

De quoi j'me mêle?

Ginette Noiseux

Number 32 (3), 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28473ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Noiseux, G. (1984). De quoi j'me mêle? *Jeu*, (32), 13–24.

dossier costume

Voici la suite du dossier consacré au costume, dont la publication avait été entreprise dans notre précédent numéro. Comme annoncé, vous pourrez y lire des textes de Ginette Noiseux (scénographe-costumière et codirectrice du Théâtre Expérimental des Femmes), de Claire Dé (« ex-conceptrice ») et de Michel Vaïs qui, lui, parlera de la nudité au théâtre. La contribution de François Barbeau à ce dossier paraîtra ultérieurement. (N.d.l.r.)

de quoi j'me mêle?

je suis scénographe

La première « vraie pièce de théâtre » sur laquelle j'ai travaillé fut *le Médecin malgré lui*. J'avais choisi ce texte parce que mon père était docteur. Ceci devait m'aider pour mon costume. J'ai abouti avec mon casque de bain sur la tête, et une chemise de chasse par-dessus ma jupe de couvent. La distribution a été recrutée parmi les amies qui m'aimaient. Si mon souvenir est juste, notre professeur d'anglais nous a donné un coup de main pour la mise en scène. C'est elle aussi qui nous éclairait, avec la *flashlight* de Soeur Mercédès, pendant la représentation. De Molière, il n'est resté que les personnages et certaines situations. Désespérée d'entendre mes copines ânonner les O-H-H, les A-H-H-H! et les C-O-O-O-M-MENT VOI-L-À-À-À?, j'avais récrit la pièce au complet.

Je me suis toujours mêlée de tout.¹ Je considère cette période de ma vie, en théâtre amateur, déterminante en ce qui concernera, par la suite, mon attitude et mes aspirations face à mon métier. Nous formions alors des collectifs unis dans le ciment par un même projet: donner un spectacle.

J'ai reçu ma formation de scénographe à l'École nationale de théâtre (promotion 1980). J'ai travaillé dans le milieu institutionnel, beaucoup avec François Barbeau.

1. C'est à cette époque que j'ai été contaminée par le complexe de sur-identification. Née fille pour connaître l'an 2 000, ou j'adhérais à la philosophie du *no future*, ou je réintérais une humanité dont je souhaite ardemment la fin de son culte. Besoin, besoin d'inventer. Besoin de créer des oeuvres dont le caractère est d'éveiller l'appétit du public vers d'autres choix.

Enfin, depuis 1982, je codirige le Théâtre Expérimental des Femmes. Outre une recherche sur *les Changements de décor en milieu non traditionnel*, une sur *l'Évolution du vêtement féminin; 5 000 ans d'histoire*, une sur *les Poupées et les Parures*, j'ai créé, avec Lise Vaillancourt, les Ateliers-laboratoires, organisé avec Louise Ladouceur le 3^e Festival de créations de femmes, écrit *les Dandigores* avec la collaboration de Suzanne Valotaire. À travers cela, j'ai bien sûr poursuivi mon travail de scénographe. La réflexion qui suit est issue de ma pratique. Elle a été également éclairée par la recherche de mes collègues. Je pense plus spécifiquement au travail de Pol Pelletier, de Lise Vaillancourt et à la pertinence des propos de Louise Laprade.

Mon gros problème, c'est que le costume, comme tel, m'ennuie profondément. Ma passion, c'est le théâtre.

Ça fait trois mois que je mets plein de mots sur du papier, pour parler du « costume ». Écrire sur le costume. Trouver une façon d'en parler. Y'a déjà tellement de livres écrits là-dessus.



« Les vérités les plus controversées et les plus sauvagement réprimées sont souvent mieux révélées ou mieux ressenties sous forme d'images. » (Phyllis Chesler.) Suzanne Lemoine interprétait Gourounne de Courtes-Doigts dans *les Dandigores* de Ginette Noiseux (avec la collaboration de Suzanne Valotaire). Photo: Suzanne Girard.

Les moments où je ne suis pas sur un rush de production sont ceux qui, peut-être, m'éclairent le mieux sur le sens de mon travail. Il y a le moment où tu explores un entrepôt de costumes, juste pour le plaisir, celui où tu *ne cherches pas*, parmi les vingt-cinq boîtes qui pèsent chacune une tonne, « la chaussure-qui-a-la-bonne-pointure » ! Juste regarder les extravagances qui ont habillé l'Union des artistes. Tu peux pas faire autrement que de te dire : « Fallait ben être des catholiques immigrés pour être fous pareil ! » T'essayes un corset, un casque de pompier, un gros nez puis un boa et déjà, en rigolant avec les couturières, tu sens combien l'imagination transforme la réalité et « qu'on en a besoin ». Et plus loin, tu sais que Rosa, celle-qui-coud-des-boutons-depuis-dix-ans, rêve aussi d'un *autre monde*.

Il y a ce moment-là, et l'autre. Seule dans une salle de maquillage. Ça a l'air tellement bête un costume qui pend après un cintre sous l'éclairage d'un néon, désuet, presque grotesque. Tellement *weird* en fonction de la réalité. Et surgit une question : quel avenir a la communauté qu'on a créée, inventée sur scène pour le public ?

Le théâtre est un art indissociable de la notion de *spectacle* ! Il s'offre au regard du public et est capable de *provoquer des réactions*. Le théâtre relie toutes les conditions nécessaires à l'élaboration d'une société. Il est fondé sur les aspirations d'un collectif qui s'accapare l'espace et la matière, qui présente dans cet espace des êtres agissants et parlants. Ceci avec la plus grande subjectivité possible, assumée ou non.

L'acte théâtral implique nécessairement une *vision du monde*, implique une prise de position sociale et politique face à la réaction. Ce qui me confirme cet art dans son essence authentiquement révolutionnaire, de par son immense ouverture sur la Vie. C'est pour cela que je fais du théâtre.

Charte du T.E.F., *Objectifs*, art. 6 : « Poursuivre une recherche théâtrale axée sur la découverte de nouveaux modes de présentation de la réalité vue par des femmes. D'où le terme *expérimental* des femmes. Notre démarche artistique est primordiale. »² C'est pourquoi je travaille plus spécifiquement au T.E.F.

J'ai choisi la scénographie bien avant la *spécialisation*. Les arts visuels

« ont le pouvoir de mettre en relief un aspect fondamental, non verbal de la conscience humaine. Les vérités les plus controversées et les plus sauvagement réprimées sont souvent mieux révélées ou mieux ressenties sous forme d'images. » (Phyllis Chesler)³

En choisissant le décor, les costumes, j'ai aussi choisi de m'interroger sur le milieu environnant. En fait, sur les images *les plus facilement admises* parce que trop familières.

2. En 1912, dans les cafés de Paris, on affirmait : « Tout a été dit, tout a été fait. » La réalité ne peut se satisfaire de modes de présentation institutionnels parce que l'imaginaire féminin questionne notre société dans ses valeurs. Il ne peut être réduit à une « préoccupation féminine » ou seulement à un « problème de femmes ». Bénéficiant de la fin d'un monde (aujourd'hui, la mort de l'homme en tant qu'incarnation terrestre de Dieu a été proclamée par les femmes), le théâtre de femmes sera de plus en plus extraverti. En ce sens, l'éclosion d'une importante dramaturgie d'auteures est imminente.

3. Phyllis Chesler, *La Mâle Donne*, traduit de l'américain par Dominique Taffin, Éd. des femmes, 1983, 287 p.

Et puis l'appel de la matière, l'appel du « contact physique » à la matière! Quand je marche dans une rue, je marche *d'abord* sur la planète. Alors, tout ce qui m'entoure me semble sujet à transformations en rapport avec l'émotion ressentie.

Ma conception du costume se fait à partir de ma vision d'une oeuvre théâtrale; ce qui détermine une esthétique. Et à partir de ma vision du monde; ce qui donne un *sens* à cette esthétique.

Le point de vue où je me situerai pour plonger dans cet article est celui de la réflexion sur les points suivants:

ma relation avec l'actrice;

les Ateliers-laboratoires;

l'environnement;

enfin, mon travail, plus spécifiquement comme costumière.

J'espère que cette approche multidimensionnelle rendra ma pensée sur le costume plus accessible, en profondeur, qu'une simple approche linéaire.⁴

ma relation avec l'actrice: recherche d'une implication dans un même sens

Je nage actuellement en pleine contradiction/confusion dans mon rapport avec l'actrice et, conséquemment, avec le public.

Les gens de théâtre parlent beaucoup Théâtre. Le public parle du décor, du talent de madame Unetelle, et de l'originalité des costumes. Pourtant. Quand il y a une manifestation publique, on ne parle pas tellement de comment étaient habillées les manifestantes. C'est l'ensemble de l'événement qui *provoque*. Il est difficile pour le public de *réagir* à un spectacle qui se présente dans un aspect morcelé de sens individuels, liés aux préoccupations personnelles de l'accessoiriste-qui-trippe-sur-le-célastique, du metteur en scène-qui-a-tout-lu-le-théâtre-allemand, de l'éclairagiste-qui-vient-de-découvrir-la-gélatine-numéro-9, etc.⁵

À chaque fonction spécialisée correspond un système d'expression de plus en plus hermétique. L'actrice est censée être cette créature si prise par les émotions qu'elle ne peut penser clairement. (Ainsi, il revient aux spécialistes de prendre les décisions.) Ça me frustre beaucoup, parce que j'ai besoin de son *implication*.

1. L'actrice: source d'information et de diffusion. Le costume est déterminé par l'ensemble d'un spectacle, par un personnage et par les *manifestations uniques d'un corps en état de création*.⁶ Ce qui est, évidemment, possible seulement en session de travail. J'ai toujours cru qu'une actrice, présente aux processus de création (présente aux témoignages des expressions de son corps), contient en

4. J'ai choisi l'emploi du féminin, pour la suite de cet article. D'une part, il m'est plus familier, d'autre part, je nageais en plein bordel avec les EE-E, les tirets et les (). Les hommes sont donc aussi concernés par mon propos, sans préjudice.

5. Je ne m'oppose pas aux intérêts pour un matériau ou pour un traitement théâtral. Mais la fièvre du formalisme contribue à entretenir un public de consommateurs, qui se normalise par les produits, au détriment de l'Événement.

6. Ces manifestations sont souvent de l'ordre de la « transformation » physique. J'ai vu Pol Pelletier s'élargir dans un personnage, comme Suzanne Lemoine devenir une boule, dans des états d'incandescence. Gabriel Arcand, dans Till l'Espigle, est un autre exemple de métamorphose révolutive de l'être. Je crois que je n'ai pas à expliquer les richesses et l'importance de ces manifestations pour la conception de costumes.



Dessiné en atelier-laboratoire, le costume que porte Lise Vaillancourt sur la photo de gauche (pour sa performance au 3^e festival de créations de femmes) a été fabriqué en étroite collaboration avec elle. « Amour des plis larges et creux, des masses rectangulaires et des couleurs unies » : à droite, Pol Pelletier et Suzanne Lemoine dans *Équivoque*, de Diane Bégin, présentée au T.E.F. en 1982. Photo: Anne de Guise.

elle-même une perception assez précise de son costume. La majorité des comédiennes sont coupées de leurs corps⁷, et, par conséquent, je suis coupée d'une source d'informations importante.

La division des fonctions a dépossédé l'actrice de ses responsabilités et compromet son « essence ». Plus souvent qu'autrement, elle est parachutée dans un costume ou un environnement, qui n'est plus « branché » sur un courant vital. Les décors, les costumes, les éclairages prennent leurs dimensions véritables lorsque le public les reçoit par les canaux d'un organisme vivant, en l'occurrence l'actrice-foyer de diffusion.

2. Et le projet collectif? En principe, les scénographes détiennent l'exclusivité de la conception visuelle d'une production. J'ai un peu de misère à digérer ce mandat. Je ne peux pas imaginer *seule* l'environnement d'un *monde nouveau*. Isolé, mon

7. Pol Pelletier a très bien exposé cette situation dans son article « le Jeu au féminin », *Pratiques théâtrales*, n° 16, oct. 1982.

travail reste au niveau de la métaphore.⁸ J'ai besoin du consensus de toute une collectivité pour faire émerger une « matière visible ». Par exemple, la présentation des maquettes de costumes devrait avoir pour but de provoquer une prise de position collective sur l'ensemble d'un spectacle. (Je profiterais aussi d'un nouvel outil de travail!) Je sais que je pose ici la question du travail de troupe. En même temps, je ne veux pas réduire mon questionnement à cette seule dimension, mais poser le problème: où dois-je puiser la nourriture pour la conception visuelle d'un spectacle qui sort des sentiers battus? Et dans un sens plus général: en quoi un spectacle est-il toujours un projet collectif?

les ateliers-laboratoire

Les ateliers auxquels je ferai référence ici étaient composés de scénographes, de comédiennes, d'écrivaines et d'une danseuse. Seulement des filles. Chacune de nous était là pour explorer son médium. Ces ateliers favorisaient le travail de l'individu. On pourrait les comparer à un terrain d'entraînement ou à un lieu de formation autodidacte. (Dictionnaire *le Petit Robert*: un écrivain autodidacte, fils de ses oeuvres.)

Au départ, nous nous sommes donné un *outil* commun de *travail*: le corps. Une exigence: transgresser ses limites. Un thème: la création de son personnage mythologique. Nous étions libres de proposer des exercices.

Ce qui m'intéresse plus spécifiquement pour mon propos, c'est l'expérience que j'ai vécue en abordant la scénographie par d'autres ressources que les fouilles en bibliothèque, le papier et les pinceaux.

À l'origine, j'étais obsédée par « ce qui fait » la signature d'une scénographe, préoccupée par les autolimites de cette identification. En ce sens, le travail de Danièle Lévesque est très éclairant.

En atelier, sa fascination pour le sanguinaire lui sortait par tous les pores de la peau. Le corps n'intellectualise pas. Il possède un imaginaire moral, physique et visuel qui lui est unique. Il secrète sa propre organisation. Des expressions physiques de Danièle a surgi un personnage qui a généré sa propre fable: Anita Bellerose vivait enfermée depuis vingt ans pour avoir massacré ses parents à coups de poignard. Les cadavres mutilés et sectionnés gisaient au fond de la garde-robe de sa chambre. Tous les matins, une infirmière venait « mopper » le sang qui se répandait sur le plancher.

Le corps de Danièle (sa façon de se mouvoir ou de rester fixe, les bras étirés et collés sur ses hanches) évoquait un long couteau de cuisine effilé. La lame allant du bassin aux talons aiguilles. Le manche, finement ciselé par les détails de ses vêtements, était rectangulaire, allant des hanches étroites au crâne élargi par un masque porté comme un casque.

Danièle disait d'elle-même qu'elle était « hantée par de grandes taches rouges dans

8. Si l'actrice n'a pas d'opinion sur l'aspect visuel de son personnage, quel rapport aura-t-elle à l'environnement dans lequel elle évolue? Et de fil en aiguille, comment cet environnement sera-t-il crédible pour le public?

[ses] conceptions et par des éclats de miroirs dans [ses] décors». Lorsqu'une scénographe propose à une metteuse en scène des éléments qui, soi-disant, sont ressentis «intimement et irrationnellement», est-ce vraiment pertinent? Ou significatif d'une dépendance envers des images personnelles sur lesquelles elle aurait peu de prise?

En ce qui me concerne, mon amour des plis larges et creux, des masses rectangulaires et des couleurs unies (versus les imprimés) trouvait ses résonances dans les mouvements et les courants d'énergie par lesquels mon corps s'abandonnait. Mes censures trahissaient mon attirance pour le baroque et mon refus de m'y reconnaître. Limites. Limites. Limites...

La création d'un personnage nous permettait de cristalliser notre mythologie (l'essence de «ce qui fait» une signature, un «type» de comédienne, etc.). Quelque part, par le choix de nos contraintes et de notre outil, on s'était ouvert un merveilleux canal par où *éprouver* et *projeter vers l'extérieur* nos images. Et un moyen efficace pour aiguïser notre intelligence théâtrale.

En fait, j'ai été fascinée de découvrir que peu importe la spécialisation: la création est issue de la perception que l'on a de son propre corps; les défenses et les ouvertures de ce corps expriment, organiquement, notre rapport à l'univers extérieur; le travail physique permet d'accéder à d'autres niveaux de significations, qui dépassent largement le psychologique (passer de la perception à la vision); enfin, il permet aux femmes de briser des tabous, de se mythologiser et d'imaginer d'autres possibilités de vie.



Sophie Sénécal, Louise Laprade et Laurence Jourde dans *La terre est trop courte*, Violette Leduc, mise en scène par Poi Pelletier à l'automne 1981. Photo: Anne de Guise.

l'environnement: reconnaissance de la réalité d'une race

J'entends par environnement: tout ce qui est issu de l'intervention humaine sur le milieu écologique (matière transformée).

J'arrive à ce qui me passionne le plus: *les formes*. « Quand je marche dans la rue, les images les plus facilement admises (une maison carrée, un monument érigé, un clocher d'église, une jupe, un chapeau, etc.) ne me sont pas facilement admissibles. » Quand je marche dans la rue, je me sens exclue, alors tout me semble sujet à *trans-formation*.

Les formes ne naissent pas du néant. Qu'est-ce qui détermine mon choix pour une masse plutôt qu'une autre. . . Sur quel univers mythique est fondé le choix d'une forme, d'une matière? Quel est l'impact social de ma création (reconnaissance des symboles)?

Je suis hantée par deux choses qui sont intrinsèquement liées: 1. L'imaginaire féminin ne peut être réduit à « une préoccupation féminine », mais contient toute l'humanité. 2. Pourtant, il n'est pas *reconnu*.

Si l'imagination est la plus grande instigatrice de découvertes et de progrès, elle n'a aucune valeur si elle ne peut *se réaliser*. Comment passer de l'imaginaire à la projection sur une matière visible? J'essaierai d'aborder, ici, le cœur de mes préoccupations de scénographe féministe.

L'environnement est l'expression de la réalité et des aspirations d'une race, *inscrite dans la matière*, pour la postérité. C'est l'affirmation de la puissance d'une civilisation, la légitimisation de sa culture. C'est une réponse à l'autodestruction, à l'absence, à la mort.

Dans notre société, l'environnement est la preuve *visible* de la puissance, de l'activité et de l'existence du pénis des hommes. (Ce qui pourrait être légitime en soi, si cela n'impliquait pas l'exclusion systématique de la réalité des femmes.)⁹

lire un spectacle: reconnaître des codes et des symboles

J'ai été très intéressée par le spectacle de René-Daniel Dubois, *Ne blâmez jamais les Bédouins*. Vu la forme, le langage, le débit, le propos, je considère que ce spectacle pourrait être hermétique. Pourtant, il ne l'est pas, à mon avis, parce que l'imaginaire de René-Daniel Dubois est soutenu par une multiplicité d'images et de codes qui ont une prise sur la réalité. *Il s'agit d'une réalité dominante que tout le monde reconnaît, admet*. Le lieu où se situe cette action est le désert. (Un désert qui nous est raconté par un chef d'orchestre entouré de gros tambours.) Un désert où il est question de

9. Je crois intimement que la création est provoquée par l'énergie fondamentale d'un organisme vivant, soit les pulsions de sa sexualité. L'environnement exprime bien le besoin masculin de triompher de la mort. À partir de cette donnée, on peut dire qu'il transcende le désir réprimé des hommes de porter des enfants et d'assurer ainsi leur destinée phallique. On peut dire aussi que c'est une réponse positive à leur exclusion naturelle de l'accouchement (angoisse de la non-valorisation du pénis). L'exclusion systématique de la puissance sexuelle des femmes de l'environnement met en lumière les aspects profondément homosexuels masculins de notre civilisation.

Mise en scène par Louise Laprade, Pol Pelletier interprète ici le rôle de Martha Jenkins, dans la pièce du même nom de Lise Vaillancourt. Photo: Anne de Guise.



voies ferrées, d'hélicoptères, de trains, de totems, d'armes à feu, d'ordinateurs et de héros. Les objets mentionnés ont, outre leur signification matérielle, une signification symbolique reconnue par l'inconscient collectif.

Mon métier consiste à créer des espaces, de la lumière, des costumes; à mettre en formes visibles le propos d'une collectivité par la transformation de matériaux. La scénographie est la transposition théâtrale de l'environnement. Or, les femmes, en tant que collectivité, ont peu de rapports dynamiques à la *matière transformée*.¹⁰ Les femmes ont été *dé-racinées*, c'est-à-dire « physiquement, mentalement ou affectivement séparées d'un groupe racial, social ou intellectuel; libérées de toutes les caractéristiques ou influences raciales » (*Dictionnaire Merriam-Webster*).

À l'Université du Québec à Montréal, j'avais demandé à des étudiantes en théâtre de dessiner le vêtement auquel elles s'identifieraient le mieux. À mon grand intérêt, la majorité d'entre elles étaient connectées au milieu écologique, laissant libre cours aux formes les plus étonnantes. Il y a eu de nombreuses femmes-oiseaux, femmes-ballons (nuages), une femme-arbre, des femmes-rivières et des femmes en vêtements transparents. Par contre, à l'étape du choix des matériaux, la confusion régnait. Les femmes en vêtements transparents voulaient trouver des tissus au travers desquels « on ne voyait pas »!

Nos origines sont dans les « éléments ». L'écrivaine Mary Daly suggère: « [...] quand nous sommes fidèles à notre originalité, nous sommes élémentales, c'est-à-dire: appartenant à, en rapport avec, occasionnées par les grandes forces de la nature. » Coupées de nos origines, nous sommes désorientées. Elle poursuit: « Nous sentons intimement que nous sommes d'un autre pays. Or ce pays semble nulle part. »¹¹

Quand je pense à des spectacles comme *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine, Avez-vous vu la dame d'en haut?, Ballade pour trois baleines, le Rire de l'étrangère, les Dandigores, la Lumière blanche*, je suis fascinée par leur relation au *nowhere* et/ou au *milieu écologique*. Dans tous les cas, par les personnages liés au fantastique: chamelle, mère-grenouille, baleine alcoolique, géante, naine-ogresse, originaire historienne et j'en passe!

Sauf peut-être pour les deux productions où le thème de la maternité est une référence superefficace¹², ces productions présentent toutes une difficulté d'accès pour le public; les personnages féminins n'agissent pas, a priori, en fonction de l'existence des hommes. Les thématiques abordées sont perçues comme ne concernant pas la réalité de l'humanité (celle des hommes?), donc les images proposées n'existent pas(!!!). Ainsi les symboles doivent surmonter l'exclusion des femmes de ce monde-ci, pour agir comme signes de reconnaissance, entre elles, de leur réalité.¹³

10. La scénographie est aussi rigoureusement contrôlée par les « réseaux d'amitié » qui existent entre hommes.

11. Mary Daly, *Notes pour une ontologie du féminisme radical*, traduit par Michèle Causse, l'Intégrale éditrice, 1982, 25 p.

12. *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine et la Lumière blanche*.

13. L'oppression des femmes implique aussi la réalité des hommes. Quand tu te demandes: « C'est quoi être une femme? », tu te demandes: « C'est quoi être un homme, c'est quoi la condition de vie de toute l'humanité? » La réalité des femmes concerne l'humanité entière.



« Et si Lilly portait tout le poids de sa vie sur son corps, pourquoi ne pas essayer de jouer ce personnage avec quatre-vingts livres de sable sur les reins? » Pol Pelletier et Suzanne Lemoine dans *My Mother's Luck*, de Helen Weinsweck.

Mary Daly propose une théorie éclairante sur l'utilisation des symboles dans la création des femmes: « Le recours à la métaphore est compréhensible en l'absence d'une tradition métaphysique ou ontologique adéquate, susceptible d'exprimer au mieux la pensée identifiée à la femme. Les symboles [. . .] nous font accéder à des niveaux de réalité qui, autrement, nous seraient interdits. Ils ouvrent aussi dans l'âme des dimensions qui correspondent à celles de la réalité. »¹⁴

Si je reviens à ma question: « Sur quel univers mythique est fondé le choix d'une forme, d'un matériau? » le milieu écologique m'offre une source d'informations importante pour l'élaboration d'une « matière visible ». (C'est mon choix et probablement pas le seul possible.) Si je poursuis par: « Quel est l'impact social de ma création? », je me frappe à une nouvelle question (encore!): « Dans une civilisation aussi hyperindustrialisée et informatisée que la nôtre, un univers mythique branché sur le milieu écologique peut-il transformer nos références et notre mode de vie? »

Ce qui m'inquiète le plus en ce moment, c'est que les vêtements du futur que l'empire patriarcal imagine (matériaux métalliques avec ordinateurs incorporés, ou encore tas de guenilles à la suite de la destruction de la planète) soient plus crédibles que les femmes-oiseaux ou les vêtements transparents que les étudiantes de théâtre imaginent en atelier.

enfin sur moi, plus spécifiquement comme costumière

(C'est une grosse contradiction parce que j'arrive pas à parler de moi comme costumière, mais seulement comme scénographe!)

14. *Op. cit.*

Je commencerai par parler des textes, parce que c'est « l'histoire qu'on raconte au public » qui me fait dessiner! Je crois que le théâtre de femmes va aller en se multipliant et en se diversifiant. La dramaturgie féminine est en très bonne santé! Je ne sais pas c'est quoi mon avenir de scénographe, ni celui de mes consœurs. De ce que je peux voir aujourd'hui, la vaste majorité de ces textes de femmes sont dessinés et mis en scène par des hommes. Par stratégie? Par équilibre? . . . (Ça me met en maudit!) De toute façon, plus il y aura de textes de femmes sur scène, plus il y aura de débouchés sur la place publique pour *toutes* les femmes. Sans compter que cela stimulera certainement les auteurs masculins à sortir des sentiers battus. Bref, c'est excellent pour tout le monde et pour le public en premier!

La scénographie telle que je la conçois rend crédible, pour le public, le propos d'un spectacle en faisant appel à son imagination, donc à sa propre capacité de se figurer d'autres possibilités de vie . . .

Pour moi, il ne s'agit pas d'ajouter des informations par les décors et les costumes, ni de les retrancher pour mettre en relief le jeu des actrices, mais d'inventer des codes où le public se reconnaît en relation « active » avec son milieu.

Alors je travaille. J'ai besoin de savoir; ça évoque quoi, la couleur bleue? Ça provoque quoi, un homme en culottes courtes sur une scène? Ça dit quoi, au juste, une coupe d'époque? Et si Lilly porte tout le poids de sa vie sur son corps, pourquoi ne pas essayer de jouer ce personnage avec quatre-vingts livres de sable sur les reins? Et si Victoire de la Catastrophe est une baleine alcoolique, on pourrait peut-être s'inspirer des stars des années cinquante. Je travaille avec un budget (et dieu sait que ça détermine ta création!), avec une coupeuse, avec toute une équipe.

Il n'y a pas un costume qui soit pareil, pas de recette, pas de système nerveux identique! Il y a juste la foi en ce que tu fais et encore là . . . J'ai une amie costumière que j'adore et que je vois travailler ardemment depuis sept ans, et qui, tous les trois mois, m'affirme: « Je ferai pas ça toute ma vie, le théâtre, c'est pas toute! » Elle me fait beaucoup de bien.

Je travaille à réveiller l'appétit du public. Aujourd'hui, ma seule certitude, c'est que moi, je suis affamée.

Comment allier la connaissance qui appartient à l'élite formée par les institutions avec la subversion qui est à l'origine même du théâtre?

Comment les hommes peuvent-ils parler de l'amour, de la vie qui font partie du sacré si les femmes n'ont pas accès à des canaux où elles peuvent véritablement s'abandonner?

À travers les scénographies des dix prochaines années, quels messages les artistes et les artisans de ce métier adresseront-ils au public pour faire connaître leur conception de la femme et de l'homme dans la nature et la société?

Je travaille et puis bon, ça me passionne!

ginette noiseux