

« O. Krejča — P. Brook »

Marie-Louise Paquette

Number 34 (1), 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27044ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Paquette, M.-L. (1985). Review of [« O. Krejča — P. Brook »]. *Jeu*, (34), 163–165.

« o. krejča — p. brook »

Les Voies de la création théâtrale, vol. X, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1982, 311 p., ill.

les propriétaires de clés

Tel était le titre d'une pièce de Milan Kundera, montée en 1962 par Otomar Krejča, qui dénonçait, entre autres, les propriétaires de vérités et de certitudes. Contrairement à Denis Bablet dans son introduction, j'ai l'outrecuidance d'interpréter cette expression à la faveur d'Otomar Krejča et de Peter Brook. Simple-ment pour le mot « clés », symbole de maîtrise et de contrôle, promesse de liberté et d'inconnu. Propriétaires de clés à leur manière, bien sûr : téméraire, puisqu'ils mettent chaque fois en jeu leur bien sur scène, collectiviste, car l'aventure théâtrale est affaire de groupe. Le volume X des *Voies de la création théâtrale* effectuée avec brio un retour à l'analyse directe du théâtre dramatique. Deux metteurs en scène importants sont au centre des interrogations : Otomar Krejča et Peter Brook. Un minutieux travail d'analyse et de décorticage sur trois mises en scène de Krejča, deux Tchekhov et un Beckett, constitue la majeure partie du volume, à laquelle on joint un compte rendu des répétitions de *la Mouette*, une entrevue avec l'acteur Armand Delcampe et une étude des réactions du public et de la critique. Une analyse serrée de *l'Os* et de *la Conférence des oiseaux*, mises en scène par Peter Brook, complète le tout.

krejča

L'ancien directeur du Divadlo Za Brnou, théâtre qu'il avait fondé à Prague, a su donner un second souffle à l'oeuvre de Tchekhov en l'arrachant à l'élégance et au lyrisme des demi-tons et de la nostalgie. Deux articles explorent rigoureusement sa mise en scène des *Trois Soeurs* (à Louvain-la-Neuve et à Aubervilliers en 1980) et celle de *la Mouette* (à la Comédie-Française en 1981). On en dégage les structures, les modes de fonctionnement, le jeu combiné de l'espace et du geste, de la lumière et de la matière : éléments révélateurs de la démarche et du style de Krejča. On souligne sa technique particulière qui élabore

« le texte scénique, cette réalité qui s'entend dans et sous le texte tchékhovien, [...] un jeu commun, tout en réactions diversifiées, [...] l'espace scénique comme un champ de forces où se disent et se lisent toutes les tensions »¹.

Krejča dépoussière la symbolique tchékhovienne de la balançoire (qui déstabilise l'espace), des bouleaux et du miroir ; il redéfinit la célèbre « pause » en tant que collision, silence mobile où s'affronte ce qui est secret. Dans son rapport avec l'acteur, au cours des répétitions/ explorations, Krejča impose la discipline, la rigueur, l'humilité, le sens du collectif de même que sa conception du

1. P. 38. Toutes les citations du texte sont tirées des *Voies de la création théâtrale*.

jeu et sa lecture de l'oeuvre. L'acteur doit « divorcer d'avec ses expériences antérieures »². Ses indications de jeu évoquent plus qu'elles n'expliquent :

« Andreï dit avec importance: je vais signer ces papiers, « puis il ôte son chapeau et entre comme un mendiant dans sa propre maison ». Quittant Irina pour aller se battre en duel, Touzenbach « se tourne vers la coulisse et entre dans le tombeau. »³

Un sévère cahier de régie, structure à la fois contraignante et inspiratrice, recueille une partition scénique précise, fonctionnant selon un code visuel où domine la métaphore, ennemie du naturalisme.

Les amoureux de Tchekhov peuvent donc s'épancher au long de ces quelque 175 pages d'une investigation soignée qui gratte une à une les couches d'une structure feuilletée typique des mises en scène krejčiennes de Tchekhov. Deux micro-analyses de séquences ainsi que de nombreuses et pertinentes illustrations enrichissent ce document, véritable référence sur le travail de l'homme de théâtre tchèque.

L'étude de *En attendant Godot*, montée à Avignon en 1978 par Krejča, avec Georges Wilson, Rufus et Michel Bouquet, a de quoi désespérer l'amateur de théâtre qui n'a pas vu ce spectacle. L'ellipse blanc de la scène, l'austérité des costumes chassant le clownesque, la dédramatisation du jeu, sont les caractéristiques de cette production abordée, en long et en large, avec la même intelligence et la même sensibilité que pour Tchekhov. Et toujours ces conseils à l'acteur qui frappent l'imaginaire avant l'intellect. Michel Bouquet raconte :

« Krejča m'a parlé de la misère de Pozzo, de sa souffrance d'homme d'État qui ne se sent pas suivi. Il m'a parlé de la chute du Président Ford au bas de l'escalier d'un Boeing. »⁴

La version optimiste de *Godot* que propose Krejča est une fable sur le courage de survivre qu'un humour cruel ne dépare pas: « soyez tragiques, ce sera drôle »⁵. Une description exhaustive du dispositif scénique, le détail d'une approche renouvelée et déroutante, bref, un autre nirvana pour le lecteur.

l'accueil du public et de la critique

Les choses se gâtent un peu lorsqu'on en vient à l'étude des réactions du public et de la critique aux mises en scène de Krejča. La sociologie du théâtre est toujours un peu déprimante parce qu'elle met en évidence le fossé entre le projet artistique et ce qui est reconnu et compris par le spectateur. À lire les commentaires du public sur *la Mouette*, on réalise que les spectateurs ne perçoivent qu'un fragment bien mince du message scénique. Les remarques de la critique ne sont guère plus réconfortantes. L'examen des dossiers de presse isole un important méta-discours, magma de souvenirs, impressions, préjugés, héritages culturels divers, qui brouille l'appréciation des effets de la mise en scène dont les critiques tentent de rendre compte.

L'autre malaise vient, sans doute, du décalage entre le ton élogieux, déployé longuement dans les analyses précédentes, et les réserves du public et de la critique, exprimées obligatoirement d'une manière succincte. Après dix pages de commentaires sur la complexité sémiotique d'un dispositif scénique, comment ne pas trouver odieux le critique qui lui règle son compte en deux épithètes: « franchement hideux et inconfortable »⁶? Tous les textes sur la réception de l'oeuvre, d'ailleurs, se terminent par une ou deux phrases sibyllines et qui ne règlent rien.

2. P. 101.

3. P. 109.

4. P. 229.

5. P. 230.

6. P. 183.



l'autre jusqu'à l'expression ultime d'une passion. À l'instar des choses tuées dans Tchekhov, Brook développe le charme de « l'entre-les-choses »⁸. Ici encore, l'iconographie illustre de manière saisissante la fragilité des formes, l'atmosphère de recueillement.

Ce dixième volume des *Voies de la création théâtrale* est riche des explorations d'Otomar Krejča et de Peter Brook, qui renouvellent la forme dramatique en ciselant des mises en scène comme on taille finement une clé.

marie-louise paquette

peter brook

Le volume se termine par l'analyse d'une mise en scène de Peter Brook. *La Conférence des oiseaux*, inspirée d'un poème de Farrid Uddin Attar, renoue avec la métaphore du départ et du voyage, chère à Tchekhov et à Krejča. Peter Brook en fait une expérience initiatique de groupe, un récit d'équipe où les individus se fondent en un conteur collectif. Le couplage de ce spectacle avec un autre plus court, *I'Os* — dont le rôle est ici purement subversif —, de Birago Diop, fait revivre la coutume selon laquelle la tragédie grecque était accompagnée par des saturnales, le Nô par le Kyôgen.

L'extrême simplicité des moyens scéniques fait redécouvrir le tapis (« c'est beau, c'est calme, c'est digne »⁷), les marionnettes et les masques qui éloignent de l'homme pour mieux en parler, les châles et les écharpes. Cette étude sérieuse d'une représentation nous porte irrésistiblement d'un ravissement à

7. P. 260.

8. P. 262.

« *fruits* — en plein soleil »

Fruits, Paris, 1984, n° 2/3, 223 pages.

le théâtre du soleil vu de l'intérieur

1984 marque le 20^e anniversaire du Théâtre du Soleil. La revue *Fruits* nous présente un dossier sur cette troupe en nous faisant partager une démarche particulière.

En effet, la revue a voulu interroger les gens du Théâtre du Soleil sans avoir en tête des perspectives historiques ou critiques. Elle ne cède pas à la tendance de plusieurs intervenants européens d'écrire un mémorial documenté, ce type d'hommage qui relègue les vivants aux archives de l'Histoire du Théâtre.

La revue *Fruits* a décidé de restituer la réalité de la troupe sur le vif. Alors que d'autres auraient interviewé Ariane Mnouchkine uniquement, puisqu'elle en est la directrice, on a préféré interroger sans exception les cinquante membres de la troupe. Car, comme ils le disent si bien :

Nous avons appris au cours de notre petite aventure une leçon si évidente qu'elle en passe inaperçue : que la matière même du théâtre, son matériau brut comme son support symbolique, ce qui le fait être et ce qu'il fête, c'est l'être humain vivant en chair et en âme.

C'est donc un dossier qui présente un point de vue de l'intérieur où les intervenants ont révélé complètement leur réalité quotidienne. Effectivement, il n'y a pas d'analyse comme telle, sauf celle qui se fait naturellement au cours d'un entretien, et l'analyse que chacun de nous peut en faire à la lecture. La revue *Fruits*

s'est sans doute souvenue des paroles prononcées par le sage : « Qui connaît le mieux l'orange, celui qui l'étudie ou celui qui la goûte? ».

Les gens du Théâtre du Soleil savent, aiment ce qu'ils font, et le vivent à plein, passionnément, chaque jour, avec des périodes claires et sombres, en alternance, comme le cycle de la lune, comme le cycle de toute création.

Moi, j'ai envie de vous dire : « Lisez cette revue ! », parce que c'est la vie qui y circule, l'amour du théâtre dans toutes ses manifestations, l'amour des acteurs, la compréhension du travail de l'acteur en complicité, en amour même, avec son metteur en scène, et vice versa ; et puis, pour lire les témoignages de tous les artisans de la troupe, que ce soit à la technique, à l'accueil du public, à l'entretien des lieux, à l'administration, qui participent pleinement à cette aventure.

C'est comme un rêve possible. Ce dossier apporte des éléments de réflexion, entre autres, aux praticiens et aux praticiennes qui se posent beaucoup de questions sur le concept de troupe, de collectif, les avenues nouvelles de fonctionnement où les intérêts des individus et ceux de la troupe trouvent leur compte. Le Théâtre du Soleil nous rappelle qu'un certain idéal de troupe existe, un idéal auquel nous croyons peut-être encore.

Le Théâtre du Soleil [...] obéit à la nécessité supérieure de la création artistique, comprise comme un acte de foi envers l'humanité, comme le cadeau que l'humanité se fait à elle-même.

judith renaud

« bouffonneries — improvisation anthropologie théâtrale »

Bouffonneries, n°4, Domaine de l'Estanière, janvier 1984, 125 p.

« une force d'émigration intérieure »

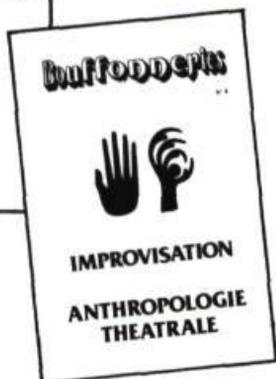
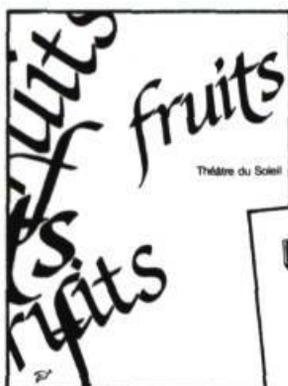
Il y a des textes à aborder avec respect, à manipuler avec soin. Non qu'ils soient fragiles, mais au contraire, forts d'une bonne charge d'explosifs. L'article « Anthropologie théâtrale » signé Eugenio Barba dans le quatrième numéro de la revue *Bouffonneries* mérite la plus large diffusion, car il contient des réflexions — fruits de la longue expérience de l'auteur à l'Odin Teatret et de son intérêt passionné pour les modèles théâtraux codifiés de l'Orient — propres à ébranler toutes les certitudes, toutes les « mythologies » occidentales sur la question de l'acteur. Eugenio Barba est actuellement l'homme de théâtre qui, sans être acteur lui-même, porte le regard le plus pénétrant sur la mystérieuse « présence » et qui propose, sous le vo-

cable « anthropologie théâtrale », l'étude (physiologique, socio-culturelle) la plus synthétique du comportement humain en situation de représentation.

L'International School of Theatre Anthropology (I.S.T.A.), « véritable laboratoire de recherche interdisciplinaire », tient depuis 1981 des sessions annuelles qui regroupent des pédagogues occidentaux et orientaux, des scientifiques, des acteurs et des metteurs en scène autour de ces préoccupations communes. L'article de *Bouffonneries* a fait le point sur l'état actuel des connaissances.

Les différentes formes de théâtre oriental (japonais, indien, balinais, etc.) ont en commun d'être strictement codifiées, donc, de constituer d'excellents objets d'analyse. Le mime corporel d'Étienne Decroux, tout aussi précis, en est le seul équivalent dans notre pratique. Au-delà des formes des corps en mouvement, différentes parce que culturelles, l'observation attentive permet d'isoler des constantes — non pas des lois, mais des « principes-qui-reviennent » — des principes qui s'imposent ensuite au praticien du théâtre, non comme des règles à respecter absolument, plutôt comme des « bons conseils ».

S'inspirant de la tradition Orissi qui fait la distinction entre « lokadharmi » (comportement quotidien) et « natyadharmi » (comportement dans la danse), Barba relève que l'acteur oriental ou le mime a recours, sur scène, à une technique « extra-quotidienne » pour animer les énergies qui tiendront le public captif. Toutes ces techniques éprouvées, premièrement, modifient l'équilibre naturel du corps; deuxièmement, créent une tension entre des forces opposées; troisièmement, simplifient, « omettent » des éléments de la vie courante pour ne garder que l'essentiel. L'acteur adopte une démarche, une posture, un regard



autres que ceux de ses contemporains non acteurs. Non « pour ajouter de la beauté au corps », mais « pour soustraire du corps les automatismes quotidiens », « pour l'empêcher d'être seulement un corps humain condamné à ne ressembler qu'à lui-même ». Par la pratique d'une technique spécifique, l'acteur se crée un « corps fictif ». Avant même d'exprimer quoi que ce soit, il expérimente un état « pré-expressif ». Il *est*, avant de dire, avant de faire.

Barba ne suggère pas aux Occidentaux de reproduire les formes des théâtres étrangers ou de se convertir au mime en bloc, mais d'aborder l'entraînement avec la même rigueur, avec le même abandon, avec le même engagement physique sans lesquels l'expérience « pré-expressive » reste aléatoire.

Lorsqu'il écrit : « [...] l'acteur qui se meut à l'intérieur d'un filet de règles codifiées a une liberté plus grande que celui qui — tel l'acteur occidental — est prisonnier de l'arbitraire et du manque de règles », il fait précéder son affirmation d'un « naturellement » qui n'apparaît certainement pas naturel à la plupart d'entre nous. Il connaît le piège de l'hyper-spécialisation tendu aux acteurs qui pratiquent des techniques corporelles codifiées. Mais nous en sommes si conscients que jamais nous n'empruntons la piste — les comédiens aux corps bredouillants toisent les mimes avec suspicion. Il sous-entend la confiance totale à accorder au maître qui transmet les acquis de la tradition. Nous avons si peur d'ainsi nous aliéner, de nous rendre étrangers à nous-mêmes, que nous nions le concept même de maître et toute valeur à celui de disciple. Pour les acteurs de l'Odin, le théâtre est précisément « une force d'émigration intérieure ».

Complètent le numéro des entrevues avec Barba au sujet de la pédagogie de

l'I.S.T.A., et le compte rendu détaillé des sessions de travail; des entretiens avec trois des pédagogues orientaux, pour qui l'ouverture aux formes théâtrales autres que la leur est une aventure nouvelle qui les force à interroger les fondements de leur pratique; un article de Moriaki Watanabe, professeur de théâtralogie à l'Université de Tokyo, qui fut le premier à utiliser l'expression « corps fictif »; une rencontre avec celui que Barba appelle « mon maître », Jerzy Grotowski, qui cautionne le disciple et réaffirme leur filiation, la parenté de leurs démarches; le témoignage *du* metteur en scène français (B. Collin) présent aux sessions de l'I.S.T.A. On peut y lire un article de Raimondo Guarino sur l'improvisation — thème de la seconde session de l'I.S.T.A. — qui rend compte des positions diverses des spécialistes. On n'apprend rien qu'on ne sait déjà du Péruvien Pepe Robledo, du Libre Teatro Libre (improvisation et politique), ni du Canadien Keith Johnson (libérer la spontanéité brimée par le moi social); un peu plus des acteurs de l'Odin Teatret, et encore là, l'apport des Orientaux élève singulièrement le débat, « scellé » par l'intervention de Grotowski: l'improvisation est une « science du choix, de la responsabilité ». Il oppose « l'improvisation de l'expression à l'improvisation de l'évidence ». « L'organicité primordiale que vise l'improvisation libre n'est que le stéréotype de la sauvagerie. [...] La précision de l'évidence [est] un voyage personnel à travers les signes. »

À lire, à relire, à méditer. Agir d'après.

aline gélinas

« l'acte verbal dans son espace »*

la voix: contact charnel avec chaque spectateur

De passage à Montréal quelques mois pour écrire et rencontrer des gens de théâtre, grâce à une bourse franco-québécoise (je suis auteur et acteur à Paris depuis 1981), je trouve, ici, me semble-t-il, le même malaise et les mêmes recherches chez les acteurs que dans mon pays. Que ce soit à cause des contraintes de temps, des partenaires, des groupes toujours nouvellement formés et hétéroclites, des metteurs en scène... on passe à côté de l'état de grâce, celui dont on garde çà et là le souvenir sans savoir comment le retrouver: ce fut à l'école, pendant tel spectacle, telle improvisation... Et en attendant un nouveau moment privilégié, on passe à travers des réalisations insatisfaisantes, lourdes de parasites, on sent son instrument perdre sa clarté, ce pour quoi il était fait, ce que l'on n'ose même plus réclamer, parfois.

J'ai travaillé pendant deux ans avec Michel Bernardy et j'ai trouvé avec lui le plaisir du jeu et des outils pour retrouver ce plaisir. Michel Bernardy, acteur et metteur en scène de 1950 à 1975 à la Comédie-Française, puis acteur avec des metteurs en scène des pays de l'Est, professeur au Conservatoire national et à l'Espace Acteur de Paris, vient de finir l'écriture d'un ouvrage dans lequel il présente les réflexions d'une vie de recherche et de théâtre: *l'Acte verbal dans son espace*¹. Dans ce livre, il tend un pont entre auteurs et acteurs, ces deux races sur qui le langage a le même pouvoir révolutionnaire.

Il nous est tous arrivé de tomber sous l'envoûtement d'une voix: son pouvoir charnel, son pouvoir d'incantation. « La phrase dite par un acteur sur scène trace un geste dans l'espace. » C'est la plus belle machinerie de théâtre, et la plus simple. On ne construit pas le château en fond de scène, mais on se « contente » du mot château. « La réalité poétique est dans la longueur d'onde. » Un texte de théâtre est à mi-chemin entre le son et le sens et l'on ne saurait dire ce qui vient de l'un ou de l'autre. « Les ondes sonores choisies par un peuple pour évoquer la fleur la chargent d'une vibration qui appartient, non au végétal, mais à l'âme de ce peuple. » Au même titre que la pierre, la terre, la peinture, le langage est une matière. Il peut être modelé, taillé, sculpté, et cela demande certaines techniques. « Ce qui nous intéresse finalement, c'est de savoir quel est le battement cardiaque de tel personnage. » Mais une pulsation cardiaque n'est pas annotée entre les lignes d'un texte. Le matériau visible qui nous reste pour le retrouver, pour retrouver son fil de pensée, c'est le texte: une série de phrases et de ponctuations. Avant de pouvoir utiliser au mieux son intuition, un acteur a besoin de techniques, de contraintes.

Michel Bernardy est l'une des rares personnes avec lesquelles j'ai travaillé qui installe ouvertement ces contraintes, et avec lesquelles j'ai senti une si grande liberté de jeu, des états de grâce, comme un cerf-volant qui retrouve sa corde. Il redonne au langage des territoires qui lui sont peu à peu interdits. Le marbre,

* Cet ouvrage de Michel Bernardy n'est pas encore édité.

Ce texte devait initialement être publié dans *Jeu* 33, et n'a pu l'être faute d'espace. Le compte rendu d'un livre non encore édité, chose exceptionnelle dans *Jeu*, se justifie par cette destination première de l'article (numéro spécial consacré à la formation de l'acteur). N.d.l.r.

1. Toutes les citations dans ce compte rendu en sont extraites.

cela ne peut servir qu'au sculpteur, mais le langage . . . chacun de nous s'en sert pour acheter le pain, demander l'heure, l'addition, le menu . . . Alors, on accepte plus difficilement que les mots puissent se pétrir, se jeter, se donner, se polir, et que ce soit la magie première du théâtre: le pouvoir du conteur. Nous sommes assommés par le langage: discours, évangélistes, politiciens, commerciaux, . . . On est dégoûtés, on n'en veut plus. On se réfugie dans le geste, le mouvement, l'image . . . et puis ce sera pareil pour les images et les gestes. Tous les auteurs disent la même chose, toujours: il faut reconquérir les mots, leur rendre leur magie première. N'est-ce pas une conquête d'acteur: les mots et notre voix pour les dire?

Acteur: — Contre moi-même, enfin, j'osai me révolter . . .

M.B.: — Reprends dans l'ordre direct, cherche avec Racine.

Acteur: — J'osai enfin me révolter contre moi-même . . .

Et le travail commence. Peu à peu dans la salle les regards s'allument. On parle sur scène, on nous parle. Le langage quitte sa rigidité: on le travaille, on le pétrit. On est suivi, excité, propulsé pas à pas à travers le langage pour retrouver l'action, l'acteur, le plaisir de jouer . . . et le corps suit.

Ce ne sont pas les perles qui font le collier mais le fil. Ce que dit un personnage, c'est la partie visible de l'iceberg. Mais ce que l'on suit chez un personnage, ce n'est pas ce qu'il dit. On suit son fil de pensée, on écoute son battement cardiaque.

Il faut, en interrogeant le texte, retrouver le fil de pensée du personnage, l'énergie qui est la source du texte et qui le propulse.

Le langage est un mélange de son et de sens, et l'on ne peut dire si l'émotion communiquée se fait par l'un ou par l'autre. Ce mélange est toujours à recommencer, face à chaque auteur, pour chaque acteur.

Michel Bernardy rend au texte sa valeur de partition, son contenu musical, artisanal. Il y a soudain « matière » à travailler, à transformer, à jouer. À l'intérieur d'une même langue, chaque auteur parle une langue étrangère et ces langues sont à découvrir, musicalement . . . comme des électrocardiogrammes à assumer. Cette démarche de travail conduit à l'épuration, à la magie très simple du jeu. Un instrument à travailler: la voix; un moyen: l'imagination. Une méthode qui ne s'arrête pas à la sortie de la salle de travail.

Depardieu racontait qu'il était monté sur scène la première fois pour le plaisir de dire une phrase: « Soyez à la fontaine à dix heures. »

C'est simple: le plaisir des mots concrets, des paroles qui passent par notre bouche et la transforme. Ne pas représenter, ne pas produire, mais découvrir. Se remplir d'un texte ayant qu'il déborde de nous. Et même si un texte peut se trouver en partie grâce à l'intuition, nous avons peut-être tout à gagner à considérer le langage aussi éloigné de nous que le marbre du sculpteur, au début de son travail. « Par le respect d'une partition, nous atteignons sans le savoir un sens global qui nous est révélé pendant l'exécution de cette partition. L'intonation juste réveille la pensée juste . . . » Assimiler la partie chiffrable pour mieux découvrir la partie non chiffrable.

Retrouver le plaisir de l'état de grâce qui, le plus souvent, nous a amenés au théâtre: l'état de création.

Les personnages sont là, timides, se faufilant entre le machiniste et le pompier. Et Alceste se voit entrer en scène, et le fantôme souffre, voudrait prêter sa voix, donner ses gestes à ce fantôme réel qui déjà gesticule, joue de la prune, regarde le public comme on se regarde dans une glace pour s'y admirer. Alceste attend un

geste juste, une inflexion qui fasse écho en lui-même, et il ne voit que des comédiens.

françois cervantes

sketches

et saynètes

du pape et des fées

Tandis que billets et programmes étaient vendus pour les représentations du Pape, en septembre dernier, on célébrait un autre genre de messe à l'U.Q.A.M. Dans leur descente vers la salle Alfred-Laliberté, les fidèles venus assister à la reprise des *Fées ont soif* étaient condamnés à une demi-douzaine de stations où des tracts leur étaient distribués. Histoire de ritualiser — et de banaliser — le potentiel d'anarchie compris dans tout discours contestataire, on faisait de la parole féministe,

Une assistance composée de fidèles.

