

Jouer aux éclats : l'inscription spectaculaire des cultures de femmes dans le théâtre de Jovette Marchessault

Louise Forsyth

Volume 16, numéro 2 (47), hiver 1991

Jovette Marchessault

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200896ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200896ar>

[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

Forsyth, L. (1991). Jouer aux éclats : l'inscription spectaculaire des cultures de femmes dans le théâtre de Jovette Marchessault. *Voix et Images*, 16(2), 230–243. <https://doi.org/10.7202/200896ar>

Jouer aux éclats: l'inscription spectaculaire des cultures de femmes dans le théâtre de Jovette Marchessault¹

par Louise Forsyth, université Western Ontario

*Je me suis inclinée devant ma propre
âme, je t'ai reconnue comme on recon-
naît une ville au fond de la mer!²*

Le jeu dramatique du théâtre de Jovette Marchessault se matérialise dans des lieux de femmes, c'est-à-dire dans des lieux fondés par la présence charnelle et intellectuelle de femmes qui y

1 Je parlerai des pièces de théâtre suivantes, toutes publiées à Montréal, aux Éditions de la Pleine Lune: **la Saga des poules mouillées** (1981), **La terre est trop courte**, **Violette Leduc** (1982), **Alice & Gertrude**, **Natalie & Renée et ce cher Ernest** (1984), **Anaïs, dans la queue de la comète** (1985), et aussi des textes de **Tryptique lesbien (sic)** (1980), dont l'analyse, la réflexion et la célébration préparent le terrain de cette riche période théâtrale de Jovette Marchessault. Elle indiqua dans une lettre à Gloria Orenstein qu'au moment d'écrire le **Tryptique**, elle avait envie d'espaces concrets qui fassent éclater la logique implacable de la culture patriarcale, espaces où des femmes en chair et en os puissent se rencontrer et se reconnaître, où les sens entrent matériellement en jeu: *J'ai de plus en plus envie de théâtre, d'espaces. Le récit linéaire ne me suffit plus, je veux des sons, des ombres, des déplacements d'air, un déploiement des vents.* (**la Saga des poules mouillées**, p. 27)

2 **Alice & Gertrude**, **Natalie & Renée et ce cher Ernest**, p. 30 — conversation entre les protagonistes Renée Vivien et Natalie Barney, au cours de laquelle Renée souligne l'importance capitale de *la reconnaissance*. La situation dramatique des protagonistes de Marchessault met en lumière la façon dont la reconnaissance sous-tend toute notion de la réalité. J'entends « la reconnaissance » comme un jeu d'images et reflets, de paroles et échos entre le subjectif et l'objectif, sans lequel *l'identité, la connaissance et la mémoire* sont impossibles. L'absence de cette reconnaissance de soi, de l'autre femme, de leurs espaces est ce qui prive implacablement toute femme d'accès au domaine de son imaginaire et à la source de sa créativité, ce qui prive collectivement les femmes de leur propre culture et de leur réalité. Du point de vue dramatique, la reconnaissance, l'acte de voir et de se voir, rend possible le dédoublement, le jeu de miroirs sans lequel aucune représentation n'est possible au théâtre. Le théâtre de Marchessault permet donc aux spectatrices et aux lectrices de *reconnaître*, dans une forme matérielle et durable, la réalité de l'identité et de la culture des femmes.

exercent le contrôle de la langue, de l'espace et du temps. Dans ces lieux, le désir des femmes est à l'origine de l'action; leur perception, leur parole et leur réflexion y construisent l'identité, la réalité, la mémoire collective; depuis le début de la **Saga des poules mouillées** jusqu'à la dernière réplique de **Alice & Gertrude, Natalie & Renée et ce cher Ernest**, le thème principal du théâtre de Marchessault est la culture des femmes — d'aujourd'hui et d'hier, d'ici et d'ailleurs:

*Par la culture des femmes, j'entends l'ensemble de notre production: production dans nos cuisines, nos salons, nos écoles, nos hôpitaux. Production à nos tables de travail: celles de l'accouchement, de l'usine, du bureau, ou celles de la création. Par la culture des femmes, j'entends aussi l'ensemble de nos visions, de nos énergies et de notre mémoire.*³

La force de l'écriture de Marchessault et la richesse de son imagination offrent aux femmes (non seulement à ses protagonistes fictives, mais aussi aux personnes historiques, aux comédiennes et aux techniciennes, aux spectatrices et aux lectrices) l'occasion de se donner rendez-vous dans des lieux magiques et célébratoires, comme l'*Arche* du Salon littéraire de la protagoniste Natalie Barney, où, malgré tout ce qui les menace et les isole, elles se reconnaissent avec joie, elles s'aiment et s'amuse et où elles assurent la transmission ininterrompue de leur savoir:

*Et la Terre aura toujours une odeur d'amante! [...] Quoi qu'il arrive, pouvoir se dire rien, ni la vieillesse, ni l'isolement, ni le scandale, ni l'incompréhension, ne me feront renier des actes conçus dans l'ardeur, dans l'amour et dans la jeunesse. [...] Colette! Enfin! Vous me rassurez... Dès qu'on annonce une mauvaise nouvelle, les femmes ne sortent plus. Elles se terrent chez elles comme des autruches! Mais voilà Djuna... Et Marguerite! Entrez, mais entrez, Mesdames!*⁴

Même quand l'isolement des femmes et la censure de leurs passions dans la culture patriarcale est le sujet de la pièce de théâtre, comme c'est le cas dans **La terre est trop courte, Violette Leduc**, Marchessault situe son personnage dans un espace référentiel, conceptuel et théâtral structuré par la conscience des femmes, ce qui fait éclater le carcan de son enfermement. À tous les niveaux de la représentation, c'est de femmes en femmes que les messages passent dans le théâtre de Jovette Marchessault.

3 «Lettre à Michelle Rossignol», reproduite dans **la Saga des poules mouillées**, p. 33.

4 **Alice & Gertrude, Nathalie & Renée et ce cher Ernest**, p. 113. La phrase en gras est tirée de l'œuvre de Natalie Barney, **Un panier de framboises**, Paris, Mercure de France, 1979.

L'amitié et l'amour entre femmes, qui devraient servir de base à des images et des réseaux de force circulant dans l'espace culturel public, sont l'objet de tabous tenaces dans les idéologies dominantes. Ces idéologies privent ainsi les femmes de lieux, de solidarité et de mémoire collective. La condition sociale des lesbiennes, que Marchessault évoque en termes émouvants, est celle de toutes les femmes qui refusent la représentation qu'on fait d'elles dans les récits et les discours du patriarcat:

Le savoir qu'on avait de nous était en effet monstrueux: un savoir informe, en pièces détachées [...] Itou une espèce de curiosité malpropre et blasée.

*Comme ils étaient bien peu soucieux de notre physionomie véritable, ils nous avaient rapidement coulées dans le moule conventionnel du mauvais, de la répulsion, du pourri, de l'hystérie, de la déviation morbide. Exclues, les lesbiennes! Exclues de l'intérieur, comme de l'extérieur. Depuis longtemps! Depuis toujours! Depuis que de mémoire d'homme, le premier verbe fut inscrit au tableau noir de l'amnésie patriarcale et biblique.*⁵

Pour mettre en scène ces lieux réels de femmes, Marchessault doit opérer un déplacement radical du texte dramatique. Car l'on s'attend normalement au théâtre à ce que le spectacle représente un microcosme de la société, *telle qu'elle est connue*. Les exemples sont malheureusement trop nombreux de pièces de théâtre, de films, d'autres représentations publiques, où les femmes sont transformées en monstres, bâillonnées ou carrément exclues en tant que sujets actifs et autonomes. Depuis le début de sa carrière, le projet de Marchessault est de taille: celui de donner forme, dans une voie lactée éblouissante, aux mythes et fantasmes des femmes, de libérer *dans la queue de la comète* la force créatrice des femmes. Il faut faire sauter les structures d'une *réalité* mensongère et destructrice:

*[...] pour moi, écrire pour le théâtre c'est contribuer à détourner le réalisme, ce réalisme qui ne sert qu'à nous évacuer en nous empêchant de paroles et d'imaginaire. En écrivant ce texte, j'ai tenté de retrouver une langue oubliée pour célébrer la culture, la production des femmes. J'ai voulu aussi, contrer tout ce qui ne cesse, d'une génération à l'autre, de consommer en le dévalorisant, en le niant, en le rendant invisible, le travail des femmes.*⁶

Bien qu'elle refuse ici le réalisme, elle ne quitte pas la réalité pour situer ses spectacles dans des lieux fantastiques et irréels. Ce serait

5 *Tryptique lesbien*, p. 15.

6 «Lettre à Michelle Rossignol», p. 35.

une erreur de nier l'importance de la mimésis dans le théâtre de Marchessault. Du point de vue géographique, historique et conceptuel, ses textes sont bien ancrés dans la réalité. Néanmoins, les représentations scéniques de Marchessault montrent une réalité qui met agressivement en lumière ses ombres, l'envers de son décor. Elles sont de nouvelles versions de la réalité qui font voir l'arbitraire des conventions et des présupposés implacablement mis en place sous la façade de l'autre :

Je suis ailleurs, en zone oubliée, dans le no-man's-land de la mémoire des femmes, a-ma-zone à moi, ma terre initiale, incompréhensible continent du désir devant lequel vous entrez en fureur, la nausée dans le cérébral, extrêmement contrariés dans le péché originel.

Ici survit la grande déesse primordiale, la toute belle, l'immense grand-mère de la Terre et du Ciel. [...] ⁷

La réalité sclérosée des pères — le sens commun de la culture dominante — se voit, dans cette nouvelle optique, profondément ébranlée dans toutes les notions et les habitudes construites par la pensée binaire, qui lui donnent une cohérence et une logique apparentes, mais qui ne servent qu'à justifier le fanatisme et l'obsession. Changer la réalité, c'est avant tout changer les structures mentales. Le conflit dramatique de base du théâtre de Marchessault provient de la tension entre deux visions de la réalité, celle que les idéologies dominantes ont mises en place il y a des millénaires et que leurs traditions et leurs institutions perpétuent et celle qui reflète et reconnaît l'expérience des femmes.

Marchessault doit ainsi inventer sa propre approche réaliste, au théâtre, pour saboter la réalité des pères et, avec la complicité des femmes qui participent à la représentation, mettre en évidence sa désintégration. Marchessault donne libre cours à son imagination pour inventer le langage et les procédés par lesquels elle met en scène une situation réelle dans un contexte radicalement nouveau. Une version pourrie de la réalité est supprimée devant les yeux des spectatrices, tandis que, au même moment, d'autres versions, mettant en lumière des réels normalement refoulés mais d'une évidence éblouissante, prennent place sur scène. L'éditrice de la *Saga*, consciente de la synthèse, unique chez Marchessault, et au-delà de toute contradiction, d'une vision de l'univers au féminin et d'une colère désabusée contre les abus du patriarcat, constate justement que la représentation d'une des pièces de théâtre de Marchessault met en jeu l'interaction de l'imaginaire et du quotidien (p. 3).

7 Tryptique lesbien, p. 56-57.

La vision de Marchessault dépasse largement le simple remplacement d'une réalité par une autre de la même taille. Elle voit que dans la culture dominante, l'action des hommes prend tout l'espace de la rue et que les femmes, comme des spectatrices ou des figurantes qui n'ont comme rôle que ceux dictés par le désir de l'autre, doivent patienter sur le trottoir. Elle ne veut cependant pas échanger tout simplement un lieu pour un autre. L'éclatement des structures de la réalité et leur transformation radicale implique la mise en place de spectacles et de scénarios dont les hommes n'osèrent jamais rêver :

Avec le reste du troupeau des ténèbres, je fais de la figuration sur le trottoir [...] je ne m'y retrouve pas [...] Je sais que je peux marcher, trotter des jours et des jours sans qu'un seul rayon de réalité n'atteigne jamais ces lieux. Tout ce qui arrive jusqu'ici, sur les trottoirs, sera toujours étrangement déformé [...] Je suis sur le trottoir; ils sont dans la rue.

[...] La rue les concerne, eux, seulement eux! C'est là que ça se passe, que ça se décide [...] Tout ce qui se hâte, se presse, démarre en trombe, s'active, se mesure en distance, en vitesse, en heure de pointe, c'est la rue! [...]

Je ne veux pas des trottoirs! Je ne veux pas de la rue! Je veux autre chose, un autre lieu que je porte dans mon cœur.

*Un lieu que je n'ai jamais vu encore. Un lieu de bonheur où le vent peut tourner. Un lieu qu'ils n'ont jamais voulu me montrer, jamais pu me montrer parce que peut-être ils ne savent pas que ça existe, un lieu de la sorte. Moi, je sais avec certitude que ce lieu existe [...]*⁸

Pour recréer la réalité et mettre en scène des lieux de femmes jusqu'ici inconnus, il ne suffit pas que Marchessault crée des personnages féminins impliqués dans des actions et des dialogues qui leur conviennent et que la réception de la pièce soit faite par un public féminin. D'autres déplacements encore plus profonds s'imposent. En plus de transformer le sujet et l'action du texte théâtral, il faut réfléchir au *hors-texte* et à l'horizon d'attente qu'il représente. Il faut aussi réfléchir à l'écriture et aux conditions qui permettent que le texte s'insère dans un certain *hors-texte*. Dans tout son théâtre, Marchessault explore les structures de la langue comme institution patriarcale, la signification de l'acte d'écrire, et les problèmes rencontrés par les femmes quand elles prennent la parole: la censure, l'isolement, l'absence de reconnaissance, le mépris, le refus de comprendre, la déformation du texte et de sa place dans le champ littéraire. Car le texte de Marchessault affiche l'intention de créer de

nouveaux réseaux de communication et de prendre sa place dans un vaste champ culturel où la reconnaissance des femmes comme personnes intégrales peut se produire et où leurs voix et leurs écritures, leurs passions et leurs désirs ardents, loin d'être censurés comme monstrueux, annoncent la pleine jouissance de la liberté et de la légitimité.

Ainsi, Marchessault travaille le langage non seulement du texte théâtral, mais aussi celui du paratexte qui l'enchâsse et qui éveille tout un jeu de résonances. Ces textes d'appoint (présentation, correspondance, dédicace, exergue, etc.) forment les nombreuses facettes d'un méta-texte au moyen duquel la dramaturge insère l'instance de l'énonciation et de la réception. À ces fins, elle emploie plusieurs stratégies, surtout peut-être le jeu des pronoms qui permet aux voix du « je » et du « nous » de prendre leur place. En employant de telles stratégies, Marchessault fait réfléchir avec elle les metteuses en scène, les comédiennes, les techniciennes, les spectatrices et les lectrices qui, bouleversées par les surprises qu'apporte ce dédoublement de reflets et de perspectives, voient autrement les objets les plus banals de l'expérience et du savoir. Ces stratégies reconstituent sur d'autres bases la représentation, et avec elle, les récits, les hypothèses, les conceptions, les valeurs et les visions qui sous-tendent la pensée humaine.

Le *texte* théâtral comporte les dialogues et les didascalies. Il se prête au jeu scénique et à une certaine communication avec la salle. La scène et la salle doivent partager certaines perceptions du *hors-texte* mis en jeu par les mentions et les connotations textuelles, dont les deux volets principaux sont le *contexte*⁹ et l'*intertexte*¹⁰.

9 J'entends par « contexte » l'ensemble des circonstances dans lesquelles s'insère un fait (*le Petit Robert*), c'est-à-dire tout ce qui est pertinent à la compréhension d'une expérience et de l'énoncé de cette expérience. Les traditions patriarcales de notre culture privent les femmes de ce qui leur permettrait de sortir de leur isolement et de donner un sens à leur expérience: leur situation spécifique, leur désir autonome, leur mémoire. Quand abstraction est faite des traditions patriarcales, « l'ensemble des circonstances » qui entourent les paroles, les conversations, les rencontres et les expériences des femmes est complètement transformé. Marchessault réalise, synchroniquement et diachroniquement, cette transformation du contexte qui sert de toile de fond à la culture humaine.

10 Julia Kristeva et d'autres nous ont fait apprécier le rôle joué par l'intertexte dans le fonctionnement de tout texte signifiant. L'intertexte qui perpétue les idéologies dominantes, et les médias d'information que ces idéologies ont mis en place, créent d'énormes problèmes pour les femmes qui veulent faire entendre leur voix et en entendre des échos, de nouvelles voix. Jovette Marchessault remplace l'intertexte des traditions patriarcales par l'intertexte au féminin. En plus de ses personnages, dont la grande majorité sont des écrivaines qui citent leurs propres textes au cours des spectacles, le nom et les mots de nombreuses écrivaines, artistes et d'autres femmes, figurent fréquemment dans le dialogue de ses pièces de théâtre.

Marchessault opère cette re-crédation globale du texte théâtral et du hors-texte culturel par le retour à la langue et aux sources énergétiques de la création artistique et littéraire: *je pense qu'on peut changer le monde par les mots*¹¹; *Nous ferons bouger, basculer la langue par la force de nos images. La langue changera quand les structures mentales des êtres changeront*¹².

Considérons brièvement en premier lieu les composantes du texte théâtral (personnages, actions, paroles, lieux scéniques, costumes et gestes) et son fonctionnement dynamique dans la production du jeu dramatique. La fraîcheur et les incongruités de toutes ces composantes créent la tension dramatique principale entre l'élan vital des femmes, isolées ou collectivement, et les pratiques inventées par la culture patriarcale pour étouffer cet élan. Dans le cas des personnages, l'approche spéculaire de Marchessault, qui réfléchit à l'opposition entre la *réalité* et le *réel* vécu des femmes, est mise en lumière par la création de personnages d'écrivaines qui, comme l'auteure, parlent de la signification de leur expérience et de l'acte d'écrire, de la condition sociale des écrivaines et de leurs rapports avec la littérature et la culture. Jovette Marchessault montre que les voix et les textes de femmes résonnent autrement hors des lieux symboliques forgés par les hommes et leurs récits. Dans des lieux de femmes, leur présence matérielle, leurs désirs, leurs sensations et leurs émotions produisent des significations inédites et justes. Dans ces lieux, chaque femme est appelée à reconnaître *[s]a propre main étendue devant [elle], reconnaître qu'[elle peut] parler, dessiner, remuer toute seule, par besoin et par plaisir, [s]on corps et [s]es membres*¹³.

Pour la caractérisation de ses protagonistes/écrivaines, dont elle veut brouiller la vérité, tout en secouant les idées reçues sur la vraisemblance, Marchessault utilise la parodie et, par l'emploi de l'ambiguïté et du paradoxe, met joyeusement en scène de nombreuses contradictions. Par rapport à ce que les histoires littéraires racontent des écrivaines réelles, ces personnages disent et font des choses surprenantes, de façon surprenante. Elles se donnent rendez-vous et se rencontrent dans des lieux qui bouleversent la réalité de même que l'ordre historique et géographique. En plaçant simultanément ces voix sur les registres du réalisme et de la fantaisie, Marchessault arrive à problématiser nos connaissances sur ces écrivaines et à mettre en doute des faits aussi élémentaires que leur identité, leur rôle dans l'histoire littéraire et dans la culture. Qu'en est-il, par exemple, de la *réalité* de ces protagonistes *fictives* qui portent le nom de *vraies*

11 *La Saga des poules mouillées*, p. 15.

12 «Jovette Marchessault: de la femme tellurique à la démythification sociale. Une entrevue de Donald Smith», *Lettres québécoises*, 27, automne 1982, p. 56.

13 *Tryptique lesbien*, p. 75.

personnes, mais dont le nom et l'origine *véridiques* sont souvent mis en doute dans le dialogue? Qui parle dans ces répliques? La parole de ces protagonistes, au statut ontologique ambigu, est problématique; elles s'expriment dans une synthèse de répliques fictives et de citations tirées d'œuvres réelles. Ces personnages exercent donc aussi une fonction autoriale dans la création de la pièce à l'intérieur de laquelle elles jouent leur rôle. Mais à quel niveau? Dans quel lieu? Les indications scéniques d'**Anaïs, dans la queue de la comète** servent à illustrer l'ambiguïté qui entoure la diégèse de la pièce et les frontières brouillées entre la réalité et la fiction. Les protagonistes se rencontrent dans des lieux à la fois imaginaires et réels, à des moments rigoureusement précis et aussi atemporels:

Époque: De la fin des années quarante au 14 janvier 1977, date de la mort d'Anaïs Nin... Mais le temps de la pièce ne se déroule pas dans un ordre chronologique... Il y a des bonds dans le temps, comme si les protagonistes chevauchaient une comète...

*Lieu: En Amérique, dans le studio d'Anaïs Nin, à Los Angeles... Et dans la mémoire de chacune, de chacun...*¹⁴

Ces connaissances de l'histoire littéraire remises en question par Marchessault sont, évidemment, la construction des historiens et des critiques littéraires. La sélection et le classement qu'ils ont opérés servent depuis longtemps à refouler les lieux de femmes et à interrompre la transmission de leur savoir. Marchessault choisit le théâtre pour donner des formes matérielles à d'autres lieux où les fantasmes des femmes construisent les liens et les lignes de force au sein de la réalité. Dans la **Saga des poules mouillées**, par exemple, la logique réaliste voudrait que les quatre écrivaines mises en scène ne se soient jamais rencontrées. En revanche, la mise au jour d'expériences communes, de complicité, de mémoire collective, fondée par l'imagination, rend plausible la rencontre de ces écrivaines québécoises dans un lieu public. En faisant vagabonder son imagination sur un autre lieu scénique, Marchessault concrétise la culture des femmes qu'elles représentent collectivement:

*Une nuit, sur la Terre promise de l'Amérique vers le nord, au cœur d'un vortex fabuleux, quatre femmes se donnent rendez-vous: elles se nomment Laure Conan, Germaine Guèvremont, Gabrielle Roy et Anne Hébert.*¹⁵

Par l'ouverture de cet espace promis, au cœur d'un vortex fabuleux, Marchessault relève le défi de réunir ces femmes qui sont

14 **Anaïs, dans la queue de la comète**, p. 11.

15 **La Saga des poules mouillées**, p. 37.

nos ancêtres: *Il faut que je réussisse à les réunir dans l'espace d'un lieu. Pour moi, ce sont nos mères, faiseuses d'anges ou de pluies, brûlées ou noyées dans l'encre...*¹⁶. Devant ce spectacle inédit, leurs costumes et leurs gestes paraissent incongrus; leurs répliques semblent parfois si bizarres que l'on se sent obligée d'aller vérifier: ont-elles *vraiment* dit ces choses? Par exemple, les paroles, les actions, les gestes et l'énergie débordante du personnage Laure Conan déroutent, bien que ce comportement ne sonne pas tout à fait faux. Dans l'écart ouvert entre le personnage des manuels d'histoire littéraire et le personnage fictif imaginé par Marchessault à la lumière de sa lecture des textes, des questions se posent: qui était Laure Conan? Les spécialistes de la littérature québécoise ont-ils passé sous silence les aspects les plus dynamiques de son œuvre? Qu'aurait-elle écrit si elle n'avait pas été forcée de supprimer ou de déplacer ses élans les plus osés? On se rend compte aujourd'hui que la création, par Marchessault, en 1981, de cette Laure Conan, dynamique et enfin libérée du poids terrible des idéologies de son époque, anticipe les relectures que font depuis quelques années les critiques féministes de cette œuvre¹⁷.

Quand ces écrivaines québécoises se donnent rendez-vous dans l'optique qui prévaut sur la scène de Marchessault, elles explorent collectivement leur situation de femmes dans la société patriarcale. Grâce à la reconnaissance mutuelle, surtout dans le tableau « La nuit des voyantes », elles osent regarder en face le terrorisme systémique pratiqué ici et ailleurs, depuis des millénaires, par ceux qui brûlent les femmes et les livres.

Toutes les pièces thématisent ainsi la problématique de la création de lieux de femmes et la difficulté de chaque acte d'énonciation dans les espaces du patriarcat. Dans **Alice & Gertrude**, **Natalie & Renée et ce cher Ernest** et **Anaïs**, dans la queue de la comète, les spectatrices voient la quasi-impossibilité de fermer les portes aux hommes qui veulent entrer chez les femmes (à la rigueur les hommes vont jusqu'à se travestir en femmes!). Les deux premiers tableaux de **La terre est trop courte**, **Violette Leduc** mettent en scène la situation insoutenable où se trouve cette écrivaine. Elle est réduite à vivre dans l'« espace étriqué » que lui impose une *réalité* dont les scénarios ne lui accordent aucune existence, n'entendent jamais sa

16 Lettre à Gloria Orenstein, reproduite dans **la Saga des poules mouillées**, p. 24.

17 Voir Mary Jean Green, « Laure Conan et Mme de Lafayette: Rewriting the Female Plot », **Essays on Canadian Writing**, 34, printemps 1987, p. 50-63; Patricia Smart, **Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec**, Montréal, Québec/Amérique, 1988, p. 39-86; Maïr Verthuy, « Femmes et patrie dans l'œuvre romanesque de Laure Conan », dans **Solitude rompue**, textes réunis par Cécile Cloutier-Wojciechowska et Réjean Robidoux, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986, p. 396-404.

voix, ni ne lui offrent aucun rôle. Cette situation dure jusqu'au point où son seul choix est d'entrer en *conversation avec des objets soi-disant inanimés*¹⁸. La critique littéraire parle rarement de cette grande écrivaine du XX^e siècle et, quand les spécialistes en parlent, c'est pour en exprimer le mépris: *femme laide, bâtarde, obsédée sexuelle, voyeuse, sado-masochiste, paranoïaque, pleureuse chronique, assoiffée de luxe, voleuse à l'étalage [...]*¹⁹. Je compare ce mépris sans recours par lequel les critiques littéraires imposent le silence sur l'œuvre de Leduc à la réception chaleureuse accordée à l'œuvre de Jean Genet et d'Antonin Artaud, personnages également marginaux qui hantent l'œuvre de Marchessault. Dans les scénarios de la culture patriarcale, les seuls rôles légitimes accordés aux femmes sont ceux de figurantes dans des fables produites par les fantasmes, les désirs et les peurs des hommes. Le seul besoin des hommes, c'est que les femmes les regardent avec admiration, assumant la fonction essentielle de spectatrices qui reconnaissent leurs exploits.

Les auteurs et héros de la culture patriarcale n'hésitent pas à imposer avec violence les rôles qui leur conviennent. Ils trouvent naturel de détourner à leurs propres fins la sensibilité, l'intelligence et l'énergie psychique des femmes. Cette violence et ce parasitisme sont au cœur du récit que Marchessault fait de la vie d'Anaïs Nin. Romancière de génie qui n'a pas réalisé ses projets légitimes, la protagoniste Anaïs donne à la question *Qui êtes-vous?* cette réponse bouleversante: *Un miroir brisé*²⁰. Grâce à elle, les hommes trouvent la reconnaissance intelligente et chaleureuse dont ils ont besoin pour être écrivains, pour se faire éditer et traduire. Les personnages masculins vont jusqu'à lui demander d'écrire en leur nom et à leur place tandis que la pleine réalisation de sa propre écriture reste jusqu'à la fin de sa vie un rêve illusoire. Elle ne connaîtra jamais la reconnaissance, le reflet amical et compréhensif dont elle a besoin.

La dialectique de la réalité et du réalisme parcourt toute l'œuvre de Marchessault. Son théâtre est le reflet de la réalité sordide où les filles, obligées d'apprendre la soumission, la douceur, la peur, le mépris de leur corps, doivent craindre toutes les formes de la violence, qu'elle soit physique, verbale ou psychique, supporter l'isolement et la séparation, accepter la censure de leurs voix, de leurs passions et de leur créativité.

18 **La terre est trop courte, Violette Leduc**, p. 119.

19 *Ibid.*, p. 13. Dans le spectacle de Marchessault, le personnage dramatique, à la différence de la personne historique, parle et joue son rôle au centre de l'espace; nous l'écoutons. Elle n'est plus isolée; elle n'est pas obligée d'être belle et vertueuse. Elle est complexe, détestable et admirable, comme tout être humain. Dans ce lieu elle peut aborder à sa propre manière les grands thèmes de l'écriture: la douleur, la solitude, l'amour, le mal, la mort.

20 **Anaïs, dans la queue de la comète**, p. 133-134.

Pour Violette Leduc, comme pour toutes les femmes, *[l]e vampire de garde est à son poste*²¹. Cette présence vampirique trouve souvent sa représentation dans les personnages voyeurs dont le regard domine et surveille les femmes qu'ils considèrent comme des monstres ou comme des *gorgones fabuleuses*²², source de leur plaisir et de leur jouissance:

C'est fou mais je me sens manipulée,

*C'est fou mais je me sens étranglée, méprisée, discréditée. C'est fou, mais je me sens espionnée, détestée. On me brosse les cellules du cerveau avec des peignes en acier.*²³

Le personnage de Violette Leduc vit sous ce regard impitoyable qui la méprise et l'étrangle: *Tu es repérée! Attention aux voisins. Tu as peur des voisins, n'est-ce pas, pauvre bonhomme?*²⁴ Son espace est tellement envahi par le regard de l'autre qu'elle a du mal à s'en débarrasser, qu'elle joue malgré elle le rôle qui en découle. Plusieurs voix masculines ainsi que celle de la mère ne font que manifester leur incompréhension, l'avertir et la décourager: *Attention!; Attention à tes mots; Tu divagues; Tu perds ton temps*. Toutes ces voix et tous ces protagonistes qui incarnent des doubles créent l'impression d'un réseau sans issue qui se forme autour de l'individue pour empêcher toute expression de liberté. Sans jamais employer son nom, son mari, qui considère sa passion d'écrire comme des *crises de chienne en chaleur*, nie sa spécificité sexuelle, en tant que femme et en tant qu'écrivaine, et l'apostrophe constamment au masculin: *bonhomme, Don Quichotte, mon petit, mon vieux*. La voix de Jean Genet résonne aussi implacablement. Genet est en effet le seul à employer le nom de Violette Leduc, mais c'est pour s'en moquer, c'est-à-dire pour nier l'identité de cette femme en tant qu'écrivaine et créatrice:

Attention à ce que tu écris, Violette Leduc. Violette Leduc, quel nom bizarre. Viollet-Le-Duc! Mais c'est un nom d'architecte!
(p. 21)

Cette association dérisoire avec l'architecte célèbre, bâtisseur de cathédrales, sert à souligner l'ironie de la situation de Leduc qui insistera tout au long du spectacle sur sa volonté de *construire* quelque chose elle aussi.

Genet partage l'avis du mari qui pense que Violette Leduc se fait ridicule en voulant manipuler les mots à ses propres fins. Les deux hommes emploient l'image spatiale qui est la métaphore fondatrice de la pièce:

21 Violette Leduc, *la Chasse à l'amour*, Paris, Gallimard, 1973, p. 35, cité dans *La terre est trop courte*, Violette Leduc, p. 17, 26.

22 Anaïs, dans *la queue de la comète*, p. 55-65.

23 *Tryptique lesbien*, p. 47.

24 *La terre est trop courte*, Violette Leduc, p. 21.

Gabriel: Bonhomme, attention à tes mots. Ce n'est pas le paradis, c'est l'alerte et la terre est trop courte, ils vont rattraper tes mots en folie!

Genet: Tu écris avec des mots qui en disent long. Ça suffit. Ce n'est pas la place des femmes, l'outrance. Chacun son métier. La littérature nous appartient, méchante Viollet-Le-Duc! De droit divin [...] C'est fort un livre: musculaire, fécondant, viril, pénétrant la chair par le saint de l'anus. La littérature, Viollet-Le-Duc, c'est beau comme un pantalon! [...] C'est ça, la littérature! Notre signe de supériorité sur les femmes. (p. 22-23; nous soulignons)

La façon dont ces voix agressives ferment tous les lieux à Violette Leduc et font ainsi éclater le sujet psychique se voit dans les nombreux pronoms par lesquels elle s'adresse la parole dans la réplique suivante:

Voyons, Violette, calmez-vous ... Vos larmes salissent mon canapé. Je suis une fontaine publique [...] Comment faire? Mes larmes vont partout où je vais. Voyons, Violette, vos larmes dans notre crème au grand marnier! Je suis un saule pleureur. Ma maman le disait. (p. 22)

Tout au long du spectacle, elle reste divisée, incertaine de ses propres désirs, voulant répondre aux attentes des autres sans jamais accepter cependant que d'autres lui dictent un comportement. Malgré cette angoisse, où elle se sent complètement entamée dans sa raison d'être, la force de l'élan vital reste intacte, nourrie sans doute par ses *vingt-quatre heures sans état civil qui l'ont intoxiquée* (p. 151) et par l'amitié dont font preuve les autres écrivaines de la pièce. Les spectatrices et les lectrices se rendent compte que, pour rassembler les pièces détachées de son être, il lui faut la reconnaissance et l'amour qui lui offrirait l'occasion de se voir et d'entendre sa propre voix:

De grâce un mouvement, un élan. Je ne lis rien dans vos yeux. Vous n'avez que du froid à donner? Lisez dans les miens. J'appelle au secours votre tendresse. Êtes-vous tendre? Ouvrez vos bras. Je serai l'arbre qui dépasse le toit. Encouragez-moi, ayez confiance en moi. Je grelotte, vous me glacez. (p. 22)

Cet appel ne reçoit pas de réponse de la société patriarcale. Le regard et la voix du mari et des autres restent implacables jusqu'à la fin. Cependant, dans ce lieu dramatique où les amies, les spectatrices et les lectrices écoutent avec appréciation et reconnaissance ses paroles, la dramaturge Jovette Marchessault et l'écrivaine Violette Leduc se révoltent. Elles se regardent et elles se reconnaissent. Elles écrivent toutes les deux et affirment non seulement une identité, mais aussi une réalité et une culture de femmes:

Voix de ravin, voix de rafale, piqure d'épines, taisez-vous! [...] Je construis quelque chose [...] Foutez-moi la paix... [...] Vampires des plafonds je ne vous écoute plus. Je ne suis pas folle, je ne suis pas triste. Ma main invente ma propre vie, je la surprends en train de me construire, de me gémir. ELLE REGARDE LE PAPIER OÙ ELLE VIENT D'ÉCRIRE, SE MET À LIRE: Je suis née le 7 avril 1907 à 5 heures du matin. Vous m'avez déclarée le 8. [...] Piétiner, voilà ma débauche. Je suis venue au monde, j'ai fait le serment d'avoir la passion de l'impossible.²⁵

En plus de thématiser la problématique de la *réalité* patriarcale dans le dialogue, l'action et les didascalies de ses textes, Marchessault situe les textes théâtraux au cœur du «vortex fabuleux» des textes qu'elle publie en même temps que le texte théâtral et où elle utilise souvent la première personne: de longues dédicaces, des lettres (dans le cas de la *Saga des poules mouillées*, les lettres que Marchessault écrit à Gloria Orenstein pendant la période d'écriture de la pièce sont intercalées dans le texte théâtral même), des citations, des articles d'ordre biographique, des photographies tant des personnes que de la représentation théâtrale, les références aux œuvres citées. Le va-et-vient entre ces textes, jeu réflexif, réitère cette problématisation générale de toutes les conventions patriarcales à propos de la réalité, de la culture, de la littérature et du théâtre. Il produit en même temps d'autres dimensions, de nouveaux contextes, de nouveaux intertextes.

Jovette Marchessault apparaît donc comme une *écrivain[e] visionnaire, voltage, ondes de choc, un courage unique, [qui] n'a jamais fait de compromissions...*²⁶ dans sa volonté de créer des spectacles où les femmes — travailleuses, écrivaines, artistes, créatrices — se rencontrent, se reconnaissent, se parlent, se touchent, partagent leurs visions, leurs désirs et leurs peurs. La transformation du jeu dramatique, produite par le déplacement du texte théâtral et par la reconstruction du hors-texte, permet aux protagonistes, comédiennes, techniciennes, narratrices, spectatrices et critiques de se rencontrer et de se reconnaître dans un univers dont toutes les dimensions se dessinent au féminin²⁷. Ce déplacement global, évident dans toutes

25 *La terre est trop courte*, Violette Leduc, p. 151. La phrase en caractères gras est tirée de la *Bâtarde*, Paris, Gallimard, 1964, p. 462.

26 *Anaïs, dans la queue de la comète*, p. 46. Le personnage de Henry Miller prétend se décrire du même coup dans cette réplique. La réplique sert néanmoins, de façon ironique, à décrire le personnage de Anaïs Nin et l'auteure Jovette Marchessault.

27 Il y a, bien entendu, quelques personnages masculins dans les pièces de théâtre de Marchessault, quoique leur présence soit toujours problématique. Et, évidemment, rien n'empêche la présence des spectateurs lors des représentations de ces pièces. Le théâtre de Marchessault reste néanmoins un lieu de femmes: les hommes qui y entrent doivent s'adapter aux perspectives qui en découlent.

les pièces de théâtre de Marchessault, a des ramifications ontologiques et épistémologiques profondes. Le langage dramatique subversif et la pensée révolutionnaire de Jovette Marchessault restent magiques et joyeux. Même aux moments les plus pathétiques ou tragiques, les spectacles de Marchessault sont la célébration passionnée et le rituel rythmé des corps sexués des femmes. Marchessault relève avec succès le défi de faire éclater, matériellement, les apparences trompeuses de la *réalité* et d'en faire voir l'envers. C'est cet envers qui forme la trame de ses spectacles.

Dans les lieux théâtraux de Jovette Marchessault, nous partageons avec elle, avec Violette Leduc et avec d'innombrables femmes, la passion de l'écriture et de l'impossible.