

Plaidoyer pour mon image

Francine Noël

Number 16 (3), 1980

Théâtre-femmes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16587ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Noël, F. (1980). Plaidoyer pour mon image. *Jeu*, (16), 23–56.

plaidoyer pour mon image

Ce texte est dédié à Léa Cousineau et à Madeleine Gagnon, qui ne craignent pas les rigueurs « mâles » du Code Morin, à toutes les femmes de théâtre encore vivantes et à celles à venir. Je l'ai écrit dans l'espoir qu'il soit, le plus rapidement possible, dépassé...

Femme-spectatrice, je suis presque toujours agressée par l'image de moi qu'on me donne à voir au théâtre (les images d'hommes ne me satisfont pas plus, mais elles me touchent moins). Il paraîtrait qu'un « bon » critique ne va jamais à l'encontre du sentiment général d'une salle. C'est à voir... Femme-critique, je ne peux pas toujours être solidaire de la salle, car c'est souvent grâce à sa complicité que des spectacles misogynes « marchent ».

Si je comprends pourquoi des femmes acceptent de subir certaines grossièretés, je ne l'accepte pas, moi. Bien sûr, c'est la société telle qu'elle est qui ne me revient pas et un certain théâtre qui se contente de n'en être que le reflet imbécilement fidèle, justifiant ainsi et perpétuant avec zèle ce que le réel a de plus écoeurant. Mais j'estime avoir le droit, comme spectatrice, de voir autre chose.

Je m'adresse donc ici à toutes les faiseuses et faiseurs de spectacles, pour que ces personnes réfléchissent à l'image qu'elles donnent des femmes. La réflexion, soit dit en passant, n'est pas une activité spécialisée, réservée aux seuls intellectuels: tout le monde en est capable et *doit* s'y astreindre sous peine de se faire fourrer.

question préliminaire: est-ce qu'un spectacle est « bon » du simple fait qu'il est fabriqué par des femmes, ou que des femmes y participent?

Bien sûr que non. Et sans doute y a-t-il des enfants antipathiques, des homosexuels incompetents, des noirs stupides et des femmes pas très fines. Mais il y a aussi des hommes pas très fins ou pas très bons — dans les arts d'interprétation, par exemple —: personne n'en conclut pour autant que l'*Homme* est dépourvu de talent.

Il faudrait donc que nous, les femmes, cessions de nous remettre globalement en question quand certaines d'entre nous produisent des oeuvres plus ou moins réussies, habiles, efficaces, etc... Combien de spectacles d'hommes sont de purs navets? Il est d'ailleurs inévitable que dans l'ensemble de la production d'un groupe ou d'un individu il y ait des scories et même des échecs. Pourquoi

faudrait-il que les femmes ne se trompent jamais; qui exige cela de nous, et pourquoi devrions-nous, spectatrices-critiques, taire systématiquement les erreurs?

Quand un homme critique un spectacle fait par un autre homme, on dit qu'il construit! Eh bien, mes propos seront constructifs, car je réclame ici le droit à l'erreur, pour nous aussi, et, corrélativement, le droit à la critique pour et par nous aussi. Quant à ceux, lents à comprendre, qui persisteront à dire que nous nous entre-déchirons, je les renverrai à leur propre merdier où ils ont fort à faire.

parade de monstres

la putain et la moman, trois variantes dans le théâtre «ordinaire»

Sur les scènes montréalaises (institutionnelles ou «populaires») la femme est presque toujours réduite à son destin biologique et, partant, inféodée à l'homme: nos actrices y ont trop souvent la fonction ingrate de «soutenir» le destin (et le jeu!) d'un personnage important, incarné par un comédien. Agrippine le dit avec amertume; même si elle est «fille, femme, soeur et mère» d'empereurs, elle se voit dépossédée du pouvoir par son propre fils. Faiseuse d'empereurs, oui, mais impératrice, jamais. C'est que, même quand nous jouons des reines, nous ne sommes encore que la-femme-du-roi, sa «plotte» officielle.

la plotte

L'actrice ne doit jamais l'oublier: si elle est sur scène, c'est d'abord pour son cul. (Il faut en plus qu'elle ait du talent, mais on en parle peu, ça va de soi, c'est comme savoir faire à manger). Le personnage de la *pin-up* — appelée hypocritement «jeune première» —, on le retrouve avec une épaisseur et un grossissement particulièrement indigestes au Théâtre des Variétés. Dans la pièce de Gilles Latulippe jouée à l'hiver 80, autour de «lom» une basse-cour de femmes pâmées et muettes, qui attendent d'être choisies! La grosse-nounoune-virago est laissée pour compte précisément parce qu'elle n'est pas un beau pétard et qu'elle parle... J'abrège et je vous passe les détails dont l'insignifiance n'a d'égale que la *sinistritude* des rires qu'ils engendrent.

N'empêche que le Théâtre des Variétés est un théâtre «populaire», c'est-à-dire fréquenté par beaucoup de gens. Pour cette raison, ceux qui en organisent les spectacles ont, il me semble, une responsabilité d'autant plus grande. De plus, leur public, dois-je le rappeler, n'a rien d'intellectuel: leurs spectateurs et spectatrices ne sont pas, comme certains, *payés* pour réfléchir. Ils n'ont donc ni le temps ni, bien souvent, les outils pour le faire et ils demeurent, vis-à-vis des artistes, dans une position de dépendance quasi totale: ayant droit, eux aussi, aux divertissements, ils n'ont cependant pas véritablement le choix de consommer autre chose. Il ne faudrait donc pas en profiter pour les mépriser, car c'est bien de mépris qu'il s'agit...



Photo tirée de la revue *Théâtre*, numéro 274, mai 1910.

la chaufferette

Toujours est-il que la «plotte», une fois choisie, sera promue au rang (supérieur?) de chaufferette: elle est maintenant devenue *sa* femme (ou sa blonde-*steady*-accotée, ça revient au même) et elle seule a le privilège exaltant de faire du feu dans la cheminée quand il rentre enfin. Petite Cendrillon, elle est assise près de l'âtre... et attend. Mais sur scène, selon l'esthétique qui prévaut actuellement, on craint généralement les temps morts et ce qu'on juge préférable de montrer, c'est le moment sublime où «Il» revient! Cette femme-chaufferette, toujours en *stand-by*, c'est celle du *Jugement dernier*, présentée par la Compagnie Jean Duceppe à l'automne 79, c'est *Maria Chapdelaine*, montée au Rideau Vert en 78, c'est la soeur fiancée d'*Andorra* (production du Centre National des Arts, présentée au T.N.M. à l'hiver 80), c'est Ciboulette, c'est Fleurette et beaucoup d'autres héroïnes de Dubé, etc... Souvent interprétés par de grandes comédiennes, ces personnages n'ont d'autre destin que la soumission, la patience et l'espérance du retour du guerrier: elles gardent chaude et pure la flamme de la cheminée et de leur coeur.

la débarbouillette

Mais qu'on se rassure: leur attente sera vite distraite par la venue de charmants bambins qui leur permettront de se réaliser pleinement comme bonnes à tout faire. La bonne était un personnage du théâtre de boulevard. Ceux qui ont cru à sa disparition se sont trompés: maintenant amalgamée, sur scène comme dans la vie, à la mère-torcheuse, elle survit sournoisement. Par exemple, dans un

spectacle produit par l'Aubergine de la Macédoine, la fille-clown — qui d'ailleurs prend rarement l'initiative des jeux — s'appelle, en toute simplicité, Barbouillette. Cela, sans doute, pour que les futures nettoyeuses s'y retrouvent mieux!

Je me demande si beaucoup d'hommes accepteraient de se faire appeler «torchon». Mais une débarbouillette, c'est tellement *cute*, c'est un mot en «ette», tellement féminin! D'ailleurs, pour le jeune enfant auquel s'adresse le spectacle, la femme n'est-elle pas toute entière dans la main qui le lave? Ne défaisons surtout pas les stéréotypes! Si, pour les hommes, nous sommes toutes dans l'humidité accueillante de nos ventres¹, il faudrait encore que, pour l'enfant, nous soyons toutes dans le bain où il trempe: décidément, nous sommes les prêtresses des grandes eaux!

Qu'on me comprenne bien: je ne méprise pas le travail des femmes au foyer. Nous sommes toutes des femmes au foyer. *Plusieurs travaillent aussi à l'extérieur*. Ce que je veux faire voir, c'est que la scène *réduit* la femme soit à son ventre, soit aux jobs «ménagères» qui sont toujours présentées, sauf par la Sagouine, comme allant de soi, comme étant «naturelles»!

On m'objectera qu'il y a d'autres types de femmes sur nos scènes, par exemple, la religieuse, l'adolescente, l'infirmière, etc... Allez-y voir: l'infirmière est une torcheuse au grand coeur, la bonne soeur a refusé l'homme, la vierge ne l'a pas encore trouvé. Femme de ménage cherche mâle à entretenir!

Mais qui est responsable de tout ça? Michel Demers disait, dans *Jeu 14*: «Je trouve un peu malheureux qu'en général, les comédiens ne comprennent pas l'image qu'ils véhiculent.»² Moi aussi. Mais on pourrait le dire aussi et surtout des «M.C.» de tous genres, metteurs en scène, administrateurs, scénographes et dramaturges, qui sont les véritables organisateurs de la parade.

Certains plaident l'innocence. Or, je parle ici de choses faciles à comprendre, évidentes, en l'occurrence, les gros «jos» du Théâtre des Variétés, la chaise berceuse de Maria, une débarbouillette... Ce dernier objet, par exemple, connote pour tous la même réalité contraignante: le torchage, le lavage, le nettoyage. Je n'ai pas la prétention de parler pour tout le monde; cependant, ce que je nomme, d'autres ont pu l'éprouver d'une façon analogue sans se plaindre, mais elles l'ont quand même reçu. Je ne crois donc pas qu'on puisse s'en tirer en prétendant qu'une image, un mot ou un lien sont *innocents*. Et si cela n'est pas passé par la tête de celles et ceux qui ont fait le spectacle, il faut se demander sérieusement quel genre d'artistes ils sont pour produire ainsi, en toute «innocence», n'importe quoi...

1. «Tota mulier in utero», comme on se plaît à le colporter depuis le haut Moyen-Âge!

2. Voir *Entrevues avec Claire Dé et Michel Demers, Claude Pelletier et Denis Rousseau*, propos recueillis par Michèle Barrette, dans *JEU 14*, Montréal, 1980.



la lyreuse à pédale douce

Le théâtre dont je viens de parler est relativement sans prétention dans la mesure où il se présente comme un divertissement culturel plus ou moins profond. Mais l'autre théâtre, de recherche ou politique, n'est guère moins misogyne.

Dans *la Complainte des hivers rouges*, par exemple, Roland Lepage ressort des lettres larmoyantes que des femmes de patriotes ont écrites aux autorités d'alors. Effectivement, ces lettres existent. Dans *Passé dû*, un montage de la Grande Réplique, les femmes sont réactionnaires, misogynes, aphasiques et lyreuses. Il paraîtrait que nos mères étaient aussi «heavy»! Je pourrais continuer longtemps la liste des exemples, mais la situation semble être suffisamment claire: sur scène comme dans la vie publique, les femmes ont été des figurantes, elles n'ont rien fait, n'ont rien dit et quand elles ont ouvert la bouche, c'était pour brailler.

Si la pleureuse impuissante et résignée a tant de succès, c'est que plusieurs, encore aujourd'hui, ont intérêt à ce que les femmes n'aient de prise sur les choses que par le chantage et la pitié. Pourquoi? C'est encore chez Racine que nous entrevoyons la réponse. Néron dit de Junie: «J'aimais jusqu'à ses pleurs que je



Photo tirée de la revue *Théâtre*, numéro 268, février 1910.

faisais couler»; «braille, dit-il, tu me fais bander», c'est là, croyez-m'en, le sens ultime de la scène deux du premier acte de *Britannicus*. Mais en fait, Junie n'a aucun pouvoir: ses pleurs la vident, la retirent du temps réel, de la vie... D'ailleurs, dans notre société, pleurer est un acte obscène qu'on ne concède qu'aux filles, à condition qu'elles s'y livrent chez elles, en cachette et tout bas: l'hystérie est interdite, mais la douleur muette hautement recommandée. Pendant que les femmes s'y livrent, elles ne parlent pas et ne sont pas là. En fait, tout se passe comme si nous n'avions jamais été là.

l'histoire? laquelle?

D'où viennent, chez certains dramaturges et metteurs en scène, cette peur soudaine de l'anachronisme et ce souci de la conformité à l'histoire? Ne s'agirait-il pas, tout simplement, d'une excuse pour justifier l'absence des femmes dans leur théâtre ou l'attitude pusillanime qu'ils leur prêtent?

En fait, la justification historique est irrecevable: en art, *l'Histoire* est toujours une fiction, une astuce pour re-présenter, légèrement décanté, le présent. Par exemple, dans *la Complainte...*, telle que re-montée à l'hiver 80, les costumes, la gestuelle et une bonne partie des *mots* indiquaient clairement que nous étions aussi en période pré-référendaire. En cela, le spectacle a été un des seuls utiles et actuels de la saison. Mais ce spectacle nous présentait aussi des femmes (de beaux rôles, certes, ouvrant à toutes les performances...) larmoyantes et grimant aux décors à la mort de leur homme: «pour l'époque», dira-t-on, «c'était à la fois inévitable et plausible.»

Je pense plutôt que lorsqu'on représente une attitude comme étant «normale historiquement», c'est qu'elle est *encore* normale pour les spectateurs qu'elle vise, sans quoi ils ne la toléreraient pas... L'argument historique n'est donc qu'un mauvais alibi. De plus, il est faux bien souvent. Je ne nie pas le fait que la plupart des femmes ont eu, dans le passé, par la force des choses, une fonction réactionnaire (le phénomène récent des Yvettes nous éclaire à ce sujet et nous rabat le caquet). Mais est-il bien vrai que les femmes des patriotes ont été aussi démunies et innocentes politiquement? Voici, en tout cas, les propos de l'une d'entre elles, tels que rapportés par Louis-Joseph Papineau dans une lettre:

«... je blâme le gouvernement qui a forcé des citoyens vertueux à la nécessité de se défendre, je déplore profondément les pertes que j'ai souffertes, et si c'était à recommencer et que mes enfants voulussent agir comme ils l'ont fait je n'essayerais pas à les détourner parce qu'ils n'agissent nullement par ambition, mais par amour du pays et par haine contre les injustices qu'il endure.»³

Cette lettre existe aussi. Or, l'Histoire nous est presque toujours présentée comme étant pure de toute idéologie, vierge, asexuée, comme la Vérité éternelle! Et c'est cette même Histoire qui «oublie» ce que les femmes ont fait et subi...

Je conçois que plusieurs, rêvant sur notre passé, soient incapables d'imaginer autre chose que des clichés de femmes. Mais si les femmes et l'Histoire les intéressent autant qu'ils le disent, ils pourraient consulter certains témoignages qui commencent à ressortir (comme ceux de Pauline Cadieux, de Florentine Maher), ainsi que Margaret Mead, Simone de Beauvoir, Yvonne Verdier, Susan

3. Extrait d'une lettre de L.-J. Papineau à Louis Perrault, imprimeur du Vindicator, Arch. du Canada, Papiers Perrault, 1838-1839, cité par Marcelle Reeves-Monarche, dans *les Québécoises de 1837-1838*, Revue d'Histoire de l'Amérique française, Éditions Coopératives Albert St-Martin.

Brownmiller, etc... Ces lectures modifieraient peut-être le comportement de leurs personnages dits «historiques»...

l'hostie de muse et l'actriss

Le mythe de Gauvreau, malgré les textes de Jacques Ferron et de Jacques Marchand⁴, commence à peine à s'effriter. Pour ma part, aimant le soleil, les *shows* bien rodés, les lave-vaisselle automatiques, Angèle Arsenault, le monde et pas les martyrs, on comprendra que je n'attribue pas de vertu spéciale à la subjectivité morveuse de Claude Gauvreau. De plus, comme j'ai déjà un fou dans ma famille, le «cas» Gauvreau ne m'impressionne pas spécialement. Sa profonde misogynie, par contre, m'écoeure.

En effet, ce n'est pas parce qu'un texte dit «ô vagin, ô clitoris», que la femme y est, pour autant, valorisée. Qu'on prenne *la Charge de l'original épormyable* ou *Les oranges sont vertes*, les deux principales pièces du «Maître», la trame narrative est sensiblement la même: un être exceptionnel (le poète fou et génial) y est victime des persécutions d'une société stupide, l'espoir luit un moment, sous les traits d'une femme aimée (Cégestelle ou Dydrame), mais cette femme trahit et/ou meurt. Dans cet univers, donc, le peuple, forcément ignare, est guidé par le *poète*, lequel *poète* est lui-même aigüillonné par une femme. À chacun sa place!

Outre le fait qu'il s'agit là d'une conception totalement romantique de l'art et de la société, il faut remarquer ici que la femme en question est une sorte de muse-liberté aux seins proéminents, à la tête légère et à la vue voilée: Cégestelle meurt avec (parce qu'elle a) un bandeau sur les yeux et Dydrame Daduve trahit Mycroft parce qu'elle est un peu niaiseuse... D'ailleurs, elle vient du ciel en monoplane: femme-oiseau, elle a la légèreté de la cervelle d'un volatile. Cervelle de poule, de grue? Non, ce serait trop *cheap* et la poésie est incompatible, on le sait, avec la vulgarité.

Pourtant, j'ai comme le sentiment qu'après un long vol plané, nous sommes atterrés dans une basse-cour analogue à celle du Théâtre des Variétés. C'est que la muse est une variété snob de la putain: elle est une fille de bonne famille qui a fait son cours classique et qui a un beau cul. L'un lui sert à comprendre et l'autre à inspirer. Et ça, inspirer un poète, *c'est de la job*. Il arrive même qu'on en meure. Mais attention, encore faut-il savoir disparaître au bon moment: Dydrame et Cégestelle, pleines de tact, meurent avant le poète, pour ne pas lui voler son *punch* et sa mission rédemptrice... Pourtant, les comédiennes qui ont créé au T.N.M. ces personnages de sottes égyptes méritaient beaucoup mieux.

Mais de quoi je me plains encore? On nous a tellement dit qu'il était plus doux de provoquer le discours que de parler. Nous sommes des accoucheuses de paroles, des maïeuticiennes sans le savoir, de vraies petites Socrates! Des maîtresses d'école, quoi! J'y reviendrai.

4. Ferron, Jacques, «Claude Gauvreau», dans *Du fond de mon arrière-cuisine*, p. 201 à 231, Editions du Jour, Montréal, 1973 et Marchand, Jacques, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, VLB, Montréal, 1979.



de la libération factice de l'actrice

Comparativement à la muse, sa collègue l'actrice jouit d'une situation plus enviable: il est vrai que certaines femmes ont réussi à percer dans le monde des arts, à y mener une vie relativement autonome et riche. Mais notre vie, dans ce secteur d'activités, notre survie, sont encore problématiques⁵. C'est pourquoi je trouve suspectes les oeuvres qui, tout en laissant entendre aux spectateurs que le métier d'artiste est à la fois plus réel et plus exaltant que la vie, font du personnage de l'actrice le symbole même de la réussite.

Ce personnage en effet est creux: privée de chair et de parole, l'actrice ne joue bien souvent que des rôles «douteux». Dans *Elle* de Serge Mercier, l'actrice est l'âme (sic) des «grands personnages» du répertoire classique: femmes-du-roi ou vierges illuminées. L'héroïne intelligente, active et indépendante existe, c'est vrai; il y a Jeanne d'Arc, Madeleine de Verchères, Laura Secord et quelques autres du même acabit. C'est vrai et c'est sinistre, car ces personnages (du type Minerve ou Diane chasserresse) ne subsistent dans notre imaginaire que comme résidus d'une ancienne mythologie féminine dont ils ne sont, hélas, que les traces déformées et détournées de leur sens initial⁶. Ces femmes, en effet, presque toujours jeunes, n'ont pratiquement jamais de liens affectifs avec des hommes et des enfants: la femme d'action, contrairement à l'homme, *doit choisir* entre la carrière et les sentiments. Si elle opte pour l'action, c'est qu'elle a renoncé à l'amour et à la maternité (elle est d'ailleurs probablement stérile, la pauvre!). Or, à toutes fins



Nicole Leblanc dans *les Hauts et les bas de la vie d'une diva: Sarah Ménard par eux-mêmes*. Novembre 1975, (Photo: Daniel Kieffer).

5. Voir le *Mémoire* du comité ad hoc *Femmes et Culture* de l'U.D.A., 1978.

6. Voir *Quand Dieu était Femme* de Merlin Stone, l'Étincelle, Montréal, 1979.

pratiques, notre civilisation ne valorise encore la femme qu'à titre de mère. Donc, ces femmes ne sont pas des «vraies» femmes, mais tout au plus des accidents de la nature, des exceptions. Elles servent aux autres, les «vraies», de repoussoirs et de compensation; voilà pourquoi il est fort utile de leur donner, de temps en temps, de beaux gros rôles!

Et c'est à même ces illusions que l'actrice est censée trouver un sens à sa vie. Car, l'a-t-on remarqué, l'actrice ne vit que pour son art. *Elle* vote, mais c'est tout. (Sarah Ménard baise, au moins.) Il semble donc que les actrices puissent évacuer à volonté les problèmes de santé, d'argent, de solitude, de contraception, de travail ménager, etc... Or, Louissette Dussault nous rappelait dernièrement que la vie d'actrice, même «bonne» et aimée, c'est aussi, transversalement, le problème des garderies.

Si l'actrice n'a de vie que par personnage interposé, il ne faudra pas croire qu'elle a, en compensation, la parole. En effet, pas plus que l'acteur ou le lecteur de nouvelles, l'actrice ne parle en son nom: elle a une voix (et un corps) qu'elle prête à d'autres, généralement des hommes, dont elle se fait l'interprète. *Elle dit ce qu'on lui dit de dire*. Prise comme personnage, l'actrice n'est rien d'autre qu'une fiction clinquante et dangereusement facile, un mirage et un leurre.

la femme libérée, mais de quoi?

Il est de bon ton, depuis quelque temps, de mettre en scène des femmes «libres». L'opération est d'ailleurs rentable à plus d'un titre: elle aguiche le spectateur par un sujet à la mode et «croustillant» (pour beaucoup, la femme libérée est celle qui baise avec tous, tout le temps!) en même temps qu'elle permet d'évacuer plus ou moins subtilement la question féminine en donnant l'impression qu'on en a dit quelque chose. Mais comment présente-t-on ces «nouvelles» femmes?

la femme seule

En fait, la femme-libre-célibataire n'est qu'une version rajeunie, si je puis dire, de la vieille fille dont elle a conservé tous les stigmates. *Trois Actrices, un coq*, spectacle-collage particulièrement mauvais, nous en a fait voir un spécimen lamentable, dans le monologue de la femme-libérée-pognée.

La femme libre, nous suggère-t-on, est en fait, une *femme seule*: «Mesdames, cherchez-vous donc un mari et endurez-le, temporez, car la solitude qui vous menace, vous ne pourrez pas la supporter et même si vous y parveniez, les gens, eux, ne vous le pardonneraient pas. Ils n'aiment pas les solitaires, surtout femmes, car malgré leurs airs d'indépendance, on sait bien qu'elles sont des laissées pour compte!» C'est, en substance, le «message» qui nous est livré! Non seulement la vieille fille doit-elle subir sa solitude mais, raffinement suprême, elle en porte, à elle seule, la responsabilité sociale. C'est encore de notre faute!

la promeneuse solitaire

Dans *Gertrude Laframboise...*, une autre «folle» plaque son *chum* et s'en revient seule chez elle. Chemin faisant, elle se fait violer. Ça lui apprendra. De toute façon, elle n'a même pas été battue. Le vrai problème, la pièce le dit clairement; c'est

celui du violeur et du *chum* offensé. Pauvres tits-gars! Le spectacle offrait en prime aux voyeurs un viol *cute* et un *strip-tease* et, pour couronner le tout, une police-tapette vengeait la violée; c'est dorénavant par l'homosexuel que passe la libération de la femme. Qu'on se le dise!

Comme par hasard, le texte, écrit par un homme⁷, a été mis en scène par un homme, dans le décor d'un autre homme. Or, *le viol*, avant la dernière décennie, n'a jamais été considéré comme un véritable problème par les hommes⁸, et les femmes, par la force des choses, ont quelques longueurs d'avance dans leur réflexion sur le sujet. Certains hommes perdent donc de belles occasions de se taire et, encore une fois, ils nous coupent la parole (quand ce ne sont pas les fonds...).

Est-ce à dire que je récusé tout discours des hommes sur les problèmes de condition féminine? Non, je récusé celui qui donne démagogiquement des réponses et celui qui exploite encore manifestement les femmes en prétendant les libérer.

les clans de solitaires

L'image que la plupart des écrivains mâles donnent des «féministes» n'est guère plus subtile. C'est le cas, par exemple, de Barbeau. Généralement, d'ailleurs, ses personnages féminins sont les *girlies* dociles d'un harem issu de l'imaginaire du héros mâle et poète (seule Solange semble y échapper). Je trouve fort pertinente l'analyse que Jean-Cléo Godin fait du théâtre de Barbeau⁹; mais, contrairement à lui, je juge les féministes de *Citrouille* complètement tarées et insignifiantes: elles assument leur féminisme en kidnappant un gars! Encore un fantasme d'homme, incapable d'imaginer une femme (même féministe) autrement que branchée sur son précieux zizi. Mais il n'y a pas que cela dans la vie! Revenez-en. Certains hommes rêvent peut-être qu'on les capture... Qu'ils oublient ça, ce n'est pas notre genre.

De ces trois types de femmes «libres», l'impression qui se dégage en est une de solitude désolante et désolée, de carence... du mâle: la femme libre rêve de s'en accrocher un, la violée est violée parce qu'elle n'était pas avec son *chum*, quant aux féministes, même en troupeau, elles chassent le mâle. C'était donc ça!

la crapaud

Malgré le fait que de plus en plus de femmes réclament le titre de sorcière, après *la Nef*, presque en même temps que *les Fées*, la mise en spectacle du *Macbeth* de Garneau a reproduit avec un manque d'imagination navrant le cliché de la grosse mégère à verrues. Je ne parle ici ni du texte admirable de Garneau, ni des dessins de Maureen Maxwell, ni du spectacle en général que j'ai beaucoup aimé, mais du traitement des sorcières. Je ne suis pas sans savoir que ces personnages, dans la

7. Pierre Kattini Malouf qui, par ailleurs, ne manque pas de talent.

8. Cf. Brownmiller Susan, *le Viol*, Stock/Étincelle, Montréal, 1976.

9. *Anti-héros à la Barbeau*, J.-C. Godin, dans *Théâtre Québécois II*, Hurtubise H.M.H., Montréal, 1980.

Christiane Raymond dans le rôle de Lady Macbeth dans *Macbeth* de Michel Garneau. La Manufacture. Novembre 1978. (Photo: Anne de Guise).



pièce de Shakespeare, ont toujours posé problème sur le plan de la représentation. Mais ce problème, la production de la Manufacture ne l'a pas résolu, car elle nous fait voir, encore une fois, nulle autre que la fée Carabosse multipliée par trois. Presque toute l'iconographie traditionnelle, d'ailleurs, représente les sorcières comme étant vieilles, laides, sales et épouvantes.

Pourtant, les sorcières ont été les premières femmes à vivre «libres», sans mari et sans enfants, et à ne pas se mépriser entre elles. Elles possédaient un savoir et, partant, un pouvoir réel sur certains secteurs de la vie (le corps des femmes, par exemple). Leur existence même, encore plus que celle des sorciers, dérangeait profondément l'ordre établi.

En ce sens, la vraie sorcière de la représentation du texte de Garneau, c'était lady Macbeth: n'étant pas, comme ses soeurs, obligée, pour les «besoins» du rôle de s'enlaidir, Christiane Raymond a pu donner au personnage tout l'envoûtement de sa présence et de sa voix, à tel point que de personnage secondaire, elle a pris toute la place et d'éminence grise, elle est devenue rouge. Bien sûr, le pouvoir de lady Macbeth est encore secret, comme l'est d'ailleurs, encore aujourd'hui, celui des épouses de nos hommes politiques... Mais on sent déjà, dans sa présence, comme un tremblement dans la sensibilité mâle.

Quant aux sorcières, si on nous a fait croire qu'elles étaient toutes vieilles, laides, plus sales que leurs contemporaines mariées, mères et chrétiennes et si on les représente encore comme cela, c'est qu'elles font encore peur parce qu'on sent chez elles un vouloir souterrain et puissant.¹⁰

qui organise la parade?

Pourquoi tous ces monstres? Reines hargneuses, vieilles filles aigries, femmes-malheureusement-libres-pour-l'instant, biches aux abois, putains, inspiratrices baillonnées, mégères, mères de famille, bonnes, ces images sinistres foisonnent encore sur nos scènes. C'est que l'imaginaire qui y domine est celui, non contesté, des «gârs». C'est aussi que la plupart des metteurs en scène s'interrogent trop peu. Je mets ici les hommes et les femmes dans le même sac, car, trop souvent, celles-ci utilisent les mêmes *gadgets* que leurs collègues mâles et réussissent... la même salade.

Quelques spectacles, parfois, présentent des visions «étonnantes» de la femme¹¹. Mais ces images, furtives, semblent relever davantage du hasard que de

10. Au sujet du pouvoir forcément «souterrain» des femmes en politique, voir le texte de Maria A. Maccocchi, *les Femmes et leurs maîtres à penser marxistes et communistes*, dans *les Femmes et leurs Maîtres*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1978 et la dixième lettre de Lidia Falcón, dans *Lettres à une idiote espagnole*, Éditions des femmes, Paris, 1975. La sorcière, dans *Blanche* de Sylvie Prigent, étrangement apparentée à celles de *Dune* de Frank Herbert, a failli être intéressante: elle créait une race nouvelle de femmes. Mais l'argument de la pièce, je ne sais pour quelle obscure raison, est retourné à la fin, et la femme nouvelle brûle malheureusement tous les livres (qui demeurent le symbole du savoir) ... Au moment où nous pensons nous en sortir, nous nous enlisons davantage.

11. Deux rares exemples: la guerrière qui, dans un spectacle de l'Opéra de Pékin (extrait de *les Eaux coulent sur la colline d'or*), repoussait à elle seule toute une armée et, dans *Treize Tableaux* (le Nouveau Théâtre Expérimental, automne 79), *les Armes de la séductrice* et *Dans le bain*. Ronfard me semble d'ailleurs être un des rares metteurs en scène montréalais — avec Gilbert Lepage quand il en a le temps — à poursuivre une recherche.



Les sorcières dans *Macbeth* de Michel Garneau. Anouk Simard, Andrée Boucher, Ginette Morin, Louise St-Pierre. La Manufacture. Novembre 1978. (Photo: Anne de Guise).

préoccupations féministes. Il faut dire, à la décharge des metteurs en scène, qu'au Québec, on parle rarement d'eux et qu'on s'intéresse peu à leur travail. De plus, presque tous sont, comme les comédiens, pigistes. Ce qui les oblige à produire beaucoup pour vivre, d'où leur essoufflement, et ce qui explique aussi le peu de continuité dans leur production: un ou une metteur en scène peut monter un bon spectacle une année au T.N.M., au Quat'Sous, voire même au Rideau Vert, mais une fois le spectacle fini, tout est à recommencer et son esthétique fluctuera selon les aléas du métier, du marché, des modes culturelles. Quant à l'observateur (l'oeil extérieur) du jeune théâtre, il ne s'ouvre que si les comédiens le «callent». C'est pratique. Trop, à mon sens. Malgré ces conditions si peu favorables, les metteurs en scène doivent-ils s'interroger avant de produire? *Pourquoi pas?* Les femmes ne sont pas dans la possession tranquille de la vérité; pourquoi les hommes de tous les sexes le seraient-ils? Dans tout cela, la place laissée au féminisme est bien mince, et l'imagination scénique demeure encore lourdement «mâle».

les collectifs mixtes

La naissance, autour de 1965, des collectifs de travail (composés de représentants des deux sexes) aura permis aux femmes de ces groupes d'être considérées, théoriquement du moins, comme des personnes à part entière, pas plus soumises que les comédiens à la dictature du metteur en scène.

Mais, à l'épreuve, ce mode de travail et de vie s'est révélé être, lui aussi, exigeant: comme tout groupe social, le collectif de création, pour maintenir sa cohésion, ne peut pas se permettre trop de divergences internes. D'ailleurs, compte tenu des avantages réels qu'ils y trouvent, les membres du groupe acceptent souvent de taire celles de leurs aspirations qui ne rencontrent pas l'assentiment général; les femmes, dans cette dynamique, ne sont pas toujours gagnantes¹².

Certes, les portraits de femmes des spectacles du «jeune» théâtre sont toujours «bienveillants», mais pas plus que les personnages d'hommes, ils ne ressortent: ils sont «drabbes» et donnent peu de prise à l'identification et au rêve. Par contre, en faisant des spectacles pour enfants¹³, ce même jeune théâtre parvient souvent à imaginer des fillettes non stéréotypées, volontaires, sympathiques et colorées, mais leurs mères demeurent des momans; comme si le passé et le présent étaient tellement lourds que seule l'enfance nous permettait d'espérer un peu.

En fait, nous ne sommes pas rendus tellement loin, puisque même dans ces troupes où l'on fait du théâtre «engagé», la condition de la femme est considérée, sans mauvaise volonté, bien sûr, mais presque toujours, comme un «thème» à la fois mineur et obligatoire, plutôt que comme une question vraiment politique, transversale aux autres et concernant tout le monde, les femmes *et* les hommes. Par exemple, dans *On est partis pour rester*, spectacle excellent sous ses autres aspects, la comédienne tient le même discours que ses compagnons sur la politique mais, en plus, elle seule parlera des problèmes dits de femmes.

Ces problèmes, donc, qui pourtant sont avant tout sociaux, ne semblent être assumés que par les comédiennes du jeune théâtre: moins importants que la Politique, ils sont généralement présentés comme une enclave, un intermède dans le reste du spectacle, un peu comme l'inévitable duo d'amoureux dans les films des Marx Brothers. Ce quart d'heure sur la condition féminine, gracieusement consenti aux femmes par leurs collègues «ouverts» et «compréhensifs», m'agace beaucoup et il m'agacera tant que je ne sentirai pas qu'il est intégré au spectacle et *assumé* aussi par les comédiens.

Je sais bien que dans la plupart des troupes, comme par exemple au Parminou, on

12. Je pense même que les idées, désirs, impulsions, préoccupations des femmes, à moins qu'elles ne soient très fortement majoritaires, ou que les hommes du groupe ne soient très, très attentifs et féministes, sont systématiquement évacués par le collectif mixte. Voir à ce sujet: «l'Histoire d'une féministe», Pol Pelletier, dans *Trac Femmes*, les Publications Trac enr., Montréal, 1978.

13. Je pense ici aux spectacles du Théâtre de la Marmaille, à ceux du Théâtre de Carton, du Théâtre de Quartier, du Théâtre de la Grosse Valise, etc.

poursuit une réflexion féministe. Cependant, au niveau du rendu, seuls les spectacles du Carton font voir que la démarche est assumée par tous. On peut trouver que les comédiennes et comédiens de cette troupe ne vont pas loin dans leur questionnement... Mais ils y vont ensemble et, sans aucun doute, avec leur public; ce qui n'est pas négligeable!

Mais, malgré une répartition ingrate et quasi paternaliste du discours féministe, il est clair que dans ces spectacles du jeune théâtre on essaie de donner une image «correcte» — c'est-à-dire non sexiste — du monde. C'est pour cette raison, entre autres, que je le trouve dynamisant; au moins, les vieux schèmes n'y sont pas bêtement reproduits.

qui parle d'amour?

Quelques écrivains scéniques ont parfois le courage de mettre en scène des histoires et des propos de femmes, d'un point de vue «féminin». Le théâtre de Michel Garneau est, en ce sens, intéressant.

d'amour et de cul

Toutefois, la reconnaissance béate que certaines témoignent à Garneau m'étonne quelque peu. Denise Gagnon, par exemple, affirme que: «Toutes les comédiennes rêvent de faire *Quatre à quatre* (...). Michel Garneau, dit-elle, exprime des choses tellement vraies sur les femmes. Des choses qu'on ressent mais qu'on n'arrive pas toujours facilement à extirper de soi. Lui, comme écrivain, il les fait passer magiquement.»¹⁴ Ô lectrice, suspends ta lecture et va vite donner un bec à Michel Garneau, l'homme qui fait parler les femmes! Comme avec Tremblay, les actrices sont tellement contentes d'avoir enfin des rôles à leur mesure qu'elles ne vont tout de même pas se mettre à discuter!

Personne n'a semblé trouver cavalière la façon dont le viol et l'inceste sont présentés dans *Quatre à quatre*¹⁵. Pourtant, le personnage de Pauline, bien que fort plausible, me semble trop facile: violée par son grand-père, elle l'aime «pareil» et le défie dans son souvenir. Le violeur, encore une fois, s'en tire à bon compte. La construction même du texte assimile d'ailleurs les violeurs aux gigueux, aux encanteurs, aux ivrognes, aux chantres d'église, tous logés en enfer, lieu de la damnation délicieuse. Par le jeu de cette comparaison implicite, on a l'impression que le viol n'est qu'un délit mineur. Or, si les gigueux, les chantres, les encanteurs sont inoffensifs, si l'ivrogne exerce une violence sur son propre corps, le violeur, dois-je le rappeler, agresse le corps d'autrui. La réduction est donc pernicieuse.

Mais c'est là, je crois, une des rares «grossièretés» du théâtre de Garneau qui, lui, ose parler d'amour. Dans *Quatre à quatre*, les hommes sont absents: *elles parlent donc enfin...* mais d'eux. Qu'est-ce à dire? Que les femmes ne peuvent parler que d'amour? Que les hommes, même absents, habitent leurs discours? Qu'elles

14. Citation de Denise Gagnon apparaissant à l'endos de la couverture de *Quatre à quatre*, VLB, 1979.

15. Ces questions — et plus particulièrement celle de l'inceste — sont difficiles à traiter ... Toutefois, l'argument, presque toujours resservi, de la complicité possible, réelle, apparente, etc... de la victime me semble irrecevable. C'est pourquoi *Un reel ben beau ben triste* de Jeanne-Mance Delisle ne me satisfait pas plus.

peuvent parler d'eux, peut-être, mais pas à eux? Et pas tellement aux autres femmes qu'à elles-mêmes (la pièce est faite de monologues entrecoupés¹⁶)? Peut-être.

Nous verrons, en effet, en examinant plus loin des textes de femmes dramaturges, que si nous parlons tant d'amour, c'est que cela compte à nos yeux et que, très souvent, l'amour pour nous est douloureux; nous verrons aussi qu'inversement, les hommes en parlent peu parce qu'ils en sont malheureusement incapables. Je m'explique: même si les fermières ont affirmé récemment qu'elles sont heureuses en ménage, **elles**, il n'est pas nécessaire d'enquêter longtemps pour découvrir que beaucoup d'hommes sont tout simplement «pas endurables» avec leur «blonde». La femme battue, ou celle qui a attendu toute la nuit, ou celle qui collabore à l'entreprise familiale sans être payée, de quoi, de qui voulez-vous donc qu'elle parle, sinon de son mari?

J'exagère? Dans *Quatre à quatre*, en tout cas, c'est du côté des hommes qu'il faut chercher la source des tourments des femmes de la lignée d'Anouk: son *chum* est un grand flanc mou, son père un courailloux, son grand-père un fou, son arrière-grand-père correct mais mort jeune, et son bisaïeul, un violeur. Ils sont ou «absents» ou *infidèles*, les hommes-problèmes, quoi! À cause de cela, ils sont le centre réel du discours des quatre femmes et, évidemment, de Garneau.

Imagine-t-on, au contraire, quatre hommes seuls, ne parlant que de leur femme¹⁷? Dans *Strauss et Pesant...*, Rosa est, fort justement, entre parenthèses. Comme souvenir-remords, elle occupe une partie importante de la scène et du discours des deux hommes, mais pas toute la place. Un homme, ça ne parle pas que d'amour, ça ne parle pas d'amour!

Donc, quand Garneau le fait, il prend des précautions oratoires. C'est qu'il n'a pas tellement le choix: au delà des justifications (réelles) de commande et de distribution, les stéréotypes du comportement amoureux, auquel nous nous plions toutes et tous plus ou moins et plus ou moins à notre insu, *exigent* que seuls des personnages féminins puissent proférer un discours amoureux et demeurer vraisemblables. Après tout, l'amour, c'est notre domaine, même si les hommes y pensent autant que nous et tout le temps! Mais le seul type de discours que la société leur concède, sur ce sujet, c'est la *joke* cochonne ou le poème *flyé*¹⁸! Quand Garneau, donc, et quelques rares autres, tentent de briser ces moules, il ne faut pas s'étonner s'ils usent de stratagèmes...

linda ménard, ses bas et ses hauts*

La diva est un beau stratagème de Germain et, aussi, un personnage important de notre mythologie: contrairement à beaucoup d'autres, elle n'est ni frustrée, ni

16. Sur la question des monologues de personnages féminins dans le théâtre québécois, voir l'article de Louise Forsyth intitulé «First Person Feminine Singular: Monologues by Women in Several Modern Quebec Plays», dans *Canadian Drama: l'Art dramatique canadien*, Vol. 5, N° 2.

17. Les fiancés de Rose Latulipe avaient l'air de s'emmerder.

18. Voilà pourquoi les *flashes* dans *Mandrake* de Raymond Cloutier étaient aussi vitrioliques: un discours «de femme» dans la bouche d'un homme!

* Il est clair pour toutes et tous, je présume, que la Diva est indissociable de sa merveilleuse interprète, Nicole Leblanc, qui lui a donné corps et voix. C'est donc, aussi, d'elle que je parlerai ici en invoquant ses hauts.

stupide, ni neurasthénique. Bien vivante, lucide, franche, *elle aime faire l'amour bien que n'étant pas une putain*. La ridiculisation qu'elle fait de «l'étiquette amoureuse» et du culte de la souffrance est aussi importante que le monologue sur le cul de Tremblay. De plus, Linda est puissamment drôle, propriété dont les femmes ont été trop longtemps privées...

Toutefois, quand elle disserte sur la vie, sur sa vie, c'est-à-dire l'art et l'amour¹⁹, elle rêve d'être aussi «chiant» avec les hommes qu'ils l'ont été avec nous, c'est-à-dire d'inverser systématiquement les rôles, de devenir une espèce de Doña Juana. C'est effectivement très drôle. Mais où sont passés la tendresse, le quotidien, la communication? Je doute que les femmes veuillent vraiment appliquer des schémas mâles de domination et je pense que celles qui s'y complaisent ne sont pas si «libérées» que cela. D'ailleurs, si on réproche une attitude chez des hommes, on la réprochera autant chez des femmes: «l'écoeurant» et la «garce» se valent bien. Il importe donc de trouver autre chose que l'envers simplet des comportements actuels.

Entre ses monologues, Linda devient Sarah Ménard, cantatrice. Beaucoup de personnages de Germain sont des êtres de scène et de légende; il n'est donc pas étonnant que son seul grand personnage de femme en soit un également. Or, même si la diva est critique face à son métier et au colonialisme culturel dans lequel nous baignons encore, ce que j'ai dit précédemment de l'actrice s'applique, *mutatis mutandis*²⁰, à son personnage, malgré qu'elle tente — en vain — de ne pas se prendre pour une autre. La cantatrice, en effet, pas plus que l'actrice, ne dit ce qu'elle pense quand elle chante des «tounes» d'ailleurs, qu'elle haït d'ailleurs. *Mais elle pense*: c'est Linda en *stand-by*. La construction des deux pièces est tellement habile qu'elle emporte notre adhésion: Linda en *stand-by* dénonce avec un brio cinglant le statut de colonisée culturelle de Sarah Ménard, cantatrice voyageuse dont la vie, à l'image de notre Culture, est d'ailleurs.

N'empêche que Linda ne réussit pas à habiter son art, à s'y dire. Ce **ratage**, cette inadéquation entre la vie et l'art, un autre personnage de notre théâtre tentera d'y échapper... Ce personnage, c'est la Carmen de Tremblay.

le cri de la muette

À propos de *Sainte Carmen de la Main*, on a parlé de la «douteuse» libération de son héroïne et de sa mort mal amenée²¹. Carmen s'accroche à l'art comme à une bouée pour se sortir de son milieu: bien sûr, elle ne parvient qu'à se faire tuer dans

19. L'Indiva parle aussi de politique, à la fin de la pièce, mais cela a l'air plaqué: son discours politique est moins senti que le reste, on entrevoit les moustaches de Germain derrière, ou alors on se dit: «Ah, la Diva, c'était la belle province, une allégorie!» C'est qu'il est extrêmement difficile de parler de politique et surtout, de faire parler une femme de politique... Toutefois, dans le désarroi post-référendaire, les propos de Germain-Ménard me sont apparus comme les plus clairs et les mieux articulés. Germain a su riposter très vite, alors que bien des journalistes, politicologues et autres intellectuels se tâtaient encore pour essayer de comprendre par quel maléfice ils n'avaient rien compris, et pour trouver, au plus sacrant, une explication qui n'ait pas trop l'air fou.

20. Germain provoque de gros rires, mais il incline aussi à une certaine préciosité, on m'excusera donc ce détour par les pages roses.

21. Voir Jean-Cléo Godin, op. cit., chapitre X, p. 165 à 188. Bien sûr, on peut se demander pourquoi Tremblay a tant besoin de personnages féminins pour s'exprimer, d'autant plus qu'il est, lui aussi, misogynne (voir *Parlez-nous d'amour*)... Néanmoins, ses cuisines, plus qu'un placard où ranger maman une fois la vaisselle faite, sont des lieux de parole où se disent des choses importantes, même si c'est sur le registre du lamento.



Sainte Carmen de la Main de Michel Tremblay. Production de la compagnie Jean Duceppe, juillet 1976. Bec de lièvre (Amulette Garneau) et Carmen (Michelle Rossignol). (Photo: Richard Meilleur).

un club *cheap* où elle était devenue chanteuse *western*. Mais elle n'a pas le bonheur de connaître Mahler, et l'art, pour elle, c'est le *western*, n'en déplaise à notre esthétique outremontoise!

Dans une démarche plus radicale mais moins heureuse que celle de Sarah Ménard, **Carmen refuse** de n'être que la voix d'un discours étranger, **de rester interprète**. Elle veut parler aux gens d'ici (*la Main est la Main* et aussi une image de la société québécoise), elle veut leur parler d'eux, maintenant, et surtout, en son nom propre. Voilà ce que Carmen a désiré, comme diraient les comédiennes d'Organisation Ô, «du plus profond» de sa «non-structure» de femme et de femme née pauvre et demeurée ignorante. Elle mourra donc comme Sainte Jeanne des Abattoirs, et pour des raisons analogues: changer le monde, c'est très difficile, surtout pour une petite Québécoise de l'est.

Mort mal amenée? Je la crois, au contraire, inévitable, fatale: c'est toute une société en place qui liquide Carmen par la main de Tooth Pick. D'ailleurs, attendu les femmes innombrables, connues et inconnues, qu'on a fait taire depuis des siècles quand elles ont voulu prendre la parole, je ne vois pas en quoi cette mort est artificielle; on ne peut que la trouver, malheureusement, plausible. Que disent-elles, en effet, lorsqu'elles cessent de pleurer et que la voix leur naît? Quel son blanc, enfoui, meuglement, filet de voix ou cri strident leur vient alors? Cela ressemble peut-être aux chansons de Carmen. Tremblay a eu la finesse d'en parler mais de ne pas les écrire.

couplets pour la mort de carmen*

un' fill' de l'est app'lée Chanson
aurait voulu parler au mond'
avec ses mots, à sa façon.

voyons, bébé, tu t'es trompée,
on oublie ça, j'vas t'pardonner.

son show, c'était d'la politiqu'
pis ses chansons, un paquet d'troub':
avait pas fait son cours classiqu'.

que tu m'fais hont', bon yieu, Carmen,
c'est effrayant comm' t'es kéten.

les femm' comm' ell' ont jamais l'droit
de dir' aux gens c'qu'a pens' d'la vie;
les gens comm' ell' doivent marcher droit.

voyons, minou, dis-donc pas ça,
t'as rien compris, tu le r'gret'ras.

qu'est-c' que t'as dit, Carmen Tremblay,
de si affreux, de ben trop vrai
pour que Mauric' te fass' tuer?

voyons, ma rouss', fais pas la foll',
le mond' sont là, tais-toi, cibol'.

t'avais trop d'coeur, pis trop d'allant,
c'est pour ça, fill', qu'y t'ont tuée,
dans un club sal', au plus sacrant.

voyons, Carmen, y as-tu pensé?
y vont tout dir' que t'as troublé.

Carmen, t'as pas laissé d'enfant,
mais j'en connais qui aim'raient ben ça
pouvoir t'app'ler Carmen-moman.

ferm' donc ta gueul', mon énérvée,
crie pas comm' ça, m'as t'assommer.

Carmen, tes fill' sont déjà nées,
pis a sont pas des personnages,
mais ben vivant', pis entêtées.

Carmen, Carmen, ma maudit' chienn',
t'as trop parlé, ça m'fait d'la pein'.

le jour est v'nu, Carmen-Chanson,
que leurs parol', emprisonnées,
vont tout' sortir de leurs maisons.

mon hystériqu', ma tabarnak,
ma maudit' foll', ma cibolak.

tes fill' port'ront jamais ton nom
parc' que dans l'fond, c'tait l'nom d'un homm',
mais tout' s'appell' par ton p'tit nom:

* Carmen: mot latin signifiant «chant».

Carmen-Julie, Carmen-Johann',
Carmen-Marie, Carmen-Michèl',
Carmen-Marcell', Carmen-Suzann',
Carmen-Judith, Carmen-Gisèl',
Carmen-Hélèn', Carmen-Paulin',
Carmen-Chantal, Carmen-Colett',
Carmen-Mireill', Carmen-Célin',
Carmen-Lorrain', Carmen-Ginett',
Carmen-Marys', Carmen-Nicol',
Carmen-Solang', Carmen-Sara,
Carmen-Alic', Carmen-Carol',
Carmen-Elis', Carmen-Laura...

t'étais pas foll', ma bell' Carmen,
ni énervée, ni mêm' kéten,
parc' qu'aujourd'hui tout' les Carmen,
avec leurs mots, sur leur musique,
ta chanson mort', a la reprènn'.

t'es ben vengée, Carmen-Tremblay,
toi, née « femell' », en quarant'-cinq,
d'avoir osé vouloir parler.

comme un tremblement à gauche...

Indéniablement, à l'intérieur même de notre système théâtral, encore contrôlé par des hommes, on voit déjà quelques éclaircies: les personnages féminins présentés par le «jeune théâtre» sont généralement corrects, comme le sont, généralement aussi, ceux des auteurs étrangers «de gauche», montés et adaptés sporadiquement par des jeunes troupes et des moins jeunes; dans certaines pièces de Fo, chez Lücker/Ludwig, chez Jorge Gajardo, par exemple, les images de femmes sont parfois très «pensées»: serait-ce que la gauche ne voudrait surtout pas avoir l'air misogyne? Qu'importe, cela nous repose de Brecht, dont les putains, les vierges et les mamans ont toujours été à la remorque de la révolution²². Par ailleurs, certaines figures semblent se dégager de notre dramaturgie mâle: Sarah, merveilleusement vivante et drôle, lady Macbeth à la parole et au vouloir prometteurs et même Carmen. Ces trois femmes ont en commun le fait de réclamer le droit d'être et d'être, chacune à sa manière, sur la place publique. Elles demeurent cependant des personnages inventés par des hommes et parlant pour eux. Voyons donc maintenant ce qu'il en est des femmes réelles qui sont «parvenues» à prendre la parole en leur propre nom.

22. Voir, à ce sujet, les considérations rapides et néanmoins troublantes de Guy Scarpetta dans *Brecht ou le soldat mort*, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 1979.

quelques sorcières par elles-mêmes

le temps des ghettos

Bien avant que des directeurs de salle, des auteurs ou des metteurs en scène pensent à profiter de ce qu'ils ont cru être une mode, des praticiennes et des animatrices avaient commencé à travailler entre elles. C'est ainsi que sont nées des cellules de travail comme le Théâtre des Cuisines, la Commune à Marie, le groupe de «filles» du Grand Cirque Ordinaire, d'Organisation Ô, de l'Eskabel, le Théâtre Expérimental des Femmes, les Confettis, etc...²³ Très différentes dans leurs origines, leur mode de fonctionnement, leur esthétique, le public qu'elles visent, toutes ces «troupe» regroupent cependant des femmes.

Dans le domaine de l'art où la compétition est si forte, il est récent que des femmes se choisissent et même se préfèrent. Elles prouvent, ce faisant, que la jalousie, la mesquinerie, la rivalité qu'on nous a imputées ont une fin. Ces choix, plus ou moins exclusifs selon les groupes, ont parfois été perçus par certaines personnes, dont des femmes, comme une provocation, une menace, un rejet de leur mode de vie. C'est que tout féminisme autre que mondain dérange profondément. Toutefois, vu la position actuelle des femmes dans la société québécoise et plus spécifiquement dans le milieu des arts, ces regroupements m'apparaissent comme étant à la fois inévitables, «normaux» et surtout *efficaces*: ces femmes découvrent *ensemble* comment s'organiser, créer, voire même se critiquer, pour mieux reprendre en main leur propre image et la proposer, repensée, aux spectatrices et spectateurs. Ce faisant, c'est la société tout entière qu'elles remettent en cause.

Si certaines de leurs productions s'en tiennent à des constats, d'autres dénoncent des situations de fait et d'autres enfin analysent, expliquent et proposent une nouvelle vision du monde. Toutes ces démarches me semblent valables. Par exemple, le théâtre de constat fait par certains groupes de femmes amateurs²⁴ constituent très souvent pour les participantes leur première parole de femme et, pour le public autant que pour elles, une première prise de contact avec une démarche féministe. En ce sens, ce théâtre est vital.

Les productions qui veulent dénoncer le réel sont l'oeuvre, généralement, de comédiennes chevronnées et brillantes. La première du genre, *Un prince mon jour viendra*²⁵ mettait sens dessus dessous nos contes populaires, faisant voir très habilement un manque total d'imagination féminine dans les vieilles histoires qu'on sert encore à nos enfants: Paule Baillargeon y apparaissait en prince Charmant à quéquette chromée... Pas d'images nouvelles mais, au moins, enfin, une mise à sac ravageante du vieux bestiaire... Les autres spectacles qui ont été

23. Cette nomenclature n'est nullement exhaustive et ne prétend pas établir entre ces groupes des rapports qui n'existent pas; leur histoire, d'ailleurs, reste à écrire. Voir, page 234 les fiches techniques concernant certains d'entre eux.

24. *Si Cendrillon pouvait mourir, la Vraie Vie des Masquées*, de même que les spectacles des Trésors oubliés, etc...

25. L'unique spectacle des «filles» du Grand Cirque, fait en 1974, année où a été publiée la traduction française du livre d'Elena Gianini Belotti, *Du côté des petites filles*.

montés plus tard dans la même foulée, comme, par exemple, *Un fleuve au coeur* ou *En plein ventre*, ont eu une fonction analogue d'identification et d'exploration des maux de notre imaginaire.

Certains trouvent qu'il s'agit là toujours des mêmes thèmes, que les comédiennes se répètent. Il le faut bien! Leurs spectacles ne font même pas contrepoids au reste de la production théâtrale qui se répète elle aussi et les problèmes qu'ils dénoncent sont loin d'être résolus: la vie, elle aussi, se répète et se perpétue, à peine changée.

C'est précisément pour avoir davantage de prise sur la réalité que le Théâtre des Cuisines a adopté une démarche nettement didactique. Ses spectacles, conçus pour des publics populaires, présentent, avec peu de moyens, beaucoup d'ingéniosité et d'intelligence, une réflexion rigoureuse et des propositions claires. La grande force de cette troupe réside dans le fait qu'elle parvient à démontrer comment et pourquoi les questions abordées (avortement, travail ménager, vie «privée») sont avant tout sociales. En cela, le Théâtre des Cuisines est vraiment efficace car il ouvre la voie à un changement des mentalités.

Parallèlement à ce travail à la base, des groupes de recherche essaient de trouver un remplacement à la vieille imagerie encore vivace. Il s'agit ni plus ni moins que d'inventer — ou de retrouver — de nouveaux rythmes de travail et de représentation, une organisation spatiale différente, bref, un nouveau discours scénique qui ferait place au féminin. Cette recherche, comme toute recherche, mène parfois à d'inévitables culs-de-sac. Mais, plus souvent qu'à son tour, elle est fructueuse. Je n'en donnerai qu'un exemple.

la digression

Les spectacles de femmes sont souvent construits par glissements, glissements d'une métaphore à une autre, d'une idée à une autre. Sans doute à cause de leur éducation et de leur mode de vie, la plupart des femmes ne compartimentent pas, pas plus qu'elles n'établissent un ordre d'excellence dans leurs préoccupations. De là, très souvent, la structure disparate, à la fois composite et englobante, récursive aussi, de certains spectacles de femmes.²⁶ Ce type de discours déroute encore; c'est que les connections n'y sont pas habituelles et que la digression, rigoureusement bannie du discours «mâle», y fleurit. Mais je crois que loin d'être «décousu», ce discours a, en fait, beaucoup de suites.

Cette structure, caractérisée par la non-discrimination et la non-hiérarchisation des propos, on la retrouve dans *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* et dans les deux premiers spectacles de *Trois et 7 le numéro magique*: pas de démonstration suivie, mais une réflexion qui se poursuit, par touches, avec des allers et retours, à travers d'autres choses, en dépit de et avec ces autres choses.

Une nouvelle esthétique se dessine donc faisant place à cette part de nous qui a été tue pendant des siècles, domptée, civilisée et affirmant nos droits: droit de rire et

26. Le discours poétique fonctionne aussi par «associations», le monologue «dit» intérieur passe d'un sujet à l'autre, le style baroque accumule plusieurs possibles à la fois. Mais ces discours sont plus ou moins marginaux, spéciaux, voire délinquants.

Les Fées ont soif de Denise Boucher. Michèle Magny (Marie). Théâtre du Nouveau Monde. Novembre 1978.



de pleurer sans être taxées d'hystériques, droit au repos, droit à la beauté, mais surtout à une redéfinition de la beauté, droit de disposer de nos corps et de nos esprits, droit à l'amour aussi, mais avant tout, *droit à un changement des mentalités*. Qu'importe, en effet, qu'une loi soit votée, si jour après jour, elle est violée. Or, en ce sens, en ce sens seulement mais sûrement, la recherche esthétique, l'art ont une influence; c'est dans la création et dans l'imposition d'images nouvelles que l'art est spécifiquement efficace pour transformer les mentalités. C'est pourquoi, à mon sens, il n'y aura donc jamais trop de recherches.

folles et sorcières sur la place publique

Il importe aussi de diffuser ces nouvelles images. C'est pourquoi les gros *shows* «féministes», faits de façon sporadique, à partir ou non de textes, avec ou sans hommes, sont importants. Le premier, *la Nef des sorcières*, remonte à 1976. Sa structure lui est venue de la nécessité; ce qu'on avait alors à dire, aucune dramaturge ne l'avait encore écrit. On a donc fait un collage²⁷. Beaucoup de femmes, dont moi-même, ont trouvé à l'époque que *la Nef* n'allait pas très loin²⁸. Notre sentiment était peut-être fondé, mais je crois que, par rapport au contexte de l'époque, il était tout simplement non pertinent dans la mesure où, pour beaucoup de personnes, *la Nef* a été une révélation. C'est cela, seulement, qui compte.

Encore plus efficaces m'ont semblé être *les Fées* (je parle ici du spectacle et non pas du scandale). Quelques-uns n'ont pas aimé l'habillement des comédiennes, le cloisonnement des décors, etc... Mais le spectacle déconstruisait sauvagement certains stéréotypes et de plus, tout en étant incantatoire, il faisait appel au sens commun et au rire, ce qui me semble être un signe de santé.

Quand, au printemps 79, on a créé *Célébrations*, au T.N.M. toujours, cela n'a pas trop «dérangé»: le spectacle prenait le temps qui nous est dorénavant assigné, depuis l'année de la Femme; un jour par an! Pourtant, ce collage était remarquable par la qualité de ses textes et il est heureux qu'à la saison suivante, le Théâtre Expérimental des Femmes l'ait repris.

À l'été 80, Gilbert Lepage monte au bateau-théâtre L'Escale *Bonne Fête maman*. À mon avis, la création de ce texte d'Élizabeth Bourget dans le cadre d'un théâtre d'été est aussi importante, historiquement, que la création des *Belles-Sœurs*, au Rideau-Vert en 1968. La pièce, remarquablement construite, et mise en scène avec intelligence, montre d'une façon claire, compréhensible et *émouvante* cet aspect de la condition féminine que toutes les femmes (y compris celles qui ne sont pas féministes) peuvent comprendre: la vie de couple, le travail à l'extérieur, la sexualité, etc... Dans *Bonne Fête maman*, pas de métaphysique, mais une magistrale transposition de la vie. J'espère que la pièce sera reprise (il le faut absolument) car, avec beaucoup de tact, de respect, de finesse, elle sensibilise les

27. Le collage, quelles que soient ses qualités intrinsèques et le degré d'habileté des gens qui le pratiquent, naît trop souvent d'un manque que sa seule présence, si brillante soit-elle, expose et dévoile cruellement: nous avons besoin d'écrivaines scéniques.

28. Voir, dans *Jeu 2*, l'analyse de Yolande Villemaire, dont je partage les vues.

La Nef des Sorcières, production du T.N.M., 1976. Dans l'ordre habituel: Michèle Magny, Michèle Craig, Pol Pelletier, Françoise Berd, Luce Guilbeault, Louise Dussault. (Photo: André le Coz).



gens (y compris certains maris qui rient jaune) à notre vécu de femmes, trop souvent représenté d'une façon tellement théorique et abstraite que personne — et surtout pas les premiers responsables — ne s'y reconnaît.

De toute évidence, ces spectacles de vulgarisation sont, pour beaucoup, l'occasion d'un premier contact avec le féminisme. Pour cette raison, malgré les quelques petits défauts qu'on peut leur reprocher, je crois qu'ils demeurent d'une absolue nécessité: ils atteignent beaucoup de gens.

et catherine prit la plume pour s'écrire...

La «maîtresse d'école», dont la littérature mâle parle peu sinon sur un mode railleur, renaît, depuis quelque temps, comme personnage dramatique. Dans ce pays (je parle évidemment du Québec), ce sont les femmes qui ont conservé et transmis les rudiments de l'«instruction»: elles en savaient, comme des enfants plus vieilles face à leurs cadets, juste assez pour enseigner et reproduire ainsi, elles-mêmes, la culture patriarcale, sans pouvoir la remettre en question. Pour toutes ces femmes, maîtresses d'école de seize ans jusqu'à leur mariage, tenant, une fois mariées, mieux que leur époux, les livres de compte et la plume, combien ont pu faire des études avancées et devenir, par exemple, avocates?

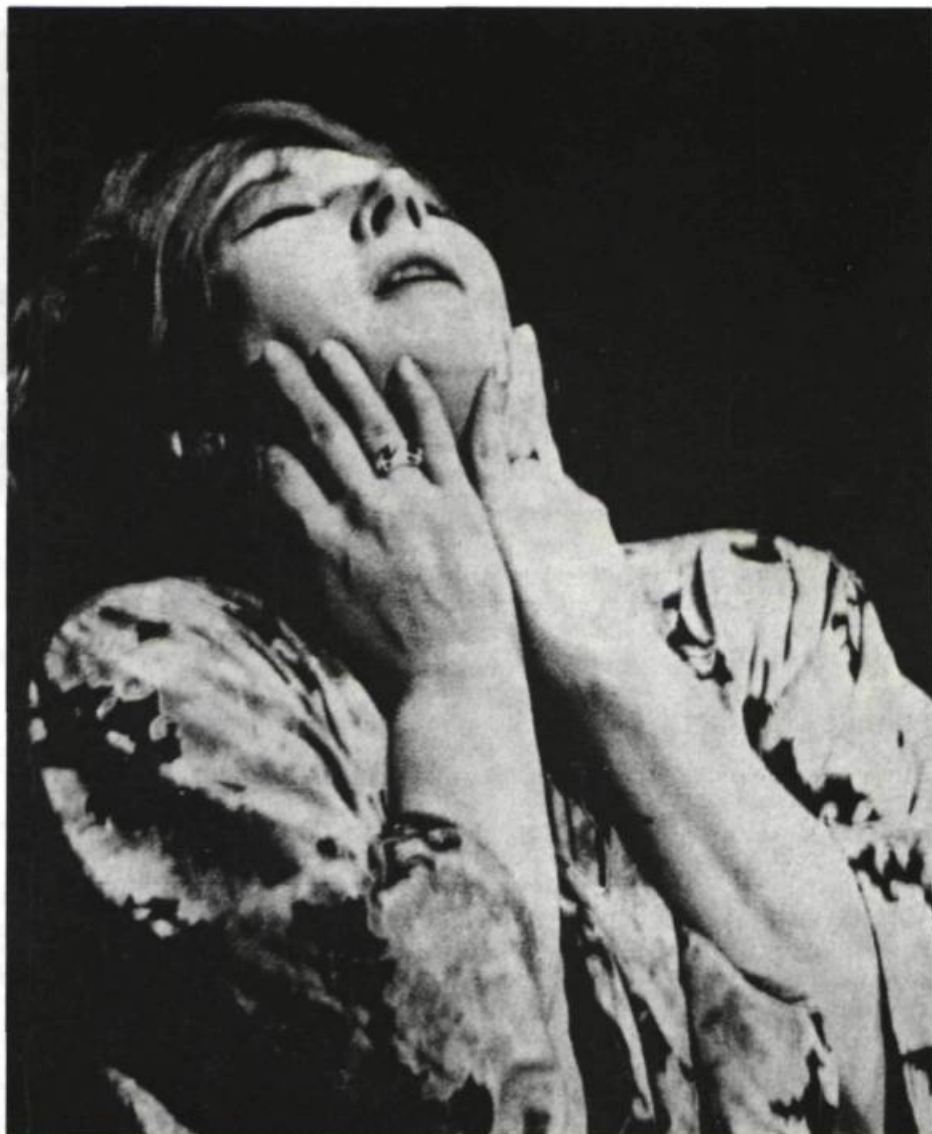
Cependant, dans ces maîtresses d'école, des sorcières sommeillaient. Et un jour est venu où Catherine, lassée d'écrire sous la dictée de son mari, a pris la plume pour écrire *d'elle même*.

Les débuts ont été timides: certains textes, comme ceux d'Anne Hébert, de Marie-Claire Blais, de Françoise Loranger, semblent souvent calqués sur le répertoire mâle de leur époque. MÊme si, à la fin d'une pièce de Françoise Loranger²⁹, une femme de quarante-cinq ans décide de quitter sa famille, ces spectacles, dans l'ensemble, n'avaient rien de sabordeur. Tout au plus faisaient-ils la preuve, dans le contexte d'alors, que quelques femmes pouvaient réussir aussi bien que des hommes. Cela n'a rien d'étonnant car toute oeuvre, on le sait, est tributaire de la société où elle est produite et le féminisme, dans sa forme actuelle, date de la fin des années soixante. C'est d'ailleurs vers cette période que les premiers textes ouvertement «féminins» seront mis en scène à Montréal.

En 69 donc, quelqu'un me dit: «C'est un drôle de texte, c'est une femme seule en scène et c'est pas *la Voix humaine*, c'est pas plate, parce que c'est Dyne Mouso. Brassard a monté ça avec *la Duchesse...*, comme ça, ça fait un *show* complet...» Ce texte, c'était *Bien à moi Marquise*, de Marie Savard. Il a marqué les débuts troubles du théâtre féministe au Québec. Je dis «troubles» parce que la question des femmes a d'abord été posée, sur nos scènes, en même temps que celle de l'homosexualité mâle (la Duchesse est une «pédale»; or, je ne suis pas sûre qu'il existe autant d'affinités entre les femmes et les homosexuels mâles qu'on le prétend...

À l'époque, la performance de Dyne Mouso a eu peu d'échos, sans doute parce

29. *Encore cinq minutes*, montée au Rideau Vert, en 1967.



Dyne Mouso dans *Bien à moi, marquise* de Marie Savard. Théâtre de Quat'Sous, 1969. (Photo: Jacques Grenier).

qu'elle était la première du genre et que la critique a souvent besoin de modèles pour juger: sans quoi elle ne sait pas si c'est bon ou pas. Pourtant, la Marquise posait déjà, clairement, la problématique de la folie et de la solitude féminines.

Onze ans plus tard, beaucoup de dramaturges québécois sont des femmes et plusieurs interprètent leurs propres textes. Les *one-woman shows* qu'elles font, presque toujours impeccables sur le plan formel, sont très souvent troublants, révélsants même. C'est le cas, par exemple, des spectacles de Pauline Harvey, de

Sonia «Chatouille» Côté, de Francine Tougas, de Louise Dussault. Chacune, ayant élaboré une gestuelle et des rythmes qui lui sont propres — et dont on a trop peu parlé, — met en scène la chair, le quotidien, la vie, sa vie, plutôt que de vaines fictions décollées du réel. Il n'est donc pas étonnant qu'une fois dramatisé, ce matériau de base parle encore aux spectateurs-spectatrices et laisse des traces...³⁰

Quant aux femmes dramaturges³¹, s'il arrive encore à certaines de reproduire, plus ou moins à leur insu, des valeurs rétrogrades, toutes — et spécialement Élizabeth Bourget — mettent leurs personnages féminins au centre de leur discours et semblent «travaillées,» quoi qu'elles en disent, par la question féminine. Je voudrais m'attarder ici à la représentation que deux d'entre elles ont donnée de la «maîtresse d'école».

parlez-moi d'amour et de politique

C'est avec beaucoup d'à propos que Michèle Lalonde et, plus récemment, Marie Laberge ont commencé à faire l'anatomie de nos vies amoureuses et de notre rapport au politique.

Dans *Profession: je l'aime*, Marie Laberge montre comment l'homme québécois craint de perdre sa virilité en «avouant» qu'il aime. Il est aphasique sur le plan amoureux et le verbe, chez lui, n'est bien souvent que faconde et style. On m'objectera ici que beaucoup de textes québécois, écrits par des hommes, parlent d'amour. Je sais, nous avons aussi nos poètes courtois! Mais ce n'est pas de littérature que Marie Laberge parle: les mots qui font défaut à ses personnages mâles dans *Profession: je l'aime* sont de ceux, gratuits comme la tendresse, qu'on ne publie pas, qui, donc, ne rapportent rien, mais qu'on dit à la personne concernée. Ce que Germain balbutiait dans *Mamours et conjugat*, Marie Laberge en démonte les mécanismes: aimer, c'est aussi — au moins — «avouer» qu'on aime, ce dont peu de mâles semblent être capables.

Curieusement (?), cette aphasie amoureuse du mâle, c'est dans une pièce écrite par une autre femme, Michèle Lalonde, qu'elle cessera pour la première fois: Baptiste **crie** à Catherine qu'il l'aime. Ce faisant, il n'a rien de ridicule. Ce mâle, imaginé par une femme, est même le premier homme «deboute» que j'aie vu sur nos scènes... il me plaît bien, à moi. Sa «blonde», cependant, résistera à son appel, toute attentive qu'elle est à une autre voix mâle (?), celle du prêtre³². Ce qui m'amène à parler d'un certain refus du corps (maudit cul!) dans lequel les femmes se sont retranchées, faute de pouvoir expliquer leurs désirs.

Dans *Ils étaient venus pour* de Marie Laberge, une femme, plus instruite que son

30. Un exemple, quand je parle de «traces»: *Moman* est un des rares spectacles qui aient changé quelque chose dans ma vie. Compliment rare, rarement avoué, surtout par les critiques ... Mais je ne prétends pas avoir «l'objectivité» d'un critique!

31. Suzanne Aubry, Jacqueline Barrette, Jeanne-Mance Delisle, Marie-Francine Hébert, Maryse Pelletier, Sylvie Prigent, France Vézina, etc.

32. Il y aurait toute une étude à faire sur les rapports entre la femme et le prêtre dans notre littérature: Maria entend leurs deux voix, cette séquence rare est reprise dans *Menaud maître draveur* et ce n'est qu'avec *le Temps sauvage*, d'Anne Hébert, que le prêtre est remis à sa place par une femme. Par ailleurs, l'admirable roman de Ferron, *le Saint-Élias*, explique la fascination de la femme pour le prêtre et leur travail «d'équipe» dans la construction du pays. Je comprends, pour ma part, que des femmes aient été séduites par les rares hommes d'alors sachant parler et voués, de par leur fonction sociale même, à l'écoute.



À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine, Théâtre Expérimental de Montréal, 1978. Louise Laprade, Pol Pelletier et Nicole Lecavalier.

mari, amoureuse de lui et aimant faire l'amour, le quittera néanmoins *après lui avoir réappris à lire*: étant stérile (elle ou lui?), elle se voyait, pour ainsi dire, condamnée à la jouissance à l'état pur! De tout le village, seul son mari abandonné, lisant sa lettre d'adieu, la comprend et continue de l'aimer: elle ne lui aura pas laissé d'enfant, mais un **texte**...

Dans cette pièce comme dans celle de Michèle Lalonde, les torts ne sont pas tous du même côté et les rapports amoureux sont exposés avec plus de lucidité, d'intelligence et de nuance, il me semble, que chez la plupart des hommes dramaturges. Par exemple, les femmes, loin de mépriser leur homme, comprennent pourquoi, vu la position de colonie du Québec, ils sont dans la quasi-impossibilité de réussir socialement sans faire de compromis. La littérature mâle ne nous avait pas habituées à un tel respect de part et d'autre, à autant de solidarité, de confiance.

Ce que les textes de ces deux femmes mettent en lumière également, c'est que ce pays, ce sont autant les femmes que les hommes qui l'ont bâti. Les Catherine de Michèle Lalonde, en effet, ne sont pas des idiotes bredouillantes et recluses, n'entendant rien à la politique. La première (vivant en 1776), femme de négociant, comprend très bien les raisons de la déroute économique de son mari. Après elle, c'est la seigneuresse qui nous explique comment fonctionne la colonie. Puis, Catherine, devenue bonne à tout faire, est consciente de sa servitude et elle refuse de vendre Baptiste, devenu patriote. La dernière Catherine seule est prisonnière du joug du prêtre et baillonnée par lui, mais sa petite soeur prendra la relève de la résistance...

Dans *Ils étaient venus pour*, Marie Laberge valorise, revalorise (autrement que sur un mode folklorique ou réactionnaire) le travail des femmes et leur univers. Chez elle aussi, l'histoire est vue, racontée et comprise par des femmes qui prennent une part active et ingénieuse dans les combats de leur mari. Comme si, tout d'un coup, on s'apercevait que ce pays est aussi féminin...

Ces deux auteures ont donc créé des personnages féminins capables d'aimer plutôt que de mépriser, et d'agir: aïeules énormes comme la grand-mère d'Emmanuel, leurs gestes ont l'ampleur et l'efficacité de ceux des fondatrices. Ces femmes sont capables, également, de décoder le monde: elles parlent de politique et leurs propos, loin de sonner faux, sont tout à fait plausibles. Or, les deux pièces dont je parle sont des pièces «historiques»! Ces textes nous ont refait un passé. D'autres, comme ceux de Jovette Marchessault, nous préparent un avenir enfin décent.

le réel pris en charge par l'imaginaire

Je crois que *les Vaches de nuit* marquent un point de non-retour dans l'onirisme féminin québécois: non seulement les images traditionnelles y sont-elles révisées, mais le texte ouvre toute grande la scène à une cohorte puissante et ravageante de fortes femmes, dorénavant irrémédiablement présentes et dont le déferlement est impossible à contenir. C'est en voyant cette ample cohorte sur scène (montrée par la voix et le corps d'une seule grande comédienne) qu'on commence à pressentir ce que c'est que cette autre chose que nous cherchions. Or, cette chose, encore inconnue hier, est en train de naître; nos vies et nos rêves, autrefois privés (de tout) deviennent de plus en plus immanents, publics, et pleins, remplis de nous-mêmes:

«De tant s'aimer, de tant espérer, de tant s'enseigner la conscience et la fierté, chaque nuit, chaque vache de nuit, je sais qu'on se rapproche du moment où cette terre promise nous sera rendue et qu'alors, alors, dans un élan de reconnaissance, dans un cri de passion, nous la nommerons autrement.»³³

Et la nuit, alors, tiendra son sabbat en pleine lumière...

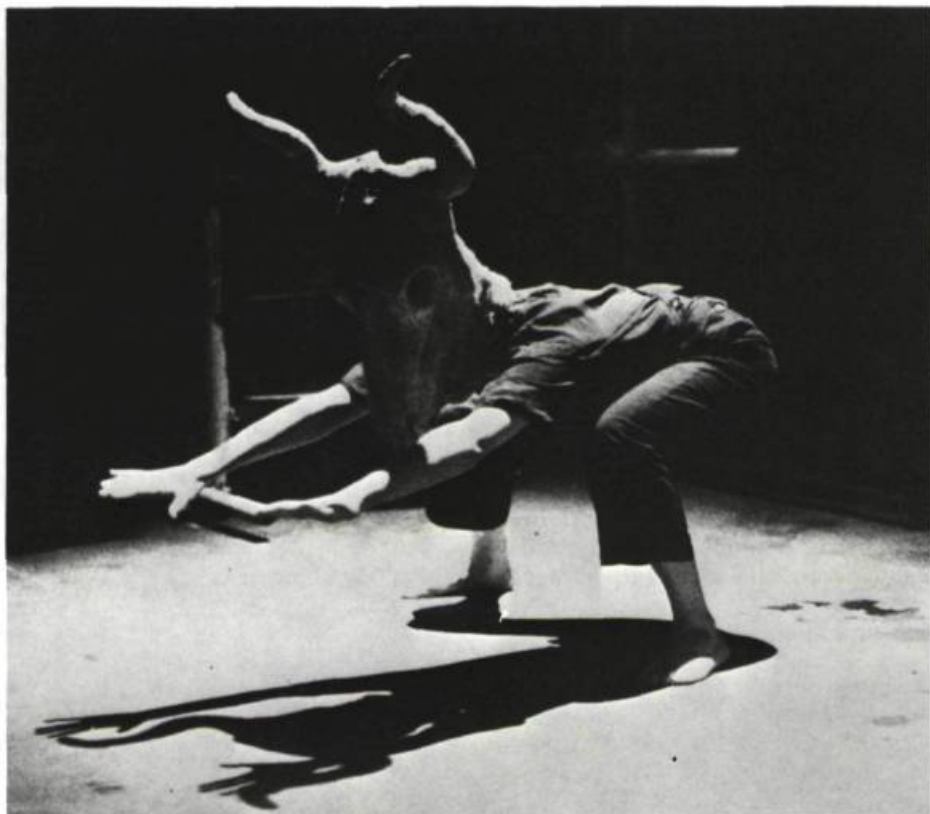
ni jalouseries, ni condescendance

«Il y a urgence», comme l'écrivait Dominique Gagnon, «à visualiser au féminin»³⁴. J'ai besoin, quant à moi, de savoir que d'autres femmes existent, dont la conduite et les oeuvres, me servant en quelque sorte de modèles, puissent me stimuler. Suis-je complaisante? Je ne crois pas. Je ne tolérerai jamais, par exemple, que des femmes se permettent de ne jouer que pour elles et de mépriser leur public au point de le faire attendre pour ne lui montrer, finalement, qu'un *show* «sloppé», bégayant, enfargé, pas répété, pas organisé, pas décoré. Ce comportement, analogue à celui de la vedette, n'intéresse que les masochistes.

Par ailleurs, je suis sincèrement heureuse des réussites de certaines femmes de théâtre, comédiennes, scénographes, techniciennes, metteurs en scène, dramaturges. Loin d'être jalouse, je considère en quelque sorte que leurs succès

33. *Les Vaches de nuit*, dans *la Nouvelle Barre du Jour*, no 75. Montréal 1979, p. 92.

34. *Trac femmes*, p. 56.



Pol Pelletier dans *les Vaches de nuit* de Jovette Marchessault. T.N.M., *Célébrations*, mars 1979. (Photo: Josephthe Coulombe).

rejaillissent un peu sur moi. Cela, c'est difficile à croire, je sais: si on accepte facilement que des femmes se dénigrent, on a vite fait de décréter «bizarre» l'admiration qu'elles peuvent se témoigner et de lui trouver une explication *clinique*.

Mon attitude pourtant, n'a rien d'exceptionnel: il est fréquent, en effet, que les femmes soient émues, bouleversées par d'autres femmes. Il ne faut jamais oublier que le théâtre joue toujours, initialement, sur les rapports de séduction, inhérents à tout spectacle. Il y a, dans chaque représentation, un investissement libidinal, un courant magnétique allant de la scène à la salle et qui agit sur tous les spectateurs et sur toutes les spectatrices.

Le fait, pour une comédienne, de plaire à une spectatrice est, à mon sens, plus important, plus grave encore, que de plaire à un spectateur, car le bouleversement d'une femme qui peut enfin se regarder et s'aimer est précieux et vital.

Pour que cela se produise de plus en plus souvent, je pense que les femmes de théâtre qui ont du métier ont, vis-à-vis de leurs cadettes débutantes, la responsabilité de les former en leur transmettant ce qui, dans leur savoir, est

transmissible. Les femmes, trop souvent, ont gardé le peu de connaissances qu'elles avaient, de peur d'être supplantées. Les plus jeunes, en retour, devront bien *accepter* cette «autorité» nouvelle venant, non plus d'un homme, mais d'une semblable.

Car les femmes ont beaucoup à s'apprendre les unes aux autres. J'ai toujours le souvenir de ma mère qui, les dimanches après-midi, une fois sa semaine de travail faite au bureau, une fois ses confitures, ses rôtis, son lavage, son ménage faits, m'ayant habillée en blanc, ayant repassé la chemise de mon père, prenait, outrecoïdance extrême, le temps de se maquiller, pendant que nous attendions bêtement, mon père et moi, qu'elle soit décorée conformément à l'usage de l'époque. Qu'on n'essaie donc jamais de me faire croire à l'inefficacité, à l'incohérence et à l'incompétence féminines.

Faut-il se regrouper? faut-il écrire seule? où doit-on jouer? Qu'on se regroupe entre femmes, qu'on fasse de gros spectacles populaires, qu'on écrive des textes nous mettant en scène, qu'on prenne du recul vis-à-vis des choses par le rire ou autrement, tout cela est important et politique. Car c'est seulement à force de paroles de femmes que nous cesserons, comme le déplorait déjà Simone de Beauvoir en 1949, de rêver «à travers les rêves des hommes».³⁵

francine noël

35. *Le Deuxième Sexe*, Tome I, «Idées», Gallimard, Paris, 1949, p. 192.