

Les Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ



10 et 11 avril 2014, Montréal

Informations sur l'événement :

<http://www.crilcq.org/actualites/item/les-rendez-vous-de-la-recherche-emergente-du-crilcq-2014-montreal-10-11-avril/>

L'ensemble des textes diffusés
peut être consulté à l'adresse :

<http://www.crilcq.org/publications/rendez-vous-de-la-recherche-2014/>

Ce texte est celui d'une communication présentée lors des Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ, tenus au Pavillon Lionel-Groulx de l'Université de Montréal les 10 et 11 avril 2014.

Pour citer ce document :

Francis Jardon-Gomez, « Construction de soi, identité et mensonge dans *Nous voir nous* de Guillaume Corbeil », texte de la communication présentée dans le cadre des Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ, Pavillon Lionel-Groulx, Université de Montréal, 10 et 11 avril 2014, http://www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Rendez-vous_recherche_emergente_2014/Jardon-Gomez_Francis.pdf

Construction de soi, identité et mensonge dans *Nous voir nous* de Guillaume Corbeil

François Jardon-Gomez

Université de Montréal

Avec le développement au Québec, dans les années 1980 et 1990, de ce qu'on a pu appeler un « théâtre de la parole¹ » (Moss, 1997 : 63), la dramaturgie s'est progressivement détournée de la représentation de projets collectifs pour se recentrer sur l'individu, passant d'une parole collective et unitaire à une parole personnelle et éclatée. Comme le souligne Patrick Leroux, le discours proposé par « le théâtre québécois sur sa société s'est naturellement réorienté vers le soi individué plutôt que sur le soi sociétal, un discours qui rejoint celui des autres sociétés occidentales régies par cette hyper-conscience du soi *spectacularisé* » (2009 : 30). Il me semble que ce déplacement dans la conception et la représentation du soi au théâtre amène de nouvelles stratégies de construction du soi au sein d'une collectivité disloquée : emprunts (voire reprises non

1. « Bien que l'appréciation critique n'ait pas été immédiatement traduite en succès populaire pour [Normand] Chaurette et [René-Daniel] Dubois, leur influence n'en fut pas moins énorme sur les jeunes dramaturges arrivant à leur maturité au cours des années 1980. Le théâtre est devenu progressivement un théâtre de textes, un *théâtre de la parole* » (Moss, 1997 : 63. Je souligne).

distanciées) aux discours ambiants, usage renouvelé du mensonge et de la dissimulation, brouillage des paroles et discours des personnages qui apparaissent parfois interchangeables ou encore violence du langage quotidien. Cette nouvelle esthétique de la parole mènerait à la création de nouvelles manières de construire l'identité qui serait perpétuellement tremblante et changeante pour ne jamais se fixer en dehors du moment où elle se dit. Je m'intéresserai à la construction de soi par le langage à partir de *Nous voir nous*² de Guillaume Corbeil, autour des questions suivantes : comment les personnages se mettent-ils en scène ? Par quels procédés le font-ils ? À quoi répond ce besoin ? Je tenterai ainsi de voir comment l'esthétique théâtrale de Corbeil (écriture du fragment, remédiation par le théâtre du langage des réseaux sociaux) participe de la construction de soi des personnages, postulant l'hypothèse d'une écriture où simulation³ et vérité se confondent pour créer une identité qui est en constante reconstruction alors que l'individu doit être réapprivoiser à chaque prise de parole. La réflexion qui suit se fonde notamment sur un constat dressé par les sociologues Nicole Aubert et Claudine Haroche

2. J'emploie ce titre plutôt que celui utilisé lors de sa création au théâtre Espace Go en 2013, d'une part, parce que c'est celui donné par l'auteur dès les premières versions du texte lors de son passage à l'École nationale de théâtre et, d'autre part, parce qu'il m'apparaît plus significatif, « nous voir nous » relayant l'idée de cette présence constante du regard extérieur sur soi.

3. « Simulation » entendue au sens de Jean Baudrillard : « Donc, feindre, ou dissimuler, laissent intact le principe de réalité : la différence est toujours claire, elle n'est que masquée. Tandis que la simulation remet en cause la différence du "vrai" et du "faux", du "réel" et de l'"imaginaire" » (1981 : 12)

dans l'introduction de l'ouvrage collectif *Les tyrannies de la visibilité*:

Cette exigence de visibilité s'est intensifiée, dès les années 1960, avec le souci de présentation de soi et les stratégies qui l'accompagnaient. Elle s'est ensuite considérablement accrue dans les années 1990. Elle est concomitante du développement des médias et des technologies omniprésentes, qui enjoignent à une production continue et illimitée de soi. [...] D'une manière générale, cette injonction à la visibilité semble renvoyer non plus à ce que l'individu fait – à ses pratiques, à ses compétences, à ses actes –, qui laissait place à l'existence d'une sphère de l'intime protégée du regard des autres, mais à ce qu'il montre de lui (2011 : 7-8).

DE QUI PARLE-T-ON ?

La pièce de Corbeil explore les mécanismes de fabrication d'un moi sur les réseaux sociaux – qui se construit par le mensonge, le narcissisme à outrance et un esprit de compétition qui envahit toutes les sphères de la vie –, le tout divisé en cinq parties (numérotées de un à cinq, comme les personnages) dont les temporalités sont toujours à redéfinir. La pièce s'ouvre sur une adresse directe au public qui semble mettre sur le même plan le temps dramaturgique et le temps de la représentation : « *Sourires / UN. Bonjour / CINQ. Bonjour / Sourires / QUATRE. Merci d'être venus nous voir / TROIS. Merci beaucoup / DEUX. Oui / Merci / Sourires / Flash* (Corbeil, 2013 : 13). À partir de la deuxième partie, la plupart des énoncés sont redoublés d'une photo – venue immortaliser l'instant dont on parle – projetée au moment où le

personnage la décrit : « CINQ. Un premier verre / (*Photo*) / Les gars / (*Photo*) / Moi avec les gars / (*Photo*) / Moi qui jase avec les gars / (*Photo*) / Moi qui bois un shooter avec les gars (2013 : 36). La pièce de Corbeil est portée par cinq personnages dont les répliques ne sont pas hiérarchisées : bien que leurs noms soient des numéros, l'ordre de distribution de la parole ne suit aucune logique apparente. L'auteur invente ainsi une langue et une forme qui lui sont propres, empruntant à celles des réseaux sociaux pour laisser la situation d'énonciation dans un flou perpétuel, comme en témoigne l'ouverture de la deuxième partie :

TROIS. Je suis tellement fatiguée
QUATRE. J'ai l'impression que je m'en remettrai jamais
DEUX. Moi non plus
TROIS. T'étais pas là
DEUX. J'étais pas où ?
TROIS. À la soirée
DEUX. C'est pas ce soir ?
TROIS. C'était hier
DEUX. On est déjà demain ?
QUATRE. On est aujourd'hui
Hier on est sortis (2013 : 35).

D'ailleurs, le jeu frontal des acteurs, alternant avec des face-à-face et des regards lancés entre comédiens, participe aussi de cette confusion qui empêche de savoir si le retour sur les événements de la veille (ou du passé en général) se fait dans un même lieu ou si les personnages s'interpellent par la médiation des réseaux sociaux (prévue par le texte et redoublée

par la mise en scène qui les fait aussi utiliser des téléphones intelligents à plusieurs reprises).

Il faut également noter que la pièce ne contient pas de présentation des personnages, leur statut de sujet s'élaborant plutôt au fil du texte. Il faut aussi voir dans la désignation anonyme des cinq individus un jeu avec la notion de personnage qui masque, au bout du compte, son interchangeabilité (malgré l'apparence de goûts spécifiques à chacun, j'y reviendrai). La notion de personnage dans le théâtre contemporain est évidemment largement discutée, et la pièce de Corbeil met en scène des individus qui n'ont plus de consistance psychologique facilement définissable. Ainsi faut-il entendre le terme comme proche d'un personnage-palimpseste : on pourrait alors penser les personnages de *Nous voir nous* comme des « forme(s) envisagée(s) de l'extérieur » (Ryngaert et Sermon, 2006 : 11) ; en somme, des personnages vidés de leurs caractéristiques propres dont les actions, les paroles et les fonctions n'ont plus de sens que dans la projection de soi vers l'autre.

PARLER DE L'INTIME

La pièce semble, en apparence, répondre à une question générale formulée par Hervé Guay à propos d'un autre texte marquant de la dramaturgie contemporaine, *Rouge gueule*, pièce d'Étienne Lepage : « Comment s'adresser aux autres aujourd'hui ? Comment se faire entendre à une époque où plus personne ne sait écouter ? » (2010 : 60). La structure du texte suppose, voire ordonne un acte de mise en scène de soi lié

à l'énonciation. Les personnages de Corbeil manifestent un même désir, celui d'être entendus, reconnus et vus par leurs semblables, sans quoi leur existence est réduite à néant. Le psychanalyste Joël Birman souligne que le code de l'existence jadis fondé sur l'idée de reconnaissance s'est déplacé

vers un autre code, articulé cette fois autour des registres de la *présence* et de la *visibilité* comme valeurs fondamentales. [...] Dans la contemporanéité, c'est la position de l'être vu et la présence corporelle concrète face à l'autre qui conditionnent l'expérience de la certitude d'exister (2011 : 41).

La pièce de Corbeil illustre bien cette nécessité de la présence concrète liée au registre de la visibilité par la mise en scène perpétuelle des expériences – qu'elle soit synchronique avec son déroulement, qu'elle prenne la forme d'une pause permettant un commentaire ou simplement celle de l'explication *a posteriori* au moyen des multiples photos. De plus, *Nous voir nous* déplace le concept de présence, qui ne se conçoit plus uniquement dans la proximité des corps, mais également par l'intermédiaire de la virtualité des réseaux sociaux pour aplanir ces tensions entre réalité et virtualité.

REVENDIQUER SA PROJECTION

La pièce joue également de la tension entre deux pôles, entre l'accès à l'intimité des personnages et la nécessité d'extimité pour ces silhouettes présentes sur scène. Serge Tisseron définit l'extimité comme

le désir qui nous incite à montrer certains aspects de notre soi intime pour les faire valider par les autres, afin qu'ils

prennent une valeur plus grande à nos propres yeux. [...] Le désir d'extimité est inséparable d'une prise de risque : la valeur de ce qui est montré n'est jamais connue et c'est justement par le retour des autres qu'il est appelé à en prendre (2011 : 121).

L'écriture de Corbeil fouille jusqu'au bout ce désir pour en faire un mode d'être au monde qui ne touche plus seulement « certains aspects de notre soi intime », mais toutes les zones du privé pour les dévoiler au grand jour. *Nous voir nous* se présente comme une spectacularisation infinie qui se déroule en cinq étapes : présentation initiale (prenant la forme d'un questionnaire préétabli), récit du *party* de la veille, banalité du quotidien (qui se met également en spectacle), inscription de soi dans l'Histoire et « trashisation » (Guay, 2013 : 92) qui mène à des meurtres sordides, à la prostitution, à des actes sexuels déviants, à un suicide, et ainsi de suite. Tous les événements, importants ou banals, doivent se concevoir dans cette logique d'autoreprésentation qui permet de montrer aux autres sa présence sur le lieu de l'histoire – qu'elle soit monumentale ou intime :

DEUX. Moi à Auschwitz

(Photo)

Moi qui me demande comment une telle horreur a pu être possible

(Photo)

Moi qui dépose des fleurs dans une chambre à gaz

Photo

UN. Moi qui lis un poème sur la place Tiananmen

En mémoire des étudiants morts en 1989

Photo

[...]

CINQ. Moi dans les ruines d'une maison à Hiroshima

(Photo)

Moi avec un jouet de bébé calciné par l'explosion

(Photo)

Mes yeux qui se mouillent (2013 : 69).

Nous voir nous se fonde ainsi sur un rapprochement évident entre le théâtre et la représentation de soi au quotidien. Si l'association créée par Corbeil n'est certainement pas neuve, elle trouve dans l'existence des réseaux sociaux – en tant qu'espace d'hyper-spectacularisation de soi-même – une actualisation originale. Dans *Nous voir nous*, la parole est presque exclusivement constituée de descriptions des événements, voire de commentaires qui accompagnent les photos. Or, comme l'affirme encore Tisseron :

L'être humain ne se perçoit comme humain que s'il a la possibilité de commenter intérieurement les situations dans lesquelles il est plongé. C'est ce qui lui permet de s'éprouver comme au-dessus d'elles par la pensée. Raconter une expérience n'est pas en effet seulement une manière de la communiquer : c'est d'abord se constituer soi-même en sujet conscient de cette expérience (2011 : 123-124).

Le sujet se constitue ainsi par le discours et le récit ultérieur de son expérience pour s'inscrire dans le registre du langage, mais uniquement dans une perspective de projection perpétuelle de soi vers l'autre. En ce sens, on retrouve avec *Nous voir nous* ce que Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon définissent comme un « théâtre dont toute l'attention se porte sur

l'acte d'énoncer au présent» (2006 : 82), prisme par lequel on peut observer ces personnages porte-voix qui se dévoilent sans gêne. Comme le note Birman, « le regard de l'autre et l'injonction à la visibilité se transforment en critères ontologiques en ce qui concerne la certitude d'exister des individus » (2011 : 46). Cette logique est précisément celle qui est en jeu dans la pièce de Corbeil, qui apparaît comme une version radicale de la nécessité de parole qui fait bouger et exister les personnages ; en somme, *Nous voir nous* présente une individualité *volontairement* soumise à l'injonction de l'autre. La part la plus profonde d'intimité devient alors progressivement ce qu'il faut dévoiler pour continuer de se distinguer de la masse de ses semblables :

CINQ. Killer Mike qui m'encule et me frappe

Photo

DEUX. Un obèse et un nain qui me payent un extra pour me frapper

Et me cracher dessus

Photo

TROIS. Sylvain Brault qui m'encule me frappe me crache dessus et me rentre son poing dans la bouche

Avec Léonie Malouin qui me chie dans le visage et me rentre son poing dans le cul (2013 : 94).

Il n'est pas anodin de noter qu'à ce moment de la représentation, Claude Poissant a décidé de ne pas illustrer les énoncés avec des photographies comme l'indique le texte. Plutôt, une dizaine de photos défilent rapidement pour suggérer l'acte sexuel sans pour autant montrer d'image ouvertement

provocante ou choquante – la parole, chez Corbeil, permet des transgressions que l'image ne saurait cautionner. Le dispositif soulignait tout de même l'artificialité de la situation d'énonciation en mettant celle-ci en relief par le contraste avec les énoncés précédents qui étaient appuyés d'une photo. Plus encore, l'absence de photo pour venir documenter l'événement fixe pour de bon l'indécidabilité de la parole, qui devient la seule garante d'une éventuelle vérité: impossible, pour le lecteur-spectateur, de savoir qui dit vrai ou à quel moment la parole déraile, fabule, invente un « autre soi » pour se distinguer davantage des autres.

Si, dans la première partie de la pièce, les personnages se présentent d'abord séparément – reprenant le mode de communication propre aux sites de rencontre et aux réseaux sociaux qui permettrait de saisir en quelques lignes l'essence d'un individu –, c'est dans l'étalage de leurs goûts culturels que se nouent et dénouent les liens qui les unissent. À ce stade, les tentatives de différenciation sont encore ce qui prime, d'autant plus que la mise en scène accentue à première vue la séparation entre les cinq personnages qui, chacun leur tour, prennent le devant de la scène (ou sont mis en évidence par un jeu d'éclairage) pour se présenter. Tour à tour, ils se décrivent physiquement, donnent des traits de leur personnalité avant de se lancer dans une longue énumération de leurs goûts culturels qui s'étend sur 14 pages :

UN. Sexe: féminin
Yeux bruns
Cheveux châains

Un mètre soixante
Née le 2 août
Je suis célibataire
[...]
Ma devise : les femmes d'abord
Passion : la mode
Style : chic pour sortir
[...]
Club : l'Hyperbar
Drink : sauvignon blanc
Vodka Red Bull
Sex on the beach
N'importe quoi
Tant que c'est pas moi qui paye
(*Sourire*)
Restaurant : Asie Sud-Est
Musique : hip hop
Électro
J'ai aussi un petit côté québécois
(*Sourire*)
Dernier air en tête : Blue Monday de New Order
5000 dollars à dépenser dans la prochaine heure :
beaucoup de vêtements et une journée spa et massage
(2013 : 13).

Cependant, malgré les quelques différences ici et là dans les discours de présentation, la masse des références cinématographiques, littéraires et musicales lancées par chaque personnage finit par les indifférencier les uns des autres. Étant donné que chacun « aime » à peu près tout et n'importe quoi dans chaque champ, ses goûts n'apparaissent plus comme spécifiques, ils forment plutôt une masse informe et indifférenciée des artistes importants de la deuxième moitié du xx^e siècle à aujourd'hui, comme un catalogue des références communes

que tout le monde doit connaître et apprécier⁴. À ce titre, la surcharge des affirmations « j'aime », « j'ai vu » et « j'ai lu » répétées *ad nauseam* est particulièrement significative puisqu'elle réduit l'étalage des références à une vitrine qui ne dit rien du rapport entretenu entre le sujet et l'objet, entre une personne et l'œuvre⁵. Au bout du compte, cette surcharge d'informations qui viennent sursignifier l'être finit paradoxalement par le vider de l'intérieur aux yeux du lecteur-spectateur qui perçoit le trop-plein de sens comme un épuisement de celui-ci. On notera également que l'accumulation des références et la vitesse à laquelle elles sont dites contribuent parfois à indifférencier les personnages alors que la sonorité est plus importante que la compréhension de ce qui est dit.

LES COUCHES INFINIES

Nous voir nous joue de manière évidente du rapport entre intime et extime, mais aussi entre réel et virtuel. Si certains cri-

4. Dans une note placée *après* le texte de la pièce, Corbeil explique ainsi le choix des artistes musicaux et des œuvres cités, insistant sur l'importance de mettre à jour la liste selon les goûts de l'époque : « *Si on le juge pertinent, une production qui aurait lieu dans vingt ans pourrait modifier la liste d'artistes musicaux pour y ajouter ceux qu'écouteront les gens dans vingt ans ; dans trente ans, ceux qu'écouteront les gens dans trente ans ; dans cinquante ans, ceux qu'écouteront les gens dans cinquante ans, etc. Il faudrait aussi, évidemment, supprimer ceux qui ne disent plus rien à personne. Certains films et œuvres littéraires pourront aussi être ajoutés ou supprimés* » (2013 : 117).

5. Sans trop se cacher, Corbeil emprunte de toute évidence ce mode élocutoire aux sites comme Facebook ou Netflix qui permettent, en un clic, de montrer à l'ensemble de notre réseau l'étalage de nos goûts culturels.

tiques ont avancé que le texte perd de sa force lorsqu'il « verse presque dans la trashisation des situations dramatiques, avec ce que cela suppose de sexe, de drogue et de violence, mode à laquelle le théâtre contemporain sacrifie trop souvent » (Guay, 2013 : 92), d'autres comme Elsa Pépin ont remarqué que les personnages finissent par « prendre toute la mesure de leur drame » (2013) tandis que, pour Luc Boulanger, la pièce contient un « revirement » et « tous les protagonistes connaissent une descente en enfer » (2013). La logique qui sous-tend ces commentaires institue la « trashisation » comme l'élément « réel » de la vie des personnages, le refoulé qu'ils essaient de cacher sous un masque de bonheur. Ainsi, tout le déroulement dramatique conduirait les cinq individus à se dévoiler progressivement les uns aux autres en arrêtant de (se) mentir pour faire croire que leur vie est resplendissante. Or, une telle conception de la pièce fait l'impasse sur le caractère indécidable de l'opposition entre réalité et virtualité. Prenons pour exemple la première soirée dans le bar : celle-ci est revisitée à plusieurs reprises, mais toujours racontée avec des détails différents⁶.

Dans la partie suivante de la pièce, la vie des personnages se modifie progressivement par un processus qui paraît plutôt relever de la surenchère entre eux – comme c'était le cas pour les expériences précédentes –, à ceci près qu'il n'est plus question de savoir qui a été au *party* le plus extraordinaire,

6. Le détail, censé attester l'authenticité du récit, étant toujours modifié, il est impossible pour le lecteur-spectateur de savoir qui dit vrai à quel moment.

mais plutôt qui a la vie la plus *trash*. En fait, le texte de Corbeil n'établit pas de différence entre la possibilité de se démarquer face à l'autre (pour montrer sa supériorité) en sachant que le *Solaris* d'Andreï Tarkovski est « la vraie version » (2013 : 26) du film, contrairement au *remake* de Steven Soderbergh avec George Clooney, et en rivalisant de violence meurtrière : « CINQ. Moi qui donne un coup de hache dans la tête du propriétaire de maison / *Photo* / QUATRE. Moi qui tire dans la tête du douanier » (2013 : 97). Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de la même logique de compétition perpétuelle au sein d'un champ donné (goûts musicaux, littéraires ou cinématographiques, *partys*, voyages, lieux historiques visités, meurtres, vie sexuelle déviante). Or, toutes ces tentatives d'individuation finiront par tourner à vide puisque la fin de la pièce ramènera tous les personnages sur le même plan.

En effet, rien n'indique que les vies *trash* sont plus vraies que les vies heureuses et épanouies du début, surtout que la descente en enfer des personnages ne peut pas, selon la logique de la pièce, avoir lieu. Si « QUATRE » tue un douanier et Steven St-Pierre tandis que « CINQ » découpe un propriétaire de maison pour ensuite l'enterrer dans son jardin, leur présence à l'enterrement de « UN » dans la partie suivante devient impossible. Il ne s'agit pas de juger la pièce sur l'autel de la vraisemblance, mais simplement de mettre en relief que ce qui se trouve sous le vernis n'est pas la « vraie nature » des personnages, mais seulement une autre mise en scène : la fiction de soi ne cache qu'une autre fiction de soi, et ainsi de suite, à l'image d'un système de poupées russes qui pourraient

s'emboîter à l'infini. De même, la mort du personnage « UN » après son suicide est indéniable, mais sa parole ne s'éteint pas pour autant : dans le dernier acte, elle continue de commenter les photos de sa mort, de son passage à la morgue ou encore de son enterrement qui, comme l'indique le texte, défilent à l'écran. La situation d'énonciation est à nouveau impossible (soulignant sa propre artificialité qui bouscule encore une fois le lecteur-spectateur) et même ses amis ne peuvent se mettre d'accord sur le sens des événements passés alors qu'ils revisitent les photos du *party* raconté au premier acte :

DEUX. Pourquoi elle rit ?

TROIS. Elle rit parce qu'on avait tellement de plaisir ensemble

Les deux ensemble

QUATRE. Elle rit parce qu'elle trouvait le monde ridicule
[...]

CINQ. Elle rit parce qu'elle était heureuse de faire une différence dans le monde (2013 : 106).

Au fil de ce dernier tableau, l'identité des quatre autres « silhouettes » finit par se fondre progressivement dans celle de la morte tandis que chacun des quatre amis récupère des éléments de la vie d'« UN » qui devaient pourtant (à en croire le début de la pièce) constituer son identité propre, irremplaçable, unique :

CINQ. Je vois tes parents tous les jours
(*Photo*)

Je suis devenu comme leur fils

QUATRE. Je me suis installé dans ton appartement

[...] DEUX. J'ai fait changer mon nom

(*Photo*)

Maintenant je m'appelle comme toi
TROIS. Je me suis fait opérer
(*Photo*)
Pour avoir un nez comme le tien (2013: 109).

Autrement dit, sa personnalité esquissée au départ se trouve dis-séminée, éparpillée entre « DEUX », « TROIS », « QUATRE » et « CINQ » jusqu'à ce qu'ils phagocytent chacun « UN » pour prendre son corps, son identité, sa vie. La transformation est ainsi complète, du « Merci d'être venus nous voir » (2013: 13) qui ouvrait le spectacle à un « Merci d'être venu me voir moi » (2013: 115) dans les derniers instants, soit d'un « nous » séparé et encore vaguement différencié à un moi englobant et démultiplié à la fois. L'identité de « UN » se porte comme un vêtement⁷ et même sa mort ne peut la distinguer des autres qui continueront à vivre sa vie pour elle, à sa place⁸.

En somme ne subsiste dans cette pièce qu'une identité toujours changeante. Aux yeux du lecteur-spectateur, sa seule certitude est que ce qui est dit, montré, nommé, désigné, joué ou juré ne peut être tenu pour vrai qu'*au moment où* la pa-

7. La scénographie du spectacle, signée Max-Otto Fauteux, illustre d'ailleurs cette idée de couches superposées d'identités à revêtir selon les situations puisque le sol était recouvert de vêtements que les acteurs mettaient et enlevaient au fil de la représentation.

8. Cette transformation se fait d'ailleurs contre la volonté de « UN » qui, même morte, tente dans les dernières répliques de faire valoir son individualité: « TROIS. J'ai vu l'orgie de la tolérance / Écrit et mis en scène par Jan Fabre / UN. C'est moi qui ai vu ça / Moi / *Photo* / DEUX. C'est moi / *Photo* / CINQ. C'est moi / *Photo* / UN. Non / C'est moi / *Photo* / TROIS. Moi » (2013: 114).

role s'échafaude. Les personnages de Corbeil correspondent à la définition de Ryngaert et Sermon pour qui bon nombre de personnages contemporains « ne sont que des apparitions, dont le sens se négocie par et dans la parole, et qui, au nom du jeu de la représentation, refusent [...] toute idée de permanence, de profondeur ou de densité ontologique » (2006 : 50). La parole des personnages de Corbeil est toujours à prendre comme vraie *parce qu'elle* est toujours incertaine, d'autant plus qu'elle se contredit au fil du temps. Ne reste alors que la vérité au moment où elle s'énonce, avant d'être annulée par la suite. L'opposition entre le paraître et l'être tend à se dissoudre pour dénier l'existence même d'une identité « réelle » ou « véritable » en dessous de la façade : celle-ci devient tout simplement la modalité d'être au monde. N'existe alors que ce qu'on voit pendant qu'on le voit, ce qui est dit avant d'être contredit. La pièce opère, par sa présentation de personnages à la consistance instable, un déplacement dans l'ordre du langage. Nous ne sommes plus seulement dans le paradigme austinien où dire est faire : la parole n'est plus action, mais modalité de l'existence, il faut parler de tout à tout prix, sur le mode de l'agression ou de la confiance, pourvu que cette parole ne soit pas perdue dans le vide. Je parle, vous m'écoutez, donc je suis, voilà ce qui semble être en jeu avec l'œuvre de Corbeil.

BIBLIOGRAPHIE

- AUBERT, Nicole, et Claudine HAROCHE (2011), « Être visible pour exister : l'injonction à la visibilité », dans Nicole AUBERT et Claudine HAROCHE (dir.), *Les tyrannies de la visibilité*, Toulouse, Érès, p. 39-52.
- AUSTIN, J. L. (1970), *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil.
- BAUDRILLARD, Jean (1981), *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée.
- BIRMAN, Joël (2011), « Je suis vu, donc je suis : la visibilité en question », dans Nicole AUBERT et Claudine HAROCHE (dir.), *Les tyrannies de la visibilité*, Toulouse, Érès, p. 39-52.
- BOULANGER, Luc (2013), « Cinq visages pour Camille Brunelle: "je" est partout! », *La Presse*, 4 mars, cahier Arts et Spectacles, p. 5.
- CORBEIL, Guillaume (2013), *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)*, Montréal, Leméac.
- GUAY, Hervé (2010), « Le rouge aux lèvres », *Spirale*, n° 231, p. 60-61.
- GUAY, Hervé (2013), « Modèle quand tu nous tiens », *Spirale*, n° 245, p. 91-93.
- LEROUX, Patrick (2009), « Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu », thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.
- MOSS, Jane M. (1997), « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole », *L'Annuaire théâtral*, n° 21, p. 62-83.
- Pépin, Elsa (2013), « Symphonie schizophrénique du moi », *Voir*, 7 mars, [En ligne], [<http://voir.ca/scene/2013/03/07/cinq-visages-pour-camille-brunelle-symphonie-schizophrenique-du-moi/>].
- RYNGAERT, Jean-Pierre, et Julie SERMON (2006), *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales.
- TISSERON, Serge (2011), « Les nouveaux réseaux sociaux : visibilité et invisibilité sur le net », dans Nicole AUBERT et Claudine HAROCHE (dir.), *Les tyrannies de la visibilité*, Toulouse, Érès, p. 115-135.