ou phrases soulignées, devaient systématiquement être lues à l'unisson par les dix-huit actrices formant le chœur. Ainsi, comme chacune était désignée par un numéro, si une réplique était attribuée à une comédienne en particulier, celui-ci était inscrit directement vis-à-vis de la ligne.

3.2.1.1 Exemple notation personnage « BONNES », (annexe A, p. 103)

BONNES, *chuchotant rapidement*

BONNE 3 : Vu que l'intendante a mille ans, c'est la seule qui connaissait Mercredi.

BONNE 13 : Elle a assisté aux expériences de Constance

BONNE 7 : Elle était là quand la danseuse Abigaëlle est morte.

BONNE 6 : Elle a vu la grosse Frida agoniser.

BONNE 14 : Elle a même dressé les chiens pour Phélie.

BONNE 11 : Mais elle savait pas pour Lottä.

BONNE 5 : Six femmes en tout.

BONNE 1 : Demain, on va te présenter sa première vraie épouse...

BONNE 12 : Si tu veux...

Puisque la structure de l'adaptation présentait une série des mises en abyme, une codification transversale consistait au fait que les extraits des journaux apparaissaient en italique. Ce code indiquait d'emblée que les actrices interprétaient alors un autre rôle et, conséquemment, qu'il y avait un changement de niveau de langue et de jeu. Le nom de l'épouse incarnée était alors noté en didascalie d'intention (ex. : **BONNES**, *Constance* ; **MARIE-DES-CENDRES**, *Frida*). Le cas échéant, des intentions de jeu pour une réplique ou une partie de la scène étaient également inscrites, suivant le nom du personnage (ex. : **BONNES**, *Constance*, *hystérique*). Au fil des laboratoires, qui consistaient en des lectures de scènes à première vue, le déchiffrement des didascalies par

les actrices devenait laborieux et chronophage pour les répliques dites par le chœur. De plus, la compréhension personnelle et nuancée des indications par les actrices nuisait à une synchronisation spontanée du groupe. Mon objectif a rapidement été de clarifier en amont par l'écriture pour sauver du temps lors des répétitions. Je me suis aperçu que les didascalies n'avaient pas à être descriptives et nuancées, mais efficaces et concises. J'ai donc simplifié leur rédaction au maximum. Certaines consignes étaient plutôt rendues plus visibles, inscrites en marge, en majuscule, en gras, en italique et parfois en couleur. Une autre notation transversale qui a aidé la mise en choralité efficace a été que les liaisons obligatoires et les « e » à prononcer étaient soulignés par un trait pour faciliter un synchronisme spontané, et ce, dès la première lecture. Cela permettait également aux actrices qui rataient des répétitions de pouvoir rapidement rattraper leur retard et me donnait l'impression que je tendais vers une partition facile à interpréter rapidement avec très peu de répétition. Dans le travail de partitionnement choral, ce fut la première étape vers une unité efficace, simple, sans avoir à sacrifier les trouvailles que nous faisions en laboratoires.

3.2.2 Le partitionnement spatial

L'analyse réflexive sur mon processus, amorcée en cours de travail mais développée durant la rédaction de ce mémoire, m'a amené à réfléchir la notion de partition. Avant d'avoir traversé la création avec les actrices, je ne pensais pas mon adaptation en tant que partition et ce n'est qu'après coup que j'ai pu convoquer les écrits de Julie Sermon, chercheuse qui s'est penchée sur le sujet par un travail de comparaison entre les partitions musicales, la notation de l'écriture scénique et de la mise en scène. Ce n'est qu'une fois mon partitionnement instinctif bien développé que j'ai réussi à tisser des liens entre les systèmes de communication que je superposais aux consignes de mise en place et d'interprétation et la manière de rédiger la trame narrative. Après coup, j'ai trouvé chez cette chercheuse un vocabulaire qui me permettait de mieux comprendre le parcours qui m'a menée à l'adaptation telle que je l'ai conçue et déclinée. Sans

devenir tout à fait une partition graphique, l'adaptation s'inscrivait dans ce que Sermon désigne comme une « partition-matrice » qui couvre à la fois la question de l'œuvre et du texte dramatique, mais glissait aussi vers une « partition-instruction » qui dénote le rapport à l'action de façon directive. Si j'avais l'objectif que mes consignes soient uniformes et lisibles afin que les actrices prennent un minimum de notes sur leur texte, c'est que je voulais que la partition puisse contenir « l'intégralité du parcours, physique *et* psychique, accompli par un interprète d'un bout à l'autre de la représentation (prises de parole, actions, mouvements, mimiques, déplacement, énergies et intentions). » (Sermon, 2016, p. 42) La rédaction de mes notes à même la partition était envisagée telle « une forme d'organisation graphique, mobilisant des processus de symbolisation spécifiques qui, pour les interprètes, sont autant d'indications configurant l'exécution. » (Sermon, 2016, p. 44) Par exemple, pour aider la notation de la mise en place qui revient habituellement au travail de l'assistance à la mise en scène, une légende des numéros affiliés à chaque bonne ainsi qu'un pictogramme de la position dans l'espace des choreutes pour chaque tableau étaient inclus à même le texte, à titre de référence pour les actrices (annexe F). Sans être tout à fait un langage artistique en soi, comme Sermon l'entend en ce qui concerne une partition, ce travail minutieux de notation était impossible à effectuer pour vingt-et-une comédiennes sur une seule partition lisible pour l'ensemble de la pièce. Il n'apparaissait pas essentiel à la poursuite des objectifs de recherche, étant donné que les directives concernaient surtout la distribution des répliques et certaines notes d'intentions et de positionnement. En cours de recherche, j'ai renoncé à ce que le texte porte l'ensemble des nuances de mise en place et d'interprétation de chacune des choreutes, car le partitionnement extrême nuisait à la fluidité de la lecture à première vue et complexifiait à outrance mon travail de création. De surcroît, il est finalement apparu essentiel, en cours de répétitions, que les interprètes puissent à leur tour s'approprier leur texte et noter par elles-mêmes une « partition invisible » qui concerne la question de l'interprète sur le document final. L'idée utopique de tout écrire et tout noter en amont s'est ainsi avérée non seulement

impossible, mais complexe et non nécessaire. Cependant, j'ai pu tester en cours de travail différents types de graphies que je décline dans la prochaine section.

3.3 Différents effets choraux par tableau et notations spécifique

En début d'adaptation, j'avais déjà décidé la relation qu'adopterait Marie-des-Cendres face au chœur pour chacun des tableaux. Je savais dans quels tableaux elle initierait les effets, auxquels elle participerait ou desquels elle serait seulement témoin. Ainsi, j'avais établi le premier journal (Mercredi, scènes 2 et 2.1) comme une lecture solo du journal, appuyé physiquement par le chœur. Pour le deuxième (Constance, scène 4), Marie-des-Cendres n'était qu'observatrice de la choralité des bonnes. Pour le troisième (Abigaëlle, scène 6), toutes les actrices étaient placées sur un pied d'égalité pour amorcer l'absorption de Marie-des-Cendres dans le groupe des bonnes. Au quatrième (Frida, scène 8), elle reprenait le rôle de coryphée pour être au plus près de la matière textuelle avec un chœur en appui vocal. Pour le dernier journal (Phélie, scènes 10 et 10.1), Marie-des-Cendres serait à l'écoute du manifeste la menant à sa transformation en Lottä. Une fois ces rapports entre Marie-des-Cendres et le chœur choisis, les choralités explorées se déclinaient en plusieurs types de « jeu[x] construit[s] sur des principes relationnels qui tiennent à la fois de l'unisson et du contrepoint, polyphonie complexe des corps et des voix, [...] qui autorisera à identifier un groupe de comédiens à un "seul corps à plusieurs têtes". » (Picon-Vallin, 2003, p. 56) Chaque tableau explorait ainsi une dynamique chorale qui lui était propre et je proposais des graphies spécifiques pour chacune afin d'explorer différentes façon de communiquer les notes aux comédiennes, et ce, à même la matrice. Dans cette section, j'expliquerai l'effet choisi pour chaque journal et déclinerai la notation spécifique utilisée pour en permettre la transmission aux actrices.

3.3.1 Mercredi

Cette scène est divisée en deux parties. La première, *Mercredi, la rêveuse sadique* (annexe A, p. 98), présente le personnage de Mercredi, jeune fille qui aime se faire ligoter et qui demande à Féléor de la pendre dans le jardin pendant une session d'asphyxie érotique. Pour cette première lecture de journal, je souhaitais établir une convention simple en gardant l'effet minimal pour bien marquer les jeux d'allers-retours entre les temporalités de la pièce. J'ai opté pour que le monologue ne soit dit que par la seule voix de Marie-des-Cendres, ce qui permettait une évolution des effets à travers la pièce. Les bonnes n'incarnaient pas Mercredi, mais pratiquaient une choralité de mouvements avec les mains qui venaient se poser sur le corps de la protagoniste pour représenter l'étouffement et l'immobilisation. Aucune notation spécifique n'était nécessaire à cette scène autre que des didascalies d'actions simples pour les mouvements de mains. La deuxième partie, *La vraie Mercredi* (annexe A, p. 101), est portée par l'intendante qui raconte la véritable mort de Mercredi à Marie-des-Cendres. Pour cette scène qui explorait aussi un monologue à une seule voix, le chœur soutenait l'intendante par des réactions vocales et sonores synchronisées. Leurs réactions étaient inscrites à même le texte de l'intendante, justifiées vers la droite, en italique, comme des didascalies et marquées en bleu pour bien se démarquer du texte de l'intendante. Ces premières notations simples sont restées la base de toutes les autres notations. Elles permettaient d'établir facilement la convention de la choralité habituelle (mouvement simultanés, réactions sonores à l'unisson) et pouvait aisément se changer à même le texte par les actrices, durant les enchaînements. Ces premières didascalies introduites à même les marges du monologue me permettaient une précision d'exécution instantanée de la part des actrices pour un rendu qui apparaissait avoir été beaucoup répété.

3.3.2 Constance

Dans ce tableau, *Constance, la bourgeoise enivrée* (annexe A, p. 105), la lecture du journal révèle que la veuve tenait un registre d'expériences sexuelles effectuées sous l'influence de drogues. La poursuite de ces expériences avec son nouveau mari entraîne Féléor à la droguer, lui faire l'amour et noter ses réactions. Par ennui, il commence à mélanger les substances et à mentir dans ses rapports, jusqu'à ce sa femme décède d'une surdose. Dans l'adaptation, cette surdose est orchestrée par l'intendante. J'ai imaginé la choralité de ce tableau à partir de sous-groupes, pour illustrer les différentes parties qui prenaient part aux séances et pour marquer le passage du temps et les expériences qui se déroulaient sur plusieurs années. Marie-des-Cendres écoutait sans participer, l'intendante assurait la narration appuyée par deux bonnes, alors que quatre groupes de bonnes se séparaient la lecture du journal. L'utilisation de sous-groupes permettait une spatialisation du texte sans que les corps n'aient à se déplacer. Pour faciliter la synchronisation du texte entre les membres de chaque groupe et rythmer le passage d'un groupe à l'autre, un coryphée a été désigné pour chaque groupe. Pour la notation, un tableau de la composition des groupes a été placé sur la première page de la scène (p. 105) et des petites bulles étaient disposées dans la marge de gauche vis-à-vis des répliques. Pour le groupe de l'intendante, les extraits soulignés dans la réplique étaient dits par les trois, alors que le reste n'était dit que par l'intendante.

Cette façon de choraliser le monologue par sous-groupes s'est révélée dynamique. Elle permettait de complexifier la présence du chœur dans l'espace et de rompre avec l'effet monolithique que j'avais observé dans le premier tableau et dont je souhaitais arriver à me distancier. De plus, travailler la choralité avec seulement quatre comédiennes à la fois facilitait la compréhension du texte, ce qui avait tendance à être problématique quand l'ensemble du chœur disait de longues répliques à l'unisson durant les moments de la pièce au présent. Cette méthode de fragmentation s'est ainsi révélée avoir un fort potentiel pour construire rapidement des effets apparemment complexes. Cette façon

de fragmenter pouvait sans cesse se renouveler, en redistribuant les fragments de texte, dans un ordre différent, par exemple. Pour l'expérimentation, j'ai d'abord suivi une logique simple : les répliques passaient du groupe 1 au groupe 4. Il s'agissait ensuite de disperser les groupes sur le plateau et de modifier l'ordre de distribution des répliques pour rompre la linéarité du texte, pour complexifier cet effet. En poursuivant le travail spontanée sur cette manière de distribuer les répliques, j'ai aussi découvert que la communication pouvait être améliorée. Quand un coryphée était désigné pour chacun des sous-groupes, la communication des notes de jeu et l'unisson des voix devenaient faciles et précises. Cela libérait le metteur en scène d'un suivi précis avec chaque comédienne dans les périodes de notes après les répétitions. Une façon de pousser l'effet plus loin, serait de créer une multitude de sous-groupes, et que chaque comédienne puisse appartenir à plusieurs équipes. Par contre, la rédaction de cet effet demande une grande préparation à même le texte, et une organisation plus précise des répétitions, notamment pour la formation des groupes et la sélection des coryphées, ce qui en fait une façon de choraliser difficile à explorer en improvisation.

3.3.2.1 Exemple notation, tableau Constance (annexe A, p.106)

Toutes (Long Soupir GO POSITION #1 au sol)

BONNES, Constance, dédaigneuse

Je réalise combien mon ancien mari était un bon amant.

Gr.1

Le général était militaire jusque dans ses plaisirs.

Rigoureux, efficace, il suffisait de se laisse diriger.

Comme c'était facile dans ses bras !

Gr.2

Féléor est trop jeune pour prendre une femme convenablement.

Il est de douze ans mon cadet et chaque jour me rappelle que je n'ai plus son âge.

[...]

Gr.3

Je rassemble le tout dans un cahier : Toutes Le traité de botanique érotique.

Je le rédige méthodiquement pour obtenir des résultats rigoureusement scientifiques.

[...]

BONNES GO POSITION #2

3.3.3 Abigaëlle

Dans cette scène, *Abigaëlle, la danseuse masochiste* (annexe A, p. 111), Marie-des-Cendres découvrait le journal qui a servi au premier laboratoire de ma recherche et que j'ai abordé au chapitre 2, soit celui de la ballerine. Jalouse et compétitive, les rapports qu'elle entretenait avec les différentes collectivités étaient toujours négatifs (ses collègues de l'académie, les corps de ballet, les bonnes, les femmes en général, etc.). Déjà en tension entre le singulier et le pluriel, j'avais envie de pousser cette notion par l'effet exploré par le chœur. J'ai pensé à une chorégraphie simple pour dissocier la voix et le corps. Ainsi les corps bougeaient tous en même temps, mais les voix des bonnes étaient entendues singulièrement. Chaque phrase du journal était distribuée à une seule bonne et Marie-des-Cendres était intégrée au groupe. La chorégraphie, qui consistait en différentes positions de jambes et des claquements de talon, s'inscrivait à même la partition comme pour le journal de Mercredi. J'ai opté pour que chaque ligne soit seulement précédée du numéro de la bonne qui doit le dire, afin d'éviter de devoir écrire « BONNE » à chaque ligne, ce qui alourdisait inutilement le visuel de la page, et ce avec pour objectif que chaque réplique tienne sur une seule ligne. Le nom de Marie-des-Cendres, quant à lui, était remplacé par l'acronyme « MDC ». Comme certaines phrases s'inscrivaient sur plusieurs vers et se retrouvaient séparées entre plusieurs actrices, j'ai précisé une annotation concernant les phrases qui devaient être liées par le sens. Cette nouvelle complication a amené une solution que j'ai ensuite pu appliquer à l'ensemble de la pièce. Sans être dictatoriale et immuable, cette notation laissait une trace de mon intention. Quand une réplique se terminait par une ligne oblique (/), le sens devait être fermé, alors que si elle se terminait par une barre de soulignement (_), le sens devait être ouvert et lié au vers suivant. La barre de soulignement a aussi servi, dans le même élan, à préciser les liaisons et les « e » que je tenais à entendre prononcer et que j'ai présenté au point 3.2.1.

Cette façon de fragmenter la parole à même le chœur permettait également de le faire éclater dans l'espace et de faire voyager la parole sans avoir à orchestrer des déplacements complexes. Lorsque bien exécuté, cet effet donnait une rythmique essoufflante. En effet, cette méthode qui ressemble à une course à relais de la parole est étourdissant. Il se note facilement en amont et s'improvise aussi très bien spontanément. Il suffit de placer le chœur en cercle et de bien cadrer les moments où changer de lectrice (en fin de vers, à chaque point, à chaque réplique, à chaque paragraphe, etc.). Il est aisé de tester cet effet en répétition pour ensuite le placer davantage en précisant l'attribution des vers, et en y superposant la chorégraphie par des didascalies. Nous avons personnellement retardé au maximum le moment de fixer l'attribution des répliques, car l'aspect négatif de cet manière de choraliser est que, dès qu'il manque une comédienne, il devient difficile de répéter la scène et la répartition temporaire des répliques entraîne une perte de temps inutile et une confusion parmi les comédiennes.

3.3.3.1 Exemple notation, tableau Abigaëlle (annexe A, p. 113)

BONNES et MARIE-DES-CENDRES, Abigaëlle

12 Ma première vraie fois, je pense mourir de douleur. _ CLAC GENOUX

16 Mais au contraire des fois où je m'entraîne, je ne veux pas enlever la douleur de moi. _CLAC

11 Je veux la garder. / CLAC

18 Le mal et le sang qui coule, ils ne sont qu'à moi. _ CLAC

17 C'est pour ça que je jouis. / CLAC

7 Un jour, je suis choisie pour danser le rôle de _

Toutes Giselle, dans le ballet Giselle ou les Willis. /

INSPIRE + (JAMBE GAUCHE TENDUE À GAUCHE)

3.3.4 Frida

Pour choraliser ce tableau, *Frida, La mère gourmande* (annexe A, p. 119), je me suis inspiré d'un extrait du roman qui m'avait profondément marqué et qui a contribué à la constitution du personnage des bonnes. Frida compare les bonnes qui s'activent autour

d'elle à des « *mouches autour d'un étron* » (Whilelmy, 2007, p. 83). Ce langage coloré démontre que le personnage de Frida abrite une violence très forte. Frida est celle qui déteste le plus les bonnes et le sentiment est réciproque. La maternité l'ayant épuisée et laissée avec un corps qu'elle détestait et pour lequel elle blâmait ses enfants, elle était jalouse de la jeunesse et de la beauté des bonnes. Toujours épuisée, elle ne bougeait plus, dépendante du travail des bonnes, bien que rendue anxieuse et paranoïaque par leurs chuchotements incessants. Pour rappeler le bourdonnement des mouches, je cherchais à explorer un effet de canon désorganisé. Je me suis dit qu'il serait intéressant de voir les bonnes répéter en chuchotements tout le texte de Frida, comme un écho dissonant et incessant. Marie-des-Cendres interprétait Frida seule, alors que les bonnes séparées en deux groupes assuraient un écho stéréophonique, de part et d'autre du plateau. Chacune des seize bonnes affectée au chœur pour ce tableau répétait le texte, sans se soucier de l'unisson, chacune à son rythme avec pour consigne de ne jamais laisser de silence entre les répliques du monologues. Comme pour le tableau de Constance, deux bonnes étaient affectées au groupe de l'intendante qui assurait la narration entre les extraits du journal. Cet effet ne nécessitait pas de notation spécifique, sinon l'indication des moments où s'amorçait et se terminait l'écho, indiqué à même le corps du texte, en didascalie. Après plusieurs exécutions d'effets contraignants et complexes, la liberté de parole de cet effet était très appréciée par les comédiennes et donnait un répit à la lecture laborieuse des codes scéniques. Malgré son apparente simplicité, cette présence éclatée du chœur a été l'un des effets les plus remarquables et appréciés. Des ajustements de volume et la mise en place des choreutes dans l'espace se sont avérés nécessaires à l'entrée en salle pour permettre une bonne compréhension du monologue, mais le tapis sonore formé par les voix désordonnées s'est avéré l'un des effets les plus simples et des plus efficaces pour explorer une choralité puissante.

3.3.5 Phélie

Ce court tableau, *Phélie, L'intelligente insatisfaite* (annexe A, p. 126), est celui qui m'a donné le plus de fil à retordre. D'abord, la logique de Phélie et sa rhétorique complexe étaient difficiles à vulgariser. À la lecture du roman, il m'avait fallu relire plusieurs fois le chemin de sa pensée pour en tirer le sens. De plus, au niveau rythmique, ce tableau suivait celui très long de Frida et précédait la finale. Il apparaissait toujours comme le moment où l'énergie et l'attention tombaient. Pour pallier à cela, il me fallait créer un effet dynamique tout en m'assurant que l'histoire compliquée de Phélie reste compréhensible. Ce journal très court présentait une épouse passive qui cherchait à comprendre les mécanismes dans la relation entre Féléor et ses épouses. Plutôt que de remplir son journal comme les autres, elle y explicitait succinctement son envie d'analyser le *modus operandi* de Féléor durant plusieurs années pour ensuite dessiner les rouages de mécanismes sur les pages. Son journal servait de contrepoint aux effets spectaculaire des tableaux précédents, où la violence et la sexualité étaient présentées très graphiquement. Phélie se présentait comme une analyste rationnelle et froide des dynamiques relationnelles entre Féléor et ses femmes, comme en témoigne cet extrait du roman :

Dans l'espace d'une pensée, toutes les nuances sont évidentes. En mots, elles ne le sont pas. Il ne faut jamais essayer de dire les choses qu'on pense en espérant qu'elles seront logiques pour quelqu'un d'autre. Quand j'écris « sentiment d'indifférence », on dirait que je suis d'accord avec l'idée de meurtre. Je ne le suis pas. En même temps, je comprends les meurtres de Féléor, et pour moi ils ne sont pas de vrais meurtres, mais des illusions de meurtres. Du théâtre. (Wilhelmy, 2013, p. 108-109)

Pour répondre à cette personnalité analytique et incarner l'idée d'une mécanique en mouvement, j'ai décidé d'explorer une sorte de relais de la parole, pour pousser plus loin l'effet exploré dans le tableau d'Abigaëlle. Je souhaitais donner l'impression que la pensée du personnage était une phrase qui ne se terminait jamais et qui se relayait d'une bouche à l'autre. Pour ce faire, j'ai superposé une partie de chaque ligne à la

suivante, de manière à alterner le croisement d'une voix seule et d'un duo. J'avais l'impression que cela illustrait un chemin de pensée nerveux et dynamique. L'exécution de cet effet a été très difficile. Cela a pris plusieurs tentatives infructueuses. Les comédiennes ne comprenaient pas bien les consignes, elles avaient de la difficulté à trouver et à soutenir le rythme ou elles perdaient le sens du texte. J'ai réussi à atteindre l'effet escompté quand j'ai choisi de ne le réaliser qu'avec un sous-groupe de six comédiennes. J'ai alors pu placer méticuleusement la dynamique du relais qui demandait énormément de concentration et qui était impossible en grand groupe. La division de chaque vers était notée par une barre oblique et les répliques se lisaient selon le schéma suivant : A / A+B / B / B+C / C / C+D, etc. Après plusieurs tentatives infructueuses de fragmenter ce tableau, j'ai compris que de travailler avec un petit groupe avant de présenter l'effet exploré à l'ensemble du chœur était une bonne façon de faire. Malheureusement, comme c'était le dernier effet à construire, cette révélation est venue trop tardivement dans mon processus. Or, si l'expérience était à recommencer, je pourrais d'ores et déjà cibler un petit groupe de travail pour expérimenter la fragmentation des effets, pour ensuite les distribuer en grand groupe. Cette réalisation avait été amorcée par le travail sur le tableau de Constance avec la distribution de plusieurs coryphées pour les sous-groupes.

Pour terminer ce tableau, il fallait aussi opérer un changement de temporalité et de ton, puisque la narration du meurtre de Phélie est effectuée par Féléor dans le roman. Comme pour la scène de Mercredi, j'ai profité de cette deuxième partie pour explorer un effet différent. Cette deuxième partie présentait une chasse-à-courre contre Phélie menée par Féléor et sa horde de chiens de chasse. J'y ai décliné le chœur en deux sous-groupes, l'un qui partageait la narration de la chasse avec l'intendante alors que l'autre marquait les aboiements des chiens aux moments des attaques. Ce tableau compliqué ne se démarquait pas spécialement, et l'exécution des effets m'a paru cacophonique jusqu'à la fin. J'ai aussi l'impression que le cumul des effets au fil de la pièce apportait une certaine saturation pour l'écoute active, ce qui rendait ce tableau encore plus difficile

à comprendre. Comme ce tableau présentait l'effet le plus complexe, mais le moins clair dans le rendu, j'ai eu l'impression que le tableau ne bénéficiait pas d'une méthode de notation aussi complexe, et ne servait pas à clarifier la lecture à première vue de la distribution ni la compréhension du monologue.

3.3.5.1 Exemple notation, tableau Phélie (annexe A, p. 127)

BONNES, Phélie (6 BONNES, à relais)

À vous, mesdames, qui lirez ce journal. / Je préfère vous prévenir.

Je ne suis pas quelqu'un qui devrait écrire, / je ne sais pas rendre les choses intéressantes.

J'aime seulement / comprendre les mécanismes.

Vous croyez que je suis ennuyante. / Vous avez sans doute raison.

Je crois que je suis plutôt lucide / mais je ne cherche pas à faire de vous mes complices.

3.3.6 Lottä

Le dernier effet de choralité exploré était strictement visuel et ne s'inscrivait pas à même la partition puisqu'il était entièrement contrôlé par la technique et que les six scènes de Lottä étaient interprétées par une seule comédienne (annexe A, pp. 93, 103, 110, 118, 125, 132). L'effet choral à une seule figure consistait à jouer avec l'image de l'actrice projetée sur le décor qui prenait la forme d'un vitrail pour faire écho au texte. La multiplication de son image par la vidéo, et sa voix amplifiée par un micro, permettait une nuance au principe des filles en série. L'effet évanescent de la projection vidéo sur un tulle disposé entre l'actrice et le public permettait un accès partiel au corps de l'actrice derrière les gros plans de son visage, amplifiant l'obsession de la beauté et de la jeunesse caractéristique au personnage. Cette médiatisation la plaçait dans une superposition du rêve et de la réalité, et permettait de mettre en scène l'omniprésence de son souvenir dans la maisonnée. Pour chacun de ses courts tableaux, je proposais

une façon différente de multiplier son image, grâce au soutien vidéo de Julien Blais⁵. Multipliée, en miroir, fragmentée ou partiellement visible, la présence du personnage à chacune de ses interventions était également soulignée par un changement de couleur dans la vidéo et la lumière, ce qui accentuait l'évolution du récit par la visite des différentes pièces du manoir. Chaque multiplication de son image permettait une sorte de chœur parfait, homogène et parfaitement synchronisé. Cela donnait un contrepoint au chœur et à ses imperfections, son hétérogénéité dans la composition et le mouvement, ce qui amplifiait, sur le fond et la forme, l'aspect inatteignable de Lottä. Il en a résulté une progression claire du parcours du personnage de Lottä dont la narration éclatée traversait toute la pièce. Ces tableaux solo, plus courts, servaient aussi de pauses entre les tableaux des lectures de journaux qui étaient assez longs et complexes, tant pour la narration que pour les effets choraux explorés. Ainsi, durant les tableaux de Lottä, le chœur de bonnes était au repos et le regard du spectateur retrouvait un point focal clair et une voix unique, ce qui permettait de marquer le changement de choralité vers le tableau suivant.

3.4 Défis et points forts du travail choral

En ce qui concerne la complexité du travail avec le chœur durant les répétitions, j'ai constaté, en fin du parcours, que la séparation du chœur en sous-groupes et le travail préalable en plus petit groupe avant les rencontres en grand groupe étaient les méthodes les plus efficaces pour la mise en choralité. Par ces stratégies, les absences n'affectaient pas mon travail durant la mise en place et facilitaient la prise des notes de jeu, puisque les sous-groupes s'entraidaient, réglaient efficacement les questions de

⁵ Ces explorations avec projection vidéo ont eu lieu les 14-15 et 16 mai 2018 au Studio d'essai Claude-Gauvreau, à l'UQAM, en compagnie des actrices et des concepteurs décor, son, lumière et vidéo et durant l'entrée en salle dans la semaine du 10 juin 2018 dans le Studio-Théâtre Alfred-Laliberté.

positionnement, de rythmes, d'intention, de découpage du texte. L'autopoïèse des sous-groupes à même le chœur était une grande aide pour l'unisson et pour la clarté de l'interprétation, ce qui contribuait à la compréhension du texte et des enjeux à l'œuvre durant les scènes. Vers la fin du processus, j'ai constaté qu'un système de jumelage en binômes pour la prise de note et pour les suivis entre les laboratoires auraient été fort utiles. J'ai pu appliquer cette stratégie partiellement durant l'entrée en salle, pour constater que les communications (notes, informations, horaires, etc.) en bénéficiait. Si je recommençais ce processus, je mettrais directement en place un système de parrainage entre les filles. Car, bien qu'elle soit un prodécé scénique puissant, l'expérience chorale à dix-huit comédiennes en salle de répétition et sur scène a été un défi majeur tant pour la logistique que pour l'exécution. Par l'espace qu'il occupait et le volume que pouvait prendre la voix du chœur, le sentiment de trop-plein produit par la simultanéité des interprétations possibles faisait en sorte que le regard et l'écoute avaient du mal à se concentrer, tant sur scène et en répétition. Ce qui était offert au regard durant les parties chorales était toujours pluriel, diffus et difficile à circonscrire. L'objectif de ma mise en espace était de constamment diriger le regard vers les éléments signifiants ou de provoquer le chaos par l'éclatement de répliques ou de mouvements. Or, une grande part de hasard et de chaos était inévitable étant donné la présence d'un aussi grand chœur sur le plateau. Impossible de tout à fait contrôler le mouvement du groupe, malgré une simplification du mouvement :

par la vitesse du rythme et aussi par l'hétérogénéité des matériaux, on arrive à un effet de polyphonie verbale qui bouscule d'autant plus le spectateur que la machine n'organise que partiellement ses produits : il est impossible d'en rendre compte du point de vue d'un sens, au moins dans une continuité ou une finalité ou une utilité immédiate. (Dubor, Heulot-Petit, 2011, p. 214)

Cette impossibilité de prévoir la finalité d'un tableau durant le travail rendait parfois difficile la constance de ma recherche et de mes réflexions qui devaient constamment suivre l'instinct de metteur en scène. Cela s'est avéré être un grand exercice de

patience, car le travail en salle de répétition comportait une lourdeur organisationnelle et des défis que je n'avais jamais expérimenté auparavant dans ma pratique de metteur en scène. La simultanéité de tant de présences, cet impressionnant amalgame d'interprètes, devenait subjuguant et imposait une ouverture et une grande rigueur. Cependant, grâce à l'exposition de plusieurs interprétations, bien que l'auteur de spectacle ne pouvait se saisir de toutes les nuances en même temps, la proposition scénique chorale apparaissait toujours riche en possibilités. L'expérience du monologue, par ce traitement, se réinventait continuellement : chaque répétition et représentation me fournissait une expérience différente dans ma relation au chœur et dans ma façon de le recevoir. Cette abondance de propositions apparaissait comme un kaléidoscope, toujours en mouvement. Dans le cadre de la recherche-crédation, le déploiement du chœur a ainsi servi à la fois l'objectif de l'adaptation féministe et sociale, a permis de clarifier les enjeux dramaturgiques complexes en lien avec la misogynie. Cela m'a donné l'opportunité d'explorer plusieurs mises en choralité différentes et de traverser une création éclatée qui a poussé plus loin que jamais mon geste créateur, tant pour l'écriture que pour la mise en scène.

CONCLUSION

Un ouvrage qui a joué un rôle fondamental dans ma réflexion, mais qui n’a pas réussi à trouver sa place dans la création ni dans ce mémoire, est *Être singulier Pluriel* du philosophe Jean-Luc Nancy. Ce livre, qui traite de la coexistence de tous les êtres vivants à travers des concepts philosophiques et des réflexions personnelles complexes, était à la base de mes questionnements sur le rapport réciproque entre le tout et ses parties dans la relation des choreutes avec le chœur. Pour alimenter ma réflexion sur les rapports symboliques entre individus et collectif à l’oeuvre dans mon projet, les concepts complexes de Nancy recelaient un axe riche. Cependant, alors que je croyais me concentrer sur ces rapports individus/collectif, les identités palimpsestes et l’intersectionnalité des oppressions misogynes vécues dans le contexte sont venues court-circuiter ce chemin de pensée. De plus, j’ai dû privilégier la pratique et quitter l’abstraction théorique et philosophique portée par l’écriture de Nancy, également auteur de livres tels que *La communauté désœuvrée* (1986) et *La communauté désavouée* (2014). Bien qu’il aborde des notions beaucoup plus vastes que celles développées dans ce mémoire, ses questionnements m’ont permis d’envisager les monologues issus des journaux intimes à partir de leur pluralité sous-jacente et par leur mise en relation. Cet aller-retour cyclique entre le singulier de l’individu et le pluriel du groupe que décrit Nancy démontre « que la singularité de chacun [est] indissociable de son être-avec-plusieurs, et [qu’] en général, une singularité est indissociable d’une pluralité. » (Nancy, 1996, p. 52) C’est initialement par cette lorgnette que je m’étais

penché sur les questionnements sociaux que je pressentais dans texte de Wilhelmy. Or, devant l'ampleur des questions féministes qui ont émergé de mon adaptation, et conséquemment à ma manière d'envisager la choralité par la sérialité, la dualité entre l'anonymat et le collectif a pris une autre tangente et n'a pas été développée comme cela était initialement prévu.

Cela dit, l'identification des individus aux différents groupes sociaux auxquels ils sont associés et, en contrepartie, l'impact du collectif sur les individus qui le compose reste une piste de réflexion qui m'habite en tant qu'artiste, citoyen et homme homosexuel. Je crois qu'il est impossible de réfléchir le théâtre sans avoir une pensée collective. Étant donnée sa nature intrinsèquement sociale, ne serait-ce que par son rapport aux spectateurs ou par les communautés éphémères qui se créent dans le travail, le théâtre ne se fait pas seul. C'est une expérience communautaire. Celle formée par mon équipe de recherche a été fondamentale dans le processus de ma recherche-crédation. De ce fait, la question de l'altérité dans l'interprétation d'un personnage et, par ricochet, sa potentielle choralité reste un axe de réflexion que je souhaite creuser dans mon travail à venir. D'ailleurs, suite aux réflexions qui m'ont portées durant cette recherche-crédation, j'amorce un projet dans lequel je tenterai de réfléchir le singulier-pluriel en étant plus près de ma pratique en théâtre jeune public. Dans une mise en scène à quatre voix de la pièce monologique *L'Arche de Noémie* (1995), de Jasmine Dubé, j'essayerai de proposer une vision sociale et collective du personnage de Noémie, petite fille à la dérive sur l'océan, séparée de ses parents après qu'une tempête ait détruit sa maison. Quatre versions simultanées de cette petite fille, avec autant de nationalités et d'âge différents, se côtoieront sur le plateau pour rappeler les enjeux de la migration et des réfugiés climatiques. Mon expérience de partitionnement et les explorations de mise en choralité effectués durant cette recherche-crédation seront d'une grande aide pour que ce projet puisse tendre vers une lecture sociale de cette histoire singulière.

Et si le passage symbolique du *Je* au *Nous* était salubre pour les personnages ? Serait-ce une façon pour le metteur en scène, l'auteur.ice et les acteur.ices d'assumer pleinement sa condition fictionnelle et sa fonction de catalyseur entre les spectateurs et les créateurs ?

Car ne pas pouvoir dire « *nous* », c'est ce qui précipite chaque « *je* » - individuel ou collectif - dans la démence où il ne peut plus non plus dire « *je* ». Vouloir dire « *nous* », cela n'a rien de sentimental, rien de familial ni de « *communautariste* ». C'est l'existence qui réclame son dû, ou sa condition : la co-existence. (Nancy, 1996, p. 62)

C'est bien ce qui m'est apparu fécond dans le procédé de mise en choralité de monologues : forcer une conscientisation de la coexistence ontologique de manière à exposer des enjeux personnels à des lectures plurielles. Car, même si Nancy mentionne que le groupe n'est pas une identité supérieure à celle de l'individu, il dit du même souffle qu'elle est : « une scène, un lieu d'identification [et que] la question de " l'avec " peut sans doute aussi s'énoncer dans ces termes : jamais d'identité, toujours des identifications. » (Nancy, 1996, p. 88). Je crois pouvoir affirmer que le chœur des bonnes du manoir participait à ce processus d'identification aux personnages. Le chœur interférait entre spectateurs et personnages pour nous rendre témoins d'un jugement et/ou d'une empathie, ce qui avait comme conséquence une certaine rupture avec la fiction, ce qui favorisait un recul, et donc, une réflexion.

Pour réfléchir d'autres avenues à cette mise en choralité, j'attire l'attention sur des créations issues d'un autre médium et qui portent les codes de la sérialité à partir de laquelle un certain type de choralité est mise à l'œuvre. Ne serait-ce que l'appellation film choral, ce genre cinématographique où la plupart des protagonistes deviennent des personnages principaux alors que leurs destins se croisent au fil de l'intrigue. Plus près de l'esthétique de ma recherche, il faut penser à des films excentriques comme *I'm not there* (2007) de Todd Hayes, dans lequel l'icône Bob Dylan est incarné successivement

par six acteurs.rices différent.e.s, chacun.e personnifiant un trait de l'artiste. Ou encore à l'intrigant *Manifesto* (2015) de Julian Rosefeldt, aussi présenté sous forme d'exposition au Musée d'art contemporain de Montréal (2018), dans lequel une Cate Blanchett complètement métamorphosée incarne neuf personnages différents pour livrer autant de manifestes. Dans ces propositions radicales où le personnage devient prétexte, la pluralité de l'être opère de manière sensationnelle et la collectivité s'inscrit par une mise en réseau de sens et de symboles.

Cette problématique pourrait se réfléchir en ce qui a trait à l'effacement du personnage au profit des choralités. En désingularisant le personnage par sa mise en choralité, perd-t-il de sa force, de son unicité ? Gagne-t-il plutôt en portée par la pluralité de ses représentations ? Car si s'identifier à une communauté, un groupe ou une série est possible, l'identification à une figure unique serait plus puissante. Dans cet ère numérique où la glorification de l'image et de sa singularité est quotidienne par le biais des médias, est-ce que de n'envisager l'individu que par sa pluralité ne serait pas une façon de résister ? L'effacement partiel de l'égo par l'association à des communautés est assurément un enjeu identitaire et militant. En terminant, une réflexion s'impose sur le sujet. Le féminisme que nous réfléchissions d'entrée de jeu est caractérisé par la mise en commun des singularités tout en étant simultanément une célébration des différences et des singularités. Or, la réappropriation militante de la figure des filles en série propulse au devant un paradoxe identitaire que Delvaux relève. « Peut-on être féministe et défendre le fantasme de cette communauté qui vient ? L'anonymat peut-il coexister avec le militantisme identitaire ? Est-il possible de défendre une « singularité » en tant que féministe et d'être quelconque, c'est-à-dire personne en particulier ? » (Delvaux, 2016, p. 77).

ANNEXE A

LES SANGS, ADAPTATION CHORALE
(VERSION 10, JUIN 2018)

Note : L'annexe A « *Les Sangs, adaptation chorale* » constitue l'œuvre issue du mémoire-crédation. Cette annexe ne respecte pas la mise en page et la police prescrites dans le Guide de présentation des mémoires et des thèses, afin de préserver la mise en page spécifique du partitionnement exploré dans le mémoire-crédation.

ANNEXE B

CHRONOLOGIE DES CYCLES HEURISTIQUES (PRINTEMPS 2014 À ÉTÉ 2019)

Cycles et périodes	Éponge	Exploration	Communication
Cycle 0 Printemps 2014	- Lecture <i>Les Sangs</i> - Assistance propositions scéniques de monologues et de propositions chorales	- Inscription au programme de maîtrise	- Rédaction et dépôt de l'avant-projet
Cycle 1 Hiver 2015	- <i>Écriture poétique</i> avec Geneviève Billette - <i>Espace Scénique</i> avec Manon Oigny - Musique de Phillip Glass - Grève « sociale » étudiante	- Exploration avec 10 comédiennes, sur trois mois. - Laboratoire Abigaëlle (voir Chapitre 2)	- Première version d'adaptation d'un chapitre - Essai scénique d'un extrait
Cycle 2 Été-Automne 2015 + Hiver-Printemps 2016	- <i>Tauberbach</i> (Platel) - Théories Queer (Butler) - <i>Les Filles en série</i> - Cindy Sherman - <i>Être singulier pluriel</i>	- Rédaction travaux de fins de sessions - Archétypes des personnages	- Cartes conceptuelles + dessins - Question de recherche
Été / Automne 2016 = Sessions sabbatiques			

<u>Cycle 3</u> Hiver-Printemps 2017	- Discussions avec conseiller dramaturgique Paul Lefebvre	- Ateliers dramaturgiques CEAD (6 mars, 1 ^{er} mai et 15 mai 2017)	- Version de travail de la pièce lue au CEAD (15 mai 2017)
<u>Cycle 4</u> Automne 2017	- Dictionnaire des dominations - Retour à <i>Être singulier pluriel</i> - Féminin et politique - <i>Handmaid's Tale</i> + <i>Alias Grace</i>	- Révision du texte - Rencontres d'équipe - Premières propositions chorales	- Dépôt de production
<u>Cycle 5</u> Hiver 2018	- Pinterest par personnage (vidéos <i>Youtube</i> transmis sur la page <i>Facebook</i>)	- Laboratoires sur chaque tableau - Travail de table	- Nouvelle version avec propositions chorales pour chaque tableau
<u>Cycle 6</u> Printemps 2018	- Pinterest + Facebook + Dessins	- Réunions de conceptions - Mise en place et travail d'interprétation	- Laboratoire décor 14 mai 2018 - Nouvelle version du texte + partition et mise en place
<u>Cycle 7</u> Été 2018	- Propositions des concepteurs	- Laboratoire Vidéo (15-16 mai 2018) - Répétitions + Entrée en salle	- 3 représentations du mémoire- création (13-14-15 juin 2018) - Rencontres avec le public
<u>Cycle 8</u> Hiver-Été- Automne 2019	- La femme et le sacrifice - King Kong théorie - Journée GRIAV – Concept de partition dans les arts vivants	- Rédaction d'un plan de travail - Rédaction du mémoire	- Mémoire

ANNEXE C

STRUCTURE DU LABORATOIRE ABIGAËLLE, 23 FÉVRIER 2015

	Nom séquence + comédienne	Espaces utilisés	États de corps	Note / Identité chorale
1	<i>Réchauffements</i> + Émilie L. + Caroline D.	- Corps = Barre ballet - Sol (solo ballerine)	- Douleur / abandon - Rituel de la barre - Tension/Relax	- Les jeunes filles de l'académie
2	<i>Miroir</i> + Debbie LW	- Actrice face à la fenêtre. - Groupe en écho physique	- Jalousie - Colère	- Son reflet distordu
3	<i>Spectacle</i> + Coralie P.	- Centre - Cercle autour d'elle.	- Jouissance - Douleur	- Le chorégraphe fou. - Corps de ballet
4	<i>L'entraînement</i> + Sarah B. + Claudia C.T. + Andréanne J.	- Mini espace (mains sur le corps) - Micromouvements - Envahissement	- Désir / Retenue - Tension / Violence - Sensualité	- Féléor
5	<i>Blessée</i> + Alix M.	- Isolée en fond de scène - Pile de corps	- Solidarité, entraide, altruisme, chaleur	- Femmes anonymes
6	<i>L'idée de mourir</i> + Julie B.	- Face public / ligne	- Honnêteté - Épuisement.	- Les comédiennes
7	<i>Les autres femmes</i> + Anne T.	- Fond de scène - Passerelle sur les tables alignées	- Mannequinat / Froideur / Retenue	- Autres épouses de Féléor

ANNEXE D

EXTRAIT DE LA FINALE, P. 38-39 (VERSION 2, MARS 2017)

SCÈNE 12 – MARIE-DES-CENDRES, LA SERVILE EFFACÉE

[...]

BONNES

Alors que nous faisons le ménage en bas. Lottä passe près de nous, habillée de la robe à volants dans laquelle nous l'avons vue la toute première fois, lorsque son père nous l'avait présentée. Ses cheveux sont dissimulés sous un grand chapeau, les traits de son visage, dans l'ombre, ne sont pas les mêmes, mais son expression à la fois douce et hautaine, elle, ne ment pas. Elle monte l'escalier et entre dans la chambre de Monsieur. Nous nous précipitons.

MARIE-DES-CENDRES

Il quitte la fenêtre et s'approche, il m'embrasse. Il n'enlève ni le chapeau ni la robe, pour ne pas rompre le charme. Il se tient devant moi, sans rien dire d'autre que « Lottä ».

L'INTENDANTE

Les bonnes s'assemblent dans le cadre de porte, à la fenêtre, aux postes secrets d'où on peut observer la chambre du maître.

BONNES

Elle est là, devant nous. Pas morte dans l'eau sale du fleuve.

L'INTENDANTE

Son visage est un masque sans faille, Lottä garde son sourire énigmatique. Elle me fait penser à un fantôme de chair et d'os. Elle chuchote, *Léo*, sans le quitter des yeux. Il lui caresse la joue. Elle a le corps jeune des premiers jours. Nous la sentons alerte et fébrile.

BONNES

Il l'embrasse à nouveau. *Léo*. Il ne faut surtout pas élever le ton, pour ne pas dissiper

l'illusion. *Léo*. Depuis combien de temps est-elle dans la chambre avec nous ? *Je t'aime, Lottä*. Il ferme solidement ses doigts autour de son cou.

L'INTENDANTE

Tandis qu'elle se débat, le chapeau tombe sur le sol et Marie apparaît devant nous, son visage déformé, sa peau bouffie, rougie par le manque d'air. En suffoquant, elle murmure un « *non* » et s'effondre sur le lit. Je pose le chapeau sur le visage de Marie, m'assurant de dissimuler dessous ses cheveux blonds. Elles sont mortes. Lottä et Marie. Les deux en même temps.

BONNES

D'abord, nous restons immobiles, regardant fixement les draps, puis nous plaçons le corps dans le lit comme si c'était son cercueil, et nous le veillons pendant plusieurs heures. Nous veillons Lottä jusqu'à l'aurore, satisfaites, songeant aux mois qui s'étaient écoulés depuis la dernière fois où nous nous étions assises devant un cadavre. Je repense aux longs jours d'inertie après la mort de la vraie Lottä, à notre dégoût pour la vie, à notre désespoir.

L'INTENDANTE

Je pense aux journaux des épouses, que j'ai tout retranscrits pour lui. J'ai même écrit sur chacune d'elles quelques anecdotes, des souvenirs, pour permettre à Marie d'appriivoiser leur mouvement.

BONNES

La pile de carnets dactylographiée est toujours là, sur le bureau.

L'INTENDANTE

Je cherche le regard de Léo. Son regard complice, content, reconnaissant de tous mes efforts pour lui permettre de revoir Lottä. Mais, je ne le trouve pas. Son regard est de nouveau dans le vague.

BONNES

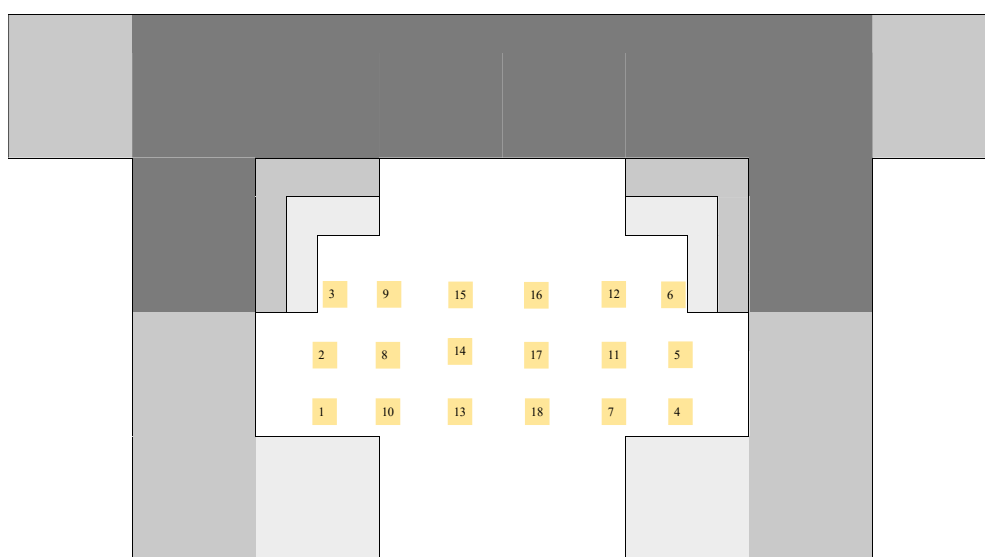
Le jour se lève et je songe à Marie, cachée sous le chapeau. J'ai presque envie de la veiller elle aussi. Je dégage son visage, lui retire ses vêtements et la recouche dans les draps qu'elle avait elle-même changés hier.

L'INTENDANTE

Les bonnes sont toutes là en attente de son regard sur elles. Mais elles sont toutes invisibles. Il fixe encore le vide, et voit à travers nous. Tranquillement, chacune retourne à son poste. Résolues. Espérant la prochaine fois être vue. Reconnue, entendue. Moi, j'ai bien compris il y a bien longtemps que je ne serai jamais sa femme. « *Nulle part, je ne vais écrire que je veux être tuée.* » Je griffonne plutôt rapidement de nouveau l'annonce. « *Domestique recherchée au manoir.* » Je prends mon manteau, et je marche vers la Cité. Pour en trouver une autre...

ANNEXE E

EXEMPLE DE PICTOGRAMME DE MISE EN PLACE

Mise en place – Référence 1 : Bonnes position MILITAIRE

Sol	1 pied	2 pieds	3 pieds		MDC	Intendante	Bonnes

ANNEXE F

LISTE DES TABLEAUX D'INSPIRATION SUR *PINTEREST*

Général – Chœurs : <https://www.pinterest.fr/jiefguilbo/sangs-choeur/>

Inspirations Décor : <https://www.pinterest.fr/jiefguilbo/décor-sangs-mémoire/>

Marie-des-cendres : <https://www.pinterest.fr/jiefguilbo/marie-des-cendres-la-servile-effacée/>

Mercredi Fugère : <https://www.pinterest.fr/jiefguilbo/mercredi-fugère-rêveuse-sado-mythomane/>

Constance Bloom : <https://www.pinterest.fr/jiefguilbo/constance-bloom-la-bourgeoise-enivrée/>

Abigaëlle Fay : <https://www.pinterest.fr/jiefguilbo/abigäelle-fay-la-danseuse-masochiste/>

Frida-Oum Malinovski : <https://www.pinterest.fr/jiefguilbo/frida-oum-malinovski-la-mère-gourmande/>

Phélie Léanore : <https://www.pinterest.fr/jiefguilbo/phélie-léanore-lintelligente-insatisfaite/>

Lotta Itsva : <https://www.pinterest.fr/jiefguilbo/lottä-istva-la-belle-ensorceleuse/>

L'intendante : <https://www.pinterest.fr/jiefguilbo/lintendante/>

BIBLIOGRAPHIE

Abirached, R. (1978). *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Grasset.

Benhamou, A.-F. (1994). Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul?. *Alternatives Théâtrales, Le monologue*, 45, 24-29.

Bruschi, F. (2013). *Personnage collectif, personnage individuel au théâtre : tableaux d'un parcours dialectique*. Paris : Honoré Champion éditeur.

Butler, J. (2007). *Le récit de soi*. Paris : Presses universitaires de France.

Butler, J. (2005). *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*. Paris : Éditions La Découverte.

Butler, J. (2003). Beauvoir on sade : making sexuality into an ethic. Dans C. Card, *The Cambridge Companion to Simone de Beauvoir* (p. 168-188). Cambridge : Cambridge University Press.

Ciret, Y (2003). Chœur is queer. *Alternatives théâtrales, Choralités*, 76/77, 77-83.

Cormont, J. et Bouamama, S. et Fotia, S. et Collectif Manouchian (2012). *Dictionnaire des dominations*. Paris : Éditions Syllepse. Collection Utopie Critique.

David, G. (2009). Scènes à faire : seuils critiques du théâtre québécois au féminin (1975-1995). *L'Annuaire théâtral*, 46, 9-14.

Delvaux, M. (2013). *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot*. Montréal : Éditions Remue-Ménage.

Dubor, F. et Heulot-Petit, F. (2011). *Le monologue contre le drame*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Dubor, F. et Triau, C. (2006). *Monologuer, Pratiques du discours solitaire au théâtre*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Dufourmantelle, A. (2018). *La femme et le sacrifice, d'Antigone à la femme d'à côté (Nouvelle édition)*. Paris : Denoël.

Dufourmantelle, A. (2001). *La sauvagerie maternelle*. Paris : Calmann-Lévy.

Fix, F. et Toudoire-Surlapierre, F. (2009). *Le chœur dans le théâtre contemporain, 1970-2000*. Dijon : Édition universitaires de Dijon.

Foley, H. (2003). Choral identity in Greek Tragedy. *Classical Philology*, 98(1), 1-30.

Guay, H. (2008). Vers un dialogisme hétéromorphe. *Tangence*, 88, 63-76.

Guay, H. (2010). De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence. *L'Annuaire théâtral*, 47, 15-36.

Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (2006). *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Gosselin, P. et Tremblay, J. (2008). Mise en scène de l'intégration : des modes de passage du terrain aux significations. Dans *Actes du colloque Recherche qualitative : Discours théoriques et éléments contextuels : Où et comment mettre en scène l'intégration. Recherche qualitatives, Hors Série 6*, 57-72.

Lacoste, J (2003). Chœurs, communautés, coalitions, blocs. *Alternatives théâtrales, Choralités*, 76-77, 102-104.

Lehmann, H-T. (2002). *Le théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche.

Mondzain, M.-J. (2000). Entre incarnation et personnification, propos recueillis par Jean-Pierre Han. *Frictions*, 2, 37-38.

Moustakas, C. (1990). *Heuristic research design, methodology, and applications*. Newbury Park, Calif : Sage.

Nancy, J.-L. (2004). *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*. Montréal : Éditions Nota bene.

Nancy, J.L. (2013). *Être Singulier Pluriel*. Paris : Galilée. Collection La philosophie en effet.

Perrault, C. et Delacroix, S. (2001). *Peau d'âne*. Paris : Casterman.

Perrault, C. et Delacroix, S. (2000). *La Barbe Bleue*. Paris : Gallimard.

Perrot, E. (2010). Pour une esthétique de la dissidence : dire du corps et dire du discours au service d'une polyphonie hétéromorphe dans les solos de Pol Pelletier. *L'Annuaire théâtral*, 47, 37-52.

Plana, M. (2012). *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon.

Roy, I. (2007). *Figures du monologue théâtral, ou, Seul en scène*. Québec : Édition Nota Bene.

Ryngaert, J-P. et Sermon, J. (2006). *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Paris : Éditions Théâtrales.

Soldevila, P. et Camerlain, L. (1989). De l'architecture au théâtre, *Revue Jeu*, 52, 31-38.

Sermon, J. et Chapuis, Yvane. (2016). *Partition(s) : Objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècles).*. France : Les Presses du réel. Collection Nouvelles scènes/Manufacture.

Sermon, Julie. (2004) *L'effet figure : états troublés du personnage contemporain*, Thèse de doctorat. Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle.

Thibault, S. (2017). Rhapsodisation et transpersonnalisation de la parole dans les Drame de princesses d'Elfriede Jelinek. *L'Annuaire théâtral*, 58, 171-192.

Triau, C (2003). Choralités diffractées : la communauté en creux. *Alternatives théâtrales, Choralités*, 76-77, 5-11.

Triau, C (2003). Être ensemble en restant singuliers, entretien avec Frédéric Fisbach. *Alternatives théâtrales, Choralités*, 76-77, 84-90.

Weiner, A. (1980). The function of the Tragic Greek Chorus. *The Theatre Journal*, 32 (2), 205-212.

Wilhelmy, A. (2013). *Les Sangs*. Montréal : Leméac.

Wilhelmy, A. (2011). *Oss*. Montréal : Leméac.

Wilhelmy, A. (2017). *Le corps des bêtes* : Leméac

Wilhelmy, A. (2015). *L'image en amont du texte littéraire* (Thèse non publiée). Université du Québec à Montréal.