

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PROFANATION DU DISPOSITIF THÉÂTRAL COMME ACTE DE
RÉSISTANCE FÉMINISTE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

ANNE-PÉNÉLOPE DERAÏCHE DALLAIRE

AOÛT 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 toute mon équipe de création et de production sans qui la réalisation de cet essai scénique n'aurait pas été possible : à l'assistance à la mise en scène : Kathrine Morel; à la dramaturgie : Myriam Stéphanie Perraton-Lambert; les comédiennes : Véronique Borboën, Marianne Dansereau, Jessica Léveillée-Lemay, Eve Mangin, Alix Mouysset, Véronique Pascal, Alyssa Pellerin-Boudreau, Andréanne Samson, Marie-Noëlle Voisin; à la direction technique et à la conception décor/accessoires : Audrée Lewka; à la conception des costumes : Marie-Audrey Jacques; à la conception sonore : Marie-Frédérique Gravel; à la conception numérique : Catherine FP et à la direction de production : Julie Coquerel. Ainsi que mes directrices Marie-Christine Lesage et Dinaïg Stall.

Je souhaite également remercier toutes les comédiennes/performeuses qui ont participé aux laboratoires de recherche : Alexa-Jeanne Dubé, Audrey Guériguian, Ariane Lavery, Lamia Benhacine, Camille Paré-Poirier, Mélanie Chouinard, Ariane Dessaulles, ainsi que Martine Delvaux, Christian Lapointe et Josée Brabant.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I CHEMINEMENT PRATIQUE ET INFLUENCES THÉORIQUES... 5	
1.1 Les prémisses de ma recherche-crédation : <i>Quand t'es dans une moissonneuse-batteuse. Une histoire vraie ou pas</i> et <i>Case(s)</i>	6
1.2 La profanation du dispositif théâtral comme acte de résistance féministe et les fondements théoriques de ma recherche-crédation.....	10
1.3 La peur ou comment résister sans y laisser sa peau ?	13
1.4 Les moyens utilisés pour profaner le dispositif théâtral : la liminarité et l'agentivité	17
CHAPITRE II JE PRÉFÉRERAI NE PAS AVOIR PEUR. PROCESSUS DE SUBJECTIVATION	22
2.1 Représailles extérieures ou <i>Spores ; la genèse. La femme champignon, Les cueilleuses et Les femmes spores</i>	24
2.2 Représailles intérieures ou <i>La forêt de femmes suspendues</i>	33
2.3 La création d'un vocabulaire physique en marge des tableaux vivants.....	43
2.4. Costumes, niveau de jeu et état de corps	46
2.5 La spiritualité	53
2.6 La mise en récit/les cycles du sommeil	55
2.7 Perspective conique : une perspective auto fictive et féministe	58
CHAPITRE III LE DISPOSITIF : DES RELATIONS DE POUVOIR EN ZONE LIMINAIRE	61
3.1 Mise en condition	63
3.2 Exposition	70
3.2.1 L'agentivité des performeuses	74

3.2.2 La nudité de corps féminins mise en scène dans une perspective féministe	77
3.3 L'incorporation de la peur ou l'évocation de la violence	86
3.3.1 La conception sonore / Évocation des violences faites aux femmes	88
3.3.2 Art engagé ou art de l'obscène ?	91
3.4 Libération. De l'hystérie à l'orgie.....	93
CONCLUSION.....	99
APPENDICE A	102
APPENDICE B.....	103
BIBLIOGRAPHIE.....	104

LISTE DES FIGURES

Figure 1 - Recherche sur La femme champignon.....	28
Figure 2 - Recherche sur L'Architecte	28
Figure 3 - Recherche sur La femme spores	30
Figure 4 - Recherche sur La cueilleuse.....	30
Figure 5 - Œuvres d'Ana Mendieta	32
Figure 6 - Recherches Femmes suspendues	35
Figure 7 - Recherche poupées suspendues.	35
Figure 8 - Recherche tranformation à partir des poupées.....	36
Figure 9 - Œuvre de Sarah Lucas.....	36
Figure 10 - Œuvre de Senga Nengudi.....	37
Figure 11 - Performeuses et poupées dans la « forêt »	38
Figure 12 - Œuvre de Berlinde de Bruyckere	48
Figure 14 - Masques des visages des performeuses de Perspective conique.....	50
Figure 15 - Performances de Marina Abramovic	54
Figure 16 - Œuvre de Dorothea Tanning	58
Figure 17 - Dessin en perspective conique	59
Figure 18 - Symbole féministe	59
Figure 19 - Le public lors d'une représentation de Perspective conique... ..	67
Figure 20 - L'Architecte, Perspective conique.....	69
Figure 21 - Les femmes spores, Perspective conique.....	72
Figure 22 - Les performeuses, Perspective conique	77
Figure 23 - Œuvre de Vanessa Beecroft	81
Figure 24 - Actions des Femen'	83
Figure 25 - Performances de Déborah de Robertis'	84
Figure 26 - Phase 3 : la danse, Perspective conique	95
Figure 27 - Tableau final, Perspective conique	97
Figure 28 - Tableau final: carcasse de mouette	97
Figure 29 - Schéma dessiné de Perspective conique... ..	102
Figure 30 - Affiche Perspective conique... par Marie-Audrey Jacques.....	103

RÉSUMÉ

Ce mémoire est le récit d'une recherche-crédation autoethnographique sur la profanation du dispositif théâtral comme acte de résistance féministe. Il retrace le processus de recherche et de création qui a mené à la performance théâtrale *Perspective conique ; mouettes éponymes ou spores en transmutation. Femmes, champignons, plastiques, nylons, lampes de poche, fleurs, cheveux, terre et son. 1310 x 731 x 451 cm*, présentée en février 2019 au studio d'essai Claude Gauvreau renommé pour l'occasion le studio d'essai Pauline Julien. Ce mémoire est divisé en trois chapitres. Le premier est consacré aux cheminements pratiques et aux influences théoriques qui ont conduit à ce sujet de recherche-crédation; le deuxième porte sur le travail effectué, lors des laboratoires de recherche, sur les processus de subjectivation des performeuses et des figures représentées ; et le troisième retrace les interventions (profanatoires) sur le dispositif théâtral, qui ont mené à l'essai scénique final. Ce mémoire passe par une grande variété de sujets, qui fut nécessaire à l'élaboration d'une pensée féministe entourant l'acte de profaner. La réflexion porte plus particulièrement sur l'autoreprésentation, la peur de représailles, la performativité du corps féminin en scène et les processus de subjectivation qui en découlent, la liminarité et l'agentivité des performeuses et du public.

Mots clés : Théâtre féministe, autoreprésentation, autofiction, performance, femmes ingouvernables, profanation, liminarité, agentivité.

INTRODUCTION

C'est à la fois révoltée par le manque de représentativité des femmes dans le milieu théâtral (en tant qu'autrices, metteuses en scène et comédiennes) et poussée par la soif d'un théâtre radicalement politique et féministe dans sa forme et sa poétique que je me suis inscrite à la maîtrise. Mon but était de développer ma pratique artistique afin qu'elle soit en adéquation avec mes valeurs féministes et d'ainsi prendre part non seulement aux luttes féministes, mais également à une meilleure représentativité des femmes artistes dans le milieu théâtral.

Bien que j'estime que le milieu théâtral montréalais a beaucoup changé depuis mon inscription à la maîtrise en 2015, mes intentions de recherche-crédation sont restées les mêmes. Ce qui ne m'empêche pas de me réjouir des changements que j'observe et vis. Le milieu semble être beaucoup plus conscient des relations de pouvoir, des notions de privilège, de consentement, de représentativité, etc. Bien qu'il faudra quelques années de recul pour pouvoir l'affirmer, je crois que le mouvement #metoo est l'un des grands moteurs de ces changements. En dénonçant la culture du viol, le mouvement a, entre autres choses, contribué à dénoncer les abus de pouvoir de toutes sortes, à améliorer les conditions de travail et à soulever des questionnements sur la représentation des femmes. Les « affaires » *Slave* et *Kanata* sont, à mon avis, un autre grand catalyseur de ces changements. Même s'il s'agit d'enjeux touchant plus à l'appropriation culturelle, au racisme qu'au sexisme, les débats publics entourant ces spectacles ont, selon moi, concouru à rendre le contexte socioartistique favorable aux revendications féministes en théâtre. Je crois que toutes les luttes touchant aux questions d'iniquités sont bénéfiques aux féminismes (écologiques, antispécistes, antiracistes, etc.). Somme toute, les agentes de changement principales concernant spécifiquement le milieu

théâtral sont sans aucun doute les FET (Femmes en théâtre pour l'équité). Grâce à leur mobilisation, beaucoup de choses se sont améliorées sur le plan des inégalités hommes/femmes en théâtre. On leur doit le Chantier féministe qui a eu lieu à *l'Espace Go* au mois d'avril 2019 et la série de recommandations formulées qui s'en est suivi, la mise sur pied du prix Jovette-Marchessault, le retour de la NEF (la collection de théâtre féministe des Éditions du remue-ménage), etc. Enfin, mon intention ici n'est pas de faire l'inventaire des avancées féministes du théâtre montréalais depuis les cinq dernières années, mais seulement de mentionner que ma recherche-crédation s'est inscrite dans un contexte socioartistique en mutation.

Pour ma part, ma volonté de travailler dans une perspective féministe s'est articulée autour de la profanation du dispositif théâtral. Inspirée par les écrits d'Agamben qui voit la profanation comme un acte de « restitution à l'usage commun » (2006)¹, je souhaitais par là, que la représentation des femmes en scène soit restituée aux femmes. Travailler en « autogestion », entre femmes, en prenant en charge toutes les composantes du dispositif théâtral me semblait le seul moyen d'y arriver. Selon le dictionnaire des dominations : « L'auto-organisation de chacune des catégories touchées par une oppression spécifique reste la seule garantie d'une prise en compte de ses intérêts réels. » (2012, p.25). Je souhaitais trouver un espace égalitaire sans relations de domination, loin des représentations stéréotypées des femmes, au-delà du genre et des questions identitaires, où toutes peuvent se reconnecter à leurs désirs et à leur capacité d'agir. Le tout dans le but de tenter de performer une représentation de moi-même et par extension de femmes en dehors des stéréotypes de genre. La profanation du dispositif théâtral fut pour moi une posture de recherche-crédation face à notre société patriarcale (et non en réaction à une pièce ou une représentation théâtrale en particulier). Ce qui m'a importé durant ce processus de recherche-crédation n'a donc pas été de réussir la profanation du dispositif théâtral ou d'atteindre mes objectifs

¹ Je développerai davantage sur le sujet à la page 12.

utopiques d'égalité, mais d'agir en ce sens. Comme une boussole, la profanation a guidé mes gestes de création.

Le féminisme *queer* a également inspiré cette recherche-crédation, car il est une invitation à ouvrir une brèche dans notre façon de concevoir le monde, il est pour moi une invitation à l'émancipation par la création. Je vois mon genre comme un enfermement. En tant que femme blanche, mariée, mère et éduquée, j'ai l'impression de porter un double costume. Parfois, j'ai le sentiment de porter un survêtement de camouflage grâce à mes privilèges et d'autres fois d'avoir perdu ce survêtement et de porter le costume d'une cible à cause de mon genre, des caractéristiques qu'on lui attribue et de la haine qu'on lui porte trop souvent. Bien que je m'identifie comme femme et que je crois qu'il soit important de lutter pour l'égalité des hommes et des femmes, je suis pour un monde où notre façon binaire de concevoir le genre serait abolie. J'aurais envie de devenir (bien humblement) l'un.e des multiples agent.es de changement nécessaire afin que cela se produise, mais je me sens contrainte par la peur. C'est donc à travers l'exploration de cette peur que j'ai effectué cette recherche.

Pour l'écriture de ce mémoire, le processus de création a constitué le terrain de ma collecte de données que j'ai ensuite analysées au moyen de différentes théories féministes et d'une méthodologie autoethnographique. Tout le processus de création a été documenté à l'aide d'un journal de création, de vidéos et de photos. Les laboratoires ont été créés et analysés à l'aide de la méthode des cercles heuristiques. J'ai accordé une grande importance à l'intuition, aux visions et aux sensations lors de cette recherche-crédation. J'ai utilisé une approche holistique et a-hiérarchisante de mes envies créatrices, que j'ai soumises ensuite à un regard réflexif. Je souhaitais « travailler en étoile [en me] laiss[ant] conduire par [mes] rêverie[s] [et ainsi acquérir] peu à peu la possibilité d'être [moi]-même. » (Lancri et Gosselin, 2006, p.16). Les méthodes de création propres au surréalisme m'ont également beaucoup inspirée, parmi lesquelles l'écriture automatique, le collage et la transcription de rêve. Cette

partie écrite de mon mémoire constitue le récit de ce processus de recherche-crédation, soit une analyse critique interprétative de ma démarche de création et de mon essai scénique final dans une perspective féministe. Pour ce faire, je me suis basée sur des données personnelles, culturelles, pratiques et théoriques que j'ai récoltées lors de l'écriture de synthèses post-laboratoires. Ces synthèses me permettaient de développer un regard plus distancié sur ma démarche de création, ce qui guidait les gestes créatifs contenus dans les laboratoires suivants, qui eux généraient d'autres synthèses et ainsi de suite. Ce mémoire écrit est donc le fruit d'une spirale heuristique. Je me suis inspirée entre autres des écrits de Tami Spry sur l'autoethnographie performative, *Performing autoethnography : an embodied methodological praxis* (2001), et de Fortin et Houssa, *L'ethnographie postmoderne comme posture de recherche : une fiction en quatre actes* (2012), qui voient l'écriture non seulement comme un moyen de transmission de la recherche, mais aussi comme un moyen de découverte et d'analyse.

Ce mémoire est composé de trois chapitres : le premier est consacré à mon cheminement pratique et aux influences théoriques qui m'ont amenée à vouloir profaner le dispositif théâtral comme acte de résistance féministe; le deuxième porte sur le travail que j'ai effectué, lors de mes laboratoires de recherche, sur les processus de subjectivation des performeuses et des figures représentées ; et le troisième retrace mes interventions (profanatoires) sur le dispositif théâtral, qui ont mené à mon essai scénique final intitulé : *Perspective conique ; mouettes éponymes ou spores en transmutation. Femmes, champignons, plastiques, nylons, lampes de poche, fleurs, cheveux, terre et son. 1310 x 731 x 451 cm.*

CHAPITRE I

CHEMINEMENT PRATIQUE ET INFLUENCES THÉORIQUES

Au début de mon processus de recherche-création, mon but était d'interroger mes capacités d'agir sur la représentation th atrale. Par le biais de l'autofiction, je souhaitais établir un dialogue entre le réel et le fictif afin d'interroger les façons dont la fiction nous influence et comment, comme interprète, nous l'influen ons en retour. Je désirais mettre en scène différents niveaux de représentation de soi, afin de déplier cette relation que nous entretenons avec le fictif, dans l'espoir qu'elle ouvre sur une troisième dimension révélatrice de notre ipsit ². En travaillant à cette tâche, j'ai développé une pensée féministe qui s'est peu à peu infiltrée dans ma pratique artistique.

Ce premier chapitre commence par un survol de ma démarche artistique, par l'analyse de mes créations précédentes, *Quand t'es dans une moissonneuse-batteuse* et *Case(s)*, et permet de saisir comment ma conscience féministe est devenue le moteur principal de ma recherche-création, pour ensuite présenter certains fondements théoriques qui m'ont amenée à articuler le sujet de ma recherche autour de la profanation du dispositif théâtral comme acte de résistance féministe et à agir en ce sens.

² L'ipsit  signifie soi-même, la chose en soi, ou encore l'identité propre.

1.1 Les prémisses de ma recherche-création : *Quand t'es dans une moissonneuse-batteuse. Une histoire vraie ou pas* et *Case(s)*

J'ai commencé ce travail dans le cadre de mon baccalauréat en théatre, lors de la création de *Quand t'es dans une moissonneuse-batteuse. Une histoire vraie ou pas*, une pièce que j'ai co crite avec Ariel Beaudoin-Lambert à partir d'une scène de *La campagne* de Martin Crimp. Notre but était de remettre en question les marges de pouvoir du comédien.ne sur la représentation th atrale. Nous nous sommes donc mis en scène en train de répéter ce texte énigmatique de Crimp. Mélangeant le réel et le fictif, notre texte comportait trois niveaux de fiction : celui des auteur.rice.s que nous appelions les machinistes, celui des comédien.ne.s en travail que nous appelions par leurs noms et celui de Richard et Rebecca, les personnages de la pièce de Crimp que nous tentions d'interpréter.   force de travailler sur cette pièce, je me suis rendu compte à quel point ces différents niveaux de réalité étaient imbriqués et qu'il était difficile, même pour nous, auteur.rice.s et sujets de la pièce, de les départager. Robbe-Grillet dit à propos de l'autofiction qu'« [i]l s'agit, en écrivant, de descendre vers [un] moi inconnu afin de le constituer d'une manière ou d'une autre, comme personnage » (Gasparini, 2011, p. 19). Cela représente bien l'expérience que j'ai faite : en plongeant dans cette première aventure autofictive, j'ai eu l'impression de me découvrir comme personnage. De vivre dans une fiction, une fiction patriarcale dans laquelle mon personnage féminin, pour se sentir valorisé, devait être l'objet désiré d'un regard masculin. J'incarnais ce personnage féminin qui en vient à souhaiter sa propre objectivation. J'avais internalisé les effets néfastes de ce que Laura Mulvey appelle le *male gaze*.

Laura Mulvey propose, dans son texte manifeste « Visual pleasure and narrative cinema » (1975), sa théorie du *male gaze*. En se basant sur des théories psychanalytiques de Freud et de Lacan, elle démontre que le cinéma est fait par et pour les hommes et qu'il représente de façon majoritaire les personnages masculins comme étant les sujets de l'action, tandis qu'il représente les personnages féminins comme étant les objets/images à regarder/désirer. Répandu dans une grande proportion de films, le *male gaze* se substitue au regard des femmes, de sorte que celles-ci en viennent à désirer être cet objet/image à désirer. Bien que les artistes féministes se soient emparées de cette théorie du *male gaze* dès sa publication pour tenter de la subvertir en changeant et en multipliant les regards, le cinéma est encore aujourd'hui majoritairement une affaire d'homme. Le faible pourcentage de films qui passent le test de Bechdel-Wallace en est la preuve. Pour passer ce test à visée militante, proposé par Bechdel dans sa bande dessinée *Dykes to Watch Out For*, un film doit avoir au moins une scène dans laquelle deux personnages féminins, dont on connaît les noms, parlent entre elles d'autre chose que d'un homme. Bien que socialement nous ne soyons pas autant exposés au théâtre qu'au cinéma, que le regard du public soit moins dirigé au théâtre que lors de scènes cinématographiques, télévisuelles ou publicitaires filmées en gros plan, et que les écrans n'aient pas le même effet sur notre cerveau que les scènes théâtrales, reste que le théâtre est lui aussi issu de notre société patriarcale, qu'il comporte une très faible proportion de personnages féminins et que ces personnages sont le fruit de regards majoritairement masculins. Selon les recherches récentes des Femmes pour l'équité en théâtre (FET) et du Réseau québécois en études féministes (RéQEF), hier comme aujourd'hui, la majorité des metteur.euse.s en scène et des auteur.rice.s des pièces qui sont montées sur nos scènes sont des hommes. Si ces représentations dictent aux femmes comment être et agir, qu'en est-il des femmes qui sont appelées à jouer ces représentations ? Est-ce que ce processus de substitution du regard et par extension du désir n'amènerait pas les comédiennes à internaliser encore plus profondément ce désir d'être désirée, voire objectifiée ? Selon mon expérience, j'ai la ferme impression que l'apprentissage du métier d'actrice a

consolidé la construction de ma féminité. Celle-ci, puisqu'en partie construite par l'apprentissage de personnages écrits par des hommes, ne serait donc pas le résultat de qui je suis, mais simplement de qui l'on souhaite que je sois. Cette prise de conscience m'a amenée à penser l'identité à partir des écrits de Foucault, souvent repris par le féminisme *queer*, notamment par Judith Butler dans *Trouble dans le genre*, afin d'appuyer sa thèse sur la construction sociale du genre : « l'identité est un postulat qui fonctionne comme un principe de régulation et de hiérarchisation culturellement réducteur ; en bref, comme une fiction régulatrice » (Butler, 1990, p. 95). Cette nouvelle façon de percevoir l'identité m'a poussée à effectuer un changement de regard sur les personnages féminins et sur la façon dont nous les abordons comme comédiennes. Cela m'a encouragée à tenter de m'affranchir des regards masculins dans ma vie personnelle et professionnelle (collègue, metteur en scène, auteur)³. À partir de ce constat, j'ai voulu inscrire ma démarche artistique en filiation avec les féministes qui proclament que « l'intime est politique » en continuant, par le biais de l'autofiction, à prendre possession de mon image et de mon récit. Comme l'écrit Annie Ernaux dans *La femme gelée* : « Je m'écris, je peux faire ce que je veux de moi » (1981, p. 63).

C'est donc avec un regard féministe⁴ et la conscience d'être un personnage que j'ai continué à interroger mes capacités d'agir sur la représentation théâtrale avec un spectacle solo nommé *Case(s)*. Influencée par la physique quantique et l'expérience de pensée du chat de Schrödinger, qui démontre que l'observation précède l'existence, j'ai voulu avec ce spectacle dresser le portrait de « l'observatrice » pour ainsi tenter de m'affranchir des regards masculins. Pour ce faire, j'ai mis en scène une vingtaine d'autoportraits de toutes sortes, suivant une progression allant de portraits réalistes à complètement fabulés qui, ensemble, ébranlaient mes différents rôles sociaux : épouse,

³ À titre d'exemples, dans ma vie personnelle, j'ai tenté de prendre conscience des choix que j'effectuais en fonction des regards masculins pour ensuite les soumettre à un regard critique, tandis que dans ma vie professionnelle, j'ai tenté de m'entourer le plus possible de femmes et/ou de personnes non-binaires.

⁴ J'entends par « regard féministe », un regard qui a conscience d'évoluer dans une société patriarcale et qui recherche par différents moyens l'équité entre les êtres vivants.

mère et fille. Cette pièce confrontait mon désir d'autoreprésentation à celui de me conformer à ces images fantasmatiques de ce que serait censée être une femme. Selon Muriel Plana, l'aliénation semble intériorisée pour la plupart des femmes artistes :

La lutte est désormais intérieure à la psyché féminine, cible qu'elle se livre contre un système de production et de consommation des corps auquel la femme est contrainte de participer si elle ne veut pas être marginalisée socialement et psychologiquement dans le monde contemporain. [...] les jeunes femmes d'aujourd'hui ont intériorisé cette image fantasmatique d'elles-mêmes que les médias leur tendent à la fois comme un miroir et comme un modèle. Elles en éprouvent le caractère aliénant, mais elles peinent à lui opposer des contre-modèles, à s'en dégager pour proposer autre chose – car le langage médiatique est devenu leur langage principal, originel. (Plana, 2012)

Construite en trois actes ponctués d'appels au regard qui ne venait pas – « Je t'en prie, regarde-moi. », « Je veux que tu me regardes, me désires, souffres de m'aimer », « Sans ton regard, je suis sans nom, sans apparence, sans odeur. » – *Case(s)* mettait en tension des notions d'apparition et de disparition, ainsi que d'identité et d'anonymat. Le premier acte portait mon nom et peignait mon portrait comme étant une jeune mère artiste au bord de la dépression ; le deuxième, nommé Ophélie, parlait de mon attirance pour le suicide ; le troisième, appelé Médée, mettait en scène une ultime tentative de trouver le « schéma du récit », le sens de la vie et se terminait par moi, masquée d'une tête d'enfant géante, le poing en l'air, scandant : « J'ai tué ma fille, J'ai tué ma fille, J'ai tué ma fille ! ». Avec cette dernière réplique, je me déclarais la gagnante du combat. Je disais avoir tué la fille en moi qui voulait être désirée, celle qui existe par le regard de l'autre, celle qui vit comme une image issue de cette série de filles « ornements », dont parle Martine Delvaux dans son livre *Les filles en série*, sans pour autant proposer un « contre-modèle » (Plana, 2012, p. 331). On aurait pu définir ce processus comme étant une quête identitaire, un processus de subjectivation, mais il me semble aujourd'hui, par l'analyse de la pièce, que je suivais plutôt un processus de désobjectivation. Le public assistait par la mise en scène de cette lutte, de cette série d'autoportraits, à un processus de désobjectivation qui s'arrêtait juste au moment où

apparaissait furtivement une « resubjectivation résistante » (Delvaux, 2013, p. 96). Comme si le spectacle nous laissait dans l'entrebâillement d'une porte, dans son cadrage. Dans cette lutte désobjectivante, j'ai découvert un personnage fragmentable qui vogue parmi les mondes possibles. Cette découverte de mes « identités mutantes » (Butler, 1990) m'a amenée à ancrer mon féminisme de plus en plus dans les théories *queer*.

Le théâtre *queer* serait, selon Plana, « un théâtre véritablement politique, où il s'agirait, avant tout, de changer radicalement "l'idée que l'on se fait du possible et du réel" (Butler, p.46) en problématisant, sur un mode expérimental, critique, fantasmatique et philosophique, l'identité sexuelle et la sexualité. » (Plana, 2012, p. 339) Cette démultiplication de soi mise en scène par *Case(s)* peut sembler être la démonstration de la thèse soutenue par Plana de l'aliénation intériorisée des artistes femmes qui peinent à s'émanciper, mais j'ose espérer que cette performance était à l'image des *filles en série* et qu'elle représentait « le lieu d'une résistance, d'une force » (Delvaux, 2013, p. 41). En performant cette pièce, j'ai eu l'impression d'entrevoir un espace propice à l'émancipation, dans le passage, l'écart, la confrontation, voire le tiraillement, d'un autoportrait à l'autre. C'est dans cet espace que j'ai voulu m'aventurer de nouveau avec cette recherche-crédation sur la profanation du dispositif théâtral comme acte de résistance féministe. En espérant y trouver comment performer une représentation de moi-même en dehors des stéréotypes de genre.

1.2 La profanation du dispositif théâtral comme acte de résistance féministe et les fondements théoriques de ma recherche-crédation

Bien que de nombreuses autrices et auteurs (Plana, Butler, Catala, Turner, Bordeleau, Didi-Huberman, etc.) de diverses disciplines (théâtre, art visuel, études de genres,

études féministes, sciences politiques, philosophie, psychologie, etc.) ainsi que ne nombreuses artistes, autrices, performeuses et/ou plasticiennes (Arcand, Woodman, Kane, De Bruyckere, Beecroft, De Robertis, etc.) aient influencé mon travail pratique et l'élaboration de ma pensée sur celui-ci, ma volonté de profaner le dispositif théâtral dans un acte de résistance féministe a pris source dans *Les filles en séries* de Martine Delvaux et *Qu'est-ce qu'un dispositif?* d'Agamben.

Selon Delvaux, *Les filles en série* est une figure, une image modèle définissant le féminin et construite par notre monde capitaliste, patriarcal et suprémaciste blanc, à laquelle les filles sont appelées à se conformer. « C'est une façon de leur dicter une place, une façon de les mettre à leur place ». (Delvaux, 2018, p. 37). Les filles en série sont ce que la société veut qu'elles soient (filles en rangées, identiques, fabriquées pour plaire, à l'image de Barbie). Véritable danger pour les filles, cette image, en plus d'être discriminatoire pour toutes celles qui ne s'y retrouvent pas, réduit celles qui s'y conforment à l'état de poupée, d'objet que l'on peut posséder, dominer puis jeter. Ce qui n'empêche pas une grande partie des filles, à un moment donné de leur vie, de vouloir ressembler à cette image présentée comme étant l'idéal féminin à atteindre : une jeune et grande femme blanche, aux jambes élancées et aux cheveux blonds avec de gros seins et une taille fine. Mais cette image « n'est pas un simple démon », car elle contient, au sens où l'entend Debord, « un potentiel révolutionnaire » (Delvaux, 2018, p. 78). Delvaux démontre que « [...] sous les rangées de filles ordonnées, régimentées, formatées, dans les interstices qui les séparent les unes des autres, réside le potentiel anonyme de déprise des dispositifs par cette plèbe qui les profane et les restitue à l'usage commun, cette vie qui malgré tout s'anime. » (Delvaux, 2018, p. 86) La sérialité des filles leur permet d'être plusieurs, d'être ensemble et anonymes. De ce processus de désubjection des femmes peut alors « naître une resubjection résistante » (p. 96). Les filles en série incarneraient à la fois un dispositif dans lequel sont prises les filles et le moyen de s'en affranchir. Elles représenteraient, cet « Ingouvernable » dont parle Agamben dans son essai *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Ce

sont ces idées d'« Ingouvernable », de « potentiel révolutionnaire » et de « resubjectivation résistante » qui m'ont intéressée à la lecture de cet ouvrage de Delvaux et qui m'ont poussée à prendre connaissance des écrits d'Agamben sur la profanation des dispositifs.

Pour Agamben, la profanation c'est « le contre-dispositif qui restitue à l'usage commun ce que le sacrifice avait séparé et divisé. » (2006, p.40) Le philosophe fait ici référence au christianisme qui est, pour lui, l'un des plus anciens dispositifs qui nous a formés et qui nous forme comme Occidentaux. Inspirée par la figure dialectique des *filles en série*, c'est dans le sens d'une « restitution à l'usage commun » que j'ai souhaité profaner le dispositif théâtral. Selon Agamben, « [l]e problème de la profanation des dispositifs [...] ne sera jamais posé correctement tant que ceux qui s'en empareront ne seront pas capables d'intervenir aussi bien sur les processus de subjectivation que sur les dispositifs pour amener à la lumière cet Ingouvernable qui est tout à la fois le point d'origine ou le point de fuite de toute politique. » (2006, p.50) Dans le but de restituer aux femmes leurs représentations, il m'a donc semblé devoir agir en intervenant à la fois sur les processus de subjectivation des femmes et sur le dispositif théâtral. La profanation du dispositif théâtral comme acte de résistance féministe est devenue une posture de recherche-crédation.

Le dispositif théâtral, comme tout autre dispositif, a « la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. » (Agamben, 2006, p. 31). Créé majoritairement par un regard d'homme, le dispositif théâtral perpétue lui aussi cette image des *filles en séries* et participe du même coup à notre société patriarcale⁵.

⁵ Je parle ici de la société québécoise contemporaine à ce mémoire qui, malgré le fait qu'elle affirme faire de l'égalité entre les hommes et les femmes une valeur fondamentale (Québec, 2019, p.18), est encore et somme toute patriarcale, c'est-à-dire qu'elle opère en privilégiant les hommes au détriment des femmes.

Est-il possible, dans une logique de profanation, de penser cette « resubjectivation résistante » que permettent les filles en série, en dehors des stéréotypes de genres ? Et si oui, comment l’incarner en scène ? J’avais soif d’un théâtre radicalement politique et féministe, sans qu’il soit pour autant explicitement militant, c’est-à-dire que c’est par la forme et les sensations provoquées par la représentation que je recherchais le caractère politique et non par la mise en scène d’un discours militant. J’entends par théâtre politique :

[...] la quête constante de formes théâtrales nouvelles, inédites, perturbantes, dans l’élaboration utopique d’autres lieux et d’autres espaces susceptibles de nous extraire d’une réalité formatée par le capitalisme et la consommation et de nous y faire revenir critiques, hantés par d’autres mondes et d’autres rythmes, dans la recherche maniaque, enfin, d’une relation autre, « démocratique » et/ou « désaliénante » avec le spectateur. (Plana, 2014)

C’est dans cet esprit de recherche « d’autres lieux » exempts de relations de domination que ma recherche-crédation s’est inscrite. Je souhaitais ouvrir un espace de création loin du *male gaze* et des représentations stéréotypées des femmes où toutes peuvent se reconnecter à leurs désirs et à leur capacité d’agir. Je souhaitais adhérer au fantasme de *La communauté qui vient* d’Agamben, me « rendre disponible à de nouvelles possibilités d’existence et d’être en commun » (Bordeleau, 2014, p. 42), afin de faire du commun, un « commun de la résonance », comme moyen de résistance au monde néolibéral sans perdre de vue les luttes féministes.

1.3 La peur ou comment résister sans y laisser sa peau ?

En cherchant à profaner le dispositif théâtral dans le but de performer une représentation de moi-même en dehors des stéréotypes de genres, la première embûche que j’ai rencontrée a été la peur de représailles à la fois extérieures (attaques

psychologiques et physiques) et intérieures (dépression, folie, suicide) que le travail sur mon genre engendrait.

Delvaux présente le concept de filles en série comme un moyen d'assurer l'anonymat des filles, comme une armure ou une tenue de camouflage leur permettant d'être protégées d'éventuelles représailles, comme un moyen de négocier avec les assignations patriarcales. Qu'arrive-t-il quand on se débarrasse de cette armure ? Quand on refuse cette tenue de camouflage, qu'on affirme ne plus avoir peur ou du moins ne plus être sous l'emprise de celle-ci ? L'histoire nous a démontré maintes et maintes fois que les femmes qui tentent d'augmenter leur capacité d'agir ou qui détiennent un certain pouvoir social s'exposent à des attaques. Leurs idées et leurs corps deviennent alors des cibles pour ceux et celles qui souhaitent faire perdurer l'iniquité ou simplement qui la nient. Il semble que pour les femmes, leur corps soit perpétuellement « mis en jeu⁶ » et souvent malgré elles, car quand les arguments pour démolir leurs idées s'épuisent, c'est souvent lui qui est attaqué. Ces attaques répétées maintiennent les femmes dans la peur d'être attaquées à leur tour. Je vois la peur comme un outil du patriarcat utilisé pour maintenir les femmes en situation d'infériorité. Cette relation causale entre l'émancipation et les représailles est, à mon avis, si profondément incrustée en nous qu'elle est également responsable des représailles intérieures que nous nous imposons.

En plus d'être habité par des récits d'attaques misogynes de toutes sortes, d'aujourd'hui ou d'hier, d'ici ou d'ailleurs, mon imaginaire est grandement influencé par toutes ces femmes artistes qui ont travaillé sur l'identité et se sont enlevé la vie, notamment Nelly Arcand, Francesca Woodman et Sarah Kane. La tension entre apparition et disparition que je retrouve dans leurs œuvres, comme dans celles de beaucoup d'artistes femmes

⁶ Je fais ici référence à un texte d'Aurélie Lanctôt publié dans *Le Devoir* le 16 août 2019: « Le corps mis en jeu ».

qui se sont enlevé la vie, m'interpelle. Cette tension m'habite et me rappelle les questions d'identité et d'anonymat, de subjectivation et de désobjectivation, de lutte internalisée, de regards mentionnés plus haut. « Nelly Arcand se demande si les femmes peuvent arriver à se libérer de l'image et si elles le pouvaient, qu'est-ce qu'il resterait d'elles. Est-ce qu'il y aurait quelque chose sous l'image ? Peut-on vivre en tant que femme hors image ? » (Delvaux, 2013, p. 176). Ce questionnement, en donnant à l'image un rôle à la fois oppressant et existentiel, met en tension les désirs paradoxaux que nous pouvons entretenir en tant que femmes vis-à-vis de notre image. D'une façon similaire, l'œuvre photographique de Francesca Woodman me touche, car je retrouve dans ces autoportraits au corps nu mis en scène de manière surréaliste cette même tension que portent les livres d'Arcand. Une tension entre le désir de se constituer comme sujet, de prendre possession de sa représentation et cette soif d'être regardée, de se laisser prendre, cadrer, capturer comme s'il s'agissait d'une condition nécessaire à l'existence. L'œuvre dramatique de Sarah Kane porte également cette tension. Cette réplique tirée de sa pièce *Psychose 4.48* en est sans doute l'apogée :

Regardez-moi disparaître
 regardez-moi
 disparaître
 regardez-moi
 regarde-moi
 regardez
 ...
 S'il vous plait, levez le rideau. (2001, p. 55)

Bien qu'elles continuent de souhaiter le regard des autres, Nelly Arcand, Francesca Woodman et Sarah Kane font acte de résistance en prenant elles-mêmes le contrôle de leur image. Leurs œuvres ont en commun une mise en vulnérabilité des corps qui m'interpelle aussi. Elles résistent par le dépouillement, la mise à nu,

l'exposition. Elles se racontent sans omettre de parler de leurs maladies, de leurs souffrances, de leurs doutes et de leurs contradictions⁷.

Ne voulant ni fétichiser le suicide de ces femmes ni les attaques misogynes en général (de la chasse aux sorcières, aux attentats misogynes de toute sorte, en passant par les violences conjugales, les agressions sexuelles et les viols), c'est à partir de mon expérience personnelle de la peur (à laquelle s'est jointe l'expérience des autres performeuses) et non pas à partir de la violence de ces actes, que j'ai décidé de travailler. Mais comment aborder la thématique de la peur de représailles sans reproduire les stéréotypes de genre? Est-il possible de présenter des femmes assassinées ou suicidées qui auraient conservé ou retrouvé leur capacité d'agir? Et surtout comment s'affranchir de cette peur? Comment travailler sur celle-ci sans qu'elle fasse boule de neige? Avec ces questions en tête, j'ai commencé à mettre en scène des figures de femmes mortes assassinées ou suicidées dans un espace où elles seraient encore en vie, où elles auraient la possibilité de se transformer. Je voulais donner à ces « filles qui se redressent d'entre les mortes » (Delvaux, 2013, p. 11) un espace de transformation, un espace où l'on a l'impression que tout peut advenir. Je voulais qu'on se demande, en observant ces filles, si elles étaient en train de naître ou de mourir.

Bref, ma volonté était de créer des espaces et des figures liminaires qui témoignent de mon expérience de la peur et de ma volonté de transformation, d'émancipation. Ce faisant, mon objectif était de faire en sorte que la peur ne m'empêche plus d'agir, mais aussi et surtout de partager mon expérience de la peur en espérant que d'autres s'y

⁷ Cela me fait penser à l'essai de Judith Halberstam *The Queer Art of Failure*, ainsi qu'aux figures littéraires de la *sad girls* d'Audrey Wollen et de la *sick Woman* de Johanna Hedva. Marie Darsigny, dans son mémoire, *L'écriture de la souffrance comme acte de résistance féministe*, retrace bien ces trois références.

reconnaissent et/ou en espérant faire comprendre cette expérience très répandue parmi les femmes aux personnes qui ne la vivent pas. Prendre ainsi possession de ma représentation en partageant mon expérience répondait à ma volonté de poser un acte de résistance féministe, car cela augmentait mon agentivité⁸. Je sentais devoir garder cette notion d'agentivité en tête, que son questionnement devait, comme la liminarité, guider mes gestes créatifs pour me permettre de négocier la peur que je ressentais, ceci afin d'atteindre mes objectifs de recherche. La liminarité et l'agentivité sont donc devenus mes guides en vue de la profanation du dispositif théâtral comme acte de résistance féministe.

1.4 Les moyens utilisés pour profaner le dispositif théâtral : la liminarité et l'agentivité

Puisque le dispositif théâtral sépare les éléments qui le composent selon qu'ils se rangent du côté du fictif ou du réel (scène/salle, personnage/interprète, récit/réalité, etc.) et qu'il existe un parallèle entre ma volonté de déjouer la binarisation du réel et du fictif par l'autofiction et ma volonté de déjouer la binarisation du genre homme/femme, le premier moyen créatif que j'ai utilisé en vue de profaner le dispositif théâtral fut de travailler sur la liminarité.

Selon l'ouvrage de Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, la liminarité est un espace de transformation, de transition souvent caractéristique des rituels de passages (baptême, mariage, funérailles, etc.). Ces rituels transformant la vie d'individus créent un avant la transformation et un après celle-ci, souvent irréversible. La liminarité constitue donc un espace « in between » (Turner, 1982,

⁸ J'entends par agentivité la capacité d'agir d'un individu sur une situation donnée ainsi que sa capacité à s'autodéfinir. Je définirai davantage ce concept un peu plus tard dans ce chapitre (p.19-20).

p. 41), entre cet avant et cet après la transformation, créant ainsi une sorte de « social limbo » (Turner, 1982, p. 24). Turner explique dans son livre que la liminarité est, en quelque sorte, un espace de liberté en dehors des structures habituelles de nos sociétés et que les symboles qui y sont associés représentent une sorte de monde à l'envers, une « inversion of normal reality ». Perçus comme étant paradoxaux, ces symboles évoquent des binarités (par exemple: la lune ou le soleil, l'homme ou la femme, la naissance ou la mort, etc.) qui, mélangées ensemble, caractérisent la liminarité : « blurring and merging of distinctions may characterize liminality. »⁹ (Turner, 1982, p. 26).

La création de tableaux vivants m'a semblé être la solution pour représenter un espace liminaire dans lequel les figures présentées pourraient à la fois être en train de naître ou de mourir.

Le tableau vivant est un lieu médian, ou pour mieux dire un seuil où tout est encore et toujours possible – ce en quoi, sur le plan cinématographique, il fait écho au ralentissement de Merleau-Ponty (le ralentissement « énumère les mondes possibles » et tient le geste « dans une imminence de commencement du monde ». Un seuil, donc où l'image est tout à la fois promesse et réalité dans sa promesse même. Car comme l'a remarquablement écrit Giorgio Agamben, « ce qui apparaît sur le seuil entre être et non-être, entre sensible et intelligible, entre mot et chose, ce n'est pas l'abîme incolore du rien, mais l'ouverture lumineuse du possible » (Koering, 2014).

Toujours selon une démarche de création autofictive, j'ai d'abord élaboré des tableaux dont j'étais la seule figure mise en scène. Selon Dominique Rosse, « [...] le jeu autofictif subvertit la frontière clairement délimitée entre fiction et réalité qui est la garantie de l'illusion collective » (2002, p. 5), ce qui ouvre, selon moi, la porte à une autre dimension. Le mélange d'éléments réels et d'éléments fictifs accentue la symbolique du seuil que porte avec lui le médium du tableau vivant tout en étant

⁹ Le flou et la fusion des distinctions peuvent caractériser la liminarité. (Je traduis)

caractéristique d'un espace liminaire. Dans cet esprit, il était également important que les matériaux utilisés pour ces tableaux soient dichotomiques (par exemple, plastique/fleurs organiques, éléments réels/éléments fictifs, noir/lumière, cartes mortuaires/photo d'enfant qui vient de naître, etc.). Dans mon premier tableau, nommé *L'avatar*, j'ai pu expérimenter plusieurs éléments qui allaient servir à l'élaboration de mon essai scénique. C'est dans ce tableau que j'ai utilisé pour la première fois le dispositif de la boîte de plastique entourée de fleurs, que j'ai plongé la salle dans le noir et que j'ai utilisé une lampe de poche manipulée par un spectateur comme éclairage. Ces différents éléments que j'ai décidé de conserver ont en commun une dialectique vie/mort. La boîte de plastique pouvait évoquer, à la fois, le lieu d'un crime sanglant, un lieu de recueillement de type mausolée, ou nous envoyer dans l'univers de la science-fiction et évoquer une cellule scientifique, une matrice ou un univers parallèle. La salle plongée dans le noir avait pour but d'accentuer le sentiment de présence à soi des spectateurs, en les mettant devant un abîme, devant l'incertitude, le mystère. Dans le noir, c'est notre imagination qui nous mène à interpréter la nature des choses. Malgré sa faible intensité, qui avait pour but de créer un cadre intime favorisant le recueillement, la lumière de la lampe de poche agissait à la fois comme un élément sécurisant, un guide, et comme un objet de domination. Mais, peu importe la façon dont le public percevait cet objet, la lampe de poche permettait, en s'approchant suffisamment des éléments mis en scène, de confirmer ou d'infirmer la nature des choses que le public croyait voir dans la pénombre.

Le deuxième moyen utilisé pour profaner les dispositifs théâtraux fut d'interroger l'agentivité des figures représentées, des comédiennes comme du public, afin de rendre fluide la frontière des différentes relations de pouvoir mises en exergue, soit celles d'observateur.rice.s/observé.e.s, de sujets/objets et de dominant.es/dominé.es. L'agentivité est un néologisme provenant du terme anglais *agency* popularisé par les études de genre et les questions relatives aux communautés marginalisées (femmes,

personnes racisées, personnes handicapées, etc.) et renvoie directement aux relations de pouvoir entre des groupes dominants et dominés.

Amandine Catala, philosophe et professeure au département de philosophie de l'UQAM, a affirmé, lors d'une conférence intitulée *Injustices épistémiques et agentivité politique* présentée par le CELAT en 2018, que dans une société démocratique, pour assurer l'agentivité politique d'une personne ou d'un groupe de personne ne faisant pas partie de la classe dominante, il faut que leur agentivité épistémique (leur capacité à utiliser, produire et transmettre un savoir) soit assurée par l'élimination des biais concernant la crédibilité et l'intelligibilité de leur discours. Elle donne l'exemple d'une personne noire dont le discours ne serait pas cru parce qu'elle est noire et d'une femme dont l'agression sexuelle ne serait pas comprise ou adéquatement comprise en raison d'un manque de vocabulaire pour l'exprimer ou simplement parce que les personnes dominantes recevant son discours partagent une expérience opposée ou trop loin pour comprendre celle de la femme agressée. Elle nomme ce type de domination créée par ces biais conscients ou inconscients "domination herméneutique".

Par son processus d'autoreprésentation et d'auto-analyse, cette recherche sur la profanation du dispositif théâtral comme acte de résistance féministe menée avec une équipe entièrement composée de femmes permet de déjouer, selon moi, cette domination herméneutique dont parle Catala tout en augmentant l'agentivité des femmes (ou du moins la mienne). Par le biais de l'essai scénique, cette recherche tente d'augmenter la crédibilité et l'intelligibilité des femmes qui sont aux prises avec la peur de représailles, en partageant cette expérience de manière intime et sensorielle avec les personnes qui ne la vivent pas. Ce n'est pas pour autant dans le but de représenter cette agentivité nouvellement acquise ou en train de s'acquérir que j'ai construit mon essai scénique. Mon but résidait plutôt dans la mise en tension des pouvoirs entre regardants et regardé.e.s.

La question de l'agentivité a été traitée et pensée différemment selon qu'il s'agissait du processus de création ou de la création elle-même. Du côté du processus de création, la question de l'agentivité a été pensée en fonction de l'autodétermination. Les moyens pour la mise en œuvre de cette autodétermination ont été la mise en place d'un espace de création non mixte, la mise en commun de nos expériences au sujet de la peur, le travail par improvisation ainsi que la mise en place de retours sur les ressentis de chacune au sujet de la création. Tandis que du côté de la création, c'est-à-dire de la dramaturgie de mon essai scénique, la question de l'agentivité a été pensée en fonction de l'ébranlement des relations de pouvoir et du partage de l'expérience de la peur afin de la rendre plus intelligible. Mon but n'était pas de m'assurer de l'agentivité de tous, figures représentées, comédiennes et public, mais de l'interroger, de m'assurer que son questionnement reste au cœur de mon processus de recherche-crédation. Je souhaitais poser la question de l'agentivité des figures représentées, des comédiennes et du public de façon à transporter les relations de pouvoir en zone liminaire. J'analyserai en détail les moyens utilisés au chapitre 3.

Avant d'élaborer sur ce sujet par l'analyse de mes choix créatifs, je peux déjà affirmer que c'est cette perpétuelle volonté de rester dans une zone liminaire et ce perpétuel questionnement concernant mon agentivité, l'agentivité des performeuses, des figures représentées et du public qui ont guidé mes gestes créatifs tout au long de mon processus de recherche-crédation. C'est également avec ces notions en tête que j'ai abordé la thématique principale de mon essai scénique, soit la peur de représailles, afin de tenter de performer une représentation de moi-même et par extension d'une femme, en dehors des stéréotypes de genre.

CHAPITRE II

JE PRÉFÉRERAIS NE PAS AVOIR PEUR. PROCESSUS DE SUBJECTIVATION

Agamben écrit que, pour profaner les dispositifs, il faut non seulement intervenir sur le dispositif, mais également sur les processus de subjectivation qu'il crée. Le présent chapitre retrace donc mes interventions sur les processus de subjectivation des corps féminins mis en scène tout du long de mon processus de recherche-crédation, tandis que le prochain chapitre sera consacré à mes interventions sur le dispositif théâtral.

Comment mettre en scène une représentation de moi-même et par extension d'une femme en dehors des stéréotypes de genre ? Qu'est-ce que cela signifie ? Est-ce seulement possible ? Je crois que s'imaginer répondre à cette question est utopique puisqu'il est, selon moi, impossible d'agir complètement en dehors des stéréotypes de genre, parce qu'ils nous forment dans nos agirs et modes de perception. Je crois qu'il est cependant possible de tenter de s'en éloigner le plus possible, de les subvertir de l'intérieur, en travaillant sur ce que nous sommes ou croyons être. Dans cette recherche-crédation, les éléments qui me constituent comme sujet sont la peur, mon corps et mon statut de comédienne. C'est donc sur cette relation croisée qui me crée que j'ai décidé d'intervenir dans le but de profaner le dispositif théâtral.

Intervenir sur les processus de subjectivation des femmes, c'est en partie refuser ce que la société veut que les sujets féminins soient. Ce faisant, on encourt le risque de se faire remettre à « sa place ». Tel que mentionné au chapitre précédent, cette prise de risque

éveille la peur de représailles que je porte en moi et qui est reliée au fait d'être une femme artiste et comédienne. Travailler sur ma représentation en dehors des stéréotypes de genre m'a donc demandé de transcender cette peur ou du moins de tenter de travailler avec elle. C'est donc à partir de celle-ci que j'ai décidé de travailler sur la représentation des corps mis en scène, sur la prise de parole et les actions des comédiennes, ainsi que sur la mise en récit de mon essai scénique. J'ai entrepris de considérer principalement le sujet femme/comédienne que je suis comme un sujet qui a peur. J'ai tenté de me réapproprier cette arme du patriarcat qu'est la peur que ce système utilise pour asservir les femmes, en allant à la rencontre de celle-ci dans le but de m'en affranchir. C'est un acte de restitution de la peur à l'usage des femmes ou à mon usage. C'est une mise en vulnérabilité comme moyen de résistance. C'est une façon de prendre la fuite, de se dérober, de glisser entre les mains de ceux qui utilisent la peur comme outil de contrôle et de domination sur autrui. Cette appropriation de la peur m'a également permis de travailler à me réapproprier la représentation de mon corps ainsi que celle d'émotions comme la colère et le désir et d'états associés à l'hystérie¹⁰.

Comme je l'ai mentionné plus haut, mon imaginaire est habité par les attaques misogynes, principalement par la tuerie qui a eu lieu en 1989 à l'école polytechnique de Montréal, ainsi que par ces femmes artistes qui se sont enlevé la vie. Au début de mon processus de recherche-crédation, j'ai séparé ces deux formes de peur, afin de les explorer une à la fois pour ensuite les mélanger. Ce travail a débouché sur deux tableaux fondateurs de mon essai scénique. L'un représentant les représailles extérieures, *Spores ; la genèse* et l'autre représentant les représailles intérieures : *La forêt des femmes suspendues*. À la suite de quoi, j'ai travaillé, en marge de ces tableaux, à élaborer un vocabulaire physique qui par la suite m'a permis de créer sa mise en récit.

¹⁰ Je développerai davantage au sujet du travail que j'ai effectué concernant cette idée de réappropriation de mon corps ainsi que d'émotions comme la colère et le désir et d'états associés à l'hystérie au chapitre III.

2.1 Représailles extérieures ou *Spores ; la genèse. La femme champignon, Les cueilleuses et Les femmes spores*

C'est en abordant les thématiques des représailles extérieures — toujours avec le souci de créer des espaces et des figures liminaires et le désir de questionner l'agentivité de ces différentes figures mises en scène — que j'ai découvert les principales figures qui allaient peupler mon essai scénique, soit: La femme champignon, qui sera nommée aussi plus tard l'Architecte, Les cueilleuses et Les femmes spores. Ces trois figures se retrouvent dans un tableau nommé *Spores : la genèse* que j'ai créé après la lecture du mémoire d'une artiste en arts visuels, Marie-Andrée Godin, lequel portait sur la sorcellerie et le féminisme.

Marie-Andrée Godin relate, dans son mémoire *Toute est dans toute Sorcelleries et féminismes*, l'histoire des chasses aux sorcières, de ces femmes qui étaient pourchassées et tuées simplement parce qu'elles ne correspondaient pas à ce que la société voulait qu'elles soient. La plupart de ces femmes vivaient seules, détenaient des savoirs sur la nature ou étaient guérisseuses, ce qui enflammait l'imagination des gens quant à leur pouvoir. Selon l'autrice « on racontait [...] qu'elles volaient les pénis des hommes vivants comme des cadavres, pour en faire des potions et des onguents magiques. [...] Les sorcières étaient donc menaçantes en ce qu'elles semblaient s'approprier pour elle le pouvoir sexuel qu'elles confisquaient aux hommes. » (Godin, 2017, p. 23) Cette élucubration de l'époque présentée dans cette citation m'a inspirée. À partir des éléments scénographiques que je souhaitais garder du tableau de *l'Avatar* (la boîte de plastique, la pièce dans le noir et l'éclairage à la lampe de poche), j'ai commencé à me mettre en scène habillée de nylon, avec de la terre et des champignons King Oster comme symbole de phallus. Selon Godin, qui cite Charles Zika, l'un des

attributs de la femme sorcière était leur nudité (2017, p. 21). M'habiller de nylon était donc une façon pour moi de mobiliser cet attribut tout en opposant une membrane frontière à la chair à nu, percevable seulement à proximité du sujet observé. Mon corps habillé de nylon pouvait être lu comme un corps synthétique, rappelant la poupée de plastique ou de chiffon, ou comme une seconde peau. Avec la composition de ce tableau, je cherchais à créer une double image un peu comme les tableaux lenticulaires qui, vus d'un certain angle, transforment l'image initiale pour en créer une seconde, soit celle de la femme qui cueille des champignons à celle de la sorcière qui récolte des phallus.

Cette nouvelle fascination pour les champignons/phallus m'a amenée à relire un passage qui m'était resté en tête de *Trouble dans le genre*, dans lequel Butler réinterprète la théorie de Lacan concernant « l'«être» du Phallus » (2006, p. 127) et qui m'a beaucoup inspirée pour ce tableau. Dans une vision hétérosexuelle, être le phallus, serait « refléter le pouvoir du phallus, signifier ce pouvoir, “incarner” le phallus, procurer le lieu qu'il pénètre, et signifier le phallus en “étant” son Autre, son absence, son manque, la confirmation dialectique de son identité » (2006, p. 127). Être le phallus serait donc associé à la femme tandis qu'avoir le phallus serait associé à l'homme. L'homme aurait donc besoin de la femme, l'être du phallus, pour le confirmer dans sa masculinité, pour le « renforcer », « amplifier son identité », etc. À cette élucubration autour de la question d'être ou d'avoir le phallus, s'ajoute la question de la mascarade féminine théorisée par Joan Rivière et reprise par Lacan, qui prétend que la femme à défaut d'être réellement le phallus, tente de paraître être le phallus en cherchant perpétuellement le désir de l'homme. D'un côté, cette différenciation des sexes basée sur l'être et l'avoir du phallus produit chez moi un effet comico-tragique rappelant les questionnements existentiels d'Hamlet qui pourraient, dans ce cas-ci, s'articuler comme suit : « être ou avoir le phallus, telle est la question ». Tandis que de l'autre côté, cette notion de mascarade féminine provoque chez moi un certain trouble; la désagréable impression de m'y reconnaître en partie. Cela me renvoie aux théories de

Mulvey sur le *male gaze* et à la notion d'observateur/observée, mais aussi et surtout à la fiction, au jeu d'acteur, au théâtre et à la construction de mon genre par l'apprentissage de celui-ci. Les histoires de princesse semblent malheureusement apprendre aux jeunes filles que, si elles se prêtent bien au jeu de la mascarade et que celle-ci opère, qu'elle suscite le désir de l'homme convoité et d'aucun autre, elles seront sauvées, vivront heureuses et auront beaucoup d'enfants. Mais qu'arrive-t-il quand la mascarade n'opère pas ou qu'elle n'opère pas sur la bonne personne ? Selon Jean-Michel Vives, l'opéra, et j'ajouterais le théâtre, « a parfaitement bien mis en évidence la dissymétrie de la position féminine et masculine face à l'abandon. « Si tu me quittes, je te tue », dit Don José à Carmen. Ce à quoi Madame Butterfly répond : « Si tu me quittes, je me tue. » L'homme quitté tue l'objet, la femme abandonnée se fait objet perdu [...] » (2003, p. 8). Est-ce que tout aurait à voir finalement avec ce concept macabre de mascarade féminine ? Aurais-je trop bien internalisé ce concept et du même coup ses conséquences ? Ma peur de représailles extérieures et intérieures y serait-elle liée ? Si oui, comment s'affranchir de cette fameuse mascarade qui semble avoir sur les femmes un pouvoir de vie ou de mort ? Comment la détourner ? Puisque le feu se combat par le feu, je me suis dit que le jeu devait sans doute se combattre par le jeu, soit la mascarade féminine par le jeu de l'actrice.

Ces réflexions m'ont amenée à spéculer sur la façon dont le théâtre dépeint les personnages de comédiennes. J'avais l'impression que la mise en scène de personnages de comédiennes créait une sorte de mise en abyme d'une féminité déchue, qui mène à l'hystérie puis à la perte (je pense, entre autres, aux personnages de Nina et d'Arkadina dans *La Mouette* de Tchekhov), ce qui exacerbait le sentiment que je devais non seulement reprendre possession de ma représentation en tant que femme en scène, mais aussi en tant que comédienne. Je me suis alors rappelé comment cette réplique de Nina dans *La Mouette* de Tchekhov hantait mon imaginaire depuis que je l'avais lue pour la

première fois : « je suis une mouette non ce n'est pas cela. ». En faisant des recherches sur *La Mouette* de Tchekhov, j'ai appris que Duras en avait fait une adaptation dans laquelle elle avait enlevé cette fameuse réplique, afin d'éloigner le personnage de Nina de l'archétype « de l'actrice capricieuse et de la jeune oie blanche [qui renvoie] à la représentation de soi-même qu'autrui nous pousse à incarner. » (Cillaire, s.d.). Pour ma part, au lieu de faire fi de cette réplique, qui représente à la fois la mascarade féminine et les personnages de comédiennes en scène, j'ai voulu me la réapproprier. J'ai voulu me réapproprier ce symbole de la mouette morte (qu'on a tuée) et de la mouette vivante (qui crie), en m'inspirant entre autres des communautés LGBTQ qui ont « retourné le stigmaté », c'est-à-dire qui ont repris les insultes *gay* et *queer* à leur compte pour leur donner une nouvelle signification (Goffman, 1986; Butler, 2017). Le mélange de la réplique de Nina de Tchekhov, « je suis une mouette. Non ce n'est pas cela », avec « être ou avoir le phallus, telle est la question » a donné : « je suis un phallus. Non ce n'est pas cela ». C'est avec ces répliques en tête que j'ai travaillé à incorporer à mon tableau vivant cette dimension comico-tragique d'une identité qui serait, selon Butler, un « idéal impossible à atteindre. » (2006, p.146.) Pour ce faire, j'ai tenté de brouiller mon genre en portant, en plus du nylon, un blouson « pour homme », en arborant une fausse moustache et en adoptant des postures dites masculines, le tout en cherchant comment interagir avec mon King Oyster. Ce travail a donné naissance à la figure de la femme champignon qui sera nommée plus tard L'architecte. Cette figure questionne, pour moi, les relations entre discours, pouvoir, construction du genre et sexualité et est très influencée par la culture drag.



Figure 1 - Recherche sur La femme champignon



Figure 2 - Recherche sur L'Architecte

Deux autres figures, La cueilleuse et La femme spores, sont nées grâce à cette exploration autour de la figure de cette femme/sorcière qui cueille des champignons/phallus. Bien que les champignons m'aient d'abord intéressée pour leur allure phallique, je me suis aperçue en poussant mes recherches que, de par leurs symboliques ambivalentes, ils étaient caractéristiques d'un espace liminaire.

Les champignons symbolisent à la fois la vie et la mort. Un champignon comestible nourrit, tandis qu'un champignon vénéneux tue. Entre les deux, les champignons magiques, par leur intoxication, nous donnent accès, selon la pensée chamanique, à un autre monde. Leurs spores, quant à elles, sont des organes de résistance. Selon Wikipédia : « Certaines spores, notamment celles de bactéries ou de champignons, présentent des caractéristiques remarquables de résistance : elles peuvent survivre pendant plusieurs milliers d'années, même dans des conditions défavorables, et

permettre ainsi la dispersion de l'espèce, même à une grande distance de son point d'origine, ou longtemps après la disparition du "parent" ». Cette conscience de la symbolique des champignons m'a permis de créer La femme spores et La cueilleuse qui, mises en relation avec la figure de la femme champignon, ont donné le triptyque nommé : *Spores ; la genèse*.

La femme spores est une femme morte/vivante sur laquelle poussent des champignons ; elle a été victime du pouvoir patriarcal, en a subi les marques, mais vit toujours. Elle représente pour moi une femme assassinée ou suicidée. Il est impossible de l'anéantir. Elle est la matrice, la force de résilience de toutes les femmes. Cette force de résilience de La femme spores fait écho au paradigme de la salamandre conceptualisé et expliqué par Malabou, dans son essai nommé *Changer de différence. Le féminin et la question philosophique*. Dans cet ouvrage, elle propose une conception de la femme qui serait, selon elle, au-delà des débats sur l'essentialisme et le constructivisme. Pour elle, la femme est « [...] un noyau de résistance possédant la force d'un nouveau commencement, une instance vive qui brûle toujours [...]. Le début d'un autre incendie, prélude à de nouvelles formes » (2009, p. 108). Pour la trouver, « il faut partir seule, rompre, dégager de nouveaux espaces, devenir possible, c'est-à-dire renoncer au pouvoir. » (2009, p. 158) En plus de définir ce qu'est pour moi La femme spores, je trouve que cette citation conseille les deux autres figures. Comme si elle avisait La femme champignon de renoncer au pouvoir et qu'elle encourageait La cueilleuse à s'aventurer en forêt. La cueilleuse se situe entre La femme champignon et La femme spores. Elle recherche l'émancipation et tente de survivre. Elle peut être perçue comme une femme laissée pour morte dans les bois ou qui s'est perdue, enfuie, ou simplement qui habite les bois. Ensemble ces trois figures que je considérais au départ comme un écosystème ont fini avec le temps par représenter un cycle de régénéscence, de transformation qui assure la survie des femmes.



Figure 3 - Recherche sur *La femme spores*



Figure 4 - Recherche sur *La cueilleuse*.

Après avoir fait quelques laboratoires, en étant la seule performeuse en scène, j'ai senti le besoin de changer de perspective. Riche de mon ressenti comme performeuse, j'ai décidé de prendre une posture de metteuse en scène et de conceptualiser les tableaux à partir de l'extérieur. J'ai donc fait appel à une équipe de comédiennes. *La cueilleuse* et *La femme spores* sont devenues *Les cueilleuses* et *Les femmes spores*. Bien que des essais aient été faits pour la multiplier, *La femme champignon* est au final restée au singulier. Il était important pour moi de travailler avec le plus grand nombre de comédiennes possible, pour donner l'impression qu'une « armée » avait la possibilité de se constituer à partir de ces femmes en scène. Je ne souhaitais pas créer une distribution. Toutes les comédiennes/performeuses à l'aise avec la nudité¹¹ étaient donc

¹¹ La nudité est un aspect de mon mémoire qui est abordé plus en profondeur à la page 46 dans la section nommée *Costumes, niveau de jeu et état de corps* ainsi qu'à la page 77 dans la section nommée *La nudité de corps féminins mise en scène dans une perspective féministe*.

les bienvenues. C'est ainsi par hasard (ou parce que la profession de comédienne laisse peu de place aux diversités corporelles) que les comédiennes qui ont fait partie de mon essai scénique étaient pour la plupart grandes et minces et semblaient être toutes dans le même groupe d'âge. Cela accentuait l'effet de série lorsqu'elles se plaçaient en rangée et qu'elles étaient toutes habillées de nylon.

Après ces laboratoires autour de *Spores : la genèse*, j'ai décidé de laisser macérer ces découvertes le temps d'aller explorer un tableau inspiré de la peur de représailles intérieures.

Entre temps, j'ai découvert les silhouettes créées à même la nature (terre, argile, roche, mousse, arbre, ruisseau, etc.) de l'artiste cubano-américaine Anna Mendieta. Cette découverte m'a fait comprendre l'affirmation suivante d'Agamben : « Ce qui a été séparé par le rite peut être restitué par le rite à la sphère profane » (2014, p. 40). Bien qu'il se dégage de ces silhouettes un caractère sacré très puissant, je me demande si elles n'appartiendraient pas plutôt à la sphère profane. L'action de profaner me semble parfois quasi indissociable de l'action de sacraliser. De ces deux actions émerge un mouvement vertical, du haut vers le bas pour la profanation et du bas vers le haut pour la sacralisation. Les silhouettes d'Anna Mendieta donnent l'impression d'ouvrir un passage vers le haut, ce qui m'a d'abord fait croire à une volonté de sacralisation de la part de l'artiste, mais par tous les rapports que porte son œuvre à la marque et à la blessure, je dirais qu'il s'agit plutôt d'une volonté de profanation. Enfin, qu'il s'agisse d'un acte sacré ou profane, l'œuvre d'Anna Mendieta porte la marque du rituel. J'ai l'impression que ces silhouettes de corps de femmes forgées à même la nature donnent à voir des femmes disparues. Ce qui me touche. Comme si des femmes devenaient visibles en disparaissant dans la nature. Comme si elles résistaient à la mort. J'y vois, dans ce rapport entre apparition et disparition, entre vie et mort, une promesse de transformation, voire de transmutation.



Figure 5 - Œuvres d'Ana Mendieta ¹²

En regardant les photos de son œuvre, je me suis demandé comment sauver la nature de l'essentialisme. Question faisant référence au titre du livre d'Érik Bordeleau, *Comment sauver le commun du communisme?* Considérant que la nature est symboliquement associée aux femmes (mère nature, la terre mère, la forêt vierge, la mer) est-il possible d'entretenir des liens étroits avec la nature, avec les rituels de transformation sans tomber dans une logique essentialisante, sans avoir l'air de célébrer le mythe de l'éternel féminin ? Il semble, selon Greta Gaard, réalisatrice, écrivaine et militante pour un écoféminisme *queer*, que ce serait en travaillant à défaire notre conception binaire du monde que nous pourrions y arriver.

The first argument linking ecofeminism and queer theory is based on the observation that dominant Western culture's devaluation of the erotic parallels its devaluations of women and of nature; in effect, these devaluations are mutually reinforcing. This observation can be drawn from ecofeminist critiques that describe the normative dualisms, value hierarchical thinking, and logic of

¹² Mendieta, A. (1976). *Tree of Life*. [Photographie]. Récupéré de <https://collections.mfa.org/objects/35360>

Mendieta, A. (1973-1977). *Siluetas Works in Mexico*. [Photographie]. Récupéré de <https://www.moca.org/collection/work/siluetas-works-in-mexico-2>

Mendieta, A. (1973-1977). *Imagen de Yagul*. [Photographie]. Récupéré de <https://www.sfmoma.org/artwork/93-220/>

domination that together characterize the ideological framework of Western culture. (Gaard, 1997, p. 2)

La lecture de ce texte de Greta Gaard, *Toward a Queer Ecofeminism*, a réconforté mon inquiétude de paraître tenir des propos essentialisant, car il m'a paru avec mon travail sur la liminarité être en affiliation avec une pensée écoféministe *queer*.

2.2 Représailles intérieures ou *La forêt de femmes suspendues*

Me pencher sur ma peur de « représailles intérieures¹³ » m'a amenée à créer *La forêt des femmes suspendues*, qui fut d'abord un tableau visuel, puis un tableau à la fois visuel et sonore. Voici l'historique de ce tableau central de mon essai scénique.

L'anxiété, la dépression, la peur de devenir folle, la maladie mentale, le suicide sont des formes de « représailles intérieures » que je crains tant pour moi que pour les autres. J'ai peur que les personnes autour de moi se suicident. J'ai peur de les trouver mortes, d'arriver trop tard ou encore d'être témoin de leurs mises à mort. Comment peut-on arriver à se tuer ? Comment peut-on prévenir que des gens se tuent ?

À la fois inspirée par la forêt japonaise Aokigahara¹⁴, laquelle est réputée pour être un lieu où les gens se cachent pour se tuer, et par ces femmes artistes qui se sont enlevé la vie, j'ai eu envie de créer un tableau nommé : *La forêt des femmes suspendues*. Pour

¹³ Le mot « représailles », utilisé pour parler de troubles de santé mentale et de suicide, doit être contextualisé à ma recherche-crédation. Je tiens à mentionner que je ne vois ni le suicide ni les troubles de santé mentale comme tels dans la vie de tous les jours. Je n'ai malheureusement pas trouvé d'expressions qui seraient plus adaptées à mes convictions.

¹⁴ Selon un article de CNN, cette forêt, située à la base du mont Fuji, est le lieu où il se commet le plus de suicides au Japon. Des centaines de personnes par année y trouveraient la mort (surtout des hommes), majoritairement par pendaison.

ce faire, j'ai attaché des disques de bois d'environ 30 cm au bout de cordes de nylon que j'ai accrochées au plafond, sur lesquelles j'invitais les performeuses à monter pour explorer les effets que peut créer cette suspension dans différentes positions. Mon but étant toujours de créer des espaces et des figures liminaires, je me suis demandé comment travailler la suspension afin de créer des images polysémiques.

Voici les différents états ou images travaillés:

1. Femme pendue
2. Jeux d'enfance (balançoire)
3. Position sexuelle
4. Carcasse de boucherie (j'ai également travaillé à développer des figures hybrides mi-humaines, mi-animales, mais ces explorations n'ont pas eu d'écho dans mon essai scénique final)

La suspension sur disque de bois crée de prime abord, pour la personne qui l'aperçoit, une sorte de stupeur qui augmente sa vigilance et l'intérêt pour l'image qu'on lui présente. On voit bien que la performeuse n'est pas pendue, qu'elle se balance sur un disque de bois. On sait bien que nous ne sommes pas en présence de femmes pendues et pourtant cette image d'une femme adulte habillée de nylon beige transparent debout, assise ou couchée sur un disque de bois, accrochée à une corde, suspendue à quelques centimètres du sol, est très violente. On ne sait plus ce qu'on nous montre, ce que l'on voit. Si ce que l'on aperçoit est bien ce que l'on souhaitait nous présenter ou si ce ne sont que des jeux de notre esprit. On ne sait plus si ces images renvoient à la sexualité, à l'enfance ou à la mort, s'il s'agit bien de femmes ou de pièces de viande.



Figure 6 - Recherches Femmes suspendues¹⁵

Avec le temps, afin de répondre à des exigences techniques, le tableau des femmes suspendues est devenu celui des « poupées suspendues ». J'ai voulu concevoir des poupées qui agiraient à la fois comme des doubles des performeuses et comme des carcasses ou des entrailles, pour ensuite explorer notre rapport à ces poupées (amical, violent, désirant, etc.) et comment nous pouvons entamer un processus de transformation à partir de leur corps.



Figure 7 - Recherche poupées suspendues.

¹⁵ Recherches Femmes suspendues qui renvoient respectivement à une pièce de viande, à des jeux d'enfants et à la sexualité.



Figure 8 - Recherche transformation à partir des poupées.

Toujours avec cette volonté de travailler avec le concept de liminarité, nous avons créé, Aurée Lewka et moi, des poupées avec des matériaux à la fois synthétiques et organiques. En créant ces poupées, nous nous sommes trouvés des affiliations esthétiques avec de nombreuses artistes féministes comme Sarah Lucas et Nengudi Segal qui travaillent toutes deux avec le nylon.



Figure 9 - Œuvre de Sarah Lucas¹⁶

¹⁶Lucas, S. (1997). *Bunny Gets Snookered (5)*. [Technique mixte]. Approximativement 116,8 x 66,0 x 81,3 cm. Récupéré de https://www.gladstonegallery.com/sites/default/files/SL015_e.jpg



Figure 10 - Œuvre de Senga Nengudi¹⁷

Pour faire une poupée, nous emplissions deux bas de nylon de mousse synthétique à laquelle nous ajoutions des cheveux, un peu de terre, de la mousse végétale et quelques champignons. Ces poupées sans tête, une fois suspendues au plafond à quelques centimètres du sol, constituaient les arbres de la forêt que je voulais, au départ, constituée de performeuses suspendues. Le remplacement des performeuses par des poupées m'a permis de faire de ce tableau, de cette forêt de femmes suspendues, un environnement pour les figures de *Spores : la genèse*. Cela m'a permis de créer une forêt dans laquelle pouvaient entrer les performeuses. J'y vois là un écho à cette citation de Delvaux.

[...]les filles résistent. Elles préfèrent souvent traverser la forêt, au risque d'y croiser le loup, que d'attendre allongées en demi-mortes. Car malgré tout, le terrain de jeu qui s'ouvre à elles par l'entremise des poupées n'est pas parfaitement arpenté. Ainsi, si elles habillent, bercent et baignent les poupées, elles aiment aussi les entraîner dans les rues, les champs, à la plage, en voyage, elles leur font voir le monde et l'envers du décor. (2013, p. 59)

¹⁷ Nengudi, S. (1977-2003). *R.S.V.P. I*. [Bas de nylon et sable]. Récupéré de https://www.unitedstatesartists.org/wp-content/uploads/2018/10/5bda12a1159b6_senga-nengudi-1000x641.jpg

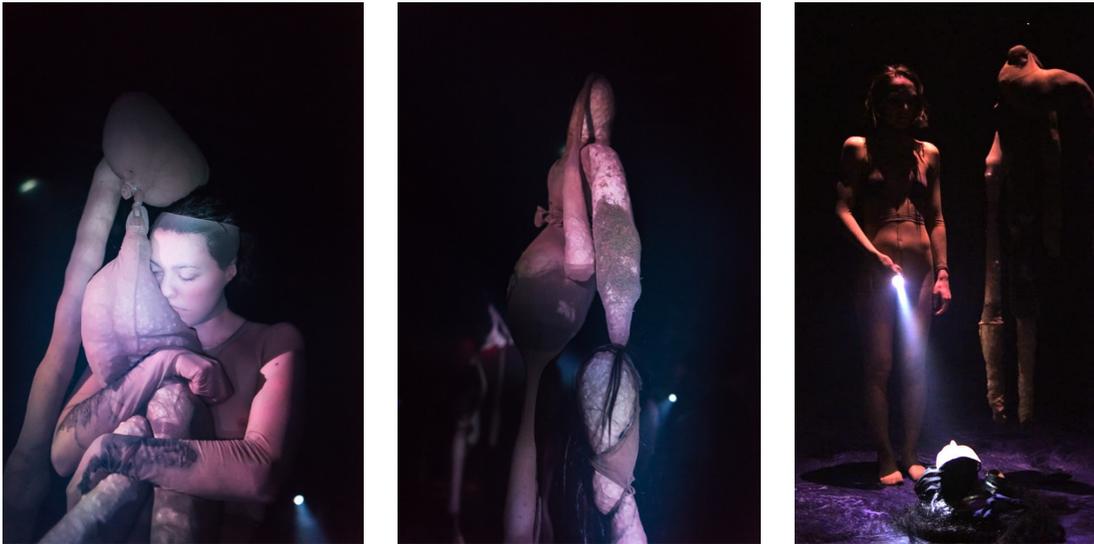


Figure 11 - Performeuses et poupées dans la « forêt »¹⁸

Après avoir travaillé ce tableau de manière visuelle, je me suis demandé ce que ces figures pouvaient avoir à dire. Ce qui m'a amenée à aborder un travail textuel, que je qualifierais plutôt, au final, de sonore.

Au début de mes recherches, je voulais absolument trouver une matière textuelle à énoncer, car je croyais qu'il était impératif, dans une optique de résistance féministe, de non seulement prendre possession de mon image en tant que femme, de ma représentation corporelle, mais aussi de mon discours, du logos. Selon Muriel Plana (2012), les artistes féministes de théâtre auraient tendance, contrairement aux hommes de théâtre, à prendre possession de leur corps, de leur représentation en scène, sans prendre possession du logos, ce qui est à son avis une lacune, puisqu'elles laisseraient ainsi aux autres, principalement aux hommes, la création du discours. D'un côté, je souhaitais donc souscrire à cette critique du théâtre au féminin faite par Plana et de l'autre j'étais embarrassée par ce devoir d'écriture que je m'étais imposé. Car le langage étant, selon Agamben, l'un des plus anciens dispositifs, il me semblait

¹⁸ Photos de Catherine FP

impossible que les performeuses, dans une optique profanatoire, portent des discours cohérents et audibles. La création d'un discours oral par la création d'un texte me semblait toujours trop inscrit dans une époque ou un schème de pensée. Ce que je trouvais aliénant. Je me rends compte aujourd'hui combien cette idée était obsolète en constatant qu'elle entraînait en contradiction notamment avec mon travail référentiel autour de la réplique de Tchekov, du concept de l'être et de l'avoir du phallus de Lacan et de la formule de Bartleby. Enfin, j'avais l'impression que la création d'un texte empêchait le processus de transformation que je cherchais à opérer comme si la parole, au lieu d'être libératrice, faisait office d'un boulet attaché à ma cheville¹⁹.

Je me suis donc tournée du côté des surréalistes et des automatistes pour tenter de m'approprier certaines de leurs méthodes, puisque ces deux courants semblent encourager les postures profanatoires, notamment par leur volonté de se libérer des valeurs de l'époque en laissant libre cours à leur subconscient. C'est ainsi qu'inspirées par l'écriture automatique, nous avons expérimenté ce que nous avons appelé la parole automatique. Ce type de parole que nous avons travaillé en chœur et de façon murmurée consiste à dire, sans jugement ni censure, tout ce qui nous passe dans la tête.

D'un point de vue artistique, je trouve que la parole automatique murmurée crée une sorte de vrombissement incompréhensible qui « révèle le néant de toute chose » (Agamben, 1990, p. 85), participant ainsi à faire frémir les corps des performeuses, ce qui souligne leur organicité. De plus, cette voix du mental rendue audible rappelle toutes les violences psychologiques que l'on s'inflige soi-même. Pour faire un balancier à cette voix, nous avons alors, après diverses tentatives, créé des chœurs de paroles automatiques murmurées dans lesquels les comédiennes produisaient de temps à autre des sons d'une respiration yogique appelée *brhamari* et/ou restaient en silence,

¹⁹ Je ne peux développer davantage à ce sujet, puisque mes actions ont été alors davantage guidées par mes intuitions que par une logique théorique quelconque.

ce qui apaisait les esprits et détendait les corps. À cela, j'ai ajouté des sons de mitrailleuse, puis j'ai demandé aux performeuses d'ajouter de temps à autre, à leur guise, soit des gémissements, des pleurs et des sons de vomissements. Tous ces sons, même lorsqu'ils étaient exécutés de manière mécanique aidaient à faire frémir les images en mobilisant l'imaginaire des spectateurs. Diverses situations de la vie quotidienne étaient évoquées par les sons, multipliant ainsi les sens convoqués. Par exemple, en entendant un son de vomissement produit par une performeuse, le public pouvait s'imaginer une femme anorexique, une femme enceinte, une femme malade suite à une trop grande consommation d'alcool ou de drogue, etc. Ces sons étaient utilisés dans une tentative d'ouvrir les corps en scène, de les faire vibrer, afin que les corps des spectateurs puissent entrer en résonance avec eux pour ainsi ressentir ce qu'ils contiennent. Selon Didi-Huberman, « Image et ouverture, chair et inconscient sont indissociables » (2007, p. 32)

Nous avons également beaucoup travaillé avec la formule de Bartleby, « je préférerais ne pas », en lien avec nos peurs :

Je préférerais ne pas avoir peur
 Je préférerais ne pas souffrir
 Je préférerais ne pas mourir
 Je préférerais ne pas aimer
 Je préférerais ne pas être une statistique
 Je préférerais ne pas avoir mal
 Je préférerais ne pas pleurer
 Je préférerais ne pas crier
 Je préférerais ne pas courir
 Je préférerais ne pas tomber

Selon Delvaux :

la formule de Bartleby est ce qui reste au fond de la révolution une fois qu'on a refusé de participer aux mécanismes de résistance qui sont récupérés par la

société du spectacle et qui reconduisent le pouvoir en place. Le « je préférerais ne pas » de Bartleby n'est pas un désengagement de la réalité [...] ; c'est plutôt un désengagement qui garde un pied dans le refus. (2013, p. 235).

Nous avons travaillé avec la phrase : « Je t'ai aimé »

Lors d'exercices d'improvisation, nous avons tenté d'imaginer ce que des femmes assassinées pouvaient avoir à dire :

Je vous regarde
 Je m'ennuie
 Oubliez-moi pas
 C'était violent
 J'aimerais ça comprendre
 Je suis soulagée
 Tu peux me parler si tu veux
 Ça pris du temps
 Je me suis trompée
 Passe par-dessus, tu peux y arriver, tu vas y arriver
 Est-ce que tu me sens ?
 Est-ce que tu m'entends
 J'aimerais te toucher, te voir, te sentir.
 J'aimerais te prendre dans mes bras
 J'aimerais avoir encore la chance de te voir
 J'espère encore avoir la chance de te voir.
 Tuez-le
 Enfermez-le
 Trouvez-le
 Tu vas passer au travers
 Tu peux me parler si tu veux
 Ça sert à rien
 Tu peux y aller vas-y

Nous avons tenté d'intégrer des témoignages du mouvement #metoo, car je me disais qu'il était important de nommer les actes de violence réels qui font que nous avons peur, afin que l'on se rende compte combien la violence faite aux femmes est

endémique et systémique. Mais l'idée d'utiliser ces témoignages à mon compte, même avec l'autorisation des personnes concernées, pour faire de l'art ne me plaisait pas. Tant mieux si mon travail dénonçait cette violence au bout du compte, mais je sentais devoir passer par un autre chemin que celui de la dénonciation pour y arriver.

Enfin, de toutes ces explorations entourant l'acte de prise de parole, nous avons seulement conservé le chœur de paroles automatiques murmurées qui a été mélangé à la respiration yogique de l'abeille et à la réplique « je préférerais ne pas avoir peur », inspirée de la formule de Bartleby. Cette réplique signifie pour moi que je regarde la peur en face ; que je l'accepte pour mieux la refuser ; que je marche vers elle en espérant y trouver une arme ; que je vois la peur comme un refuge, comme un lieu à investir, comme un passage permettant de se soustraire à celle-ci. Le chœur de paroles automatiques qui murmure leur intériorité privée me rappelle les singularités quelconques évoquées par Agamben dans *La communauté qui vient*. En effet, cette parole, pourtant très ancrée dans l'intimité des performeuses, ne permet pas au public de distinguer la personnalité de celles-ci et d'en apprendre plus sur leur récit de vie. Elle ne permet pas non plus d'identifier le spectacle à des revendications féministes, ce qui arrivait chaque fois que j'essayais d'écrire des répliques aux performeuses ou de créer une narration pouvant accompagner le spectacle. Selon Plana, « un théâtre politique ne prêche ni ne convainc, il trouble et il interroge » (2014, p.52). Cette absence de discours militant ou de témoignage dénonçant la misogynie ou le patriarcat avait pour objectif de se dérober à la récupération néolibérale de cette tentative de résistance. Selon Agamben, « en dernière instance [...] l'État peut reconnaître n'importe quelle revendication d'identité [...] Mais que des singularités constituent une communauté sans revendiquer une identité [...] constitue ce que l'État ne peut en aucun cas tolérer. » (1990, p. 89).

Après avoir exploré comment nous pouvions investir ou pas la prise de parole, nous avons exploré comment nous pouvions prendre possession de l'espace. Pour faire contre-pied aux tableaux vivants, il me semblait important, dans une perspective féministe, de voir comment l'espace pouvait être investi autrement que par la mise en scène d'images, c'est-à-dire par le mouvement, le geste et l'action.

2.3 La création d'un vocabulaire physique en marge des tableaux vivants

Encore aujourd'hui les femmes sont confinées à l'univers privé, domestique. Car la femme est, selon Delvaux, « [...] dans le paysage social et les rapports de sexe, perçue (par les autres et par elle-même) comme une proie » (2018, p. 242). Comment faire en sorte que l'on ne se perçoive plus comme des proies ? Lorsque l'on se promène en forêt et que l'on rencontre un ours ou tout autre animal pouvant nous attaquer, il faut, même si nous savons pertinemment qu'il est plus fort que nous, lui faire croire le contraire en occupant l'espace bruyamment avec de grands gestes. Comment occuper l'espace ? Comment faire de la peur un moteur à l'action ? C'est avec ces questions en tête que j'ai commencé les explorations du vocabulaire physique qui allait se retrouver dans mon essai scénique. Au début de ce travail, j'avais l'impression de créer, avec les interprètes, un camp d'entraînement souterrain où l'on s'entraînait à combattre la peur ou plutôt à combattre l'immobilisme qu'elle peut engendrer. Un camp d'entraînement servant au « geste féministe par excellence. Oser rester dans la rue ». (Delvaux, 2018, p. 243)

Afin de nous approprier notre peur, nous avons cherché à nous confronter aux gestes de violence (représailles extérieures) que nous appréhendons le plus comme artiste féministe, soit la tuerie misogyne, dans une optique de libération et

d'empuissancement²⁰. Pour ce faire, nous avons commencé par mimer des armes : nous avons joué à tirer de la mitraillette, du fusil, du bazooka, nous avons joué à nous battre à l'épée et au couteau, à conduire un camion bélier, à lancer une bombe, etc. Nos armes imaginaires ne visaient aucune d'entre nous, elles étaient dirigées dans le vide. Nous pouvions décider de faire semblant d'en être la victime ou pas. Je demandais aux performeuses de faire un bruit avec leurs bouches correspondant à l'arme choisie pour accompagner le mouvement. Pour plusieurs, ces exercices étaient difficiles, car complexant. Elles ne se trouvaient pas assez bonnes, pas assez crédibles. Nous avons beaucoup ri malgré tout. Nous nous sommes rendu compte que nous n'avions pas eu souvent l'occasion de jouer à de tels jeux, comparativement aux garçons qui nous entouraient lorsque nous étions petites. Enfant, j'admirais le bruitage labial et les gestes imitant l'utilisation d'armes que mes cousins effectuaient pendant leurs jeux de guerre. Je me souviens du sentiment d'imposteur que j'avais en tentant de jouer avec eux à de tels jeux. Je me souviens avoir tenté de m'exercer en cachette à faire de tels bruits (bruits de bombes qui explosent, bruits de fusil, de mitraillette, etc.) et gestes sans jamais y parvenir de façon satisfaisante. La sociologue française Colette Guillaumin explique ce phénomène dans un article datant des années 1990, années durant lesquelles ma socialisation de jeune fille avait lieu.

Au contraire des êtres humains de sexe femelle dont la construction de la résistance physique est orientée vers le soutien d'autres êtres humains et le maintien de leur existence, les êtres humains de sexe mâle construisent leur résistance dans et sur un monde d'objets, et par l'usage d'outils et d'instruments extérieurs au corps ils visent à la transformation du monde matériel. L'usage ludique du corps qui joue un si grand rôle dans la formation et la vie des hommes présente un caractère particulier dont sont dépourvues les activités des femmes.

²⁰ J'utilise le mot « empuissancement » comme la traduction française d'« empowerment ». J'aurais pu utiliser le mot « autonomisation » puisque son emploi semble valorisé par l'Office québécois de la langue française, mais le terme empuissancement me semble plus juste, car il contient à la fois la notion de pouvoir/de puissance que l'on retrouve à la racine du mot empowerment. Ce terme popularisé aux États-Unis par les luttes féministes des années 1970 est utilisé pour « décrire le processus d'acquisition d'une " conscience sociale " ou " conscience critique " permettant de développer un " pouvoir intérieur ", d'acquérir des capacités d'action à la fois personnelles et collectives, et de s'inscrire dans une perspective de changement social » (Bacqué et Biewener, 2013, p. 3).

Les hommes usent, dans un très grand nombre de cas d'un prolongement matériel de leur corps, d'un objet rajouté dans lequel se projette le mouvement de la machine corporelle [...] là où les hommes expérimentent leur corps à distance, le projettent ou le prolongent à l'aide d'objets divers ou d'armes, et cela depuis les jeux de leur enfance, les femmes ont, elles, l'expérience de la limitation à leur propre espace corporel. Les jeux qu'elles pratiquaient enfants tendent à fermer le corps, à le tourner vers lui-même, à limiter même l'extension possible de celui-ci par un contrôle des gestes, une contrainte de la tenue des bras et des jambes, une restriction des déplacements et la délimitation de zones à éviter. (1992, p. 136)

En lisant cet article, j'ai réalisé qu'intuitivement nous avions tenté de combattre la peur en déconstruisant ce que notre socialisation de jeunes filles nous avait appris. C'est en ce sens que nous avons pris possession de l'espace en explorant les diverses possibilités d'expansion de nos corps dans celui-ci.

Après avoir joué aux armes, nous avons cherché comment assumer l'expression de notre colère, de notre joie et de nos désirs que notre peur d'enfreindre « les lois de notre socialisation » freinait la plupart du temps. Nous avons également travaillé à nous approprier des insultes à caractère animalier (ex. : poule, vache, chienne, etc.). Nous avons fait des chants, des mimes, etc. Puis nous avons, lors de séance d'improvisation, tenté de mélanger les différents types de vocabulaire créés. À la suite de ces différentes improvisations, j'ai eu envie d'opposer à tout ce vocabulaire de force, à toutes nos tentatives de nous sortir du carcan engendré par notre socialisation féminine, des gestes traditionnellement associés aux femmes. Nous avons exploré un vocabulaire gestuel de soin et de soutien (se prendre dans nos bras, se bercer, se soulever, se porter, etc.). Ensuite, nous nous sommes intéressées à notre rapport à la poupée. Dans un premier temps, nous avons tenté diverses interactions avec les poupées que j'avais fabriquées. Tandis que, dans un second temps, inspirées par la relation étroite que Delvaux démontre entre les filles en série et les poupées, nous avons cherché à performer différents états de corps en lien avec différentes sortes de poupées (chiffons, Barbie, *real doll*) que nous insérions dans une danse libre.

En prenant possession de notre corps et de l'espace, en laissant libre cours à des émotions comme la colère et la joie, ainsi qu'en prenant possession de nos désirs, nous nous libérions du carcan de notre socialisation. Ces laboratoires avaient quelque chose de cathartique. Ils nous donnaient l'impression d'être plus libres et plus fortes. Cette autoreprésentation débridée de nous-mêmes était très libératrice. Malgré l'inquiétude qui m'habitait de nous faire traiter d'hystériques et de folles lors de la réception éventuelle de l'essai scénique, ou de nous faire accuser de reconduire les violences faites aux femmes²¹ par la représentation de femmes pouvant être qualifiées « d'hystériques », j'ai décidé de faire fi de ces inquiétudes (peurs) et de m'abandonner à ce processus de création qui, me semblait-il, augmentait notre agentivité.

Toutes ces explorations furent menées habillées de nylon, car celui-ci amenait les performeuses automatiquement vers l'état de corps recherché.

2.4 Costumes, niveau de jeu et état de corps

Dès le début de l'exploration de *Spores : la genèse* et de *La forêt des femmes suspendues*, je m'habillais de nylon, ce qui transformait automatiquement mon état de corps et me donnait l'impression d'être au « bon » endroit. Cette sensation m'a incitée à demander aux comédiennes de travailler la quasi-totalité du temps vêtues de nylon. Au début des laboratoires, nous avons travaillé avec le nylon à la manière du jeu masqué. Avant de les mettre, nous avons pris le temps de les regarder, de les sentir, de les toucher, de les observer, etc. Ensuite nous avons procédé à la « mise en nylon », nous les avons enfilés, puis nous avons observé quels états de corps le nylon favorisait, quelles sensations le contact de notre peau avec le nylon produisait en le frottant, le

²¹ Le risque de reconduire les violences faites aux femmes n'est pas lié uniquement à la question de l'hystérie. Cette question sera développée davantage dans le chapitre 3.

grattant, etc. Nous l'avons enfilé, puis retiré de multiple fois dans différentes positions et avec différents éclairages, afin d'essayer de nommer ce que le nylon produisait en nous dans ces diverses situations. Un peu comme l'image des filles en série, le nylon se trouvait être parfois oppressant et parfois rassurant, car malgré le fait que nous y étions confinées, il nous donnait l'impression d'y être à l'abri, cachées.

Le nylon laisse entrevoir les corps, la chair, sans mettre à nu et sans la sensation pour celle qui le porte d'être nue. À la fois membrane protectrice et oppressante, le nylon agit comme un filtre, une frontière ou une seconde peau. Les corps vêtus de nylon deviennent une matière liminaire, à la fois organique et synthétique. Ils rappellent l'image des filles en séries (danseuses, poupées, mannequins, Barbies, etc.) sans ses artifices de beauté (maquillage, coiffure, vêtements). Le nylon crée une sorte de corps-écran qui permet au public d'y voir ce qu'il veut. Tout comme les poupées pour enfants aux formes imprécises fabriquées dans un souci de stimuler leur imaginaire sans rien leur imposer, le nylon ne donne aucun indice sur la condition économique des performeuses, sur leur emploi, leur niveau d'éducation, leur style, etc. Nous trouvions cependant qu'il rendait le corps des performeuses trop lisse, ce qui camouflait en quelque sorte leur histoire. Poussées par notre volonté de présenter des femmes « qui se redressent d'entre les mortes » et inspirées par l'œuvre de Berlinde de Bruyckere, nous avons donc décidé d'altérer l'uniformité des nylons en tachant d'encre certaines parties de ceux-ci, créant ainsi des « motifs » de blessures ou de nécroses.



Figure 12 - Œuvre de Berlinde de Bruyckere²²

Cette altération du tissu était pour nous un moyen de laisser entrevoir les récits de violences que portent trop souvent les corps des femmes.

Récit
de la blessure,
de la domination,
de la violence,
du désir,
de l'abject,
de la résilience,
de la vulnérabilité²³

Ces costumes de nylon donnant accès aux corps des comédiennes et tachés d'encre participaient selon nous à la mise en scène de figures liminaires ainsi qu'à une réflexion sur l'agentivité. La liminarité était convoquée grâce aux binarités évoquées par les corps mis en costumes (organique/synthétique, nu/habillé, meurtri/sain), ainsi que par la possibilité de transformation offerte par ceux-ci. Le fait que les meurtrissures se

²² De Bruyckere, B. (2003). *Hanne*. Schweiz: Sammlung Hauser & Wirth. Photo: Mirjam Devriendt. Récupéré de <https://www.artrabbit.com/events/berlinde-de-bruyckere-suture>

²³ Marie-Audrey Jacques, conceptrice de costumes

trouvaient sur les nylons plutôt que sur le corps des performeuses permettait à celles-ci de s'en débarrasser en se déshabillant, passant donc d'un corps meurtri à un corps « sain ». La transformation du corps offrait une possibilité de prise en charge de son image, de sa représentation, de sa capacité de guérison et la mise en récit de la blessure participait à l'intelligibilité des discours sur les violences faites aux femmes, ce qui du même coup augmentait la compréhension des peurs que nous pouvons ressentir et soulevait des questions relatives à l'agentivité.

Les visages étant étroitement reliés aux questions d'identité, il nous a fallu les travailler quelque peu différemment que les corps. Des explorations ont été faites à visage découvert enduit d'huile, d'eau ou à sec, avec des masques de nylon et des masques de papier fabriqués à partir du visage des performeuses sur lesquels était collé leur portrait photo. Je recherchais avec les masques, en travaillant à les mettre, à les enlever ou à les interchanger, à mettre en jeu des questions relatives à l'identité, à nos processus de subjectivation et de désobjectivation, ainsi qu'à notre rapport à l'image. Tout en continuant à tenter de concevoir des figures liminaires et à questionner leur agentivité. Les masques de nylon créaient une sorte de filtre qui faisait que, même si nous étions, comme public, très proches des performeuses, nous avions l'impression qu'elles étaient inaccessibles, voire ailleurs. Les visages enduits d'huile donnaient l'impression d'une naissance, d'une volonté de sexualisation, ou d'être recouverts de gaze (nous avons rejeté le visage à sec, car nous ne le trouvions pas assez construit artistiquement, de même que le visage mouillé, car l'eau séchait trop rapidement). Les masques représentant le visage des performeuses créaient un effet d'étrangeté dû au mélange des deux procédés de représentation avec lesquels ils étaient fabriqués, soit la photo en 2D et le moule du visage en 3D. Pour Marie-Audrey Jacques, les porter engendrait un « choc dramatique » créé par la chair qui se heurtait à une chose rigide par laquelle l'émotion ne pouvait passer. Enfin, ce jeu de masque pouvant évoquer des masques mortuaires engendrait une dialectique vie/mort, sujet/objet et singularité/anonymat, que je trouvais intéressante. En plus d'évoquer la possibilité d'un passage, d'une

transformation, ils répondaient également à ma volonté de constituer « une armée » toute puissante de femmes résistantes et anonymes.



Figure 13 – Masques des visages des performeuses de Perspective conique...²⁴

Les costumes (incluant les masques) offraient des possibilités d'interprétation souvent contradictoires. Je demandais aux comédiennes d'en être conscientes et de porter fièrement toutes ces contradictions. Je voulais qu'elles jouent avec ces multiples possibilités d'interprétation, qu'elles passent de l'une à l'autre, qu'elles les transforment. Je voulais qu'elles trouvent le moyen de se sentir fortes, puissantes, tout en acceptant leur vulnérabilité. Pour Butler « être privé de protection est une forme d'exposition politique, c'est être à la fois concrètement vulnérable et même cassable, mais potentiellement et activement rebelle et même révolutionnaire... » (Delvaux, 2018, p. 247) Je voulais qu'elles aient non seulement conscience de la mise en jeu politique de leur corps, mais également qu'elles aient la volonté et le désir de le mettre ainsi en jeu. Je voulais que leur nudité soit tant un acte de dénonciation de la mise en jeu misogyne du corps des femmes qu'un acte de réappropriation, d'affirmation, voire de célébration de ces corps.

²⁴ Par Marie-Audrey Jacques. Photos de Catherine FP

Cette dualité entre dénonciation et réappropriation est propice à la discussion. On peut se demander pourquoi dénuder le corps des femmes dans une optique féministe lorsqu'il est perpétuellement mis à nu par la misogynie. Effectivement, dans notre société, les femmes se font sans cesse dénuder, ce qui semble bien accepté. Mais, quand c'est une femme qui décide de se dénuder, qui se dénude de son plein gré, elle est généralement discréditée. Qu'elles mettent ou non en jeu leur corps, qu'elles performant corporellement ou non leur discours, c'est par leur corps que les femmes qui prennent la parole dans l'espace public sont jugées, voire attaquées. Il est reproché à ces femmes d'être tantôt trop jeunes, trop vieilles, trop minces, trop grosses pour pouvoir porter tel ou tel discours. Trop de médias tentent de discréditer le discours de femmes publiques en s'en prenant à leur corps, au lieu de s'intéresser à leur vision politique ou artistique. Par exemple, spontanément, Manon Massé, députée de Québec solidaire, est ridiculisée à cause de sa barbe, Catherine Dorion, également députée de Québec solidaire en raison de son habillement, Greta Thunberg, militante écologiste se voit attaquée à cause de sa jeunesse et de sa minceur, Safia Nolin, auteure-compositrice-interprète, parce qu'elle est grosse, la légitimité de Gabrielle Bouchard comme présidente de la FFQ a été mise en doute à cause sa transidentité, etc. Plusieurs personnes se demandent pourquoi mettre de nouveau en jeu le corps des femmes dans une optique de résistance féministe au lieu de mettre de l'avant leur discours. Pour ma part, comme pour beaucoup d'autres, c'est pour proclamer que « le personnel est politique » (Hanisch, 1969). Mettre en scène des corps nus ou semi-nus, c'est une façon de transporter l'espace intime dans la sphère publique. Selon Anne-Julie Ausina, chercheuse féministe en art, c'est en accordant une place privilégiée au corps que « féminisme et performance ont trouvé l'un dans l'autre une combinaison efficace pour lier expression plastique et luttes sociales. » (Ausina, 2014, p. 81)) Voulant agir en filiation avec ces artistes féministes qui voient la performance comme « un débat contre la pensée dominante – pensée qui fait du corps et de ses désirs un lieu cadré, intime et miné de tabous. » (Ausina, 2014, p. 83), j'ai travaillé à mettre en scène, à exposer des

corps de femmes décomplexées et/ou qui acceptent de mettre en jeu leur complexe, qui acceptent en quelque sorte de mettre en jeu leur intimité dans un espace public.

Le jeu performatif s'est imposé dans mon travail par le rapport historique qu'il entretient avec les théories féministes et les études de genres, mais aussi et surtout parce que je considère qu'il engendre, par son principe de « showing doing » développé par Schechner, des espaces liminaires tout en sollicitant l'agentivité de la personne qui joue. Je cherchais à mettre en tension des états d'autoréflexivité avec des moments de méditation et des moments de jeu « pur ».

Implicitement se trouve affirmé que toute performativité demande une appropriation par le sujet: le moi se dédouble, s'approprie et apprend les codes, les transforme, les répète, joue avec, en élargit le sens, entre en conflit ou bien en accord avec eux. Il existe, bien sûr, une marge — un fossé, un écart — entre le moi et le code, une zone à explorer qui est individuelle (chacun l'explore à sa manière). Le moi reproduit le code, mais tout en préservant une originalité (une nature) propre qui relève de cette « différence » dont parle Derrida. La performance, écrit Marvin Carlson, se donne toujours « sur le mode de l'autoréflexivité ». (Féral, 2013, p. 215)

Je demandais aux comédiennes/performeuses de s'exercer à passer d'un état à l'autre, soit en « montrant le faire », en entrant dans des états méditatifs à l'aide de *brahmari* (respiration yogique de l'abeille), ou en s'abandonnant pleinement au plaisir de jouer sans se soucier du regard des autres.

Avec cette mise en tension de différents niveaux de jeu, dont la somme crée un niveau de jeu que l'on peut qualifier selon moi de performatif, j'espérais obtenir des états de corps extatiques afin d'opposer une résistance extatique au monde néolibéral. La résistance extatique, écrit Érik Bordeleau dans *Comment sauver le commun du communisme*, « implique de se tenir sous le seuil des représentations, aux limites du langage et aux abords de l'élément mystique. » (2014, p. 33) Pour ce faire, le défi, toujours selon l'auteur, « est de se maintenir dans cette zone où politique et spiritualité

deviennent indiscernables [afin de] désactiver les dispositifs par lesquels les extases se durcissent et les visages se font programme. » (2014, p. 43). Plus j’avançais dans ma recherche-crédation, plus je me rendais compte que c’était cette zone que je recherchais. Je réalisais à quel point ma recherche, qui se voulait politique au départ, portait la marque d’une quête qui pourrait être qualifiée de spirituelle²⁵. Je m’aperçois aujourd’hui, par cette réflexion sur mon processus de création, que c’est étrangement au travers de mon intérêt pour les corps (bien que la spiritualité ait une connotation qui relève plus du domaine de l’esprit) et leurs représentations que politique et spiritualité avaient la possibilité de s’imbriquer dans mon travail²⁶.

2.5 La spiritualité

Ce rapport que je réalisais entretenir avec la spiritualité m’a d’abord semblé entrer en contradiction avec ma posture profanatoire, jusqu’à ce que j’apprenne l’existence des spiritualités féministes. Selon Daviau, théologienne féministe « les spiritualités féministes tentent de nommer, à partir du vécu et du langage des femmes, leur rapport au sacré, au divin, pour se réapproprier leur propre cheminement spirituel. » (Daviau, 2010, p.108). Pour ce faire, elles puisent dans différentes religions de différentes époques pour se réapproprier des images du divin qui témoignent de leur vécu. Les grandes religions étant majoritairement patriarcales, les spiritualités féministes ou les féministes pratiquant une forme de spiritualité n’ont donc pas le choix de procéder par un acte d’appropriation. Ce qui me permet d’affirmer qu’elles ont, au sens où Agamben l’entend (de « restitution à l’usage commun »), une posture profanatoire envers les

²⁵ Cette quête de spiritualité pourrait sans doute être associée à ma recherche d’ipséité mentionnée à la page 5.

²⁶ C’est avec prudence que j’aborde l’aspect « spirituel » de mon travail, car n’étant pas en mesure de tenir de discours abouti sur le sujet, c’est à partir de mes intuitions que je me permets de l’aborder. Il en découle donc sans doute quelques contradictions.

spiritualités dominantes. De plus, selon Daviau, « Le corps prend de plus en plus de place dans l'expression spirituelle des femmes, lui qu'on avait jeté par-dessus bord comme un vilain tentateur, comme une partie de soi qu'on devait sacrifier à l'âme. [...] On ne peut parler d'incarner la spiritualité sans parler des sens et de la chair, sans en tenir compte... » (2010, p.113) Je vois dans cette relation que les spiritualités féministes entretiennent avec le corps un lien avec la performance artistique féministe. Ce qui me porte à penser le corps comme un lien unissant féminisme (politique), performance et spiritualité.

Le travail de Marina Abramovic m'a beaucoup inspirée dans cette recherche, car elle fait partie, à mon avis, de ces artistes qui mettent en scène des états de corps extatiques. Grâce à sa très forte présence, à son corps vibrant, et à sa façon de prendre possession du temps, elle vise lors de ses performances la transformation de l'expérience humaine. À la fois politiques et spirituelles, ses performances répondent au défi lancé par Bordeleau « de se maintenir dans cette zone où politique et spiritualité deviennent indiscernables » (2014, p.43) et font, du même coup, acte de résistance extatique.



Figure 14 - Performances de Marina Abramovic²⁷

²⁷ Abramović, M. (2010). *The Artist Is Present* [Performance] New York: Museum of Modern Art. Récupéré de <https://news.artnet.com/art-world/marina-abramovic-ulyay-relationship-interview-1045136> et de <https://www.flickr.com/photos/124893555@N08/39767783250>

Je me suis intéressée à la façon dont elle a dirigé les performeurs engagés pour reproduire son travail lors de la rétrospective *The Artist is Present*, présentée au Moma en 2010. C'est dans le cadre d'une retraite de groupe dans la nature qu'Abramovic a procédé à la formation des artistes qui allaient remettre en jeu son travail. Cette retraite avait pour but d'augmenter la qualité de présence des performeurs en les entraînant tant physiquement que spirituellement par des exercices stimulant leurs sens et leur concentration. Bien que je ne souhaitais pas entraîner les performeuses avec lesquelles je travaillais, puisque ce n'était pas le sujet de ma recherche, j'ai cru bon de créer des conditions de répétitions stimulant également les sens et la concentration. Lors des répétitions, les performeuses étaient appelées à travailler en groupe, dans la noirceur et habillées de nylon. Ces conditions hors du commun, qui les mettaient dans une position extrêmement vulnérable, augmentaient automatiquement leur concentration, ce qui les rendait plus ouvertes aux sensations qui les habitaient.

Je me rends compte aujourd'hui que les costumes, les états de corps et les niveaux de jeu de mon essai scénique ont été pensés en fonction de ma volonté de travailler sur la liminarité et l'agentivité, dans une optique politique, mais aussi spirituelle. Par ces influences et ces thématiques, la mise en récit de mon essai scénique témoigne bien de la quête spirituelle qui sous-tend mon travail sur la profanation du dispositif théâtral comme acte de résistance féministe.

2.6 La mise en récit/les cycles du sommeil

Après plusieurs heures de laboratoire et inspirée par le film *Inception* de Christopher Nolan²⁸, j'ai décidé que mon essai scénique allait convier le public à faire l'expérience

²⁸ *Inception* est un film à succès de Christopher Nolan sorti en 2010. Il raconte l'histoire de voleurs qui s'incrument dans le subconscient de dirigeants de hautes compagnies par un procédé de rêve partagé,

d'un rêve partagé dont j'allais être l'architecte. Pour ce faire, j'ai construit mon essai scénique selon les trois phases du cycle du sommeil. J'ai séparé le vocabulaire, ainsi que les différents tableaux et figures trouvés lors des laboratoires parmi ces trois phases (phase 1 : l'endormissement et le sommeil léger, phase 2 : Le sommeil profond, phase 3 : Le sommeil paradoxal suivi de l'éveil)²⁹ pour ensuite voir comment je pouvais les articuler ensemble. En divisant ainsi mon essai scénique, je voulais illustrer à la fois une descente dans le subconscient et une descente dans les profondeurs de la terre.

pour en extraire des informations dont bénéficieront leurs concurrents. Le rêve partagé consiste à mettre tous les participants sous sédatifs afin de pénétrer dans le rêve de l'architecte (le créateur du rêve) qui tentera de reconstituer un univers connu de la personne volée de sorte qu'elle ne saura pas qu'elle est en train de rêver. L'extraction d'information est le procédé de vol habituel des protagonistes, mais ils seront forcés cette fois à l'*inception*, un procédé beaucoup plus risqué qui consiste à descendre beaucoup plus profondément (jusqu'à trois étages) qu'à l'habitude dans le subconscient de leur victime pour y implanter une idée. Selon le film, pour réussir l'*inception*, il ne suffit pas d'implanter l'idée telle quelle, mais plutôt d'implanter une idée qui, en grandissant dans la tête de la personne concernée, finira par créer l'idée souhaitée. Ce sont ces idées de rêve partagé par un groupe, d'architecte (créateur de rêve) et d'*inception* (implantation d'idée) qui m'ont inspirée lors de la constitution du schéma de mon essai scénique. Je trouvais que cette idée de rêve partagé répondait bien à mon désir de communauté, ainsi qu'à mon désir de mettre en scène un monde souterrain, une descente dans les profondeurs de la terre, dans les profondeurs des subconscients, dans le monde des possibles. J'ai donc décidé de développer le récit de mon essai scénique à partir de ces décisions : j'allais m'insérer dans mon dispositif en m'appropriant le personnage de l'architecte pour inviter le public à vivre un rêve partagé dans lequel je tenterais de transcender la peur de représailles afin d'implanter l'idée de l'égalité entre les hommes et les femmes. Mais, à l'inverse d'*Inception*, le public (ceux et celles qui allaient entrer dans mon rêve), allait savoir que j'étais « l'architecte », que j'étais la créatrice de l'imaginaire/rêve dans lequel il se trouvait. Ce personnage de l'architecte me permettait tout en m'insérant dans mon dispositif de situer ma recherche. Grâce à ce personnage, mon travail continuait de s'inscrire dans une démarche autofictive.

²⁹ Phase 1 : Cette phase se caractérise par un relâchement du corps et de la conscience. Dans cette phase, il n'est pas rare de confondre réalité et rêverie, ce qui fait que le sommeil peut se rompre facilement. J'ai donc travaillé à faire de ce premier étage de mon monde souterrain, un lieu de transition dans lequel le public serait appelé à se détendre, de sorte qu'il accepte de se faire amener tranquillement dans un autre univers. Le vent ou l'air est un élément qui a beaucoup inspiré mon travail durant cette phase. Phase 2 : Le sommeil profond. Cette phase se caractérise par très peu d'activité cérébrale. Aussi appelé sommeil réparateur, il est très difficile de réveiller quelqu'un dans ce stade. Le mental qui s'apaise dans cette phase m'a inspiré un état de lourdeur, de densité et de lenteur que j'ai cherché à travailler. Le feu est l'élément qui m'a inspiré pour cette phase. Phase 3 : Le sommeil paradoxal suivi de l'éveil. Cette phase se caractérise par les rêves. Dans cette phase, le corps du dormeur est comme paralysé, alors que les mouvements des yeux témoignent d'une très grande activité cérébrale. Cette phase m'inspirait un monde en transformation, où tout est possible. Je voulais que cette phase agisse comme une sorte de catharsis. Je voulais qu'elle soit un moment de danse déchainé. Je devais travailler à ce qu'elle représente l'étape ultime, l'étage le plus profond.

Ne pouvant faire en sorte que le public dorme pendant la représentation, j'ai décidé de m'inspirer d'une séance de *yoga nidra* pour les guider à travers ces tableaux vivants évolutifs et immersifs dans lesquels il serait appelé à déambuler. Le *yoga nidra* est une sorte de « relaxation profonde » qui nous plonge dans un état de conscience entre l'éveil et le sommeil. Il est souvent utilisé afin d'apporter une transformation profonde à notre façon d'être. Un *sankalpa*, une résolution formulée à l'indicatif présent et de façon positive, est utilisé dans les séances afin d'apporter ce changement. À la manière d'une méditation guidée, le *yoga nidra* se caractérise par quelqu'un qui guide la séance. Cette personne invitera d'abord les participants et participantes à se détendre puis nommera une liste de parties du corps de façon rapide. Les participants sont alors invités à tenter de ressentir leurs différentes parties du corps au fur et à mesure où elles sont nommées. D'autres listes seront aussi effectuées. Par exemple la personne qui guide la séance invitera les participants à faire un décompte de leurs respirations (liste de chiffres) ou à visualiser différents endroits ou différents objets (listes d'endroits ou d'objets). La personne qui guide le *yoga nidra* joue sur deux registres de réalité différents. Elle guide à certains moments les participant.es de façon terre à terre et à d'autres, par la suggestion d'images mentales, propose d'entrer dans un univers qui pourrait être qualifié de fictionnel. Ce qui m'a beaucoup inspiré pour l'écriture des voix hors champ.

De plus, le travail sur la mise en récit de mon essai scénique m'a permis de développer une nouvelle figure, nommée la passante. Symbolisant une sorte de guide spirituelle, la passante est le résultat de mes intérêts pour les sorcières, les champignons, le *yoga nidra*, la forêt, le rêve, la vie/la mort, les processus de transformation, le monde chamanique, qui m'ont amenée à m'intéresser aux expériences de mort subite et de rêve astral. Car, selon les expériences des personnes qui disent avoir vécu ce genre de phénomène, il est souvent question de guide représentant d'autres personnes, une lumière ou une énergie particulière. La création de cette figure de la passante allait me

servir de transition entre les trois phases du schéma de mon essai scénique. Je voulais qu'elle ait l'air démerger des tableaux surréalistes de l'artiste Dorothea Tanning.



Figure 15 - Œuvre de Dorothea Tanning³⁰

2.7 Perspective conique : une perspective auto fictive et féministe

Il était important pour moi qu'il soit clair que cette recherche-crédation était le fruit de ma vision artistique ; qu'elle était porteuse de mon point de vue et de mes questionnements relatifs à mon expérience de la peur. Un point de vue et des questionnements enrichis par la confrontation des avis, de la créativité et de l'expérience d'une équipe d'une vingtaine de femmes investies dans le processus de création, mais un point de vue personnel tout de même. Le titre, *Perspective conique*, avait pour but d'appuyer la subjectivité du processus en annonçant ma posture autofictive, ainsi que ma présence dans « l'œuvre ». Ce titre désigne une technique de dessin en perspective selon laquelle le point de vue de la perspective se trouve à même le tableau (un exemple se trouve à la fin de ce paragraphe). De plus, l'utilisation du mot perspective fait allusion à ce que je cherche à mettre en lumière par le biais de la

³⁰ Tanning, D. (1943). *Eine Kleine Nachtmusik* [Peinture]. Londres : Tate Collection. Récupéré de <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/dorothea-tanning-painter-sculptor-and-poet-whose-work-crossed-artistic-boundaries-6358760.html>

profanation, c'est-à-dire l'Ingouvernable d'Agamben, défini comme étant « tout à la fois le point d'origine et point de fuite de toute politique » (2006, p. 50). Aussi, l'utilisation de ce terme, perspective conique, est une façon pour moi de révéler ma posture féministe puisque le cône ou le triangle évoque un symbole féministe connu représentant le sexe de la femme. Dans mon imaginaire, j'y vois également le chapeau d'une sorcière.

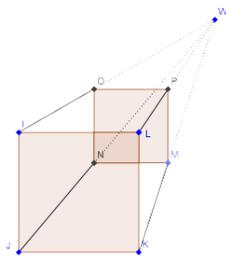


Figure 16 - Dessin en perspective conique³¹



Figure 17 - Symbole féministe³²

Le titre au complet quant à lui, *Perspective conique ; mouettes éponymes ou spores en transmutation. Femmes, champignons, plastiques, nylons, lampes de poche, fleurs, cheveux, terre* et son. 1310 x 731 x 451 cm, imite la forme d'un cartel (dans ce cas, il indique le titre de l'œuvre, les matériaux utilisés et les dimensions), ce qui réfère aux

³¹ Maths Otak' (2010, 7 décembre). *Cube en perspective conique*. Récupéré de <http://mhab.overblog.com/article-cube-en-perspective-conique-61668890.html>

³² Agosti, P. (1977). *Feminist demonstration outside the palace of justice*. Récupéré de <http://www.paolaagosti.com/percorsi.php?sez=movimento>

arts visuels et donne des indices sur mon processus de création par tableaux vivants, ainsi que sur l'esthétique de cette forme théâtrale performative.

Inception, les cycles du sommeil, le *yoga nidra* et la figure de la passante m'ont servi à la construction du schéma de mon essai scénique, ainsi qu'à sa mise en récit. *Inception* m'a permis, grâce à son personnage de l'architecte, de trouver le moyen de m'insérer dans mon dispositif, me permettant d'afficher ma posture autofictive. La notion de rêve partagé, présente dans le film, m'a stimulée à créer un concept-cadre à la représentation. Les cycles du sommeil m'ont incitée à séparer le vocabulaire trouvé en laboratoire selon ses trois phases. Le *yoga nidra* m'a apporté une structure pour guider les spectateurs tandis que la passante a agi comme élément de transition. C'est à travers cette structure narrative marquée d'une quête spirituelle que j'ai pu, grâce à un travail sur la liminarité et l'agentivité, interroger la représentation des femmes au travers d'une recherche sur la création de vocabulaire physique (gestes et actions), sur la prise de parole, sur les costumes, les états de corps et les niveaux de jeu.

Cette interrogation sur la représentation des femmes ne peut se passer du regard de l'autre, de l'observateur.rice. La physique quantique démontre bien par sa fameuse expérience de pensée du chat de Schrödinger que c'est l'observateur.rice qui précède l'existence, qu'il.elle la détermine en quelque sorte. La représentation des femmes ne peut être travaillée en dehors de cette relation entre regardants et regardé.e.s. En scène, on ne peut y œuvrer sans un travail sur les relations de pouvoir entre le public et les performeuses. Ces relations devaient donc être scrutées et interrogées, afin d'être mises en relief.

CHAPITRE III

LE DISPOSITIF : DES RELATIONS DE POUVOIR EN ZONE LIMINAIRE

Dans ce chapitre, je propose une analyse de mon essai scénique afin de présenter mes intentions derrière les opérations que j'ai effectuées sur le dispositif théâtral pour tenter d'accomplir sa profanation.

Ces interventions ont été pensées dans le but de créer un espace liminaire dans lequel les relations de pouvoir entre regardants et regardé.e.s puissent être mises en jeu. Ceci, en ayant comme objectif de soulever des questionnements concernant l'agentivité des spectateurs, des performeuses et des figures représentées, ainsi que de créer le récit de la prise en charge de ma représentation.

Je profiterai de cette analyse pour tenter de situer mon essai scénique en regard du choix de la nudité des corps, ainsi que de la violence et l'hystérie qu'il évoque dans une perspective féministe. Afin de mieux lier cet objectif à mes questionnements relatifs à l'agentivité, il m'a semblé nécessaire de diviser mon essai scénique autrement que par les phases du cycle du sommeil. Cette analyse comportera donc quatre parties : la mise en condition des spectateurs, l'exposition, l'incorporation et la libération. Auparavant, je souhaite préciser quelques-unes des intentions de départ qui ont conduit à mon essai scénique. Il s'agit de considérations au sujet de ma posture, de la disposition de l'espace et de la façon dont le public et les performeuses ont été appelés à y évoluer.

Les choix créatifs qui ont mené à cette performance ont été faits depuis ma double posture de metteuse en scène et de performeuse. C'est donc suivant mes sensations à la fois en tant qu'observatrice et observée que j'ai mené à bien cette recherche-crédation. Il était important pour moi de souligner la subjectivité de ce processus. Je souhaitais augmenter mon agentivité, par le partage sensible de mes émotions et de mes explorations. Je souhaitais permettre au public de s'identifier à mon expérience ou, *a minima*, de mieux la comprendre.

Pour ce faire, il me fallait trouver un équilibre entre l'environnement sur lequel j'avais travaillé dans un souci d'ouvrir un espace liminaire (grande chambre de plastique plongée dans l'obscurité et éclairée à la lampe de poche) et ma volonté que cet environnement permette l'épanouissement. Car, tout comme moi, il me semblait que le public devait se sentir en sécurité pour accepter de plonger dans la peur que générerait cette quête d'autoreprésentation. Je devais trouver comment ce dispositif scénique, créé pour interpeller les sens du public, pouvait rester sécurisant pour celui-ci, malgré la pluralité des interprétations qu'il pouvait en tirer, ainsi que malgré les connotations inquiétantes que portaient certains éléments scénographiques (noir, plastique, fleurs).

C'est dans cette recherche d'équilibre que nous avons créé une *voix off* inspirée du *yoga nidra*, qui servait à guider le public dans l'espace³³ tout en lui permettant de reposer son mental. D'un côté cette voix augmentait son savoir sur la représentation, tandis que de l'autre elle limitait ses agissements. En guidant le public dans ses déplacements, cette voix mettait en relief les libertés et les contraintes de celui-ci. Le public était appelé à se conduire selon les consignes dictées par la voix, mais il était libre de ne pas

³³ Étant donné les normes de sécurité, les spectateurs n'étaient pas libres de circuler où ils le voulaient, du moins pas à tous les moments. Il nous a donc fallu tenter de prévoir leurs réactions afin d'élaborer les consignes qui seraient dictées puis faire des essais avec des publics tests pour ajuster ces consignes. Cette contrainte m'a obligée à cogiter davantage sur les discours engendrés par les déplacements du public dans l'espace. Ce qui fut positif car, selon Bordeleau, « la résistance implique en premier lieu de réfléchir à la question du commun et des modes de composition collective. » (2015, p. 72).

le faire. Cela avait pour objectif de provoquer une sorte de tiraillement entre la *voix off* et la voix intérieure des spectateurs, ce qui les obligeait à se questionner sur leurs réactions et leurs sensations, ainsi qu'à en rechercher les causes et les raisons. Il est cependant à noter qu'il n'y avait pas d'intention morale derrière ces questionnements que je cherchais à créer chez le public.

3.1 Mise en condition

Je crois que la sensation, pour un.e spectateur.rice, de détenir une certaine capacité d'agir durant une représentation dépend de sa capacité à interpréter ce qui s'y passe ou, du moins, à lâcher prise face à un environnement qu'il.elle ne comprend pas. La mise en condition des spectateur.rice.s avant leur rencontre avec les performeuses me semblait donc très importante, afin qu'il.elle.s acceptent de se prêter au jeu de la représentation. Le défi était de leur donner assez d'indices sur les thèmes abordés pour qu'il.elle.s acceptent de s'abandonner à cet espace liminaire faisant appel aux sens³⁴ comme dans un lieu sécurisant. Cette mise en conditions des spectateur.rice.s, ainsi que le début du spectacle était associé à la phase de l'endormissement. J'interprétais cela comme le début de la descente dans les profondeurs de l'inconscient, dans les profondeurs de la terre.

³⁴ Les sens des spectateurs étaient sollicités par l'environnement à risque que présentait la noirceur de la salle, ainsi que par les autres éléments qui s'y trouvaient (fleurs, musique, plastique, cospectateurs). Par exemple, la vue des spectateurs était sollicitée pour tenter de reconnaître ce qui se cache dans le noir. Le toucher était stimulé, par la proximité des autres spectateurs, ainsi que par l'attention qu'ils devaient porter à leurs pieds pour ne pas tomber, ne pas marcher sur quelque chose et/ou quelqu'un d'autre. L'odorat était engagé par la forte odeur des fleurs organiques coupées entourant la boîte de plastique. Ce qui pouvait augmenter la connotation morbide de l'environnement en provoquant des souvenirs de salons mortuaires ou avoir une connotation positive en évoquant quelque chose de beau, de doux et d'inoffensif. L'ouïe était interpellée par la chanson de *l'enfant et l'oiseau*, mais aussi pour essayer d'anticiper ce qui allait se passer, puisque la vue ne pouvait pas exercer son plein potentiel. Le sens algique était également stimulé, par les craintes que nous pouvions ressentir dans un tel environnement et plus tard par la conception sonore qui fut pour certaines personnes très anxiogène.

À son arrivée, le public était convié à pénétrer dans le dépôt attenant à la salle que nous avions transformé en vestiaire. Il était invité à enlever son manteau et à se déchausser. Le dépôt transformé en vestiaire et éclairé d'une faible lumière bleutée agissait comme un « sas », comme un lieu de transition entre le monde réel et le monde imaginaire de mon essai scénique. Une fois le public prêt à entrer dans la salle, des lampes de poche lui étaient distribuées et un message de présentation audio était diffusé.

Dans quelques instants, vous entrerez dans la salle Pauline Julien, rebaptisée ainsi à l'occasion de la présentation de ce mémoire-crédation. Nous tenons à vous avertir que la violence évoquée par ce spectacle pourrait troubler certaines personnes et qu'il y aura présence de nudité, de bruits d'armes, ainsi que d'effets stroboscopiques. Par mesure de sécurité, lorsque vous entrerez dans la salle, veuillez identifier les sorties de secours et suivre les conseils suivants : veuillez suivre le chemin que vous indiquera cette voix. Elle vous guidera à la manière d'une méditation guidée afin que vous puissiez bénéficier de différents points de vue sur ce spectacle. Créée à partir de tableaux vivants, cette pièce est faite pour être observée. N'hésitez pas à vous approcher de nos corps mis en scène pour être en mesure de mieux voir les détails des tableaux que nous vous présentons. Merci de bien vouloir vous prêter au jeu tout en étant attentifs aux gens qui vous entourent. Regardez bien où vous mettez les pieds et accordez-vous au rythme du groupe. Sachez que vous êtes en sécurité. En aucun moment, nous ne vous prendrons à témoin, nous vous toucherons ou nous vous demanderons de vous prononcer sur quoi que ce soit. Les lampes de poche que nous vous avons remises sont contrôlées par la régie. Si elles s'éteignent merci de rester sur place. Vous pouvez maintenant pénétrer dans la salle en suivant les guides. Elles sont là pour vous. N'hésitez pas à leur demander de l'aide en cas de besoin. J'espère de tout mon cœur que des rencontres auront lieu.

Ce message avait pour objectif de sécuriser le public, en lui expliquant le déroulement de la représentation. De plus, en terminant le message avec la phrase, « J'espère de tout mon cœur que des rencontres auront lieu. », nous donnions une piste d'interprétation au public au sujet de nos intentions. Bien que je savais que ce souhait était en rapport avec mes réflexions sur la coprésence et mon désir de constituer une communauté, quelque chose m'échappait. Je ne saisisais pas complètement ce que je voulais

réellement en disant cela. Au fil des représentations, je me suis rendu compte que je désirais que le public se rencontre lui-même, afin qu'il puisse être en mesure de rencontrer l'autre par le biais de son corps et que de cette rencontre naisse un sentiment d'« empuissancement », nécessaire à la résistance. Je crois que la coprésence entre les performeuses et le public dans l'optique de constituer une communauté résistante implique en premier lieu une rencontre avec soi. La résistance, selon Bordeleau, « [...] fait ressortir l'importance des corps dans toute leur matérialité résistante, présences physiques en acte qui se constituent comme intériorité commune, êtres en résistance qui se singularisent dans un style à la fois unique et apte à se propager. » (2015, p. 72) J'ai compris avec cette réflexion de Bordeleau que la rencontre que je recherchais avec soi puis avec l'autre était donc non seulement à caractère spirituel, mais aussi corporel et qu'elle nécessitait une sorte de foyer d'allumage pour se propager. J'espérais donc que mon souhait, « que des rencontres aurent lieu », agisse ainsi en suscitant d'abord une rencontre avec soi puis avec l'autre.

L'étape du sas terminée, un.e guide menait les spectateurs en file à l'intérieur de la salle. Il.elle.s étaient munis de lampes de poche contrôlées par la régie. Une immense « chambre » de plastique entourée de fleurs naturelles se dressait dans la pénombre. La guide leur faisant faire le tour à la manière d'une marche d'approche, pour ensuite les inviter à pénétrer dans la boîte et à s'asseoir. Selon Bordeleau, « [I]a couleur noire renferme l'impossible vivant. Son champ mental est le siège de tous les inattendus, de tous les paroxysmes. Son prestige escorte les poètes et prépare les hommes d'action. » (2012, p. 62). Plonger la salle dans le noir me semblait donc parfait pour l'acte de résistance que je souhaitais créer. Mais cette obscurité ne créait pas chez moi qu'un sentiment d'empuissancement. Elle m'inquiétait également. Elle me renvoyait à mes peurs. Elle me rappelait que « [T]outes les petites filles, toutes les princesses de contes de fées sont, à un moment ou à un autre, des victimes » (Delvaux, 2018, p. 163).

Une chanson jouait, *L'Oiseau et l'Enfant* de Kids United (2016). Ces voix d'enfants chantant des paroles de lumière me donnaient l'impression d'entrer en relation avec d'autres générations et donc de mettre en scène un rapport à la filiation tout en apportant un contraste à la noirceur ambiante. De plus, malgré son caractère « pop » indiscutable, l'utilisation des voix d'enfants de ce groupe chrétien produit par UNICEF, peut rappeler les chœurs de voix d'enfants de la musique sacrée, ce qui entre en tension avec ma posture profanatoire. Cette chanson me révolte et m'attire à la fois.

L'Oiseau et l'Enfant de Kids United

Comme un enfant aux yeux de lumière
 Qui voit passer au loin les oiseaux
 Comme l'oiseau bleu survolant la Terre
 Vois comme le monde, le monde est beau
 Beau le bateau, dansant sur les vagues
 Ivre de vie, d'amour et de vents
 Belle la chanson naissante des vagues
 Abandonnée au sable blanc
 Blanc l'innocent, le sang du poète
 Qui en chantant, invente l'amour
 Pour que la vie s'habille de fête
 Et que la nuit se change en jour
 Jour d'une vie où l'aube se lève
 Pour réveiller la ville aux yeux lourds
 Où les matins effeuillent les rêves
 Pour nous donner un monde d'amour
 L'amour c'est toi, l'amour c'est moi
 L'oiseau c'est toi, l'enfant c'est moi.
 Moi je ne suis qu'une fille de l'ombre
 Qui voit briller l'étoile du soir
 Toi mon étoile qui tisse ma ronde
 Viens allumer mon soleil noir
 Noire la misère, les hommes et la guerre
 Qui croient tenir les rênes du temps
 Pays d'amour n'a pas de frontière
 Pour ceux qui ont un cœur d'enfant
 Comme un enfant aux yeux de lumière
 Qui voit passer au loin les oiseaux
 Comme l'oiseau bleu survolant la terre

Nous trouverons ce monde d'amour
 L'amour c'est toi, l'amour c'est moi
 L'oiseau c'est toi, l'enfant c'est moi
 L'oiseau c'est toi, l'enfant c'est moi
 L'oiseau c'est toi, l'enfant c'est moi.³⁵

Les paroles de cette chanson étaient étrangement³⁶ en harmonie avec le discours de mon essai scénique (par exemple, on peut percevoir dans « la nuit qui se change en jour » une promesse que la noirceur de la salle se transformera en « jour » et dans l'« enfant aux yeux de lumière » un appel à endosser la posture de l'enfant et à voir comme « le monde est beau »). Une fois la chanson terminée et le public assis, leur lampe de poche s'éteignait pour la première fois. Une voix hors champ préenregistrée les invitait à se détendre. Puis, j'entrais en scène pour me présenter.

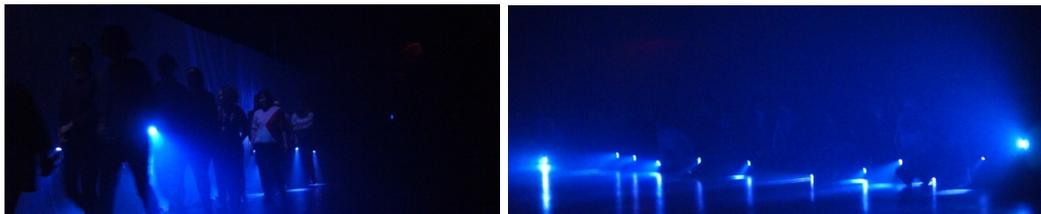


Figure 18 - Le public lors d'une représentation de *Perspective conique*...³⁷

Ma présentation avait pour objectif d'annoncer la subjectivité du processus, les thématiques abordées (identité, féminité, genre, peur), ainsi que mon rapport à l'art sur un ton énigmatique. Le mystère évoqué par mon ton, mes propos, mon habillement (grand chandail noir, perruque de cheveux longs et noirs, souliers brillants verts) et l'éclairage stroboscopique utilisé (qui fait vibrer, osciller l'image) était important pour moi, afin que le public ait l'intuition qu'il lui reviendrait de découvrir le sens du

³⁵ Gracy, J. (1977). *L'Oiseau et l'Enfant* [Paroles de chanson]. Récupéré de <https://www.paroles.net/kids-united/paroles-l-oiseau-et-l-enfant>

³⁶ J'utilise le mot étrangement, car cette chanson fut d'abord utilisée de façon purement intuitive et quelque peu ironique.

³⁷ Photos de Catherine FP

spectacle. Lors de cette présentation, c'est moi qui détenais le pouvoir : c'est moi qui détenais la lumière. J'étais alors en pleine possession de ma capacité d'agir. Je suppose que le spectateur.rice ne se sentait pas pour autant menacé ou inférieur à moi, grâce au respect des codes de représentation habituels ainsi qu'à la disposition frontale du rapport scène/salle. Les spectateur.rice.s étaient, à ce moment de la représentation, assis dans le noir en train d'écouter quelqu'un faire son « spectacle ». Le noir n'était alors plus un élément hostile, mais plutôt un élément sécurisant, permettant au public d'être anonyme. Le seul élément qui, selon moi, avait le potentiel d'inquiéter le public était l'adresse directe qui lui était faite. Pour ma part, quand je suis dans un spectacle et que la personne sur scène s'adresse à la salle, j'ai toujours peur qu'elle me demande de participer en convoquant mon avis ou me prenant personnellement à témoin ; ce que je déteste profondément.

Bonsoir, bonsoir, mon nom est Pénétraplotte, non ce n'est pas cela. Mon nom est Pénislope, non ce n'est pas cela. J'aimerais être "l'oiseau bleu survolant la terre"... un aigle noir ou encore une corneille parce qu'on vient de loin...hahaha. Mais je suis une mouette, une artiste, une sorcière des temps modernes. Bienvenue dans mon monde. Welcome into my world! My name is Pénétraplotte, maybe not. My name is Pénislope, maybe not. Oh why am I translating everything with a weird wannabe Russian accent? Maybe it's because I would like to appear exotic, to have more sex appeal. Or simply because my dream is to become an international seagull lady. *Cris de mouettes. Mouvements d'ailes d'oiseau. Dead drop.*

Dans cette présentation, je joue avec mon nom. J'affirme m'appeler d'une manière que je mets ensuite en doute. Cette façon de faire renvoie à la réplique de Tchekhov « je suis une mouette non ce n'est pas cela », ce qui affiche ma posture de comédienne. Ces surnoms à caractère sexuel suivis de leurs mises en doute dialoguent avec la sexualisation de la féminité lorsque celle-ci est performée. Ils sont aussi de vrais surnoms que l'on m'a donnés enfant. Selon Delvaux qui parle de *La communauté qui vient* d'Agamben « [...] entre le nom et le surnom qu'on donne à un individu et qui installent l'espace d'une différence... C'est la vie qui naît à l'intérieur de cet "écart" et

cette vie Agamben l'appelle "figure" » (Delvaux, 2018, p. 93-94). Je me présente avec ces surnoms dérivés de mon prénom, non pas comme moi-même, mais plutôt comme une figure qui se joue de la féminité, qui se joue de la représentation des femmes, qui se joue de sa représentation. Ce rapport à la performance du genre est renforcé par le *dead drop* qui suit ma présentation, puisqu'il s'agit d'un mouvement très populaire emprunté à l'univers des *drag queens*. Aussi, cette présentation ridiculise mon désir d'être désirée, d'être vue et reconnue comme un être sexualisé, comme un objet de désir, en critiquant par la traduction de mon discours en anglais mon rapport avec la culture capitaliste et patriarcale américaine, en empruntant un accent « exotique » pour être plus « sexy » et en me référant à la chanson de Beyoncé, *Single Ladies (put a Ring on It)* (« my dream is to become an international seagull lady »). J'ai conscience que tous ces référents esquissés rapidement et additionnés les uns aux autres ne peuvent être repérés et compris par tous. Reste que les connotations symboliques de cette présentation étaient, selon moi, assez fortes pour que s'en dégage du sens malgré le fait qu'on ne puisse saisir tous les référents. L'important était que cette présentation éveille les sens et soulève des questionnements quant aux thèmes abordés (identité, féminité, genre, peur).



Figure 19 - L'Architecte, Perspective conique...³⁸

³⁸ Photos de Catherine FP

3.2 Exposition

C'est seulement à travers la reconnaissance des autres que l'homme peut se constituer en personne. » (Agamben, 2009, p. 81). C'est cette reconnaissance nécessitant le regard du public qui était recherchée dans mon essai scénique. Nous nous exposions pour être reconnues. Nous nous présentions dans toute notre vulnérabilité comme des êtres détenant la capacité d'agir et prêts à aller à la rencontre de leurs peurs, afin d'entamer un rituel de transformation.

Ma présentation était suivie de l'apparition de deux femmes spores qui paraissaient appartenir, grâce à leurs costumes parsemés de mousses, de terre et de champignons, à un univers onirique. Cette esthétisation des corps avait pour but de créer une distance avec le public, malgré sa proximité. Avec *Les femmes spores*, j'ai tenté d'établir la convention que les performeuses pouvaient passer de figure à sujet et vice-versa. Qu'elles étaient à la fois l'un et l'autre, qu'elles pouvaient se donner à voir comme sujets, comme performeuses, pour ensuite se donner à voir comme figure. Les performeuses habillées en femmes spores entraient en scène avec leurs lampes de poche allumées, s'installaient dans la position souhaitée (couchées au sol), puis éteignaient leurs lampes de poche. À ce moment, les lampes de poche du public s'allumaient, puis la *voix off* les invitait à se lever et à aller à la rencontre de ces femmes qui se donnaient à voir comme figures, comme femmes spores, comme femmes mortes-vivantes. Puis, elles redevenaient sujet en se levant et en se défaisant de leur costume avec désinvolture et irrévérence par un *strip-tease* pouvant représenter aussi bien un signe de pouvoir sur sa propre représentation, comme pour les performeuses du Nouveau Burlesque, qu'un assujettissement au *male gaze*. Cet écart entre la figure et le sujet, représenté par le passage de la femme spores à la comédienne opéré par le *strip-tease*, me fait penser à l'écart, à la différence entre le nu et la nudité élaborée par Clark dans les années cinquante. Pour ce théoricien de l'art, qui a fait du nu un genre artistique, le nu serait

de l'ordre d'un « corps remodelé » (1969, p. 19), tandis que la nudité serait de l'ordre d'un corps dévêtu. Le nu aurait quelque chose de noble, tandis que la nudité pencherait plutôt du côté de l'obscène.

Selon les propos tenus par Marie-Ève Charon, critique et historienne de l'art, lors de l'émission de radio *Longueur d'onde* diffusée par Radio-Canada, le nu féminin aurait été dans l'histoire de l'art déterminé par des regards d'hommes, par des artistes masculins. Représentant les idéaux féminins de leurs époques, le nu féminin aurait pris différentes formes à travers les âges. Par exemple, il représentait un corps lisse, sans orifice, sans poil et sans sexualité à l'époque classique puis, à la modernité, il représentait un corps érotique est sensuel. Ce n'est qu'à l'arrivée de la performance artistique, dans les années 60-70, que les artistes féministes auraient commencé à se réapproprier leurs représentations en se mettant à nu, afin de travailler leur nudité comme matériau (Charon, dans Mercier et Desrosiers, 2019), En travaillant à partir de tableaux vivants, en travaillant le passage entre figure et sujet, c'est entre autres ce passage historique qui s'opère. En utilisant nos corps comme matériaux, je voulais, à la manière des artistes du *body art*, soulever avec « virulence une série de questions sur le lien de l'artiste à l'œuvre, de l'objet au corps, du réel à la représentation, du regardant au regardé. » (Mader et Schweizer, 2015, p. 22)

Enfin, en se présentant comme figures de femmes mortes/vivantes, c'est comme si les performeuses se rendaient inatteignables et affirmaient que la peur d'être tuées ou agressées ne les possédait plus, puisqu'elles étaient à la fois mortes et vivantes. Elles n'ont plus peur de se faire enfermer dans des cadres, car elles ont la capacité d'y entrer et d'en sortir comme bon leur semble. Elles contrôlent leur représentation. En ce sens, je les vois comme une menace pour le patriarcat. Les sociétés patriarcales assassinent les femmes pour leur enlever leur pouvoir d'agir. Comme l'écrit Sarah Kofman : « cadavériser la femme, c'est tenter une ultime fois de maîtriser son caractère énigmatique et atopique, de fixer en une position définitive et immuable l'instabilité de

la mobilité même [...] » (Delvaux, 2018, p. 84). En présentant des corps de femmes à la fois figures de femmes mortes/vivantes et sujets (performeuses), je souhaitais redonner symboliquement de la puissance d’agir à toutes ces femmes cadavérisées, assassinées, afin de nous redonner à nous, performeuses, le courage d’affronter nos peurs.

Voix hors-champ : définition spores

« Certaines spores, notamment celles de bactéries ou de champignons, présentent des caractéristiques remarquables de résistance : elles peuvent survivre pendant plusieurs milliers d’années, même dans des conditions défavorables, et permettre ainsi la dispersion de l’espèce, même à une grande distance de son point d’origine, ou longtemps après la disparition du parent. » (« Spore », 2019) *Les femmes spores se lèvent doucement et se déshabillent tranquillement.*³⁹



Figure 20 - *Les femmes spores, Perspective conique...*⁴⁰

Venait ensuite l’apparition dans le noir des autres performeuses, qui représentaient si je me réfère aux tableaux de *Spores : la genèse*, la figure des *cueilleuses*. Portant un masque de papier les représentant, c’est à l’aveugle qu’elles se présentaient aux spectateurs. Leurs corps nus visibles sous leurs costumes de nylon et leurs visages cachés par leurs masques, les performeuses donnaient alors toute leur confiance au public qui était invité à se rapprocher d’elles et à les regarder.

³⁹ Extrait de la partition de *Perspective conique...*

⁴⁰ Photos de Catherine FP

Voix hors-champ : méditation 3

Il est temps de continuer votre chemin. D'autres personnes vous attendent. Avancez doucement vers elles. Pour votre sécurité, avancez jusqu'à ce que seulement quelques centimètres vous séparent d'elles. Vous êtes maintenant très proches de ces inconnues. Prenez le temps de les regarder, d'observer à l'aide de votre lampe de poche leurs corps et leurs visages. En faisant attention de ne pas vous éloigner, déplacez-vous de long en large afin de les observer une à une. Elles vous semblent familières... Vous reconnaissez en elles des personnes que vous avez aimées, que vous aimez, puis vous vous reconnaissez. Nous sommes en position de vulnérabilité, mais nous sommes ô combien fortes et puissantes.⁴¹

Cette demande faite au public de se rapprocher des performeuses et de les regarder questionnait les libertés et les contraintes de l'assistance tant au niveau des mouvements que des pensées. Certain.es spectateur.rice.s ont affirmé avoir trouvé cet exercice très violent, ils n'osaient pas pointer le faisceau de leur lampe de poche sur les corps des performeuses⁴². Avaient-il.elle.s peur d'être accusé.e.s de faire ce qu'on leur demandait? Bien que ce n'était pas mon intention première, j'imagine que les spectateur.rice.s pouvaient ressentir un malaise face à cette posture de voyeur qu'on leur suggérait d'endosser pour observer ces femmes privées de leurs regards, immobiles, exposées. D'autant plus que la proximité entre les spectateur.rice.s et les performeuses ainsi que l'éclairage à la lampe de poche ne permettaient pas une vue d'ensemble sur les corps, mais plutôt une vue morcelée. Ce qui pouvait donner l'impression d'objectiver le corps de ces femmes, de les réduire à des parties plutôt qu'à un tout. La lampe de poche obligeait à faire un choix. Elle obligeait la.le spectateur.rice à faire un choix entre les visages ou les corps et entre les parties du corps. Elle révélait ce qu'il.elle.s décidaient d'éviter comme les seins et le pubis ou, au contraire, ce que les personnes regardaient. Pour ma part, la nudité sur scène me renvoie toujours à ma condition de spectatrice, elle annule la dimension fictive. Je ne vois plus

⁴¹ Extrait de la partition de *Perspective conique*...

⁴² Après les représentations (incluant celles avec les publics tests), nous avons tenu des discussions avec le public que nous avons enregistrées (avec leur consentement bien sûr). Cependant, n'ayant pas demandé de certificat éthique pour recueillir ces données je ne peux les citer dans ce mémoire.

sur scène un personnage, mais l'acteur.rice. Je me demande où poser le regard. Cela me pousse à réfléchir sur les raisons des interdits que nous nous imposons ou que nous transgressons. Il en est autrement à la télé ou au cinéma puisque la caméra cadre notre regard. Avec les lampes de poche, je demandais au public de cadrer eux-mêmes les corps sur scène. Ce qui était une façon pour moi de soulever des questionnements concernant notre agentivité de spectateur.rice.s, ainsi que sur nos responsabilités d'observateur.rice.s.

3.2.1 L'agentivité des performeuses

Comme performeuses, nous souhaitions le regard de l'autre, il nous était nécessaire. En nous exposant ainsi, en prenant en charge notre représentation, nous portions un discours et nous voulions qu'il soit entendu. Je ne crois pas en la séparation du corps et de l'esprit, de l'émotion et de la raison. Je crois, à la suite de l'essayiste Siri Hustvedt, que nous sommes des « corps qui pensent » et que quand le corps émet un discours, il doit être vu pour être entendu (Hustvedt, citée dans Collard, 2019). Je crois que parfois le regard tout comme l'exposition sont un devoir qu'il faut affronter avec courage. Je crois qu'« Il faut plonger le regard dans la noirceur et y chercher des fantômes, les spectres qui nous hantent parce que leur présence est nécessaire à notre propre survivance. » (Delvaux, 2018, p. 126). C'est sur cette dialectique entre coupables de regarder et coupable de ne pas regarder ou plutôt entre le devoir de regarder ou le devoir de ne pas regarder que porte la relation entre regardants et regardé.e.s, à partir de ce tableau représentant une ligne de femmes masquées faisant dos au mur de plastique et face aux spectateur.rice.s. Pour ma part, les performeuses ainsi en ligne et immobiles me donnaient l'impression qu'elles étaient toutes puissantes, « figées en une figure, elles se [tenaient] entre disparition et apparition, ornement et mouvement, domination et subversion. » (Delvaux, 2018 p. 86). Il me semble qu'elles avaient le pouvoir de

susciter de la crainte chez les spectateurs. Malgré la mise en exposition de leur vulnérabilité, ce sont elles qui me semblaient dominer la situation, puisqu'elles portaient le discours.

J'ai beaucoup parlé avec l'équipe de conception et les performeuses de leurs impressions et ressentis tout du long de la création du spectacle ainsi que lors des représentations. Je savais ce qu'elles vivaient et ressentaient en scène. Plus elles étaient confrontées au public, plus elles avaient l'impression d'être en contrôle, de retirer de leur mise en vulnérabilité une sensation d'empuissancement, sans doute parce que leur réaction ne leur était pas inconnue. Avant d'avoir performé devant un public extérieur aux membres de la création, elles craignaient légèrement la réaction des spectateur.rice.s, surtout des hommes. Elles se demandaient ce qu'il.elle.s se permettraient de faire. Se permettraient-il.elle.s de les toucher ? Où allaient-il.elle.s poser leur lumière ? Je dois avouer avoir été également confrontée à mes peurs. N'était-ce pas là le sujet de la pièce ? Cette confrontation s'est traduite par des précautions inhabituelles de ma part au niveau de la sécurité. Par exemple, je me suis assurée que personne ne puisse entrer dans la salle pendant la représentation, ce qui ne me serait pas venu en tête lors d'un autre spectacle. Puis j'ai interdit que les spectateur.rice.s amènent leurs sacs avec eux dans la salle de peur qu'ils contiennent une arme. Est-ce insensé ? Enfin, dès la glace brisée, suite au premier enchaînement devant un public test, les performeuses et moi-même étions en terrain connu. Nous étions responsables du déroulement de la performance. Nous bénéficions d'un pouvoir sur le public, puisque nous savions ce qui était prévu, c'est nous qui détenions le savoir, c'est nous qui détenions la parole, c'est nous qui étions responsables du partage des pouvoirs, c'est nous qui portions ces réflexions à condition que les spectateur.rice.s acceptent de jouer le jeu que nous leur proposons. Nous nous exposions de notre plein gré. Notre mise en vulnérabilité était un moyen de résistance. Nous souhaitons que les spectateur.rice.s posent la lumière de leurs lampes sur nous, sur nos corps, afin que nos agissements aient un sens. Il faut être vu et entendu pour que nos agissements puissent

être opérants dans le domaine public. Avoir une voix, ce n'est pas seulement être capable de crier haut et fort, c'est se faire entendre, écouter, voir. Le fait qu'une voix est audible ou non dépend de son statut et des rapports de pouvoir dans lesquels elle s'inscrit. Le choix qu'avait le public de poser ou non la lumière sur nos corps, de se montrer ouvert ou non à cette proposition artistique mettait à mon avis en relief ces relations de pouvoir et questionnait inévitablement le public sur sa posture.

Après ce court moment où le public se trouvait face aux performeuses masquées durant lequel une liste de parties du corps se déroulait en *voix off*, les lampes de poche du public s'éteignaient et les performeuses allumaient leurs lampes (au contraire de celles du public, les lampes de poche des performeuses n'étaient pas contrôlées par la régie). Elles enlevaient leur masque en s'éclairant le visage. Puis après un temps à regarder le public avec empathie, elles le traversaient. Selon Delvaux, « C'est par le biais même de ces dispositifs de désobjectivation, et en particulier des femmes, que peut naître une resubjectivation résistante, à l'image de ce que Foucault nommait [...] l'“Ingouvernable”, ce “point d'origine ou de fuite de toute politique” ». (2018, p. 96) Tout au long de mon essai scénique, c'est cette resubjectivation résistante que je cherchais à convoquer par la mise en vulnérabilité des performeuses, par leur propre mise à nu. En allumant leur lampe de poche, les performeuses démontraient selon moi leur agentivité. Elles témoignaient ainsi au public qui avait pu les voir jusqu'à maintenant comme des victimes qu'il les avait peut-être sous-estimées. Elles aussi détenaient la lumière et pouvaient, contrairement au public, s'en servir comme bon leur semblait. Cette ligne de performeuses ayant découvert leur visage qu'elles éclairaient avec leur propre lampe de poche et traversant le public illustre « comment, au fond, sous les rangées de filles ordonnées, régimentées, formatées, dans les interstices qui les séparent les unes des autres, réside le potentiel anonyme de déprise des dispositifs par cette plèbe qui les profane et les restitue à l'usage commun, cette vie qui malgré tout s'anime. » (Delvaux, 2018, p. 86)



Figure 21 - Les performeuses, Perspective conique⁴³

3.2.2 La nudité de corps féminins mise en scène dans une perspective féministe

C'est avec ce passage des performeuses dans le public suivi de la réplique de l'Architecte « je préférerais ne pas avoir peur » que se terminait la phase 1 nommée *L'endormissement ou le sommeil léger. Oiseau. Air* qui coïncide avec la fin de l'étape de mon analyse nommée l'exposition. Je profite de la fin de cette étape d'analyse pour réfléchir sur les raisons qui m'ont poussée à utiliser la nudité afin de profaner le dispositif théâtral dans une perspective féministe.

Dès le début de mes recherches, l'utilisation de la nudité me semblait aller de soi. En tant que comédienne/performeuse qui travaille sur la réappropriation de sa représentation et donc de son corps en dehors des stéréotypes de genres dans un contexte de performance théâtrale féministe, la nudité m'apparaissait nécessaire. Je souhaitais que mon essai scénique s'inscrive dans une réactualisation du travail de plusieurs performeuses qui, depuis les années 60 (Schneemann, Sprinkle, Abramovic),

⁴³ Photo de Catherine FP

utilisent la nudité dans une perspective féministe de réappropriation de leurs corps et d'émancipation. Comme elles, je me suis mise à nu pour revendiquer à la fois mon agentivité en tant que femme, mais aussi en tant qu'artiste. Dès les années 60, des performeuses se sont mises à dénoncer à la fois l'objectivation des corps féminins par l'histoire de l'art et l'absence de légitimation de femmes artistes par les institutions artistiques. Puisque je m'inscrivais dans cette lignée, j'avais l'impression à tort que mon utilisation de la nudité en scène serait comprise et acceptée par tou.te.s⁴⁴. D'autant plus, qu'il s'agissait d'une mise à nu volontaire (de ma part comme de celles des autres performeuses avec lesquelles j'ai travaillé). Cela dit, je suis loin de trouver la nudité banale. La nudité trouble. Elle troublait dans les années 60 et je suis consciente qu'elle continue de le faire aujourd'hui. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle m'intéresse et que je crois qu'elle est encore d'actualité. Selon Julie Perrin, « Il semble que tout nu sollicite au moins le désir de regarder et passe difficilement inaperçu. Le nu scénique toujours trouble l'ordinaire précisément parce qu'il se donne sous le regard d'autrui en convoquant l'ordre esthétique, juridique et moral. » (2013, p. 81) Exposer la nudité dans la sphère publique revient à dire que le « privé est politique ». Par son organicité, la nudité participe à l'éveil des sens. Elle est du domaine du privé, de l'intime et de la sexualité. Il n'est pas simple de se mettre à nu, de s'exposer, d'accepter son corps tel qu'il est et d'en faire un matériau. Comme il n'est pas simple de recevoir la vue d'un corps nu, le trouble qu'il provoque en nous, ainsi que le discours qu'il porte. Convoquer la nudité sur scène participe selon moi à la convocation d'un espace liminaire. C'est donc en voulant accentuer cet effet de liminarité que j'ai habillé les corps de nylon. La vue des corps évoquait l'identité des performeuses et le nylon, une représentation sérielle de la féminité (poupées, mannequins, *cheerleaders*). Le nylon me permettait aussi, par la connotation érotique qu'il peut contenir et la façon dont nous les avons modifiés (motif de nécrose ou de blessures) et portés (haut, bas du corps et visage), de

⁴⁴ L'utilisation de la nudité a fait l'objet de plusieurs discussions avec le public et mes directrices de maîtrise, ce qui m'a quelque peu ébranlée, car je ne croyais pas que celle-ci serait remise en question.

susciter à la fois de l'attraction et de la répulsion. Tout en mettant en tension la vie avec la mort (putréfaction), le nylon était utilisé comme une seconde peau, comme une façon d'habiller la nudité, de jouer entre la représentation d'un corps figure et d'un corps sujet. La nudité habillée de nylons a le pouvoir de rappeler la sexualisation de la femme, nos habitudes de regards sur celui-ci (*male gaze*) tout en s'y déroband.

Le nu dans la performance vient sans cesse interroger le spectateur sur les lignes de déviance que l'artiste instaure par rapport aux normes. S'il soulève massivement la question de la distribution de l'érotisme et de la sexualité dans l'espace public, il pose également de front la question du plaisir du spectateur. Le trouble des frontières précédemment évoqué n'engage pas nécessairement un plaisir troublant. Le spectateur est souvent tiraillé entre malaise, désir, dégoût (cf. Barbed Hula). (Perrin, 2013, p. 81)

C'est ce trouble provoqué par la nudité, ce tiraillement entre la vision d'un corps sujet et celle d'un corps objet, qui est critiqué par certaines féministes qui voient dans une possible sexualisation des corps une réactualisation de l'hégémonie masculine et donc du regard masculin.

Je propose de présenter une brève analyse des performances de Vanessa Beecroft, des Femens et de Déborah de Robertis, ainsi que des critiques qui s'opposent à nommer ces œuvres comme étant féministes, afin de mieux saisir où je me situe par rapport à la mise en scène de la nudité et ainsi de mieux comprendre l'ampleur des enjeux que j'ai conviés sur scène avec celle-ci. Ces deux artistes et ce groupe de militantes ont en commun d'utiliser la nudité dans un but d'opposer une résistance féministe à notre monde patriarcal (quoi que cet objectif ne soit pas verbalisé chez Beecroft, les discours créés sur son œuvre vont en ce sens) et de recevoir des critiques qui remettent en question leurs apports aux luttes féministes.

Vanessa Beecroft est reconnue pour mettre en scène des tableaux vivants composés de mannequins de sexe féminin nus ou légèrement vêtus (portant seulement des souliers

ou des bas de nylon) sur une longue durée. La consigne qu'elle donne à ses mannequins est claire : tenir la pause le plus longtemps possible, sans sourire, sans échange avec le public, avec un visage impassible, naturel. Avec le temps, les mannequins finissent lentement par s'effondrer les uns après les autres. Le sens donné à ces performances se jouant des codes d'une féminité idéalisée, voire objectifiée, est très diversifié. La pluralité des interprétations offertes par les performances de Beecroft suscite la controverse chez les critiques féministes qui y voient soit un acte qui reconduit la misogynie, soit un acte qui y échappe. Selon Patricia Aubé, qui a écrit un mémoire intitulé *L'impact du nombre vers une neutralisation de l'érotisme dans les œuvres de Vanessa Beecroft et de Spencer Tunick*, « ce problème de catégorisation s'explique par la coexistence du corps vu à la fois comme objet et comme sujet. » (Aubé, 2014, p. 34). Selon elle, c'est dans la durée de ses œuvres ainsi que dans la déconstruction de celles-ci dans le temps que s'opère ce passage entre objet et sujet permettant de faire des œuvres de Beecroft une lecture féministe. Elle explique que « [p]ar la durée des œuvres, les femmes de Beecroft ont le pouvoir de transformer le regard des spectateurs sur leur nudité, refusant ainsi la position classique du spectateur désirant. » (Aubé, 2014, p. 40).

Outre le débat sur la reconduction ou non de l'objectivation du corps de la femme et du même coup du *male gaze*, par la présentation stéréotypée de corps féminins, Vanessa Beecroft est également critiquée pour sa posture de metteuse en scène. Malgré le rapport autofictif qu'elle entretient avec son travail, elle reste en dehors de ses tableaux, reproduisant en quelque sorte le rapport critiqué entre le peintre et son modèle. Le groupe féministe, les *Toxic Titties*, a vécu les performances de Beecroft de l'intérieur et, depuis, les membres dénoncent et condamnent la posture de l'homme dominant que Beecroft reproduit face à ses modèles. Mais cette posture n'est pas critiquée par toutes. Pour Delvaux, elle est un moyen de plus de faire « surgir de façon palpable la misogynie. » (Delvaux, 2018. p. 106)

Beecroft, l'homme en quelque sorte de cette histoire, agit comme si elle était l'ennemi, la loi incontestable, pour que les filles n'aient pas besoin d'une fiction pour interpréter ce qui est représenté, pour que ce soit vrai, que la performance les engage à réagir en tant que femmes devant des hommes et fasse surgir de façon palpable la misogynie. (Delvaux, 2018. p. 106)



Figure 22 - Œuvre de Vanessa Beecroft⁴⁵

En me renseignant sur les débats féministes entourant l'œuvre de Beecroft, bien que celle-ci ne s'affirme pas comme telle, je me suis demandé si cette polémique était également présente chez des artistes qui se disent féministes et qui créent dans cette perspective. Je me suis intéressée aux actions du groupe de militantes les Femen, que je perçois comme de véritables performances artistiques, et aux discours féministes les entourant.

Les Femen sont un groupe de militantes féministes qui manifestent coiffées d'une couronne de fleurs, seins nus avec des slogans sur la poitrine. Elles font de leurs corps de véritables « corps-discours » (Paveau, 2013, p. 83). Mises en scène par le noyau du groupe, leurs apparitions publiques sont répétées préalablement comme des chorégraphies. Les Femen ressemblent étrangement aux mannequins de Beecroft par la mise en relief de la sérialité des filles. Mais contrairement à celle-ci, il y a un lien direct entre les militantes qui performant la manifestation et celles qui l'orchestrent. Toutes s'exposent dans la rue. Leurs corps ainsi découverts sont vulnérables. Ce qui

⁴⁵ Beecroft, V. (2005). *VB55* [Performance]. Berlin : Neue Nationalgalerie. Récupéré de <https://revueexsitu.com/2016/12/01/4259/>

n'empêche pas la police et parfois même des citoyen.ne.s de tenter de les arrêter de manière souvent très brutale.

Ce qui suscite les débats féministes entourant les actions des Femen, c'est la féminité exacerbée qu'elles affichent. Comme les mannequins de Beecroft, les Femens semblent être des images de magazines. Elles dénoncent la misogynie, l'objectivation des femmes en s'emparant des codes d'une féminité stéréotypée et sexualisée pour donner un corps et une voix à ces images de magazines. Elles désobéissent en prenant la rue et en scandant leurs slogans haut et fort. Elles se veulent des soldats contre la misogynie. Leurs actions « en partie destinées à être photographiées et filmées par les journalistes » (Dalibert et Quemener, 2016, p. 83) sont souvent perverties par ces derniers, lesquels « valorisent une féminité normative à travers la monstration d'une nudité circonscrite à certains corps » (Dalibert et Quemener, 2016, p. 89). Selon ces autrices, les médias auraient tendance à photographier les Femen qui répondent le plus au canon de beauté, en plus de témoigner dans leurs articles davantage de leurs corps et de leur nudité que de leurs actions et des slogans qu'elles arborent. On aurait donc tendance à croire à une certaine hégémonie du corps féminin tel que présenté par les Femen alors que les militantes qui les composent représentent pourtant une grande diversité de corps.

Enfin, outre le fait qu'elles reprennent les codes d'une féminité objectifiée, la critique réside également dans la volonté des Femen de représenter toutes les femmes. « [...] les Femen ne parlent jamais en leur nom propre, elles parlent au nom des autres (les femmes ukrainiennes et, plus tard, les musulmanes) ou au nom d'un sujet du féminisme universel, homogène et impersonnel. » (Dalibert et Quemener, 2016, p. 96) Leur dénuement qu'elles perçoivent comme un acte d'émancipation collabore donc ainsi à « la valorisation d'une certaine conception de l'émancipation associée à la "blanchité" ». [whiteness] (Dyer, 1997 ; Cervulle, 2013). » (Dalibert et Quemener, 2016, p. 85)



Figure 23 - Actions des Femen^{46, 47}

L'exemple des Femen démontre qu'il ne suffit pas de se mettre soi-même en scène, de se dénuder soi-même, mais qu'il faut également le faire en son propre nom, pour soi, qu'il faut savoir situer sa parole et donc sa nudité. Bien que ce ne soit pas dans leurs intentions, par leur volonté de représenter toutes les femmes, les Femen en excluent plusieurs, renforçant du même coup des systèmes d'oppressions existants, comme le racisme. Cet exemple soulève l'importance pour les artistes d'être ouverts aux critiques capables de repérer, s'il y en a, les contradictions entre leur volonté lors de la création d'une œuvre, voire ici d'une action militante artistique, et son impact.

Les Femen ne sont pas les seules à qui l'on reproche de tenir des propos universalisants, c'est aussi le cas de la performeuse féministe Déborah de Robertis. Celle-ci est reconnue pour redonner symboliquement le regard et la parole aux muses de l'histoire de l'art en utilisant son corps en partie dénudé et/ou son sexe ouvert comme matériel discursif. Avec ses apparitions performatives impromptues, elle critique la domination du regard masculin en histoire de l'art, ainsi que la trop faible représentativité de femmes artistes dans les sphères de légitimations artistiques. Elle dénonce l'érotisation et l'objectivation des corps féminins par les artistes masculins, mais également par les institutions qui les cautionnent. Sa mise à nu s'inscrit dans l'un des enjeux majeurs des

⁴⁶ Prisca, L. (2019, 26 novembre). Nous voulons une révolution! *Femen*. [Image Facebook]. Récupéré de <https://www.facebook.com/femenmovement/posts/1575289399288955>

⁴⁷ Angelsen, M. (2019, 5 octobre). Je ne voulais pas mourir. *Femen*. [Image Facebook]. Récupéré de https://www.facebook.com/pg/femenmovement/photos/?tab=album&album_id=1521067358044493

artistes féministes qui « [d]ès le début [...]a été de reprendre la maîtrise de la représentation et ainsi avoir le contrôle de l'économie artistique du regard/du point de vue sur le corps/le sexe féminin, tant dans la création des images que dans leur exposition artistique. » (Schicharin, 2018. s.p.)



Figure 24 - Performances de Déborah de Robertis^{48, 49}

Son esthétique se rapproche beaucoup de celle des Femen. Schicharin, dans son article intitulé *La performativité du corps chez Deborah de Robertis. Ambivalences dans les espaces visuels du féminisme contemporain*, va même jusqu'à qualifier les œuvres de Robertis de « Femen-iste » (2018, p. 32). Comme les Femen, Robertis utilise les médias pour « investir un espace visuel de domination masculine plus vaste que celui du musée » (Schicharin, 2018, p. 21). Ce qui agit comme une lame à double tranchant : c'est grâce aux médias que l'œuvre de Robertis existe dans la sphère sociale et artistique, mais c'est aussi à cause de son image médiatique, « jugée “trop jolie”, “trop jeune” et “trop féminine” pour être considérée sérieusement comme une artiste » (Schicharin, 2018, p. 27) que l'œuvre de Robertis est délégitimée. C'est également ce caractère joli de son corps/œuvre additionné au propos universalisant de l'artiste qui crée la controverse chez les critiques féministes.

⁴⁸ Tessier, B. (2018, 15 décembre). #Marianne is watching you (performance de Déborah de Robertis), [Photo]. Récupéré de <https://www.humanite.fr/la-femme-du-jour-article-sans-titre-6652122>

⁴⁹ De Robertis, D. (2016). *Mémoire de l'origine* (série). Récupéré de <https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2016/02/05/olympia-te-regarde-ou-qui-a-peur-de-deborah-de-robertis/>

Miroir de l'Origine est par exemple accompagné d'un enregistrement sonore où l'artiste prononce un court poème dans lequel nous pouvons entendre « Je suis toutes les femmes ». Dans ses déclarations publiques, dans ses interviews ou dans ses conférences, elle affirme aussi : « Mon sexe est le sexe de toutes les femmes. » (Schicharin, 2018, p. 28)

Ces propos universalisant, cissexistes⁵⁰ et transexclusifs⁵¹, additionnés à la beauté normative de son corps, qu'elle expose nu dans des lieux publics sans réflexion apparente sur l'image de la féminité qu'elle véhicule et donc sans tentative de déconstruction de cette image, rendent son discours sur la misogynie problématique d'un point de vue féministe.

Enfin, outre les raisons singulières qui suscitent les critiques de chacune de ces artistes, l'utilisation de corps féminins dénudés dans un contexte de performance artistique ou de militance semble automatiquement mettre la personne qui regarde dans une posture ambiguë. Selon Agamben, la nudité n'est « jamais forme ou possession stable. En tout cas, difficile à saisir et impossible à retenir. » (2009, p. 111) Est-ce la raison qui expliquerait l'ambivalence critique de chacun des exemples mentionnés ci-haut ? Est-ce là la cause du trouble que l'on peut ressentir devant la nudité ? Sans doute en partie, mais le contexte dans lequel se trouve la nudité (une galerie, la rue, le musée, une salle de spectacle), ainsi que le dispositif qui la cadre (scénographie, chorégraphie, costumes, discours, média) sont, selon moi, davantage responsables du trouble que peut ressentir le spectateur que la nudité elle-même, car ce sont eux qui multiplient les niveaux de lecture et complexifient les interprétations, comme dans toute œuvre d'ailleurs. Les recherches sommaires que j'ai effectuées sur les lectures féministes des œuvres de Beecroft, des Femen et de Robertis m'ont permis de comparer leur pratique à *Perspective conique* et ainsi de mieux cerner ce qui dans l'utilisation que j'ai faite de

⁵⁰ Des propos qui sont sexistes envers les personnes qui ne sont pas cis.

⁵¹ Des propos qui excluent les personnes trans.

la nudité pouvait produire une ambivalence critique. Bien qu'on pourrait entre autres reprocher à la nudité présente dans mon essai scénique de contribuer à une forme d'érotisation du corps féminin et/ou à une forme d'essentialisation de la féminité (à cause des connotations symboliques à la nature qui s'y retrouvent) et/ou à une forme hégémonique d'une féminité blanche (par la blancheur et la similarité du *casting*), je crois que c'est la relation entre regardants et regardé.e.s médiée par les lampes de poche (manipulées par les spectateurs et contrôlées par la régie) qui crée le plus fort potentiel d'ambivalence critique envers mon projet. Ma volonté de mettre les relations de pouvoir en zone liminaire, l'utilisation de la nudité et la conception sonore évoquant les violences faites aux femmes pouvaient faire en sorte que les spectateur.rice.s aient l'impression d'être cantonnés dans les rôles des dominant.es et les performeuses dans les rôles de dominées. Ce qui était pourtant loin de mes intentions, voire à l'opposé. Enfin, ce n'est donc pas tant la posture des performeuses exposant leur corps nu sous leurs vêtements de nylon tantôt en tant que figure, tantôt en tant que sujet qui avait le potentiel de créer le trouble dans mon essai scénique, mais bien la posture ambivalente du public créée par le dispositif.

3.3 L'incorporation de la peur ou l'évocation de la violence

Avec la deuxième phase de mon essai scénique, j'ai voulu mettre en scène une sorte de rite de passage nécessitant une incorporation de la peur, sous forme d'expérience sensible partageable avec autrui.

Je crois qu'il est bon de rappeler, en introduction à cette partie, que la peur est le premier obstacle que j'ai rencontré en cherchant à performer une représentation de moi-même en dehors des stéréotypes de genre. Aussi, cette peur provient du sentiment que ce type de recherche entraîne des représailles pouvant être autant de l'ordre de

violences physiques que de violences psychologiques infligées par soi-même ou par autrui. Et que je me suis donné pour mission d'essayer de la transcender. Mon essai scénique relie donc étroitement la peur et la violence. En analysant cette phase, je tenterai de mieux cerner où je me situe par rapport à l'utilisation de la violence en scène en me référant entre autres à un article de Florence Fix, professeure en littérature comparée à l'université de Rouen, « Espace théâtral, espace carcéral : terrorisme à la scène ».

La phase 2, *La forêt ou le sommeil profond. Feu* commençait une fois que les performeuses avaient traversé le public. Elles enlevaient alors une couche de nylon avec leur lampe de poche puis enfilaient un masque de nylon. Les lampes de poche du public étaient éteintes lui permettant d'être caché dans la nuit pour assister au spectacle. Le jeu de lumière que la lampe de poche créait avec le nylon évoquait pour moi un serpent qui change de peau, des sorcières qui brûlent sur le bûcher, simplement des filles qui se changent ou encore ces « filles lucioles comme l'incarnation de l'ingouvernable d'Agamben » (Delvaux, 2013, p. 263). Tout comme les figures de femmes mortes/vivantes que j'ai tenté de mettre en scène, la figure des lucioles, développée par le philosophe Didi-Huberman, sont des « [...] survivances, c'est-à-dire l'état de ce qu'on croyait être une disparition. » (2002, p. 265). Selon lui, « [e]lles sont une marque d'espoir et aussi, en regard du pouvoir, une menace continue, permanente. Les survivances ne sont pas essences, elles sont mouvement, clignotement, appels. » (2002, p.265) La lumière des lampes de poche des performeuses était dans une teinte chaude, évoquant cette figure des lucioles au « clignotement désirant et résistant » (2002 p. 264), tandis que les lampes de poche du public étaient de couleur froide. Venait ensuite la première apparition de la passante. Munie d'une lampe de poche, elle traversait la chambre de plastique, déambulant en chantonnant au travers des performeuses et des poupées qui descendaient du plafond tout en transportant la carcasse d'une mouette. Une fois les poupées descendues et le passage de la passante terminé, les lampes de poche du public se rallumaient. Il était

alors appelé à se promener librement dans ce tableau que nous appelions la forêt. Ce tableau se déployait en neuf sous-tableaux composés d'une performeuse, de son masque de papier déposé au sol et d'une poupée. Tout au long de ce tableau, les performeuses restaient quasi immobiles en générant un bourdonnement généré par la respiration yogique de l'abeille qu'elles effectuaient. L'utilisation de ce type de respiration pour cette plongée dans la peur témoignait d'une volonté de se distancier de celle-ci, de délier la peur de ses symptômes (panique, angoisse, pétrification), de la « dé-sacralis[er] », de nous faire comprendre que ce n'est pas parce « qu'un individu a peur qu'il est en sécurité » (FIX, 2018, p.548). Les actes misogynes tentent de contrôler les femmes, d'en assurer la domination, en instaurant la peur. Nous cherchions donc le moyen de nous en distancier.

3.3.1 La conception sonore / Évocation des violences faites aux femmes

La conception sonore de ce tableau fut centrale dans mon processus de recherche-création. Je voulais que le son « ouvre » les corps des performeuses qui composaient ce tableau, afin que la peur et/ou les violences qu'ils recèlent s'en échappent. Il ne me semblait pas suffisant de mettre les corps à nu, je voulais symboliquement les ouvrir. Je voulais « voir ce qui reste de l'image quand elle se met à trembler » (Delvaux, 2013, p. 102), voir dans les crevasses créées par ces tremblements. Pour ce faire, comme je le mentionne dans le chapitre 2, nous avons travaillé la conception sonore de sorte qu'elle fasse vibrer les corps des performeuses comme du public, en rendant audibles nos peurs de représailles tant intérieures qu'extérieures, tout en tentant de garder une distance avec la violence évoquée par celles-ci. Nous cherchions à avoir la sensation que nous étions dans un monde souterrain, comme au sous-sol d'une maison, et que la violence se déroulait au-dessus de nos têtes. En scène, la conceptrice Marie-Frédérique Gravel travaillait en direct à la manière d'une *DJ*. Ces sons de travail étaient, je le

rappelle, de la parole automatique et de la respiration yogique amplifiées, des listes de lieux, d'armes et de parties du corps, des sons de mitraillettes, de cris, de pleurs, de vomissements, de portes qui claquent, de verres qui se cassent, etc. Ce tableau était d'une durée de 20 minutes et était séparé en deux parties de 10 minutes. Le premier son de mitraillette séparait la première partie qui évoquait les violences que l'on s'inflige à soi-même de la deuxième partie qui évoquait, quant à elle, celles que les autres peuvent nous infliger. La durée de ce tableau ainsi que l'ambiance, pouvant être qualifiée d'anxiogène, créaient une mise à l'épreuve symbolique pour les performeuses comme pour certain.e.s spectateur.rice.s. Je crois que les sons de mitraillette étaient d'autant plus dérangeants du fait que nous nous trouvions triplement enfermés : dans une chambre de plastique, à l'intérieur d'une salle de spectacle, à l'intérieur d'une université; dans des lieux (salles de spectacle et établissements scolaires) où se sont réellement déroulées plusieurs tueries de masse. Selon Fix, cela tient « du dispositif d'immersion extrême ».

La peur ici a trait à un déplacement de l'assignation du lieu : de loisirs, de pensée ou de formation en lieu de violence. Elle engage également un retournement du lien au lieu : de l'enfermement temporaire et choisi qu'est l'entrée dans une salle de spectacle à un enfermement pouvant s'avérer définitif ou du moins ne laissant pas de place au choix, lorsqu'on y est pris au piège, c'est-à-dire une abolition du sujet et à son pouvoir de décision. C'est pourquoi le théâtre lorsqu'il s'empare de sujets comme le terrorisme (ou toute autre situation de violence, mais tout particulièrement le terrorisme, car il investit des lieux familiers) travaille en profondeur sa propre situation d'énonciation et de représentation. (Fix, 2018, p. 542)

Parfois, en y repensant, j'ai l'impression que le dispositif prenait le dessus sur la mise en récit de cette performance théâtrale, par l'expérience qu'il faisait vivre aux spectateur.rice.s en raison de l'environnement sonore immersif dans lequel se trouvaient des sons de mitraillette, de la noirceur des lieux, de la déambulation des spectateur.rice.s, de la manipulation des lampes de poche, de la proximité des performeuses quasi nues, etc. Était-il trop « éprouvant » pour que le public soit capable

de garder une juste distance avec celui-ci, distance lui permettant d'observer et de remettre en question les raisons de ses propres réactions? J'ai pensé cet essai scénique comme une invitation à partager un rêve dont j'étais l'architecte, comme une invitation à visiter mon inconscient, mes peurs. Une invitation à s'identifier ou non à mes préoccupations, une invitation à réfléchir sur ses propres peurs, une invitation à se rencontrer soi-même. J'ai tenté de créer un *safe space* dans lequel mettre en scène un dispositif qui ébranlait les relations de pouvoir entre regardants et regardé.e.s afin de questionner nos capacités d'agir. Mais je crois que les lampes de poche ont imposé au public un regard de voyeur qui n'était pas souhaité de ma part. Habituellement, il y a voyeurisme quand la personne regardée ne se sait pas observée et/ou n'est pas consentante, ce qui n'était pas le cas dans ce spectacle. Je savais certes faire allusion à cette idée de voyeurisme, en utilisant des lampes de poche comme éclairage, mais je ne souhaitais pas cantonner les spectateur.rice.s dans des rôles de dominant.e.s ou d'opresseur.e.s. Je crois que c'est en endossant ce rôle et/ou en pensant devoir endosser ce rôle que la violence avait la possibilité de surgir sur scène de façon à reconduire la violence faite aux femmes et que le thème de cette recherche pouvait glisser de la peur à la violence. Je voulais bel et bien qu'il se dégage une violence de ce tableau de la forêt, mais une violence non dirigée, c'est-à-dire qui ne viserait ni le public ni les autres performeuses et qui proviendrait de leur corps, comme si elle s'échappait de ceux-ci. Selon Suzanne Ferrières-Pestureau, psychanalyste et autrice de nombreux ouvrages sur l'art, le corps est un « lieu d'émergence du sensoriel, de l'archaïque et de la violence qu'il recèle. » (2012, p. 17) Enfin, c'est ce potentiel plurivoque engendré par ma volonté de travailler en zone liminaire qui m'a amenée à tenter de positionner mon essai scénique du côté de l'art de l'obscène ou de l'art engagé.

3.3.2 Art engagé ou art de l'obscène ?

Sylvain Campeau, dans son texte intitulé *Art engagé, art politique et art de l'obscène*, dit de l'art engagé qu'il « dénonce une occultation intéressée » de la violence et la condamne, « rassure » les spectateur.rice.s et « cherche une indignation bien-pensante » avec laquelle les artistes et le public « se braquent contre les excès du monde et se consolent devant eux » (2004, p. 19-21). Tandis que l'art de l'obscène « [...] choisit de montrer *Unrepresentable*, la violence dans sa crudité la plus extrême, dans son outrance pure [...] cherche à dégoûter [...] intime de voir de regarder une vision intolérable [...] entretient l'anxiété. » (Ibid.). À la lecture de ce texte, bien que la façon qu'a Campeau de décrire l'art engagé et l'art de l'obscène me semble réductrice, je peux néanmoins constater que mon essai scénique ne répond ni aux caractéristiques de l'un ni à celles de l'autre : il se situe entre les deux. Cela me semble la conséquence logique à la fois de mon travail sur la liminarité et l'agentivité et de mon désir de travailler un théâtre politique et féministe dans sa forme et dans sa poïétique (et non par le biais d'un discours militant). Ma recherche-crédation ne se voulait pas « bien-pensante », elle ne se voulait pas « rassurante » outre mesure (un peu tout de même, mais sans évacuer les éléments qui pouvaient être insécurisants) et elle ne cherchait pas à « consoler » personne, comme l'art engagé cherche à le faire selon Campeau. Sans pour autant chercher à « dégoûter » et à entretenir « l'anxiété » comme le fait l'art obscène selon la définition qu'il en donne. Ma recherche-crédation cherchait à créer un lieu propice à l'introspection, aux questionnements et à la discussion.

Avec mon essai scénique, j'ai voulu constituer une « armée » de femmes résistantes, car « affranchies » de leur peur et donc prêtes à monter aux barricades pour aller condamner les violences faites aux femmes. J'espérais que les femmes du public se reconnaissent dans la peur mise en scène et qu'elles joignent ainsi symboliquement

leurs forces à celles des performeuses. Celles-ci n'apparaissaient pas pour autant en position de force. Leur vulnérabilité était mise de l'avant. Avec les lampes de poche, j'intimais aux spectateur.rice.s de voir et de regarder les corps qu'on leur présentait. Mon but n'était pas de les « déguster ». Je voulais simplement les inviter à observer une réalité dont on détourne trop souvent le regard : celle des corps meurtris par les différentes formes de violence que les femmes subissent. En ce sens, on pourrait dire que les éclairages à la lampe de poche et les costumes des comédiennes « dénonç[aient] une occultation intéressée » (2004, p. 19) des violences faites aux femmes. Ce que j'avais envie de montrer n'était pas de l'ordre de l'horreur, mais plutôt de son appréhension, de son imagination, bien que cette horreur engendrée par les violences dont j'ai peur soit bien réelle. Ce lien étroit entre l'appréhension d'actes violents (peur) et ces actes eux-mêmes (violence) que l'on retrouve dans mon essai scénique est propice à déplacer l'analyse de la violence qu'il recèle. Mon travail sur la liminarité et l'agentivité et j'ajouterais sur la sensorialité rend les lectures qui peuvent en être faites dépendantes des sensibilités de chacun.ne.s.

L'idée que j'ai pu reconduire les violences faites aux femmes par le biais de mon essai scénique doit être envisagée. Même si l'analyse que j'en fais ne va pas dans ce sens, je reconnais la possibilité que ce glissement puisse s'opérer si le public, happé par le côté hostile de ce dispositif immersif, se voit incapable d'entretenir une distance avec celui-ci. Peut-être aurait-il fallu que je sois plus claire sur le fait que la violence évoquée était abordée par le prisme de la peur ? Pourtant, la seule phrase énoncée de façon audible pour tou.te.s, en dehors de ma présentation du début, était celle-ci : « je préférerais ne pas avoir peur ».

3.4 Libération. De l'hystérie à l'orgie

La deuxième phase se terminait par un retour au calme de quelques secondes, marquant la fin de la traversée de la peur, suivie par le son d'une averse (symbole de renouveau), avec des orages (symbole de l'union des énergies dites féminines et masculines), qui ouvrait la troisième phase. La conception sonore fut centrale également pour la création de cette phase, puisqu'elle accompagnait les performeuses dans leur « catharsis ». Elle contenait des sons d'oiseaux, de mouettes, des rires et des chants. Nous l'avons travaillée en nous imaginant nous retrouver dans un champ ou une clairière suite à notre traversée de la forêt. Les lumières des lampes de poche du public changeaient tranquillement de couleurs durant cette phase, prenant des teintes plus festives. Il y avait également des éclairages de type aurore boréale aux quatre coins de la chambre de plastique, nous donnant l'impression que le lever du soleil pouvait se faire à tout moment. Le public était invité à rester en périphérie de l'espace. Nous voulions qu'il se retrouve tout autour des performeuses, afin qu'il puisse se voir tout en regardant le spectacle. Nous voulions qu'il fasse partie de ce tableau que nous voulions festif, car inspiré par la façon qu'a Agamben de voir la fête et plus précisément la danse comme un acte de « désœuvrement » (2009, p. 178): « qu'est-ce que la danse sinon la libération du corps de ses mouvements utilitaires, l'exhibition des gestes dans leur pur désœuvrement ? » (2009, p. 179)

Cette phase a réellement agi chez les performeuses comme un moment de libération et d'émancipation. Elle nécessitait une réelle acceptation de leurs corps et de sa nudité en raison de la liberté de mouvement qu'elle engendrait. Les performeuses ont témoigné être gagnées par une réelle sensation d'euphorie, de liberté et d'empuancement. Bien que j'aurais souhaité que tous les spectateur.rice.s vivent par mimétisme cette sensation, j'imagine que plusieurs devaient se sentir laissés pour compte, car il.elle.s ne devaient pas comprendre que l'on puisse vouloir se montrer sous un tel jour. Être à

l'aise avec la nudité en scène dans un rapport de proximité est une chose, mais être à l'aise avec la nudité en mouvement en est une autre. Selon Julie Perrin, la nudité en mouvement transgresse un tabou de plus que la nudité fixe : « le tabou des orifices » (2013, p. 80). Dans leur danse libre et décomplexée, les comédiennes en scène n'étaient pas soucieuses de se retrouver dans des postures pouvant être qualifiées de disgracieuses où par exemple leur anus ou leur vulve pouvaient être exposés. Ce qui, selon Perrin, « donne au nu son caractère insaisissable et émancipé » et fait de lui « le sujet du discours » (2013, p. 178). Le caractère pulsionnel de cette danse faisait ressortir une certaine forme d'animalité chez les performeuses, ce qui à une époque nous aurait valu probablement l'appellation d'hystérique⁵². Je me suis demandé si je ne devais pas travailler cette danse de façon plus « civilisée », afin que l'on ne puisse nous apposer ce qualificatif. Puis, en y réfléchissant, j'ai eu envie d'embrasser cette étiquette trop souvent collée aux femmes sortant de la norme. Si nous avons l'air « hystériques », c'est parce que nous avons décidé de ne plus avoir peur, nous avons décidé de nous réapproprier nos corps, nos désirs et nos émotions. Cela aurait été un non-sens de changer cette danse par peur d'être qualifiées d'hystériques. D'autant plus que, selon Sabine Arnaud, l'appellation d'hystérique est aujourd'hui utilisée de façon à « mettre à l'évidence un groupe et l'isoler comme problématique » (Arnaud, 2014), afin de le remettre à sa place. Nous avons donc décidé d'embrasser cette étiquette « d'hystérique » comme nous l'avions fait en nous autoproclamant être des mouettes, afin qu'on ne puisse pas, par cette appellation, tenter de nous remettre à notre place.

⁵² L'hystérie proviendrait d'un dérèglement de l'utérus : cet organe féminin que la médecine a longtemps perçu comme une « bête noire » (Didi-Huberman, 2014, p. 95) devant être domptée, contrôlée à tout prix, afin d'éviter tout dérèglement. Cette maladie aux symptômes multiples et variés, sans définition stable, a valu l'enfermement à de nombreuses femmes. Elles étaient alors « traitées » en plus d'être étudiées, photographiées et mises en scène lors de démonstrations médicales. L'hystérie serait disparue comme maladie au fur à mesure de l'amélioration de la condition des femmes.



Figure 25 - Phase 3 : la danse, Perspective conique⁵³

À la fin de cette danse, les performeuses se réunissaient couchées au sol en riant. Elles formaient alors un amas de corps qui évoquait pour moi à la fois une sorte de « paradis perdu », une orgie et/ou un bûcher. Ce moment faisait office de transition pour le tableau final. Une fois les rires terminés, les performeuses se relevaient, récupéraient une poupée, allaient se positionner en deux rangées dans l'espace, déposaient doucement leur poupée sur sol et s'installait en position finale : debout au pied de leurs poupées comme s'il s'agissait de leurs ombres.

Lors de la création de ce tableau, je savais souhaiter que le spectacle finisse sur une mise à mort symbolique de renaissance et de transformation. Je savais vouloir qu'il induise un état de recueillement. Mais, je ne savais pas quoi faire des masques. Et puisqu'il me semblait devoir clore la dramaturgie des éléments scénographiques utilisés, cela m'embêtait grandement. Jusqu'à ce que je me rende compte que les poupées n'avaient pas de tête et qu'elles devaient par conséquent la retrouver avant d'être « enterrées ». La passante revenait donc pour distribuer les masques des performeuses aux poupées créant ainsi du même coup une sorte de rapport à la filiation et/ou à la sororité, du moins à la communauté, me rappelant le « toutes pour une et une pour toutes » de Delvaux en conclusion des *filles en séries* (2018, p. 268).

⁵³ Photos de Catherine FP

J'imaginai qu'après avoir retrouvé leur visage, des champignons (organes de résistance ni animal ni végétal) pousseraient sur leur corps et qu'elles se transformeraient ainsi en une force de résistance dans laquelle toutes celles qui en ont besoin pourraient puiser. Une force de résistance qui proviendrait d'un détachement de la peur, d'une forme de sérénité.

Une réplique en *voix off* représentant pour moi un appel à vivre en paix avec la mort, avec notre condition d'être mortel accompagnait ce tableau. J'y voyais un appel à vivre le moment présent sans avoir peur du futur, sans avoir peur de ce qui pourrait bien arriver. Elle représente pour moi la seule vérité pouvant être affirmée, qui nous concerne tous et toutes. Je la considère donc comme étant en quelque sorte rassembleuse.

Voix hors-champ : méditation 5

Un coucher de soleil. Une odeur de sapin. Une plage déserte. Le mouvement perpétuel de l'eau. Le sommet enneigé d'une montagne. Le sourire d'un enfant. La sensation d'une brise sur la peau. Un lac au lever du soleil...

Toutes...
Nous mourrons...
Un jour...

*Son vent*⁵⁴

Cependant, elle peut également porter, pour certain.es, une forme de fatalisme, qui liée aux questions des féminicides peut être très choquante. Mais ce n'était pas mon intention. Accepter la mort, ne plus en avoir peur, ne signifie pas pour moi que nous devons cesser de nous indigner contre les morts prématurées de femmes.

⁵⁴ Extrait de la partition de *Perspective conique*...



Figure 26 - Tableau final, Perspective conique⁵⁵



Figure 27 - Tableau final: carcasse de mouette⁵⁶

J'ai démontré dans ce chapitre, grâce à l'analyse de mes intentions derrière la création du dispositif de mon essai scénique, que ma volonté de travailler en zone liminaire a établi le lieu de mes questionnements sur l'agentivité et que de ce lieu de possibles glissements de sens ont pu s'opérer. Travailler la liminarité du dispositif a non seulement impliqué de mélanger des symboles binaires, mais également de tenter de créer des possibilités de transformations. J'ai travaillé ces possibilités de façon globale en mettant en scène une sorte de rituel de passage permettant une libération de la peur de représailles, mais également de façon plus conceptuelle en travaillant sur le passage des performeuses entre figures et sujets et en travaillant l'impression pour le public de

⁵⁵ Photo de Catherine FP

⁵⁶ Photo de Catherine FP

passer d'une posture à l'autre dans les diverses relations de pouvoir qu'il avait la possibilité d'observer et d'interpréter. C'est cette mouvance de postures tant du côté des performeuses que du public qui m'a amenée à devoir expliquer mes intentions derrière la nudité, la violence et l'hystérie mise en scène dans mon essai scénique.

Enfin, mettre en jeu des relations de pouvoir en zone liminaire a nécessité de ma part un lâcher-prise vis-à-vis des possibles interprétations du public. Car, je me suis rendu compte, bien qu'assez tard, que cela mobilisait une grande diversité d'expériences. Accepter le dissensus, le risque que le public ne perçoive pas mes intentions a fait partie du travail sur la peur que j'ai eu à effectuer. J'ai rencontré lors de la création une tension entre cette impression de devoir lâcher prise et la croyance que le regard de l'autre est nécessaire à notre propre existence, qu'il nous détermine en quelque sorte. Ma prise de parole se voulant une tentative de partage, il était important pour moi d'être comprise, mais je ne voulais pas pour autant que la peur de ne pas l'être modifie mes interventions. J'ai donc tenté de me laisser guider le plus possible par les sensations, les intuitions et les questionnements qui m'habitaient comme metteuse en scène (observatrice) et comme performeuse (observée), en souhaitant que certaines personnes s'y reconnaissent.

CONCLUSION

J'ai adopté une approche holistique et a-hiérarchisante de mes envies créatrices lors de la création de mes laboratoires et de mon essai scénique final. L'écriture de ce mémoire m'a donc fait découvrir une panoplie de liens, voire de contradictions, entre ma pratique artistique et mon cadre théorique, que je n'avais pas anticipés. Grâce à la découverte progressive de ces liens et contradictions, j'ai pu creuser le sens de mes gestes créatifs, ce qui m'a permis d'en apprendre plus sur moi-même comme praticienne et sur l'objet de mes recherches. Cette analyse que j'ai effectuée en écrivant mon mémoire, m'a également fait constater l'ampleur des sujets traités par cette recherche-création. C'est sans doute ma posture profanatoire qui est responsable de cette multiplicité de sujets. La profanation, au sens où Agamben l'entend, en impliquant à la fois d'intervenir sur le dispositif théâtral et sur les processus de subjectivation (du sujet femme) qu'il opère, m'a amenée à travailler à la fois avec de la matière plastique (décor, éclairage, costumes, son, récit et/ou texte), humaine (relation scène-salle, jeu et corps des comédiennes) et philosophique et/ou théorique (la liminarité, l'agentivité, l'auto-fiction, les théories féministes et *queer*, la psychanalyse, les théories du commun, la nudité, l'hystérie, la violence, les relations de pouvoirs, la profanation des dispositifs, etc.). Ayant été imbriqués à ma recherche au fil de mes réflexions sur la profanation du dispositif théâtral comme acte de résistance féministe, ces sujets, bien que trop nombreux et pour la plupart traités en surface, sont nécessaires pour suivre la logique de ma recherche-création. Je souhaite par ailleurs rappeler qu'une multitude de réponses artistiques auraient pu être possibles à la profanation du dispositif théâtral comme acte de résistance féministe. *Perspective*

conique [;] mouettes éponymes ou spores en transmutation... fut humblement la mienne.

Malgré le potentiel polémique de mon essai scénique final, j'ai l'impression d'avoir atteint mes objectifs de recherche-crédation, d'avoir réussi à endosser une posture profanatoire et féministe. Avoir travaillé entre femmes et personnes non binaires a permis de libérer ma parole et mes gestes créatifs. Je ne crois pas que j'aurais osé travailler sur la peur, comme je l'ai fait, avec l'aide d'une équipe mixte. Du moins, pas à ce stade-ci de ma pratique artistique. Ce cheminement fut pour moi transformateur.

La plongée dans la peur entreprise avec ce mémoire m'a fait découvrir qu'elle provient certes de dangers bien réels, les violences faites aux femmes étant multiples et fréquentes, mais aussi du risque de perdre mes privilèges ; de la perte de cette tenue de camouflage, dont je parle en introduction, que me procure ma blancheur, mon corps, mon éducation, mon statut de mère et de femme mariée. Je me suis rendu compte que je sais assez bien jouer avec les stéréotypes que l'on assigne aux femmes, que je sais m'y conformer, voir m'y réfugier lorsque je considère qu'il vaut mieux passer inaperçu. Ma recherche-crédation m'a fait reconnaître ma lâcheté, mon manque de solidarité face à toutes celles qui sont exposées contre leur gré. J'admets encore aujourd'hui vaciller trop souvent entre la honte de rester cachée, sous mon costume de privilégiée, pendant que d'autres subissent des attaques psychologiques et physiques, et la peur de subir ces mêmes attaques.

Cette prise de conscience sur l'une des origines de ma peur m'amène à me questionner sur la façon de « freiner ce devenir blanc » (Delvaux, 2018, p.12), ce devenir femme ou homme dont parle Delvaux dans la réédition des *filles en séries*. Sur la façon de

réfléchir et d'intégrer la notion d'intersectionnalité⁵⁷ à un processus de création autofictif : comment, par exemple, ne pas être la complice inconsciente d'un patriarcat impérialiste ? Enfin, en tentant de sortir de ma tenue de camouflage et d'explorer mes peurs, j'ai découvert qu'il s'y cachait également beaucoup de colère. Face à la colère et à la peur, une même question continue de m'habiter : comment résister sans y laisser sa peau ?

Au début de ma recherche-crédation, je croyais que l'un de mes objectifs était de transcender la peur, voire de l'annihiler, mais je me suis rendu compte qu'il s'agissait plutôt de trouver comment créer de l'espace entre elle et moi. Comment ne pas être ma peur ou ma colère ? J'émetts l'hypothèse que c'est cet espace qui permettrait de résister sans y laisser sa peau, de poser des gestes de résistance sans être la résistance. Je crois que c'est également cet espace qui permettrait d'être en contact avec soi, de se dégager des stéréotypes de genres et d'établir un réel contact avec l'autre. Cette hypothèse concernant la recherche d'un espace en soi m'a fait réaliser à quel point ce que je croyais être une quête identitaire et politique au départ est en grande partie spirituelle. Ce que j'apprends tranquillement à assumer.

J'en suis donc maintenant à réfléchir sur les façons de concilier, à même ma pratique artistique, différentes théories et pratiques spirituelles féministes à l'écoféminisme *queer*. Le tout en continuant d'essayer de déjouer mon genre et mes privilèges dans une optique de résistance pérenne.

⁵⁷ J'entends par intersectionnalité les lieux où se rencontrent de multiples relations de domination notamment liées au genre, à la sexualité, au racisme, à la classe sociale, aux capacités, etc.

APPENDICE A

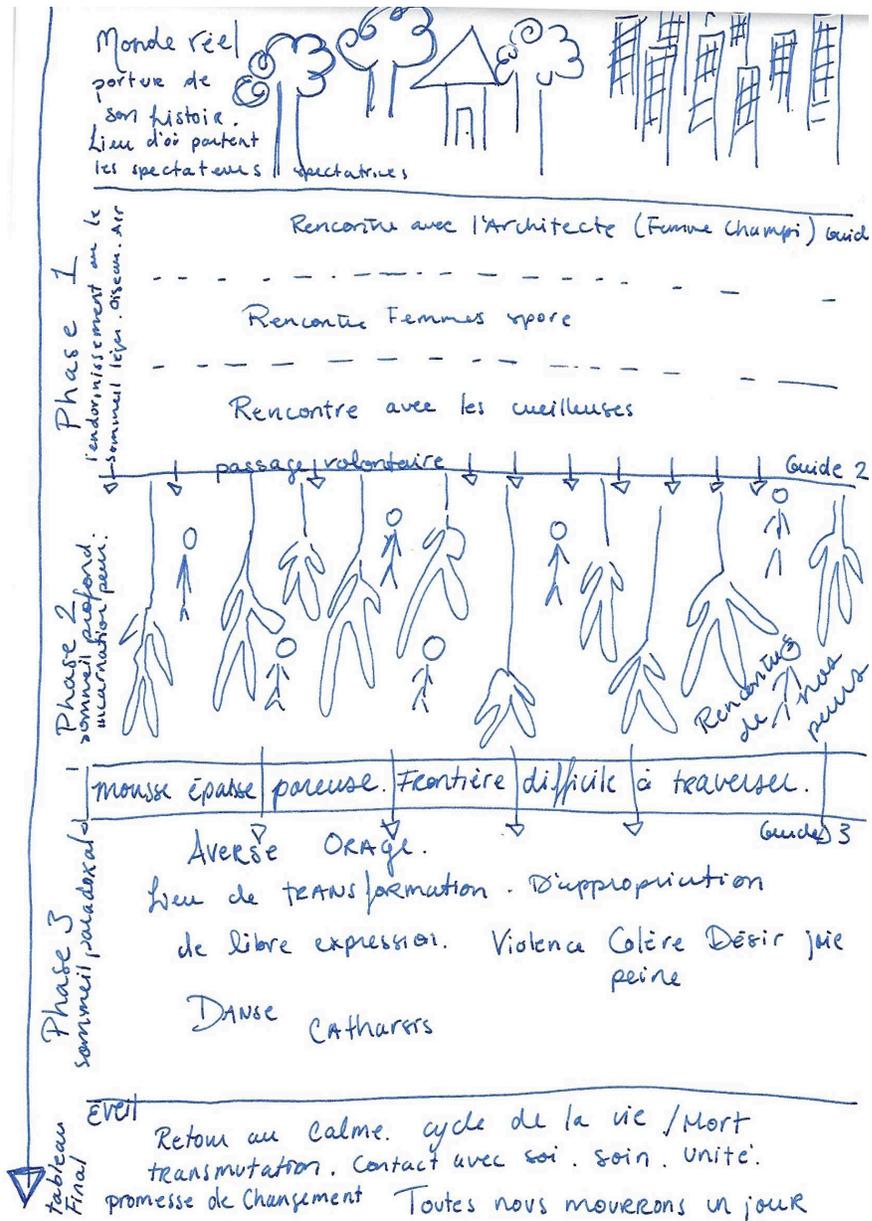


Figure 28 - Schéma dessiné de Perspective conique...

APPENDICE B



perspective conique... femmes, champignons, plastique, nylons, lampes de poche, fleurs, cheveux, terre et son. 1310 x 731 x 451 cm

PERSPECTIVE CONIQUE [;]
mouettes éponymes ou spores en transmutation
Femmes, champignons, plastique, nylons, lampes de poche, fleurs, cheveux, terre et son. 1310 x 731 x 451 cm

Essai scénique de Pénélope Deraïche Dallaire
réalisé dans le cadre de la maîtrise en théâtre

7 au 9 février 2019
Studio-d'essai Claude-Gauvreau
billetterie (514) 987-3456 || www.lepointdevente.com

UQÀM | École supérieure de théâtre

MISE EN SCÈNE Pénélope Deraïche Dallaire
DIRECTION DE RECHERCHE Marie-Christine Lesage
ASSISTANCE À LA MISE EN SCÈNE Kathrine Morel
DRAMATURGIE Myriam Stéphanie Perraton-Lambert
INTERPRÉTATION Véronique Borboin, Pénélope Deraïche Dallaire
Ariane Lavery, Jessica Léveillé-Lemay, Eve Mangin, Alix Mouysset
Véronique Pascal, Alyssa Pellerin-Boudreau, Andréanne Samson, Marie-Noëlle Voisin
DIRECTION TECHNIQUE, DÉCOR / ACCESSOIRES Audrée Juteau Lewka
CONCEPTION COSTUMES Marie-Audrey Jacques CONCEPTION SONORE Marie-Frédérique Gravel
CONCEPTION NUMÉRIQUE Catherine Fournier-Poirier DIRECTION DE PRODUCTION Julie Coquerelle

Figure 29 - Affiche Perspective conique... par Marie-Audrey Jacques

BIBLIOGRAPHIE

- Abramovic, M., et Atlas, Charles. (1994). *Marina Abramovic biography*. Stuttgart: Cantz.
- Agamben, G. (1990). *La communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*. Paris : Édition du Seuil.
- Agamben, G. (2006). *Qu'est-ce qu'un dispositif?*. Paris: Éditions Payot et Rivages.
- Arcan, N. (2001). *Putain : Récit*. Paris: Éditions du Seuil.
- Arcan, N. (2004). *Folle : Récit*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel*. Paris : Flammarion.
- Ardenne, P. (2006). *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, Paris : Flammarion.
- Arce, C. (2015). L'hystérie, la démence... pour accabler les femmes, toutes sortes de maladies ridicules ont été inventées dans le passé. *Huffington Post*. Récupéré de https://www.huffingtonpost.fr/2015/04/04/hysterie-demence-accabler-femmes-maladies-ridicules_n_7000090.html
- Aubé, P. (2014). *L'impact du nombre. Vers une neutralisation de l'érotisme dans les œuvres de Vanessa Beecroft et de Spencer Tunick*. (Mémoire de Maîtrise en Histoire de l'art) Université Laval. Récupéré de <http://hdl.handle.net/20.500.11794/25211>
- Ausina, A-J. (2014). La performance comme force de combat dans le féminisme. *Recherches féministes*, 27(2), 81-96. doi: 10.7202/1027919ar
- Baqué, D. (2002). *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*. Paris: Éditions du Regard.

- Baqué, D. (2009). *L'effroi du présent : Figurer la violence*. Paris: Flammarion.
- Bacqué, M. & Biewener, C. (2013). L'empowerment, un nouveau vocabulaire pour parler de participation ?. *Idées économiques et sociales*, 173(3), 25-32. doi:10.3917/idee.173.0025.
- Bérard, S., et Zanin, A. (2014). Femmes extrêmes : Paroxysmes et expériences limites du féminin... et du féminisme. *Recherches Feministes*, 27(1), 1-12. doi: <http://dx.doi.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.7202/1025412ar>
- Barbérís, I. (2013). L'humain débordé dans le théâtre postdramatique, *Cités*, 55(3), p. 25-32. doi : 10.3917/cite.055.0025
- Berger, A E. (2013). *Le grand théâtre du genre*. Paris : Éditions Belin.
- Bernard, C. (2017). Âmes sensibles s'abstenir : violence à / de l'art contemporain. *Sillages critiques*. Récupéré de <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/4846>
- Bertini, M-J. (2009). *Ni d'Ève ni d'Adam. Défaire la différence des sexes*. Paris : Max Milo Éditions.
- Bilodeau, A. (2016). Art féministe. Le corps, outil de transgression, de contestation et de décolonisation. *Nouveaux Cahiers du socialisme*, (15), 161–166.
- Bordeleau, É. (2012). *Foucault anonymat*. Montréal : Le Quartanier.
- Bordeleau, É. (2014). *Comment sauver le commun du communisme ?* Montréal : Le Quartanier.
- Bordeleau, É. Trudeau, J. (2016) Champ et contre-champ. Dialogue sur la rencontre entre art et politique. *Nouveaux Cahiers du socialisme*. (15), 34-50.
- Braqué, D. 2009. *L'effroi du présent. Figurer la violence*. Paris : Flammarion.
- Butler, J. (2003). «Les femmes » en tant que sujet du féminisme. *Raisons politiques*. (12), 85-97. DOI 10.3917/rai.012.0085

- Butler, J. (2006). *Trouble dans le genre*. Paris : La découverte.
- Butler, J. (2014). Démocratie radicale. *Chimères*. (2), 12-22.
doi : 10.3917/chime.083.0012
- Butler, J. (2017). *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Campeau, S. (2004). Art engagé, art politique, art obscène. *ETC*, (67), 19–21.
Récupéré de <https://id-erudit-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/iderudit/35144ac>
- Chwiejda, E. (2014). Peut-on toucher la réalité ? Les paradoxes de la violence dans l’art contemporain et la culture populaire, *Postures*, 19, 56-69. Récupéré de <http://revuepostures.com/fr/articles/chwiejda-19>>
- Cillaire, S. (s.d.). *La Mouette* d’Anton Tchekhov, adaptation libre de Marguerite Duras (1985). *Retors.net*. Récupéré de <https://retors.net/spip.php?article439>
- Collard, N. (2019). *Siri Hustvedt: penser avec sa chair*. *La Presse*. Récupéré de <https://www.lapresse.ca/arts/litterature/201904/26/01-5223754-siri-hustvedt-penser-avec-sa-chair.php>
- Cyr, C. (2004). L’autoreprésentation chez Vanessa Beecroft : détournement et dissémination. *Jeu*, (111), 130–136. Récupéré de <https://id.erudit.org/iderudit/25514ac>
- Dalibert, M, et Quemener, N. Femen. (2016). La reconnaissance médiatique d’un féminisme aux seins nus, *Mots. Les langages du politique*, 111(2), p. 83-102. Récupéré de <https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/revue-mots-2016-2-page-83.htm>
- Darsigny, M. (2018) *Trente suivi de l’écriture de la souffrance comme acte de résistance féministe*. (Mémoire de Maîtrise) Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/11456/1/M15504.pdf>
- Daviau, P. (2010). Les spiritualités féministes : redonner souffle et vie. *Théologiques*, 18 (2), 103–120. <https://doi.org/10.7202/1007482ar>

- Deleuze, G. (1953). *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*. Paris : Presses universitaires de France.
- Delvaux, M. (1998). *Femmes psychiatisées, femmes rebelles de l'étude de cas à la narration autobiographique*. Le Plessis-Robinson : France Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance.
- Delvaux, M. (2013). *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot*. Montréal : Remue-ménage.
- Delvaux, M. (2018). *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot*. Montréal : Remue-ménage
- Deschênes, M. (2013). Ricœur et Butler : Lumières sur le débat sexe/genre. À travers le prisme de l'identité narrative. *Études Ricoeuriennes*, 4(1), 113-129. Récupéré de <http://ricoeur.pitt.edu/ojs/index.php/ricoeur/article/view/170>
- Despentes, V. (2006). *King Kong théorie*. Paris : Grasset.
- Didi-Huberman, G. (1982). *Invention de l'hystérie Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula.
- Didi-Huberman, G. (2009). *Survivance des lucioles*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (1999). *Ouvrir Vénus nudité, rêve, cruauté*. Paris: Gallimard.
- Dorion, C. (2017). *Les luttes fécondes : libérer le désir en amour comme et politique*. Montréal : Atelier 10.
- Doyon, F. (2013). L'art de la violence comme acte de résistance. *Le devoir*. Récupéré de <https://www.ledevoir.com/culture/danse/374391/l-art-de-la-violence-comme-acte-de-resistance>
- Dufourmantelle, A. (2007). *La femme et le sacrifice : d'Antigone à la femme d'à côté*. Mesnil-sur-l'Estrée : Éditions Denoël.

- Dufourmantelle, A. (2001). *Sauvagerie maternelle*. Mesnil-sur-l'Estrée : Calman-Lévy
- Dumont, F. Sofio, S. (2007). Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art. *Cahiers du Genre*, 43(2), p. 17-43. doi : 10.3917/cdge.043.0017
- Eribon, D. (2013). *La société comme verdict : Classes, identités, trajectoires*. Paris : Fayard.
- Ernaux, A. (1981). *La femme gelée*. Paris: Gallimard.
- Féral, J. (2007). *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens. Tome III. Voix de femmes*. Montréal : Québec Amérique.
- Féral, J. (2011). *Théorie et Pratiques du théâtre. Au-delà des limites*. Montpellier : l'Entretemps.
- Féral, J. (2013). De la performance à la performativité, *Communications*, 92(1), 205-218. doi : 10.3917/commu.092.0205.
- Ferrières-Pestureau, S. (2012). Figures de la violence dans l'art pictural, *Cahiers de psychologie clinique*, 39(2), 11-30. doi : 10.3917/cpc.039.0011.
- Fix, F. (2018). Espace théâtral, espace carcéral : terrorisme à la scène. *Neohelicon*. 45(2), 539-561. Récupéré de <https://doi.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1007/s11059-018-0446-9>
- Forton, S. Houssa, É. (2012). L'ethnographie postmoderne comme posture de recherche : une fiction en quatre actes. *La recherche qualitative au service du changement*. 31(2), 52-78. Récupéré de <http://www.recherchequalitative.qc.ca/Revue.html>
- Foucault, M. (2008, c1969). *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- Gasparini, P. (2011). Autofiction vs autobiographie. *Tangence*. Enjeux critiques des écritures (auto)biographiques contemporaines, 97, 11-24. doi : 10.7202/1009126ar

- Gingras-Olivier, M-C. (2014). Les pratiques artistiques *queers* et féministes au Québec : art et activisme en tous lieux. *Recherches féministes*. 27(2). 153-169. doi : 10.7202/1027923ar
- Godin, M-A. (2017). *Toute est dans toute. Sorcelleries et féminismes*. (Mémoire de Maîtrise en arts visuels) Université Laval. Récupéré de <http://hdl.handle.net/20.500.11794/29472>
- Goffman, E. (1986). *Stigma : Notes on the management of spoiled identity*. New York: Simon & Schuster.
- Guerrilla Girls auteur. (2016). *The Hysterical Herstory of Hysteria and How it Was Cured : From ancient times until now*. Paris: Mfc-michèle didier.
- Guillaumin, C. (1992). *Sexe, race et pratique du pouvoir : L'idée de nature*. Paris : Côté-femmes.
- Halberstam, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press.
- Hamon-Siréjols, C. (2004). *Le constructivisme au théâtre*. Paris : CNRS éditions 2004
- Hanisch, C. (1969). *The personal is political*. Récupéré de <http://www.carolhanisch.org/index.html>
- Huston, N. (2008). *L'espèce fabulatrice*. Paris : Actes Sud.
- Kane, S. (2001). *4.48 psychose*. Paris : L'Arche.
- Lafontaine, M-P. (2017). Corps féminin, corps théâtral : le travail du trauma chez Sarah Kane, *Postures*, 26. Récupéré de <http://revuepostures.com/fr/articles/lafontaine-26>
- Lamoureux, E. St-Gelais, T. (2014). Où en sommes-nous avec le féminisme en art ? *Recherches féministes*. 27(2). 1-6. doi : 10.7202/1027914ar

- Lanctôt, A. (2019, 16 août). Le corps mis en jeu. *Le Devoir*. Récupéré de <https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/560767/le-corps-mis-en-jeu>
- Lapointe, C. (2011). *Anky, ou, La fuite/Opéra du désordre : cycle de la disparition : théâtre ; suivi de Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas*. Montréal : Les Herbes rouges.
- Lehmann, H-T. (2002). *Le théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche.
- Levin, L (2014). *Performing Ground. Space, Camouflage, and the art of blending In*. Toronto: Theatre and performance in Toronto.
- Mader, R. et Schweitzer, N. (2005). Your Body is a Battleground. De quelques objets de l'histoire de l'art, *Nouvelles Questions Féministes*, 24 (1), 67-82. doi:10.3917/nqf.241.0067.
- Malbou, C. (2009). *Changer de différence. Le féminin et la question philosophique*. Paris : Galilée.
- Mendieta, A., Solomon-Godeau, A. et Galerie Lelong. (2011). *Ana Mendieta : Blood & fire*. Paris: Galerie Lelong.
- Monfort, A. (2009). Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néodramatique, *Trajectoires*, 3, Récupéré de <http://trajectoires.revues.org/392>
- Mulvey, L. (1993). Plaisir visuel et cinéma narratif, *CinémAction*, 67, p. 17-23.
- Nancy, J-L. (1996). *Être singulier pluriel*. Paris : Galilée
- Nancy, J-L. (2000). Image et violence, *Le Portique*, 6, Récupéré de <http://http://leportique.revues.org/index451.html>
- Pahud, S. (2017). Le corps exhibé : un texte singulier du féminisme quatrième génération, *Argumentation et Analyse du Discours*, 18. doi : 10.4000/aad.2338

- Perrin, J. (2013). Le nu féminin en mouvement, *Communications*, 92(1), 173-182. doi : 10.3917/commu.092.0173.
- Pinthon, M. (2009). Marguerite Duras et l'autobiographier. Le Pacte de Vérité en question. *Relief: Revue Électronique De Littérature Française*, 3(1), 30-42. doi : <https://doi.org/10.18352/relief.400>
- Plana, M. (2012) *Théâtre féminin. Identité, sexualité, politique*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon.
- Plana, M. (2014) *Théâtre et politique. Modèles et concepts pour un théâtre politique contemporain*. Paris : Orizons
- Plana, M. (2015) *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon.
- Québec. Immigration, Francisation et Intégration. (2019). *Les valeurs démocratiques et les valeurs québécoises exprimées par la Charte des droits et libertés de la personne*. Récupéré de http://www.immigration-quebec.gouv.qc.ca/publications/fr/valeurs/GUI_Pratique_Valeurs_FR.pdf
- Ramos, J. (dir.). (2014). *Le tableau vivant et l'image performée*. Paris : INHA.
- Rosse, Dominique. (2002). Autofiction et autopoiétique : la fictionalisation de soi. *L'Esprit Créateur*, 42(4), 8-16. doi : 10.1353/esp.2010.0416
- Ryngaert, J-P. (2006). *Le personnage contemporain : décomposition, recomposition*. Paris : Éditions théâtrales.
- Ryngaert, J-P. (2008). Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel « ordre » dramaturgique. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 43(44), 103-112. doi : <https://doi.org/10.7202/041709ar>
- Savignac-Rousseau, S. et Cortopassi, G. (2012). Compte rendu de [Nudité banalisée: un féminisme de l'objectivation / Alice de Visscher, Festival VIVA ! Art action, Montréal. 4 – 9 octobre 2011]. *ETC*, (95), 39–40. Récupéré de <https://id.erudit.org/iderudit/65950ac>

- Schechner, R. (1982). *The end of humanism*. New York: Performing Arts Journal Publication.
- Schicharin, L. (2018). La performativité du corps chez Deborah de Robertis. Ambivalences dans les espaces visuels du féminisme contemporain, *Genre, sexualité & société*, 3, doi : 10.4000/gss.4522
- Spore. (2019, 18 décembre). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 18 décembre 2019 de <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Spore&oldid=165499688>
- Spry, T. (2001). Performing Autoethnography : an embodied methodological praxis. *Qualitative Inquiry*, 7 (6), 706-732. Récupéré de <https://doi.org/10.1177/107780040100700605>
- St-Gelais, T. (2017). Féminismes et incertitude. Un corps à soi et hors de soi, *esse arts + opinions*, (90), 34–43. Récupéré de <https://id.erudit.org/iderudit/85598ac>
- Surprenant, M-È. (2015). *Manuel de résistance féministe*. Montréal : Les éditions du remue-ménage.
- Tchekhov, A. (1984). *La mouette*. Paris: Actes Sud.
- Thiériot, G. (2013). *Le théâtre postdramatique: vers un chaos fécond ?* Monts : Presses universitaires Blaise Pascal.
- Turner, V. (1982). *From ritual to theatre the human seriousness of play*. New York: Performing Arts Journal.
- Vives, J-M. (2003). La vocation du féminin, *Cliniques méditerranéennes*, 2 (68), 193-205. doi : 10.3917/cm.068.0193.
- Woodman, F., Sollers, Philippe, et Fondation Cartier. (1998). *Francesca Woodman*. Arles: Paris: Actes Sud ; Fondation Cartier pour l'art contemporain.

Sources audio et vidéo

Arnaud, S. (2014, 19 juin). *L'invention de L'hystérie* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=JBMcC1of7kA>

Catala, A. (2018, 6 décembre). *Injustice épistémique et agentivité politique* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=6noX5I5OIXU>

Mercier, N., Desrosiers, P. (anim.), Charron, M.-È. (invitée). (2019, 13 août). Se mettre à nu en tant que femme pour le bien de l'art et de la liberté [Webradio]. Dans Société Radio-Canada (prod.), *Longueur d'onde*. Récupéré de <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/longueur-donde/segments/entrevue/128257/nudite-femmes-art-liberation-womanhood-corps-anatomie>

Mosna Savoye, G. (anim.), Eribon, D. (invité). (2016, 3 juin). Principes d'une pensée critique par Didier Eribon. [Webradio]. Dans France Culture (prod.) *Les chemins de la philosophie*. Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/principes-d-une-pensee-critique-par-didier-eribon>

Scott, J. W. (2017, 26 septembre). *Joan W. Scott : Genre et politique. Trente ans après*. [Vidéo en ligne] Récupéré de <https://octaviana.fr/items/show/9390#?c=0&m=0&s=0&cv=0>