Document generated on 04/16/2024 4:56 a.m.

Jeu
Revue de théâtre

Biographie et théâtre chez Jovette Marchessault
Du « mentir-vrai »

Lynda Burgoyne

Number 60, 1991

URI: https://id.erudit.org/iderudit/27589ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Burgoyne, L. (1991). Biographie et théâtre chez Jovette Marchessault : du « mentir-vrai ». *Jeu*, (60), 111–120.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1991

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

biographie et théâtre chez jovette marchessault : du «mentir-vrai»

Emily Carr dans son studio en 1936. Photo : Harold Mortimer Lamb (reproduite d'après la jaquette de l'ouvrage de Paula Blanchard, *The Life of Emily Carr*).

> Je suis née avec nulle intention de me désapproprier de moi-même. Je collectionne les masques, les parures, les biographies, les voyages, les informations.
> Jovette Marchessault,
> *Comme une enfant de la terre*

La biographie est moins de nos jours un outil de propagande qu'elle ne le fut du temps de sa première mission, dans le Québec des années trente. En même temps que l'on soutenait les quotidiens d'inspiration catholique, on diffusait dans les écoles et les bibliothèques paroissiales des biographies édifiantes. Ces ouvrages, consacrés la plupart du temps à des saints ou à des personnages au destin exemplaire, connaissaient des tirages exceptionnels pour l'époque. Les Guy Lafleur, Gerry Boulet et Chantal Daigle ont aujourd'hui remplacé Jeanne d'Arc et le curé d'Ars. Ces ouvrages biographiques consacrés à des figures de l'actualité connaissent aussi des tirages considérables et font partie de la culture dite de consommation. Idoles (dans le cas de personnages vivants) ou légendes, on veut connaître intimement la vie privée des gens qui font les manchettes.

Dans un autre ordre d'idées, les études littéraires aussi, de nos jours, se réclament de la biographie. L'antagonisme des deux principales voies d'approche (interne et externe) qui ont inspiré pendant longtemps la critique littéraire tend dorénavant à disparaître pour faire place à des

horizons théoriques davantage nuancés, élargissant ainsi notre conception de la littérature. La méfiance d'antan s'est en effet estompée au profit de publications sérieuses qui rendent compte de la vie d'écrivains, saisissant ainsi une autre possibilité d'approfondissement et de connaissance de l'œuvre. De surcroît, l'image et la vie d'un auteur sont autant de moyens, parmi les manifestations institutionnelles, de promouvoir une œuvre. Les témoignages, les souvenirs fournissent une matière dense, assurant la diffusion d'une image publique qui accrédite l'artiste.

Ainsi pouvons-nous affirmer que l'ouvrage biographique, sottisier ou intellection, correspond à un besoin. Les années quatre-vingt regorgent de ce type de récit qui ravit les lecteurs avides de sensationnalisme dans certains cas, mais aussi et surtout de vérité, puisque «la biographie doit obéir, idéalement, à une éthique du savoir, à une neutralité, de même qu'à une technicité informative[1]» qui renvoient à une certitude factuelle.

Faire appel à des figures légendaires ou à des faits et des gestes qui ont leur origine dans le sentiment historique n'est pas de l'ordre de la dernière trouvaille au théâtre. Le drame médiéval a puisé à même le répertoire biblique et hagiographique pour créer le genre. La tragédie classique aussi bien que le drame romantique sont nés de l'historiographie avec tous les paradoxes et les écarts légitimés par la liberté poétique, le contexte socio-historique et la part de création qui permet au génie de s'affirmer. Et, faute de renvoyer directement à l'Histoire, on reconnaîtra tout de même l'importance de la mémoire, individuelle et collective, dans le théâtre contemporain.

Louisette Dussault dans *le Voyage magnifique d'Emily Carr* de Jovette Marchessault. À l'arrière-plan : Michel Laperrière (l'Accordeur d'âmes). Photo : Daniel Kieffer.

«une déterreuse de l'histoire des femmes»

L'œuvre dramatique de Jovette Marchessault est presque entièrement concoctée à partir de biographies[2]. «J'écris pour le théâtre et je continuerai parce que je veux opérer au plus sacrant la retrouvaille de toutes mes mémoires perdues à déperdre[3].» Traversée par une conscience féministe, toute son œuvre est parcourue de la même volonté de faire vivre la culture des femmes. Elle tente, en recréant des espaces imaginaires, de reformuler l'Histoire, de fonder une mémoire qui permettrait aux femmes de trouver des modèles. «Dans la mémoire, il y a la pluralité et la singularité des femmes[4].» Aussi doit-on à Marchessault d'avoir su nous montrer des Chimène sans leur Rodrigue; des héroïnes qui ne soient pas des repoussoirs pour les héros masculins et qui n'aient pas besoin de ces mêmes héros pour *se* faire valoir.

L'œuvre théâtrale de Jovette Marchessault en est une d'histoire et de création; à partir de ses recherches, de son intérêt pour une personnalité, elle nous la présente avec ses misères, ses grandeurs, son monde intérieur et ce (ceux) qui l'entoure. Tous les personnages qu'elle met en scène ont des points en commun : toutes sont des femmes, des artistes, des marginales. Pourquoi choisir ainsi des personnalités et en faire des personnages scéniques? Manque d'imagination? Fascination à faire partager? Il s'agit surtout de faire connaître des destins de femmes avec qui elle se sent liée. «Dire sa vie et celle d'autres femmes, voilà un projet qui conduit les écrivaines à rechercher leurs sœurs perdues, leur histoire étouffée[5].»

L'affirmation de la présence des femmes passe obligatoirement par un bouleversement de l'ordre établi. «En plaçant simultanément ces voix sur les registres du réalisme et de la fantaisie, Marchessault arrive à problématiser nos connaissances sur ces écrivaines et à mettre en doute des faits aussi

1. Daniel Madelenat, *la Biographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 309.
2. Seule *Demande de travail sur les nébuleuses* (Montréal, Leméac, 1988) fait exception à cette règle.
3. Jovette Marchessault, «Il m'est encore impossible de chanter, mais j'écris», *Jeu* 16, 1980, p. 208.
4. France Théorêt, «Éloge de la mémoire des femmes», *la Théorie, un dimanche*, Montréal, Éd. Remue-Ménage, 1988.
5. Lori Saint-Martin, «Écriture et combat féministe : figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec», *Québec Studies*, n° 12, printemps/été 1991, p. 73.

élémentaires que leur identité, leur rôle dans l'histoire littéraire et dans la culture[6].» Très loin du naturalisme, l'œuvre théâtrale de Jovette Marchessault engage un rapport dialectique entre le réel et la fiction. Au-delà de l'anecdote, elle convoque le spectateur à participer à des moments privilégiés, à l'édification de destins exceptionnels, à la création de nouveaux modèles. Elle forge une dynamique extérieure à l'environnement masculiniste et misogyne qui confine les femmes à l'isolement et à la censure. En magnifiant des figures de femmes, elle participe au détournement du réalisme patriarcal.

C'est ainsi que *la Saga des poules mouillées*, la première de ses pièces biographiques, évoque la rencontre anachronique de quatre écrivaines québécoises : «Une nuit, sur la Terre promise de l'Amérique vers le nord, au cœur d'un vortex fabuleux, quatre femmes se donnent rendez-vous : elles se nomment Laure Conan, Germaine Guèvremont, Gabrielle Roy et Anne Hébert[7].» Dans *La terre est trop courte, Violette Leduc*[8], Jovette Marchessault a su mêler sa créativité à celle de cette écrivaine méprisée dont l'œuvre romanesque, pour peu qu'elle soit connue, est déjà considérée comme étant largement autobiographique, pour nous la présenter tourmentée, désabusée, cynique. Marchessault récidive par la suite en abordant à nouveau le sujet tabou de l'homosexualité féminine. Elle dévoile au public l'existence de couples de femmes célèbres : Gertrude Stein et Alice Toklas, Natalie Barney et Renée Vivien[9]. L'écrivaine Anaïs Nin[10] est également convoquée dans l'imaginaire de Marchessault comme protagoniste de l'une de ces rencontres fictives. Délaissant les écrivaines, mais toujours parcourue du même élan qui la pousse à réactiver la mémoire des interdites, des invisibles et des censurées, la dramaturge s'intéresse finalement à Emily Carr, artiste peintre de la côte ouest, férue de culture et d'art amérindiens, qu'une trop grande originalité a condamnée au rejet et à l'isolement au début du siècle. C'est précisément ce *Voyage magnifique d'Emily Carr*[11] que nous allons plus longuement aborder.

de l'authentification de la représentation théâtrale

L'incarnation scénique des protagonistes de Marchessault doit pouvoir fournir la part de véracité qu'exige le projet biographique. La matérialité de la scène confère en effet au texte ce poids de chair et de sang qui est l'apanage de la réalité même. Au-delà du simulacre que propose tout univers théâtral, l'image restitue une personnalité et génère ainsi les codes métalinguistiques qui permettent au spectateur de «croire» (sans y croire vraiment, bien entendu) à l'univers proposé.

Dans *le Voyage magnifique d'Emily Carr*, produit l'année dernière[12], c'est d'abord à l'extraordinaire composition de la comédienne Louisette Dussault dans le rôle d'Emily Carr que je voudrais m'arrêter. Tout, du physique et du jeu très charnel de la comédienne, participe « des formes célébratives qui satisfont une demande générale de présence et qui sont autant de rites d'authentification[13].» Vêtue d'une robe ample qui ne laisse paraître aucune forme, les cheveux camouflés sous un filet, elle ressemble d'une manière troublante à la peintre canadienne telle que nous la dépeint l'iconographie des ouvrages historiques et biographiques qui portent sur la personnalité réelle. En jouant intensément sur les multiples registres de la passion et de la révolte,

6. Louise Forsyth, «Jouer aux éclats : l'inscription spectaculaire des cultures de femmes dans le théâtre de Jovette Marchessault», *Voix & Images*, n° 47, hiver 1991, p. 236.
7. *La Saga des poules mouillées*, Montréal, Leméac, 1989, 2e éd., p. 23.
8. *La terre est trop courte, Violette Leduc*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 1982.
9. *Alice & Gertrude, Natalie & Renée et ce cher Ernest*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 1984.
10. *Anaïs, dans la queue de la comète*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 1985.
11. *Le Voyage magnifique d'Emily Carr*, Montréal, Leméac, 1990.
12. Texte de Jovette Marchessault. Mise en scène : Reynald Robinson. Assistance à la mise en scène et régie : Hélène Gaudin; conception visuelle : Augustin Rioux; conception sonore : Robert Caux; costumes : Denis Gagnon; accessoires : Carl Pelletier. Avec Catherine Bégin (Lizzie), Louise Bombardier (Sophie et La D'Sonoqua), Louisette Dussault (Emily Carr) et Michel Laperrière (Lawren Harris et l'Accordeur d'âmes). Production du Théâtre d'Aujourd'hui, présentée du 21 septembre au 14 octobre 1990.
13. Jean-Claude Bonnet, «Le fantasme de l'écrivain», *Poétique* (*le biographique*), n° 63, septembre 1985, p. 261.

Louisette Dussault (Emily Carr) et Catherine Bégin (sa sœur Lizzie). Photo : Daniel Kieffer.

Louisette Dussault ne se limite pas à l'interprétation d'un personnage, elle *est* Emily Carr. Le personnage de Lizzie, la sœur aînée d'Emily, campée pour représenter le conformisme, offre une occasion à Catherine Bégin de montrer la versatilité de son talent. D'abord effrayante de rigidité dans son tailleur ultrastrict, elle s'adoucit subtilement à l'approche de la mort. Les meilleures scènes, par leur force et leur vérité, sont celles de l'affrontement qui oppose les deux sœurs aux convictions et aux idéaux irréconciliables ici-bas.

L'Accordeur d'âmes, le seul personnage fictif de la pièce, posait quant à lui un défi de taille que la mise en scène n'a pas su relever. Sa dimension surnaturelle passait difficilement la rampe. On imagine mal un pur esprit incarné en homme de la rue. La D'Sonoqua, la légendaire «femme sauvage des bois», personnage sorti d'un tableau d'Emily Carr, perd en richesse et en substance, la représentation échouant dans sa tentative de reproduire l'immatérialité de «cette Déesse-Mère d'une grâce érotique toute puissante» (p. 103). Le pendant humain de la D'Sonoqua, l'amie Sophie, tient difficilement le pari de l'authenticité. La robe aux motifs écossais traduit mal l'appartenance amérindienne. En outre, la construction inégale de ce personnage tend à réduire les possibilités d'adhésion du spectateur à son discours. Sophie s'exprime en effet dans un langage moralisateur (la grande sagesse inhérente au personnage contredit le mandat qu'on lui assigne) qui lui permet d'affirmer la supériorité de la culture autochtone sur celle des Blancs.

Conscients que «l'environnement» de l'artiste participe aussi de sa personnalité, l'auteure et le metteur en scène prennent soin de ne pas s'attacher uniquement à l'action et aux héros mais aux lieux également. Ceci afin que le spectateur croie à la vérité de l'événement rapporté. Le récit du biographe est écrit dans les lieux, les choses, les personnes qui ont entouré l'artiste. «Les Charmettes» sont à Rousseau ce que Combray est à Proust, ce que les villages autochtones de la côte ouest sont à Emily Carr. La représentation ne pourrait donc échapper que très difficilement à la sacralité des codes picturaux. L'articulation du moindre détail dans la reconstitution doit contribuer à créer la

Louisette Dussault (Emily Carr) et Michel Laperrière (l'Accordeur d'âmes). Photo : Daniel Kieffer.

vraisemblance. Les lys, les paniers de Sophie, le chevalet, la chaise du père, le système de poulies et de câbles devant permettre de hisser les meubles sont autant d'objets scéniques prescrits par l'auteure pour rendre compte de l'univers réel d'Emily Carr.

«Elle marche dans la forêt, trébuche sur un totem allongé sur le sol, totem qui est celui de la D'Sonoqua.» (p. 19) La scénographie a largement contribué à ancrer l'univers de la peintre dans une réalité scénique signifiante pour le spectateur. La reproduction d'un mât totémique traverse l'aire de jeu de part en part. Les couleurs du décor (le totem est peint d'un vert sombre) aussi bien que le jeu des éclairages rendent justice aux premières paroles du personnage chargé de représenter l'artiste : «Quel est ce vert? Il est constellé de grains de lumière les uns dans les autres.» (p. 19) L'espace scénique reproduit aussi bien l'atelier étroit, le cimetière au bord de l'océan, la galerie d'art où Carr sera appelée à exposer ses œuvres avec le Groupe des Sept; l'espace familier à l'artiste et les lieux où elle s'accomplit, comme pour mieux l'enraciner. C'est une manifestation de celle-ci autant que de son image, de son action et de ses propos.

du discours théâtral, du «mentir-vrai»

Cette dynamique «réaliste» qu'intègre le théâtre (à la différence du portrait qui est statique, descriptif) pose le problème très complexe du «sujet du discours théâtral». Marchessault, s'inscrivant comme «sujet-scripteur», parle par la voix d'un ou d'une autre, de plusieurs autres. Mais dès lors, qui parle au théâtre[14]? Puisque la représentation est chargée de construire un référent au discours théâtral, on comprend que le texte propose virtuellement autant d'Emily Carr que d'énonciateurs et de destinataires susceptibles d'endosser une «lecture» de l'œuvre. «Le *je* théâtral n'est jamais réservé à un moi historiquement et biographiquement déterminé, puisque, si c'est «Cléopâtre» qui parle, ce n'est pas Cléopâtre, mais n'importe qui[15].» Nous allons voir comment le discours théâtral, par sa nature même, ses nombreuses couches textuelles, se charge de démythifier le projet biographique, de «mentir-vrai».

14 . *Ibid.*, p. 241.
15 . Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1982, p. 252.

La terre est trop courte, Violette Leduc de Jovette Marchessault. Photo : Anne de Guise.

Dans *le Voyage magnifique d'Emily Carr,* les univers théâtral et romanesque de Jovette Marchessault se rejoignent d'abord dans l'essence de la thématique. La spiritualité, la nature, le transcendantalisme, l'amour passionné pour les animaux, l'art amérindien, les vibrations sont autant de thèmes chers à Jovette Marchessault. Cette pièce est par ailleurs la seule œuvre dramatique de Jovette Marchessault qui ne soit pas truffée de citations émanant des écrits de l'héroïne (en fait, on retrouve une seule citation tirée du journal d'Emily Carr, qui apparaît à la dernière réplique de la pièce). L'auteure a donc entièrement reconstitué l'univers de la peintre et transposé cet espace dans son propre discours. C'est cependant avec un souci d'exactitude dans les faits, fidèle en cela au contrat biographique, que l'auteure livre l'artiste. L'entreprise n'est pas innocente et est tout aussi enchâssée que ses pièces précédentes dans un grand projet mnémotechnique féministe. L'intertexte, au lieu de puiser dans les écrits de Carr elle-même, renvoie directement à l'œuvre de Marchessault, fonctionnant comme agent d'autoconsécration, le discours passé servant en quelque sorte à légitimer le discours présent. C'est ainsi que les «oies sauvages», les «comètes», la «Mère des herbes», la «vache»[16] se font tantôt symboles, tantôt thématiques récurrentes.

Dans cette «pièce de théâtre en dix tableaux dans le nouveau monde et trois Voyages dans le vieux monde», le voyage magnifique renvoie à la quête spirituelle qu'est celle du passage sur la Terre. En cela Marchessault affiche une certaine parenté avec Carr : «La conception de la vie comme une continuité, à laquelle Harris a souvent fait allusion et qui a influencé l'œuvre de maturité de Carr,

16. Voir, au sujet de l'image de vache et de la revalorisation des rapports mère-fille, l'analyse de Lori Saint-Martin, «De la mère patriarcale à la mère légendaire : *Triptyque lesbien* de Jovette Marchessault» *Voix & Images*, n° 47, hiver 1991, p. 244-252.

est liée, en théosophie, à la croyance dans le karma et la réincarnation. Le cycle sans fin de la nature — jeunesse, maturité, vieillesse et décomposition — est un thème fréquent dans les œuvres de Carr sur la nature, qu'elle traitait à cette époque en donnant toute leur importance à la forme et au dessin[17].» Cependant l'œuvre de Marchessault est investie d'un préconstruit qui impose certaines balises et oriente préalablement la lecture du discours dans une perspective féministe. Ce «nouveau monde», qui s'apparente au titre de la préface[18] («Le commencement d'un nouveau monde») de la deuxième édition de *la Saga des poules mouillées,* marque une forme de dialogisme en ce qu'il participe de la volonté de réinventer le monde au féminin. De la même manière, lorsqu'Emily dit : «Un jour, ce continent aura acquis un nouvel état d'esprit» (p. 62), son énoncé implique le présupposé commun à toutes les œuvres de la dramaturge, soit la possibilité de faire acte de rupture avec l'idéologie patriarcale en (re)créant un monde en dehors des limites établies. Mais pour que ce nouveau monde advienne, il faut une «déterreuse de l'histoire des femmes[19]».

«Qui donc accomplira le travail du souvenir? Qui donc rappellera que les vies vécues ne furent pas inutiles?» (p. 62) demande la D'Sonoqua. La modalisation de l'énoncé propose moins une interrogation appelant une réponse de l'interlocutrice que l'urgence de dire la mémoire des Amérindiens et, sous-tendue, la mémoire des femmes. Car on retrouve bien là l'inscription du discours de l'auteure qui s'est donné pour mission de réactiver la parole des femmes dans l'Histoire : «Mortes ou vivantes, nos livres et nos corps leur appartiennent. Entends-moi, femme selon mon cœur, il faut en finir avec cette nuit colossale... La nuit des tombeaux! La nuit de l'anonymat, des pseudonymes! Je parle au nom de toutes celles qui écrivent, qui créent quelque part dans le monde.»(*LaSaga...*, p. 133)

La prise de conscience politique et le militantisme des années soixante-dix ont favorisé l'émergence d'un discours chargé de reconstruire historiquement et socialement la relation du féminin au masculin. La littérature féministe a promu des réseaux thématiques (folie, répression, exclusion) dont le point de convergence se situe dans la dénonciation et la revendication. Les héroïnes de Marchessault mènent une lutte : «[...] je savais depuis toujours que la vie des femmes artistes qui avaient tout sacrifié à leur art en était une de désolation. Que la société les traitait avec la même cruauté que les prostituées, les folles.» (*Alice & Gertrude...*, p. 107) «Comme je voulais me battre pour des valeurs esthétiques, morales, exprimer l'inexprimable du langage, j'étais jugée irrémédiablement vulgaire!» (*Alice & Gertrude...*, p. 81) «Je me cachais de mon mari, pour écrire. Elsa Triolet se cachait d'Aragon. Nous devions nous contenter d'être, être seulement des épouses, des compagnes. Simone de Beauvoir, croyez-vous sérieusement pouvoir soustraire nos vies, nos livres aux inquisiteurs du conformisme social, en faisant voter des lois?» (*La terre est trop courte...*, p. 104) Toute son œuvre est fondamentalement et volontairement tributaire de ce discours, et *Emily Carr* ne fait nullement exception à la règle : «Tout le monde à Victoria vous le confirmera : Emily Carr est une excentrique, une folle! Quand je marche dans les rues on me regarde comme si je traînais quelque chose de pitoyable et de perdu.» (p. 43)

Dans *Emily Carr,* le patriarcat est paradoxalement incarné par un personnage féminin, Lizzie. Son discours, se faisant le véhicule du conformisme de la société victorienne, est castrateur au même titre que l'idéologie patriarcale et en devient, par conséquent, le calque. S'adressant à Emily, elle dit : «Pendant que tu te livres aux concoctions de l'art, j'essaie de gagner mon pain quotidien avec un peu de dignité.» (p. 27) L'analyse du discours permet de déceler de nombreuses couches textuelles

17. Doris Shadbolt, *Emily Carr,* Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1990, p. 73.
18. Cette préface est signée par Jacques Larue-Langlois.
19. L'expression est de Jovette Marchessault citée par Francine Pelletier, *la Vie en rose,* déc. 1981/fév. 1982, p. 46.

juxtaposées. Non seulement cet énoncé évoque-t-il dans une certaine mesure la marginalité des artistes mais, s'inscrivant logiquement dans la démarche féministe de Marchessault, il suppose la victimisation des femmes et confirme le peu d'importance que la société accorde à leur travail. Emily lui reprochera d'ailleurs de l'avoir confinée à l'isolement : «Tu n'as pas été juste à mon égard. Tu as érigé un mur de silence autour de moi.» (p. 25) Et Lizzie de croire folle cette sœur qui ne répond pas aux canons de l'orthodoxie. Il faut souligner comment cette révoltée d'Emily, s'insurgeant contre la tradition : «Votre lutte pour faire de moi une vraie dame. Votre lutte pour me soumettre!» (p. 80), se rapproche furieusement en cela des autres personnages marchessaultiens : «Quand il s'agit de l'œuvre d'une femme, l'Amérique puritaine fait régner le terrorisme!» (*Anaïs...*, p. 170) «Malheur aux femmes s'intéressant à autre chose qu'un mari, un thé, un menu, une maison et sa domesticité...» (*Alice & Gertrude...*, p. 81) Emily Carr est l'une de ces femmes qui ont dû lutter pour être reconnues, contre les frustrations et les limites imposées par son sexe. «Depuis que je suis au monde je me bats pour acquérir le statut d'artiste, comme un esclave se bat pour acquérir le statut d'être humain.» (p. 42) La première fois qu'elle est convoquée par le Groupe des Sept pour une exposition, la lettre est adressée à Emile Carr. Puis, Jackson, un peintre de ce groupe, est surpris d'apprendre que ce n'est pas l'œuvre de son mari mais la sienne. «Une femme peintre?» (p. 60) Et s'ensuivent les pires clichés qui réaffirment l'inscription très nette du discours féministe dans le dialogue :

TABLEAU JACKSON — Avec les femmes, on ne sait jamais à quoi s'attendre. Quand on le sait c'est pire!
[...]
TABLEAU JACKSON — Emily Carr, je suis prêt à reconnaître qu'il y a chez les femmes peintres des amateurs talentueux!

EMILY — [..] Dans votre club privé d'hommes peintres-des-cavernes, les femmes ne sont pas admises. Surtout celles que vous rangez cavalièrement dans l'humiliante catégorie des amateurs talentueux! (p. 60)

Anaïs dans la queue de la comète de Jovette Marchessault. Photo : Robert Laliberté.

Dans le même ordre d'idées, Jean Genet, protagoniste de *La terre est trop courte, Violette Leduc,* ne dit-il pas que la littérature appartient aux hommes, «de droit divin»? (p. 23)

en conclusion

Le projet biographique de Jovette Marchessault agit sur le spectateur en tant qu'embrayeur de lecture puisqu'il «satisfait» un public toujours sensible aux révélations intimes et à la mise à nu d'autrui. Elle donne la parole à un personnage qui a existé, qui est déjà une entité, un sujet «réel», et l'illusion théâtrale se charge de promouvoir le contrat d'authenticité. Le discours théâtral permet de «mentir-vrai» en confondant, par essence, auteure, personnage, comédienne et personnalité réelle. Le sujet ainsi décuplé réaffirme toujours, inlassablement, de pièce en pièce, l'essentiel d'une seule parole : le féminin hors du patriarcat, heurtant l'institution sur son passage.

lynda burgoyne