

Chapitre 14/Chapter 14

LES FEMMES ET LE THEATRE

Monique Surel-Tupin

Le rapport entre les femmes et le théâtre constitue une longue histoire d'amour et de rejet. Les femmes ont été exclues de la scène pendant de longues périodes qui correspondent aux formes les plus nobles du théâtre comme le théâtre grec, le théâtre Nô et le théâtre élisabethain. Elles sont ensuite admises comme comédiennes, mais ne prennent pas pour autant la parole en leur nom. Elles se contentent d'être les interprètes d'auteurs puis de metteurs en scène masculins. Certaines comédiennes acceptent difficilement les rôles qu'on leur propose. La Québécoise Pol Pelletier refuse très tôt de jouer les jeunes premières classiques qu'elle juge bêtes et sans intérêt. Etre comédienne au service de ce théâtre-là est pour elle humiliant : « C'est amplifier son rôle de femelle, être dans une dépendance totale par rapport à un paquet d'hommes, toujours être obligée de plaire. » Les auteurs sont généralement des hommes. Peu de femmes écrivent pour le théâtre même si l'on peut citer des exemples célèbres comme Olympe de Gouges, George Sand ou Louise Michel. Dans sa majeure partie la création théâtrale reste masculine dans sa conception.

Au début du XX^{ème} siècle, des militantes féministes comme Nelly Roussel ou Vera Starkoff écrivent et font jouer ce que l'on peut considérer comme les premières pièces féministes françaises. Nelly Roussel, anarchiste et féministe, liée au mouvement néo-malthusien, termine ses conférences par la lecture d'une pièce de sa composition *Par la Révolte*, qu'elle fait jouer quand l'occasion se présente. On y voit Eve enchaînée à la fois par la société laïque et par l'Eglise, qui ne peut compter que sur sa propre révolte pour se libérer. Dans *La Faute d'Eve*, Nelly Roussel montre une Eve, ravie d'être chassée du paradis terrestre pour connaître la liberté, reconforter un Adam terrorisé par sa désobéissance. En 1902 et 1904, Vera Starkoff, militante socialiste et féministe, écrit fait jouer ses pièces dans les Universités Populaires. *L'Amour libre* et *L'Issue* sont de courtes pièces naturalistes pouvant être jouées partout, qui dénoncent l'oppression des femmes et réclament la reconnaissance de la paternité, qui ne fut obtenue qu'en 1912. Après ces premières tentatives les femmes restent longtemps muettes au théâtre et il faudra attendre 1968 pour qu'explose une expression théâtrale des femmes. Les spectacles militants se multiplient d'abord dans des salles marginales puis dans des festivals. Notons qu'Ariane Mnouchkine a commencé son travail théâtral en 1964, mais c'est en 1970 avec *1789* qu'elle est vraiment connue. Sa notoriété est telle et il existe tant d'études sur le Théâtre du Soleil que nous l'avons exclu de notre exposé.

L'année 1975 est proclamée l'année de la femme et elle correspond à une période où le spectacle féminin bat son plein. Un groupe d'une dizaine de femmes, La Carmagnole, veut exprimer « les idées féminines et féministes par le théâtre », les trois Jeanne triomphent au théâtre et les femmes envahissent les petites scènes du café-théâtre. Sur une période de 21 mois (1^{er} juillet 1977-30 octobre 1978), on relève 28 titres de spectacles de femmes sur 242. Les One woman-show de Zouc, Dominique Lavanant, Josiane Balasko, Marianne Sergent, Sylvie Joly attirent les foules. Elles installent sur les planches un nouveau type de femmes qui bouleverse les tabous, elles cassent l'image édulcorée des femmes trop longtemps imposée. Elles ne craignent pas la pose disgracieuse, les lunettes peu seyantes, manient la caricature jusqu'à l'obscénité et ne craignent pas l'humour corrosif Les Jeanne triomphent deux ans au

Théâtre Fontaine avant de tourner dans toute la France. Tout un public varié vient rire, quelque fois jaune, à ce spectacle. Dans le portrait au vitriol qu'elles font des hommes chacun reconnaît son voisin. On peut voir des spectacles uniquement créés et interprétés par des femmes, ce qui affirme la possibilité d'autonomie et l'existence propre des femmes au théâtre. Quelle revanche pour celles qui ont trop souvent connus les distributions traditionnelles avec souvent dix hommes et deux femmes.

Jusqu'à cette période, les pièces écrites par des femmes n'étaient pas ou très peu représentées sur les scènes du théâtre. Voici ce qu'écrit Marguerite Duras en 1987 dans *La Vie matérielle*, dans le chapitre intitulé le théâtre.

Depuis 1900, on n'a pas joué une pièce de femme à la Comédie-Française, ni chez Vilar, ni au TNP, ni à l'Odéon, ni à Villeurbanne, ni à la Schaubühne, ni au Piccolo Teatro de Strehler, pas un auteur femme, ni un metteur en scène femme. Et puis Sarraute et moi nous avons commencé à être joués chez Barrault. Alors que George Sand était joué dans les théâtres de Paris. Ça a duré plus de 70 ans, 80 ans, 90 ans. Aucune pièce de femme à Paris, ni peut-être dans toute l'Europe. Je l'ai découvert. On ne me l'avais jamais dit. Et puis un jour j'ai reçu une lettre de Jean-Louis Barrault me demandant si je voulais bien adapter pour le théâtre ma nouvelle intitulée DES JOURNÉES ENTIÈRES DANS LES ARBRES. J'ai accepté. (.....) Le succès a été grand. Mais aucun critique n'a signalé que c'était la première pièce de théâtre écrite par une femme qui était jouée en France depuis près d'un siècle.

Mis à part l'exemple éclatant d'Ariane Mnouchkine qui commence ses créations en 1964, avant 1970 les femmes étaient exclues ou se risquaient rarement à la mise en scène. Dans ce travail, on entraîne une équipe dans sa propre vision, il faut imposer son point de vue et avoir suffisamment de crédibilité dans sa propre tête et dans la tête des autres pour s'imposer, sans parler, il y a quelques dizaines d'années seulement, du regard des régisseurs et des machinistes quand ils demandaient qui est le metteur en scène et qu'une femme répondait : c'est moi.

Il a semblé urgent à des femmes de théâtre, comme Anne-Marie Lazarini, qui dirige le théâtre des Athévains, de montrer sur un plateau une image de femme différente de celles le plus souvent représentées jusqu'alors, qui correspondaient aux fantasmes conjugués des auteurs et des metteurs en scène masculins. Souvent d'ailleurs les comédiennes avouaient avoir du mal à se conformer à ces images, comme la québécoise Pol Pelletier qui a décidé de voler de ses propres ailes.

Il est sain que ce soit des femmes qui parlent des femmes et le théâtre doit permettre d'avancer dans la recherche de l'identité féminine. Au cours de son travail Anne-Marie Lazarini se pose sans cesse la question de l'intérêt d'être femme et de porter sur sa création un regard de femme. Elle refuse le pouvoir, l'utilisation du rapport de force, ainsi que toute démarche qui peut entraîner à se servir des autres pour dominer ou établir sa propre réputation. Une metteuse en scène, Chantal Morel, n'indique pas sur ses programmes mise en scène de .. mais plus modestement travail avec les acteurs. Il ne s'agit pas d'un travail bruyamment revendicatif, mais d'apporter un regard de femme. Ainsi dans *Le Roi Lear*, Chantal Morel est sensible au desarroi des « méchantes » filles de Lear épuisées par les exigences de leur père. Souvent les metteuses en scène s'attachent à explorer une personnalité féminine, à la recherche de sensibilités proches des leurs, parfois pour faire connaître des méconnues ou des oubliées.

C'est ainsi que Anne Delbée a fait revivre Camille Claudel, avec le succès que l'on connaît, que Anne-Marie Lazarini monte deux spectacles sur Virginia Woolf *Des Cailloux dans les poches* et *Un Silence à soi*, et un spectacle sur Katherine Mansfield *Le Deuil éclatant du bonheur*. Viviane Théophilidès crée *Ida* de Gertrude Stein, tandis

que Rachel Salik monte un spectacle sur Suzanne Lenglen, *Gertrude morte l'après-midi* sur l'amour de Gertrude Stein et d'Alice Toklas, *La Vie matérielle* de Marguerite Duras et dernièrement fait revivre en scène la merveilleuse Dorothy Parker, dans un spectacle avec quatre comédiennes, une comédie musicale pleine d'esprit à la gaîté pessimiste. Je pourrai encore vous parler de bien d'autres femmes de théâtre comme Claudia Stavisky, Brigitte Jaque-Wajeman, la jeune Julie Brochen, Stéphanie Loïk au style percutant et original, mais évitons le catalogue, je ne voulais qu'attirer votre attention sur l'originalité de quelques femmes de théâtre, laissant de côté la plus célèbre d'entre elles que vous connaissez tous.

J'avais d'ailleurs été frappée qu'à la première parution d'un dictionnaire de théâtre auquel j'ai collaboré, une seule femme figurait : Ariane Mnouchkine. Pour la réédition j'ai négocié pied à pied avec le directeur du dictionnaire pour en introduire trois. Pour les autres il existait une rubrique théâtre féministe où elles étaient regroupées.. Pour moi l'arrivée des femmes à la mise en scène est un fait important du théâtre de notre temps.

En dehors de la thématique on peut essayer de dégager quelques traits communs aux spectacles de femmes. Dans ces créations le corps est au premier plan : corps charnel mis en valeur par le vêtement, corps montré dans sa nudité, imposant son existence au monde. Ce sont les corps nus des Camille Claudel d'Anne Delbée, corps de statues et corps de femmes, objets de scandale. C'est la Phèdre nue d'Anne Delbée entrant en scène en poussant ses vêtements devant elle en rampant : » Que ces vains ornements que ces voiles me pèsent ». C'est encore dans *Un Silence à soi*, d'Anne-Marie Lazarini, Monique Fabre dans le rôle Virginia Woolf, couchée par terre, s'enroulant sur elle-même dans une robe souple, grignotant de petits gâteaux dans la bienheureuse solitude de l'écriture. C'est le corps lourd de Gertrude Stein enlaçant Alice Toklas, chez Rachel Salik. Ce sont les corps non conformes aux canons de la mode montrés par Claudia Stavisky, imposant leur présence bien au-delà des tabous de notre société. On peut multiplier les exemples à la fois semblables et différents : dans beaucoup de créations de femmes le corps féminin est montré dans une perspective nouvelle, débarrassé de la convention des fantasmes masculins, dans un contexte qui interdit tout voyeurisme.

Une longue tradition théâtrale aime à représenter les relations entre femmes comme empreintes de jalousies et de rivalité, impliquant des scènes piquantes ou dramatiques, pleines de mouvement ou d'effets. Des femmes de théâtre nous présentent une autre vision : la douceur du rapport entre femmes est mis en scène par Anne-Marie Lazarini dans son spectacle sur Katherine Mansfield qu'il s'agisse de rapports entre amies ou en famille. L'amour de Gertrude Stein éclate sur le plateau et Rachel Salik ose montrer l'homosexualité féminine. Dans *Les Coépouses* Fatima Gallaire témoigne de la grande solidarité des femmes face à un pouvoir masculin qui se déploie jusqu'à l'absurdité (si les vieilles femmes tuent Princesse c'est qu'elle sont manipulées par le pouvoir des hommes). Dans la *Phèdre* de Marina Tsetaëva, mise en scène par Sophie Loucachevski, la mère et la nourrice sont l'ultime recours de la désespérée.

La peinture des hommes varie. Souvent l'homme figure le pouvoir. Chez Fatima Gallaire, c'est l'idolâtrie de la mère pour le père ou l'époux qui en fait un tyran domestique. Dans *Le Roi Lear* de Chantal Morel, Lear, père et roi, est porteur d'un pouvoir dont il abuse et qui l'enferme dans un égocentrisme aveugle. Le père de Katherine Mansfield est tendre et affectueux, mais facilement dépassé par les circonstances dans le spectacle d'Anne-Marie Lazarini. Dans *Au Cœur de la brûlure* de Fatima Gallaire, le père est débordant d'amour pour sa fille lointaine. Les rapports

de couple sont évoqués dans leur complexité, ils sont rarement le centre du propos, la violence de ses rapports peut être montrée comme dans *Paris-Munich*, de Lars Loren mis en scène par Claudia Stavisky. Chez Rachel Salik, les hommes sont rarement représentés.

Dans des circonstances complètement différentes, il peut arriver que des femmes aient recours au théâtre pour exprimer ce qu'elles vivent quand le présent est particulièrement insupportable. Cela a été le cas de femmes algériennes et maliennes sans-papiers qui se sont réunies à la Maison des femmes de Paris pour monter un spectacle parlant de leur quotidien actuel. J'ai eu le privilège qu'elles me demandent de les accompagner dans leur démarche et ce fut pour nous toutes, et je l'espère pour le public, une expérience passionnante. Elles sont parties de leur récit de vie très différents les unes des autres : il y avait des célibataires, des militantes féministes, des mères de famille battues ou sequestrées et même les deux à la fois. A partir de leur récits croisés le spectacle s'est peu à peu élaboré leur permettant de partager leur histoire, de prendre une distance salutaire et de continuer à se battre et à espérer. La rencontre de ces femmes avec le théâtre, la plupart ne s'en étaient jamais approchées, a été des plus riches, elles ont eu l'impression de retrouver une dignité.

On peut conclure en quelques mots que depuis quelques décennies, la prise de parole des femmes au théâtre est un élément important dans l'évolution du théâtre de notre temps, par le regard neuf qu'elles apportent et l'originalité de leur création, sans parler de la joie des spectatrices découvrant sur scène une vision féminine du monde.

ANNEXE SUR LE VELO D'AÏCHA

En novembre 2005, une amie de la maison des femmes me propose de travailler avec un groupe de femmes sans papiers qui veulent dire par le théâtre les difficultés de leur vie. Elles sont une dizaine, en majorité algériennes et une malienne.

Le travail démarre à partir d'improvisations sur le travail quotidien. L'une d'elle donne un thème central : le vélo qu'elle adorait quand elle était petite fille et qui était le symbole de sa liberté. La pièce s'appellera le velo d'Aïcha. Nous répétons le samedi après-midi, ce qui est très astreignant pour elles. Peu à peu le groupe s'effiloche en dehors de trois inébranlables : Aïcha, Choukria et Balou. Nous devons présenter un premier état du travail fin janvier, à trois c'est difficile. Heureusement Rahima arrive en renfort et reprend le rôle de Nadja qui a disparu brusquement. Il paraît qu'elle a eu les papiers. La représentation a lieu et cela marche bien grâce à l'énergie des quatre. Il y a une vidéo du travail et cela les encourage. Elles veulent continuer à avancer. Seghira rejoint le groupe. Elle a beaucoup de présence, une bonne voix et chante bien. Désormais ces cinq femmes sont toujours là aux répétitions et travaillent avec une conscience et une intelligence qui font mon admiration.

A partir d'improvisations fixées, elles réécrivent et arrivent la semaine suivante avec un texte rédigé. On continue selon l'inspiration du moment à le modifier selon ce qui surgit en répétition. Elles constituent un groupe qui fonctionne bien ce qui n'empêche pas, à l'occasion les tensions. Chacune d'elles a son histoire et sa sensibilité. Certaines pleurent souvent, d'autres jamais. Aucune d'entre elles n'envisage pour le moment de retourner en Algérie, même si elles n'ont pas de papiers et que certaines vivent en foyer dans une précarité totale. Elles sont parties parce que dans leur situation particulière de femmes, elles ne pouvaient plus vivre là-bas.

13 mars

Répétition exceptionnelle par sa richesse et sa densité. Lundi matin 9 heures elles sont toutes là, toutes les cinq, avec un léger temps de retard pour Balou, qui indigné les autres. Seghira arrive en larmes, bouleversée. Pour la première fois elle a eu en charge tout le week-end un vieux monsieur impotent. Outre la fatigue physique de manipuler un corps lourd, gros et qui ne peut pas se tenir, elle est horrifiée d'avoir touché un corps d'homme, d'avoir du le laver, d'avoir un contact avec son sexe. Elle reconnaît que ce monsieur est parfaitement bien élevé, mais elle craque... En Algérie elle était professeur de français, d'ailleurs elle reoend facilement ses camarades quand elle parlent de façon un peu relâchée. Les autres la surnomment, des fois, l'Académie Française.

Elle est en larmes. La personne qui s'occupe du monsieur pendant la semaine a essayé de la reconforter. C'est une argentine, elle s'appelle Dora et a longtemps vécu de la prostitution. ; maintenant elle en est sortie. Elle dit qu'«elle a connu tant d'hommes que celui-là ce n'est rien. Il est gentil, il a besoin d'elle, elle l'aime, c'est son gros bébé. Seghira lui parle de notre travail de théâtre qui en ce moment soutient ces femmes et les valorise. Elles le prennent au sérieux, sans la moindre prétention ; Ce jour-là, peut-être à cause de l'état émotif de Seghira, la répétition est exceptionnelle d'inventivité et de concentration. Mais cela n'a rien du psychodrame, tout est contrôlé, maîtrisé, on reprend les répliques et les enchaînements pour perfectionner le travail. La pièce se termine par l'énumération de ce que chacun fait quand le moral flanche : l'une va courir, l'autre pleure, une autre regarde les résultats scolaires de sa fille, Seghira relit les SMS de ses enfants restés en Algérie. Après cette énumération Aïcha chante une chanson de femme kabyle que sa mère chantait. Là il se produit une chose extraordinaire, elle chante de façon parfaite techniquement, une voix assurée et déchirante, comme elle n'avait jamais chanté, comme si elle avait capté toute la douleur de ses compagnes et nous la redonnait.

Comme je leur dit mon admiration, Seghira me répond : « On n'est pas des pros du théâtre, mais on est des pros de la souffrance. ».

Moi, l'universitaire, la chercheuse, la théâtrienne, la routarde du plateau, j'apprends beaucoup auprès de ces femmes. Je suis émerveillée et je prends auprès d'elles des leçons de vie ; Moi, née en Algérie et arrachée à cette terre il y a plus de quarante ans je retrouve en elles des racines et des forces.

21 mars

Nous avons fait une marche en dispersion de toutes les femmes en murmurant : «je suis partie parce que...» Le premier essai est stupéfiant, bouleversant. Elles trouvent d'emblée les chuchotements, les déplacements, avec force et retenue. La reprise est moins convaincante, il faut retravailler pour retrouver la force du premier jet. Elles se jettent à corps perdu dans cet exercice et y prennent plaisir. Il se dégage une énergie que je ne soupçonnais pas.

CHARLES DULLIN (1885-1949).

Charles Dullin a été un des hommes de théâtre, comédien, metteur en scène et formateur d'acteurs, des plus importants de la France de son temps. Il est avec Juvet, Baty, Pitoëff un des quatre metteurs en scène du Cartel. Il a fondé en 1921 le théâtre de l'Atelier et une école de comédiens d'où sont sortis Jean Marais, Jean-Louis Barrault, Jean Vilar, Marcel Marceau et bien d'autres.

Avant la guerre de 1914, il travaille avec Jacques Copeau, fondateur du théâtre du Vieux-Colombier, il y retrouve Louis Jouvet (qui à l'époque écrivait son nom Jouvey). De sympathie anarchiste, qui normalement devrait l'éloigner de la guerre, Dullin est également atteint, encore jeune, de rhumatismes extrêmement douloureux qui lui valent d'être exempté de service armé. Tout cela ne l'empêche pas au moment de la guerre de se porter volontaire et après plusieurs démarches, il réussit à s'engager. Notons que Dullin qui a toujours été un passionné de chevaux est mobilisé dans le train des équipages au contact de ses bêtes préférées.

Les lettres qui suivent sont adressées à Jacques Copeau, lui-même réformé à cause de sa santé fragile. Au début de l'année 1917, Copeau part avec sa troupe aux Etats-Unis en tournée pour représenter la France. En 1918, après 600 jours de présence au front Dullin est appelé auprès de Copeau pour renforcer la troupe.

Noms propres que l'on rencontrera dans ces lettres :

Caryatis : nom de danseuse d'Elise Jouhandeau qui était alors la compagne de Dullin.

Pauline : sœur aînée de Dullin.

Limon : propriété champêtre de Copeau dans la région parisienne où s'entraînait l'équipe du Vieux-Colombier.

Lugné-Poë : metteur en scène symboliste du début du XXème siècle qui dirigeait le théâtre de l'œuvre.