

Du cabinet au cabaret : Freud et l'éclairante étrangeté de la marionnette

Quelques réflexions sur *Les enrobantes* de Marie-Christine Lê-Huu

Catherine Dubeau

Number 31, Spring 2002

Couleurs de la scène africaine

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041492ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041492ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dubeau, C. (2002). Du cabinet au cabaret : Freud et l'éclairante étrangeté de la marionnette : quelques réflexions sur *Les enrobantes* de Marie-Christine Lê-Huu. *L'Annuaire théâtral*, (31), 134–153. <https://doi.org/10.7202/041492ar>

Article abstract

This article constitutes an analysis of Marie-Christine Lê-Huu's play *Les enrobantes: cabaret décolleté pour psychanalyste plongeant*, both as text and stage production. The study follows the chronology established by the play itself and offers, in the first instance, a critical reading of several key elements. This is accompanied by a critical reflection on the ideological impact created by the double nature of the play—a tragi-comedy—as well as the use of marionettes in a play whose central themes revolve around psychoanalysis, anti-Semitism, and the rise of fascist dictatorships during the period leading to the Second World War.

Catherine Dubeau
Université Laval

Du cabinet au cabaret : Freud et l'éclairante étrangeté de la marionnette. Quelques réflexions sur *Les enrobantes* de Marie-Christine Lê-Huu

Or il se trouve que ce personnage est une espèce d'idiot. Il donne à sentir au moins autant qu'il donne à penser. Son être bégaie. Il hésite précisément. Ses jambes flageolent. Il nous regarde comme des animaux artificiels. Il donne à voir son idiotie, mais son regard de marionnette pointe l'idiotie des hommes.

Gérard LÉPINOIS, « Monsieur Personne »¹.

Déjà en 1967, lors du congrès de l'Union internationale des marionnettistes, qui se tenait à Llodz, la fondatrice du Théâtre de Marionnettes Central de Moscou, Leonora Gustavovna Schpet, a soulevé la question de l'avenir du théâtre de marionnettes qui, selon elle, ne pouvait être envisagé qu'à partir d'une profonde remise en question du contenu des pièces : « nous ne voulons pas seulement conquérir les chambres d'enfants, mais bien le monde entier. [...] Pour cela nous devons apporter dans ce monde nos sentiments d'êtres humains et non pas de "marionnettes", de même que

1. Gérard Lépinos (1996 : 338).

nos idées d'aujourd'hui et non pas d'hier » (1996 : 276). Quelque trente années plus tard, la troupe québécoise *Pupulus mordicus* fait écho à cette réflexion en proposant *Les enrobantes : cabaret décollé pour psychanalyste plongeant*, une surprenante pièce de marionnettes pour adultes dont le sujet rompt définitivement avec ce qui s'est fait auparavant².

Fondé en 1995, *Pupulus mordicus* se consacre exclusivement au théâtre de marionnettes pour adultes. Sa première production, *Faust, pantin du diable* (créée le 27 juin 1995), lui vaut la mention spéciale du jury au Gala des prix d'excellence de la culture de la ville de Québec et lui donne accès à une tournée en Europe (1996), où elle obtient un franc succès. C'est toutefois aux *Enrobantes* que la troupe doit une plus large reconnaissance du public québécois. La pièce est créée le 24 mars 1998 au Centre international de séjour de Québec (salle de spectacle opérée par *Premier acte*), puis elle est présentée au Carrefour international de théâtre de Québec (1998) ainsi qu'à la Semaine mondiale de la marionnette à Jonquière (juillet 1998). Elle obtient le *Masque de la meilleure production – Québec* (1998) ainsi qu'une nomination dans la catégorie *Révélation de l'année*. Une seconde tournée québécoise a lieu de janvier à avril 2000.

Basée sur une idée originale de Pierre Robitaille, directeur artistique de *Pupulus mordicus*, et librement inspirée d'une nouvelle d'Heinrich Mann, *Professeur Unrat. L'ange bleu (Professor Unrat)* ([1932] 1983)³, la pièce *Les enrobantes : cabaret décollé pour psychanalyste plongeant* a été écrite par Marie-Christine

2. Au Québec (voir l'historique dressé par Brigitte Purkhardt, 2000), la volonté de mettre sur pied un théâtre de marionnettes pour adultes s'est d'abord inscrite dans des tentatives isolées et marginales, comme les six représentations des *Mentons bleus* de Courteline et de *La racine d'Amérique* de Gaston Baty, par le Théâtre de Monsieur Guignolet, en novembre 1948. À partir de la fin des années 1970, certaines compagnies destinées à un jeune public (L'Illusion, le Théâtre de l'œil, l'Avant-Pays) font quelques présentations pour adultes et d'autres se consacrent à des spectacles visant à la fois les uns et les autres (le Théâtre Sans Fil, le Théâtre de la Dame de Cœur). Dans l'actualité théâtrale récente, soulignons le travail du théâtre du Sous-marin jaune (dirigé par Antoine Laprise), qui s'est fait connaître à partir de trois belles productions touchant plus particulièrement un public adulte, mais également ouvertes aux enfants, comme le veut la compagnie : *Candide* (1998), *Mahābhārata* (1999) et *La Bible* (2000). Pour de plus amples informations sur l'histoire québécoise et internationale de la marionnette, nous suggérons l'ouvrage de Micheline Legendre, *Marionnettes. Art et tradition* (Montréal, Leméac, 1986), le collectif *Les marionnettes* (Paris, Bordas, 1988) dirigé par Paul Fournel et l'article « marionnette » du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin. Voir également le site internet de l'Association québécoise des marionnettistes (www.aei.ca/~aqm/).

3. Certains noms sont directement tirés de cette œuvre, notamment « Lola » (p. 57), « Guste » (p. 106) et « Kiepert » (p. 74).

Lê-Huu, très impliquée dans le milieu théâtral québécois et codirectrice artistique, avec Normand Daneau, du Théâtre Les Moutons Noirs. Formée au Conservatoire d'art dramatique de Québec (promotion 1992), elle obtient en 1991 le premier prix du Concours d'œuvres dramatiques radiophoniques de Radio-Canada et s'adonne à la fois au jeu et à l'écriture théâtrale. En tant que comédienne, elle participe à *Faust pantin du diable* (1996), au *Rêve totalitaire de Dieu l'amibe* de Patrick Leroux (1996), à *Ceci n'est pas une morte* (1997) et à *Éros* et *Thanatos* (1998, programme double) du Théâtre Les Moutons Noirs, aux *Enrobantes* (1998) et au 4^e round de Philippe Ducros (2000). Elle signe les textes de *Faust, pantin du diable* (1995), *Ceci n'est pas une morte* (1997), *Les frontières de nos rêves ne sont plus les mêmes* (1997, installation présentée au musée du Québec à l'occasion du cinquantenaire de *Refus global*), *Éros* (1998), *Les enrobantes* (1998), *Chambres* (1998-1999, spectacle-installation) et *Les disparus* (2000-2001).

En plus d'apporter un vent de fraîcheur dans la production théâtrale québécoise, *Les enrobantes* renouvellent le discours sur les sujets maintes fois traités que sont la psychanalyse, l'antisémitisme et la montée de dictatures fascistes à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Dans la Vienne de 1939⁴, le professeur Sigmund Freud se ronge les sangs en raison de son impuissance sexuelle. Afin de résoudre son problème, il entreprend une autoanalyse où il se confronte à sa propre conscience, représentée par un double humain : le marionnettiste qui le manipule⁵. Convoité par les soldats nazis avides de documents subversifs ainsi que par deux autres psychanalystes – Mélanie Klein et Carl Jung – jaloux de la réputation de Freud, le texte de l'autoanalyse est dérobé par des fous, provoquant une poursuite où les interactions de plus en plus fréquentes entre marionnettes et marionnettistes rendent problématique la frontière entre manipulés et manipulateurs, par ailleurs l'un des principaux enjeux de la pièce. Tous les personnages se retrouvent au cabaret de Mme Guste. Freud y rencontre la chanteuse Lola et est déchiré entre l'extrême jalousie de sa femme, Martha, et son amour naissant pour la jolie prostituée. Après avoir souffert les assauts de Guste, les foudres de son épouse et la

4. Bien que le résumé de la pièce de Marie-Christine Lê-Huu (offert avant la représentation) ne donne d'autres précisions temporelles que « Les années trente », nous avons toutes les raisons de croire que *Les enrobantes* se situent en 1939, puisque Freud meurt effectivement en 1939 et que la fin de la pièce donne plusieurs indices – marche d'une armée, bruit d'une porte de métal pouvant suggérer l'enfermement en prison ou dans un camp de concentration, apparition des Juifs avec une étoile de David – du début de la guerre.

5. Les marionnettes des *Enrobantes* n'ont pas de fils. Leur grande taille permet une manipulation manuelle à partir de différents points de prise intégrés à leur corps.

séance de torture concoctée par Klein et Jung, le vieil homme se trouve plus dépité que jamais et fait à Lola le double aveu de son désir et de son désespoir. Une dernière entrevue avec sa conscience le laisse à l'agonie, rongé par l'orgueil et le souci des apparences, cependant que le bruit des pas d'une armée annonce le début de la Seconde Guerre. Il quitte donc ce monde sans avoir réussi à remettre la main sur son autoanalyse, et encore moins sur sa virilité...

Afin de mesurer l'originalité et le sens de cette production, nous analyserons le déroulement de l'intrigue en portant une attention particulière à quelques moments charnières : la situation initiale, le changement de rôle et la confusion entre les fous et les soldats nazis, la rencontre de Freud et Lola, le rêve de Freud ainsi que les trois dialogues-vérité (Freud/Lola, Martha/Lola et Freud/Freud) qui dénouent la pièce. L'analyse du texte, de l'histoire et des composantes les plus significatives de la mise en scène (décor, costumes, scénographie, éclairage, musique), nous permettra de dépasser le registre comique pour mieux saisir la véritable portée des *Enrobantes*.

D'entrée de jeu, une partie des spectateurs est invitée à prendre part au décor en occupant la section cabaret – formée de quelques tables rondes, chaises et petits lampions rouges –, ce qui brouille la traditionnelle limite scène/salle. Nous verrons plus loin en quoi cette occupation de l'espace joue un rôle majeur dans l'implication du spectateur. Pour éviter de fastidieux changements de décor, des malles de voyage disposées à l'avant de la scène s'ouvriront successivement pour donner à voir les éléments de décor requis, qu'il s'agisse du lit conjugal de Freud et Martha, d'un ingénieux dispositif de torture utilisé par Jung et Klein ou d'une petite table de cabaret à laquelle s'assoira Freud lors du spectacle de Lola. Aux deux extrémités de la scène se trouvent la maison du célèbre psychanalyste, identifiée par la pancarte « Prof. Dr. Freud », ainsi que la haute malle pivotante qui, une fois ouverte vers le public, figurera la loge de la chanteuse Lola. Le mur du fond de la scène est recouvert d'un large rideau rouge qui suggérera la salle de spectacle où se produit Lola. Ainsi, à partir de petits ajouts ou retraits d'une étonnante simplicité, le même espace scénique se métamorphosera tour à tour en maison du Dr. Freud, en cabaret et en ruelle propre aux poursuites. Bien que l'éclairage ne soit pas l'élément le plus important de la pièce, notons qu'il situe l'action durant la nuit, car les passages extérieurs présentent une rue éclairée par des lampadaires. Le rouge, couleur privilégiée, se retrouve tant dans les vêtements de Lola que dans les scènes de spectacle. Ce type d'éclairage évoque évidemment le domaine de la passion, du désir et de la sexualité, mais le

contexte sociopolitique entourant l'histoire permet également d'y associer un sens d'agressivité, de menace, de danger imminent.

Avant que ne débute la pièce, deux musiciens figurant des Juifs sont assis devant les malles et font jouer sur un phonographe un air de violon nostalgique, préparant ainsi la plongée à l'époque de l'avant-guerre. Pour toute la durée de la représentation, ils prendront place à droite de la scène, sous un éclairage bleuté. Leur costume et leurs deux mèches bouclées, caractéristiques du judaïsme orthodoxe, orientent d'emblée le sens de la pièce. Le cabaret où les spectateurs prennent place est, quant à lui, baigné dans une lumière rouge.

La pièce s'ouvre sur Charlie, un maître de cérémonie au visage et à la tenue clownesques qui, déployant flatulences et blagues de mauvais goût, s'affiche comme éminemment vulgaire. Il annonce la belle Lola, aguichante marionnette aux cheveux blonds, vêtue de l'attirail d'une prostituée de cabaret (corsage rouge, minijupe noire, bas résille et talons aiguilles rouges) qui fait son entrée en entonnant une chanson sur « les femmes vertueuses⁶ » qu'elle compare à des « sortes de gueuses » en raison de leur hypocrite prude-rie. L'élément le plus frappant de cette entrée est que la présence des marionnettistes y est pleinement assumée, phénomène sur lequel nous reviendrons au terme de l'analyse.

Ce court aperçu de Lola et du monde du cabaret sert moins à retenir l'attention des spectateurs qu'à donner, par un jeu de contraste, tout son sens à la scène suivante : l'apparition du Dr. Freud, raide et coincé dans son étroite maison, s'oppose de manière radicale au laisser-aller corporel de Charlie et au franc-parler d'une Lola qui, refusant l'hypocrisie bourgeoise, ne craint pas de mettre ses charmes en valeur. Fait intéressant : le personnage de Freud est le seul à se dédoubler durant la pièce, technique par laquelle s'incarne le dialogue intérieur entre l'*homme* et sa *conscience*, respectivement joués par la marionnette (nous l'appellerons *Freud II*) et le marionnettiste (*Freud I*) qui portent alors le même costume : complet gris, cravate, chemise blanche, petit foulard de soie, chapeau et lunettes. Les plus importantes occurrences de ce dédoublement ponctuent le début et la fin de la pièce. La première permet de présenter la situation initiale à travers une conversation ardue où se perpétue le contraste instauré par les deux premières scènes : Freud II est si mal à l'aise que Freud

6. Le texte des *Enrobantes* n'est pas publié, mais tous les extraits cités sont conformes au texte original, reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteure.

I le somme de s'en tenir aux faits plutôt que d'essayer de bien présenter les choses. Après s'être fait sodomiser par son double pour mimer la *fouille de l'inconscient*, Freud II dévoile son problème d'impuissance provoqué par la domination de sa femme, qui parle de son sexe comme d'un « petit oiseau », mot qui sera repris par plusieurs bouches pour devenir l'un des plus importants réseaux sémantiques de la pièce. Se faire sodomiser pour représenter la fouille de l'inconscient est un acte d'une violence mentale et physique extrême. Ce viol, qui n'a rien à voir avec l'homosexualité, a pour but de soumettre Freud à la loi du phallus, de rappeler l'image douloureuse du peuple juif qui, hormis certaines exceptions, ne s'affirme pas, *ne bande pas* face aux Nazis ; l'inscription de Freud dans le réseau sémantique de l'« oiseau » confirme d'ailleurs cette hypothèse. Cette scène se clôt sur le double conseil de Freud I à Freud II : demeurer en *statu quo* (ne pas *bander* pour ne pas éveiller le désir castrateur de la femme) et adoucir les moments difficiles en consommant de la cocaïne.

Ensuite vont se succéder des personnages dont la quête concerne, de près ou de loin, l'impuissance du docteur. Dans un premier temps, Martha entre en scène et met en place un rituel, une tactique pour séduire son mari impuissant. C'est lors de cette scène que les malles disposées à l'avant commencent à être employées comme objets de décor – une malle s'ouvre et laisse paraître la couche nuptiale du vieux couple – et que l'on assiste aux premières interactions entre marionnettes et marionnettistes : Martin Genest suit Martha et installe le lit, s'apprête à lire à voix haute un livre, puis quitte la scène sous l'ordre de la marionnette. Ce type de jeu, résolument comique, sera répété plusieurs fois durant la pièce : Mélanie Klein giflera son ombre (la marionnettiste), M. Kiepert – étrange magicien chauve, vêtu d'une cape et d'un haut-de-forme noir – relaquera les formes des deux femmes marionnettistes lorsque sa propre épouse – Mme Guste, tenancière du cabaret – sera en état de lévitation, le rabbin signifiera à Véronique Saint-Jacques de sortir parce que Freud et lui doivent avoir une discussion « entre hommes », Martin Genest embrassera Mélanie Klein et sortira furieux de la scène après que le soldat ressemblant à Hitler lui aura piqué une plume dans l'arrière-train.

Le jeu de Martha, comme celui des autres protagonistes, est très typé, caricatural. Il s'agit d'une femme respectable, mais chez qui la frustration sexuelle provoque des ravages, notamment ce que Freud appelle son « hystérie caractéristique ». Le trait le plus fort de ce personnage est, sans contredit, sa volonté de domination. Elle infantilise son époux en l'appelant par de

petits noms ridiculement niais et lorsqu'elle constate ses fréquentations, elle lui « interdit de bander ailleurs qu'à la maison » tout en s'insurgeant contre Dieu lui-même, furieuse qu'il permette de pareilles choses.

Le passage de Martha est suivi de l'entrée de trois autres couples qui boucleront la situation initiale : les deux fous, Klein et Jung ainsi que les deux soldats nazis. Chaque entrée est appuyée par un thème musical caractéristique qui se répétera lors de toutes les entrées des personnages : musique de cirque carnavalesque pour les fous, musique de poursuite aux accents « jazzés » pour Klein et Jung ainsi qu'une marche militaire, un brin fanfare locale, pour les soldats.

Outre leur potentiel hautement comique, les deux fous habillés d'une camisole de force et d'un bonnet blanc rempliront très vite une fonction critique en se confondant avec le couple de soldats nazis par un échange de costume : s'ils parviennent à berner les Nazis, à renverser les rapports de force et à obtenir le manuscrit d'autoanalyse de Freud, c'est qu'ils valent bien les autres. Les fous valent même plus que les soldats et les psychanalystes, car contrairement à eux, ils ne se prennent pas au sérieux, ils *jouent* à être quelqu'un d'autre. Dans cette interaction, toute l'importance est donnée à l'apparence, le premier commentaire des fous sur les soldats étant qu'ils « ont de beaux costumes ». En mimant les Nazis, ils redoublent le ridicule des premiers – déjà fort évident par les jeux de mots comme « eins, zwei, drei, pic et pic et collégramme », « Nous zommes de bons Aryens [bons à rien] », « Berzonne ne zaura gue tu es un-z-héro ! [un zéro] » – et insistent, dans leurs échanges, sur cette confusion identitaire qui finit par les mélanger eux-mêmes : « mais qu'est-ce qu'ils font avec nos costumes? », « dédoublement de personnalité », « un moment, j'ai cru que tu n'étais pas toi », « quadruplement de personnalité »⁷. Les musiciens ont reproduit cet échange entre fous et soldats en superposant leur thème respectif, donnant ainsi un côté résolument délirant à la marche militaire. Même si elle provoque le rire des spectateurs, cette scène n'est pas exempte d'une portée idéologique qui s'accroîtra au fil de la pièce. En présentant des soldats plus fous que nature et, par là même, étranges, l'auteur mise sur la distanciation brechtienne faisant appel au jugement critique du spectateur face à un personnage dont le comportement lui est étranger :

7. Ces quelques répliques, disposées à divers moments de la pièce, sont dites par les fous.

Une reproduction qui distancie est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger. [...] C'est ce regard, aussi difficile que productif, que le théâtre doit provoquer par ses reproductions de la vie en commun des hommes. Il doit amener son public à s'étonner, et cela se fait à l'aide d'une technique de distanciation du familier (Brecht, [1963] 1978 : 42, 44).

La quête immodérée de pouvoir, évidente chez Martha et les soldats nazis, s'affichera également à travers le duo Klein/Jung, Mélanie souhaitant mettre la main sur l'autoanalyse de Freud afin de l'humilier publiquement et de prendre sa place : « il sera déshonoré, il sera la ruine de lui-même, il sera la risée de toute la communauté scientifique quand ils sauront tous, quand je ferai savoir à la face du monde qu'il est impuissant... ». Jung fait ici figure de piètre faire-valoir, en indigne disciple de Freud qui obéit à Mélanie, fait ses quatre volontés parce qu'amoureux d'elle et dont la petitesse physique traduit aussi la soumission dans laquelle elle le maintient.

La première partie de la pièce prend fin avec le vol du manuscrit. Y ont été présentés des personnages assoiffés de diverses formes de pouvoir, soucieux de préserver leur réputation, de dorer leur image, mais aussi bernés par des fous qui, eux, ne se prennent pas au sérieux. Sous le registre comique, on sent poindre l'inquiétude, notamment lorsque Freud se fait dérober son manuscrit sans reconnaître le fou sous le costume nazi : « Ils [les Nazis] ont le sens de l'humour maintenant ? Ça m'inquiète. L'humour a toujours été un signe d'élévation de l'esprit. À quelle extrémité nous mènera la barbarie si les barbares maintenant deviennent intelligents ? ».

La seconde partie de la pièce coïncide avec le passage au monde du cabaret, inauguré par Charlie, qui recouvre la porte de Freud d'une pancarte affichant « Cabaret ». Lourde de sens, le choix de cet espace scénique porte en lui tout le poids d'une tradition européenne vieille d'un siècle. Rendu mythique par Aristide Bruant, le cabaret ou *café-concert* français des années 1900 a rapidement été perçu comme un « lieu de corruption générale », alors que son semblable berlinois, phénomène à la fois « artistique, social et politique » (Corvin, 1991: 141), naît d'une crise de la société allemande qui, de 1914 à 1933, ne fait que s'aggraver. La Seconde Guerre mondiale en fera un « lieu de contestation » et un « moyen de fuir la réalité » (p. 141) qui ont inspiré de nombreux films, dont les plus célèbres demeurent *L'ange bleu* (*Der blaue Engel*, 1930) de Joseph von Sternberg et *Cabaret, adieu Berlin* (*Cabaret*, 1972) de Bob Fosse, d'après le roman de Christopher Isherwood, *Goodbye to Berlin* (1939).

Outre Lola et Charlie, un autre couple fait partie de ce monde du spectacle : M. Kiepert et Mme Guste. La petite femme rondelette, coiffée d'un chignon, conserve l'argent du commerce dans le corsage de sa robe de satin rose. C'est elle qui « tient les cordons de la bourse ». Kiepert dépend d'elle jusque dans son infidélité, puisqu'il doit lui soutirer l'argent lui permettant d'acheter les faveurs de Lola. Le parallélisme entre ce couple et le couple Martha/Freud est frappant : dans les deux cas, la femme attend désespérément d'être *honorée* et interpelle le sexe de son époux en des termes infantilisants. Guste souhaite que Kiepert vienne faire « glousser [sa] poule », mais son « zoui-zoui » refuse de prendre son envol.

C'est au cabaret, communément maudit et dénigré par la bourgeoisie, que vont se retrouver tour à tour les premiers personnages qui vont s'y livrer à un crescendo de folie et de décadence, comme si le fait d'y pénétrer accentuait les traits de leur personnalité. Martha atteint ici des sommets de domination et de jalousie : elle avoue son bonheur de savoir que son « bichounet » de mari est « vraiment impuissant » puis, en découvrant le soutien-gorge secrètement déposé par Kiepert dans le chapeau de Freud, elle redevient furieuse, commande les services d'un rabbin ridicule et s'écroule sur une table de cabaret après avoir malencontreusement consommé de la cocaïne. De leur côté, Jung et Klein passent à l'acte (dans tous les sens du terme) et s'adonnent, sans retenue aucune, à leurs passions respectives. Dans une scène très comique, Jung se satisfait sexuellement au moment même où Klein vit une extase intellectuelle à la lecture de l'autoanalyse freudienne. Leur perversité atteint des sommets inégalés lorsque dans un même élan sadique ils unissent leurs forces pour torturer Freud à l'aide d'une étrange machine faite de fils et de lumières. Les soldats nazis se gavent de vodka au « petit bar subversif ». Ivres morts, ils font une grotesque parodie du spectacle de Lola, sur une musique qui calque leur état d'ébriété. Enfin, Freud est plus fuyant, tourmenté et drogué que jamais, accumulant ligne de cocaïne par-dessus ligne de cocaïne, coincé entre Martha et Lola. Le déchirement intérieur du personnage est intelligemment soutenu par un nouveau dédoublement entre Freud I et Freud II, qui repoussent une fois de plus les problèmes en partageant la substance illégale.

Compte tenu du déroulement de la pièce et du contraste posé dès l'exposition, le cabaret doit être vu moins comme un lieu susceptible de débaucher ceux qui le fréquentent que comme un lieu où se révèlent des vices et des perversités déjà présents chez les personnages. Le rideau se lève, les inhibitions tombent. Le cabaret est le lieu de l'authenticité : on s'y révèle (malgré

soi) tel que l'on est, avec ses désirs, ses lubies, ses obsessions et ses craintes. Dans cette optique, le personnage de Lola est, sans contredit, le plus authentique de la pièce. Quand elle reçoit Freud dans sa loge, elle enlève devant lui son costume de scène pour enfiler une robe de chambre en satin rouge, prouvant du même coup qu'elle n'a rien à cacher et qu'elle a laissé le monde de l'apparence à la porte de sa loge. C'est aussi à l'intérieur du cabaret que se produiront trois autres scènes importantes : le rêve de Freud et les deux premiers dialogues-vérité entre Freud et Lola, puis entre Lola et Martha.

Avant d'approfondir la question de l'authenticité, il importe de revenir sur le spectacle auquel assiste Freud. Pour la première fois, Lola donne toute sa valeur au rideau rouge en faisant son entrée par le fond, baignée dans le halo d'un projecteur. Accompagnée de deux marionnettistes masculins qui dansent avec de grandes plumes, elle chante « Poule de luxe », composition de Pierre Robitaille, où s'accumulent des termes tels « poule », « coq », « dinde », « coucou », « chapon », « p'tit poussin » et « pigeon ». Cet épisode cristallise de manière frappante le champ lexical de l'*oiseau*, repris par les personnages féminins à divers moments de la représentation. Dans l'imagerie populaire et religieuse, l'oiseau est fréquemment convoqué en tant que symbole de l'âme ou représentant du monde céleste. En fait, le problème sexuel de Freud devient une métaphore voilée d'une impuissance collective beaucoup plus dramatique : ce n'est pas seulement l'oiseau-sexe qui souffre d'une domination extérieure, mais également l'oiseau-âme de l'Europe et, plus précisément, des Juifs. L'homme dominé par la femme et par son propre âge – Freud avait 83 ans en 1939 – n'a plus d'érection, ne parvient pas à laisser son *oiseau* s'envoler, tout comme l'homme dominé par un régime totalitaire, à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, vit une violente remise en question de la valeur et de la possibilité d'élévation de l'âme humaine. Soulignons également que presque tous les oiseaux mentionnés dans la pièce relèvent du paradigme de la *volaille*, l'oiseau destiné à la mort et à la consommation. Les *Enrobantes* poussent ainsi le spectateur à s'interroger sur la fragilité et la place de la vie humaine dans un siècle où quelques dirigeants ont convaincu un peuple du bien fondé de l'industrie de la mort.

L'hypothèse de faire du sexe du psychanalyste la métaphore symbolique d'une double impuissance est également configurée lors de l'épisode de la torture, où Mélanie Klein lit un passage de la fausse autoanalyse, un livre de recettes qu'elle décode : « Enfin il est évident que ce *Civet de lapin aux carottes* est une traduction littérale *Docteur Freud, autrefois chaud lapin, a des ennuis avec sa carotte*. [...] Et que dire de ces trois grosses carottes bien cuites ? Il s'agit ici

d'un double sens ! L'expression "les carottes sont cuites" exprime l'impasse de la situation tandis que la carotte cuite rappelle l'organe sans consistance ». Rappelons que l'expression « les carottes sont cuites » est historiquement liée à la Seconde Guerre, puisqu'elle a été un des mots d'ordre de l'opération *Overlord* donnés par la BBC lors de l'invasion de la Normandie en 1944.

Face à la désillusion et à la menace constante d'une domination, à quel au-delà l'homme peut-il encore aspirer, si ce n'est à un paradis artificiel gagné à coups de poudre blanche ? La fin du numéro de Lola répond en quelque sorte à cette question, puisque Freud quitte la scène en flottant littéralement dans les airs, emporté non plus par la drogue, mais par son engouement pour la jeune prostituée, cette jeune « poule de luxe qui pond des œufs d'amour ».

Comme nous le mentionnions plus haut, le lieu du cabaret et la personne de Lola agissent à titre de révélateurs d'authenticité. Or, le spectacle, lui aussi, génère une suite de révélations de plus en plus cruciales. Dans un premier temps, le fait même de représenter le rêve du psychanalyste est très éloquent lorsqu'on sait toute l'importance qu'accordait Freud à cette activité nocturne dont l'interprétation constituait une « voie royale » pour parvenir à la connaissance de l'âme humaine (*L'interprétation des rêves*). Ainsi, désirs refoulés et restes diurnes se bousculent allègrement dans un intermède onirique dont la mise en scène est à la fois simple et très originale : dans une petite boîte posée à l'avant de la scène, on installe le bas du corps de Lola, ses jambes, qui tournent sur elles-mêmes au rythme d'une musique semblable à celle des coffrets à bijoux pour enfants. Apparaissent alors quatre petites marionnettes à main, répliques miniatures de Freud, Kiepert, Charlie et du rabbin. Le rabbin lance la discussion en affirmant qu'il faut prendre exemple sur les passages bibliques où l'on fait état de la polygamie, puis il est le premier à avoir une érection – mimée par le doigt du marionnettiste – en regardant la « femme thérapeutique » qui tournoie au-dessus d'eux. Kiepert et Charlie ne tardent pas à avoir la même réaction, mais Freud se révèle tout aussi impuissant que dans la réalité. Kiepert répète plusieurs fois « ça ne va pas, vieux ? » et ajoute « Mais oui mon vieux, dans ce cas-là, le problème, c'est la femme ! ». Désespéré, Freud avoue qu'il ne se « pensait pas si près de la mort ». C'est à ce moment précis que le buste de Martha apparaît en criant « Sigmund » et que le rabbin s'exclame « Castratrice, n'est-il pas vrai ? ».

Le dispositif des jambes de Lola sur lesquelles on ajoute le buste de Martha facilite certes la transformation, mais utiliser les jambes comme substitut métonymique de la femme fixe l'attention sur une partie du corps qui, outre

sa sensualité, incarne un symbole d'ordre social et de rapprochement, puisque les jambes sont le moyen le plus simple et le plus naturel d'éliminer les distances physiques entre les hommes. La femme perd ici son aspect menaçant précisément parce qu'elle est morcelée : sans le tronc et la tête, il ne subsiste d'elle que le bas du corps et, surtout, le sexe qui, dans un lieu de prostitution, constitue l'objet du plaisir masculin, la promesse d'une jouissance purement physique, dégagée des contraintes et des responsabilités de l'enfantement. Cet épisode souligne donc l'analogie entre l'impuissance physique due à la domination féminine et l'impuissance globale de l'homme face à l'imminence d'une Seconde Guerre. Ce n'est pas par hasard que le rabbin souligne l'aspect *thérapeutique* de cette femme représentée par une partie du corps qui évoque l'espoir d'un lien social et d'un rapport sexuel libérés de toute domination.

À la suite du rêve, un marionnettiste portant bas résille et talons aiguilles substitue ses jambes à celles de Lola. Cette scène constitue l'ouverture de la troisième et dernière partie de la pièce organisée autour des trois dialogues-vérité entre Freud et Lola, Martha et Lola ainsi que Freud I et Freud II. En plus de provoquer les rires de l'auditoire, le jeu de jambes marque le début d'une intrusion particulière de l'humain dans le monde des marionnettes, intrusion qui fera basculer le ton de la pièce.

Les deux dialogues suivants, véritables sommations de la vérité, confirment la fonction du cabaret et du personnage de Lola, qui paraît beaucoup plus grande ou, du moins, plus élevée dans l'espace scénique que les deux personnages qui lui rendent visite. Assise sur son tabouret de loge, elle devient la confidente, le réceptacle des peurs, des désirs et des espoirs déçus d'un couple dont la condition sociale perd soudainement son importance. Freud complimente Lola pour la beauté de ses jambes et lui fait le double aveu de son amour et de son désespoir. Très lucide, elle lui demande ce qu'il fuit et discute avec lui du bonheur, auquel Freud ne pense plus vraiment :

LOLA : Et à quoi vous pensez quand seul le soir vous cherchez une idée apaisante ?

FREUD : À la mort.

LOLA : Pourquoi elle ?

FREUD : Je me suis mis à la désirer.

LOLA : Plus que la vie ?

FREUD : Oui.

LOLA : Plus qu'une femme ?

FREUD : Je ne désire plus ma femme.

LOLA : Plus que l'amour des femmes ?

FREUD : Vous me feriez douter...

LOLA : Moi ?

FREUD : J'ai honte.

LOLA : De m'aimer ?

FREUD : D'être vieux.

LOLA : Je le serai aussi rassurez-vous, c'est une question de temps.

FREUD : Je ne tiendrai pas si longtemps.

LOLA : Personne ne vous le demande.

FREUD : M'aimeriez-vous ?

LOLA : Non assurément. Je n'aime plus. C'est arrivé il y a des années et depuis je n'aime plus.

En plus de confirmer l'honnêteté de Lola, ce dialogue donne à voir Freud dans toute sa faiblesse. Au moment où la chanteuse accepte de s'offrir à lui par amitié, l'appel strident de Martha se fait entendre et l'homme se cramponne à la jambe de Lola en exprimant le désir de mourir sur le champ, auprès d'elle.

Loin de donner lieu à une confrontation de femmes jalouses, le dialogue avec Lola permettra à Martha d'avouer son amertume quant à la chair – « La chair ! Une horreur chérie ! *À Dieu* Une saloperie ! » – qui conduit à la perversion et à la vieillesse. Elles s'admirent mutuellement : Martha contemple la beauté de Lola, qui elle, l'envie d'avoir aimé si longtemps. En effet, son propre amour lui a été enlevé de force et sa réplique suivante laisse supposer que cette perte est directement liée à la politique répressive et totalitaire : « Rentrez chez vous, barrez vos portes, y a d'la vermine qui court les rues en uniforme ». Survient alors la deuxième intrusion de l'humain : un marionnettiste vêtu d'un imperméable vient avertir Martha d'un danger. Après le départ de la vieille dame, Lola sort par l'arrière-scène en jetant un regard méfiant autour d'elle.

Le basculement du comique au dramatique, déjà bien amorcé par ces deux dialogues-vérité, prend un accent quasi tragique dans le dernier, ultime confrontation entre le psychanalyste et sa conscience. Une fois de plus, nous prenons la peine de transcrire la scène en entier. Elle s'ouvre sur une pluie de feuilles blanches : les écrits de Freud. Le double marionnettiste est présent et descend s'installer au cabaret, parmi les spectateurs. Voyant Freud II qui cherche par terre, en rampant :

FREUD I : Où allez-vous, docteur Freud ?

FREUD II : ...

FREUD I : Que faites-vous là ?

FREUD II : Je... Je suis ici... Je suis venu chercher le manuscrit de notre autoanalyse que ces scélérats m'ont enlevé... je...

[...]

FREUD I : Qui êtes-vous ?

FREUD II : Je suis Sigmund Freud.

FREUD I : Profession ?

FREUD II : Psychanalyste.

FREUD I : Âge ?

FREUD II : Quatre-vingt-trois ans.

FREUD I : Que faites-vous ici ?

FREUD II : Je cherche ce document.

FREUD I : Non ! *Il lui remet le manuscrit.*

FREUD II : Je... je...

FREUD I : Ne me cachez rien Sigmund, pas à moi.

FREUD II : Je cherche... à être un homme.

FREUD I : Qu'est-ce qu'un homme ?

FREUD II : Vous n'avez pas étudié l'homme toute votre vie ? Vous ne m'avez pas cassé les pieds avec l'homme toute votre merde de vie ?

FREUD I : Vous vouliez la gloire Sigmund, comment l'auriez-vous eue ?

FREUD II : Je ne voulais pas...

FREUD I : Un monstre d'ambition et d'orgueil, voilà ce que vous étiez ! Et encore aujourd'hui... Pourquoi me cachez-vous ce qui vous retient ici ?

FREUD II : J'ai honte.

FREUD I : Pourquoi ?

[...]

FREUD II : Je suis faible, je suis vieux, je suis un homme...

FREUD I : Vous êtes un animal Sigmund, voilà la vérité. L'animal n'a pas de conscience. Vous mentez à la vôtre. Où est la différence ? *Un temps.*

Alors vous croyiez peut-être séduire cette jeune fille ? Ça dit connaître l'âme humaine et ça se laisse berner comme un vieillard gâteux !

Qu'êtes-vous devenu, Docteur Freud ?

Freud recule et tente de s'écarter du docteur Freud.

FREUD II : Je... je...

FREUD I : Où est passé le docteur Freud ?

FREUD II : Il est... je suis...

FREUD I : *tranchant et définitif* La vérité, c'est qu'il est mort, aujourd'hui.

FREUD II : *nerveux tout à coup, il tente de s'échapper* Non c'est impossible je...

FREUD I : Inutile de courir Sigmund. C'est vous que vous fuyez. *Freud marionnette meurt et se retrouve dans sa tombe. Freud marionnettiste le regarde et ajoute, cynique* : Avez-vous donc déjà cru que je guérissais l'âme ?

Un marionnettiste vêtu d'un imperméable gris, d'un foulard rouge et d'une étoile de David a ouvert le cercueil qui accueille le corps de Freud II. Freud I laisse échapper le rire cruel d'un Dieu – ou d'un diable – prêt à abandonner l'homme à son sort. L'âme de l'Europe est malade et la psychanalyse ne saurait suffire pour panser la plaie.

Une réplique miniature de Lola, affublée d'ailes rouges, passe dans le ciel au son d'une douce musique. Tout en regardant son dernier amour passer comme un ange, Freud meurt, puis Lola plonge dans sa loge, maintenant ouverte vers le fond de la scène. On entend alors le grincement d'une porte métallique qui se ferme. Portes des camps de concentration. Une main aux ongles vernis, celle de Lola, ferme la loge au moment même où le couvercle du cercueil est abaissé. Le rythme d'une marche militaire s'amplifie. Les quatre marionnettistes apparaissent, habillés en Juifs, et signent leurs noms sur les malles du décor, objets liés au voyage, au nomadisme. Objets qui redisent en silence le drame d'un peuple sans terre propre, contraint aux départs perpétuels. Nous sommes en 1939. La guerre débute.

À la lumière de la finale, il est maintenant possible de préciser ce que nous entendons par *intrusion humaine*. Du premier dialogue-vérité (Freud/Lola) jusqu'à la fin se produisent des apparitions d'éléments tenant au monde humain plus qu'à celui des marionnettes : les jambes du marionnettiste à la place de celles de Lola, le personnage habillé en Juif qui vient avertir Martha d'un danger, le Juif qui assiste à la mort de Freud et referme son cercueil, puis l'apparition des quatre marionnettistes habillés en Juifs à la clôture du spectacle. Ces intrusions sont d'un autre type que les interactions ayant eu lieu tout au long de la pièce, car elles sont moins une technique comique que le signe d'un basculement, d'un retour progressif à la réalité de la Seconde Guerre mondiale, dont les acteurs n'étaient pas des marionnettes, mais des individus de chair et d'os.

Si certains, comme le journaliste Éric Moreault, considèrent que « la finale cadre difficilement avec ce qui précède », c'est qu'ils voient *Les enrobantes* comme une comédie où l'on « s'amuse ferme et intelligent » (2000 : C-1), sans plus. Or, le passage du rire au tragique a son sens et sa place. La rupture de ton entre le début et la fin produit le même effet que dans *La vie est belle* (*La vita è bella*, 1998) de Roberto Benigni. Le basculement est presque plus douloureux lorsqu'on fait passer le spectateur d'un état confortable (le rire) à un état inconfortable (le tragique), lorsqu'on se permet de tuer le clown. Devant

Les enrobantes ou *La vie est belle*, le spectateur redoute ce moment où on le force à reconnaître les signes d'une histoire dont on connaît déjà l'épouvantable dénouement. La pièce constitue donc une réussite en ce qu'elle exploite de nouvelles façons de représenter la violence, le cruel et l'innommable.

L'analyse globale de la pièce permet de saisir la pertinence de mêler la scène et la salle dans un lieu où s'assoieront non seulement les spectateurs, mais également Freud I. La fusion du lieu fictif et du lieu réel engage la participation du spectateur à un double niveau : il est inclus dans le cabaret de Mme Guste et – plus important – dans ce que nous pourrions appeler le cabaret de l'humanité. Ainsi, le « Lumière! » lancé par Charlie au début de la pièce peut être entendu dans son sens premier – préparer l'entrée de Lola –, mais aussi comme l'annonce d'une intention beaucoup plus large : faire la lumière, jeter un éclairage nouveau sur quelques traits caractéristiques du XX^e siècle que sont la psychanalyse, le fascisme et l'antisémitisme. Le spectateur n'est plus innocent, il plonge lui-même en 1939, fait partie de ce cabaret-lieu d'authenticité où sa conscience est interpellée.

Le jeu entre marionnettes et marionnettistes est aussi un élément des plus efficaces pour capter l'attention et permettre un renouvellement du regard :

Les marionnettes de Pierre Robitaille et de Sylvie Courbron sont superbes et la mise en scène rend compte suavement du rapport très humain, troublant, psychanalytique même qui se noue entre le manipulateur et sa marionnette. [...] Ces interactions et dédoublements sont autant d'appels à la vérité cachée du personnage (St-Hilaire, 1998 : D-10).

Roland Barthes a déjà souligné que la visibilité des manipulateurs dans le *Bunraku*, en exhibant la genèse du signe, rompait la métaphore de Dieu et de sa créature :

Il faut se rappeler que les agents du spectacle, dans le *Bunraku*, sont à la fois visibles et impassibles ; les hommes en noir s'affairent autour de la poupée, mais sans aucune affectation d'habileté ou de discrétion [...]. Le *Bunraku* ne pratique ni l'occultation ni la manifestation emphatique de ses ressorts ; de la sorte, il débarrasse l'animation du comédien de tout relent sacré [...]. Dans le *Bunraku*, la marionnette n'est tenue par aucun fil. Plus de fil, partant plus de métaphore, plus

de Destin ; la marionnette ne singeant plus la créature, l'homme n'est plus une marionnette entre les mains de la divinité, le *dedans* ne commande plus le *debors* ([1970] 1980 : 80-82).

Bien que *Pupulus mordicus* ne se réclame nullement de l'art du Bunraku, on retrouve chez ses membres le même souci de donner à voir la genèse du signe, la manipulation. En outre, les marionnettistes prennent progressivement part au jeu en établissant avec les marionnettes des interactions qui passent du comique au dramatique, voire au tragique. Ces éléments nous permettent de tirer deux conclusions. D'une part, le jeu avec la marionnette permet de mettre à l'œuvre la théorie de la distanciation brechtienne car, comme le mentionne Véronique Saint-Jacques, manipulatrice de Lola : « il s'agit d'insuffler la vie à un personnage extérieur [au marionnettiste] » (St-Hilaire, 2000 : D-1). La distanciation s'articule dans un double système de signes à la fois « esthétiques (matériau ou un art de la scène) et politiques (critiquant le réel au lieu de l'imiter passivement) » qui permettent le passage du « procédé esthétique à celui de la responsabilité idéologique de l'œuvre d'art » (Pavis, 1996 : 35, 99). Dans un premier temps, il s'agit de donner à voir les artifices de la mise en scène, d'« abandonner la notion de quatrième mur, ce mur fictif qui sépare la scène de la salle et crée l'illusion que le processus représenté se déroule dans la réalité, hors de la présence du public » (Brecht, [1992] 1999 : 128). Dans un deuxième temps, le comédien – ou le marionnettiste –, qui ne s'identifie pas à son personnage, « peut adopter [à son égard] un point de vue déterminé, laisser percer l'opinion qu'il en a et inciter le spectateur, qui lui non plus n'a pas été invité à s'identifier, à porter sur le personnage un regard critique » (p. 133). Chez Brecht, le point de vue du comédien est donc un « point de vue de critique sociale » et le jeu se constitue de manière à « amener le spectateur à considérer ce qui se déroule sur la scène d'un œil investigateur et critique » (p. 128, 133). Cette distanciation brechtienne à partir de marionnettes constitue un facteur majeur de la réussite des *Enrobantes*, puisqu'elle attise la sensibilité et la réflexion du spectateur sur un sujet maintes fois traité par l'art. D'ailleurs, comme le souligne très justement Gérard Lépinos :

[...] il demeure vrai qu'on dit mieux les hommes en les éloignant. À les embrasser de trop près, on étouffe dans leurs apparences. [...] Le théâtre est un art qui doit aller voir ailleurs pour nous faire voir où nous en sommes. C'est un transport poétique, la production de points de vue éloignés susceptibles de nous désengluier. [...] En prolongeant Brecht qui voulait qu'on montre le personnage, on peut aller jusqu'à s'en séparer. Le comédien devient alors un montreur de poupée ou

d'objet. Même à vue, il s'efface. Voici donc un art paradoxal du paraître qui implique de disparaître derrière ce qui vaut mieux que soi sur une scène, une *apparition*. Le bonheur du montreur [de marionnettes] réside dans ce dépassement de lui-même par son art (1996 : 334-335).

D'autre part, la visibilité des marionnettistes reprend un effet déjà présent dans le Bunraku, la mise à plat de la traditionnelle dichotomie Dieu/ Créature, incarnant ainsi l'un des aspects de la pièce : la place de l'homme dans un monde à l'orée d'une Seconde Guerre mondiale, c'est-à-dire un monde d'où Dieu est, à l'évidence, absent et, par extension, un monde où l'homme s'est mis à la place de Dieu, croyant détenir tous les droits et tous les pouvoirs.

Au terme de cette analyse, une question demeure : que signifie le titre de la pièce ? Que sont ou qui sont les *Enrobantes* ? En fonction de l'histoire et de l'accord en genre (féminin) et en nombre (pluriel) du titre, l'idée la plus généralement admise est d'associer les enrobantes aux femmes de la pièce. Cette première hypothèse n'interdit pas cependant de s'appuyer sur le sens exact du verbe enrober, qui signifie « entourer (une marchandise, un produit) d'une enveloppe ou d'une couche protectrice » et, au figuré, « envelopper de manière à masquer ou adoucir » (*Le Petit Robert*). Par conséquent, on pourrait associer les enrobantes aux marionnettes qui permettent de pénétrer l'une des pires tragédies du xx^e siècle par la porte du rire. Dans un autre ordre d'idées, l'omniprésence du rapport problématique entre pouvoir et authenticité permet aussi d'assimiler les enrobantes à toutes ces images protectrices, toutes ces façades artificielles derrière lesquelles l'homme et la femme dissimulent leur volonté de domination et avec lesquelles ils polissent leur ego et se protègent du regard des autres. Les pouvoirs fascistes, la domination de l'homme par la femme (et inversement), la soif immodérée de gloire professionnelle sont autant de parades à une faiblesse intérieure. Freud n'entend-il pas sa conscience lui avouer son mépris parce qu'il soigne son image plus que son être ? N'est-ce pas l'orgueil et l'ambition qui ont fait de lui un monstre ? Au-delà de toutes ces hypothèses, l'essentiel est que cette pièce réalise véritablement le renouvellement de contenu proposé en 1967 par Leonora Gustavovna Schpet. Paradoxalement, les *Enrobantes* dénoncent les sombres revers du pouvoir en jouant elles-mêmes du fascinant pouvoir du théâtre : une heure trente pour devenir malgré soi le pantin de quelques marionnettes, comme on a été le pantin de son siècle...

Nous proposons une réflexion sur *Les enrobantes : cabaret décolleté pour psychanalyste plongeant* de Marie-Christine Lê-Huu, réflexion qui s'inscrit dans une analyse du texte et des composantes de la mise en scène. L'article invite d'abord à une lecture chronologique de la pièce en entremêlant descriptions et interprétations des éléments les plus signifiants. Nous nous interrogeons également sur l'enjeu idéologique provoqué par la double nature de la pièce – à la fois comédie et tragédie – ainsi que sur l'apport particulier des marionnettes dans le cadre d'une œuvre théâtrale abordant la psychanalyse, l'antisémitisme et la montée de dictatures fascistes menant à la Seconde Guerre mondiale.

This article constitutes an analysis of Marie-Christine Lê-Huu's play *Les enrobantes: cabaret décolleté pour psychanalyste plongeant*, both as text and stage production. The study follows the chronology established by the play itself and offers, in the first instance, a critical reading of several key elements. This is accompanied by a critical reflection on the ideological impact created by the double nature of the play – a tragi-comedy – as well as the use of marionettes in a play whose central themes revolve around psychoanalysis, anti-Semitism, and the rise of fascist dictatorships during the period leading to the Second World War.

Catherine Dubeau est étudiante à la maîtrise en littérature française du XVIII^e siècle (Université Laval, Québec) et membre du Cercle d'études sur la République des Lettres (CERL, Université Laval), groupe de jeunes chercheurs en littérature française d'Ancien Régime (XVI^e-XVIII^e siècles). Ses intérêts de recherche se concentrent sur les rapports entre musique et littérature à l'âge classique. Elle s'intéresse plus particulièrement à la poétique de l'opéra français des XVII^e et XVIII^e siècles (Lully et Rameau), à la théorisation de la nature non imitative de la musique (Chabanon) et aux réflexions des encyclopédistes (Diderot, d'Alembert) sur l'objet musical. En dehors de son champ d'étude, elle pratique le clavecin et se passionne pour les recherches en danse et en théâtre contemporains.

Bibliographie

- BARTHES, Roland ([1970] 1980), *L'empire des signes*, Paris, Flammarion. (Coll. « Champs ».) [1970, Genève, Éditions d'Art Albert Skira].
- BRECHT, Bertolt ([1992] 1999), *L'art du comédien. Écrits sur le théâtre*, traduit par Jean TAILLEUR et Guy DELFEL; traduction des inédits, choix des textes, préface et notes de Jean-Louis Besson, Paris, L'Arche.
- BRECHT, Bertolt ([1963] 1978), *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche.
- CORVIN, Michel (1991), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas.
- LÉ-HUÛ, Marie-Christine, *Les enrobantes : cabaret décolleté pour psychanalyste plongeant* (pièce inédite), écrite en 1997-1998, créée le 24 mars 1998 par la troupe Pupulus mordicus au Centre international de séjour de Québec, dans une mise en scène de Gill Champagne.
- LÉPINOIS, Gérard (1996), « Monsieur Personne », dans Didier PLASSARD (dir.), *Les mains de lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, Éditions Institut international de la marionnette, p. 333-339.
- MANN, Heinrich ([1932] 1983), *Professeur Unrat. L'ange bleu*, traduit de l'allemand par Charles WOLFF, Paris, Grasset. (Coll. « Les Cahiers rouges ».)
- MOREAULT, Éric (2000), « Poupées ludiques », *Le Soleil*, 28 janvier, p. C-1.
- PAVIS, Patrice ([1980] 1996), *Dictionnaire du théâtre*, préface d'Anne UBERSFELD, Paris, Dunod (articles « Brechtien » et « Distanciation »).
- PLASSARD, Didier (dir.) (1996), *Les mains de lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, Éditions Institut international de la marionnette.
- PURKHARDT, Brigitte (2000), « Freud au cabaret d'un monde qui flanche », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 95, p. 26-31.
- SCHPET, Leonora Gustavovna (1996), « Aujourd'hui et demain au théâtre de marionnettes », dans Didier PLASSARD (dir.), *Les mains de lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, Éditions Institut international de la marionnette, p. 274-276.
- ST-HILAIRE, Jean (2000), « Cabaret décolleté pour psychanalyste plongeant », *Le Soleil*, 15 janvier, p. D-1.
- ST-HILAIRE, Jean (1998), « Les enrobantes. Cabaret décolleté pour psychanalyste plongeant. Sous les jupes d'un prétexte », *Le Soleil*, 28 mars, p. D-10.