

Problématique d'un théâtre féministe : le cas d'*À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*

Jeannelle Savona

Volume 17, numéro 3 (51), printemps 1992

Paul-Marie Lapointe

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200980ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200980ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Savona, J. (1992). Problématique d'un théâtre féministe : le cas d'*À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*. *Voix et Images*, 17(3), 470–484.
<https://doi.org/10.7202/200980ar>

Résumé de l'article

Résumé

En s'appuyant sur certaines théories féministes américaines du théâtre, cette étude s'attache à montrer les dangers de la mimesis réaliste traditionnelle pour la création d'un théâtre féministe. Les stratégies esthétiques de la pièce collective *K ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* - telles que Vaholition du metteur en scène, le travail sur la construction des corps féminins, les ruptures narratives par la simultanéité des scènes et les procédés brechtiens d'autoréflexivité - sont ensuite analysées et comparées à celles d'autres pièces féministes québécoises des années soixante-dix. Cette analyse, qui fait d'*K ma mère* une sorte de modèle théorique, débouche sur la problématique d'un théâtre de femmes qui serait libéré des contraintes du patriarcat.

Problématique d'un théâtre féministe : le cas d'*À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*

Jeannelle Savona, Université de Toronto

*En s'appuyant sur certaines théories féministes américaines du théâtre, cette étude s'attache à montrer les dangers de la mimésis réaliste traditionnelle pour la création d'un théâtre féministe. Les stratégies esthétiques de la pièce collective *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* — telles que l'abolition du metteur en scène, le travail sur la construction des corps féminins, les ruptures narratives par la simultanéité des scènes et les procédés brechtiens d'autoréflexivité — sont ensuite analysées et comparées à celles d'autres pièces féministes québécoises des années soixante-dix. Cette analyse, qui fait d'*À ma mère* une sorte de modèle théorique, débouche sur la problématique d'un théâtre de femmes qui serait libéré des contraintes du patriarcat.*

Aller au théâtre maintenant, il me faut le faire politiquement, dans le dessein de changer, ensemble avec des femmes, ses modes de production et d'expression.

Hélène Cixous

La mimésis ou imitation du réel a souvent servi à caractériser le théâtre, puisque la scène théâtrale comporte, en plus du langage articulé, un grand nombre d'autres systèmes de signes — tels que la gestuelle, le costume ou le décor — qui sont directement empruntés au réel biologique, social et culturel. Le théâtre peut donc difficilement éviter de refléter comme un miroir ce que Marilyn Frye appelle «la politique de la réalité¹». Ce n'est pas un hasard si Frye utilise

-
1. Marilyn Frye, *The Politics of Reality. Essays in Feminist Theory*, Trumansburg (N.Y.), The Crossing Press, 1983.

justement la métaphore du théâtre pour définir une politique régie par des lois et des conduites sous-jacentes qui infériorisent les femmes et les rendent invisibles en les empêchant d'accéder au statut de sujets actifs capables de voir, penser, parler et créer leur propre univers. Selon la métaphore de Frye, dans le théâtre de la société phallo-centrique, les femmes ne seraient que des machinistes qui installent les décors et déplacent les meubles sans que le public soit même conscient de leur présence. Tous les regards seraient en effet braqués sur les acteurs-personnages parce que ce sont eux qui établissent les règles du jeu, lui-même fondé sur l'inexistence et l'invisibilité ontologique des machinistes-femmes². S'il est vrai que cette métaphore du théâtre exprime assez bien la réalité sociale et culturelle qui nous entoure, on peut dire aussi qu'elle est le fondement de l'art en tant qu'institution. C'est elle qui sous-tend toute l'histoire du théâtre occidental de ses origines à nos jours. Elle domina, par exemple, les mythes de la tragédie antique et engendra les tabous éthiques et religieux qui, pendant des siècles, interdirent aux femmes l'accès de la scène³. De nos jours, elle détermine la hiérarchie rigide des pouvoirs et des rôles qui continue de restreindre la participation féminine à la création théâtrale. Elle motive aussi ces techniques corporelles d'art dramatique qui tendent à transformer le corps des actrices en signes plus ou moins complices des idéologies sexuelles dominantes. Enfin, c'est elle qui régit la tradition réaliste de tout le théâtre bourgeois. Il est donc certain que l'indifférence ou le mépris arrogant vis-à-vis des femmes qui, selon Frye, caractérise la politique de la réalité, détermine aussi le fonctionnement économique, technique et esthétique de tout l'appareil théâtral et de sa mimésis⁴.

Ce sont ces phénomènes qu'Aristote et Platon avaient négligés dans leur analyse des notions de diégésis et de mimésis, car ils n'avaient nullement perçu le statut socialement et politiquement sexué de toute représentation et de la représentation théâtrale en particulier. Sue-Ellen Case a d'ailleurs très bien montré que la *Poétique* d'Aristote, sur laquelle reposent les prémisses de notre tradition dramatique occidentale, ne

2. *Ibid.* Voir le dernier chapitre: «To Be and Be Seen: The Politics of Reality», p. 167-173.
3. Voir à ce sujet la «déconstruction féministe» de Sue-Ellen Case dans le chapitre 1 («Traditional History: A Feminist Deconstruction») de son livre *Feminism and Theatre*, New York, Methuen, 1988, p. 5-27.
4. La mimésis a déjà fait l'objet d'études féministes qui mettent en question les idées de Platon et d'Aristote et proposent aussi de nouveaux concepts mimétiques. Voir en particulier l'étude de Elin Diamond, «Mimesis, Mimicry, and the "True-Real"», *Modern Drama*, vol. XXXII, n° 1, mars 1989.

permet pas vraiment aux êtres « inférieurs » que seraient les femmes une pleine participation au spectacle, soit sur la scène soit même dans la salle. Dans ces conditions, il est encore très difficile de concevoir une représentation des femmes au théâtre⁵. La recherche théâtrale se doit donc de passer par une mise en question rigoureuse de la mimésis. Pour changer le théâtre, il faudrait pouvoir refuser ou subvertir la plupart des procédés de représentation dont nous avons hérité. Ceci exigerait un certain pouvoir de contrôle que les femmes ne possèdent que très peu ainsi qu'une réflexion de longue haleine à laquelle elles commencent tout juste de se consacrer. La conceptualisation d'une mimésis féministe n'est donc peut-être pas encore totalement possible, comme le suggère si justement Jill Dolan :

Si le féminisme souligne que la représentation ne construit pas les femmes en tant que sujets, et s'il considère aussi l'identité cohérente comme un mythe, l'élaboration théorique d'une mimésis féministe est extrêmement difficile⁶.

Parmi les diverses tendances du théâtre féminin, des vingt dernières années, on peut dire que c'est certainement celle de la tradition réaliste qui continue de dominer, surtout en Amérique du Nord, et en particulier au Québec. Le théâtre féministe, qui tente de refléter l'oppression, les contradictions, l'histoire et les utopies des femmes, et nous offre parfois des images modèles d'individues fortes ou révoltées, passe le plus souvent par l'appareil mimétique contestable du réalisme⁷. Ce théâtre reste fidèle à la linéarité narrative, à la psychologie individuelle ou sociale, à la cohérence des dialogues, au respect du quatrième mur, à l'autorité du metteur en scène et au principe de l'identification émotive des acteurs aux personnages ou des spectateurs aux acteurs/personnages. Les effets de réel de ces textes dramatiques de femmes doivent beaucoup à une esthétique du vrai, de la cohérence et de l'identification, c'est-à-dire à une mimésis traditionnelle qui ne se met pas en question, si bien que les protestations, les contre-idéologies et les nouvelles images féministes qu'ils propagent s'en trouvent souvent déformées, amputées et récupérées par le fonctionnement androcentrique de l'institution théâtrale. Cette vocation réaliste apparaît avec évidence au Québec dans les œuvres de Marie

5. Sue-Ellen Case, *op. cit.*, p. 16-19.

6. Jill Dolan, *The Feminist Spectator As Critic*, Ann Arbor, U.M.I. Research Press, 1988, p. 96. Ma traduction.

7. Les problèmes posés par la tradition réaliste dans le théâtre américain ont été abordés par plusieurs critiques féministes américaines, notamment Jeanie Forte, « Realism, Narrative, and the Feminist Playwright », *Modern Drama*, vol. XXXII, n° 1, mars 1989, p. 115-125.

Laberge, de Maryse Pelletier, de Jeanne-Mance Delisle, dans certaines pièces de Jovette Marchessault et dans un assez grand nombre de mises en scène de pièces féminines récentes⁸.

Le réalisme n'est certes pas incompatible en soi avec une entreprise féministe et on pourrait même dire que, si le théâtre cessait totalement de représenter le réel, il ne pourrait que desservir les femmes qui ont été si longtemps non représentées ou mal représentées. Mais si le réalisme ne comporte aucune révolte esthétique ou aucune rupture formelle, il est douteux qu'il puisse mener à une conscientisation qui soit bien ancrée dans la variété des conditions économiques, sociales, sexuelles et ethniques des spectatrices et puisse en même temps dénoncer les contradictions qui existent entre cette hétérogénéité réelle et le mythe culturel d'un sujet féminin homogène. D'autre part, le réalisme ne peut que difficilement contribuer à la création d'un inconscient féminin qui refléterait une situation de sujet par la représentation de désirs authentiques non programmés par l'appareil théâtral et la culture phallocentrique. Il semble donc que seuls des procédés de rupture ou des stratégies radicales de subversion puissent modifier la notion de mimésis et en faire un instrument de résistance, en allant à l'encontre de la passivité et de la réification qui informent la tradition réaliste.

Parmi les diverses entreprises féministes de subversion esthétique, l'une des plus fondamentales est la création collective où les femmes se servent du théâtre à des fins expérimentales. Dans les années soixante-dix, on a vu au Québec plusieurs créations collectives féministes importantes telles que *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage!*, *Où en est le miroir?*, *La Vraie Vie des masquées* et *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*⁹. C'est cette dernière pièce¹⁰ que j'analyserai ici parce qu'elle ébranle en profondeur la notion de mimésis et qu'elle paraît paradigmatique d'un grand nombre de stratégies d'avant-garde qu'on pourrait qualifier de postmodernes. Comme mon analyse vise surtout à proposer une problématique formelle ou théorique, je ne

-
8. Tel est le cas de la première mise en scène montréalaise de *Demande de travail sur les nébuleuses* de Jovette Marchessault, au Théâtre d'aujourd'hui, en 1989, ou de *La Déposition* d'Hélène Pedneault, au Théâtre expérimental des femmes, en 1988.
 9. *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage*, Montréal, Remue-ménage, 1976; *Où en est le miroir?*, Montréal, Remue-ménage, 1979; *La Vraie Vie des masquées*, Montréal, Remue-ménage, 1979; *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, Montréal, Remue-ménage, 1979.
 10. Désormais, je la désignerai sous le titre *À ma mère* et indiquerai les références entre parenthèses dans le texte.

ferai allusion à d'autres pièces féministes québécoises que comme points de comparaison.

À ma mère est née des rêves éveillés, de l'improvisation, des discussions, de l'écriture individuelle et collective et des exercices corporels de ses trois principales créatrices: Louise Laprade, Nicole Lecavalier et Pol Pelletier, aidées d'une quatrième actrice, Dominique Gagnon, qui servit de technicienne et d'«œil extérieur» à l'élaboration du spectacle. Il s'agit donc d'une création où le travail de l'inconscient est primordial quoiqu'il se trouve sans cesse canalisé par des choix esthétiques reflétant une recherche féministe. La pièce fut créée au Théâtre expérimental de Montréal entre le 16 mai et le 11 juin 1978. Si le texte sémiotique fini de la représentation d'*À ma mère* fut le produit d'un collectif de huit femmes, celui du texte imprimé, paru en 1979, est l'œuvre d'un collectif un peu différent puisqu'il fit appel à une transcriptrice externe et à cinq photographes. À ce travail, issu d'une collectivité d'actrices, il faut ajouter l'apport d'une intertextualité féministe explicite ou implicite. Les auteures citent l'influence de *Du côté des petites filles* d'Elena Gianini Belotti¹¹, qui inspira les tableaux des jeux enfantins, celle de *L'Euguélionne* de Louky Bersianik¹², d'où sont tirées toutes les inscriptions injurieuses désignant les femmes et figurant sur les «ballounes» au tableau 7, et celle d'*Amazones, guerrières et gaillardes* de Pierre Samuel¹³ d'où provient le conte du Prologue et le thème des guerrières-amazones de la fin (p. 57-59). On peut aussi se demander si *L'Amèr* de Nicole Brossard¹⁴ n'a pas servi de sous-texte à cette pièce qui nous parle, elle aussi, de la nécessité de remplacer l'institution de la maternité par l'amour entre femmes et les règles traditionnelles de la création par l'expérimentation artistique. D'autre part, il est presque impossible de ne pas percevoir l'impact des *Guérillères* de Monique Wittig¹⁵ sur tout l'imaginaire des *Amazones* aux derniers tableaux.

À ma mère peut être lue comme une dénonciation ironique des idéologies sociales qui informent la notion de femme occidentale. Elle présente la féminité comme une construction culturelle opprimante qui opère dès l'enfance par l'intermédiaire des institutions: en particulier celle du mariage et celle de la maternité, qui reproduisent de génération en génération les mêmes schémas atrophians et réducteurs

11. Elena Gianini Belotti, *Du côté des petites filles*, Paris, Éditions des femmes, 1973.

12. Louky Bersianik, *L'Euguélionne*, Montréal, Éditions La Presse, 1976.

13. Pierre Samuel, *Amazones, guerrières et gaillardes*, Grenoble, Éditions Complexe / Presses universitaires de Grenoble, 1975.

14. Nicole Brossard, *L'Amèr ou le Chapitre effrité*, Montréal, Éditions Quinze, 1977.

15. Monique Wittig, *Les Guérillères*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

par le dressage corporel et spirituel. Ce que Louis Althusser nous enseigne sur le fonctionnement des idéologies par «les appareils d'État»¹⁶, se trouve indirectement illustré ici par l'image de cette machine destructrice que représentent la maternité et son idéalisation. La mort de la Reine-mère, qui suit son déchirement à la fois violent et ironique par la fille au premier tableau, constitue une sorte de meurtre qui se répète sous d'autres formes dans toute la pièce. La plupart des tableaux du début soulignent l'emprisonnement et la réduction qui opèrent dans la relation entre mère et fille. Cette démythification de la maternité débouche sur la création d'un nouvel imaginaire où la mère, délivrée de ses organes biologiques, peut être conçue en termes de force et de puissance et où la dyade mère-fille se trouve finalement remplacée par le trio solidaire des guerrières-amazones dont les rôles interchangeables nient toute la hiérarchie familiale fondée sur le couple. *À ma mère* apparaît donc comme une pièce rituelle et initiatique où le passage de la maternité sociale hétérosexuelle à une nouvelle maternité inventée par un collectif de femmes est présenté comme un processus inachevé de transformation. Comme dans tout rite de passage, le changement ne peut s'accomplir que par l'intériorisation sans cesse reprise des gestes et paroles stéréotypés à éliminer et des nouveaux schémas créateurs à adopter. D'où l'importance accordée aux répétitions dans l'ensemble de ce texte.

J'ai choisi de me pencher sur trois stratégies d'avant-garde contenues dans *À ma mère*: 1) la suppression du metteur en scène que je relierai au travail accompli par d'autres féministes sur la désexuation des corps; 2) le rejet de la linéarité narrative qui exige l'hétérogénéité spatiale; 3) l'autoréflexivité du texte et du spectacle qui inclut la rupture du quatrième mur.

Le rejet du metteur en scène en tant que présence masculine et rôle politique encourage les actrices à se libérer de certains processus d'infériorisation qui modèlent l'apparence physique, les gestes, les paroles et les auto-images mentales que leur profession soumet aux exigences traditionnelles des désirs masculins. Quand on compare les photos du spectacle d'*À ma mère* à celles des *Fées ont soif* de Denise Boucher¹⁷, autre pièce féministe, on comprend immédiatement la différence. Dans la mise en scène des *Fées ont soif* par Jean-Luc Bastien, les robes du soir, la coiffure, le maquillage et les gestes des

16. Louis Althusser, «Idéologie et appareils idéologiques d'État», *Positions*, Paris, Éditions sociales, 1976. Althusser cite la famille comme l'un des instruments importants servant aux appareils idéologiques d'État (p. 98).

17. Denise Boucher, *Les fées ont soif*, Montréal, Éditions Intermède, 1978.

trois actrices sont non seulement conventionnels, mais restent aussi inchangés pendant tout le spectacle. Par contre, dans la création collective d'*À ma mère*, les trois actrices ne portent de costumes que dans les deux premiers tableaux: les bandelettes de momie de la Reine-Mère, la robe de fillette de la fille et le chemisier bigarré de la folle, qui ont d'ailleurs une fonction ironique, sont très vite remplacés par une tenue de répétition ou de gymnastique qui permet l'expérimentation gestuelle. Au huitième tableau tous les gestes sont inspirés des techniques corporelles du Wen-Do: coups de pieds, coups de poings, brisure d'une planche de bois. Mais ils restent cependant innovateurs comme dans la séquence de trituration des oranges par Pol Pelletier qui évoque peut-être la restructuration du maternel (p. 50). La course finale, très rapide, de Nicole Lecavalier autour du plateau suggère le dynamisme physique d'un avenir où la liberté de mouvements pourrait enfin appartenir aux femmes. Il semble qu'on assiste ici à un travail de désexualisation théâtrale des corps féminins, ou à une déconstruction de la socio-sexualité corporelle. Il s'agit de retrouver ce que pourraient être des gestes libérés des désirs masculins et du dressage sexuel que la société hétérosexuelle exige. L'originalité de cette pièce est de présenter ce dressage social comme une «technologie de la socio-sexualité»¹⁸, qui passe par la relation entre mère et fille sans que la médiation d'un personnage masculin soit nécessaire.

Les techniques disciplinaires de la féminité, au septième tableau, paraissent comme une illustration du système panoptique dont parle si bien Michel Foucault dans *Surveiller et punir*¹⁹. Mais le point faible de Foucault est justement d'avoir négligé totalement la socio-sexualité en adoptant un angle de vision dont la neutralité reflète une position de pouvoir androcentrique. Dans *À ma mère*, tous les exercices corporels des guerrières, au tableau final, soulignent avec évidence le caractère culturel et artificiel des gestes dits masculins ou féminins. Une telle désexualité est assez rare au théâtre. On la retrouve aussi au Québec dans l'interprétation que Pol Pelletier donna des «Vaches de nuit» de Jovette Marchessault²⁰ et qu'on peut voir dans le film de Dorothy Hénaut, *Les Terribles Vivantes*²¹. Ici, Pol Pelletier se sert de la coiffure

18. Je pense ici au livre de Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

19. Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

20. Jovette Marchessault, «Les vaches de nuit», *Tryptique lesbien*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 1980.

21. Le film *Les Terribles Vivantes* de Dorothy Hénaut (Office national du film, 1986), porte sur trois écrivaines québécoises: Louky Bersianik, Jovette Marchessault et Nicole Brossard.

(cheveux rasés), d'un costume de chasseur, du squelette d'une tête de vache qu'elle utilise comme masque, de l'imitation des cris de corneilles et des beuglements de vaches pour évacuer la féminité culturelle et évoquer une autre maternité collective dont parle aussi en termes poétiques le texte de Jovette Marchessault. La masculinisation par le costume, le masque, la coiffure et la démarche ne fait pas disparaître la féminité biologique de la voix, des formes corporelles et du visage de Pol Pelletier. Il s'agit donc d'une image troublante puisqu'elle met en question nos stéréotypes les plus rassurants, ceux qui nous viennent de l'image du père et de la mère et qu'on nous a appris à ne percevoir que comme étant à la fois complémentaires et opposés. C'est tout le schéma oedipien hétérosexuel renforcé par les théories psychanalytiques et narratologiques qui se trouve momentanément démantelé par de telles constructions visuelles et auditives²² et ce n'est sans doute pas un hasard si Pol Pelletier et Jovette Marchessault se sont toutes deux déclarées lesbiennes, car, au plan théorique, ce sont les lesbiennes qui sont à l'avant-garde de ce féminisme qui met en question tous les comportements sociaux reflétant l'hétérosexisme de nos sociétés.

Au théâtre, Sande Zeig a récemment tenté de définir une nouvelle théorie des gestes qui va à l'encontre des modèles d'art dramatique courants. Elle soutient que la gestualité forme un système social qui n'a rien de naturel :

C'est une pratique courante que d'établir un répertoire de gestes à l'intérieur d'un système que les gens considèrent comme leur appartenant en propre, ou, en d'autres termes, comme formant leur style de mouvements. Ce n'est pas encore pratique courante que de mettre en question l'origine de ce système. Quand nous le mettons en question, nous pouvons redonner activement à nos gestes leur capacité première, c'est-à-dire les réhabiliter dans la pratique. Nous pouvons donc devenir plus critique-ment conscients de ce que Boal appelle « l'aliénation musculaire », à savoir la déformation imposée au corps par un type de travail, et j'ajouterai, par un type de système gestuel appartenant à la classe de sexe²³.

Dans le séminaire de théâtre que Sande Zeig et Monique Wittig donnèrent à New York en 1984, il s'agissait moins de revenir à une féminité ou à une masculinité qui serait originelle que de donner le

22. Le lien entre l'oedipe, la structure des récits et la psychanalyse dans leur renforcement idéologique de la notion de sexualité sociale (*gender*) a été souligné par les féministes anglaises et américaines et remarquablement bien analysé par Teresa de Lauretis dans *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

23. Sande Zeig, « The Actor as Activator: Deconstructing Gender », *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol. II, n° 2, 1985, p. 15. Ma traduction.

choix aux actrices et aux acteurs d'utiliser d'autres gestes appartenant à un autre système de classe sexuelle que la leur. Si la notion de «différence sexuelle» forme la base de notre imaginaire gestuel, de telles techniques de représentation sont profondément subversives, car elles dénoncent la stabilité du modèle hétérosexuel qui informe précisément toute théorie de la différence sexuelle. Le danger ici, cependant, pourrait être de réduire l'étude des signes et systèmes gestuels à leur composante sexuée, car le contenu social, culturel et ethnique de la gestualité reflète lui aussi d'autres formes d'oppression profonde qu'il faudrait mettre en question.

Un autre moyen efficace de bouleversement, à ce niveau de la théâtralité, est l'inversion ou la superposition des rôles sexuels comme l'ont pratiquée Simone Benmussa, en France, ou Caryl Churchill, en Angleterre²⁴. Au Québec, dans *Les fées ont soif*, on trouve plusieurs exemples assez osés de cette technique que les féministes utilisent de façon très particulière. Ainsi, dans la scène du viol, deux femmes jouent le rôle des agresseurs. Madeleine, la victime, est étendue par terre et son corps est recouvert d'un gros oiseau, tandis que Marie et la statue expriment en propos haletants et insultants le désir sexuel du viol qui se fait aussi désir de revanche, de puissance et de destruction²⁵. Cette séquence, brechtienne par sa distanciation, ne permet aucune identification totale, soit aux violeurs, soit à la victime. Le décalage esthétique encourage plutôt une réflexion politique sur le désir qui se trouve à l'origine du viol. Une telle réflexion doit dépasser l'association habituelle reliant le féminin au rôle de victime et le masculin à celui de bourreau. Dans cette scène de viol ainsi que dans les séquences de Wen-do d'*À ma mère*, on voit apparaître la même ambiguïté et le même dédoublement contrôlés qui servent à isoler la socialisation sexuelle de ses associations biologiques. Mais il faut cependant remarquer que la scène du viol des *Fées ont soif* reste inscrite dans la représentation du désir masculin et qu'elle est donc récupérable par la mimésis traditionnelle. Tant que les désirs féminins proprement dits restent occultés et inexprimés au théâtre, tant que les femmes ne font que susciter ou endosser les désirs masculins comme c'est le cas dans *Les fées ont soif*, on peut difficilement, à mon avis, parler de mimésis féministe.

Le deuxième type de stratégies d'avant-garde que j'aborderai ici concerne la narrativité et sa spatialisation théâtrale. La seule homogénéité

24. Je pense surtout à *La Vie singulière d'Albert Nobbs* de Simone Benmussa et à *Cloud Nine* de Caryl Churchill.

25. Denise Boucher, *op. cit.*, p. 87-90.

narrative d'*À ma mère* semble provenir du passage progressif de la passivité des corps à l'agressivité et aux mouvements qui marquent la transformation des figures gémissantes et victimisées du début en guerrières menaçantes au dernier tableau. La pièce n'a pas vraiment de dénouement ni de conclusion. Sa structure n'est pas explicitement cyclique, mais sa fin suggère la nécessité de continuer — son dernier mot est «continuer» — le processus de transformation amorcé. Les dialogues d'*À ma mère* sont souvent morcelés, ou découpés en monologues qui ne se répondent pas bien et n'aboutissent pas à des actes de parole. C'est le cas de tout le premier tableau qui exprime l'isolement et la discorde. Le dialogue cohérent, producteur de linéarité narrative, est remplacé par des litanies qui servent souvent à neutraliser le langage articulé, par des récits ou contes internes, comme celui de la fille et de ses douze frères, et par des chansons. Ces techniques d'inspiration brechtienne distancient la narration scénique d'elle-même en produisant un effet, soit d'étrangeté, soit de lassitude, soit de dérision. On les retrouve d'ailleurs toutes, souvent disséminées, dans le théâtre féministe d'avant-garde des années quatre-vingt²⁶. Les chansons, en particulier, y ont une place de choix, comme on le voit par exemple au Québec dans *Les fées ont soif* ou *La Vraie Vie des masquées*, et la rupture narrative et émotive qu'elles provoquent permettent un questionnement de la fable et du désir oedipien qui la soutient.

Dans *À ma mère*, on remarque que le «tu» des dialogues, quand ceux-ci existent, figure toujours, soit la mère, soit la fille, représentées chacune sur scène par de nombreuses métaphores visuelles : la momie, la poupée, la boule de linge, les oranges, les casseroles et les guerrières. Le dispersement de la parole dialoguée s'accompagne donc de la diversification des images et traduit l'hétérogénéité des expériences féminines. La rupture narrative des dialogues est particulièrement évidente dans la simultanéité de certaines séquences. Au tableau 6, les trois petites filles, chacune dans une aire de jeu spécifique, s'adonnent à des activités différentes et s'adressent séparément à leur mère imaginaire. Les répliques finissent par se chevaucher mutuellement et à se fondre en une partition de jazz discordante, qui, selon les didascalies (p. 33-34), doit exprimer «hystérie», «colère» et «impuissance». Le tableau se termine par un «éclatement» où les trois actrices rejettent

26. L'importance des techniques de distanciation brechtiennes et de leur appropriation par les femmes dramaturges et actrices anglaises et américaines a été soulignée par les critiques féministes. Voir en particulier Janelle Reinelt, «Beyond Brecht: Britain's New Feminist Drama», *Theatre Journal*, vol. XXXVIII, n° 2, 1986, et Elin Diamond, «Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism», *Drama Review*, vol. XXXII, n° 1, 1988.

violemment les objets — boule, boutons et orange —, qui symbolisaient leur asservissement à la féminité culturelle.

Cette rupture de la linéarité narrative par la simultanéité, que seuls certains arts visuels comme le théâtre permettent, s'accompagne d'une division de l'espace scénique. En plus des trois niveaux verticaux du décor, les actrices utilisent plusieurs zones horizontales de jeux, ce qui prive l'espace d'un foyer unique de vision ou d'attention auditive, détail capital quand les personnages parlant et agissant sur scène se trouvent être des femmes. En effet, comme le cinéma²⁷, le théâtre est essentiellement voyeur, puisqu'il est fondé sur les mêmes schémas narratifs qui objectifient les femmes et, bien qu'il ne subisse pas la dictature de la caméra qui focalise les regards et le désir sur les corps, il utilise à sa place l'homogénéité du spectacle — la fixité de l'espace/décor ou l'immobilité des actrices — pour produire les mêmes effets de réification qui tendent à entraver l'affirmation et l'écoute des subjectivités féminines. La non-focalisation de la narration théâtrale par les ruptures ou l'abandon des dialogues, par la simultanéité des scènes et par l'éclatement de l'espace scénique apparaît donc comme une des stratégies majeures d'une éventuelle mimésis féministe. On la trouve amplement utilisée aussi dans *Les fées ont soif* qui, comme *À ma mère*, s'attaque de façons diverses à la notion de dialogue et comporte trois niveaux scéniques verticaux et de nombreuses aires de jeux successives ou simultanées.

Le troisième processus d'avant-garde que je considérerai ici est la technique d'autoréflexivité qui est un rappel du texte sous sa forme, soit de production, soit de réception anticipée. Le plus souvent, l'autoréflexivité fait écran à la représentation mimétique et détruit momentanément les notions de référent réel ou vrai pour ne montrer que le jeu formel des signifiants du théâtre. Poussés jusqu'à leur extrême limite, de tels procédés conduisent à la non-signification, au non-sens, à l'absurde qui peuvent traduire une révolte désespérée ou anarchique. Dans *À ma mère*, le décor, un échafaudage de construction, est décrit en termes de couleurs et de formes : il évoque, mais il ne représente pas. Après le premier tableau, les costumes disparaissent et les personnages laissent voir leur propre production, c'est-à-dire les actrices et leur jeu. Ce rappel du théâtre est d'ailleurs clair dès le prologue, où la fille du guichet qui vendait les billets à l'entrée devient l'actrice qui fabrique la boule de vêtements sous les yeux du public, tout en répétant plusieurs

27. À nouveau, je m'appuie ici sur les travaux sur le cinéma cités précédemment (voir note 22). Le voyeurisme du cinéma a été analysé par de nombreuses féministes, notamment Laura Mulvey et Kaja Silverman.

fois le conte de la fille sauvage. Bien qu'il soit difficile au public de ne pas percevoir les signifiants matériels de la scène, puisque le travail sur l'expression vocale, faciale et gestuelle des actrices est sans cesse mis en évidence, les personnages créés par les images scéniques évoquent cependant certains sens symboliques. Par ailleurs, si les ruptures constantes de la représentation mimétique n'encouragent ni l'illusion théâtrale, ni la quiétude complaisante des spectatrices/spectateurs, la pièce contient pourtant des temps forts qui émeuvent parce qu'ils causent un certain trouble, et qui signifient parce qu'ils sont porteurs de messages. Au tableau 8, par exemple, les divers «je» qui tentaient de s'exprimer individuellement se trouvent soudain remplacés par le «nous» de l'adresse collective: «Ô Femmes! Ô femmes! Rassemblons-nous! Unissons-nous!» (p. 39) et la chanson qui suit — «Nous n'avons plus mal aux reins. N'écrasons plus nos seins. Notre corps nous appartient» (p. 41-42) —, que les trois actrices chantent face au public «sur un air lyrico-comique» (p. 41). Cette chanson constitue un appel indirect aux spectatrices qui met en abyme le code de réception de toute la pièce. À *ma mère* crée en effet un public de femmes en tentant d'éliminer presque totalement les hommes, sinon de son univers imaginaire, du moins des processus de sa représentation mimétique. Son autoréflexivité semble affirmer indirectement que le théâtre est une création de femmes qui appartient aux femmes et s'adresse à des femmes, affirmation particulièrement révolutionnaire pour qui connaît les conditions réelles du théâtre. Mais il faut cependant souligner que les femmes dont il est question ici sont des Québécoises, c'est-à-dire des femmes blanches francophones d'Amérique du Nord, dont la révolte représente surtout la force du féminisme occidental des années soixante-dix²⁸.

On retrouve ce même type d'autoréflexivité dans la séquence de la femme poète de Nicole Brossard contenue dans la pièce collective *La Nef des sorcières*. Ici, il s'agit plutôt de l'autoréflexivité du texte écrit, perçu en tant que langage articulé promoteur de spectacle. Dramatisé par la diction d'une actrice seule sur scène et faisant face au public, ce texte attire l'attention sur sa propre texture sonore et ses jeux formels. Son absence de représentativité narrative homogène focalise l'attention sur un acte de créativité qui se dit motivé par les femmes et

28. Dans les années quatre-vingt, le féminisme nord-américain a dû s'ouvrir à de nouvelles voix: celles des femmes noires, des immigrées et des autochtones qui ont totalement renouvelé les perspectives en invalidant certaines généralisations des femmes blanches universitaires et bourgeoises. Au Québec, cette révolution interne s'est très peu fait sentir et il semble que le théâtre québécois d'inspiration féministe ait cessé d'être expérimental et innovateur.

destiné aux femmes²⁹. Le public se trouve donc indirectement désigné par ce pacte qui semble être signé sur scène avec d'autres femmes. Dans ce texte, on remarque l'importance de l'auditif qui prime sur le visuel et on pense à ce que préconisait Hélène Cixous en 1977, après la création de sa pièce *Portrait de Dora*:

Si la scène est femme, ce sera pour *déthéâtraliser* cet espace. Elle voudra être corps-présence. Il s'agit donc de travailler à faire sauter tout ce qui fait «spectacle», à déborder la rampe-barre, à défaire le primat du visuel et insister sur l'auditif; apprendre à aiguïser toutes nos oreilles, surtout celles qui savent saisir les battements de l'inconscient, entendre les silences et au-delà³⁰.

La rupture du quatrième mur apparaît au tableau 8 quand la première guerrière s'adresse à la foule assimilée aux femmes: «Ô femmes! Ô femmes! Rassemblons-nous! Unissons-nous!» (p. 39) et elle contribue à créer un nouveau public féminin. On perçoit mieux le caractère radical d'*À ma mère* si on compare cette rupture à celle qui se produit à la fin des *Fées ont soif*. Cette pièce qui, comme *À ma mère*, peut être lue comme un rituel de démystification de la femme dans ses représentations chrétiennes traditionnelles (sainte, épouse-mère et putain) débouche sur une adresse directe au public masculin: «Tu ne me diras plus» «Tu ne me diras plus» (p. 104); «Je vous invite à désertir vos hystériques virilités» (p. 105) et finalement unies, les trois actrices qui ont cessé de participer à la fiction de la pièce, s'adressent à l'homme de la salle: «Nous voici devant toi debout, nouvelles. Imagine. Imagine. Imagine. Imagine.» (p. 107-108) Cette fin révèle, elle aussi, les codes de réception de toute la pièce. Le pacte théâtral qui sous-tend *Les fées ont soif* est bien sûr celui d'un engagement implicite vis-à-vis des autres femmes, mais il s'agit d'un engagement qui sollicite l'approbation des hommes en les implorant de changer. Ici la mimésis traditionnelle se trouve opérante puisqu'à la fin, les femmes du public semblent mentalement et émotivement évacuées. On voit donc qu'*À ma mère* va beaucoup plus loin dans l'utilisation de ses techniques autoréflexives.

Certaines des stratégies subversives que je viens d'analyser ne sont pas spécifiques au théâtre féministe. Leur utilisation l'est. En effet, si on les compare, par exemple, à celles du théâtre expérimental masculin, on voit que, pour les féministes, il n'est jamais question de nihilisme

29. Luce Guilbeault, Marthe Blackburn, France Théoret, Odette Gagnon, Marie-Claire Blais, Pol Pelletier, Nicole Brossard, *La Nef des sorcières*, Montréal, Éditions Quinze, 1976. Dans le dernier segment de la pièce, «L'écrivain», de Nicole Brossard, on lit: «Je parle dans la perspective d'un pacte politique avec d'autres femmes. Touchez-moi. La vie privée est politique.» (p. 74)

30. Hélène Cixous, «En attente de Femme. Aller à la mer», *Le Monde*, 28 avril 1977.

destructeur ni de dérision du public. L'expérimentation est beaucoup plus qu'un jeu gratuit ou une révolte purement esthétique puisqu'elle constitue une entreprise de conscientisation que sous-tend un véritable engagement vis-à-vis du public. Cette entreprise repose sur le démantèlement rendu visible de la mimésis théâtrale et de son fonctionnement. Mais, comme on l'a vu au cours de cette analyse, la création d'une mimésis féministe est loin d'être accomplie. Elle apparaît encore comme un projet délicat qui se heurte à de nombreux obstacles, le plus crucial étant peut-être celui de la sexualité et du désir des femmes dont la représentation authentique reste problématique. Dans *À ma mère*, un tel désir ne parvient pas à s'exprimer. La pièce fait vivre une libération utopique: celle qui permettrait aux femmes de s'affirmer en dehors de la construction sociale de la maternité. En ce sens, elle s'apparente aux analyses de certaines sociologues comme celles de Rosalind Coward en Angleterre ou de Colette Guillaumin en France qui ont toutes deux souligné le contenu social de la féminité et des désirs dits féminins³¹. En tant qu'œuvre d'art, elle a la même puissance suggestive que *Les Guérillères* de Monique Wittig. Dans *À ma mère*, le détachement de la mère, qui s'exprime par la métaphore du matricide intériorisé, n'apparaît nullement comme l'une des conditions de la «normalité» œdipienne féminine, car il est en fait un patricide, dans la mesure où la mère n'est perçue que comme la complice/victime du patriarcat et des désirs masculins. Comme dans *Les Guérillères*, la révolte des filles ne conduit ni à la folie ni à la castration verbale. Elle est un meurtre sans victime qui s'accomplit dans la joie de l'innovation et de la conscience d'un corps nouveau et libre. Ce meurtre rappelle le «J'ai tué le ventre» de «la fiction théorique» de Nicole Brossard³². C'est comme si ces filles/mères fictives et créatrices de nouvelles fictions tournaient le dos aux Électre, aux Antigone, aux Sphinx et aux Méduse de l'inconscient phallogocentrique pour créer leur propre inconscient où de nouvelles figures se profilent, victorieuses ou rieuses (telles la Méduse et la Promethea d'Hélène Cixous³³, la Penthésilée de Christa

31. Voir Rosalind Coward, *Female Desires: How They Are Sought, Bought and Packaged*, New York, Grove Press, 1985 (première édition: Londres, Paladin Books, 1984); Colette Guillaumin, «Pratique du pouvoir et idée de nature: l'appropriation des femmes», *Questions féministes*, n° 2, 1978, et «Pratique du pouvoir et idée de nature: le discours de la Nature», *Questions féministes*, n° 3, 1978.

32. Nicole Brossard, *L'Amèr ou le Chapitre effrité*, op. cit.: «J'ai tué le ventre et je l'écris» (p. 19); «Ce n'est pas le corps de la mère qui pourrit mais celui de toute femme qui n'a pas trouvé de mots pour regarder le centre meurtri: le corps de la mère comme fiction prolongée» (p. 21).

33. Hélène Cixous, «Le rire de la Méduse», *L'Arc*, n° 61, 1975; «Simone de Beauvoir et la lutte des femmes», *Le Livre de Promethea*, Paris, Gallimard, 1983.

Wolf³⁴ ou les Desdémone et Juliette comiques d'Ann-Marie MacDonald³⁵). Ces figures annoncent d'autres expressions du désir et de nouvelles formes de créativité, où d'autres voix de femmes pourraient enfin se faire entendre, se reconnaître et dialoguer entre elles.

34. Christa Wolf, *Cassandre*, traduit de l'allemand par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, Aix-en-Provence, Alinea, 1983, p. 108-114.

35. Ann-Marie MacDonald, *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*, Toronto, Coach House Press, 1990.