

**TITRE(S) DE TRAVAIL**  
Dossier dramaturgique  
Marie-Ève Lussier-Gariépy



© Odile Gagné-Roy

## D'où j'écris

J'écris ce dossier au « je ». C'est une première. Je n'avais pas envie d'écrire dans cette langue un peu froide, impersonnelle, cette langue qui oblitère les pronoms, qui semble appartenir à tout le monde et à personne à la fois. Lorsqu'il est question d'une proposition artistique, comme c'est le cas ici, je ne crois pas qu'une telle langue soit opportune. Bien au contraire, le « je » me semble être la façon la plus honnête et la plus juste de prendre la parole (ou la plume) pour aborder un travail artistique. Je ne poserais pas le même regard sur *Titre(s) de travail* si j'étais une autre.

Or, je suis une jeune femme blanche issue d'une famille bourgeoise. Adolescente, déjà, je fréquentais les théâtres institutionnels de la région montréalaise avec mes parents. Je découvrais avec fascination les textes de Tchekhov, de Molière, de Shakespeare. Plus tard, lors de mon parcours universitaire en Études théâtrales, j'ai été profondément émue en apprenant que des spécialistes remettaient en question la position de la fameuse virgule dans le « To be or not, to be that is the question<sup>1</sup> » de *Hamlet*. J'ai aussi découvert avec passion les multiples réécritures des œuvres de Shakespeare, notamment celles de Heiner Müller, de Normand Chaurette et de Orsen Welles. J'écris donc ce dossier habitée d'un amour pour Shakespeare, pour les questions soulevées dans ses pièces. J'écris ce dossier en me reconnaissant dans plusieurs de ses œuvres, dans plusieurs de ses personnages (surtout masculins, je l'admets). Plus généralement, j'écris ce dossier avec une appartenance profonde à la culture occidentale, que je ne considère en aucun cas comme supérieure à toutes les autres, mais qui demeure la culture dans laquelle j'ai grandi, celle qui a forgé mon imaginaire, ma sensibilité, mes désirs.

Finalement, j'écris ce dossier en marge des répétitions de *Titre(s) de travail*, auxquelles je prends aussi part en tant qu'interprète. Je l'écris en apprenant mon texte, en révisant mes transitions, en me remémorant mes notes de jeu. Je l'écris dans le feu de l'action, sans recul par rapport à l'objet que nous sommes en train de fabriquer. Ce dossier constitue ainsi une brèche vers des chemins de réflexion touffus et sinueux, chemins que j'emprunterai peut-être au sortir du cyclone qu'est dans ma vie cette première collaboration avec Carte blanche.

---

<sup>1</sup> Je positionne ici la virgule non pas comme elle est placée dans les versions plus anciennes de *Hamlet*, c'est-à-dire après le second « to be » (« To be or not to be, that is the question »), mais comme des spécialistes contemporains la situent, mettant ainsi en lumière la quête fondamentale d'advenir à soi et au monde.

## Le théâtre élisabéthain<sup>2</sup>

Si le théâtre élisabéthain et Shakespeare ne sont que des prétextes dans *Titre(s) de travail* pour parler d'autres enjeux qui traversent notre milieu théâtral, il vaut tout de même la peine, je crois, de les situer en quelques mots.

Le théâtre élisabéthain, ayant connu son apogée sous le règne d'Élisabeth 1<sup>re</sup>, se poursuit jusqu'à la fermeture des théâtres anglais en 1642. Soldant la victoire des puritains, cette fermeture fait triompher l'idée selon laquelle l'art théâtral ainsi que ses artisans menacent les bonnes mœurs. Pendant ses belles années, le théâtre élisabéthain est au contraire célébré par la population britannique, que ce soit par les élites - y compris la royauté - ou par le peuple. Épousant l'architecture des cours d'auberges, où des spectacles se sont tenus jusqu'à la construction des premiers théâtres dans les faubourgs de la cité londonienne, le lieu élisabéthain comporte plusieurs niveaux. Au parterre s'entassent les couches les moins aisées de la population - ouvriers, petits commerçants, etc. Les classes les plus fortunées s'assoient quant à elles dans les galeries du 1<sup>er</sup>, 2<sup>e</sup> et parfois même du 3<sup>e</sup> étage. Les places au parterre se vendent à faible coût<sup>3</sup>, ce qui rend les théâtres relativement accessibles à l'ensemble des citoyen·ne·s. Données à ciel ouvert, les représentations diffèrent grandement de celles auxquelles nous sommes aujourd'hui habitué·e·s. Elles ont cours en fin d'après-midi, question de luminosité, et ne réclament pas un parfait silence de la part des spectateur·rice·s. Celles et ceux-ci sont même autorisé·e·s à boire et à manger pendant le spectacle.

À partir de 1572, les troupes professionnelles doivent obtenir la protection - qui vient avec des ressources financières - d'un noble pour poursuivre leurs activités et éviter d'être accusées de vagabondage. Ces troupes réunissent auteurs, metteurs en scène et comédiens, tous masculins. Les rôles féminins sont donc interprétés par des hommes. Plusieurs auteurs sont actifs à cette époque - Robert Greene, Thomas Kyd et Christopher Marlowe, pour ne nommer qu'eux, connaissent tous un certain succès. Cependant, c'est sans contredit William Shakespeare qui s'impose comme l'auteur le plus reconnu de cette période. Né à Stratford-upon-Avon, il est successivement membre des troupes des lords Strange et Hunsdon, pour lesquelles il joue de petits rôles et, surtout, écrit des textes. Il intègre finalement la troupe du roi Jacques 1<sup>er</sup>, après la mort d'Élisabeth.

Une quarantaine de pièces sont aujourd'hui attribuées à Shakespeare, non sans controverse. Différentes thèses sèment le doute quant à la possibilité que Shakespeare soit véritablement l'auteur de l'ensemble de ces textes. Je ne m'étendrai pas sur ce sujet, qui a fait l'objet de plusieurs recherches universitaires plus poussées que ce dossier. Je me contenterai d'affirmer qu'à ce jour, la tendance dominante dans les milieux universitaires, littéraires et théâtraux est de reconnaître à William Shakespeare la création de ces œuvres. Il est toutefois aussi admis qu'il a reçu l'aide de certains collaborateurs pour écrire les segments de quelques pièces<sup>4</sup>.

Impressionnante par son nombre élevé de titres et par l'étendue de son vocabulaire, l'œuvre de Shakespeare se caractérise par une multiplicité de genres. Comédies, tragédies et drames historiques traversent le parcours du célèbre dramaturge. Il utilise en tout et partout près de 15 000

---

<sup>2</sup> L'ensemble des informations citées dans ce segment est issu de Fluchère, 2022 et Lazaridès, 1999 (voir la médiagraphie à la fin du dossier).

<sup>3</sup> Selon Michel Grivelet et Gilles Monsarrat, deux des nombreux traducteurs des œuvres de Shakespeare, le prix d'un billet au parterre correspond au dixième du salaire moyen d'un ouvrier de l'époque. (Lazaridès, 1999)

<sup>4</sup> *Les deux nobles cousins* (*The Two Noble Kinsmen*), entre autres, aurait été écrite avec un dénommé Fletcher.

mots, en vers et en prose, inspirés du parler populaire, du champ lexical précis de certaines sciences ou encore de langues étrangères. À l'image de cette surprenante diversité, l'auteur invente des personnages aux origines diverses - nobles, paysans, fées, magiciens, sorcières et soldats composent ses pièces.

Pour *Titre(s) de travail*, l'œuvre qui retient notre attention n'est pas celle qui incarne le mieux l'aspect baroque de son écriture et de ses univers. Elle est pourtant l'une des, sinon la plus connue de Shakespeare : *Roméo et Juliette*.



© Christian Lapointe

## À la base, un paradoxe

À la base de notre projet, il y a une situation assez simple :

Quatre comédiennes sont invitées à une audition pour le rôle de Juliette dans *Roméo et Juliette* de William Shakespeare.

Une situation très simple pour réfléchir entre autres au processus d'audition, à ses écueils, à ce que ça laisse comme marques dans l'imaginaire, dans le corps de se rendre dans une salle obscure pour vendre sa candidature - pour se vendre littéralement - à un·e metteur·se en scène souvent plus âgé·e, plus expérimenté·e, plus reconnu·e que nous. Ce que ça laisse comme marques d'affronter ses collègues et ses amies qui attendent avec nous leur tour de se vendre, qui veulent autant que nous remporter la joute, obtenir le rôle, la visibilité, les contacts, le *fame*.

À la base de ce projet-ci, il y a aussi un paradoxe :

Pour choisir les collaboratrices de cette création de Carte blanche, Christian Lapointe, directeur artistique de la compagnie et metteur en scène de la pièce en devenir, a fait passer des auditions. Le 1er mars 2021, une dizaine d'interprètes récemment gradué·e·s des programmes professionnels de théâtre de la ville de Québec se sont rendu·e·s au Périscope et ont récité devant un jury, composé de Christian et de deux autres juges, un extrait de *Dans la solitude des champs de coton*, de l'auteur Bernard-Marie Koltès. De l'ensemble de ces candidat·e·s, quatre ont été retenues : Natalie Fontalvo, Odile Gagné-Roy, Lauren Hartley et Marie-Ève Lussier-Gariépy.

La question qui se dresse ici, brûlante, urgente, est bien sûr la suivante : pourquoi avons-nous été choisies? Qu'est-ce qui, le 1er mars 2021, nous a valu l'obtention du titre de comédiennes et de collaboratrices à la création pour la prochaine production de Carte blanche?

Tout de suite, à l'aube de ce dossier, j'ai envie de passer la parole - ou la plume - à Christian lui-même, mais en détournant quelque peu la question :

*Christian, ces auditions du 1er mars 2021 comptent parmi les rares que tu as fait passer dans ta vie de metteur en scène. Une fois le processus terminé et ton choix arrêté, tu nous as révélé, à Natalie, Odile, Lauren et moi, que tu avais trouvé le processus particulièrement étrange, voire douloureux. Tu nous as dit t'être senti inconfortable dans la position du metteur en scène qui passait en revue de jeunes interprètes gonflé·e·s à bloc du désir de jouer, de jeunes interprètes tantôt admiratif·ve·s, tantôt intimidé·e·s par ton nom, ton œuvre, ta réputation. Qu'est-ce qui, au juste, a provoqué cet inconfort? Qu'est-ce qui te rebute dans ce rituel des auditions qu'on nous présente, dès nos premiers mois à l'école de théâtre, comme l'un des passages obligés de notre métier? En quoi, selon toi, les rencontres qui se produisent en auditions sont-elles différentes de celles qui se produisent au détour d'un party, d'un chantier de création, d'une collaboration artistique fortuite?*

## **Mot de Christian sur son expérience d'audition**

Au départ, cette création s'articule autour d'un désir : celui de faire de la création avec des artistes émergeant.e.s de théâtre de la ville de Québec - en relation avec ma communauté d'où originent mes impulsions artistiques depuis l'an 2000. Il y avait une envie de rencontrer une nouvelle génération d'artistes de théâtre. Le choix du texte pour l'audition était purement lié au désir de voir certaines choses se déployer. En effet, la première réplique du texte de Koltès est très longue. Elle oblige donc à un travail important de mémorisation et de mise en bouche. Il y a quelque chose d'absolument éloquent qui se produit quand on approche ce théâtre : soit on y touche ou soit on y touche pas. La différence entre les deux est souvent d'ailleurs une question de qualité de préparation.

Je sais que le théâtre que je fais est exigeant pour les interprètes : il demande une grande capacité de contrôle et de lâcher-prise qui vient seulement avec une préparation assidue au travail. De plus, j'ai un faible pour les dramaturgies qui ont du souffle, les longues adresses et les œuvres complexes. En demandant aux jeunes interprètes convoqué.e.s de toucher à ce texte, je savais que je verrais ce que je cherchais à voir : qui peut se lancer à bras le corps dans une des mes aventures artistiques?

Il n'y avait là aucune envie de casting particulier : je ne cherchais pas à combler des rôles existants. Je ne connaissais même pas le sujet de la pièce. J'avais des envies d'écriture, d'écrire pour des interprètes choisi.e.s avant de connaître le projet artistique, que celui-ci émane donc des interprètes choisi.e.s. Il n'était donc pas question ici de travailler avec tant de femmes, tant d'hommes ou de personnes non-genrées. Il n'y avait pas de recherche de corps particuliers ni de visages photogéniques. La seule idée qui menait ces auditions était de faire la rencontre d'interprètes capables de fulgurance à l'esprit d'artiste articulé.

En voyant les jeunes artistes se présenter devant la table où était un membre artiste du c.a. de la compagnie, l'administratrice de la compagnie et moi-même, je me suis mis à prendre conscience de ce que représentait la pression de réussir une audition. Procédant toujours par invitation pour former les équipes artistiques, c'était la première fois que je menais un tel processus pour une création. Il m'est arrivé souvent, à titre de pédagogue, de passer des auditions pour les jeunes voulant entrer dans les écoles, mais il me semble que celles-ci soient différentes : elles n'ont normalement pas pour but de répondre à du casting ou de faire en sorte qu'une production soit à la page par exemple.

Sur une quinzaine de personnes, ces quatre femmes se sont vraiment démarquées. Elles ont offert des performances ahurissantes qui témoignaient d'une vaste préparation, d'une très grande compréhension de la partition textuelle imposée et d'une articulation artistique rare. C'est sans hésitation de la part des trois personnes derrière la table que nous avons arrêté notre choix sur elles.

Évidemment, toutes les autres personnes invitées avaient de grandes qualités et semblaient être des artistes incroyables avec qui peut-être collaborer, mais il fallait faire un choix subjectif, et pourtant unanime, basé sur l'addition des questions de virtuosité et d'articulation des idées créatives.

Tout au long de la journée, je ne pouvais m'empêcher d'imaginer les auditions pour la télé, pour la publicité ou encore, oui, pour le théâtre, où l'on cherche une personne qui doit répondre à des facteurs qualitatifs très éloignés de ceux qui menaient ici mes choix. Des facteurs, par exemple, de

rentabilité (vedettariat, following sur les médias sociaux, etc.), la recherche de corps particuliers, de voix particulières, etc. J'imaginai toutes ces journées où une certaine marchandisation des êtres est à l'œuvre, et la cruauté de ce système.

Au sortir de cette journée, plusieurs questions me taraudaient. D'où vient qu'aujourd'hui je puisse faire ces auditions ? Que mettons-nous en jeu quand nous voulons obtenir un rôle? Quel esprit de compétition s'instille entre les êtres dans ces processus objectifiants? Etc. Etc. Etc.

Bien certainement, je réalisais la chance que j'ai de disposer d'un véhicule de création, mais je ne pouvais pas non plus ne pas témoigner de l'acharnement extrême et de l'énergie herculéenne que j'ai dû déployer pendant une quinzaine d'années, sans jamais faire de compromis artistique tout en vivant près de dix ans dans la quasi-indigence, pour pouvoir accéder, encore tout récemment cela dit, à des moyens de production plus décents. Ces années complètes de travail à temps double, triple, très souvent mal rémunérées m'ont permis de devenir qui je suis dans le paysage théâtral. D'obtenir un titre en quelque sorte. Et c'est avec ce titre que j'ai pu, tardivement, accéder à plus de moyens artistiques. Quand j'ai réalisé que les quatre femmes qui avaient été choisies étaient toutes les quatre aussi écrivaines, j'ai ressenti le désir profond de partager avec elles non seulement l'écriture d'une œuvre, mais aussi sa conception. C'est de tout cela qu'est venue l'idée de parler des processus d'audition et de la difficulté qu'il y a à se tailler une place dans ce domaine. Ce qui m'est apparu très fortement, c'est que pour faire du théâtre il faut avoir un titre en quelque sorte. Mais si je n'en ai point, comment puis-je travailler pour gagner ce titre? Car pour gagner le titre, il faut pouvoir travailler? L'éternelle question de l'œuf ou la poule. En réfléchissant avec ces femmes sur le sujet, nous avons creusé les troubles de ce métier de théâtre, duquel nous faisons partie prenante, pour le regarder de biais.

Il va sans dire que la question de la dignité au travail est aussi une assise forte de cet ouvrage : vivre dignement du métier du théâtre au Québec est très difficile et exigeant, parfois même on pourrait croire que c'est une impossibilité. Au Québec, toutes les sphères qui entourent le métier d'interprète (télé, cinéma, pub, voix hors champs, etc.) semblent avoir préséance sur le théâtre en ce qui a trait aux horaires de travail par exemple. Combien de répétitions ont été annulées pour que des interprètes puissent aller faire de la publicité ? Vous en seriez très étonné·e·s. Et pourtant, nos écoles de formation sont des écoles de théâtre.

J'avais envie de nous offrir - avec des conditions décentes pour les artistes (je m'y efforce toujours au mieux que cela m'est donné de le faire : prendre soin) - un terrain de jeu riche en autocritique pour produire une œuvre de théâtre qui jette un regard sur sa propre réalité en tentant de ne pas reproduire les affres du pouvoir qui s'y manifestent. Malgré tout, j'y pratique l'art de la mise en scène et cela soulève aussi d'autres questions.

Même s'il n'y a pas d'extérieur à l'économie de marché, il ne me semble pas impossible d'y trouver des modalités d'existence qui questionnent les rôles qui nous y sont affublés et que nous acceptons ou non de jouer.



© Odile Gagné-Roy

## Obtenir le titre

Revenons maintenant à cette question de la sélection : pourquoi nous, Natalie, Odile, Lauren et moi? Pourquoi nous, comédiennes en début de carrière, âgées entre 29 et 37 ans, toutes issues du programme en interprétation du Conservatoire d'art dramatique de Québec? Loin de moi, ici, l'envie de vanter nos mérites. Je ne ferai pas, en ces pages, valoir la force de notre présence scénique, la finesse de notre phrasé ou encore la grande capacité de rétention de nos mémoires - Christian l'a déjà fait, à sa façon, dans le mot qui précède. Je vous laisserai le soin de lui donner raison ou tort, de reconnaître ou non nos talents d'interprètes une fois que vous aurez assisté à une représentation de *Titre(s) de travail*.

Non, mon intention est plutôt d'ouvrir la réflexion sur les différents critères qui mènent à l'obtention d'un titre, dans ce cas-ci, à l'obtention du titre de comédienne et de co-créatrice, et qui dépassent la question du talent ou de la pertinence artistique. La première observation qui, à mon avis, saute aux yeux est que le titre est obtenu par le biais d'autrui. Ce n'est pas nous-mêmes qui nous sommes levées un matin et avons décidé que nous serions comédiennes, que nous participerions à un projet de création avec Christian Lapointe. C'est lui qui nous a désignées, lui qui nous a *attitrées*. Grand pouvoir, donc, que le sien. Avant Christian, bien d'autres se sont retrouvés imparti-e-s d'un pouvoir similaire, plus ou moins grand, et nous ont acceptées d'abord dans des troupes de théâtre parascolaire, ensuite au sein d'une école de théâtre professionnelle, puis dans la plus récente création d'une petite compagnie de théâtre, dans la programmation d'un festival pour la relève, sur la scène d'un théâtre institutionnel, dans une pub, une série télévisée, un court-métrage ou encore dans une production cinématographique subventionnée.

Chacune de ces étapes, chacun de ces contrats a modelé nos titres respectifs de comédiennes et de créatrices. Et maintenant que nous arborons ces titres, nous sommes nous aussi dotées d'un certain pouvoir : celui d'être vues, d'être entendues, celui de produire un discours artistique qui aura une résonance dans la sphère publique. Peut-être même qu'un jour, nous aurons à notre tour le pouvoir d'attitrer des interprètes et des créateur·rice·s, que ce soit par le biais d'un poste de professeure dans une école de théâtre, de directrice d'un théâtre ou encore de metteuse en scène. Il existe donc une sorte de cycle des titres : d'abord, on les convoite, puis on les reçoit, ensuite, tout dépendant d'une foule de facteurs, on les conserve ou on les perd, et enfin, si et seulement si on est en mesure de les garder, on court la chance de pouvoir boucler la boucle, de pouvoir donner les titres qu'on s'est initialement battu pour acquérir.

Évidemment, ce cycle est traversé de relations de pouvoir qui lient inévitablement les artistes en quête de titres à celles et ceux qui en donnent. Or, il est intéressant de préciser que celles et ceux qui distribuent les titres ne sont pas toujours issu·e·s du milieu artistique. Dans le domaine de la publicité, par exemple, les client·e·s qui engagent une boîte de production pour réaliser la campagne publicitaire d'un de leurs produits ou services ont parfois leur mot à dire dans la sélection des comédien·ne·s qui figureront dans cette campagne. Ainsi, le ou la directeur·rice d'un magasin de meubles peut intervenir dans le choix des interprètes qui vendront ses matelas ou ses fauteuils. Dans ce cas, on peut à juste titre émettre l'hypothèse que les motivations qui pousseront le ou la directeur·rice à arrêter son choix prendront racine dans le potentiel de vente de l'interprète retenu·e. Le talent de celle ou celui-ci ne sera donc pas la seule variable en cause ; son âge, son aspect physique, sa nationalité, son charisme, son genre et son poids, notamment, entreront aussi dans l'équation. Et même ailleurs que dans le milieu de la publicité, la talent est loin d'être la seule caractéristique déterminante dans le choix d'un·e acteur·rice.



© Odile Gagné-Roy

## Bourdieu et la théorie des champs

Pour mieux comprendre les dynamiques qui régissent le processus de distribution des titres, je ferai un détour par la sociologie. Pierre Bourdieu, qui a acquis le titre de sociologue français majeur du XXe siècle, a mis sur pied la théorie des champs. N'ayant moi-même pas les titres qui s'imposent pour me plonger dans une analyse en profondeur de ses travaux, je me contenterai de vous partager certains éléments de sa théorie qui sont susceptibles de nous éclairer.

Bourdieu définit le **champ** comme « [...] un microcosme social relativement autonome à l'intérieur du macrocosme social » (Wagner, 2021). Il ajoute que « [c]haque champ (politique, religieux, médical, journalistique, universitaire, juridique, footballistique...) est régi par des règles qui lui sont propres et se caractérise par la poursuite d'une fin spécifique » (Wagner, 2021). De ce fait, on pourrait établir que le champ artistique - et plus précisément encore, le champ théâtral - constitue un milieu à part entière dans la société québécoise. Ses règles de fonctionnement, très nombreuses, influencent entre autres la façon de construire les programmations théâtrales, la rémunération des interprètes et des concepteur·rice·s, les conventions artistiques et spectatorielles à l'œuvre lors d'une représentation théâtrale et la couverture critique des différentes œuvres présentées pendant une saison. Il me semble qu'on pourrait débattre longtemps à propos des fins poursuivies par le champ théâtral. Alors que certain·e·s créateur·rice·s cherchent à divertir, d'autres souhaitent émouvoir, choquer ou encore susciter des réflexions. Chose certaine, les visées d'une production artistique donnée influencent certainement le titre accordé aux artistes qui y prennent part. Un·e créateur·rice dont l'objectif est le divertissement n'est pas affublé du même titre qu'un·e créateur·rice qui fait de l'art expérimental. Le ou la premier·ère peut se voir reprocher par ses pair·e·s de formater son art pour connaître un succès populaire et/ou financier, alors que le ou la second·e peut être qualifié·e de créateur·rice obscur·e qui se confine dans un hermétisme esthétique ou intellectuel.

Bourdieu réfléchit également à ce qui garantit l'accès à un champ, à ce qui permet d'établir qui en fait partie et qui en est exclu·e. Selon lui, « [l]es champs reposent sur une coupure entre les professionnels [...] et les profanes. La délimitation des frontières d'un champ est elle-même objet de lutte. Ainsi au sein du champ artistique, l'enjeu des luttes est de savoir qui est en droit de se dire artiste et de dire qui est artiste. Un champ, configuration de positions qui se situent les unes par rapport aux autres, est toujours un espace de conflits et de concurrence pour le contrôle dudit champ. » (Wagner, 2021)

La position occupée par un individu au sein du champ dépend, toujours selon Bourdieu, de son **capital symbolique**, c'est-à-dire du « [...] volume de reconnaissance, de légitimité et de consécration [qu'il a] accumulé » (Durand, 2014). De nombreux facteurs influencent le capital symbolique d'un·e agent·e du champ théâtral québécois, en commençant par la formation qu'il ou elle a reçue. À Québec, par exemple, le passage par le Conservatoire d'art dramatique de Québec est, sinon obligatoire, du moins extrêmement déterminant dans le chemin vers l'obtention du titre d'interprète ou encore de créateur·rice reconnu·e. Natalie, Odile, Lauren et moi - j'ai insisté sur ce point un peu plus haut - sommes d'ailleurs toutes les quatre issues du programme d'interprétation du Conservatoire. Si les programmations des différentes institutions théâtrales de la ville incluent quelques artistes autodidactes ou formé·e·s dans d'autres établissements que le Conservatoire (je pense ici au baccalauréat en théâtre et arts vivants de l'Université Laval), elles restent presque essentiellement composées par des diplômé·e·s du CADQ. Cette surreprésentation des gradué·e·s

du Conservatoire est sans aucun doute révélatrice du grand pouvoir de cette institution. Pouvoir qu'on peut attribuer à sa longévité, au renom de certain·e·s de ses diplômé·e·s, à celui de plusieurs de ses professeur·e·s ainsi qu'aux liens étroits qu'entretient l'école avec l'ensemble des institutions théâtrales et culturelles de la ville de Québec. Obtenir le sceau CADQ augmente certainement le capital symbolique d'un·e agent·e du champ théâtral de Québec.

Cependant, ce sceau n'assure pas non plus à tout prix l'acquisition d'un titre enviable dans le milieu. Plusieurs diplômé·e·s de cette institution ne parviennent pas à se tailler une place comme interprète ou comme créateur·rice. En témoignent les photos de rentrées scolaires affichées dans le hall de l'établissement. Alors que j'étais moi-même étudiante au CADQ, je m'arrêtais (trop) souvent devant les groupes d'élèves souriant·e·s et grimaçant·e·s. J'étais comme hypnotisée par les visages agglutinés les uns sur les autres, sagement répartis en trois ou quatre rangs serrés. Parmi eux, des professeur·e·s, des comédien·ne·s qui foulaient les planches du Trident ou de la Bordée, d'autres qui jouaient dans des téléromans à succès, mais surtout - c'est sur eux que je m'attardais le plus longtemps - des visages parfaitement inconnus, quelconques. Ces figures anonymes me terrifiaient; elles me ramenaient sans cesse à cette éventualité si douloureuse, celle de ne jamais *apparaître* au sein du champ et par le fait même, de m'en voir refuser l'accès.

Ceci dit, à côté de ces étudiant·e·s du CADQ éjecté·e·s du champ, il y a aussi les éjecté·e·s du CADQ qui ont réussi à investir le champ malgré tout. Je pense ici bien sûr à Christian (il n'est pas le seul) qui a été renvoyé suite à sa première année au Conservatoire et qui est aujourd'hui un metteur en scène et directeur artistique reconnu. Comme quoi la formation n'est pas seule garante du capital symbolique. Une foule d'autres éléments contribuent à faire gonfler ce capital - les bourses et subventions obtenues, les prix, les succès de billetterie, les succès critiques, les diffusions au sein de festivals et de lieux culturels, l'édition de textes dramatiques, la collaboration avec d'autres artistes dont le capital symbolique est élevé, etc. Et toustes, que nous soyons humbles ou opportunistes, doux·ces ou agressif·ve·s, angoissé·e·s ou confiant·e·s, toustes, nous nous retrouvons pris·e·s dans des luttes plus ou moins féroces pour accroître ou solidifier notre capital. C'est notre statut même d'artiste qui en dépend.



© Julie Lévesque

## **Au théâtre comme à la guerre**

Le terme « lutte », assez martial, peut sembler trop agressif pour décrire la réalité du milieu artistique. Or, malgré la camaraderie, les rires, les moments de grande émotion, de grande fierté, de grande collaboration, la compétition reste une réalité incontournable de toute profession théâtrale et artistique. Le processus d'audition en est l'incarnation peut-être la plus limpide. Les appels de projets dans les théâtres et les festivals, les ouvertures de postes dans les institutions théâtrales, les demandes de subvention évaluées par des comités de pair·e·s, les 5 à 7 et les partys qui deviennent des occasions d'élargir son réseau de contacts ne sont que quelques-unes des situations elles aussi soumises à une logique compétitive.

Quel projet sera retenu? Qui jouera dans la prochaine grosse production du théâtre Z? Quel·le·s créateur·rice·s recevront des fonds pour approfondir leur plus récent projet ABC? Quelles compagnies obtiendront des subventions au fonctionnement - c'est-à-dire renouvelées pour un nombre Y d'années? Qui, mais qui, développera une complicité avec l'artiste établi 5, 12, 34 ou 67 et verra ainsi augmenter ses chances de figurer dans sa prochaine création?

Ces questions fourmillent dans nos têtes de l'ouverture des théâtres en septembre à leur fermeture en mai. Elles continuent même de nous hanter en été, au moment où nous nous demandons de quoi sera faite notre prochaine année, puis la suivante, et l'autre encore, et comment se déploiera notre prochaine décennie. Ces questions, elles obsèdent même celles et ceux qui détiennent des postes de pouvoir et qui ont de ce fait accédé à une certaine qualité de vie (salaire stable, possibilité de prendre des vacances, accès à des ressources techniques et matérielles afin d'éprouver ses idées et ses intuitions artistiques, collaboration avec des collègues qui déchargent de certaines tâches administratives, communicationnelles ou autres, etc.). Bien souvent, une fois qu'on est parvenu à se hisser à ce niveau, on souhaite y rester. On a une famille à faire vivre ou des obligations financières à rencontrer, on a pris goût à cette qualité de vie, on sent que notre démarche artistique se précise et s'épanouit, on est satisfait·e de savoir que nos œuvres ont une diffusion assurée devant des publics relativement vastes. On ne veut pas, et c'est tout à fait compréhensible, retourner « en arrière », à une époque d'instabilité, de stress financier quasi constant, de charge mentale démesurée, d'horaires toujours trop remplis, de ressources de création faméliques.

Alors, oui, on entre en lutte. Pour garder son poste, son nom, sa réputation. On se bat pour conserver son titre. Parfois même, on se bat pour annexer d'autres titres au sien. On ne se contente pas d'être metteur·euse en scène ou auteur·rice, on veut aussi être directeur·rice artistique, professeur·e d'une institution reconnue, membre du CA d'un théâtre ou du jury d'un comité de sélection artistique. On sait que si on cumule les positions de pouvoir, notre influence sera d'autant plus grande, la qualité de nos conditions de vie et de création d'autant plus assurée et notre pouvoir d'orchestrer le fonctionnement de notre propre champ d'autant plus fort. Et alors qu'on s'efforce de faire fructifier nos titres, d'autres, plus jeunes, plus marginaux·ales ou minoritaires, se battent pour obtenir de simples titres, et par là même, de meilleures conditions de création et d'existence.



© Julie Lévesque

## La sous-représentation des femmes

Maintenant que j'ai fait la lumière sur les notions de champ et de capital symbolique, je veux à tout prix de poser la question suivante : tout le monde a-t-il les mêmes chances de faire gonfler son capital symbolique? Autrement dit, est-ce que l'accès à un champ et ensuite l'accès à des positions de pouvoir au sein de ce champ sont possibles, *dans les mêmes conditions*, pour qui que ce soit? Est-ce qu'il suffit seulement d'avoir du talent, de trouver les façons de le faire fleurir, de travailler fort et d'oser?

Bien évidemment, vous me voyez venir, je réponds par la négative à ces questions. Certains groupes sont sous-représentés au sein du champ théâtral - et de plusieurs autres champs. Par exemple, les postes créatifs clés au sein d'une production sont plus rarement occupés par des femmes, encore plus rarement par des femmes racisées. À ce propos, le mouvement Femmes pour l'Équité en Théâtre, groupe non mixte de femmes de théâtre, a vu le jour en 2016. Ses membres ont notamment produit des données statistiques sur le nombre de femmes autrices et metteuses en scène présentes dans les programmations des principaux théâtres de Québec et de Montréal. Leur dernière collecte - qui concerne les saisons 2017-18 et 2018-19, soit les deux dernières saisons complètes avant le début de la pandémie et les bouleversements de l'activité théâtrale qui en ont découlé - révèle que seulement **29% des mises en scène** de ces années-là ont été assurées par des femmes, alors que 60% ont été assurées par des hommes. Le reste des productions à l'affiche a été piloté par des collectifs. Par ailleurs, et pour les mêmes années, **31% des textes** programmés étaient signés par des femmes et 52% par des hommes. (Bourgault-Côté, 2019)

Ces chiffres, fort troublants, trahissent une disparité effarante dans le milieu théâtral québécois : les titres de metteur en scène et d'auteur, de toute évidence, s'accordent plus souvent au masculin. Mais pourquoi? Parce que les hommes ont une plus grande facilité à manier les mots, à créer des dialogues convaincants, à élaborer un langage scénique, à dialoguer avec des concepteur·rice·s? Bien sûr que non, inutile de vous en convaincre. Les militantes du FET ont mis à jour certaines des conditions qui contribuent à invisibiliser ou à délégitimer le travail des femmes : « C'est parfois avec la gorge serrée que nous parlons de carrières ratées, du fait d'être reléguées à des postes administratifs, du désintérêt général à l'égard de notre travail quand on vieillit, du coût de la maternité, de la moindre valeur de notre temps de travail, de la précarité et de la fatigue de nos corps. » (Garneau et Montpetit, 2017)

Dès les débuts du mouvement, l'attention des membres du FET a été retenue par la liste des lauréat·e·s du prix Michel-Tremblay, décerné par le CEAD et le CALQ au meilleur texte dramatique. Entre 2009 et 2016, sur huit auteur·rice·s récompensé·e·s, une seule femme avait été nommée, et ce, ex aequo avec un homme. (Montpetit, 2017) Depuis 2016, la tendance s'est toutefois inversée, 3 femmes et un homme ayant reçu le prix. (CEAD, 2022) Ce plus grand nombre de femmes primées est-il dû en partie aux revendications du FET? Impossible de le prouver hors de tout doute. Chose certaine, les prix contribuent indéniablement à augmenter le capital symbolique d'un·e artiste. En ce sens, élaborer un système de prix qui récompense particulièrement le travail des femmes est susceptible d'assurer une meilleure visibilité et une meilleure reconnaissance à ce travail. C'est d'ailleurs l'une des actions entreprises par le théâtre l'Espace Go, conjointement avec le CALQ et le comité du prix, qui comprend notamment le FET. Depuis 2020, ces partenaires ont mis sur pied le prix Jovette-Marchessault, attribué en rotation à une metteuse en scène, une conceptrice et une autrice. Les deux premiers objectifs du prix se déclinent comme suit :

1. Reconnaître et rendre visible la contribution des femmes aux avancées de l'art théâtral et à la vitalité artistique de Montréal;
2. Augmenter le rayonnement des femmes artistes

(Espace Go, 2022)

Cette récompense est donc bel et bien un outil de légitimation du travail des créatrices qui œuvrent dans le milieu théâtral. Il s'agit à coup sûr d'un pas dans la bonne direction pour une répartition plus paritaire des titres clés d'une production théâtrale. D'autres actions doivent cependant aussi être mises en place pour garantir aux femmes de théâtre des conditions de création, une diffusion ainsi qu'une reconnaissance plus équitables de leur travail. Certaines militent pour l'implantation de quotas, d'autres évoquent la possibilité de créer un service de garderie collectif qui permettrait aux femmes - sur lesquelles les obligations familiales pèsent encore plus lourdement que sur les hommes - d'être déchargées du soin de leurs enfants le temps d'une réunion, d'une répétition, d'une entrevue. (Voir entre autres Garneau et Montpetit, 2017)

Tel que je l'ai précisé au début de ce segment, un chantier de réflexion doit aussi s'ouvrir ou s'approfondir autour de la question de la représentation du travail des femmes racisées dans la sphère théâtrale. Si elles sont de plus en plus présentes sur nos scènes, comme interprètes ou comme créatrices, elles restent sous-représentées. Et même la question de leur simple représentation m'apparaît réductrice. Il ne s'agit pas uniquement de les voir (ou de les montrer). Il s'agit de faire une place à leurs paroles et à leurs imaginaires qui se nourrissent de référents culturels, historiques et esthétiques différents des - ou déformant les - codes occidentaux. Il s'agit d'admettre que ce que nous avons parfois le réflexe de qualifier en premier lieu d'étrange, d'irréaliste (ou d'irréalisable), d'inintelligible, de trop dur, de trop obscur ou de trop accentué est en fait plus justement *différent* ou encore *étranger à notre réalité*. Mais pas inadmissible pour autant. Et surtout pas « inattirable ».



© Julie Lévesque

## Le paradoxe de la subversion

Vous devinez, de par les préoccupations que je partage avec vous dans ce dossier, que je ne me positionne pas en accord avec tous les principes de fonctionnement du champ auquel j'appartiens. Je me fais parfois critique à l'égard du milieu théâtral québécois. Parfois critique, même, de mes propres réflexes ou agissements. Je souhaite ici revenir (brièvement) à Bourdieu, qui a réfléchi aux logiques de concurrence traversant un champ donné. D'après la théorie dont il a jeté les bases, « [à] l'intérieur de chaque champ, on trouve des dominants et des dominés, des anciens et des nouveaux venus. Ceux qui détiennent le plus de capital spécifique au champ sont portés à adopter des positions conservatrices ; les stratégies de subversion émaneront de groupes concurrents, moins dotés en capital orthodoxe. » (Wagner, 2021) Le sociologue distingue donc les conservateur·rice·s et les subversif·ve·s, celles et ceux qui sont en accord avec le mode de fonctionnement du champ et celles et ceux qui sont en désaccord avec ce mode, qui souhaitent voir de nouvelles dynamiques émerger au sein du champ.

Je vous ramène maintenant à la base de notre projet, *Titre(s) de travail*.

Déjà, dans ma façon de définir notre intention de départ se devine un parti-pris pour la subversion, une volonté de critiquer les processus de sélection des interprètes. J'ai écrit, au tout début de ce cahier, que nous souhaitions réfléchir « au processus d'audition, à ses *écueils*, à ce que ça laisse comme *marques* dans l'imaginaire, dans le corps de se rendre dans une salle obscure pour *vendre* sa candidature ». Je n'ai pas écrit que nous souhaitions vanter les mérites de ce processus, son fonctionnement juste et sain, ses nombreux bénéfices pour celles et ceux - qui y prennent part. Christian, Odile, Natalie, Lauren et moi nous situons incontestablement du côté des subversif·ive·s avec notre démarche. Nous tenons à questionner les règles selon lesquelles notre milieu s'ordonne. Mais, et c'est peut-être là le plus grand paradoxe de cette théorie des champs, pour questionner notre milieu, nous nous devons tout de même d'avoir un titre. Autrement, comment accéder à un espace de diffusion? Comment rendre notre parole publique? Comment être entendu·e·s par celles et ceux qui sont concerné·e·s par les interrogations que nous soulevons? Nous nous sommes donc retrouvé·e·s, comme je l'ai décrit en introduction à ce dossier, à prendre part à un processus d'audition pour déterminer qui participerait à cette création dont l'une des visées est précisément de remettre en question la tenue d'auditions. Je reviens sur ce paradoxe pour mettre en exergue la réalité suivante : impossible de se situer hors du champ. Qu'on soit ou non d'accord avec les principaux rapports de force qui le traverse, nous en faisons partie, nous en sommes des agent·e·s.

## Juliette Capulet

Cette façon de participer au champ tout en posant un regard critique sur ses codes et ses dynamiques se reflète à bien des endroits dans notre création. Le choix du rôle pour lequel les comédiennes de *Titre(s) de travail* sont invitées en audition est à ce propos fort révélateur. Juliette. L'amoureuse iconique d'un des plus grands classiques de la dramaturgie occidentale, *Roméo et Juliette*, de Shakespeare. Dès nos premières rencontres, Juliette nous a semblé être l'évocation parfaite du titre convoité par tant de jeunes (ou moins jeunes) comédiennes. Il s'agit d'un premier rôle connu de plusieurs, d'un rôle tragique, d'un rôle où il est possible, pour une interprète en début de carrière, de briller, de se faire voir, *d'apparaître* au sein du champ - à la fois pour les spectateur·rice·s, les médias et les pair·e·s du milieu. Par là, Juliette est une magnifique porte d'entrée dans le champ théâtral, un premier échelon à gravir pour accéder à un titre avantageux de comédienne.

Juliette, c'est aussi la jeune première. Elle est jeune, très jeune même, puisque dans la pièce de Shakespeare, elle n'a que 13 ans, bientôt 14. Elle appartient à une famille fortunée et puissante. Sa beauté est vantée par plusieurs des personnages masculins de la pièce. « Oh! Son éclat fait la leçon à nos flambeaux<sup>5</sup> », s'exclame Roméo au moment de la rencontrer pour la première fois. Mais surtout, Juliette attend d'advenir. Au début de la pièce, elle n'a pas encore d'existence propre, en ce sens qu'elle vit dans une relation de dépendance - financière, sociale, identitaire - avec sa famille. Or, son amour fulgurant pour Roméo, fils des ennemis jurés de ses parents, l'amène à distinguer ses désirs de ceux de sa famille, qui souhaiterait plutôt la voir épouser Paris. En choisissant de vivre son amour pour le jeune Montaigu, Juliette se sépare du cocon familial et prend en main sa destinée. (Lévesque, 2022) Ce processus d'autonomisation est cependant possible grâce à la présence et à l'amour d'un autre, d'un homme. Il se solde également par la mort, Juliette ne pouvant supporter l'idée de poursuivre une existence dissociée de celle de son Roméo. C'est donc bien évidemment à une autonomie partielle qu'elle accède; comme plusieurs autres figures de jeunes premières, Juliette ne peut être pensée à l'extérieur de sa relation amoureuse avec un homme.

Roméo non plus, me direz-vous. C'est tout à fait juste. Seulement, Roméo, qui a 18 ans, existe déjà hors du nid familial lorsque la pièce s'amorce, notamment par le biais d'un autre amour, celui qu'il entretient pour Rosaline. Par ailleurs, s'il est lui aussi un amoureux transi, il est animé par d'autres désirs, entre autres celui de défendre ses amis et alliés. En témoigne son combat vengeur contre Tybalt, le cousin de Juliette, responsable de la mort de Mercutio, ami de longue date de Roméo. Roméo, bref, n'est pas tout à fait le même genre de jeune premier que Juliette.

Cette disparité entre les rôles de Juliette et de Roméo, elle existe - de façon parfois beaucoup plus marquée - dans la distribution de plusieurs pièces du répertoire classique. Les rôles féminins se définissent souvent par l'entremise de leurs relations avec autrui alors que les rôles masculins, s'ils sont aussi influencés par leurs liens avec les autres personnages de la pièce, se définissent par les buts qu'ils poursuivent - l'honneur, le pouvoir, la gloire, la justice, la paix (ou encore son équivalent orwellien, la guerre). Quand nous travaillons ces rôles à l'école ou au professionnel, les actrices et les acteurs sont forcément amené·e·s à emprunter des chemins différents, à investir des zones plus passives ou plus réactives pour les premières, plus actives pour les seconds. Les premières

---

<sup>5</sup> V. Bourgy (trad.), *Roméo et Juliette*, William Shakespeare, dir. Michel Grivelet et Gilles Monssarat, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 559.

subissent, se réjouissent ou encore s'offusquent de l'action, tandis que les seconds engendrent l'action, la font avancer, la bloquent ou l'infléchissent.

Bien sûr, tout n'est pas toujours si tranché. Bien sûr, il y a des zones grises et des exceptions. Bien sûr, ces distinctions entre les partitions des personnages féminins et des personnages masculins tendent à s'amenuiser dans les œuvres contemporaines. Bien sûr. Mais je refuse de croire que ces disparités de genre n'ont pas, encore aujourd'hui, un impact sur notre imaginaire, nos réflexes ainsi que nos approches du jeu.



© Odile Gagné-Roy

## Vouloir désirer Juliette

Si on me donnait le choix, je préférerais jouer Roméo plutôt que Juliette. Je préférerais apprendre à manier une épée pour donner vie aux combats scéniques, être celui qui approche Juliette le premier lors de la scène du bal, hurler de rage en apprenant la mort de mon ami Mercutio. Plus généralement, je préférerais jouer un personnage masculin du répertoire classique plutôt qu'un personnage féminin. J'ai d'ailleurs rêvé pendant tout mon Conservatoire de travailler un monologue d'Hamlet, d'Henri V, de Tréplev ou encore d'Oreste. Malgré cet ardent désir d'incarner un guerrier, un prince ou un artiste bouillant de souffrance, si on m'invitait en audition pour le rôle de Juliette, je me verrais bien mal refuser cette invitation. J'aurais peur qu'on me prenne en grippe, qu'on me trouve ingrate de décliner une telle opportunité, je craindrais de rater l'occasion de faire valoir mon talent ou encore d'être vue par un·e metteur·euse en scène susceptible de m'engager sur un autre projet. Il y a donc quelque chose - ou quelqu'un - en moi qui désire ce que pourtant je ne désire pas. Il y a une part de mon « moi comédienne » qui a appris à vouloir ce qui ne m'est pas particulièrement attrayant. Quelle logique tordue, vous dites-vous peut-être. Il s'agit en effet d'un étrange tiraillement du cœur et de l'esprit. Or, si ce tiraillement m'habite, c'est, je crois, parce que j'ai l'impression que pour obtenir le titre de comédienne, je dois me conformer à certaines règles, à certains codes, voire à certains désirs qui traversent mon milieu et qui y sont célébrés. J'ai la vive sensation que si je poursuis mes désirs les plus intimes et les plus authentiques, je risque de passer à côté ou de perdre le titre.

Cette tension entre nos désirs intimes (ou enfouis) et ceux qui dominent notre champ anime chacun des tableaux de *Titre(s) de travail*. Nos « moi personnages » veulent tout en ne voulant pas, se prêtent à un jeu qu'elles et ils ont critiqué quelques minutes auparavant, se costument, se décostument, se recostument, rient et pleurent en même temps. Nos personnages peuvent paraître à certains moments traversés d'une folie douloureuse et épuisante. Mais c'est qu'elles et ils ont l'ambition, voire la nécessité, d'être à la fois dehors et dedans, de se tenir à l'extérieur et à l'intérieur du champ, dans un espace étroit où on peut peut-être rêver à d'autres rôles, à d'autres processus d'audition, à d'autres titres ou à d'autres façons de les revêtir.



© Julie Lévesque

## **Entrer dans la compétition « parce qu'il le faut bien »**

Je relis ce dossier quelques semaines après en avoir écrit une première version. L'angle très martial que j'ai pris me remue un peu. Me dérange. Il y a quelque chose, dans ces pages, qui ne me semble pas juste. Du moins, qui ne dépeint pas mon point de vue - ou mes désirs - avec justesse. Je présente les luttes internes d'un champ comme des éléments nécessaires au fonctionnement de ce champ. J'épouse assez fidèlement les propos de Bourdieu. Mais secrètement, je rêve d'un champ dont les luttes pourraient être détournées. Il me semble d'ailleurs que notre pièce se termine sur une possibilité de collaboration, de complicité, de sororité, et ce, même avec les figures de pouvoir en place. La stratégie que prennent les quatre comédiennes pour finalement passer l'audition de Juliette, sans toutefois trahir leur intégrité et leurs désirs intimes, relève d'une sororité en laquelle je place beaucoup d'espoir. Une sororité qui m'enthousiasme et me captive certainement autant que le conflit, qu'on dit si essentiel à une bonne pièce de théâtre.

Ainsi, malgré tout ce que j'ai écrit plus tôt, malgré les titres - dont l'acquisition est un prérequis à la pratique de notre art -, malgré le capital symbolique qu'on accumule voracement, malgré l'impossibilité de se situer hors champ, je veux vous laisser avec cette question, qui me hante depuis maintenant quelques semaines : la compétition est-elle réellement une donnée incontournable du milieu théâtral? Faut-il vraiment qu'il y ait compétition pour qu'il y ait théâtre? « Oui », me direz-vous. Et je dirai « ouinnn... » avec vous. Mais à l'intérieur de moi, je penserai tout bas « non, je ne veux pas croire à une telle chose, je ne veux pas croire que le théâtre est un immense gâteau dont on doit vite se servir la plus grosse part possible pour éviter de passer à côté du dessert<sup>6</sup> ».

Je penserai aussi que cette idée de la rareté des places en théâtre, celle qu'on nous apprend très tôt dans notre parcours d'étudiant·e·s à l'école de théâtre - « il n'y a pas de place pour tout le monde dans ce métier » - je penserai que cette idée découle sans doute de choix de société, auxquels nous finissons par adhérer bien qu'ils nous nuisent à nous, artistes de théâtre (et de bien d'autres disciplines). Je penserai, oui, que ce si petit nombre de places relève véritablement d'un manque de ressources - financières, matérielles, institutionnelles, culturelles et éducatives - ainsi que d'un manque d'intérêt politique pour le théâtre et plus largement, pour la culture. Je penserai même que ce désintérêt, voire cette haine pour la culture, nous en venons à l'intégrer, nous, artistes, en répétant ad libitum que nous ne pourrions pas toustes réussir, briller, travailler, en répétant que seul·e·s certain·e·s d'entre nous bénéficierons d'une « vraie carrière ». Au terme d'un parcours d'études en théâtre, l'enseignement qui s'ancre peut-être le plus profondément en nous est celui de notre obligation de nous contenter de notre place actuelle au sein de la société, une place si exigüe qu'elle force plusieurs d'entre nous à la quitter en hâte pour respirer à grandes bouffées, marcher, courir et vivre, *vivre*.

Or, dans un monde où l'État (aussi bien fédéral que provincial) investirait davantage dans la culture, dans un monde où la culture occuperait un statut encore plus important dans nos parcours scolaires (primaires, secondaires et postsecondaires), dans un monde où le métier d'artiste serait considéré dans toute sa complexité et son exigence; dans ce monde, le titre d'artiste ne pourrait-il pas être attribué à un plus grand nombre d'entre nous, davantage d'œuvres ne pourraient-elles pas être

---

<sup>6</sup> J'emprunte cette image du gâteau à la poète Rupri Kaur qui l'a utilisée, elle, pour traiter de la rivalité féminine et de cette idée selon laquelle seul le succès d'un nombre restreint de femmes est possible dans notre monde actuel. (Voir Chollet, 2021)

diffusées? Je ne rêve pas ici d'un monde où quiconque puisse se proclamer artiste et bénéficier de financement public pour présenter toute forme d'expression de soi. Je n'entretiens pas non plus le fantasme que toutes les finissant-e-s des écoles de théâtre puissent vivre de leur art. Mais je crois fermement en la possibilité de façonner un champ plus bienveillant, où le succès de l'un-e ne dépendrait pas nécessairement de l'échec ou de l'invisibilisation d'un-e autre.

Je crois, bref, qu'il n'est pas besoin de singer bon nombre de personnages shakespeariens et de nous entretuer. Bien au contraire, je vous invite, comme les spécialistes qui ont traqué la ponctuation originelle d'*Hamlet*, à déplacer la virgule et, plutôt qu'à nous demander s'il nous faut vivre ou mourir, resplendir ou nous effacer, à nous demander comment *être*, comment *advenir* pleinement, autant individuellement que collectivement.



© Odile Gagné-Roy

## Médiagraphie

1. « À propos du prix Jovette-Marchessault », dans Espace Go, en ligne, < <https://espacego.com/prix-jovette-marchessault/a-propos-du-prix-jovette-marchessault/> >, consulté le 21 février 2022.
2. Bourgault-Côté, Guillaume, « Le "rideau de verre" perdue pour les femmes en théâtre », dans *Le Devoir*, 9 avril 2019, en ligne, < <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/551732/le-rideau-de-verre-perdue-pour-les-femmes-en-theatre> >, consulté le 21 février 2022.
3. Bourgy, Victor (trad.), *Roméo et Juliette*, William Shakespeare, dir. Michel Grivelet et Gilles Monssarat, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995.
4. Chollet, Mona, *Réinventer l'amour : Comment le patriarcat sabote les relations hétérosexuelles*, Paris, Zones, 2021.
5. « Prix Michel-Tremblay pour le meilleur texte dramatique », dans CEAD, en ligne, < <https://www.cead.qc.ca/la-fondation/prix-de-la-fondation/prix-michel-tremblay> >, consulté le 21 février 2022.
6. Durand, Pascal, « Capital symbolique », dans Anthony Glinoyer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, mis en ligne en 2014, < <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/39-capital-symbolique> >, consulté le 19 février 2022.
7. Fluchère, Henri, « SHAKESPEARE, WILLIAM », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/william-shakespeare/> >, consulté le 18 mars 2022.
8. Fluchère, Henri, « ÉLISABÉTHAIN THÉÂTRE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theatre-elisabethain/> >, consulté le 18 mars 2022.
9. Garneau, Marie-Claude et Isabelle Montpetit, « Femmes pour l'Équité en Théâtre : célébration d'un consensus », dans *Jeu: revue de théâtre*, no 165, vol. 4, 2017, en ligne, < <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2017-n165-jeu03336/87156ac.pdf> >, consulté le 21 février 2022.
10. Lazaridès, Alexandre, « Le lieu shakespearien », dans *Jeu : revue de théâtre*, n° 91, vol. 2, 1999, en ligne, < <https://id.erudit.org/iderudit/25763ac> >, consulté le 18 mars 2022.
11. Lévesque, Nicolas, « Analyse du personnage de Juliette avec Nicolas Lévesque », dans *Plus on est de fous, plus on lit!*, Radio-Canada, Montréal, 9 février 2022, en ligne, < <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/episodes/604563/ratrapage-du-mercredi-9-fevrier-2022> >, consulté le 16 février 2022.

12. Montpetit, Caroline, « Premier acte d'une bataille pour l'équité au théâtre québécois », dans *Le Devoir*, 13 janvier 2017, en ligne, < <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/489022/femmes-pour-l-equite-en-theatre> >, consulté le 21 février 2022.
13. Wagner, Anne-Catherine, « Champ », dans Paugam, Serge (dir.), *Les 100 mots de la sociologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que Sais-Je ? », mis en ligne en 2021, < <https://journals.openedition.org/sociologie/3206> >, consulté le 16 février 2022.