

## Les femmes écrivent-elles pour le théâtre ?

Marie-Claire Pasquier

Qu'il s'agisse de femmes ou pas, tout constat fait aujourd'hui sur l'état du théâtre aux Etats-Unis sera d'un pessimisme modéré. Bon an mal an, la production est assurée, Broadway suit son cours et les rituels d'allégeance à l'avant-garde n'ont pas totalement disparu, mais le cœur n'y est plus tout à fait : l'heure n'est plus aux innovations fracassantes, aux provocations joyeuses et percutantes, aux révélations dont on s'émerveillait. Et il n'est pas sûr que de « grands écrivains » soient nés. La preuve, c'est qu'on cite toujours le même, depuis dix ans : Sam Shepard. Je serais presque tentée de reprendre à mon compte le titre d'un article consacré en 1979 à *Recent Ruins*, de Meredith Monk : « Moving Through the Debris »<sup>1</sup>. C'est un peu de cela qu'il s'agit. Créateurs et critiques, à pas prudents, errent dans la vallée des ossements, cherchant ce qui pourrait, comme dans Ezéchiel, miraculeusement reprendre vie. C'est dans la nostalgie qu'on évoque la « grande époque », celle où les femmes allèrent aussi loin, plus loin parfois que les hommes dans l'exploration des mythes et des formes d'expression, dans la liberté retrouvée, dans la provocation ou l'iconoclasme. Naturellement toute une partie de ce théâtre se passa des écrivains, hommes ou femmes, et n'a laissé de traces que dans les mémoires. Plus l'accent était mis sur les images, ou sur l'improvisation, le travail d'ensemble, moins se dégageaient des noms d'auteurs-de-pièces. Du travail du Living Theatre, de l'Open Theatre, de Bob Wilson, du Bread and Puppet, il reste au mieux des scénarios, des « scripts », qui furent parfois publiés, mais qu'il serait à peine pensable de voir repris, montés par d'autres dans un autre contexte. Ce qui fut, fut. Parmi les femmes, les noms qu'on retient ne sont pas des noms d'écrivains, mais de figures de proue ou de chevilles

---

<sup>1</sup> Sally A. Sommer, "Moving Through the Debris", *Village Voice*, Nov.26, 1979.

ouvrières, comment dire : des personnalités flamboyantes, et peu importe qu'elles aient été metteurs en scène, productrices, chanteuses, musiciennes : Judith Malina, Ellen Stewart, Elizabeth Swados, Meredith Monk, Yvonne Rainer, et puis, un peu plus tard, JoAnne Akalaitis (des Mabou Mimes). Dans le « Performance Art » aussi, des femmes se sont fait connaître, Laurie Anderson a atteint une quasi-célébrité, mais là encore, comment les définir ? Artistes, oui, c'est peut-être le terme qui ment le moins, grâce au fait qu'il ne dit pas grand' chose.

Il y eut, dans les années soixante, des pièces écrites par des femmes, qui firent parler d'elles (les femmes et les pièces) par leur audace, leur talent. *Beclch*, de Rochelle Owens en 1966, *Mac Bird* de Barbara Garson la même année. Ce fut l'époque aussi de Maria Irene Fornes, Sonia Sanchez, Adrienne Kennedy.

Dans cette époque de générosité, les femmes aussi, hispaniques ou noires, « prenaient la parole ». Citons pour mémoire *Funny House of a Negro*, *A Rat's Mass*, ou encore *The Owl Answers*, d'Adrienne Kennedy. Il s'agit là véritablement d'une vision personnelle, d'une œuvre forte et fortement symbolique. Dans *Drumbeats, Masks and Metaphor*, Geneviève Fabre a dit son admiration pour cette œuvre : « This esoteric universe, in a frenzy of visual and auditory images, surrenders to impotence and the wildness of the imagination in a nightmare of intolerable reality, which uses fantasy to reveal a hidden truth »<sup>2</sup>.

Cette démarche est proche de celle de Rochelle Owens (« an anthropology of fantasy » disait Harold Clurman à l'époque), proche de celle de Genet (« a hall of mirrors » disait Martin Esslin), proche aussi de la démarche d'une Ann Jellicoe lorsqu'elle conçut, pour la scène anglaise, *The Sport of My Mad Mother*. Cette démarche qui utilise la force quasi magique du théâtre, qui s'appuie sur le mythe, sur le rituel, Ann Jellicoe en rend parfaitement compte et ce qu'elle dit pour sa pièce vaut pour tout un théâtre (théâtre noir, théâtre de femmes, théâtre d'un paria comme Genet, d'un enfant adopté, « poor little rich boy », comme Albee) : « Myth is the bodying forth in images and stories of our deepest fears and conflicts... We create rituals when we want to strengthen, celebrate or define our common life and common values, or when we want to give ourselves confidence to undertake a common course of action... This play proceeds by rituals because the insecure and inarticulate group of people to figure in the play depend on them so much »<sup>3</sup>. Il y a là une analyse qui rend compte avec une grande justesse de ce qu'est — en dehors des circuits commerciaux et de l'application mécanique des

---

<sup>2</sup> Geneviève Fabre, *Drumbeats, Masks and Metaphor*, Harvard University Press, 1983, p.122.

<sup>3</sup> Ann Jellicoe, *The Sport of my Mad Mother*, Faber, Faber & Faber, 1958, p.6.

conventions en cours — la motivation à écrire pour le théâtre : s'adresser à une communauté, être le porte-parole des aspirations de cette communauté, leur donner forme par le jeu. On en revient toujours à la formulation proposée par Genet dans sa préface à la pièce *Les Bonnes* :

Sacrés ou non, ces bonnes sont des monstres, comme nous-mêmes quand nous nous rêvons ceci ou cela. Sans pouvoir dire au juste ce qu'est le théâtre, je sais ce que je lui refuse d'être : la description de gestes quotidiens vus de l'extérieur : je vais au théâtre afin de me voir, sur la scène (restitué en un seul personnage ou à l'aide d'un personnage multiple et sous forme de conte) tel que je ne saurais — ou n'oserais — me voir ou me rêver, et tel pourtant que je me sais être. Les comédiens ont donc pour fonction d'endosser des gestes et des accoutrements qui leur permettront de me montrer à moi-même, et de me montrer nu, dans la solitude et son allégresse <sup>4</sup>.

« Dans la solitude », dit Genet, mais il n'y a pas contradiction. Sa solitude renvoie à la nôtre, et Genet commence par parler de « nous-mêmes quand nous nous rêvons ceci ou cela ». Le théâtre se distingue du rêve du fait même qu'il s'adresse à l'autre, aux autres. Genet touche aussi au mystère de la création théâtrale, qui ne s'appuie pas sur la description mais sur l'invention. Seulement voilà, il ne faut pas mentir, il faut « inventer juste », comme dit Hélène Cixous.

Dans « les grandes années » du théâtre d'explosion et de communion, du théâtre généreux, du théâtre-événement, des femmes ont préféré s'associer à un projet collectif plutôt que d'écrire leur propre pièce, dans l'isolement inspiré. C'est ainsi qu'il y eut l'expérience de *Terminal*, une des œuvres les plus abouties de l'Open Theatre, mise en scène par Joseph Chaikin et Roberta Sklar, et dont Susan Yankowitz avait écrit le texte. Voici comment Susan Yankowitz (auteur par ailleurs de *Slaughterhouse Play*) disait en quoi avaient consisté les contraintes de ce type de travail. Son rôle consistait en ceci : « To observe what was happening in workshops, to distill and focus ideas, and to create original material which would elucidate the themes with which we were working » <sup>5</sup>. Contrairement à ce qui se passe

---

<sup>4</sup> Jean Genet, *Les Bonnes*, l'Arbalète, 1963, p.10.

<sup>5</sup> « Working in a Collective: Interviews with Susan Yankowitz and Roberta Sklar », by Erika Munk, *Performance* n°1, Dec. 1971, p.82.

d'habitude, où l'auteur dramatique est entièrement « en amont » du spectacle, le travail de l'écrivain accompagnait, étape par étape, l'élaboration du spectacle.

On imagine les inévitables difficultés. En cas de conflit, qui tranche ? Et l'écrivain n'a-t-il pas le sentiment de se laisser dicter de l'extérieur ce qui devrait surgir de son imagination créatrice, en toute liberté ? « Being fed all that material is both good for a writer and an imposition, because you're always having other people's fantasies thrown in on your own. The creative experience is diffuse; the sense of freedom is balanced by one of responsibility to the group... Actors aren't writers and the choice of a word can be very important too »<sup>6</sup>.

« Responsibility to the group », voilà qui met l'écrivain en difficulté s'il considère avec Faulkner que « the writer's only responsibility is to his art ». Et Faulkner lorsqu'il travailla à des scénarios de films avait bien conscience d'être, dans cette activité, pris dans un compromis, ce qui, dans son esprit, n'était pas loin de compromission : « ...because a moving picture is by its nature a collaboration, and any collaboration is compromise because that is what the word means — to give and to take »<sup>7</sup>. En un sens, toute œuvre théâtrale participe elle aussi du « give and take », et faute de mettre soi-même en scène ce qu'on a écrit et de le jouer (c'est la tentation constante d'une Marguerite Duras), l'écrivain se trouve dépossédé au moment même où son rêve — cette image mentale qui a été le point de départ de son texte — s'accomplit, s'incarne. Mais il y a des compensations, et Susan Yankowitz, plongée dans la fièvre collective et soumise à l'exigence, ou aux exigences des uns et des autres, eut aussi l'impression que c'était une façon unique d'apprendre le métier d'écrivain de théâtre : « But there are advantages too — the experience taught me a great deal more about writing. Joe is an expert editor; he helped me to see when I was overwriting. The actors too were useful in this respect; I learned through them when a word or a line which I had considered essential could be expressed by other means — through movement or pure sound or even silence. It is clearer to me now that writing is not only about what is said but about what is unsaid »<sup>8</sup>.

Voilà, toujours valides, des propos qui éclairent bien la contrainte de l'écriture théâtrale. On n'écrit pas pour la postérité mais pour ici, tout de suite ; on ne traduit pas Shakespeare en dehors d'un projet théâtral ; on n'écrit pas une pièce politique en dehors d'une

---

<sup>6</sup> *ibid.*, p.85.

<sup>7</sup> *Writers at Work*, The Paris Review Interviews, 1st series, Malcolm Couley ed. Penguin Books, 1977 (Faulkner interviewed in 1956), p.125.

<sup>8</sup> *op.cit.* p.85.

possibilité de faire représenter cette pièce, et d'une politique, ou d'une esthétique de la représentation. L'exemple qui s'impose à l'esprit, en 1986, surtout si l'on s'interroge sur les liens que les femmes ont su créer entre le théâtre et elles, ce n'est pas un exemple américain, c'est un exemple français, celui de la collaboration d'Hélène Cixous et de la troupe d'Ariane Mnouchkine pour écrire et représenter *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk* à la Cartoucherie de Vincennes. Il n'est pas indifférent de préciser le lieu dans la mesure où c'est dans ce cadre que ce spectacle a son histoire, son lieu, son efficacité d'intervention. C'est un exemple de réussite, de production par des voies purement théâtrales d'une *vérité* plus vraie, plus profonde, que l'exactitude documentaire. Et pourtant, dans ce cas, le texte fut entièrement écrit avant le début des répétitions et du travail avec les comédiens, mais en vue d'un projet, et dans une perspective précise de réalisation.

On pourrait considérer, malgré toutes les distances et le caractère unique de chacun des objets comparés, *Terminal* et *Sihanouk* comme deux pôles. A un bout, New York, une réflexion sur la mort, sur la façon dont une société avancée, mais aliénante, traite le problème ou cherche à l'escamoter. A l'autre, à Paris, une réflexion sur un des crimes de l'histoire récente et la destinée tragique d'un petit pays manipulé par les grandes puissances et les idéologies destructrices. A un bout, en 1970, l'aboutissement d'un travail sur l'improvisation collective, la présence de l'acteur, l'articulé et l'inarticulé. À l'autre, en 1986, l'aboutissement d'un travail sur le jeu des acteurs, les techniques orientales du geste, du mouvement, de la musique et de la danse, et sur la diction comme geste parmi d'autres. *Terminal* est écrit par une femme au service des comédiens, et mis en scène par une femme, et par un homme d'une totale douceur. *Sihanouk* est écrit par une femme au service d'une idée, d'une écriture, d'une volonté d'élucidation, et mis en scène par une femme au charisme total. Aucun des deux spectacles où les femmes ont imprimé leur marque ne se donne pour « féministe ». Mais c'est à peine une ressemblance, car l'un vient *avant* le mouvement des femmes, l'autre vient *après* (ce qui ne veut pas dire « une fois le mouvement terminé » mais plutôt « une fois acquis les acquis »). Victimes de la mort naturelle comme de la mort infligée par la guerre, les femmes comme les hommes, visiblement dans chacune des deux pièces ; mais les hommes tout autant que les femmes.

Entre les deux, donc, il y eut le féminisme, la grande poussée du féminisme. Sous sa banderole des groupes se créent, parfois éphémères, parfois plus durables, réussissant à s'implanter : ainsi le It's Alright to be a Woman Theater, ainsi le Women's Interest Center, sous

la direction de Margot Lewitin (le centre est aujourd'hui menacé d'avoir à quitter les lieux qu'il occupait dans la 52<sup>e</sup> rue). Un lieu, c'est ce qui donne la possibilité à « des femmes de s'exprimer ». Il se crée également un collectif féministe de femmes auteurs dramatiques, le Westbeth Playwrights Feminist Collective : soutien, entraide, émulation, action militante. Surtout, le féminisme « traverse », comme on dit, les institutions déjà en place, leur réinsufflé un dynamisme, redonne un élan à des auteurs déjà confirmés. Quelques exemples : en Californie le San Francisco Mime Troupe. Le fondateur, Ronnie Davis, s'en va, Joan Holden crée pour la troupe (devenue elle aussi, en 1970, un « collectif ») *The Independent Female*. Avant c'était Goldoni, *L'Amante Militaire*, utilisé par le Mime Troupe contre la guerre du Vietnam <sup>9</sup>, après ce sera *Seize the Time* (le procès de Bobby Seale, un Black Panther, à Chicago), mais pour l'heure c'est la libération des femmes. La jeune première devient militante : « My epitaph: Shot in her back for refusing to live on it. » Mais la lutte des femmes, dans une troupe aussi ardemment politisée, ne s'oppose pas à la lutte des classes, c'est une force montrée comme véritablement subversive et révolutionnaire : « Or does the implacable rebellious spirit of *independent females* portend this society's ultimate collapse? » <sup>10</sup>. Joan Holden pratique une écriture intimement liée à la pratique théâtrale, elle est animatrice d'une troupe avant d'être écrivain, elle accepte de modifier ses textes en cours de répétition. Elle accepte aussi parfois que le scénario soit fourni par l'un des acteurs, et elle se contente alors d'écrire les dialogues. Elle est un bon exemple de quelqu'un qui a su faire passer le féminisme, son vent salubre et vif, dans un théâtre sensible à toutes les formes d'oppression, mais sans opter pour la ségrégation ni pour un rétrécissement du champ de conscience. Autre exemple : Rochelle Owens, déjà nommée, écrit en 1976 une pièce sur Emma Goldman, *Emma Instigated Me*. Quant à Roberta Sklar, qui avait mis en scène *Terminal*, elle se lance avec énergie dans une entreprise stimulante : donner vie et forme à un théâtre spécifiquement féministe. Trouver une nouvelle esthétique, un nouveau style de jeu, une nouvelle écriture, voilà ce qui la passionne. Elle dirige le *Cinderella Project* au Womanrite Theatre Ensemble (tout naturellement les femmes militantes se tournent, comme l'avait fait Ann Jellicoe, vers un théâtre du rite et du mythe), elle élabore et dirige *Obscenities and Other questions* pour le

---

<sup>9</sup> « Joan Holden and the San Francisco Mime Troupe », Ruby Cohn, in *The Drama Review*, T 86, June, 1980, p.42. Le titre de la pièce est cité sous trois formes : « amante militaire », « L'amant militaire », et enfin, en légende de la photo, par un lapsus amusant, « L'amante militaire »...

<sup>10</sup> *ibid*, p.43.

Women's Unit, puis elle crée le Women's Experimental Theatre. Roberta Sklar a raconté comment et pourquoi elle avait quitté l'Open Theatre : « Back then, what turned me off the theatre was a profound sense of loss of identity... The Open Theatre was becoming very public, but my participation in it was deliberately and continuously ignored. The company seemed outraged at first, and all that, at the sexism of the outside world, but internal struggles soon made it clear that there was a lot of it inside as well... The men, whom I cared a great deal about, were so twisted by sexist standards that no matter what they wanted for the Southeast Asians and the Brazilians, they couldn't understand that it had to be applied to the women who were right next to them » <sup>11</sup>.

Dans un premier temps, opter pour le théâtre féministe, c'est tourner le dos au professionnalisme, avec les dangers que cela comporte : « In 1973, when I was working with the Womanrite Theatre Ensemble, whose members were "just women", rather than actors, I realized that a woman who had only six months earlier left her husband in the suburbs *can* belong on the stage rather than in the audience, as I had previously supposed » <sup>12</sup>. C'est un peu cela, le théâtre militant, féministe ou pas, on fait monter les spectateurs (spectatrices) sur la scène : ceci est *votre* histoire, c'est *vous* que cela concerne. Ensuite, mais ensuite seulement, on voit les dangers, les stéréotypes que charrie lourdement, plein de bonne volonté, tout amateurisme. Comment élargir à nouveau les limites, qui se sont resserrées sous couvert d'une étiquette libératrice ? À nouveau on étouffe, on est à la fois trop mou, trop lourd, répétitif, on ressasse entre soi les mêmes griefs sempiternels, les mêmes rancœurs, on enfonce des portes ouvertes, ouvertes sur une absence d'espace. Pas de théâtre sans technique pour faire passer le message, et plus et autre chose que le message, voilà ce qu'on découvre. Dans le temps, Charles Marowitz, travaillant avec Peter Brock sur le Théâtre de la Cruauté, et réfléchissant sur les soi-disant contradictions entre Artaud et Stanislavski, levait ces contradictions en faisant une distinction entre vérité intérieure et vérité de surface. Et, avec bon sens, il faisait remarquer : « The Method actor's test for truthfulness is the intensity and authenticity of his personal feeling. The Artaudian actor knows that unless that feeling has been shaped into a communicative image, it is a passionate letter without postage » <sup>13</sup>. Ou

---

<sup>11</sup> Roberta Sklar, « Toward creating a Women's Theatre », *The Drama Review*, « Women and Performance Issue », T 86, June, 1960, p.33.

<sup>12</sup> *id.* p.34.

<sup>13</sup> *Tulane Drama Review*, « British Theatre 1956-66 », T 34, Winter 1966, Charles Marowitz, « Notes on the Theatre of Cruelty », p. 161.

bien encore c'est Peter Schumann constatant avec étonnement que la seule façon de communiquer l'horreur, c'est la beauté. Dans le cas de Roberta Sklar, quand elle se met à travailler avec Sondra Segal, il s'agit de passer de la question : « What would be relevant for women? » à la question : « What is feminist acting? ». Début de réponse : « Now there was the possibility that there could be a *feminist* acting method, a feminist analysis of human behavior, and not only a projection of that analysis, but also a model for change. We formulated exercises that expressed questions about the focus in a woman's consciousness. We explored states of mind particular to women. We worked on creating, dynamically, in the room, with ten or twelve participants, a state of mind: a series of movements, sounds and possible interactions, whose gestalt communicated this state »<sup>14</sup>.

Le projet le plus ambitieux du Women's Experimental Theatre, ce fut la trilogie intitulée *The Daughters Cycle*, écrite en collaboration par Roberta Sklar, Sondra Segal, et Clare Coss, elle-même poète et psychothérapeute (« acting out », c'est par les psychothérapeutes que la chose et l'expression ont été inventées). *The Daughters Cycle* se compose de trois parties : *Daughters*, *Sister/Sister*, et *Electra Speaks*. Encore une fois, du rituel au mythe. Le titre *Daughters* éclaire bien le propos : « *Daughters* is a ritual of the primacy of the mother/daughter connection, and the commonality of daughterhood. It reclaims our matrilineage. Every women is a daughter »<sup>15</sup>. C'est là un des points forts de la réflexion féministe, l'ambivalence et l'intensité des rapports mère/fille, et la réhabilitation de la filiation matrilinéaire. Au début de *Daughters*, les « performers », puisque c'est le terme employé, déclinent leur identité, comme dans la tradition biblique :

I am Sondra  
daughter of Lille  
daughter of Sara Rebecca  
daughter of Tzivia  
daughter of a woman from Austria

I am Clare  
daughter of Alistine  
daughter of Marie Josephine  
daughter of Marie Josephine  
daughter of a woman from southern France

---

<sup>14</sup> Roberta Sklar, *op.cit.* p. 36.

<sup>15</sup> Clare Coss, Sondra Segal, Roberta Sklar, *Daughters, A Play*, reprint from *The Massachusetts Review, Woman: The Arts*, 1983, p.11.

I am Mary  
daughter of Chew Kuong Ping  
daughter of Nok Yip Lee  
daughter from a woman from my ancestral village of Sun Wei in Guangdong,  
China

I am Roberta  
daughter of Rose  
daughter of Golda  
daughter of Rachel  
daughter of Sarah  
daughter of a woman from Odessa whose name I don't know <sup>16</sup>.

Ce qui est émouvant c'est qu'on retrouve là, au-delà de l'hommage aux mères, le retour nostalgique aux sources d'avant l'immigration, et le souvenir pieux des ancêtres, ce qui est, en réaction contre le melting-pot, dans la grande tradition américaine, en particulier la tradition juive. Emouvante aussi une écriture poétique et juste, dans la simplicité, l'émotion :

My mother works with fire and water and knives and air  
And with earth.  
My mother's body is not dust.  
It is the early feast that fed my dust  
...  
My mother works with mysteries that cannot be explained  
...  
And I as a woman have my hands inside my mother <sup>17</sup>.

Plus réaliste, *Sister/Sister* explore les rôles à l'intérieur de la famille entre sœur aînée, petite sœur, qui a tout intérêt à rester petite, et sœur coincée au milieu, dont chaque geste, chaque acte, trahit quelqu'un. Quant à *Electra Speaks*, c'est l'histoire des Atrides racontée du point de vue des femmes, Clytemnestre, Iphigénie, Cassandre, Electre, et même la déesse Athéna.

*Daughters* restera un spectacle représentatif de la fin des années 70 (la trilogie fut jouée de 1976 à 1980) comme *Terminal* du début des années 70. Et ensuite ? Ensuite, il semble que le théâtre d'inspiration strictement féministe ait connu un certain essoufflement. Mon opinion personnelle est que les femmes n'ont pas su échapper au danger de rester « assignées

---

<sup>16</sup> *id.* p. 14.

<sup>17</sup> *id.* p.174.

à résidence régionale »<sup>18</sup>. Un théâtre trop rigide idéologique, trop visiblement thématique et qui ne prêche que des convertis tombe dans les défauts de l'agit-prop. Il semble que ç'ait été le cas (j'en parle par ouï-dire) avec l'entreprise suivante de Sklar et Segal : une trilogie (encore) qui se donnait pour but d'explorer le rapport des femmes à la nourriture et qui prit pour titre *Woman's Body and Other Natural Resources*. Pour dire un mot seulement du troisième volet, au titre adroit, *Feast or Famine*, la vérité oblige à dire qu'il fut, en 1985, bien mal accueilli. Cette « diatribe » comme on l'appela sans bonté, suscita l'ironie des critiques, même bien intentionnés : « One amusing segment of the show deals with that urgent topic, how to say no to a cookie »<sup>19</sup> ? Pourtant Mel Gussow semble ne pas avoir été de parti-pris au départ : « As directed by Miss Sklar, the collaborative production — projections, sculptural environments and musical sound track — whets one's appetite for the play itself which, unfortunately, is floating somewhere in limbo. » Alors, qu'est-ce qui ne va pas ? « In her text, Miss Segal fluctuates between apt imagery and trivia, the latter exemplified by her inexpressive delivery of a Joan Rivers monologue. » Cela, c'est le défaut technique, ou esthétique : la lettre ne parvient pas au destinataire faute de timbre. Mais ce n'est pas la seule raison. Il semble que l'on ait là un cas de « résidence régionale » : « Because of the deliberately dismissive attitude toward men, one might also say that feminism intrudes on the play's central theme »<sup>20</sup>.

Une pièce qui échappe à ce reproche et qui sut, justement, s'attacher un vaste public, c'est la pièce écrite par une jeune femme noire, poète et danseuse, Ntozake Shange, et dont le titre, déjà, faisait rêver : *For Colored Girls Who Have Considered Suicide When the Rainbow Is Enough*. Il est injuste peut-être de mesurer les mérites d'une pièce à l'aune de son succès, et pourtant : cela forme un tout, le projet, sa réalisation, son contact avec un public. Il y a succès et succès, mais si l'on n'a pas su trouver son public, c'est qu'on est venu trop tôt ou trop tard, ou qu'on n'a pas trouvé la bonne stratégie d'intervention, on a mal calculé son coup. Dans le théâtre, tout compte, et l'air que l'on sait brasser autour de soi, cela fait partie de l'art du bateleur, du génie des planches, comme on voudra, du besoin passionné de communication.

---

<sup>18</sup> Cette expression est utilisée sur la jaquette des ouvrages parus dans la collection « La Philosophie en effet », qui paraît chez Galilée : « ... qui rapportent la philosophie à ce qu'elle entend néanmoins nommer, constituer, s'approprier comme ses propres objets (autres « discours », « savoirs », « pratiques », « histoires », etc.) assignés à résidence régionale.

<sup>19</sup> Mel Gussow, « Stage: *Feast or Famine*: Food for Thought », *New York Times*, May 10, 1985, p. C29.

<sup>20</sup> *id.*

*For Colored Girls*, « poème chorégraphique » — ici encore on était dans le rituel, la stylisation — fut donc un immense succès, en 1976. Après d'un public mixte, hommes et femmes, Blancs et Noirs. A cause d'un élan dans le lyrisme certainement, d'une générosité (sans laquelle les revendications deviennent acrimonie), d'une exubérance contagieuse. Et aussi parce que le spectacle avait la part belle et que nulle « leçon »<sup>21</sup> n'était tirée. Ntozake Shange a écrit et fait jouer d'autres pièces, ou « theater pieces », comme elle préfère les appeler (Ntozake Shange se considère comme « a poet in American theater ») : *A Photograph: Lovers in Motion* (1975), dont le premier titre était : *A Photograph: A Still Life With Shadow/A Photograph: A Study in Cruelty* sur une musique de David Murray. *Spell n°7*, dont le sous-titre, bref poème, était : « Geechee jibara quik magic trance manual for technologically stressed third world people », sur une musique de David Murray également. La préoccupation matrilinéaire n'était pas absente de ce spectacle, dédié à « my great aunt marie, aunt lizzie, aunt jane and my grandma, viola benzena, and her buddy, aunt effie, and the lunar year ». *Boogie Woogie Landscapes*, sur une musique de Baikida E.J. Carroll et une chorégraphie de Avery Brooks. Pièce musicale et militante à la fois, pièce accusatrice ? : « it's not so good to be born a girl/sometimes. that's why societies usedta throw us away/ or sell us/or play withour vaginas/cuz that's all girls were good for. at least women cd carry things & cook...infibulation lets us get infections that we cant mention/cuz disease in the ovaries ie a sign that we are dirty anyway/so wash yrself/cuz once infibulated we have to be cut open to have/you know what/the joy of the phallus... »<sup>22</sup>.

Etre noire, pour Ntozake Shange, c'est quelque chose qui affecte son rapport à la langue dont elle se sert en tant qu'artiste, puisque c'est la langue-des-Blancs qu'elle est bien obligée d'employer, et cela ne va pas sans révolte de sa part. En 1979, elle déclarait : « i cant count the numbe of times i have viscerally wanted to attack deform n maim the language that i waz taught to hate myself in... yes/being an afro-american writer is something to be self-conscious abt/& yes/in order to think & communicate/i haveta fix my tool to my need/i have to take it apart to the bone/so that the malignancies/fall away/leaving us space to literally create our own image »<sup>23</sup>. Cette façon même d'écrire, semi sténographique, sans majuscules, c'est déjà une façon de secouer le langage écrit qu'on vous apprend à l'école. Quant à l'image qu'il s'agit

---

<sup>21</sup> Geneviève Fabre a analysé cette pièce en détail ici-même dans le n° 10 de la *R.F.E.A.* « Théâtres de l'Amérique ». Je renvoie à cette étude.

<sup>22</sup> Ntozake Shange, *Three Pieces*, Penguin Plays, 1982, p.135.

<sup>23</sup> Ntozake Shange, « Unrecovered losses/black theater traditions », *ibid.* p.XII.

de créer : la danse, le chant sont des réalités de la culture noire, c'est donc cette forme-là de théâtre qu'elle entend privilégier : « i wd suggest that we demolish the notion of straight theater for a decade or so, refuse to allow playwrights to work without dancers & musicians »<sup>24</sup>. Revenir au spectacle pur, en somme, serait une forme de militantisme. Et, s'il sait rester proche de la musique et de la danse, c'est bien la forme d'expression qui lui convient : « theater which is an all encompassing moment/a moment of poetry/the opportunity to make something happen »<sup>25</sup>.

Une autre femme écrivain qui a su, récemment, toucher un large public, c'est Marsha Norman qui, en 1983, obtint le Pulitzer Prize for Drama pour sa pièce *'night, Mother*. Le thème de cette pièce, qui est proche, là encore, des préoccupations féministes, ce sont les rapports d'une mère et de sa fille : plus précisément, d'une fille et de sa mère. Comme c'était le cas, chez Arthur Miller, pour les fils et les pères, une femme qui parle des filles et des mères s'identifie toujours à la fille : les mères n'ont pas encore eu la parole, sauf donnée (et souvent prêtée plus que donnée) par leurs filles. Mais il ne s'agit pas, dans cette pièce, de prouver quelque chose. Personne n'a tort ou raison. Il y a, tout au long de cette soirée qui est une dernière soirée, un suspense fort qui est lié à la décision annoncée par la fille Jessie, de se suicider. Cette décision donnera une intensité particulière à chacun des moments vécus et partagés par la mère et la fille cet unique soir. La mère tentera de faire revenir Jessie sur sa décision, nous sentirons sa souffrance sincère, mais il y a une logique de l'acte à laquelle elle-même, par moments, se soumet. Il y a une logique du déroulement qui dramatise, unifie, vectorise les échanges : la longue scène qui est la pièce est une petite capsule de temps contenue entre l'annonce de la décision et le passage à l'acte. Temps suspendu mais aussi temps qui tend vers l'inéluctable, bilan sans dogmatisme, et sans compromis. Et puis, par moments, l'inattendu, la distraction, la détente : le cocasse ou le quotidien prennent le dessus. L'auteur est à l'écoute, avec une attention précise, à *ce qui se passe* dans la tête de chacune des deux femmes, à tout moment, et à ce qui *pass*e de l'une à l'autre. Il faudrait tout citer. Ainsi, Jessie est contente parce qu'elle a retrouvé la mémoire (c'est un paradoxe, étant donné qu'elle n'en aura plus besoin). Avant, pour lutter contre ses absences, elle faisait des listes :

Jessie. — Because I've made lists for everything. But now I remember what things mean on my lists. I see "dish towels", and I used to wonder whether I was

---

<sup>24</sup> *ibid.* p.10.

<sup>25</sup> *ibid.* p.XI.

supposed to wash them, buy them or look for them because I wouldn't remember where I put them after I washed them, but now I know it means wrap them up, they're a present for Loretta's birthday <sup>26</sup>.

La mère apprend à sa fille que, si elle est épileptique, c'est que son père l'était avant elle. C'est une façon de dire que ce n'est pas sa faute à elle, mais aussi de dire, sans jérémiades, quelle malchance a été la sienne : « Oh, that uses some swell time, sitting here with the two of you turning off and on like light bulbs some nights » <sup>27</sup>. Il y a dans le ton une constante justesse qui fait penser, parfois, à certaines pièces anglaises écrites dans les années cinquante. Ainsi, sur l'arbitraire des rapports familiaux : « Family is just accident, Jessie. It's nothing personal, hon. They don't mean to get on your nerves. They don't even mean to be your family, they just are » <sup>28</sup>. Ou encore, cette très belle phrase toute simple dite par la mère pour résumer ses rapports avec son mari : « How could I love him, Jessie. I didn't have a thing he wanted » <sup>29</sup>.

\*\*\*

Quelques mots, pour terminer, sur ce qui semble se dessiner aujourd'hui, et que demain infirmera peut-être, pour revenir, en boucle, à ce pessimisme modéré que j'annonçais au début, et que j'ai pris soin de modérer. Sur un fond de répertoire pauvre, on remarque deux choses. Une tendance à retourner au patrimoine. Evidemment, ce terme ne fait guère place aux femmes, c'est l'héritage des pères ; quant au « matrimonial », il indique seulement que les femmes épousent des hommes. Disons tout de même qu'on se tourne vers un passé méconnu, et qu'on exhume des pièces écrites par des femmes dans les années 20, les années 30. On découvre, on l'ignorait, que plusieurs femmes écrivirent des pièces pour les fameux Provincetown Players qui firent connaître O'Neill. Pour le moment on les publie, peut-être jouera-t-on à les jouer un jour, en forme d'hommage. Deuxième chose, il se développe une mode qui met en scène des femmes écrivains, qu'on montre en héroïnes de leur propre vie. Il

---

<sup>26</sup> Marsha Norman, *'night, Mother*, Hill & Wang, 1983, p.67.

<sup>27</sup> *ibid.* p. p.69.

<sup>28</sup> *ibid.* p.23.

<sup>29</sup> *ibid.* p.46.

Il y a eu Virginia Woolf (*Virginia*, de Edna O'Brien, qui a été jouée à New York), Il y a eu Sylvia Plath avec *Letters Home*, il y a aujourd'hui à New York Lillian Hellman, dans une pièce, *Lillian*, de William Luce, fondée sur les écrits autobiographiques de Lillian Hellman, et jouée par Zoe Caldwell. La vedette des vedettes, c'est Gertrude Stein. Après *Gertrude Stein, Gertrude Stein, Gertrude Stein*, de Marty Martin, joué par Pat Carroll, il y a aujourd'hui à New York *Gertrude Stein and a Companion*, de Win Wells. C'est Wilford Leach qui avait commencé, en 1970, avec un portrait intitulé *Gertrude (or Would She Be Pleased to Receive It): A Mystery*.

Il y aura bientôt Emily Dickinson, si ce n'est fait, et, plus près de nous, Flannery O'Connor avec ses paons et ses béquilles, Carson McCullers avec ses manières de petit garçon. Ce sont là des entreprises qui ne sont pas sans équivoque. On rend hommage, mais aussi on détourne à son profit un nom icônique, quasi magique, comme Woolf (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*) ou Stein. Chez Gertrude Stein, on exploite la masculinité affichée, chez Plath et Woolf le suicide (« des petits cailloux dans les poches »). On fait apparaître (je ne dis pas qu'il ne faut pas) le rapport problématique des femmes à l'écriture en mettant en avant le rapport problématique d'une femme écrivain à la vie dite normale, ou équilibrée. On se sert des lettres, des journaux intimes, on cherche l'émotion ou le pittoresque. Le féminisme a sa part de responsabilité dans cette exaltation du biographique. On ne peut pas le censurer, on peut considérer qu'il s'agit d'une étape, à rapprocher de la réhabilitation des littératures « mineures » : mais on peut préférer, pour les femmes et pour le théâtre, que les femmes, plutôt que pathétiques figures, soient regard et action : *Sihanouk*, par exemple. C'est bien le parti que semble avoir pris, en Amérique, la romancière Toni Morrison, qui vient d'écrire sa première pièce : *Dreaming Emmet*. Le point de départ en est le meurtre d'un jeune Noir de quatorze ans dans le Mississippi, il y a trente ans, Emmet Till. Ses meurtriers avaient été acquittés. Le metteur en scène choisi par Toni Morrison est Gilbert Moses qui avait fondé le Free Southern Theatre. Il ne s'agit naturellement pas d'un théâtre documentaire, Toni Morrison le précise bien « I like to make up stuff. I take scraps, the landscapes of something that happened, and make up the rest... I am not sticking to the facts... What is interesting is the contradiction of fact »<sup>30</sup>. Il y a là une ouverture vers l'épique (si c'est bien le terme qui convient) qui est en effet très intéressante.

---

<sup>30</sup> Margaret Craydon, « Toni Morrison Tries Her Hand At Playwriting », *New York Times*, Sunday, Dec.29, 1985, p. H 16.