

## Mon nom est Persona » : les femmes et le théâtre

*Stratégies des femmes*, Editions Tierce, 1984

Marie-Claire Pasquier

Lorsqu'on cherche à explorer les rapports ambigus que les femmes entretiennent avec le théâtre, et que le théâtre entretient avec les femmes, deux constatations reviennent avec insistance, sans qu'on puisse évacuer l'une ou l'autre, et sans que pourtant elles parviennent à s'articuler de façon claire, satisfaisante. Ces constatations, les voici comme point de départ, sous forme de postulats, de propositions :

1. Les femmes aiment le théâtre.
2. Le théâtre exclut les femmes.

Il faudrait séparer les deux propositions par un « et pourtant », sans décider déjà s'il est plus juste de dire « les femmes aiment le théâtre, et pourtant le théâtre exclut les femmes », ou la formule inverse.

Mais d'abord, devant une affirmation si tranchante, si catégorique, on est en droit de poser la question : mais quelles femmes ? Et quel théâtre, ou quels théâtres ? Je serais tentée de répondre, dans un premier temps :

1. Toutes sortes de femmes aiment toutes sortes de théâtres.
2. Tout théâtre, quel qu'il soit, exclut toute femme, quelle qu'elle soit.

Et je ne crois pas que l'on puisse à aucun moment affirmer : c'est justement *parce que* le théâtre exclut les femmes que les femmes s'accrochent, viennent tourner là autour ; on verra bien si moi... par défi, ou par masochisme. Mais il faut très vite revenir à cette ambivalence des termes « théâtre », « femmes ».

« Théâtre » peut vouloir dire cette institution consacrée que la société produit pour se donner des fables fondatrices de sa légitimité, pour civiliser, canaliser la fête et la transformer en cérémonie, en acte d'allégeance. Font système avec ce théâtre les « femmes » telles que la

société elle aussi les a produites, et telles qu'elles souhaitent demeurer, et paraître, n'ayant pas d'alternative, ou ne sachant pas qu'elles en ont une. Dans cette perspective, c'est tout naturellement, ou tout *socialement*, que les femmes aiment le théâtre : aimer « aller au théâtre », c'est aimer s'habiller, mettre des robes et des bijoux, sortir de la maison, être entourée, admirée, « faire honneur » à un homme qui se pare, lui, de son uniforme, de ses décorations, de sa canne ou de sa moustache (voir les descriptions de Virginia Woolf dans *Trois Guinées*). Les femmes de l'aristocratie, puis de la bourgeoisie, ont de tout temps eu le privilège, ou le monopole, ou la tâche, d'être la caution culturelle de leur classe, sa face aimable. Les femmes sont le signe et le symbole de la distinction sociale, des différences subtiles mais constitutives du système hiérarchique auquel elles sont rattachées par les hommes. Elles-mêmes jouent un rôle, elles sont *en représentation*.

Ajoutons que, ne disposant pas du pouvoir réel, elles ne sont rien d'autre que ce rôle, cette fonction de représentation. Il y a là une affinité qui rapproche les femmes de ce lieu du leurre, du faire-semblant, de l'illusion qu'est le théâtre, si on le prend maintenant dans le sens de *ce qui, sur une scène, se donne à voir*. Il y a une autre raison pour laquelle les femmes ont des affinités avec le leurre : c'est que, depuis qu'elles sont petites filles, on leur apprend à dire ces « pièges érotiques » que les hommes à la fois leur demandent d'être et leur reprochent d'être. Théâtre, femme : même *séduction*. La spectatrice s'identifie à l'actrice qui, plus que toute autre, est parée, brillante, vue par tous, convoitée par tous, insaisissable pourtant, pure image. Être actrice, ou s'identifier à elle, c'est être la Femme : la Divine, la Dame aux camélias, la Comtesse aux pieds nus, l'Étoile dont est amoureux un ver de terre, Esmeralda, Ophélie, Desdémone, Cléopâtre, la Femme fatale qui défait les Empires.

La femme comme leurre, comme extériorité, dans l'imaginaire des sociétés, c'est à la mythologie grecque que cela remonte, avec le mythe de la naissance, ou plutôt de la fabrication de la première femme, Pandora. C'est dans la *Théogonie* d'Hésiode qu'on trouve ce mythe, qui répond au besoin d'opposer aux hommes, *anthropoi*, une « des femmes », *genos gynaiikon*. Pandora ne naît pas d'une femme, puisqu'elle est la première femme (les hommes, eux, sont déjà là). Elle est *forgée* par Hephaistos en forme de femme. Elle est une *agalma*, une image. Je suis ici les analyses que fait Nicole Loraux dans un livre récent intitulé *Les Enfants d'Athéna, idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*. Lisant de très près le texte d'Hésiode, elle conclut : « La créature de la *Théogonie* n'est pas un déguisement trompeur ; son voile ne dissimule pas qu'elle est autre chose qu'une femme — un dieu, un

démon, un homme —, il ne cache rien parce que la femme n'a pas d'intérieur à masquer. Disons-le tout net : dans la *Théogonie*, la première femme est sa parure, elle n'a pas de corps. Tout se passe, du moins, comme si le texte répugnait à lui en donner un »<sup>1</sup>.

D'après ce mythe, la première femme est théâtre, elle est l'*image* de la féminité au même titre que les costumes, les décors et les personnages, qui ne sont constitutifs que d'un univers de *signes*. N'oublions pas que, d'après le même mythe, Pandora est à la fois la séduction même et un fléau pour l'humanité (ce sont les hommes, *anthropoi*, qui, jusqu'à son arrivée, constituent à eux seuls « l'humanité »). Fléau nécessaire puisqu'il faut en passer par la reproduction sexuée, mais fléau. Il y a là chez les Grecs une misogynie constitutive de la démocratie athénienne. La femme n'a pas le statut de *citoyen*, terme qui ignore le féminin. C'est la même misogynie qui est constitutive du théâtre grec, dont nous sommes encore les héritiers. Le théâtre, depuis les Grecs (et jusqu'à Claudel, en passant par Marlowe et Goethe) se joue entre les dieux et les hommes, ou entre l'homme et Dieu, et la femme fait figure de tiers. Je citerai, là encore, Nicole Loraux : « Instrument de la rupture, la femme sépare les hommes des dieux ; mieux, elle les sépare d'eux-mêmes, en introduisant la sexualité, cette asymétrie du même et de l'autre »<sup>2</sup>.

Mais tout n'est pas si simple, même dans la misogynie. Car l'exclusion des femmes est à la fois nécessaire et impossible. Ce que font les hommes, c'est d'opposer la *valeur* du masculin au *fait* du féminin. Mais on les verra aussi, à la Renaissance, s'approprier la *valeur* du féminin, en faire une des attributions du masculin parmi les autres. Nous sommes aussi les héritiers du théâtre élisabéthain où, les femmes étant exclues de la scène mais non du répertoire, on a vu les acteurs jouer avec les mêmes artifices, et le même naturel, les rôles masculins et les rôles féminins. En un sens, les hommes n'ont pas besoin des femmes pour produire du féminin, et un système de différences. Voici donc le théâtre qui permettra le jeu des identités, des méprises, de tous les cas de figure du même et de l'autre.

A notre époque, Jean Genet, qui voulait que *Les Bonnes* soient jouées par deux hommes, pensait et pense, comme les Elisabéthains, que la féminité n'est portée par les femmes que sous une forme dégradée, inerte, et que seul un jeune homme peut la jouer avec véracité : voir les analyses de Sartre à ce sujet.

---

<sup>1</sup> Nicole Loraux, *Les Enfants d'Athéna*, Maspero, 1981.

<sup>2</sup> Nicole Loraux, *op. cit.*

Mais c'est justement, peut-être, parce que le théâtre représente un espace où le *jeu* est permis, un espace de liberté, que les femmes y trouvent leur compte, comme les marginaux, comme les opprimés. L'imaginaire n'ignore pas les rôles sociaux, mais il les fait circuler, il fait jouer leurs ambivalences, les renversements possibles. Le Prince et le pauvre. Athènes, c'est la défaite des femmes, mais c'est aussi la victoire du féminin, en la personne d'Athéna, la déesse Vierge. L'opéra, tel que l'analyse Catherine Clément<sup>3</sup>, c'est la défaite des femmes parce qu'elle s'en tient aux intrigues, aux fables, à toutes ces histoires de femmes victimes, de pères assassins, de mères sacrifiées, de domination par la lance, l'anneau, l'épée, le heaume. Mais l'opéra, c'est aussi la musique, le chant. C'est la victoire du féminin par la voix de la chanteuse, souveraine, et qui subjugué les foules. Là où le personnage meurt, sa voix, jusqu'au dernier souffle, règne sans partage.

Les femmes ont donc compris que par l'imaginaire, par le théâtre, peut se montrer, et se vivre, une alternative à la société telle qu'elle est. Par un juste retournement des choses, une *valeur* du féminin, en face du *fait* masculin, Contre une société qui impose le fait accompli de ses valeurs d'oppression, d'injustice, de hiérarchie, de possession, un certain théâtre peut poser ses propres valeurs, sous forme d'utopie, ou sous forme de représentation du renversement de pouvoir. Mais cela ne va pas de soi. Parce que qui dit *théâtre* dit *dramatisation*, donc conflit, sur le modèle de la guerre. Et par ce biais revient cette fois la « victoire du masculin », même si ce sont, dans l'intrigue dénouée, des femmes qui gagnent. Il y a là une impasse à laquelle aujourd'hui des femmes sont sensibles, qui tentent de faire un théâtre décroché du dramatique, un théâtre de la fluidité, de la libre circulation : voir, en France, Marguerite Duras, Simone Benmussa. On dira : oui, mais libre circulation de quoi ? Des fantasmes ? Et on en revient à la question : si tout cela sert à faire circuler des fantasmes masculins, y compris les fantasmes de féminité des hommes, quel est l'intérêt pour les femmes ?

C'est pour cela que, dans une époque si critique, ces femmes, avec une juste prudence, hésitent à s'entourer d'hommes dans l'exercice de leur profession. Elles préfèrent écrire ou adapter elles-mêmes des textes, ou alors mettre en scène des textes écrits par des femmes. Elles font elles-mêmes leurs décors, pour que l'imaginaire masculin ne revienne pas par la bande avec des décors fortement symboliques, dressés, exaltant l'érection sans le dire. Quand

---

<sup>3</sup> Catherine Clément, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Grasset, 1979.

un homme, Claude Régy, met en scène Marguerite Duras, ou Nathalie Sarraute, il se fait pur serviteur, avec une rigueur extrême qui est presque de l'ascétisme (destruction de soi). Mais cet ascétisme même, dans sa maigreur arrogante, n'est-il pas, subtilement, une façon de *marquer* ce que l'on sert ? Cette tension entre la misogynie d'un metteur en scène et la virilité d'une femme écrivain, et la féminité « élisabéthaine » de cet homme, cela fait du très bon théâtre, à coup sûr, justement parce qu'on ne s'y retrouve plus du tout, les identités sont brouillées. Mais il n'est pas sûr que ce soit les femmes ni le féminin qui y gagnent, en fin de compte.

Autre situation difficile, embrouillée, risquée : celle des femmes — productrices, metteurs en scène, actrices, voire même historiennes de théâtre — quand elles se retrouvent promouvoir, mettre en œuvre, faire connaître, le théâtre « des opprimés » : théâtre chicano, théâtre noir américain, théâtre antillais. Augusto Boal dit que son théâtre s'adresse à « l'homme de la rue ». Mais y a-t-il une « femme de la rue » qui serait l'équivalent de cet homme-là ? Le théâtre noir américain, pour ne prendre pour lui, est souvent fortement misogyne, et c'est logique. Pour le rendre plus poignant, plus immédiatement efficace, les hommes noirs qui le conçoivent et le produisent *sexualisent* le conflit qui oppose les Noirs à l'opresseur blanc, et c'est la femme blanche, la *Diabliesse*, qui prend sur elle tous les péchés. LeRoi Jones — Imamu Baraka — dans une pièce de 1967 qui est une allégorie, *Madheart*, montre le Noir (victime) qui transperce d'un épieu le cœur de la « Diabliesse blanche ». Ensuite, il asperge d'une lance d'eau, pour la purifier, la femme noire qui s'offre à lui. Il la gifle, il exige sa soumission : alors seulement elle pourra devenir la compagne dont a besoin, pour se libérer, le vrai révolutionnaire : « Dans la perspective nationaliste, son obéissance absolue est aussi indispensable à l'édification de la nation noire que l'est la réunion de tous les membres égarés »<sup>4</sup>.

Quand « noir » cesse d'être un fait pour devenir une valeur symbolique, cette valeur est tout naturellement du côté du *viril*, et le terme « blanc » se charge de mépris, ou de répulsion, pour ce qui est non-viril. « Blanc », chez LeRoi Jones, égale mou et doux comme un bouton d'acné », mais mou et doux, on sait bien que c'est aussi le corps d'une femme, le sein d'une femme. Broadway, qui est traditionnellement appelé « The Great White Way » devient

---

<sup>4</sup> Geneviève Fabre, *Le Théâtre noir américain*, CNRS, 1982.

pour les auteurs dramatiques noirs qui se veulent révolutionnaires « une grosse vache blanche repue : c'est l'image femelle, grasse et molle passive, qui exprime le mieux le rejet <sup>5</sup>.

La femme noire peut à la rigueur devenir une figure révolutionnaire, mais elle demeure tributaire des fantasmes masculins : « Je suis la femme noire. Celle dont tu as besoin. Tu dois me retrouver, homme noir, ou tu ne seras jamais. Seigneur... un homme <sup>6</sup>. » Dans la même pièce, l'homme noir (représentatif de son peuple, c'est le seul nom qu'il porte) frappe alors la femme en disant : « Je te veux, femme, en tant que femme. À genoux. À genoux, soumets-toi, soumets-toi... à l'amour... et à l'homme, maintenant, pour toujours. » Ensuite il l'embrasse sur les lèvres, et la femme domptée, dira enfin les paroles que l'homme veut entendre : « Je suis à toi, tu es le plus fort de tout ce que Dieu a créé. Emplis-moi de ta semence <sup>7</sup>. »

Bien sûr il faut tenir compte de toutes les distances de l'ironie dramatique : l'homme noir n'est violent, nous laisse-t-on entendre, que parce qu'il est lui-même violenté. L'homme blanc traite l'homme noir d'animal, alors l'homme noir n'a pas d'autre ressource que de traiter la femme comme sa chose, et de traiter l'homme blanc de femme. Mais ce que pensent en commun l'homme blanc, et l'homme noir, c'est que c'est le porteur-de-semence qui détient la force de domination, « la force de transformation ».

Écrire sur ce théâtre, promouvoir ce théâtre, pour une femme, c'est se trouver confrontée à ce paradoxe. Mais ce n'est pas le seul. Car les femmes qui défendent ce théâtre ne sont pas les femmes dont ce théâtre parle. En position d'apologie, ou d'analyse, leur regard bienveillant les met hors système, hors insulte, Mais il reste vrai que, quel que soit le jeu des distances (distance de l'ironie, distance du regard), tout théâtre d'invective insulte en premier lieu les femmes. Faut-il dire que le théâtre qui met en jeu les pyramides d'oppression les met en évidence et, ce faisant, sert à les remettre en cause ? Le problème est plus général, il ne touche pas seulement les femmes, et sans doute pas seulement le théâtre. Un Noir qui reprocherait à Shakespeare Othello se verrait taxé de naïveté, de même qu'un Juif qui lui reprocherait Shylock. Le spectateur-de-théâtre est neutre, il est honoré, il est en position de supériorité, d'impunité, et cesse (comme l'universitaire auteur d'une thèse) d'être noir, juif, ou femme. Serait-ce là une des raisons pour lesquelles « les femmes aiment le théâtre » ? Parce

---

<sup>5</sup> Woodie King & Ron Milner, « Evolution of a People's Theater ». Introduction à *Black Drama Anthology*, sous la direction de W. King & R. Milner. New American Library, 1972.

<sup>6</sup> Leroi Jones, *Four Black Revolutionary Plays*, New York, Bobbs-Merrill, 1969. Cité par G. Fabre, *op. cit.*

<sup>7</sup> *Id.*

que le théâtre leur assure une forme de citoyenneté-à-part-entière, une suspension provisoire de la « marque » femme ?

Mais les formes les plus progressives de théâtre s'efforcent de secouer cet humanisme libéral et bienveillant et protégé. Ainsi Peter Handke, dans *Outrage au public*, crée-t-il une situation où les comédiens s'adressent directement aux spectateurs et s'efforcent par leur rhétorique de les arracher à leur confortable position de voyeurs : « Vous n'avez pas à nous juger d'en bas, comme des grenouilles contemplant des oiseaux. Vous n'aurez pas à jouer le rôle d'arbitres<sup>8</sup>... » Ou encore : « Vous n'êtes plus des badauds. Vous êtes le sujet du spectacle. Vous êtes au centre de notre vision. Vous être l'objet de notre dialogue »<sup>9</sup>. Et, vers la fin du spectacle : « Vous serez insultés, parce que l'insulte est une façon de communiquer. En insultant, nous devenons naturels. Nous avons prise sur vous. Nous renversons l'obstacle qui nous sépare. Nous renversons le mur. Nous allons vers vous »<sup>10</sup>. Et bien sûr, ce faisant, les comédiens détruisent cet édifice fragile, tout entier symbolique, qu'est le théâtre. Le théâtre cesse d'être un espace de jeu. Car le théâtre, c'est ce qui permet de se voir comme on n'oserait se rêver. C'est l'homosexuel Genet qui l'a dit, mais peut-être que les femmes elles aussi cherchent dans cet espace un lieu où l'on peut oser, où l'on n'a plus peur, où l'on est homme et femme à la fois, agresseur et agressé, maître et esclave, et en tierce position d'où l'on voit à la fois le maître et l'esclave. Un lieu où les valeurs sont inversées, ou déplacées, ou simplement « mises en scène », c'est-à-dire désarmées sous le regard et par le regard, conjurées par le rituel.

Longtemps on a dit (laissons ce « on » dans l'anonymat) : « Les femmes n'ont pas d'âme. » Ensuite on a dit : « Les femmes n'ont pas d'inconscient. » Traînant dans la conscience collective, il me semble entendre en écho affaibli la formule : « Les femmes n'ont pas d'imaginaire. » Aimer le théâtre, pour les femmes, c'est peut-être une façon d'affirmer, non pas « j'ai un imaginaire » ou « j'ai un inconscient » (qui se lancerait jamais dans une telle affirmation...) mais : « nous avons un inconscient », « nous avons un imaginaire ». Si les femmes aiment le théâtre, c'est peut-être parce qu'il est de l'ordre du communautaire, du collectif. Au théâtre, lutte et réflexion ont un pouvoir exemplaire, et ce qui vaut pour moi vaut aussi pour les autres. Alors, comment se fait-il que le théâtre exclue les femmes ? Il n'est pas

---

<sup>8</sup> Peter Handke, *Outrage au public* (1966), L'Arche, 1968.

<sup>9</sup> *Id.*

<sup>10</sup> *Id.*

question d'énumérer ici tous les obstacles que les femmes rencontrent lorsqu'elles veulent faire du théâtre, écrire des pièces, les mettre en scène. Mais je voudrais donner quelques exemples, en rappelant pour commencer que le terme « metteur en scène » n'a pas de féminin, et que ce n'est pas un hasard.

En France, les carrières des quelques femmes qui ont acquis une réputation par leurs mises en scène témoignent des difficultés qu'elles ont connues. A talent égal, on peut affirmer qu'un homme aurait réussi dix ans, vingt ans plus tôt qu'elles. Et dix ans, vingt ans, on a beau dire, dans une vie, ça compte. Ariane Mnouchkine a commencé par le théâtre universitaire et n'est pas sortie de ce ghetto-là pendant longtemps. Il a fallu attendre pour elle d'être portée par la vague de 68, de trouver un lieu marginal, les hangars de Vincennes, dont personne d'autre ne voulait, et d'être soutenue par une vision militante du théâtre qui atténuait les rapports hiérarchiques et les conflits d'autorité, en même temps que le vedettariat. Viviane Théophilidès et Anne-Marie Lazarini, avant d'avoir leur autonomie, et de consolider chacune leur réputation, ont commencé par faire leurs armes dans un petit groupe militant et peu gâté par les subventions, les Athévains. Simone Benmussa, « poulain », comme on l'a dit, de Barrault (pas de féminin là non plus), a été longtemps étouffée, au moins autant que protégée, par l'institution qui l'a formée.

Pourquoi si peu de femmes ? Parce que le poste de metteur en scène est un poste de maître d'œuvre, c'est un poste qui demande charisme et autorité. Les acteurs s'en remettent aveuglément à lui (comment dire « à elle » ?), les techniciens — presque tous des hommes, jusqu'à ces toutes dernières années, qui ont vu arriver dans le métier des éclairagistes femmes de talent — reçoivent et exécutent ses ordres. C'est « le patron » (quel est le féminin de ce mot-là ?). Un homme s'impose sans peine dans ces fonctions de chef « naturel » (et on pense aux anecdotes du type : « Où est le médecin ? « Où est le pilote ? », questions posées aux femmes occupant ces positions et spontanément prises pour une infirmière ou une hôtesse de l'air, on pense aussi à l'énigme du chirurgien qui opère son fils sans pour autant être son père...). On ne s'en étonnera pas, ce sont souvent les femmes (comédienne chevronnée en face d'une femme metteur en scène moins expérimentée, par exemple) qui ont le plus de peine, dans leur misogynie bien ancrée, à admettre l'autorité, ou la responsabilité d'une femme. A reconnaître, tout simplement, sa compétence.

En Amérique, certains phénomènes ont donné aux femmes, dans le théâtre, une place qu'elles ne connaissent pas dans d'autres pays. L'avant-garde en est un, le féminisme un autre.

Le Living Theatre, de ce point de vue, fut exemplaire, grâce à un couple, celui de Julian Beck et de Judith Malina, lui acceptant de jouer mis en scène par elle, grâce aussi à la structure communautaire qu'ils surent créer autour d'eux pendant de nombreuses années. Certaines structures aujourd'hui — le Women's Interart Center — connaissent les avantages mais aussi les dangereuses limites de la non-mixité. Enfin des exemples comme ceux de Meredith Monk, Elizabeth Swados, Carolyn Carlson ou Lucinda Childs, dans leur diversité, semblent montrer que la musique, la chorégraphie, sont des domaines où il est plus facile pour une femme de s'affirmer (par la technicité, par l'effacement idéologique) que dans le théâtre « dramatique », le théâtre « écrit ».

*Écrire pour le théâtre*, c'est faire exister un monde en concurrence (qu'il s'agisse d'imitation ou de contre-modèle) avec le monde qui existe dans la réalité. C'est être en position de législateur, c'est postuler un monde, et un monde qui fonctionne avec son réseau de relations, ses conflits, son architecture sociale : un monde cohérent, ordonné. Il y faut une autorité, une légitimité, une *représentativité*. On s'aperçoit qu'une femme (dans la tête de tout le monde, et dans sa propre tête) a bien rarement cette légitimité. Elle ne représente qu'elle-même, elle n'est pas porteuse de l'ensemble des institutions (y compris de l'institution-théâtre). Comment pourrait-elle dire la guerre, la justice et l'injustice, comment pourrait-elle dire le pouvoir et l'abus de pouvoir, comment pourrait-elle dire autre chose que le domestique, qui est justement exclu du théâtral (le théâtre pénètre jusqu'au salon, ou même jusqu'à la chambre à coucher, mais pas jusqu'à la cuisine — insolente exception de Wesker en ce domaine qui avait intéressé Ariane Mnouchkine, et encore : il s'agissait de la cuisine d'un grand restaurant — ni jusqu'à la buanderie, ni jusqu'à la chambre des enfants, lieux d'activités purement féminines) ? La guerre même des couples, le duel amoureux « dont la haine mortelle des sexes est la base », comme dit Kleist dans *Penthésilée*<sup>11</sup>, ne faut-il pas l'homme pour les voir d'en haut, de son balcon d'observateur, pour les dire avec force, avec objectivité, alors que la femme, tout entière engluée dans son rôle de victime, ou de traîtresse (celle qui-se-refuse ou qui-se-fait-attendre ou qui-se-donne-à-un-autre) ne connaît jamais que l'aspect le plus immédiat, pulsionnel, compulsif des choses ?

Un homme peut dire Phèdre, une femme ne peut pas dire Hippolyte. Un homme peut dire Penthésilée, une femme ne peut pas dire Achille. Entendons-nous : ne peut pas les dire

---

<sup>11</sup> Cité par Julien Gracq, dans « Le Printemps de Mars », présentation de sa traduction de *Penthésilée* (1954), librairie José Corti, 1973.

*légitimement, objectivement*, comme le théâtre le réclame. Elle ne peut pas dire la haine d'un jeune homme pour les femmes sans qu'on soupçonne sa propre sexualité, elle ne peut pas dire l'amour d'un homme pour une femme avec ses composantes de désir de conquête (que sait-elle de la conquête d'une femme ?) et de mépris de la conquête (que sait-elle du mépris ordinaire du mâle pour l'objet sexuel qu'il ne désire plus ?). Un homme connaît tout de l'amour pour un homme, car il est un homme, mais la réciproque n'est pas vraie — pas admise en tous cas. Madame Bovary, c'est Flaubert, mais il est toujours transgressif pour une femme de donner la parole à un homme.

Audace récente de Christiane Rochefort en ce domaine. Et encore : c'était un roman, tant qu'on est dans la fiction, dans l'imagination de l'auteur, tout est à peu près permis. Mais au théâtre, il y a une objectivité, ce qui est montré EST. Il y a aussi une absence de l'auteur qui, paradoxalement, lui donne plus de pouvoir. Il est le Dieu caché, son absence rend plus massive, plus *imposée* la création, l'invention, la confection d'un monde. Les personnages sont des statues qui, comme par un miracle, prennent vie. Et seul l'homme est porteur de cette semence-là. Peut-on imaginer une femme créant Don Juan, Macbeth, Œdipe-Roi, Hernani, le Prince de Hombourg ? Peut-on imaginer sans rire une femme qui dirait : « Faust c'est moi » ?

Alors, que reste-t-il aux femmes ? Il apparaît que certains territoires sont moins bien gardés que d'autres, et qu'elles en *profitent*, qu'elles s'y installent, occupent le terrain, un peu plus à l'aise qu'ailleurs. À un pôle, il n'est pas étonnant que les femmes, telles que notre société les façonne, fassent d'excellents auteurs de boulevard, tant il s'agit-là de reproduire les stéréotypes sans jamais les remettre en question, d'appliquer des « recettes » à toute épreuve. Travail de secrétariat supérieur, tout est dans le fini de l'exécution. A l'autre pôle, les femmes occupent l'espace *militant*. Théâtre d'intervention, de protestation, de prise de position politique. Et, quand elles le font, ce qu'on voit parfois, c'est qu'elles le font avec plus d'audace que les hommes, elles ne reculent devant rien, elles sont « outrageous », elles ne connaissent pas la mesure. Elles n'ont pas ce surmoi qui fait qu'un homme se tient à carreau dès qu'apparaît le gendarme, qu'il a horreur des cris et des scènes, qu'il oppose le flegme, l'esprit de sérieux, ou la simple mauvaise humeur, à toute menace venue du côté de l'hystérie, de la récrimination, de l'outrance. Les femmes disent, sans obscénité, sans complaisances : « Le roi est tout nu. » Et cela choque. Parce que, tout de même, un roi c'est un roi. Même pour un révolutionnaire. Et une guerre est une guerre. C'est l'espace ouvert à l'aventure, à l'héroïsme, à l'exploit, au sacrifice. Joan Littlewood avait scandalisé l'Angleterre avec sa parodie

histrionique et implacable de la guerre de 14 dans *O What a Lovely War! (Dieu que la guerre est jolie !)* <sup>12</sup>. En Amérique un peu plus tard, en 1966, autre scandale, avec *Mac Bird*, attaque effrontée et parodique, là encore, du Président Lyndon Johnson, œuvre d'une femme sans peur et sans scrupules, Barbara Garson. La même année une autre femme, Rochelle Owens, écrivait *Beclch*, « sorte de jungle imaginaire peuplée d'oiseaux, de tams-tams, de forces occultes et de pratiques sexuelles contre nature ». Aucun rapport avec la réalité politique du moment ? En 1966, tout avait rapport avec la guerre du Vietnam. Et c'est bien ce que comprirent les autorités qui mirent à la porte, à cette occasion, le directeur du théâtre qui avait pris le risque de monter cette pièce, André Gregory.

Pourtant, *Beclch* se situait en dehors de tout réalisme. Et c'est peut-être là un domaine où les femmes peuvent intervenir sans être trop étroitement surveillées : le monde des fantasmes. C'est pourquoi il arrive que, pour dire quelque chose, elles aient à faire le détour par l'exotisme, par le rituel, par le mythe. Tel fut le cas, huit ans plus tôt, en Angleterre, d'Ann Jellicoe lorsqu'elle écrivit *The Sport of My Mad Mother*. Le titre était expliqué en exergue, c'était un hommage à la déesse Kali : « Toute création est le jeu de ma mère folle, Kali <sup>13</sup>. » Cette pièce est un exemple intéressant de l'utilisation par une femme de la forme archaïque de communication que constitue le rituel, le mythique, pour faire par le détour de la fable un commentaire sur notre société moderne. Écoutons Ann Jellicoe elle-même à ce sujet : « *The Sport of My Mad Mother* traite de la peur et de la rage que provoque le fait d'être rejeté soit du ventre de la mère soit de la tribu. La pièce utilise un très vieux mythe dans lequel un homme, rejeté par sa mère, se castre lui-même avec un couteau de pierre. » Elle ajoutait : « Nous créons des rituels quand nous voulons renforcer, célébrer ou définir notre vie commune et les valeurs que nous partageons, ou quand nous voulons nous donner la confiance nécessaire pour entreprendre une action commune. Un rituel prend généralement la forme de répétition d'un même groupe de mots et de gestes qui tendent à nous exciter et à nous mettre dans un état d'exaltation différent de l'état normal. Quand le rituel atteint son point culminant, une transformation essentielle est opérée (cf. la messe, la cérémonie du mariage,

---

<sup>12</sup> Spectacle monté en 1963 avec le Theatre Workshop, que Joan Littlewood, portée par tout un passé militant, dirigeait alors.

<sup>13</sup> « All creation is the sport of my mad mother Kali. »

une remise de diplômes, etc.). Cette pièce procède par rituels parce que les rituels sont vitaux pour le groupe de jeunes qui figurent dans la pièce et qui sont incertains, inarticulés »<sup>14</sup>.

Se donner confiance pour entreprendre une action commune, réagir collectivement devant une inquiétude portant sur son identité, sur son rôle dans la société ; ce qui vaut pour les jeunes dans cette pièce vaut aussi pour les femmes, ce qui peut expliquer de la part de femmes écrivains le recours à ce genre de théâtre ritualisé dont Ann Jellicoe explique bien la fonction. Comme dans *Beclch* où, comme j'ai eu l'occasion de le dire ailleurs, la force politique tient au fait que c'est « le texte seul, travail "hors réalisme" qui fera surgir une réalité théâtrale : rêves, souvenirs, lieux hantés, fantômes de noyade, d'étouffement, de cataclysme, mais ne se rattachant à aucun événement »<sup>15</sup>.

Il faut dire un mot enfin d'un espace que les femmes ont pu s'approprier, sans trop se battre, et qu'on leur a laissé pour de bonnes ou de mauvaises raisons sans qu'on sache si c'est « bon pour elles » : l'espace qu'on pourrait appeler « voix de femmes ». À force de répéter : « les femmes ont la parole », elles l'ont prise, un peu. Sur un terrain d'abord qui relevait clairement de leur expérience ou même de leur juridiction : celui des rapports entre mères et filles. Voir, en Amérique, au Women's Interart Center, le cycle *Electra*<sup>16</sup>. Sur le terrain également des textes de femmes adaptés pour la scène : *Parole de femme*, d'après le livre d'Annie Leclerc, mis en scène par Isabelle Ehni ; *Virginia*, montage de textes de Virginia Woolf fait par Edna O'Brien, mis en scène par Simone Benmussa. Mais il faut voir que c'est sans doute la fonction de metteur en scène qui est en elle-même virile, même si les femmes se défendent de l'exercer avec le même dirigisme, ou le même pouvoir dictatorial ou charismatique que les hommes. Pour échapper à ce pouvoir, si atténué ou si travesti soit-il, des femmes trouvent un dernier refuge, sans renoncer à cette « plate-forme » qu'est la scène : c'est celui de la « performance », ou du « one-woman-show » qui tient plus souvent du cabaret que du théâtre proprement dit. En France, Marianne Sergent, Sylvie July, Denise Péron, Stéphanie Loïk, Anna Prucnal. Deux femmes encore, sur qui nous terminerons, Zouc, Antonine Maillet, l'une venue de Suisse, l'autre du Canada. Avec l'audace ou le culot de paysannes, fortes de leur expérience, de leur sens de l'observation, s'arrogeant le droit d'être fortes, d'être drôles. Blindées, avec leurs gros sabots, contre les images fluettes, évanescences, vaporeuses, de la féminité.

---

<sup>14</sup> «Insecure, inarticulate», Ann Jellicoe, Préface à la pièce *The Sport of My Mad Mother*.

<sup>15</sup> M.-C. Pasquier, *Le Théâtre américain d'aujourd'hui*, PUF, 1978.

<sup>16</sup> Monté par Clare Coss, Roberta Sklar, Sandra Segal.