Document généré le 27 avr. 2024 07:07

Nouvelles pratiques sociales

La conférence-performance féministe pour réfléchir à la fluidité des identités

Remise en question de la normativité des sujets dans le théâtre québécois

Marie-Claude Garneau

Volume 28, numéro 1, printemps 2016

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1039186ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1039186ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

1703-9312 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Garneau, M.-C. (2016). La conférence-performance féministe pour réfléchir à la fluidité des identités : remise en question de la normativité des sujets dans le théâtre québécois. *Nouvelles pratiques sociales*, *28*(1), 288–302. https://doi.org/10.7202/1039186ar

Résumé de l'article

L'auteure aborde la démarche artistique de la conférence-performance *Femmes, théâtre et société : investir le politique pour une transmission féministe*, créée en 2013 par les artistes de théâtre Marie-Claude Garneau, Marie-Ève Milot et Marie-Claude St-Laurent. En analysant certains segments de la conférence-performance, l'auteure démontre comment les artistes ont réussi à mettre en lumière l'influence de l'identité de genre et de l'orientation sexuelle sur divers aspects du théâtre, à critiquer les dynamiques de pouvoir à travers une création théâtrale et à remettre en question, à partir de leur propre analyse féministe, certains préconçus artistiques concernant les personnes identifiées comme LGBTQI.

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 2016

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

La conférence-performance féministe pour réfléchir à la fluidité des identités :

remise en question de la normativité des sujets dans le théâtre québécois

Marie-Claude GARNEAU
Doctorante en Lettres françaises
Université d'Ottawa

L'auteure aborde la démarche artistique de la conférence-performance *Femmes, théâtre et société : investir le politique pour une transmission féministe*, créée en 2013 par les artistes de théâtre Marie-Claude Garneau, Marie-Ève Milot et Marie-Claude St-Laurent. En analysant certains segments de la conférence-performance, l'auteure démontre comment les artistes ont réussi à mettre en lumière l'influence de l'identité de genre et de l'orientation sexuelle sur divers aspects du théâtre, à critiquer les dynamiques de pouvoir à travers une création théâtrale et à remettre en question, à partir de leur propre analyse féministe, certains préconçus artistiques concernant les personnes identifiées comme LGBTQI.

Mots-clés : théâtre, féminisme, conférence-performance, genre, lesbienne

The author will look at the feminist lecture-performance Femmes, théâtre et société : investir le politique pour une transmission féministe*, created in 2013 by theatre artists Marie-Claude Garneau, Marie-Ève Milot and Marie-Claude St-Laurent. In an analysis of the lecture-performance, the author shows how the artists reflect on the impact of gender identity and sexual orientation on different aspects of theatre, how they critique power dynamics through theatre performance, and how they question, from their own feminist perspective, artistic and cultural assumptions related to LGBTQI identified people in theatre art.*

Keywords: theatre, lecture-performance, feminism, gender, lesbian

INTRODUCTION

En septembre 2012, alors que j'étais étudiante en études féministes à l'Université Concordia, j'ai contacté Marie-Ève Milot et Marie-Claude St-Laurent, les codirectrices du Théâtre de l'Affamée, compagnie de théâtre à vocation féministe, pour élaborer un projet qui réfléchirait à l'application de l'analyse féministe dans le théâtre québécois contemporain. Nous nous connaissions déjà, étant issues de la même cohorte d'étudiant.es en jeu de l'École de théâtre du Cégep de St-Hyacinthe. Après notre sortie de l'École, les deux filles ont fondé leur compagnie et présenté deux spectacles, alors que j'ai fait mon bout de chemin comme comédienne et auteure avant d'entamer des études universitaires. En 2012, nous mettons donc sur pied une conférence-performance, *Femmes, théâtre et société : investir le politique pour une transmission féministe.* Dans ce type de présentation, les artistes se promènent entre discussions théoriques concernant des enjeux sociaux (dans notre cas, des enjeux féministes dans la pratique du théâtre), en plus de jouer des extraits de création artistiques directement en lien avec ces réflexions féministes. Pendant deux ans, ce projet a fait le tour de plusieurs événements à caractère social et artistique, notamment la conférence internationale *Repenser la race et la sexualité* (Université Concordia, Montréal, 2013), les États généraux de l'action et de l'analyse féministe (Montréal, 2013) ainsi que le Festival Edgy Redux (Montréal, 2014).

PROBLÉMATIQUE

En tant qu'artiste-chercheure, je souhaite poser un regard réflexif sur la démarche artistique et féministe qui nous a menées à la création de *Femmes, théâtre et société*, pour démontrer ce que cette conférence-performance apporte d'original dans la pratique du théâtre et dans les milieux académiques. Ce texte abordera les questions suivantes : en quoi l'aspect formel de la conférence-performance soutient adéquatement les enjeux de fond dont elle traite? À partir de notre propre positionalité (Anthias, 2002), comment avons-nous réfléchi à l'influence de l'identité de genre et de l'orientation sexuelle dans la manière de penser et de faire du théâtre? Comment en sommes-nous venues à critiquer la binarité des genres à travers ce projet de création? Finalement, de quelles manières notre posture d'artistes féministes a permis une remise en question du « contrat hétérosexuel » (Wittig, 1980) au sein des pratiques théâtrales québécoises contemporaines?

EN THÉORIE : DU CADRE CONCEPTUEL FÉMINISTE À LA MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE-CRÉATION

Je souhaite sortir des sentiers battus en élaborant un cadre conceptuel et une méthodologie hybrides, c'est-à-dire en empruntant des concepts issus des sciences sociales et de la recherche en pratiques artistiques, pour présenter la démarche de *Femmes, théâtre et société*. Je veux réfléchir au processus de création et à la portée de ce projet à partir des mêmes outils théoriques qui ont encadré sa création et sa diffusion, c'est-à-dire à partir du concept de positionalité (Anthias, 2002; Solomon, 2009) et celui de la réflexivité (Fortin et Houssa, 2012; Lock Swarr et Nagar, 2010). La forme de l'écriture créative, issue des pratiques analytiques créatives (Fortin et Houssa, 2012, p. 66) représente une méthodologie appropriée dans ce cadre-ci, puisque ma démarche s'apparente à celle de la recherche en pratique artistique.

D'abord, le concept de positionalité développé par Anthias (2002) sied bien au projet, dans la mesure où il nous permet de situer d'où nous parlons, d'où nous créons. En effet, Anthias stipule que : « *The focus on location and translocation recognises the importance of context, the situated nature of claims and attributions and their production in complex and shifting locales* » (p. 276). Cette posture rejoint la théorie de la connaissance située comme positionnement créatif, mobile et subjectif, perspective avancée par Miriam Solomon (2009), dans le cadre d'un colloque sur les multiples

apports de la théorie de la connaissance située. Aussi, Anthias (2002) soutient que « *identification is an enactment that does not entail fixity or permanence* [...] » (p. 277). Ma propre positionalité sera donc, ici, mouvante et non-fixe, c'est-à-dire que je passerai de notre position collective en tant que groupe de travail, le « nous », au « je » d'artiste-chercheure qui réfléchit de manière critique au travail artistique, en plus de le faire de ma propre position de femme identifiée comme lesbienne.

La question de la réflexivité se retrouve également au cœur du projet *Femmes, théâtre et société*, non seulement dans sa perspective théorique mais également en termes méthodologiques. En effet, dans le cadre des recherches en pratique artistique, la réflexivité critique est au cœur des pratiques analytiques créatives (Fortin et Houssa, 2012, p. 66). Ces dernières peuvent revêtir plusieurs formes; « le récit autoethnographique, la fiction ethnographique, [...] le récit stratifié faisant alterner le fictionnel et le théorique, [...] le texte polyvocal [...] » (Fortin et Houssa, 2012, p. 66) et l'action de réfléchir à sa propre pratique artistique permet de se distancer des discours dominants (p. 67). Dans le même ordre d'idées, les théoriciennes et chercheures Lock Swarr et Nagar (2010) proposent trois types de pratiques féministes engagées dans la recherche en science sociale qui s'apparentent aux méthodes des praticiennes artistiques Fortin et Houssa :

> 1. *<u>Engagement with positionality and reflexivity</u>, where the concept of positionality refers to the ways in which a researcher's position in terms of gender, race, class, among other categories, shapes the content of research and critical self-reflexivity becomes a tool to produce a description of that positionality;*
>
> *2. <u>Representational experiments</u> that seeks to interrupt the researcher's own authority by incorporating or juxtaposing multiple "voices";*

> *3. Enacting accountability, which for many interdisciplinary social scientists has translated into such practices as sharing of interviews transcripts, life histories, and finished academic products with informants/subjects; and which has involved wide-ranging engagements with questions of how to write for multiple audiences, and of mediation, translation, and reception »* (Lock Swarr et Nagar, 2010, p. 7).

Je peux situer notre propre démarche de création dans ces trois formes de pratiques. D'abord, le premier point fait référence à notre positionalité de femmes, d'artistes, chercheure, hétérosexuelles, lesbienne, blanches et francophones. Le second point renvoie à ma propre posture de chercheure au sein de ce texte réflexif, c'est-à-dire une posture mobile. Comme je l'ai mentionné précédemment, je passerai du « je » au « nous » de manière à déplacer mon regard de chercheure à celui d'artiste qui a collaboré en collectif à la création dont il est question. Enfin, le troisième point nous rejoint également, dans la mesure où le projet de conférence-performance tout autant que ma propre contribution réflexive nécessitent que l'on s'attarde à qui l'on s'adresse, de manière à construire un discours clair et précis. Selon Fortin et Houssa (2012) : « l'écriture [dans la recherche en pratiques artistiques] apparaît comme le moyen de transmettre l'expérience au plus proche du ressenti » (p. 67). J'offre donc aux lecteurs et lectrices un récit de création qui met l'accent sur les questions de genre et de sexualité qui ont façonné le processus de création féministe de Femmes, théâtre et société. Mon récit de pratique souhaite mettre en valeur de nouvelles manières d'aborder les enjeux de l'identité sexuelle et de genre dans un contexte de création artistique et se situe lui-même, de par sa forme hybride, en dehors des normes établies par les institutions théâtrales et académiques.

EN PRATIQUE : QU'EST-CE QUE LA CONFÉRENCE-PERFORMANCE?

Quand nous avons commencé à travailler sur le projet, nous étions inspirées par la forme du théâtre-documentaire, qui crée une dramaturgie à partir d'archives, de reportages et de faits réels. Notre présentation alliait des extraits de textes de théâtre que nous avions nous-mêmes écrits et qui étaient mis en lien avec des analyses féministes que nous partagions sous la forme traditionnelle de la conférence. Nous appelions bien naïvement notre présentation une « conférence-performance ». C'est après une discussion avec une spectatrice venue assister à la première représentation de *Femmes, théâtre et société*, en avril 2013, que nous avons réalisé que la forme de la conférence-performance existait bel

et bien, autant dans les espaces artistiques que académiques (Canning, 2004; Case, 2001; Gallagher, 2007; Milder, 2011). La conférence-performance (en anglais, *lecture-performance*) a fait son apparition dans le monde des arts visuels et de la performance, au tournant des années soixante-dix (Milder, 2011). La forme est employée de diverses façons, mais les artistes s'en servent surtout pour mettre en valeur un discours critique sur l'art, et ce, à même la représentation. La conférence-performance est une forme d'art critique en soi. Pour Gallagher (2007), la conférence-performance permet d'emprunter les codes de la représentation théâtrale (la voix, le jeu, l'émotion) pour rendre compte d'analyses critiques, de résultats de recherche, au sein de disciplines telles que la sociologie, l'ethnographie ou encore l'histoire. Il s'agit d'une manière originale de réinventer les formes traditionnelles de la conférence, d'une façon de rendre ludiques et vivantes des présentations dans le domaine des sciences humaines. Dans le domaine de l'historiographie et de l'histoire féministe, Canning (2004) considère utile de mélanger la performance à des faits relevant de l'histoire féministe, de façon à mettre en lumière des réalités marginalisées. La conférence-performance, dans le cas du projet *Femmes, théâtre et société*, fait état du théâtre actuel, questionne des démarches contemporaines québécoises, tout en étant elle-même une présentation théâtrale. Notre projet critique, à travers son discours mais aussi à travers ses utilisations formelles, l'art même du théâtre. Ce qui distingue notre pratique, c'est qu'elle intègre un point de vue féministe, basé sur les questions de genre et de sexualité pour construire son propos. *Femmes, théâtre et société* alterne entre des séquences jouées, où des personnages interagissent dans une situation dramatique, et des moments « conférence », où nous rendons compte de nos analyses critiques féministes à propos du théâtre québécois francophone. L'ensemble de la conférence-performance est structurée autour de la question de recherche suivante : quelle est la nécessité d'investir la dramaturgie par une analyse féministe et ainsi contribuer à sa mise en valeur et à sa transmission? La conférence-performance représente un nouveau moyen d'action sociale et permet aux artistes de s'approprier le discours critique sur le théâtre. Nous souhaitions dépasser les cadres disciplinaires du théâtre et des sciences sociales de façon à déstabiliser les gens venus assister à la présentation.

Je vais donc maintenant présenter quelques segments de *Femmes, théâtre et société* et expliquer en quoi ils problématisent différemment des catégories telles que le sexe, le genre et la sexualité, dans la dramaturgie et les représentations théâtrales.

« COMMENT JE SUIS DEVENUE FÉMINISTE » : IDENTITÉ, PASSÉ ET DÉMARCHE ARTISTIQUE

La représentation débute par une courte chronologie à travers laquelle nous introduisons les gens au projet et à notre démarche de création. Nous entamons ensuite chacune à notre tour le monologue « Comment je suis devenue féministe », dans lequel nous abordons la genèse de nos féminismes et les raisons pour lesquelles nous sommes devenues des artistes féministes. Dans une forme qui s'apparente à celle du témoignage, Marie-Claude St-Laurent confie avoir voulu être la première femme prêtre, alors que Marie-Ève Milot reconnaît que très tôt, son désir d'égalité l'a poussée à vouloir déconstruire les normes sociales de genre : « j'ai toujours aimé me battre contre cette image de fragilité et de vulnérabilité que je dégage. Au sens propre et figuré » (Garneau *et al.*, 2014, p. 3). Pour ma part, je reconnais que mon féminisme s'est construit à travers un amour pour les femmes auteures et artistes, et que cet amour s'est graduellement déplacé de la sphère artistique à la sphère intime. Puisqu'un des enjeux principaux de *Femmes, théâtre et société* est d'amener le public à repenser de manière critique les façons de faire du théâtre, tant dans la forme que dans les sujets, nous avons cru nécessaire de nous positionner dès le début à travers ce « comment je suis devenue féministe ». Ne pas parler pour les autres, mais partir de soi, tel est notre créneau de départ, telle est notre positionnalité féministe. L'action de prendre la parole pour se dévoiler a pour but d'installer le contexte de notre création, de dire aux gens « nous sommes ces personnes, voici d'où nous parlons ».

Marie-Ève et Marie-Claude ont développé leur analyse féministe à partir d'expériences sociales, dans la pratique même de leur métier de comédienne, alors que je me suis tournée vers les études universitaires pour construire mon féminisme. Un autre aspect qui me différencie de la position sociale de mes collègues est celui de l'orientation sexuelle et comment elle nous amène, chacune, à poser un regard différent sur la façon dont sont construits les rapports sociaux de genre, notamment au théâtre. Sans invalider l'hétérosexualité en termes de pratiques sexuelles, j'ai voulu, très tôt dans le parcours de création, mettre de l'avant la construction sociale et l'aspect politique du contrat hétérosexuel (Wittig, 1980) et de quelles façons il continue de structurer les rapports entre les gens, tant dans la société qu'au théâtre. Les personnages, la dramaturgie, les récits qui font le théâtre québécois francophone actuel sont très souvent constitués dans le régime hétérosexuel (Wittig, 1980); les femmes doivent agir de manière dite féminine, les

hommes se doivent d'être masculins, les deux doivent former un couple pour être heureux et les personnages LGBTQI sont absents ou intégrés à une dynamique hétéronormative. Le segment « comment je suis devenue féministe » montre, à travers leur monologue respectif, comment le regard féministe de Marie-Ève et Marie-Claude s'est construit dans leurs rapports aux hommes. C'est par désir de défaire les rapports sociaux de genre inégalitaires que leur féminisme s'est en partie constitué. Pour ma part, en tant qu'artiste lesbienne, je souhaite carrément outrepasser les dynamiques hétérosexuelles qui maintiennent les structures en mode binaire (masculin-féminin). C'est à travers mon propre *coming out*, dans ce monologue, que je révèle ma posture féministe.

Avec *Femmes, théâtre et société*, nous avons questionné les normes sexuelles et de genre dans une section intitulée « Investir la dramaturgie par une analyse féministe de la mise en scène » (Garneau *et al.*, 2014, p. 11). Dans cette section, nous suggérons de « [v]oir au-delà de *la femme de, la maîtresse de, la mère de, le spectre de*. Il est grand temps que l'on sorte de l'image corporelle et de la distribution en fonction des rôles traditionnellement attribués aux genres, aux sexes et aux races. Osons enfin sortir du corps que l'on a et entrer dans la tête que nous possédons » (p. 11). À travers cette métaphore, nous rêvons d'une façon différente d'attribuer les rôles aux actrices ou d'écrire des personnages en tant que dramaturges. Oser « sortir du corps que l'on a » suggère d'outrepasser les codes sociaux du genre qui sont très souvent rois et maîtres au théâtre (ex : une fille blonde interprétera très souvent un personnage doux et naïf). « Entrer dans la tête que nous possédons » fait appel à l'intelligence et à la créativité des artistes. Nous pensons que la binarité des genres qui structure la société et le théâtre restreint leur créativité et les empêche de créer des personnages et des histoires en dehors d'un cadre normatif et souvent hétérosexuel.

LA COALITION DE LA ROBE : L'UTOPIE POUR CRITIQUER LES DYNAMIQUES DE POUVOIR

Notre conférence-performance en tant que forme de présentation arrime la performance théâtrale et le discours académique en mélangeant des réflexions critiques à des scènes jouées. Notre but est d'apporter des réflexions féministes dans un espace de création artistique et de le faire de manière ludique. Pour soutenir l'aspect théâtral de *Femmes, théâtre et société*, nous avons inventé le parcours d'une fausse troupe de théâtre – notre idéal féministe et artistique – et élaboré nos réflexions critiques à partir des faux

spectacles et de la fausse démarche artistique de cette troupe. Fortement inspirées par le travail militant de la syndicaliste Léa Roback, nous avons nommé la fausse troupe la Coalition de la Robe, en partie en souvenir de la grève de la robe de 1937[1]. Suivant la pensée de Jill Dolan (2001) concernant la notion d'utopie, nous croyons que c'est à partir de moments utopiques que de nouvelles approches critiques féministes peuvent se développer au théâtre, originales dans leur contenu dramaturgique et engagées vers une transformation sociale. L'alliance entre la démarche artistique de Marie-Ève et Marie-Claude au sein de leur « vraie » compagnie de théâtre, le Théâtre de l'Affamée, et mes réflexions théoriques acquises dans un programme universitaire en études des femmes, a donné naissance à l'utopie féministe qu'est la Coalition de la Robe.

C'est à travers deux segments en particulier de la conférence-performance que nous engageons le public dans une expérience utopique (Dolan, 2001), où nous proposons de revoir les dynamiques de pouvoir et les rapports sociaux de genre dans la pratique du théâtre. D'abord, nous avons créé le manifeste de la Coalition de la Robe, qui établit le propre point de vue situé de la fausse troupe. Décliné en sept points, cette prise de position politique de la part de la Coalition met nos revendications sur table en tant qu'artistes féministes. Les deuxième et troisième points du manifeste stipulent :

> « Nous reconnaissons:
>
> notre positionnalité. Nous posons ce regard particulier qui est le nôtre, parce que nous sommes qui nous sommes, où nous sommes, avec notre vision propre et nos biais.
> L'universalité et la neutralité n'existent pas, nous comprenons la portée politique et artistique de notre propre subjectivité.

1. Voir Nicole Lacelle. *Entretiens avec Madelaine Parent et Léa Roback*. (Montréal : Les Éditions du Remue-ménage, 1988).

Nous considérons:

> qu'il est primordial de réfléchir à l'intersectionnalité et d'en comprendre l'impact réel sur les expériences des femmes. – Le genre, la classe sociale, la race, l'orientation sexuelle, la capacité physique du corps, le contexte géographique et sociopolitique – et donc, tous leurs multiples points de jonction, qui font que les féminismes sont pluriels, vastes et infinis de par les expériences des femmes » (Garneau *et al.*, 2014, p. 8).

Ces extraits rejoignent Anthias (2002) sur la notion de positionnalité et discutent la variabilité dont il faut tenir compte selon les diverses positions sociales et les effets contradictoires qui peuvent survenir selon le contexte dans lequel nous sommes impliquées (p. 276). Interprété à trois voix, le manifeste représente un acte de militance, de l'ordre de l'utopie certes, puisque nous l'attribuons à la Coalition de la Robe, mais le public peut très bien voir notre propre démarche féministe se profiler derrière.

Le deuxième segment où nous proposons de critiquer les dynamiques de pouvoir au sein de la dramaturgie et de la pratique du théâtre s'intitule « petit guide pratique de l'analyse féministe » et conclut la présentation de *Femmes, théâtre et société*. Cette dernière séquence mélange les prises de position politiques prônées par la Coalition de la Robe et les réflexions que nous avons développées en tant qu'artistes tout au long du spectacle. Nous interpellons directement les différents actants du milieu du théâtre – public, auteur.e.s, metteur.e.s en scène, producteurs.trices – en leur suggérant d'intégrer l'analyse féministe au théâtre, telle une manière alternative de stimuler le changement social. Nous demandons par exemple :

> « En tant qu'auteure, en tant qu'acteur.trice:
> C'est quoi le contexte? À qui tu parles, comment le fais-tu?
> Es-tu subversive ou recrées-tu des stéréotypes trop souvent connus qui renforcent des dynamiques de pouvoir?
> Inspire-toi de théories, oui, n'aies pas peur.
> Fais-tu bouger le statut quo ou l'aides-tu à rester en place?
>
> Assumes-tu la scène de théâtre comme un espace alternatif de création ou ramènes-tu des images remâchées de la culture des médias de masse et des lieux télévisuels? » (Garneau *et al.*, 2014, p. 21)

Plus loin :

> « En tout temps:
> Demande-toi ce que c'est de vivre en situation minoritaire, demande-toi ce que ça peut vouloir dire « être cette personne ».
>
> Un théâtre féministe se doit d'être radical dans sa prise de risque » (p. 21).

Nous souhaitons le décentrement des savoirs et des pratiques reliées au théâtre dans ce petit guide pratique.

C'est donc à travers une troupe de théâtre fantasmée, utopique, telle que la Coalition de la Robe, et de nouvelles métaphores (Dolan, 1993), telle que leur manifeste, que nous croyons pouvoir repenser la place d'identités et de collectivités marginalisées au sein du théâtre. L'usage d'une « *new grammar of representation* » (Audre Lorde, citée dans Case, 2001, p. 151), tel le petit guide pratique de l'analyse féministe, permet d'envisager de nouveaux moyens de créer un théâtre engagé et réinventé. Nous avons imaginé la Coalition de la Robe à partir des principes féministes, artistiques et militants que nous voulons voir advenir dans le théâtre québécois francophone, tout en nous servant de cette fausse troupe idéalisée pour structurer le côté théâtral de notre conférence-performance.

LA SUBJECTIVITÉ LESBIENNE : SE COMMETTRE COMME ARTISTE

Je souhaite discuter maintenant de la place de ma propre subjectivité lesbienne dans la construction de *Femmes, théâtre et société*. En général, nous avons travaillé ensemble à

la mise en chantier de cette conférence-performance et écrit certaines parties chacune de notre côté. C'est le cas des monologues « comment je suis devenue féministe », comme je l'ai mentionné précédemment. Pour ma part, j'ai également créé la section « Pourquoi une analyse féministe peut-elle permettre l'émergence d'une toute nouvelle parole théâtrale : les sujets ». Comme le soutient Solomon (2009) : « *Standpoint theories, when they include physical as well as social understanding of epistemic privilege, may be a new resource for thinking about the material conditions for creativity* » (p. 236). En me positionnant personnellement comme lesbienne à l'intérieur de ce projet, j'apporte une conception différente de la notion de sujet. Je prends un risque, je me dévoile, me situant en marge et revendiquant la voix des lesbiennes dans le théâtre. Comme nous faisons mention tout au long de la conférence-performance de l'importance de se positionner personnellement dans un contexte de création précis, de ne jamais universaliser les expériences vécues, il était impensable pour moi de ne pas mentionner que je suis lesbienne. De plus, je sentais le besoin de « rompre le contrat hétérosexuel » (Wittig, 1980, p. 52) qui régit la dramaturgie québécoise. C'est à travers le monologue très personnel « comment je suis devenue féministe » que j'explique comment j'ai pris conscience de mon identité lesbienne. C'est également à travers ce segment que j'établis mon propre point de vue situé, celui qui guidera mon regard critique d'artiste féministe tout au long de la conférence-performance. C'est en installant l'expérience vécue à même la situation théâtrale que j'ai été en mesure de dévoiler une partie de mon intimité : « Je constate, sur scène, qu'aimer une femme est possible. Parce que j'aime Monique. J'aime Duras. Et que les lignes entre ma vie sur scène et hors *stage* commencent à drôlement s'entremêler » (Garneau *et al.*, 2014, p. 5). En abordant la question de mon orientation sexuelle dans une création artistique, je politise mon identité, je valide la présence de la subjectivité lesbienne au théâtre et je valorise le travail de création à partir de cette subjectivité.

Plus loin dans la conférence-performance, je reprends la parole pour la section « Pourquoi une analyse féministe peut-elle permettre l'émergence d'une toute nouvelle parole théâtrale : les sujets ». Dans ce segment, je questionne le public : « Dans le contexte actuel, le contexte du théâtre francophone québécois, quels sont-ils ces discours, ces textes, ces voix, que la pensée dominante de notre théâtre francophone ne laisse pas paraître » (Garneau *et al.*, 2014, p. 15)? Comme en fait mention Dolan (2001) : « [...] *to enact an ideal future, a culture has to move farther and farther away from the real into a kind of performative* [...] » (p. 457). Je demande donc au public d'imaginer :

> Qui va écrire ce spectacle où une jeune femme part vers le Sud des États-Unis avec sa grand-mère, retrouver la première amoureuse de cette dernière? [...] Qui nous parle des modes de vie alternatifs? Qui nous raconte l'histoire de trois gars trans* et de leur deux chums de filles lesbiennes qui achètent une ferme dans un comté rural du Québec pour la transformer en centre de retraite? [...] Qui va écrire ce spectacle où des femmes syndicalistes et féministes refont le monde? [...] pourquoi les auteures/créatrices ne disputent pas le sujet féministe – pourquoi se complaire, toujours, dans le discours majoritaire? (Garneau *et al.*, 2014, p. 15-16)

Comme lesbienne, mon expérience sociale est différente de celle de mes deux collègues, notamment par les relations que j'entretiens avec des gens qui s'identifient comme personnes LGBTQI. En tant qu'artiste également, je fréquente les théâtres francophones montréalais et j'assiste à de nombreux spectacles durant la saison théâtrale. C'est à partir de ma double réalité d'artiste et de lesbienne que j'atteste de l'effacement de plusieurs sujets, de plusieurs réalités marginalisées sur les scènes de théâtre. À travers le dernier segment mentionné plus haut, je partage mon insatisfaction face à cette réalité et je rêve de nouvelles dramaturgies que j'aimerais voir créées collectivement. Au sein de la conférence-performance, ce texte fait réfléchir à tout ce qui n'est pas dit, tout ce qui n'est pas écrit, ni créé.

Enfin, c'est dans le respect de nos diverses voix et de nos différentes postures identitaires (Anthias, 2002) et en étant autocritique par rapport à leurs propres privilèges de femmes hétérosexuelles (Anthias, 2002; Dolan, 1993 ; Lock & Swarr, 2010) que mes collègues sont parvenues à décentrer leur propre posture. Basée sur l'écoute et le partage d'expériences, c'est à travers l'art même du dialogue (Collin, 2014) que s'est construit la conférence-performance.

CONCLUSION : PERSPECTIVES SOCIALES ET CULTURELLES DU PROJET

Ce texte, se réclamant du récit de pratique artistique, a voulu aborder les questions suivantes : comment, à travers le projet *Femmes, théâtre et société*, avons-nous réfléchi à l'influence de l'identité de genre et de l'orientation sexuelle dans la manière de penser et de faire du théâtre? Comment, également, en sommes-nous venues à critiquer la binarité des genres à travers notre projet de création? Et enfin, de quelles manières notre point de vue d'artistes féministes a permis une remise en question du « contrat hétérosexuel »

(Wittig, 1980) au sein des pratiques théâtrales québécoises contemporaines? C'est en analysant les segments « comment je suis devenue féministe? », le manifeste de la Coalition de la Robe, le « petit guide pratique de l'analyse féministe » ainsi que la section « les sujets » que j'ai démontré que la forme artistique de notre conférence-performance telle que nous l'avons développée soutient adéquatement les enjeux de fond dont elle traite.

Femmes, théâtre et société : investir le politique pour une transmission féministe a été présenté dans plusieurs événements à caractère féministe et militant durant l'année 2013 et l'année 2014. Chaque fois, l'accueil était enthousiaste et la présentation soulevait des discussions pertinentes. Pourtant, est-ce qu'un tel discours dans ces milieux ne signifie pas prêcher pour les convertis? Est-ce qu'un théâtre traditionnellement constitué ouvrirait ses portes à une telle parole, à une telle posture critique? La présence sur les scènes de théâtre francophones d'enjeux qui touchent les communautés LGBTQI sont pratiquement invisibles. Oui, bien sûr, il y a toujours un ami gai quelque part, mais il est bien souvent blanc, de classe moyenne, et bien « intégré » à une dynamique hétéronormative, question de le rendre plus lisible aux yeux du public.

Avec ce projet, nous avons réussi à investir des lieux théâtraux non-traditionnels, avec une forme de présentation brouillant les limites entre représentation artistique et discours militant. Ce travail de création féministe démontre que nos imaginaires gagnent à adopter une posture non-normative. Il faut envisager de nouvelles dramaturgies critiques, des formes théâtrales alternatives, où les identités et les sexualités sont politisées et revendiquées. Où la problématisation d'enjeux sociaux devient un choix artistique et politique.

BIBLIOGRAPHIE

ANTHIAS, F. (2002). Beyond feminism and multiculturalism : Locating difference and the politics of location. *Women's Studies International Forum*, *25*(3), 275-286. Récupéré de http://dx.doi.org/10.1016/S0277-5395(02)00259-5

CANNING, C. (2004). Feminist performance as feminist historiography. *Theatre Survey*, *2*, 227-233. Récupéré de https://doi.org/10.1017/S0040557404000183

CASE, S.-E. (2001). Feminism and performance: A post-disciplinary couple. *Theatre Research International*, *26*(2), 145-152. Récupéré de https://doi.org/10.1017/S0307883301000153

COLLIN, F. (2014). *Françoise Collin : anthologie québécoise, 1977-2000*. Montréal : Éditions du Remue-ménage.

DOLAN, J. (1993). Geographies of learning: Theatre studies, performance, and the « performative ». *Theatre Journal*, *45*(4), 417-441. Récupéré de http://dx.doi.org/10.2307/3209014

DOLAN, J. (2001). Utopia, and the « utopian performative ». *Theatre Journal*, *53*(3), 455-479. Récupéré de http://dx.doi.org/10.1353/tj.2001.0068

FORTIN, S. ET HOUSSA, E. (2012). La posture méthodologique postmoderne pour penser le rapport théorie-création. Dans T. St-Gelais (dir.), *Loin des yeux, près du corps. Entre théorie et création* (p. 64-69). Montréal : Galerie de l'UQAM et Éditions du remue-ménage.

GARNEAU, M.-C., MILOT, M.-È., ST-LAURENT, M.-C. (2014) *Femmes, théâtre et société : investir le politique pour une transmission féministe*. [Conférence-performance, texte non publié].

GALLAGHER, K. (2007). Theatre pedagogy and performed research : Respectful forgeries and faithful betrayals. *Theatre Research In Canada / Recherches Théâtrales Au Canada*, *28*(2). Récupéré de http://tricrtac.ca/en

LOCK SWARR, A. ET NAGAR, R. (2010). *Critical transnational feminist praxis*. Albany : SUNY Press.

MILDER, P. (2011). Teaching as Art : The contemporary lecture-performance. PAJ : *A Journal of Performance and Art*, *33*(1), 13-27. Récupéré de https://doi.org/10.1162/PAJJ_a_00019

SOLOMON, M. (2009). Standpoint and creativity. *Hypatia*, *24*(4), 226-237. Récupéré de http://dx.doi.org/10.1111/j.1527-2001.2009.01071.x.

WITTIG, M. (1980). La pensée straight. *Questions Féministes*, *7*, 45-53. Récupéré de http://www.jstor.org/stable/40619186