

Réquisitoires

Lorraine Hébert

Number 16 (3), 1980

Théâtre-femmes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16588ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hébert, L. (1980). Réquisitoires. *Jeu*, (16), 57–78.

réquisitoires



Quand des comédiennes - du moins celles que j'ai interviewées¹, de générations, de formations différentes, d'expériences les plus diverses - me parlent du métier tel qu'il se pratique, elles ne parlent manifestement pas d'elles. Elles sont hors d'elles, là où les exigences de la profession les retranchent. Quand elles travaillent, c'est contre elles, perpétuant les belles, les douces, les soumises, les fortes de leur

1. Entrevues réalisées en mars 1980 avec Chantal Beaupré, Jasmine Dubé, Johanne Fontaine, Hélène Mercier, comédiennes; en avril 1980, avec Michelle Rossignol, directrice de l'École Nationale de Théâtre, comédienne, metteur en scène; en juin 1980, avec Luce Guilbeault, Monique Joly, Louise Laprade, Hélène Loisel, Pol Pelletier, comédiennes. Dans le cadre d'un atelier sur *la Formation de la comédienne* que j'animais à l'intérieur du Festival de créations de femmes au Théâtre Expérimental des Femmes de Montréal, le 4 juin 1980, participaient à titre d'invitées Chantal Beaupré, Louise Laprade, Murielle Paquette, Francine Ruel, comédiennes; s'ajoutait à elles Janine Lefebvre, chargée de cours en Expression dramatique à l'Université de Montréal, dont la recherche sur le langage et l'expressivité du corps constituait un apport important aux questions que nous abordions.

passion pour l'homme. Faire le métier c'est, pour une comédienne, mimer ce qu'en apparence *ils* aiment d'elles.

Certains leur reprocheront d'être féministes, trouvant encore le moyen de les faire taire pour ne pas entendre l'évaluation qu'elles font de *leur* théâtre et de ce qu'*ils* sont. *Ils* iront même jusqu'à répéter - eux aussi *ils* se répètent - qu'elles ne savent toujours pas ce qu'elles veulent. Quand elles veulent « être », *ils* les trouvent obscènes.

En dehors donc des scènes où *ils* se préservent d'elles, entre elles, des comédiennes font sauter mot à mot, règle après règle, ce métier qui les ostracise en les enfermant dans des figurines de papier mâché. Quand elles parlent de création, de plaisir, de jouissance au théâtre, c'est en réalité la théâtralité au sens d'une pratique sensorielle du corps qu'elles revendiquent: l'ambiguïté du sens pour un théâtre de chair, cette fois.

C'est d'elles que j'apprends la version féminine des faits, celle qui m'explique pourquoi et comment les filles, les mères, les femmes et toutes les autres que je ne connais plus sont muettes au théâtre. C'est avec elles que j'apprends aussi la force révolutionnaire d'une pratique systématique de l'esprit de contradiction qu'on dit propre aux femmes et qu'elles ont par rapport à tout ce qui, dans l'ordre logique des choses, semble irréversiblement contre elles. Comme tout est lié, comme tout se tient, et qu'à la longue une brèche fait éclater tout le miroir, je reprends leurs propos, je les creuse, les condense, les transpose dans un autre ordre, celui du texte. Je les interprète nécessairement pour donner à voir, à peine grossi, tout le travail à faire pour que l'expressivité féminine trouve enfin sa place au théâtre. Comme celles que j'ai interviewées, je cherche à faire advenir la femme-comédienne au théâtre, donc dans la réalité, quitte à tout faire sauter de l'intérieur ou de l'extérieur.

Leurs propos, dont je tire le mien, sont variations sur un même thème: la non-existence des femmes au théâtre. Elles disent viser essentiellement la même chose: briser les miroirs qui les perdent dans l'oeil qui ne voit plus que l'Oeil. C'est de cette impasse qu'elles veulent sortir, d'où leur entêtement à refaire dans le détail le trajet qui, de l'école au métier, les a détournées d'elles. Forcées d'imaginer un autre lieu où exister, c'est au principe même du retournement qu'elles s'entraînent et par rapport à tout ce qu'*ils* font.

l'ère des illusions troubles

Mais qu'est-ce qu'elles ont toutes, et contre toutes les mises en garde que leur font leur mère surtout, à vouloir à tout prix devenir comédiennes? C'est évidemment ce que je voulais comprendre d'elles, et ce qui, sans le savoir, nous entraînait au coeur du dilemme.

Elles me diront ne rien connaître ou presque du théâtre, du métier, du milieu, parfois de la grande ville, quand elles entrent dans une école de théâtre. Elles n'y sont pas toutes entrées. Mais la plupart considèrent, même à rebours, que l'accès à une école de théâtre est un grand privilège. L'apprentissage de l'art dramatique, l'accès au métier, par d'autres voies que l'école, depuis qu'elle existe, présentent des difficultés quasi insurmontables et encore moins de garanties d'embauche. Celles qui entrent dans une école de théâtre entrent comme dans un rêve: elles y apprendront,

enfin, à être bien dans leur peau, à jouer au sens plein du terme, à prendre toute la place, à émouvoir les autres, en retour de quoi elles gagneront leur vie. Elles seront enfin aimées, admirées, enviées dans ce qu'elles ont le goût de faire: parler fort, ferme, avec émotion, intelligence, sans pour cela perdre en séduction, ce qui arrive quand on s'affirme trop. Bref, elles seront libres et différentes, tout le contraire de leur mère, en même temps que socialement approuvées dans leur désir de vivre affranchies de toutes les tâches qui les rendraient grises, anonymes, passives, silencieuses, douloureuses, bien qu'utiles. Devenir comédienne leur donnerait un statut social sans les enfermer dans un rôle, une identité précise.

On comprend aisément pourquoi celles qui ne sont pas choisies d'entre les mille qui passent les auditions connaissent la plus grande déception de leur vie. Elles ont entre dix-sept et vingt ans, ne savent rien ou presque de la vie, sinon qu'elles ne veulent pas la vivre comme elles la voient, c'est-à-dire aliénante, contrairement à celle que donnent à voir les comédiennes sur scène ou au cinéma. Elles constatent à distance leur très grande naïveté, leur incroyable romantisme, leur envie irréaliste bien qu'incontrôlable du plaisir, du jeu, de la mascarade: de la différence. Confusément, à l'époque, elles sentaient déjà qu'elles n'avaient d'autres voies d'existence que par le théâtre. Dans les faits, elles apprendront à disparaître pour qu'*ils* soient. Comment pourrait-il en être autrement quand tout l'ordre social, dont le théâtre n'est qu'une reproduction grossière, travaille à leur faire croire qu'il n'y a de vrai passeport pour la vie que dans l'approbation de l'homme? D'abord comme petite fille, sage, lisse, plate comme une image, elle attendra le jour où elle deviendra femme, parce que marquée du sceau de l'homme; puis, déflorée, enfin prête pour l'échange, le commerce, toute transaction, elle sera asservie aux fonctions de reproduction et de médiation du pouvoir mâle: au théâtre, sur un mode fictif. Celles qui ont passé trois ans dans une école de théâtre en gardent un souvenir ambigu. Essentiellement, elles me parlent du dressage en règle qu'on leur a fait subir, jour après jour, à leur corps défendant. Leur attitude me dit aussi leurs résistances à en rappeler les détails comme autant de situations douloureuses à revivre.

Certes efficace dans l'acquisition des techniques qu'elles trouvent indispensables pour jouer comme il se doit, ce type d'apprentissage, du moins dans leur cas, n'a pas réussi à leur inculquer irrémédiablement le sens du métier, qu'elles comprennent maintenant comme une disposition particulière de la comédienne à s'abdiquer elle-même pour servir le théâtre des hommes. Globalement, c'est l'absence d'une pédagogie du théâtre centrée sur l'expressivité et la créativité qu'elles déplorent, le manque de pédagogues créateurs qu'elles dénoncent. Conscientes de devoir faire le procès de l'école, elles accusent ceux qui ont essayé de les mater, de les extrader d'elles-mêmes, et récuse les conditions d'exercice du métier auxquelles *ils* s'aliènent eux-mêmes. C'est le théâtre comme pratique déviante du corps qu'elles refusent et sa justification culturelle: l'exploitation de la femme par l'homme et son refoulement en dehors de l'histoire.

De toute évidence, renier ce qu'elles sont devenues pour survivre ne va pas de soi; faire le constat d'un système de prostitution de luxe auquel, comme comédiennes, elles devraient souscrire, a de quoi révolter. Que leur dissidence soit le seul moyen de recouvrer une identité autre que de victime magnifiée et de retrouver un pouvoir de création hors d'ordre ne devrait pas surprendre. Leurs anecdotes confirment les malaises qu'elles éprouvent, chaque fois qu'elles se voient obligées de « faire le

métier», engoncées dans des corsets physiques et psychologiques qui les parent et désparent. Tout ce qu'elles ont appris à haïr d'elles pour que le Public les aime, et qu'elles doivent reconquérir, d'abord à leurs propres yeux, les fait parler d'urgence. La formation reçue n'est qu'excision pour une profession qui leur dénie tout droit au plaisir: celui de jouer sans se nier ou se mépriser. Bien sûr, elles devront faire la preuve, par dix contre une, de ce qu'elles prétendent.

« Le métier de comédienne exige d'une femme qu'elle soit belle, charmante, compréhensive, tolérante...»²

« Ce sont des qualités qu'il faut à une femme dans le métier, mais il faut plus que cela. Il faut pouvoir trahir, mentir quand tu joues des textes qui véhiculent des images de femmes avec lesquelles tu es en parfait désaccord. J'ai dû, parce que j'étais sans emploi — la pire chose pour une actrice, c'est de ne pas travailler parce qu'alors tu es dans une impuissance totale —, accepter des choses que je détestais faire, mais c'était pour ma survie et aussi pour prouver à mes employeurs éventuels que j'étais encore là et que je pouvais jouer. C'est un compromis qui frôle la compromission, mais le moindre mal, c'est être encore là pour pouvoir le dire.»³

des copies quonformes

À l'école, elles étaient trop jeunes, trop naïves pour comprendre qu'elles se laissaient prendre: c'est toute leur personnalité, déjà fort compromise, qu'on s'approprie, travaille, forme, déforme au nom de l'Art, ce parfait alibi d'une reddition totale de soi en échange d'une promesse de vie honorable, professionnelle. Ce qu'elles savent maintenant, c'est le prix à payer pour être promues valeur d'échange dans une société hom(mo)-sexuelle.

« Partout régnante, mais interdite dans son usage, l'hom(mo)-sexualité se joue à travers les corps des femmes, matières ou signe, et l'hétérosexualité n'est jusqu'à présent qu'un alibi à la bonne marche des rapports de l'homme à lui-même, des rapports entre hommes.»⁴

Elles apprenaient à bouger, respirer, parler, rire, chanter, sentir, pour *leur* donner la réplique, soutenir *leurs* personnages, rendre *leurs* textes en bonne et due forme; bref, à devenir « femmes d'entretien» dans des conditions pédagogiques des plus stimulantes parce que stressantes, des plus efficaces aussi, parce que favorisant un état de confusion quasi permanent qui les rend dociles entre les mains d'éventuels employeurs, leurs propriétaires de fait et de droit.

« J'ai fait un an dans une école de théâtre. C'était l'excitation à tous les niveaux: de façon enfin officielle je vivais dans un monde qui n'était que du théâtre. C'était aussi un stress incroyable: tu vis un combat continu entre la star du milieu familial et scolaire, toute en spontanéité, et l'étudiante qui doit apprendre à jouer selon les exigences professionnelles dont tu ne connais absolument rien. Tu es constamment évaluée et tu cherches à être la plus honnête possible, mais tu as aussi peur de montrer tes faiblesses, ton ignorance aux professeurs qui sont pour toi des modèles ou des anti-modèles. Chaque fois que tu fais face à des difficultés, tu as tendance à te rattacher à tes « habiletés séductrices», alors qu'au contraire il faudrait t'en démunir. La seule chose que tu sais vraiment, c'est qu'il y a en toi quelque part un grand mensonge qu'il faudrait défaire pour trouver un équilibre intérieur nécessaire pour apprendre. Mais tu restes toute seule dans cette confusion-là.»⁵

Malgré l'application minutieuse, parfois religieuse, à répéter, répéter, répéter pour fixer des réflexes sûrs, garants d'une adaptabilité à toute épreuve, l'acharnement à pratiquer la détente, l'ouverture du corps, de l'esprit, l'ouverture à l'autre, elles diront avoir développé des résistances physiques et psychologiques qu'elles apprennent évidemment à faire céder coûte que coûte, ou à dissimuler, à tout le

2. Louise Laprade

3. Monique Joly

4. Irigaray, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, coll. « Critique », Paris, Minuit, 1977, p. 168.

5. Murielle Paquette



(Photo: *La Vie tchécoslovaque*, Prague).

moins. Ce qu'ils auront souvent tendance à considérer comme des caprices, des disgrâces ou des charmes féminins s'avère dans bien des cas des alertes parfois généralisées du corps qui somatise.

« J'étais une comédienne dite forte, à la voix voilée, cependant, étranglée dans la gorge; voix cassée, respiration étranglée dans le haut de ma poitrine. Je ne savais pas, à ce moment-là, que la peur provoque chez un corps passif l'étranglement de la respiration. À l'école, on m'a vaguement expliqué qu'il fallait respirer par le ventre. Respiration du ventre. Évidemment, on ne parlait surtout pas du ventre haï des femmes, ce pourquoi la plupart des comédiennes ne faisaient plus descendre leur souffle jusque dans leur ventre.»⁶

« Heureusement, j'ai eu et j'ai encore un corps, parce que mon corps, après la première année, s'est mis à engraisser. J'étais tellement contente: j'ai joué les miettes, j'ai joué toutes les autres, sauf les belles, les « cutes » aux yeux bleus, fines avec leur père, fines avec leur amant, fines avec leur mari.»⁷

Quant à leurs inaptitudes dans l'une ou l'autre discipline, il semble qu'elles soient liées pour une bonne part à la personnalité de ceux qui, consciemment ou non, imposaient comme critères d'excellence leurs propres fixations en matière de féminité.

« Un de mes professeurs me faisait toujours travailler des affaires dramatiques, des reines; il fallait que je pleure tout le temps, que je fasse des émotions. Il y avait un gros blocage à ce niveau-là.»⁸

« La danse, c'était ma bête noire. Le professeur poussait juste sur les filles qui étaient douées, plus souples. Moi, elle ne s'occupait pas de moi; j'étais tête dure et je ne comprenais pas du premier coup.»⁹

6. Louise Laprade
7. Francine Ruel
8. Hélène Mercier
9. Jasmine Dubé

« La première année en improvisation, j'étais incapable, parce que je sentais qu'il fallait donner de soi. J'avais dix-sept ans, je n'avais jamais baisé et je ne voulais surtout pas qu'on aille dans ces sentiers-là, de peur d'avoir l'air naiseuse, de ne pas savoir quoi dire.»¹⁰

Elles privilégieront évidemment les cours qui leur permettront de se laisser aller à ce qu'elles sont, intra ou extraverties, et d'être enfin plus à l'aise dans des rapports moins indirects, des relations plus claires.

« Je préférerais définitivement les cours de danse. Je ne sais pas pourquoi ça ne me paniquait pas. Peut-être parce que là-dedans ça allait mieux. On était toute seule, j'étais moins perdue, on était moins en conflit avec tout le monde. La danse, c'était physique, c'était l'énergie, le plaisir, ce qui n'était pas toujours le cas dans les cours d'interprétation.»¹¹

« Je me suis mise à aimer les cours de diction et de voix : j'avais plus de facilité et le professeur disait : « Regardez sa cage thoracique, elle a une belle voix. » C'était une femme et je me sentais en confiance avec elle. C'était une espèce de rapport mère-fille.»¹²

C'est d'ailleurs ces quelques exceptions qui entretiendront chez elles l'espoir de trouver hors de l'école des conditions plus propices à leur désir d'authenticité dans l'expression et la création théâtrales. En effet, dans l'ensemble, la pédagogie, paternaliste à souhait, en même temps que fortement subjective et personnalisée, les pliera, les perdra dans l'impossibilité d'une quelconque emprise sur leur propre apprentissage et sur ce qu'elles sentent, vivent, réprouvent de plus en plus confusément. Elles diront avoir vécu dans une incongruité des plus mystérieuses, des plus troublantes : dans un état de « schize » des plus inconfortables. Incapables de comprendre ce qu'ils leur disaient, ce qu'ils faisaient et leur faisaient faire, elles se résoudront à ne plus penser, pour mieux réagir instinctivement, agressivement à leur moindre consigne, pour mieux vivre aussi en compétition constante avec elles-mêmes et tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, leur révéleront leurs faiblesses, leurs inaptitudes à correspondre aux modèles féminins.

« C'est un *fightage*. Tu te lèves de bonne heure et, là, tu travailles de rage en te disant : « Mes tabarnaks, j'vas y arriver. » C'est dur sur le système, tu deviens très, très dure. Ça fait une autre image : tu es forte, tu es solide, tu joues les mères. Tout ce temps-là, tu as le goût de dire à tes professeurs : « Je ne suis pas une femme forte, je ne suis pas une femme douce, je suis juste un être humain et je veux jouer.»¹³

« Au cours de ma formation et, plus tard, en pratiquant mon métier, c'est avec les gars que j'ai appris à travailler, à tisser une complicité à travers des rôles, où, à l'image de la réalité, je devenais leur servante. Forte, mais servante quand même. Les filles n'ont aucun plaisir à jouer ensemble, insécures les unes vis-à-vis des autres. Elles n'ont pendant leur formation peu ou pas développé de matière imaginative ou de complicité commune.»¹⁴

Enfin, l'exception confirmera la règle :

« L'image que je projetais, ils l'aimaient. C'était vraiment la mère, la fille de terre. On ne me disait pas à moi : « Toi, essaie de perdre quelques livres, fais-toi couper les cheveux, arrange-toi un peu. » Je n'avais pas la féminité des autres filles : je ne correspondais pas au cliché. J'étais taillée dans une pièce et ils me poussaient dans la force. À un moment donné, j'ai embarqué dans le jeu.»¹⁵

mises en abyme

Confondues, le plus clair de leur temps, dans un jeu d'effets-miroirs équivoques bien qu'univoques, elles parviendront à décoder, par essais et erreurs, les exigences

10. Johanne Fontaine

11. Hélène Mercier

12. Jasmine Dubé

13. Francine Ruel

14. Louise Laprade

15. Jasmine Dubé



The Family of Woman. (Photo: Alana Michael).

du texte, du personnage, de l'exercice, sous le regard averti de ceux qui, pour leur bien, dans leur intérêt, les aideront à s'y ajuster. En réalité, elles apprendront à deviner leurs moindres attentes; quant à les satisfaire, elles apprendront en silence à faire la part des choses.

« Tu te demandes toujours à quel point ça sert leur mise en scène ou leur travail. Il y avait un professeur qui me faisait travailler une scène et qui venait m'expliquer comment la faire en me prenant dans ses bras. Je me demandais toujours s'il voulait me montrer quelque chose ou s'il voulait juste me toucher.»¹⁶

« Les gens avec qui j'aime travailler te disent directement ce qu'ils veulent. À l'école, ce n'était pas ça: on veut te faire suivre une évolution et on prend toutes sortes de détours pour te faire résoudre tes difficultés.»¹⁷

Ces mêmes formateurs rendront irréfutables *leurs* évaluations et *leurs* distributions, se rabattant sur *leur* répertoire, *leur* tradition, ou encore, *leur* expérience du métier, garante de *leur* sens de l'esthétique et marketing artistique qu'*ils* ont eux et qu'elles n'ont pas, elles. Indépendamment donc de la perception plus globale et plus versatile qu'elles pourraient encore avoir d'elles-mêmes, leur physique les confinerà à un type de personnages, ce qui n'a rien à voir, diront-ils, avec la notion surannée de l'emploi.

« J'avais les yeux bleus, un teint pâle de rousse. J'étais le type de la jeune première. Mais, il y avait un problème: j'avais une voix très grave. Pendant six mois, ils m'ont dit de me faire examiner, parce que j'avais sûrement des nodules sur les cordes vocales. Il a fallu que je me batte tout le temps, je n'étais

16. Jasmine Dubé

17. Hélène Mercier

jamais libre: ou bien je n'avais pas le physique pour jouer la séduction, ou pas assez de force pour faire Agrippine. Je me disais toujours: « On doit être capable de jouer un rôle si on est dedans, si on existe. L'existence, tout le temps! »¹⁸

« On n'a jamais voulu, même pour le plaisir, que je fasse des rôles de gars. C'était comme ça. J'étais forte, j'avais beaucoup de possibilités physiques, mais je n'avais pas l'air forte, et ils n'étaient pas intéressés à exploiter ça chez moi. À cause de mon nez aussi, je ne pouvais pas jouer les rôles à petit nez: je ne pouvais pas jouer Juliette. C'était une question de type: j'étais plus grande que les autres, j'avais l'air sûre de moi, prétentieuse, snob, parce que je ne parlais pas. Moi, je me sentis insécure. Je jouais donc toujours les rôles de tête dans lesquels je ne me sentais pas du tout à l'aise. Je ne pouvais pas m'identifier à ces personnages-là. Quand ils forment un groupe, je suis certaine qu'il y a toujours une Colombine, une Reine, un Fou, pour qu'ils puissent monter du Shakespeare, du Molière. »¹⁹

« Moi, je voulais jouer Caligula, Hamlet. Ils m'ont dit: « Oublie ça tout de suite ». Parce que j'étais *tom-boy*, on me faisait faire des rôles de filles, sans arrêt. Quand j'ai fait Madame de Léry, dans Musset, j'étais tellement énervée qu'ils n'ont rien compris à ce que je disais, mais comme je portais une robe et que je jouais du bout des doigts, ils m'ont dit: « Enfin, tu es féminine! »²⁰

De guerres lasses, elles finiront par consentir à projeter d'elles, à fixer par la répétition l'image qu'elles aiment d'elles, contribuant elles-mêmes à modifier leur propre schéma corporel et la conscience qui leur restait d'elles. Du même coup, les comportements susceptibles de gagner l'estime des autres, l'assurance de l'emploi risquent bien, eux aussi, d'être renforcés. L'ensemble des cours, même en apparence les plus neutres parce que plus techniques, y concourra.

« Quand je suis arrivée à l'école, j'avais l'air d'une enfant de six ans. Je n'avais pas de seins, pas de taille; je n'avais rien. Le cours de danse, c'était l'endurance, me tenir droite, rentrer mon ventre. Le professeur était une très belle femme, elle était dure aussi, elle nous donnait des coups de poing dans le ventre pour qu'on le rentre. Mais elle était amoureuse aussi: elle avait toujours le sourire et elle disait de danser avec le sourire. »²¹

Certains professeurs feront allusion au manque d'expérience sexuelle qu'elles auraient tout intérêt à combler pour perdre leur frigidité de vierge, leur corps de petite fille asexuée, leurs réticences à s'abandonner au jeu, à l'émotion, à la passion du personnage...

« Quand je suis entrée à l'école, j'avais dix-sept ans, j'étais fleur bleue, je n'avais pas baisé. J'étais de ces actrices qui n'étaient pas « dégourées ». On avait bien hâte que ça arrive, on me poussait en ce sens. On parle beaucoup entre professeurs, on dit: « Celle-là, elle va être bien dans quelque temps, si elle peut faire l'amour; elle va être mieux, plus dégagée. Enfin! elle a changé, elle a fait l'amour, elle est mieux dans ses rôles de femmes. »²²

Les cours d'improvisation viseront encore plus spécifiquement à les libérer, les épanouir physiquement, psychologiquement. Bien qu'elles les considèrent par rapport aux autres cours comme des para-scolaires, à cause de l'absence de structure, d'objectifs précis, de critères d'évaluation, elles diront y avoir expérimenté l'« humain » dans ce qu'il a de plus provocant, de plus fragile aussi. Il s'agit, dans plusieurs cas, de séances de défoulement à caractère psychodramatique dont voici un exemple:

« Quand j'ai commencé les cours d'improvisation, le professeur nous faisait faire avant chaque séance des exercices de défoulement. On devait défouler l'agressivité qu'on avait accumulée dans la semaine; il fallait faire le tour de la salle avec des mitrailleuses imaginaires et tuer tous ceux qui nous avaient fait de la peine. Ensuite, il y avait des exercices qu'on appelait « les dégâts »: on apportait notre oreiller, notre suce, il y avait du papier qu'il fallait déchirer en sacrant. On donnait des coups de poing dans les oreillers pour défouler notre agressivité. Il nous disait aussi: « Si vous avez envie de

18. Francine Ruel

19. Hélène Mercier

20. Johanne Fontaine

21. Johanne Fontaine

22. Francine Ruel

vous déshabiller, faites-le.» À la fin, tout le monde était tout nu. Il y avait deux salles: une pour la grosse agressivité, l'autre, plus tranquille, plus calme. Tout ça se passait dans le noir.»²³

Incidemment, travailler des personnages leur semblera moins éprouvant. Mais, plus insidieusement, ce travail d'identification les moulera dans un style, une personnalité, un type de comédienne. Au fur et à mesure qu'elles acquerront plus de dextérité à se travestir — le corps déjà s'y prêtant mieux et le manque de confiance intérieure grandissant — leur envie d'essayer autre chose que ce dans quoi *ils* les trouveront intéressantes diminuera d'autant. Un style de femme les résumera. Explorer, créer des personnages, en dehors des modèles maintenant introjectés, leur paraîtra quasi impossible. Les quelques tentatives qu'elles pourront faire en ce sens, car il existe, malgré tout, des pédagogues qui s'intéressent à elles, les décourageront, parce que peu concluantes au plan de la théâtralité. Il semble, entre autres, que le code d'expression corporelle qu'elles auront assimilé contrevienne à leur volonté de défaire précisément les représentations féminines qui le sous-tendent. Quant à leurs réticences « esthétiques » à enfreindre ou à faire sauter toute cette grille gestuelle, elles s'expliqueraient par la peur de la désapprobation morale et de la perte d'une assurance technique qu'elles auront acquise sur la base d'une identité factice.



E d'Organisation Ô, 1978. Johanne Fontaine, Danielle Proulx, France Labrie. (Photo: Michel Brais).

En définitive, l'ensemble de la pédagogie contribue à faire en sorte qu'elles ne sentent plus, ne s'appartiennent plus. Constamment influencées au plan de l'agir par ce qu'*ils* leur renvoient d'elles, c'est essentiellement « réactives », parce que prévenues contre elles et de moins en moins contre les metteurs en scène, qu'elles attendront d'*eux* la manière d'être, l'intention à avoir, la raison d'être sur une scène. De plus en plus conformes aux fantasmes des « créateurs, » elles parviendront ainsi à les émouvoir, à les séduire.

le personnage, ce faux alibi

Cependant, toutes ces dispositions « idéales » du corps et de l'esprit n'éliminent pas les paradoxes auxquels elles se heurteront dans le travail de construction du personnage. Dans la plupart des cas, leurs difficultés d'interprétation s'avèreront des problèmes sérieux d'identification et d'intégration de modèles négatifs, qui dépassent largement les préoccupations des maîtres formés à la Stanislavski.

Ce qu'*ils* leur demanderont de faire le plus naturellement du monde, quand *ils* les prieront de sentir ou de vivre ce qu'elles disent, c'est de s'abandonner complètement et, somme toute, sans discernement, à tous ces personnages de femmes déviées et déviantes, pour satisfaire leur désir de « créateurs » de les voir irrémédiablement confondues avec ce qu'elles ne veulent surtout pas devenir par mimétisme: la mère dénaturée, la putain asexuée, la vieille fille désincarnée, la servante ou l'amoureuse abruties, toutes des variations d'une même conception aliénée et aliénante de la femme.

« À l'école, j'ai travaillé des rôles dits forts: Agrippine, Phèdre, Hermione, des femmes fortes de leur passion pour l'homme, dans un monde restreint et étouffant. Des femmes fortes, mais possessives, jalouses, sanguinaires, acariâtres parfois, suicidaires toujours. »²⁴

Quant aux personnages féminins du répertoire québécois - en l'occurrence, les femmes du prétendu matriarcat - ils leur apparaîtront tous aussi indigestes, sinon plus, à incarner.

« Dans le répertoire québécois, il y a des mères qui parlent de cul, mais elles restent des mères. Un rôle d'homme qui a des enfants, ce n'est pas forcément un rôle de père, c'est un homme. Une femme qui n'est pas un objet sexuel est une mère ou une chipie, une frustrée, une sorcière. Une femme à juste un ventre et moi je suis tannée. Une femme n'a pas de tête, ne pense pas. Ou alors ce sont des femmes de pouvoir très monstrueuses qui ont des têtes d'homme, des cerveaux d'homme. »²⁵

La relecture de *la Formation de l'acteur* de Stanislavski, du point de vue des trois personnages féminins (Sonia, Maria, Dacha) qui suivent les cours du maître, donne à comprendre qu'en dehors d'un sens inné de la séduction, ou d'une très grande émotivité, ou encore d'une féminité synonyme d'instinct maternel, il n'y a pas de ressources sur lesquelles les comédiennes puissent compter pour lui fournir une interprétation à la hauteur de ses exigences artistiques. Tout le système de Stanislavski, qu'il qualifie de psychotechnique, de par le traitement même qu'il réserve aux trois comédiennes et, partant, à toutes celles qui lisent le maître, laisse croire qu'elles n'ont qu'à exploiter ce qu'elles sont naturellement pour correspondre aux emplois auxquels il les destine, qu'à se fier aux intuitions des metteurs en scène pour réagir comme il se doit. Sonia est belle, donc inévitablement superficielle et étourdie; par conséquent, il la vouera aux rôles légers. Toutes ses tentatives de jouer

24. Louise Laprade

25. Hélène Loisel

autre chose la rendront ridicule. Maria, naïve et « féminine », saura incarner avec justesse et conviction les personnages de mère. De fait, il admirera sa tendresse, son affection, sa douceur. Dacha, « la femme des grandes expériences douloureuses », dotée d'une grande intériorité, connaîtra un moment d'inspiration quand précisément la situation du texte coïncidera avec une tranche de son vécu. Stanislavski s'empressera, cependant, d'ajouter que l'inspiration ne suffit pas à fixer une interprétation, d'où l'importance de sa méthode qui s'appuie sur une mobilisation du conscient pour stimuler le subconscient et le contrôler. Enfin, à plusieurs reprises, il soulignera aux comédiennes leur difficulté toute particulière à utiliser les moyens qu'il a pourtant bel et bien expliqués.

Ces quelques exemples, qui érigent en modèle la passivité physique et psychologique des comédiennes, n'ont pas de quoi surprendre quand on sait que Stanislavski cherche à les assujettir à un répertoire qui leur réserve, à quelques exceptions près, des rôles passifs. Aussi, tous les exercices et méthodes qui s'inspirent de cet « art du revivre » dans le but de déclencher des émotions propices à induire des comportements déviés, puisque les personnages le sont, ne peuvent avoir que des effets négatifs. Les risques sont encore plus évidents chez celles qui ont peu ou prou l'estime d'elles-mêmes ni de modèles féminins d'intégrité auxquels se référer pour se ressaisir. Sous prétexte qu'*ils* ne sont pas psychologues mais hommes de théâtre, *ils* les inviteront à aller au bout de leurs émotions, leur rappelant constamment l'importance de coller au personnage pour canaliser une énergie encore mal contrôlée, faute d'expérience, croiront-*ils*. De toute évidence, le conseil qu'*ils* leur donnent n'évacue que superficiellement et temporairement les troubles de personnalité avec lesquels elles devront apprendre à composer. Concrètement, c'est par essais et erreurs, toujours, qu'elles apprendront à se défendre, à produire sur commande, malgré une carapace de plus en plus épaisse, des émotions à peu près conformes à ce qu'*ils* jugent authentique, vrai, généreux. Plus exactement, elles apprendront à jouer faux, de manière à résoudre l'impasse dans laquelle elles se retrouveront chaque fois qu'en réponse à des difficultés d'identification au personnage, *ils* leur suggéreront d'oublier le personnage pour se contenter de vivre la situation telle qu'indiquée par le texte.

« Alors que je travaillais *la Chatte sur un toit brûlant*, un professeur insatisfait de mon authenticité m'a dit que le personnage n'existait pas et que moi je n'avais qu'à vivre la situation telle que créée par le texte. Authenticité, donc, dans une situation insupportable de femme jalouse, possessive, acharnée à rejoindre et s'attacher un homme alcoolique qui ne l'aime pas.²⁶ »

Force oblige, elles se résigneront enfin à ne plus s'impliquer dans l'interprète qu'*ils* exigent qu'elles soient et à ne plus confondre leurs désirs d'expression avec les exigences de l'interprétation. Bien sûr, il y en aura toujours - *ils* n'en sont pas à une contradiction près - pour leur reprocher de jouer distancié, de prêter trop d'intelligence au personnage, ou encore, de manquer de présence, d'intensité, de détente dans le jeu. Ce qu'*ils* déploreront, en réalité, c'est le manque d'aptitude des comédiennes à se complaire dans *leur* mépris à *eux* de la femme. Mais ce qu'*ils* ne savent peut-être pas, c'est que l'entraînement à la passivité développe souvent chez elles un sens excessif de l'observation critique et, à défaut de pouvoir l'exercer, de la résistance passive. Quand, faute de pouvoir s'imposer comme sujet dans la création - je songe d'ailleurs à Hélène Weigel que je soupçonne d'être l'auteur de la distan-



Helene Weigel, dans *Le Cercle de craie caucasien*, Berliner Ensemble, mise en scène de Brecht.



Helene Weigel à Paris en 1937.

ciation brechtienne -, elles pratiqueront la distanciation à l'égard de tout *leur* répertoire, *ils* leur diront qu'*ils* ne comprennent ce qu'elles font, ou encore, qu'elles ne savent pas lire.

Finalement, pour accéder au métier tel qu'il se pratique normalement, elles devront avoir acquis ces habiletés particulières qui font de la comédienne une technicienne du compromis et du « théâtral » ; elles sauront comment répondre à *leur* principe de la réalité au théâtre en faisant jouer la comédienne contre elles, en dépit du danger de s'y perdre.

« Je pense qu'il faudrait enseigner le théâtre différemment aux filles. Face au répertoire, face aux filles, si tu veux être honnête, tu es constamment obligée de passer par la grille historique, tu es forcée de leur dire: « A cette époque-là, les auteurs faisaient en sorte que les femmes se comportent comme ça. » Les filles te disent: « Oui, mais est-ce que je pourrais pas tenter de l'interpréter autrement? » Tu dis: « Non, parce que tu trahis l'auteur. » Ce serait malhonnête de leur faire croire qu'elles peuvent faire autrement, parce qu'elles se retrouveraient toutes seules sur le marché à avoir l'air de ne pas comprendre. En fait, il faut essayer de les maintenir constamment dans une espèce de double conscience. »²⁷

A leur sortie de l'école, elles seront, à l'image de leur corps rendu apparemment harmonieux selon les critères de la statuaire, parfaitement « calibrées » pour affronter le métier qu'elles appréhendent déjà.

un métier au fond comme un autre...

L'expérience du métier, y compris celle du chômage garanti, entraînera une profonde remise en question de leur orientation professionnelle que rendra plus aiguë le sentiment d'avoir été flouées dès le départ.

« À quoi ça sert d'aller passer trois ans dans une école pour te faire une gueule, une voix, puisque quand tu vas sortir et arriver sur le marché du travail, tu vas être de la merde? Ce qui est grave, c'est qu'à l'école, on ne leur dit pas qu'il n'y en a pas de travail pour les femmes dans le métier. »²⁸

En regard du métier, l'école pourra leur sembler comme un dernier sursis avant la grande épreuve: celle où elles seront directement confrontées à une profession intransigeante. Elles seront particulièrement démunies parce que femmes et renforcées dans leurs réflexes de dominées.

« Si l'école, au moins, nous changeait dans le sens d'un entraînement à devenir plus fortes. Mais les changements se font dans le sens où tu deviens une « vraie femme ». J'ai pris une « drope » terrible en sortant de l'école, et je ne dois pas être la seule. Il fallait maintenant gagner ma vie en vendant mon corps de femme, en écrasant ma révolte dans l'oeuf devant un système de séduction installé bien avant moi et dans lequel il fallait entrer pour arriver à pratiquer mon métier. J'y ai passé quelques années et je suis devenue une douce, souriante, compréhensive, un peu comme une biche portant en moi des conflits de plus en plus grands: tu deviens une petite fille et tu as encore moins de talent pour faire le métier comme tu aurais envie de le faire. J'ai presque approché la folie. La séduction, il n'y avait que ça. »²⁹

En effet, leur manqueront, pour la plupart, cette agressivité indispensable pour entrer dans la vive compétition, cette assurance parfaite pour se promouvoir elles-mêmes, de même qu'un goût acquis pour le marchandage, la prostitution, qui n'a évidemment rien à voir avec la compétence technique, la nécessité de s'entraîner régulièrement, le besoin de jouer et de gagner sa vie comme tout le monde.

27. Michelle Rossignol

28. Poi Pelletier

29. Louise Laprade



Marilyn Monroe. (Photo: Eve Arnold).

« Quand tu veux gagner ton pain dans le métier, tu te rends compte de l'importance de correspondre aux canons de la beauté qui sont encore liés à des représentations sexy de femmes très belles et stéréotypées.»³⁰

« À un moment donné, tu te rends compte que tu n'es pas nécessairement le produit de consommation dont on veut. Là, tu te dis: « Je ne vais pas rester toute ma vie à côté ou en arrière du produit de consommation. Ça fait qu'on va provoquer des affaires.» Je me suis dit que bientôt je prendrais des cours de maquillage; je pourrai arriver avec les ongles, et tout et tout... je vais être capable de porter des petits pantalons serrés, je vais m'arranger pour savoir quel rôle il faut jouer avant, parce que si j'arrive avec ce que je suis, j'ai l'air de dix-neuf ans, je n'aurai pas la job.»³¹

Certaines relèveront le défi et s'exerceront systématiquement à la vente sous pression, quitte à perdre le peu d'estime qu'il leur restait d'elles; d'autres seront tout simplement plus chanceuses, parce que leur type physique répondra à la demande, mais pour combien de temps? D'autres, enfin, plus délinquantes, à cause souvent de leur physique qui les rend « inemployables,» choisiront la voie parallèle; à la limite, de se recycler.

« J'étais déjà prévenue contre ce milieu-là, ce qui fait que j'ai tout investi dans une troupe. Mais je commence à être déçue par le collectif et je suis écoeurée de crever de faim. Actuellement, je me demande sérieusement si je vais continuer dans ce métier-là.»³²

Quel que soit leur itinéraire, elles en arriveront toutes à la conclusion que le théâtre n'est au fond qu'un métier comme un autre, à la différence, cependant, qu'il tire sa raison d'être de la mystification dont il s'entoure.

30. Chantal Beaupré

31. Johanne Fontaine

32. Jasmine Dubé

« On commence à peine à penser et à leur dire que ce n'est pas plus humiliant de chercher du travail dans ce métier-là que comme secrétaire. Mais, en réalité, ce l'est, parce que les gens à qui on s'adresse nous traitent avec beaucoup de hauteur et d'arrogance. Je pense que les jeunes ont dû se dire: ce n'est pas plus humiliant que de se rendre au Centre de la main-d'oeuvre.»³³

« Ce qui est terrible, c'est que les femmes ne font aucune analyse collective du métier. Elles sont extrêmement romantiques et individualistes. C'est tout le conditionnement féminin. C'est terrible de ne pas savoir comment fonctionne le métier, quels sont ses rouages, qui sont les employeurs, et de penser qu'un jour elles seront découvertes...»³⁴

Leur persistance dans le métier, en dépit des frustrations et de l'amertume qu'elles ont, s'explique, entre autres, par le fait qu'elles ne savent ou ne veulent pas faire autre chose dans la vie. Elles gardent aussi un espoir de changer de l'intérieur les conditions du métier, ou de trouver, en marge, d'autres moyens d'imposer leurs propres exigences par rapport à un médium dont la polyvalence constitue un moyen d'expression, d'affirmation et de conscientisation féminines particulièrement efficace. Enfin, en dehors de toutes considérations concernant la pratique « normale » du métier, le théâtre comme art les attire toujours comme un espace potentiel de jeu où apprendre à exister.

« Maintenant, le théâtre est devenu pour moi un moyen de prendre un pouvoir, un moyen d'informer les consciences, de transformer les choses. Je ne pourrais pas envisager de faire autre chose, de recommencer dans autre chose maintenant. Plus jeune j'ai choisi ce métier parce que la scène me semblait être le seul endroit au monde où une femme pouvait être écoutée avec sérieux et attention. Le seul espoir que j'ai, aujourd'hui, si je peux avoir quelque utilité sociale, c'est de ne pas donner le goût aux filles de devenir comédiennes comme moi, mais de sortir dans la rue, de faire quelque chose.»³⁵

« C'est étrange, cette approbation de la salle remplie de gens que tu ne connais pas et qui annule toute la désapprobation et la négation de ceux qui t'entourent. Évidemment, c'est éphémère. Finalement, c'est peut-être le seul métier où les femmes ont l'impression d'exister.»³⁶

« Le théâtre reste pour moi le seul moyen d'atteindre à une certaine liberté, justement par rapport à la femme dans la société. Ces quelques moments de sensualité, de sensibilité, de tendresse m'amènent à continuer.»³⁷

« J'ai travaillé avec des comédiennes qui sortent des écoles et j'ai espoir qu'il y ait des choses qui changent. Ces jeunes comédiennes sont de plus en plus sensibilisées à la condition des femmes et refusent pour plusieurs le vedettariat, un certain type de comédienne, soit en allant directement dans des jeunes troupes, ou en multipliant les expériences de création collective avec des femmes.»³⁸

projets

Pour que la femme-comédienne adienne au théâtre comme entité réelle, elles diront sans hésitation que la formation est une affaire de femmes. C'est une question de compétence, d'efficacité, puisqu'elles sont les seules à savoir précisément ce qu'elles sont, ce qu'elles veulent, ce qu'elles peuvent faire comme comédiennes.

« Je la cherche ma cohérence. Les hommes ont plein de modèles d'intégrité, mais moi je n'en ai pas eu de modèles d'intégrité de femmes. Et je trouverais ça dangereux que des hommes s'emparent de cette recherche du féminin, parce qu'on commence à peine à se « désenmuier » de la culture masculine et à retrouver celle qui a été occultée. La culture des femmes n'a juste pas encore été nommée, vécue au niveau du corps. Elle n'a pas encore été dite au niveau de l'écriture.»³⁹

« Je dois beaucoup à des femmes; c'est à elles que je m'identifiais et j'avais l'impression qu'il n'y avait qu'elles pour m'enseigner le théâtre.»⁴⁰

33. Hélène Loïselle

34. Pol Pelletier

35. Pol Pelletier

36. Hélène Loïselle

37. Monique Joly

38. Chantal Beaupré

39. Janine Lefebvre

40. Michelle Rossignol

La réalité féminine et ses exigences spécifiques au plan de l'expression, de la création et de la représentation théâtrales, elles les expérimentent, jour après jour, dans des conditions difficiles, parfois impossibles.

« Quand, par exemple, un poste de direction t'est offert, t'as dépensé tellement d'énergies que tu hésites. Beaucoup de femmes sont tentées de refuser. T'as l'impression qu'il va falloir encore que tu fournisses le double d'énergies. Tu te demandes, en fait, si tu vas être capable de faire la job dans des conditions normales. En plus, si tu es une femme qui s'intéresse à la situation des femmes, on te classe automatiquement féministe et contre les hommes. On te psychanalyse dans le moindre de tes gestes et là, nécessairement, tu as le réflexe de t'auto-censurer.»⁴¹

« L'authenticité en situation de mépris, c'est trop difficile. J'ai choisi de travailler avec des femmes; mon exigence d'authenticité en devient une de réalité. Les femmes avec qui je travaille m'amènent à me mouvoir autrement, à me connaître autrement qu'en projection vers l'homme. Tout cela ne se fait pas sans difficulté; je n'ai pas été formée à prendre plaisir à jouer avec des femmes, à être en complicité avec elles. J'ai fait un choix, je me retrouve évidemment marginalisée par rapport au milieu et, par conséquent, je gagne plus difficilement ma vie.»⁴²

Ce n'est pas non plus d'une interprète au sens habituel du terme qu'elles veulent; le répertoire doit être créé de toute pièce à même l'exploration et l'expérimentation du corps réhabilité comme lieu d'expressivité, comme support d'une théâtralité enfin féminine.

« Je ne veux pas jouer les personnages féminins tels qu'ils sont créés traditionnellement dans la dramaturgie qui existe, qu'elle soit contemporaine ou ancienne. Les personnages qui m'intéressent n'existent pas encore, ils sont à créer. C'est l'amazone, la femme victorieuse. Il y a aussi dans le domaine du comique des personnages à inventer, pas des femmes genre soubrette, mais des femmes qui par leur humour justement déferaient toutes les significations du monde, tous les reflets.»⁴³

« Moi, je rêve du jour où une comédienne de deux cents livres va faire une scène d'amour et tout le monde va y croire parce que dans la vie ça existe. Ce n'est pas rien que les filles blondes qui font l'amour et c'est pas que les mères douces qui sont mères.»⁴⁴

« Il n'y a pas beaucoup de pièces qu'une femme peut jouer sans grincer des dents.»⁴⁵

« Je voudrais créer des personnages de femmes qui soient des Athènes. Jamais tu ne vois au théâtre une femme comme Louise Harel.»⁴⁶

Aussi, la formation qu'elles imaginent en est une centrée essentiellement sur la recherche et la consolidation d'une dynamique créatrice féminine dont elles doivent redécouvrir les mécanismes à partir d'un long et complexe travail de déconditionnement de la passivité, la dépendance, la rétention physique et psychologique.

« La recherche que j'ai poursuivie pour atteindre une expressivité en tant qu'être humain, je ne l'ai trouvée qu'à travers la recherche expérimentale de certaines femmes qui ont travaillé au niveau du corps par le moyen de thérapies dissidentes par rapport à celles des hommes. Je pense, entre autres, à la bio-énergie dont le fondement est: tension-décharge-détente. Y a-t-il quelque chose de plus mâle que ça? Le corps de la femme n'a rien à voir avec un processus comme celui-là. L. Boyenson a développé une approche complètement différente, en Angleterre. Elle travaille sur les trous, les ouvertures du corps, et non sur les blocages. Évidemment, c'est la revendication de la lenteur et l'expression qui naît n'a rien à voir avec celle que déclenchent certains processus du travail théâtral et thérapeutique. Si quelque part il y avait un lien entre la thérapie féministe et l'expression féminine qu'on cherche à théâtraliser? Je songe aussi à Ann Harner, une américaine, qui fait de la danse thérapie qu'elle applique à tous les arts et qui a revendiqué sa féminité comme instrument de travail sans culpabilité, sans avoir à justifier quoi que ce soit.»⁴⁷

41. Michelle Rossignol

42. Louise Laprade

43. Pol Pelletier

44. Francine Ruel

45. Hélène Loisel

46. Luce Guilbault

47. Janine Lefebvre

Pour elles, l'entraînement à l'affirmation de soi et, pour un certain temps du moins, à vivre la désapprobation du milieu est préalable à toute expression théâtrale. C'est par le fait même le ludique, le plaisir de jouer, qu'elles cherchent à redécouvrir comme fondement de toute esthétique.

« Je veux retrouver le plaisir de jouer, l'authenticité dans le jeu que je conçois comme un don de soi. Je veux faire des scènes réelles entre femmes, de complicité, de vie, dans un transfert d'énergie qui soit en dehors de la jalousie, de l'apitoiement. ÇA n'existe pas dans le théâtre ordinaire.»⁴⁸

« Il y a plusieurs façons de travailler sur l'énergie. Dans un cours que j'ai donné avec une psychologue féministe, Ginette Pary, on a travaillé sur les archétypes féminins de la mythologie: Artémis, Hécate, Déméter, Athéna, Aphrodite. Athéna, on l'a fait travailler plus particulièrement, parce qu'elle n'est pas présente chez la jeune fille: Athéna, c'est celle qui est capable de revivre des émotions intenses tout en gardant le contrôle, mais sans être froide. Quant à Hécate, c'est celle qui est capable de tuer, d'être méchante.»⁴⁹

Il semble aussi que le principe de l'auto-formation sur la base du collectif de femmes de compétences diversifiées (auteure, metteuse en scène, scénographe, psychologue, historienne) favoriserait l'identification de modèles féminins et l'établissement d'un rythme d'apprentissage et de travail théâtral plus conformes à ce qu'elles reconnaissent comme spécifique aux femmes. Elles se réfèrent à leur corps fait de creux, à leur sexualité plus globale, décapitalisée, dégénéralisée, qui expliqueraient d'une certaine manière leur prédilection pour le discours analogique, la digression, la formule ambiguë.

« Un des exercices qui profite le plus aux filles, c'est tout ce qui concerne le surréalisme. Les filles dans l'imaginaire sont extrêmement puissantes. Quand on fait de l'écriture automatique, elles sont particulièrement à l'aise, parce que, en fait, elles sont en contact avec ce que j'appelle le « corps imaginaire ». Ce que je veux dire, c'est que les filles ne peuvent jamais oublier leur corps, elles sont « connectées » à leur organisme, c'est alors plus facile pour elles de projeter des images physiques. Le problème, c'est que leur corps est trop souvent passif, informe, mais leur sexualité est extrêmement présente dans tout le corps.»⁵⁰

En ce sens, toujours dans l'esprit d'apprendre à créer de nouveaux rapports à la réalité et à l'acte théâtral, puisque elles ne peuvent pas dissocier les deux, elles préconisent une approche à la fois inductive et polyvalente du corps, de manière à tirer toute forme de théâtralisation à même son expansion énergétique dans l'espace de la scène.

« Je travaille essentiellement au niveau du corps, de l'expressivité: le corps comme source et matériau d'expression. Je fais aussi un travail au niveau du langage.

Quand les femmes « reconnectent » avec leur souffle, avec elles, le langage qui en sort est tout à fait différent. C'est un travail inductif, lent, c'est toujours spiraloïde comme approche. Le corps, c'est le plus grand inconscient.»⁵¹

Ainsi, la matière scénique faite de mots, de sons, de couleurs, de masses, de volumes, de textures, elles cherchent à la réinvestir concrètement de manière à ce que l'imaginaire féminin prenne forme et transforme, à même la fiction théâtrale, la réalité. Elles privilégieraient donc l'improvisation, au sens d'un travail rigoureux

48. Louise Laprade

49. Luce Guilbeault

50. Michelle Rossignol

51. Janine Lefevre

Festival de créations de femmes. Mai 1980. Montage de l'éclairage pour le spectacle de Francine Tougas. Alice Ronfard, Sylvie Fortin et Francine Tougas. (Photo: Sylvie Roche; collaboration technique: Laboratoire Retro).





Festival de créations de femmes. Mai 1980 - Atelier sur la formation de la comédienne. (Photo: Sylvie Roche; collaboration technique: Laboratoire Retro).

d'exploration et d'entraînement du corps comme medium global d'expression. Intéressante comme méthode, l'improvisation n'a pas encore trouvé ses modes pédagogiques: ils sont aussi à inventer dans des conditions propices à l'expérimentation.

« Je pense que l'improvisation, c'est l'école qui forme le plus, parce que tout se fait à partir de toi. Tu es constamment en rapport avec des individus, et tu peux tout faire. Tu pars du corps, de ce que tu sens et non d'images collées en avant de toi. Surtout, tu apprends à être bien dans ce que tu fais. - L'existence du corps tout le temps. - Tu peux créer un langage et c'est intéressant d'être une femme parce que tu écris, tu joues des choses proches de toi.»⁵²

Idéalement, toutes les disciplines afférentes au théâtre pourraient être utilisées comme supports et tremplins à l'improvisation et à la création, de sorte que la scène constitue véritablement un environnement de stimulation et de prolongement des sens en exercice. L'improvisation semble favoriser, davantage que les cours d'interprétation, l'acquisition d'habiletés élémentaires mais essentielles au théâtre: le sens de l'observation, du contact, de la projection, de l'imitation et de la transposition. Aussi, le plaisir de jouer, d'être en situation, de créer la situation, tous synonymes d'une liberté d'être sur scène comme dans la vie, prédispose à la création, qu'il s'agisse d'écriture ou d'interprétation du texte. En d'autres termes, la comédienne serait constamment placée en situation de découvrir et d'affermir ses propres ressources de créatrice - c'est ça le contrôle - et, par le fait même, en position de s'imposer comme sujet dans un processus de production en toute connaissance de cause.

« Je suis dans une situation qui me permet d'être cohérente par rapport à moi-même plus que jamais. Toutes les années où j'ai vu ma révolte m'ont étouffée comme comédienne. Je ne peux plus me

52. Francine Ruel

satisfaire d'être uniquement comédienne. Il faut que je crée, que j'écrive. Je veux avoir plus de prise sur tout le processus. La première expérience que j'ai eue en création collective avec les femmes du Théâtre Expérimental, ça été, pour moi, une révélation.»⁵³

Toutefois, opposées à une conception fragmentaire de la création théâtrale, elles n'excluent pas pour autant la spécialisation des diverses fonctions liées à la production, mais dans une optique de complémentarité, les unes dépendant et répondant des autres.

« La seule école que je verrais, c'est une école où tu formes des comédiennes, des écrivaines de théâtre, des metteuses en scène, des scénographes, etc., et où tu leur enseignes l'histoire des femmes.»⁵⁴

« Qu'est-ce qu'une femme fait si elle est peintre, décoratrice, chorégraphe, mais qu'elle n'est pas comédienne? Même si on ne joue pas, on a un besoin très fort de communication quand on participe à une production et elle n'existe à peine qu'avec le metteur en scène.»⁵⁵

« Les décoratrices, les techniciennes ont toujours été les exécutantes du délire des comédiens ou du metteur en scène. Comment réinventer tout ça? Je suis convaincue que la matière influence le jeu...»⁵⁶

De manière à fixer de nouvelles habitudes de travail entre les femmes créatrices, l'école qu'elles imaginent permettrait précisément d'expérimenter en même temps de nouvelles approches pédagogiques et divers modes de production en collectif. À ces collectifs de formation et de production s'adjoindraient, à titre de personnes ressources, d'autres femmes qui, dans des domaines connexes, tels la psychologie, la sexologie, la sociologie, l'histoire, l'administration, sont impliquées dans l'élaboration d'une culture, d'une histoire féminines dont les modes de diffusion sont aussi à trouver.

Toutes ces propositions pourront paraître irréalisables dans le cadre actuel des écoles de formation. Pourtant, elles s'appuient sur des réalisations concrètes disséminées un peu partout à l'intérieur comme en marge de l'institution théâtrale. Mais, à défaut d'être regroupées et encadrées, ces expériences restent timides, voire récupérées sous forme de produits exotiques voués à des fins de commercialisation déculpabilisante, ou carrément condamnées à la marginalisation. Comment, surtout, justifier économiquement un projet de formation défiant le principe de l'offre et de la demande, parce qu'essentiellement axé sur la recherche et l'expérimentation à l'encontre d'une conception productiviste de l'enseignement comme de la pratique des arts? Il est, bien sûr, évident que l'intégration des femmes à la société, à quelque niveau que ce soit, multiplie, au moins par deux, toutes les opérations de réforme. Faute d'admettre cette règle élémentaire, il semble bien qu'il n'y ait aucun projet de transformation, aucune tentative d'édification de théâtre populaire, au sens d'un art d'intervention et de transformation des mentalités, qui vaille la peine qu'elles s'y engagent. On alléguera sûrement que l'école dont elles rêvent ressemble à un ghetto de femmes: c'en est un forcément, dans la mesure même où l'école et le théâtre, à l'exemple de la société actuelle, constituent un non-lieu pour toute femme qui revendique le droit à l'intégrité.

53. Louise Laprade

54. Pol Peilletier

55. Nicole Filiatrault, participante à l'atelier sur *la Formation de la comédienne*; décoratrice, chorégraphe.

56. Alice Ronfard, participante à l'atelier sur *la Formation de la comédienne*; comédienne, régisseuse, décoratrice.

« Depuis l'an dernier, j'ai décidé de travailler sur un fil de fer. C'était pour moi une façon de me retrouver quelque part comme femme et comédienne. J'avais besoin de quelque chose qui me ramènerait à un point de départ. Sur un fil de fer, tu découvres qu'il n'y a plus de différence entre avancer ou reculer. L'important, c'est l'équilibre; c'est d'y être et de composer avec.»⁵⁷

« La conscience de l'injustice faite aux femmes, c'est le sujet même de ma vie et de mon travail. Cette grille-là est toujours présente, elle ne fait que croître, s'enrichir. L'enrichissement est dans le sens que, maintenant, je suis nourrie par la culture naissante des femmes. Cette conscience est variable selon les femmes et les moyens de lutte sont aussi variés. On s'imagine que l'expression féministe est uniligne et uniforme. Je m'oppose à l'idée que féminisme égale dogmatisme. Il faut que les femmes qui font des choses en leur nom propre commencent à se parler.»⁵⁸

« Le vrai humour des femmes n'est pas encore sorti. Les femmes ont quelque chose de particulier qui est un humour « underground » de femmes opprimées et colonisées, ce qui fait que je me retrouve à monter des textes de femmes tragiques en riant comme ça fait longtemps que je n'ai pas ri.»⁵⁹

On dira, enfin, que les femmes veulent tout, qu'elles veulent l'impossible: c'est vrai. Elles parlent d'utopie et d'une organisation sociale dans laquelle la femme aurait droit de cité. Au-delà des positions radicales, voire contradictoires, que certains leur reprochent, elles travaillent à installer une dialectique du changement sur la base d'une reconnaissance publique du fait féminin.

lorraine hébert

57. Murielle Paquette

58. Pol Pelletier

59. Michelle Rossignol