Document généré le 24 avr. 2024 06:27

Québec français

Théâtre et féminisme au Québec

Lucie Robert

Numéro 137, printemps 2005

Féminisme et littérature

URI : https://id.erudit.org/iderudit/55483ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)
1923-5119 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Robert, L. (2005). Théâtre et féminisme au Québec. *Québec français*, (137), 43–46.

Tous droits réservés © Les Publications Québec français, 2005

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

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

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

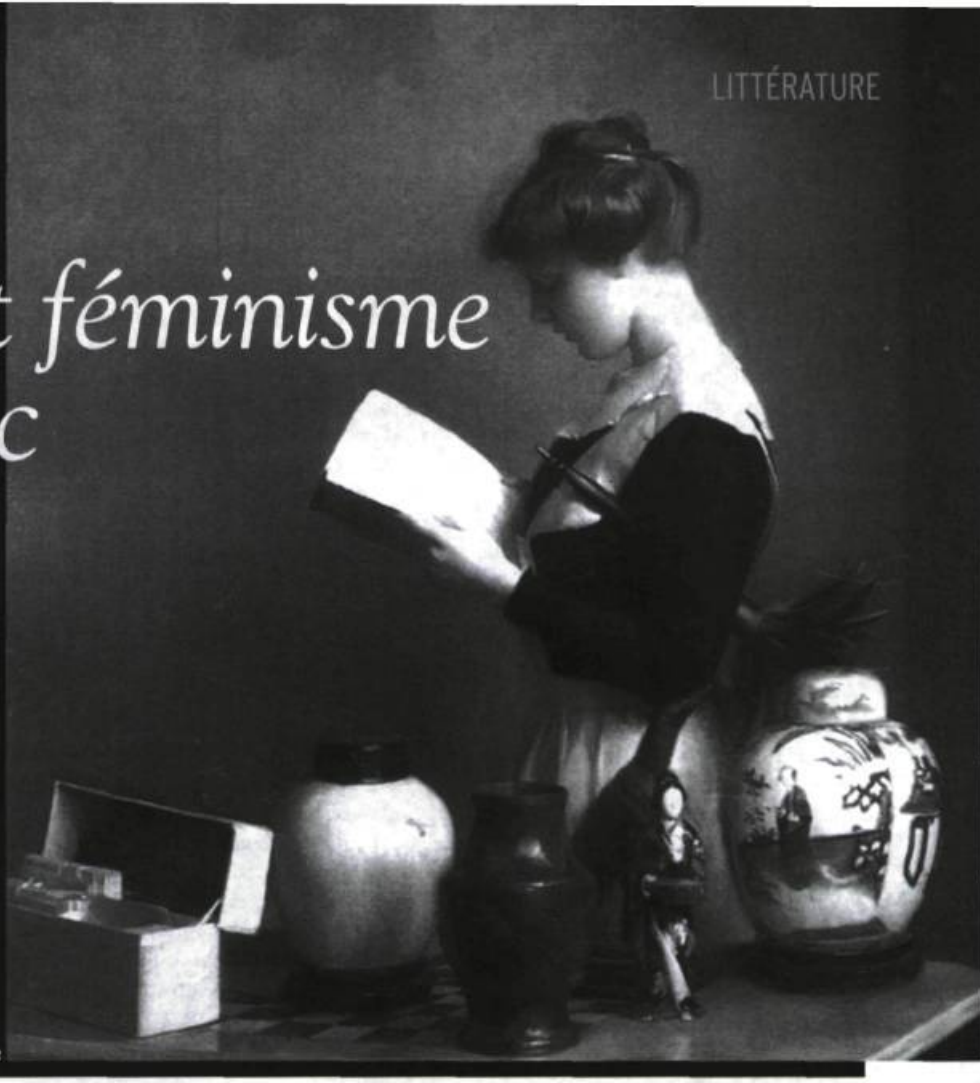
Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

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

Théâtre et féminisme au Québec

> > > Lucie Robert*

1



2

Le 30 janvier 1880, Joséphine Marchand note dans son journal : « J'ai écrit une comédie, qui sera jouée dans une quinzaine de jours. Je me sens tout étonnée de mon audace[1] ». L'auteure a alors dix-neuf ans. Elle est la fille de Félix-Gabriel Marchand, notaire et homme politique, lui-même auteur dramatique. Elle vient de terminer ses études et elle envisage de commencer à écrire et de soumettre quelques articles à *La Tribune* que vient de fonder Laurent-Olivier David. Au cours des trente années qui vont suivre, la carrière de Joséphine Marchand connaît des développements importants : fondatrice du premier journal féminin au Québec, *Le Coin du feu* (1893), auteure d'une demi-douzaine de pièces de théâtre destinées aux publics mondains des fêtes de charité, elle appartient à cette première génération de femmes à réclamer leurs droits civiques, au sein de l'Association nationale Saint-Jean-Baptiste de Montréal, de la Fédération Nationale Saint-Jean-Baptiste et du Conseil National des femmes du Canada.

En effet, au Québec, comme ailleurs en Amérique, « le théâtre écrit par les femmes [...] coïncide, dans sa phase initiale, avec la première vague de féminisme au XIXe siècle, et avec la naissance du Mouvement féminin de réforme politique[2]. » Une des premières femmes à s'afficher comme suffragette et journaliste, mais aussi la première à prendre ainsi la parole sur une scène, comme actrice, auteure dramatique et oratrice, Joséphine Marchand sera suivie, dans cette voie, par d'autres femmes, dont l'activité dramatique procède de la même logique : Robertine Barry (Françoise), Anne-Marie Gleason-Huguenin (Madeleine), Éva Circé-Côté, Alice Pépin-Benoit (Monique) et même Laure Conan, qui écrivent à la fois dans les journaux et pour la scène théâtrale, deux lieux emblématiques de la sphère publique. Les deux femmes plus âgées, Joséphine Marchand et Robertine Barry, en restent aux scènes mondaines et, en 1905, leur carrière tire à sa fin. Les deux plus jeunes, Madeleine et Éva Circé-Côté, utilisent la scène professionnelle comme rampe de lancement, n'hésitant pas à soumettre leurs pièces aux divers concours où elles connaissent un certain succès.

Les quelques pièces ainsi produites qui nous sont parvenues – parmi lesquelles *Rancune* (Joséphine Marchand, 1883), *L'adieu au poète* (Madeleine, 1902) et *Méprise* (Françoise, 1905) – présentent toutes le même canevas de la comédie sentimentale. En un acte, donc dans une action extrêmement concentrée, se trouve posée la relation entre un homme et une femme qui parviennent difficilement à établir un rapport amoureux, soit parce que la jeune fille est à la recherche d'un prince de conte de fées, soit parce que le dialogue ne s'établit que difficilement. Les pièces plus tardives – *Aux jours de Maisonneuve* (Laure Conan, 1921), par exemple – abordent le théâtre historique en trois, quatre ou cinq actes, mais toujours en mettant au centre de la pièce un personnage féminin, ce qui, forcément, déplace le sujet de l'histoire. Alice Pépin-Benoit sera toutefois la seule à aborder directement la condition des femmes dans une pièce plus tardive, *Le mirage* (1921), qui

met en conflit les ambitions professionnelles d'une actrice et la vie d'une mère de famille.

Les pièces de cette génération de dramaturges et journalistes sont à l'image du féminisme qu'elles soutiennent. Elles ne réclament pas la transformation du monde ou la révolution sociale. Leur dramaturgie respecte les modes et les courants établis. Toutefois, l'écriture s'exerce à imposer la présence de personnages féminins crédibles dans une action dramatique qui a été déplacée. On remarquera l'effort consenti par ces femmes qui, de l'écriture de petites comédies en un acte, ont progressivement entrepris de proposer des pièces en trois, quatre ou cinq actes, et qui, de la comédie sentimentale, sont passées aux drames de guerre ou aux grands drames historiques. Il y a là, à la fois, le résultat d'une expérience acquise collectivement, dans l'écriture dramatique elle-même, mais aussi une stratégie, qui fait de la signature féminine la tête d'affiche d'une soirée entière et qui, par là, s'assure d'une plus grande reconnaissance. En ce sens, cette première génération de dramaturges-journalistes aura surtout pavé la voie, en indiquant les possibles et les limites, forçant les portes des théâtres commerciaux, et dotant de ce fait l'écriture dramatique des femmes d'une certaine crédibilité.

Va bénéficier de cette transformation Yvette Mercier-Gouin, qui amorce sa carrière d'actrice à Québec en 1919, et qui rejoint Martha Allan chez les Court Players en 1929 puis au Montreal Repertory Theatre en 1930, pour lequel elle écrit ses premières pièces. Sa pièce la plus connue, *Cocktail*, est créée sur la scène professionnelle du Théâtre Stella en 1935. On ne saurait parler ici d'un théâtre spécifiquement féministe, puisque la pièce est dénuée de revendications politiques, le personnage principal restant désemparé devant la conscience de sa situation. Il y a là tout de même, comme dans l'œuvre des premières auteures du siècle, un théâtre au féminin, qui place au centre de la scène la condition des femmes d'une certaine bourgeoisie. Il en sera de même, trente ans plus tard, des pièces de Françoise Loranger, théâtre au féminin également, mais où le personnage féminin décide tout de même de quitter la famille et le milieu social qui l'anéantit (*Encore cinq minutes*, 1965).

Si l'expérience de ces premières auteures dramatiques mérite d'être rappelée à la mémoire, c'est que le théâtre n'est pas un milieu accueillant pour les femmes, qui restent généralement confinées à la fonction d'actrice, rôle souvent perçu comme secondaire, reproduisant sur la scène l'image que les hommes se font des femmes. L'actrice, en effet, ne désigne pas seulement le féminin du mot *acteur*. Son histoire est radicalement distincte de celle de son double masculin. Pas plus que lui elle n'est maîtresse de sa parole ou de son jeu, mais ce qui la caractérise d'abord est le fait que sa relation au corps, au costume et au texte demeure de nature spécifique : « Un metteur en scène ne dirige pas un acteur de la même façon qu'une actrice[3] ». Au cours du XXe siècle, la conscience que les femmes prennent de l'image que la société projette d'elles rend de plus en plus insupportable la vision instrumentale de la fonction d'actrice : « Il y a duperie à jouer avec conviction tel grand discours de soumission du répertoire classique », disent-elles[4]. Les comédiennes qui ont développé une conscience féministe éprouvent ainsi de la difficulté à interpréter les rôles de femmes soumises ou séductrices. Aussi, en 1980, lorsqu'elles ont eu à s'exprimer dans le premier numéro des *Cahiers de théâtre Jeu* consacré aux femmes, le premier front de lutte énoncé par les féministes a-t-il été la réappropriation de leur jeu et, avec lui, la transformation de l'image traditionnelle des femmes véhiculée par le répertoire dramatique.

Au sens strict d'un théâtre revendicateur, le théâtre féministe naît donc dans les années 1970, porté par la seconde vague du féminisme au XXe siècle, distinct du premier en ce qu'il se développe en un mouvement qui demande non seulement l'égalité civique des femmes, mais leur autonomie. Porté au départ par les actrices, plus que par les auteures dramatiques, ce théâtre, militant par essence, repose sur des troupes comme le Théâtre des Cuisines (1974), le Théâtre expérimental des femmes (1975), la Commune à Marie (1977), 3 et 7 le numéro magique (1979), les Folles Alliées (1980), qui remettent en question l'organisation hiérarchique et spécialisée de l'activité théâtrale au profit d'une organisation collective du travail. L'écriture, la mise en scène, la scénographie y naissent d'un travail collectif de conception et de réalisation. La distribution des tâches varie d'une production à l'autre. De même, est remis en question le lieu même du théâtre, puisque ces troupes quittent les scènes institutionnelles pour aller chercher le public là où il se trouve, en région, dans des manifestations politiques (à l'occasion du 8 mars, par exemple), ou dans les centres communautaires. Ils combattent le vedettariat par l'anonymat, les stéréotypes par la distanciation, qui rompt la logique de l'identification entre le personnage et son interprète, et remettent en question la division du travail théâtral par une critique continue des rapports de production. Ces troupes déconstruisent les formes convenues de « la pièce de théâtre » au profit d'une logique du spectacle où l'action est découpée en tableaux, entrecoupée de chansons et de musique, qui emprunte autant au music-hall (*Enfin duchesses !*, 1983) qu'au théâtre épique (*Môman travaille pas, a trop d'ouvrage*, 1976). Certaines troupes, comme le Théâtre des Cuisines, refusent la professionnalisation, par crainte de recréer une élite coupée de la réalité quotidienne. Plusieurs troupes partagent ainsi un objectif qui est d'abord politique et qui emprunte, par souci d'efficacité, la forme du théâtre, en vue de dénoncer la condition des femmes et de proposer des solutions *collectives*. Par contraste, le Théâtre expérimental des femmes, né d'une scission vécue au sein du Théâtre expérimental de Montréal, centre ses préoccupations sur le théâtre lui-même : s'adressant à un public d'initiées, le TEF pousse plus loin la critique des pratiques habituelles du théâtre et explore davantage l'expression dramatique de l'univers féminin.

Rares sont les pièces de théâtre qui soient parvenues à présenter une approche aussi radicale. C'est que les collectifs de théâtre

féministe ont renoncé au répertoire, fut-il d'auteure, au profit de la création collective, comme le rappelle admirablement Pol Pelletier, une des fondatrices du Théâtre expérimental des femmes, dans *Joie* (1995), où elle rappelle ces années. On observe cependant une solide mise en question du théâtre lui-même dans le monologue ou le *one-woman show* que produisent les auteures dramatiques de l'époque. Depuis *Bien à moi, marquise* (1970) de Marie Savard et *Ça dit qu'essa dire* (1972) de Jacqueline Barrette, jusqu'à *Môman* (1981) de Louisette Dussault, *Histoire de fantômes* (1985) de Francine Tougas et *Noir de monde* (1989) de Julie Vincent, les auteures, le plus souvent des actrices, déploient leur propre parole, pour raconter la vie des femmes : le travail domestique, la maternité, l'amour, la vieillesse, le travail, mais aussi le théâtre.

Le monologue apparaît ainsi comme une esthétique centrale dans un théâtre qui se veut féministe. Apparenté au psychodrame, il est le lieu de la prise de conscience, de l'expression voire de la libération de la parole féminine. En effet, le monologue écrit par des femmes renonce à la construction d'une fiction et d'une intrigue, à la séparation entre la fiction et la réalité, entre la scène et la salle, au profit d'une logique participative. Ce type de monologue est d'abord le lieu de l'expression de soi. L'écriture n'est pas linéaire ; elle est pleine de brèches syntaxiques ; les textes sont parfois inachevés et, le plus souvent, fragmentés. Ainsi, *La nef des sorcières* (1976), un des spectacles-phares du théâtre féministe, est-il d'abord la réunion de huit monologues distincts, écrits chacun par un auteur différent. Si les huit personnages de femmes ainsi créés apparaissent d'abord comme autant d'îles, isolée chacune dans son univers distinct, la superposition des monologues crée une communauté et renforce le caractère collectif de la dénonciation. Il en sera de même dans *Les fées ont soif* (1978) de Denise Boucher, l'autre pièce emblématique de ce théâtre, où les trois personnages féminins (la Vierge, la Mère et la Putain) s'expriment d'abord dans des monologues parallèles pour finalement parvenir, à la fin de la pièce, à établir un dialogue leur permettant de prendre conscience de leur condition commune.

Dans ces monologues, l'absence de récit organisé est un trait caractéristique. Si les auteures dramatiques ont peu à raconter, c'est qu'elles n'ont pas grand-chose à dire du monde qui les entoure, autrement que pour dénoncer les institutions sociales qui les excluent, de même qu'elles se méfient du récit ou de l'action dramatique qui les a toujours réduites à n'être, sur scène, que la projection du désir masculin. Aussi les textes dramatiques écrits par des féministes auront-ils tendance à remonter aux mythes – c'est le cas dans *Les fées ont soif* – ou encore à explorer l'inconscient, remontant jusqu'aux conditions de la naissance. Ainsi la pièce de Jocelyne Beaulieu *J'ai beaucoup changé depuis* (1980), présente un personnage de « folle » – autre thème privilégié – qui entreprend une thérapie, laquelle la conduira à une renaissance, source d'une identité neuve, reconstruite cette fois *au féminin*.

L'introduction d'un second personnage, dans le théâtre écrit par les femmes, représente le moment crucial de la redécouverte du lien social. Ce second personnage est obtenu d'abord par la fragmentation du sujet féminin, découpé sur plusieurs générations (mères, filles, grands-mères, etc.). Ce type de construction caractérise des pièces comme *Une lettre rouge orange et ocre* (1984) d'Anne-Marie Alonzo, qui explore le conflit entre une mère et sa fille, ou *Baby Blues* (1989) de Carole Fréchette, qui réunit quatre générations de femmes. Un autre type de construction oppose une femme et un homme, dans une action conflictuelle où la figure féminine doit affronter l'appareil social, personnifié le plus souvent par une figure patriarcale (un père, un employeur ou un policier). C'est le cas, par exemple, de *La déposition* (1989) d'Hélène Pedneault, où une femme, accusée d'avoir assassiné sa mère, doit subir un interrogatoire. On notera la singulière construction de cette pièce : au premier acte, la femme seule s'exprime, l'inspecteur de police écoute ; au deuxième acte, l'inspecteur seul parle, forçant la femme à revoir son récit et à justifier autrement son geste, qui se révèle être finalement un geste d'euthanasie. Cette pièce est la première à réintroduire l'intrigue et le conflit dramatique dans le théâtre féministe : la parole des femmes y est forcée de s'inscrire dans la logique plus traditionnelle de la fiction.

La présence d'un troisième ou d'un quatrième personnage dans les pièces engage une conception plus complexe du temps et de l'espace qui demandent à être repensés d'un point de vue féministe. Les premières pièces à explorer cette structure renoncent à toute forme de réalisme, brisant les frontières traditionnelles du temps pour construire un espace imaginaire situé dans un temps suspendu. Poursuivant la réflexion initiée par Denise Boucher, *La lumière blanche* (1981) de Pol Pelletier installe ses trois personnages, représentant chacun un aspect de l'identité féminine, dans un désert de sable imitant les trois cercles du cirque traditionnel. De même, la première pièce de Jovette Marchessault, *La saga des poules mouillées* (1981), réunit quatre écrivaines québécoises au-delà des frontières géographiques et historiques : Laure Conan, Gabrielle Roy, Anne Hébert et Germaine Guèvremont. Chez Pelletier ou chez Marchessault, l'écriture cherche encore ici à créer un personnage collectif ou à mettre en valeur le caractère sororal des relations féminines .

Suivant l'exemple de Marchessault, mais en réinscrivant la logique du temps, plusieurs auteures vont tenter dans les années 1980 de replacer les femmes dans l'histoire. On verra ainsi dramatisées les figures de Violette Leduc, Gertrude Stein, Renée Vivien, Natalie Barney, Anaïs Nin, Émily Carr, par Jovette Marchessault, celle de Zelda Fitzgerald par Johanne Baudry, celle d'Alexandra David-Néel, par Solange Collin, ou encore celle de Jezabel, reine de Saba, par Denise Boucher. Cette vaste entreprise de redécouverte historique poursuit plusieurs objectifs : la critique du canon littéraire et historique, la mise en valeur des femmes qui ont sacrifié leur carrière à celle de leur mari, ou de celles qui ont été sacrifiées au nom de la politique, la commémoration d'exploits remarquables autrement oubliés. Après s'être dotées d'une parole et d'une identité qui leur soient propres, les auteures dramatiques se construisent une histoire.

Où s'arrête l'histoire du théâtre féministe ? Toute histoire demande à être périodisée et celle-ci ne s'est peut-être jamais vraiment achevée. Il y a toutefois un moment où l'introduction du troisième (ou du quatrième) personnage sur la scène cesse d'être destinée à l'exploration des diverses facettes de l'identité féminine pour reconstruire une action dramatique plus conventionnelle, où les personnages, hommes et femmes, sont présentés comme des individus, vivant un conflit de nature singulière. L'écriture féminine retrouve alors le modèle canonique du théâtre, bien qu'il ait été profondément renouvelé par des années de revendications militantes. De même, au cours de ces années qui vont de 1975 à 1990, les femmes seront parvenues à occuper, dans le champ théâtral, toutes ces fonctions qui leur avaient été jusque-là interdites :

Edward Hopper (1882-1967). *Hotel Room*, 1931, Bornemisza Collection, Thyssen.

Page 47 **1** Quinten Massys (1466-1530) *Triptyque de la Confrérie de Sainte-Anne à Louvain* (détail), Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique **2** Theo van Rysselberghe (1862-1926), *Portraits de la femme et de la fille du peintre*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

la mise en scène, la scénographie, la direction artistique et administrative d'une troupe ou d'un lieu. À mesure que le succès de ces femmes s'affirme, se confirme en corollaire la dépolitisation de leur activité. Ces femmes, qui ont alors renoué avec une signature et une carrière individuelles, ont-elles cessé d'être féministes ? Certes non, mais force est de constater qu'elles ont renoncé progressivement à une écriture et à une pratique explicitement engagées, orientées vers la construction d'une collectivité féminine. Dominent désormais les impératifs esthétiques qui se manifestent, dans l'écriture, par une exploration de plus en plus prégnante de la condition de l'artiste, et dans l'activité scénique, par la relecture du grand répertoire.

Pourtant, si les modalités de la présence des femmes sur une scène de théâtre ont été profondément transformées par le féminisme – on ne peut que se réjouir du succès de l'entreprise – , certains acquis demeurent fragiles. Ainsi, en 2004, l'Union des Artistes révèle que la différence de revenus entre un comédien et une comédienne est de 32,7 % et que cette différence tient à deux facteurs principaux : d'abord au fait que le cachet d'une comédienne est systématiquement moins élevé, puis au fait qu'il y a singulièrement moins de rôles écrits pour les femmes, en particulier pour les femmes de plus de cinquante ans. Ainsi, malgré tout, le théâtre demeure-t-il un lieu où les femmes éprouvent toujours de la difficulté à s'exprimer et à vivre.

---

* Professeure de littérature et membre du Centre interuniversitaire de recherche sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), Université du Québec à Montréal.

Notes

1 Joséphine Marchand, *Journal intime 1879-1900*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 2000, 275 p. [v. p. 21].

2 Kim Bird, « Performing Politics : Propaganda, Parody, and a Women's Parliament », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. XIII, nos 1-2 (printemps-automne 1992), p. 168-169.

3 Agnès Pierron, *La langue du théâtre. Mots et mœurs du théâtre*, Paris, Le Robert, « Les Usuels », 2002, p. 11.

4 Dominique Lafon, rapportant les paroles de Michelle Rossignol, « L'image de la femme dans le théâtre québécois », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. L, n° 1 (janvier-mars 1980), p. 148-152 [v. p. 151].

Bibliographie

En collaboration, « Théâtre-femmes », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 16 (3e trimestre 1980).

Pelletier, Pol, « Petite histoire du théâtre de femmes au Québec », *Canadian Women's Studies/Les cahiers de la femme*, vol. II, n° 2 (1980), p. 85-87.

Robert, Lucie, « Une carrière impossible : la dramaturgie au féminin », dans *Trajectoires au féminin*, sous la direction de Lucie Joubert, Québec, Éditions Nota Bene, « Collection Littérature(s) », 2000, p. 141-156. [En collaboration avec Nathalie Piette].

—, « Entre l'oubli et la mémoire : la quête du roman familial dans la dramaturgie au féminin », dans *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, sous la direction de Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 61-85.

—, « *Making Space for our Words. Note on Contemporary Québec Women Drama* », dans Women on the Canadian Stage. The Legacy of Hrotsvit, *sous la direction de Rita Much, Toronto, Blizzard Publishing, 1992, 133 p. [v. p. 43-55].*

—, « Quelques réflexions concernant les femmes et le théâtre au Québec », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 5 (2e trimestre 1984), p. 75-88.