

« The Women's Project »

Ginette Michaud

Numéro 20 (3), 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28968ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Michaud, G. (1981). Compte rendu de [« The Women's Project »]. *Jeu*, (20), 137–140.

«the women's project»

Seven new plays by women, edited by Julia Miles, New York, Performing Arts Journal Publications & American Place Theatre, 1980, 372 p.

Il y aurait lieu de s'interroger sur les rapports ambivalents des femmes au théâtre: s'il semble qu'elles y ont toujours prêté leur corps à des fonctions précises — d'interprétation, d'expression, de figuration —, il ressort également qu'elles ont mis un temps assez long à passer de l'autre côté du miroir, et à s'approprier l'espace dramatique pour elles-mêmes. C'est à cette situation (rareté des femmes dramaturges, carence des rôles féminins de premier plan) que réfère Julia Miles dans sa préface à cette anthologie qui, souhaite-t-elle, contribuera à combler cette absence. Sa remarque vaut aussi bien pour les femmes dramaturges d'ici, qui ne sont pas encore légion (que dire de la mise en scène?). *The Women's Project* se propose donc de donner voix et place à sept femmes, dont plusieurs sont d'ailleurs venues à l'écriture dramatique par d'autres biais plus «traditionnels»: la poésie, le roman.

Cette anthologie nous donne à lire le texte intégral de sept pièces récentes (une seule, *Property*, de Penelope Giliatt, remonte à 1970; toutes les autres sont de 1979-1980), qui ont été ou lues, ou produites à l'American Place Theatre, selon la formule de travail mise au point par Julia Miles pour le *Women's Project*¹. Une pièce peut ainsi faire l'objet d'un travail théâtral plus ou moins intense, selon qu'on choisisse de la lire («*rehearsed reading*»), ou qu'on décide

de la monter («*second step developmental work*»), suivi du «*studio production*»). La formule s'avère dynamique et intéressante — sinon exportable — si on en juge par la liste des productions, partielles ou totales, du *Women's Project*: une vingtaine de pièces, menées à l'une ou à l'autre des étapes de production pour 1978-1979, un peu moins pour le bilan de l'année suivante. Cette formule de travail a en tous cas le mérite de favoriser l'ouverture du théâtre des femmes (entendre aussi: d'éviter qu'il se referme sur lui-même et forme ghetto), en favorisant les échanges, tout en liant leurs efforts dans un projet et un lieu théâtral communs; elle permet en outre une souplesse plus grande et un meilleur éventail quant au choix des pièces retenues en vue de leur représentation, de même qu'une élaboration du travail théâtral à travers une durée, ce qui est également un avantage non négligeable.

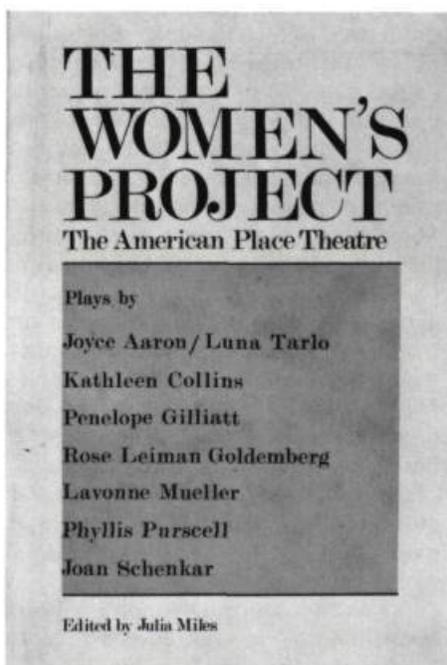
Les pièces que Julia Miles choisit de nous présenter ici sont représentatives de ce double mouvement d'ouverture et de concentration. Les pièces sont en effet diverses, tant par leur contenu manifeste, leur forme, que par le registre esthétique dans lequel elles opèrent. Mais plus que ces «différences» somme toute banales pour toute anthologie dont la visée est justement de les mettre en valeur, les textes de ce recueil font état d'une cohésion certaine quant à leurs préoccupations de base. On ne s'étonnera pas, par exemple, que ces textes questionnent chacun à leur manière la représentation de modèles féminins (mère/fille, épouse, folle, etc.), ou cherchent à en proposer de nouveaux (artiste, travailleuse, militante, etc.). On sera peut-être plus surpris de sentir travailler une convergence dans

1. Ce projet opère à l'American Place Theatre depuis 1978-1979, et a bénéficié de subventions de la Ford Foundation et de plusieurs sources dont, entre autres, the Helena Rubinstein Foundation (!) et the Hugh M. Hefner Foundation (!!).

ces textes si différents en apparence quant à l'approche de la théâtralité elle-même: il y a ici une façon de penser le temps, l'espace, l'objet, la relation entre les personnages, le corps, qui est présente en filigrane, dans la trame de tous ces textes, et qu'on ne peut qu'imaginer à la lecture. Chaque pièce peut — et doit — être considérée pour elle-même, mais elles gagnent surtout à l'être entre elles. Plutôt que d'être une juxtaposition, un collage de sept pièces d'auteurs individuelles, *The Women's Project*, comme son titre l'indiquait déjà, mise d'abord sur le collectif, la communauté, le pluriel. Il se crée des effets de correspondance, des attraits, des répulsions entre ces diverses voix, et c'est peut-être à ce moment que leur espace particulier cesse d'être à strictement parler «féministe» pour devenir proprement théâtral.

De façon générale, quelles sont les lignes de force qui se dégagent de ces pièces? D'abord, ce ne sont pas des «textes» impliquant l'éclatement de l'espace théâtral et de l'écriture (sauf, double exception sur laquelle je reviendrai, *Letters Home* de R.L. Goldemberg et *Signs of Life* de J. Schenkar), mais bien des «pièces», c'est-à-dire des morceaux de langage dramatique assez statiques qui se déroulent le plus souvent dans un lieu unique et clos: chambre d'hôtel (*Acrobatics*, de J. Aaron et L. Tarlo), hôtel/hôpital (*Property*, de P. Gilliatt), salon (*In the Midnight Hour*, de K. Collins, et *Separate Ceremonies*, P. Purscell), ou encore atelier dans une usine (*Killings on the Last Line*, de L. Mueller). Il est d'ailleurs curieux de relever que les préoccupations de ces femmes dramaturges portent davantage sur l'exploration du temps que sur l'investissement de l'espace théâtral: cette intuition trouve confirmation dans l'importance accordée à la fragmentation temporelle (nombreux *flash-back*, quelques *flash-forward*, où les personnages

vieillissent de façon accélérée dans des décors qui n'enregistrent aucun passage du temps), à la ritualisation du temps lié à un goût assez prononcé pour le cérémonial (*Signs of Life*), au jeu complexe des diverses strates temporelles (*Letters Home*). Il arrive même que c'est le temps subjectif et intérieur qui délimite et constitue l'espace scénique, comme dans *Letters Home* où la mémoire de la mère a pour seul support les dates des lettres de sa fille.



Au plan de l'écriture dramatique, les pièces de cette anthologie sont dans l'ensemble plutôt structurées et fonctionnent assez peu par dérive, ou par associations (ce qui démarque ces pièces des productions des femmes d'ici qui empruntent souvent cette forme (sans forme) d'écriture). Soucieuses de la forme, et souvent très «écrites», elles vont même parfois jusqu'à mettre en scène des personnages littéraires, réels ou fictifs, des personnages au second degré en quelque sorte: la poétesse Syl-

via Plath et sa mère Aurelia dans *Letters Home*, Henry James et sa soeur Alice, ainsi que P.T. Barnum (du cirque du même nom) dans *Signs of Life*. Paradoxalement, cet usage très sophistiqué du code littéraire n'est pas pour rien dans les effets théâtraux de ces deux «textes» (ici, au sens plein), les plus réussis du recueil. Mais ces deux textes sont à cet égard exceptionnels, et les autres textes sont plus symboliques, ou allégoriques, que métaphoriques: c'est le cas, entre autres, de *Separate Ceremonies* où un frère et ses deux soeurs tentent d'exorciser la figure de leur père mort et de démêler son legs oedipien, et de *Property* où, à travers une reformulation de l'éternel triangle, ex-mari et ex-amant (nouveau mari) se disputent «convivialement» leur femme, propriété commune: on le voit, le message est un peu gros dans ces textes surtout occupés par la production de sens, on (dé) montre encore plus qu'on ne suggère dans ces écritures qui demeurent essentiellement des univers de parole.

D'ailleurs, dans l'ensemble, la parole l'emporte sur le corps; on bouge assez peu dans ces pièces (même dans *Acrobatics!*). L'espace scénique lui-même se réduit le plus souvent à un décor, où dominant l'illusion réaliste et le souci (l'obsession?) du détail photographique. La pression qu'exerce le réalisme en vue d'une représentation exacte, mimétique du réel, est encore très forte, mais il parvient aussi à être déjoué, c'est-à-dire très exactement joué à côté de lui-même: c'est le cas de *In the Midnight Hour* où la précision du décor objectif finit par produire un lieu indéfini, à la fois onirique et hyper-réaliste. L'effet de détournement n'est toutefois pas toujours réussi, et le théâtre du quotidien de *Separate Ceremonies* par exemple, ne cesse jamais d'être... banal. Quant à la mise en scène proprement dite, si l'on se fie aux suggestions des didascalies qui restent sommaires et

portent sur la gestuelle et la psychologie des personnages, elle s'apparente encore trop à une simple mise en place (sauf pour les exceptions déjà notées). C'est évidemment prendre un grand risque que d'énoncer pareil commentaire sans avoir vu aucune représentation des pièces discutées. On peut tout de même avancer qu'il s'agit ici d'une théâtralité restreinte, retenue, subordonnée au texte, et qui conserve, toutes proportions gardées, un rapport plutôt traditionnel avec la mise en scène. Il est toutefois intéressant de noter que, dans les textes où la mise en scène est plus recherchée, on a volontiers recours à la métaphore musicale: le dialogue mère/fille de *Letters Home* doit être joué comme un duo, «*the legatos must be smooth, the tempos exact*» (p. 107); *Signs of Life* souhaitait mettre en place une transcription musicale qui aurait «accompagné» systématiquement le texte dramatique. Il semble que c'est par l'emprunt de la métaphore musicale que la mise en scène parvient ici à se constituer en langage plus ou moins autonome.

En ce qui a trait finalement aux personnages et aux situations que ces femmes dramaturges mettent en scène, on peut dire, malgré leurs différences évidentes, qu'ils sont traversés par un rêve familial (de la famille) et/ou étrange (des étrangers). Ce sont le plus souvent des familles entourées de leurs membres honoraires — amis et amants —, réunies dans un moment de crise (la mort du père dans *Separate Ceremonies*, la prise de conscience des conditions faites à sa race pour la famille noire bourgeoise de *In the Midnight Hour*); famille encore que ces travailleuses de *Killings on the Last Line*, au langage cru qui réifie sexe et travail — monde de femmes non sans rapport avec certaines *Belles-Soeurs* —, déchirées par les rivalités, et qui se découvrent (un peu artificiellement) solidaires, «*on the last line*», regroupées

autour d'un enfant (Messie?) en cette année de l'Enfant. Le couple d'amies, Femme et Fille d'*Acrobatics*, qui s'approchent et s'éloignent (toujours le même jeu de l'identité et de la différence), n'échappe pas non plus à la filiation mère/fille de *Letters Home* où, dans une alternance de tendresse et de cynisme, les contradictions de ce rapport sont jouées jusque dans l'écriture, qui est déjà espacement, mise en espace. Entre ce théâtre militant et ce théâtre (du) quotidien où tout est mis en place pour qu'on s'y reconnaisse, les personnages extravagants de *Signs of Life* (qui

nous font sortir de la famille) nous ouvrent sur un véritable théâtre de l'imaginaire: face à cette émouvante *Elephant Woman* qui porte partout sur son corps l'horreur et l'attrait de son sexe, face à cette Alice hystérisée pour (et par) son célèbre frère, nous nous sentons étrangement familiers, inconfortables et distanciés, *in and out*. Nous sommes enfin au théâtre, répétant comme James et le sinistre Dr. Sloper, le toast ambigu: «*To the Ladies*».

ginette michaud

«le rideau se lève au manitoba»

Étude d'Annette Saint-Pierre, Saint-Boniface (Manitoba), Les Éditions des Plaines, 1980, 318 p.

Depuis quelques années, les Québécois semblent s'être éveillés à l'existence des francophones hors Québec. Serait-ce que ces derniers font plus de bruit qu'auparavant ou que, tout simplement, les minorités sont devenues un sujet à la mode? Dans *Le rideau se lève au Manitoba*, Annette Saint-Pierre nous donne l'occasion de mieux connaître les Franco-Manitobains. Ce livre trace et retrace la petite histoire du théâtre au Manitoba français, des débuts de la colonie à nos jours. Pour ce faire, l'auteur s'est donné pour tâche «de recueillir une riche documentation et de réfléchir d'une manière aussi objective que possible sur l'évolution du théâtre français au Manitoba dans son vrai contexte socio-historique.» (p. 17). De quelle manière Annette Saint-Pierre nous présente-t-elle ce vaste sujet? En quoi réside l'intérêt de cet imposant volume?

Dans son avant-propos, l'auteur donne un aperçu de l'histoire du Manitoba, aborde brièvement la question épineuse du bilinguisme dans cette province, décrit les étapes de sa recherche et annonce les chapitres du livre: le théâtre dans les maisons d'enseignement; le théâtre dans les paroisses; des foyers d'art théâtral; le Cercle Molière et le théâtre écrit en langue française au Manitoba.

Dès les débuts de la colonie, soit vers 1870, le théâtre fait son apparition dans les maisons urbaines d'enseignement. Dans ces institutions dirigées par des religieux et des religieuses, la distribution des prix et la visite de Monseigneur servent de prétexte à des «séances» édifiantes et moralisatrices. Puis, peu à peu, on se libéralise. Ainsi, à l'Académie Provencher, on fonde vers 1912 un cercle d'élèves et d'anciens qui produiront des spectacles de tous genres. Au Collège de Saint-Boniface, les Jésuites considèrent le théâtre comme un moyen de formation et n'hésitent pas à monter