Université de Montréal

Les nouvelles représentations dramaturgiques de la femme au Québec (2000-2010) : Fanny Britt, Evelyne de la Chenelière et Jennifer Tremblay, un féminisme diversifié

par
Véronique Grondines

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention

du grade de M.A. en littératures de langue française

31 août 2013

© Véronique Grondines, 2013

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

Les nouvelles représentations dramaturgiques de la femme au Québec (2000-2010) : Fanny Britt, Evelyne de la Chenelière et Jennifer Tremblay, un féminisme diversifié

présenté par :

Véronique Grondines

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Jean-Marc Larrue
président-rapporteur

Jeanne Bovet
directrice de recherche

Catherine Mavrikakis
membre du jury

Résumé

Peut-on qualifier la dramaturgie féminine contemporaine québécoise de féministe ? Ce mémoire répond par l'affirmative. Il montre que la dramaturgie féminine québécoise actuelle participe d'une nouvelle prise de parole féministe, plus complexe et plus diversifiée que celle des années 1970-1980, et qui tend notamment à conjuguer discours social et poétique de l'intime. *Chaque jour* de Fanny Britt (2011), *L'Imposture* d'Evelyne de la Chenelière (2009) et *La Liste* de Jennifer Tremblay (2008) proposent en effet des éléments novateurs quant à la représentation dramaturgique de la femme, tournant autour de trois imaginaires significatifs : l'imaginaire médiatique, l'imaginaire maternel et l'imaginaire du rapport hommes-femmes. En comparant les pièces entre elles ainsi qu'à quelques pièces charnières des décennies antérieures, il sera démontré que *Chaque jour*, *L'Imposture* et *La Liste* proposent de nouvelles représentations de la femme dans le paysage théâtral et social québécois. Enfin, ce mémoire vise à déterminer si la prise de parole féministe de ces pièces correspond au féminisme de la troisième vague.

Mots-clés : théâtre, féminisme, théâtre québécois contemporain, dramaturgie féminine, représentation, intime.

Abstract

Can contemporary Quebec feminine drama be considered feminist? This master's dissertation answers in the affirmative. It demonstrates that the new women's theatre is still feminist, but more complex and more diversified than in the 1970s and 80s, as it tends to blend the intimate and the social. The plays of Fanny Britt (*Chaque jour*, 2011), Evelyne de la Chenelière (*L'Imposture*, 2009), and Jennifer Tremblay (*La Liste*, 2008), offer innovative elements in their dramatic portrayal of women, as they focus on three themes: the media, motherhood and men-women relations. By comparing the plays with one another, as well as with important plays from past decades, it will be shown that *Chaque jour, L'Imposture* and *La Liste* renew the representation of women in Quebec theatre and society. Finally, this dissertation will address the links between this contemporary feminist theatre and the third wave feminist discourse.

Key words : theatre, feminism, contemporary Quebec theatre, women's theatre, representation, intimacy.

Table des matières

Résumé…….i

Abstract……..ii

Remerciements……..iv

Introduction ……...1

Chapitre 1 – Le poids de l'imaginaire médiatique……12

Chaque jour de Fanny Britt : l'omniprésence de la télévision……...13

La Liste de Jennifer Tremblay : le cinéma comme source d'identification……...25

L'Imposture d'Evelyne de la Chenelière : les médias et la création féminine……...30

Entre captivité et libération……38

Chapitre 2 - L'imaginaire maternel : de la maternité à la matrophobie ……...42

Chaque jour de Fanny Britt : la mère infantilisante……...44

L'Imposture d'Evelyne de la Chenelière : la maternité monstrueuse……56

La Liste de Jennifer Tremblay : entre misère et réconfort…….67

Le mal de mère……...77

Chapitre 3 - L'imaginaire du rapport hommes-femmes : une harmonie fantasmée……80

Chaque jour de Fanny Britt : la dépendance à l'homme……...81

L'Imposture d'Evelyne de la Chenelière : le refus des hommes ……...92

La Liste de Jennifer Tremblay : le poids d'une définition traditionnelle des genres.....99

De l'insatisfaction au fantasme……106

Conclusion …….110

Bibliographie…….116

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à ma directrice de recherche, Jeanne Bovet, qui a fait preuve d'une patience et d'une compréhension immenses. Par ses commentaires justes et ses encouragements sans relâche, elle m'a permis de croire en mes capacités et de terminer mon mémoire avec fierté.

Merci à mon amoureux-lion-ninja Jean-François Robillard dont la présence et l'écoute incommensurables, ainsi que les prises d'aiki jujitsu ont soutenu, jour après jour, mes efforts. Jean-François, tu as tellement été présent et attentionné tout au long de ma maîtrise que je ne trouve pas les mots pour exprimer toute ma reconnaissance. Merci.

Merci à ma meilleure amie Patricia Bérubé; sans nos périodes de folie et son soutien inconditionnel dans les moments de joie comme dans les pires, je ne serais pas venue à bout de cette bête qu'est mon mémoire. Telle une Caroline, tu as ravivé ma motivation et compris les motifs de ma persévérance.

Merci à Laurence Dandurand-Langevin, Marie-Hélène Primeau, Marcella Trifu et tous les autres qui m'ont toujours encouragée et relaxée par nos beuveries mémorables et ô combien divertissantes.

Merci à ma famille qui, de près et de loin, m'a montré son appui le plus sincère. Vos bons mots ont toujours été appréciés.

Merci à mes lectrices Émilie Coulombe, Julie Tremblay-Devirieux et Marcella Trifu pour leurs observations enrichissantes et constructives. Grâce à vous, j'ai pu repousser mes limites.

Merci également à mes amis et collègues de projets, Émilie Coulombe, François Jardon-Gomez et Jean-Michel Théroux de m'avoir accompagnée dans l'aventure de la Mise en lecture, nous permettant de rester sains d'esprit et de vivre une expérience qui, nous l'espérons, durera.

Enfin, merci à mes collègues du CRILCQ, particulièrement à Gilles Dupuis et Patrick Poirier pour leur appui important et le soutien financier qu'ils m'ont accordé avec mon poste de documentaliste. Contribuer aux archives de la Théâtrothèque aura été un honneur pour moi.

Introduction

> *L'artiste, par son art, peut contribuer à une modification de la conscience des gens qui, eux, seront ou non les initiateurs d'un changement. […] La valorisation du féminin permet de réhabiliter socialement le vécu, l'expérience, la contribution des femmes dans la société et de représenter ce qui ne l'avait encore jamais été, ce qui, comme le travail des femmes, était invisible.*
>
> Ève Lamoureux. *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*

Cet exergue problématise bien le travail de l'artiste et, par le fait même, la portée d'une œuvre, mais il souligne surtout le lien primordial entre l'art et le social. Il présente également le pouvoir de l'art que les groupes de femmes ont longtemps utilisé, dénonçant ou revendiquant des conditions ou des droits « pour affirmer leur identité collective, leur inclusion et leur égalité[1] ». Pour y parvenir, plusieurs médiums artistiques sont employés, notamment les arts visuels, la chanson et le cinéma. Le théâtre ne déroge pas à cette tendance, à tel point que, lorsqu'on évoque le théâtre des femmes au Québec, il est impossible de ne pas penser au féminisme. En effet, le cheminement du théâtre des femmes correspond à celui du féminisme, et ce, depuis ses toutes premières manifestations.

La première vague féministe, qui s'étend du XIX^e^ jusqu'au milieu du XX^e^ siècle, correspond aux revendications des suffragettes qui désiraient « étendre le contrat social pour qu'il reconnaisse les femmes comme citoyennes[2] ». Quelques dramaturges féminines de cette époque s'inscrivent dans ce mouvement, comme Joséphine Marchand, Éva Circé-Côté et Yvette Mercier-Gouin ayant respectivement écrit, entre autres, *Rancune* (1896), *Le Fumeur*

---

1 Ève LAMOUREUX. « Art alternatif et art féministe (1975-1990) : remise en cause de l'engagement », dans *Art et politique, Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Ève LAMOUREUX, Montréal, éditions Écosociété, collection « Théorie », 2009, p. 59.

2 Maria NENGEH MENSAH. *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal. Éditions du remue-ménage, 2005, p. 13.

endiablé (1904) et *Cocktail* (1935). Dès 1967, le Québec observe les premières manifestations marquantes du théâtre des femmes avec *Encore cinq minutes* de Françoise Loranger, présentant Gertrude qui prend conscience de son aliénation et qui « annonce bien la colère des féministes qui suivront[3] ». Au Théâtre de Quat'Sous en 1970 est présentée *Bien à moi* de Marie Savard qui raconte la solitude et la frustration d'une femme que personne n'ose écouter. Mais c'est à partir de 1974 que le théâtre féministe marque concrètement le paysage théâtral québécois par des créations collectives de femmes, car, comme l'affirme Jean-Marc Larrue, l'« écriture féministe au théâtre a […] d'abord été, au Québec, une écriture collective[4] ». Ainsi, les « filles » du Grand Cirque Ordinaire (Paule Baillargeon, Suzanne Garceau et Luce Guilbault) créent en 1974 *Un prince, mon jour viendra*, critiquant notamment les stéréotypes féminins dans les contes de fées enseignés aux enfants. La même année, le Théâtre des Cuisines – qui créera quelques pièces marquantes dans l'histoire du théâtre féministe québécois – présente comme première création *Nous aurons les enfants que nous voulons* afin de revendiquer le droit à l'avortement.

Le théâtre des femmes ouvre la porte à des revendications sociopolitiques et artistiques[5] : ces artistes veulent « éveiller les consciences », « transformer les choses[6] » et abolir le système patriarcal qui régit le milieu du théâtre québécois parce qu'elles perçoivent

---

3 Louise H. FORSYTH. « Relire le théâtre-femmes. *Encore cinq minutes* de Françoise Loranger », *L'Annuaire théâtral*, n° 21, printemps 1997, p. 58.

4 Jean-Marc LARRUE. « La création collective au Québec », dans *Le théâtre québécois 1975-1995*, Dominique LAFON (dir.), Montréal, Fides, collection « Archives des lettres canadiennes », tome X, 2001, p. 175.

5 À ce propos, Lucie Robert précise que « [c]ertaines troupes, comme le Théâtre des Cuisines, refusent la professionnalisation, par crainte de recréer une élite coupée de la réalité quotidienne. Plusieurs troupes partagent ainsi un objectif qui est d'abord politique et qui emprunte, par souci d'efficacité, la forme du théâtre, en vue de dénoncer la condition des femmes et de proposer des solutions *collectives*. Par contraste, le Théâtre expérimental des femmes […] centre ses préoccupations sur le théâtre lui-même : s'adressant à un public d'initiées, le TEF pousse plus loin la critique des pratiques habituelles du théâtre et explore davantage l'expression dramatique de l'univers féminin ». Lucie ROBERT. « Théâtre et féminisme au Québec », dans *Québec français*, n° 137, 2005, p. 44. Souligné par l'auteure dans le texte.

6 Pol PELLETIER. Citée par Lorraine HÉBERT, dans « Réquisitoires », *Revue de théâtre Jeu*, n° 16, Montréal, 1980, p.72.

celui-ci comme « une représentation stylisée de la société qui perpétue un état d'oppression et d'exploitation des femmes[7] ». Un moment charnière de l'histoire du théâtre des femmes au Québec est sans contredit la représentation de *La Nef des sorcières* en 1976 sur les planches du Théâtre du Nouveau Monde. Ce spectacle collectif, écrit par sept femmes et joué par six comédiennes[8], est constitué de huit monologues de personnages féminins qui dénoncent la condition féminine et veulent inventer l'Histoire des femmes en légitimant les « paroles de femmes[9] ». Deux ans plus tard, le même théâtre produit *Les Fées ont soif* de Denise Boucher qui bouleverse tout autant l'univers socio-artistique. Le personnage de « la Vierge Marie [est] présenté sous trois visages : la Vierge statufiée, Marie l[a] mère de famille et Marie-Madeleine la prostituée[10] », qui contestent l'immobilité dans laquelle elles sont plongées : « Ensemble, explique Jane Moss, elles expriment leur peur de la folie, de la solitude, de la laideur, des émotions et de la sexualité. Finalement, elles décident qu'elles en ont eu assez : le temps de la victimisation est terminé[11] ». Ces deux créations inscrivent définitivement le théâtre des femmes dans l'institution théâtrale. Plusieurs autres groupes naissent durant les années 1970 – notamment Organisation Ô, La commune à Marie, le Théâtre Expérimental des Femmes et les femmes de l'Eskabel –, témoignant de la volonté et du besoin de dénoncer les conditions de la femme et de briser les règles préétablies. Tous ces exemples illustrent parfaitement l'esprit de collectivité qui règne sur les manifestations théâtrales féministes, mais démontrent surtout

---

7 Lorraine HÉBERT. « Femmes : au jeu ! », dans *Revue de théâtre Jeu*, *ibid*., p. 7.

8 Le texte a été écrit par Luce Guilbeault, Marthe Blackburn, France Théoret, Odette Gagnon, Marie-Claire Blais, Pol Pelletier et Nicole Brossard. Les interprètes qui ont joué cette pièce étaient Luce Guilbeault, Françoise Berd, Michèle Craig, Louisette Dussault, Pol Pelletier et Michèle Magny.

9 Nicole BROSSARD et France THÉORET. « Préface », dans *La Nef des sorcières*, COLLECTIF, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1992 [1976], p. 12.

10 Ghislaine BOYER. « Théâtre des femmes au Québec, 1975-1985 », dans *Canadian Literature*, n° 118, 1988, p. 62.

11 Notre traduction de : « Together they express their fears of madness, solitude, ugliness, emotions, and sexuality. But finally they decide they have had enough: the time of victims is over ». Jane MOSS. « Women's Theater in Quebec », dans *Traditionalism, Nationalism and Feminism : Women Writers of Quebec*, Westport (CT), Greenwood, 1985, p. 249.

l'apogée du théâtre féministe au Québec. Celle-ci correspond à la deuxième vague féministe : émergeant vers la fin des années 1960 et culminant durant les années 1970 et le début des années 1980, la deuxième vague féministe « veut réhabiliter tout ce qui appartient au paradigme du féminin[12] » et se fixe des buts collectifs afin d'abolir le « système patriarcal » où il est impossible d'établir l'égalité[13]. Le théâtre des femmes de cette époque s'inscrivait dans ce but social qui, selon Jane Moss, « a fait entrer dans l'histoire la condition sociale, économique et politique des femmes au Québec[14] ».

Vers le milieu des années 1980 s'opère un repositionnement dramaturgique auquel participe le théâtre des femmes. L'échec du référendum de 1980 amorce une période de questionnements sociaux, où la nécessité de se nommer, individuellement plus que collectivement, devient au centre de la création artistique québécoise. Jean-Pierre Ryngaert affirme que « la dissolution des idéologies dans les années 80 s'accompagne d'une perte de repères. Peu de textes se réfèrent à l'histoire ou au politique, beaucoup de textes explorent les territoires intimes[15] ». Pascal Riendeau et Bernard Andrès précisent que « [s]i le commentaire de Ryngaert visait principalement la dramaturgie européenne, il demeure, dans une large mesure, tout aussi juste pour la dramaturgie québécoise récente, car celle-ci a effectué un important virage voilà une quinzaine d'années[16] ». L'intime envahit alors la dramaturgie en mettant en scène la conscience intérieure du personnage. Ainsi, les discours des artistes féministes se transforment : les personnages féminins « n'afficheront plus qu'elles parlent;

---

[12] Evelyne LEDOUX-BEAUGRAND. *Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*, thèse de doctorat (littératures de langue française), Université de Montréal, 2010, p. 4.

[13] Maria NENGEH MENSAH. *Op. cit.*, p. 13.

[14] Notre traduction de : « historicized the social, economic and political condition of Quebec women ». Jane MOSS. « Women, History and Theater in Québec », dans *The French Review*, vol. 67, n° 6, mai 1994, p. 975.

[15] Jean-Pierre RYNGAERT. Cité par Pascal RIENDEAU et Bernard ANDRÈS, dans *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Réginald HAMEL (dir.), Montréal, éditions Guérin, 1997, p. 210.

[16] Pascal RIENDEAU et Bernard ANDRÈS. « Le Théâtre. Deuxième partie. La dramaturgie depuis 1980 », *ibid*.

elles le feront, tout simplement[17] ». Il ne s'agit plus de créer des personnages emblématiques forts comme l'ont fait les auteures de *La Nef des sorcières* en 1976, mais plutôt d'explorer « le plus au-dedans et le plus essentiel d'un être ou d'une chose, en quelque sorte, l'intérieur de l'intérieur[18] », comme en témoigne la dramaturgie de Carole Fréchette, de Marie Laberge et d'Elizabeth Bourget. Alors que le théâtre féministe des années 1970 et du début des années 1980 créait des « "spectacles" plutôt que des "pièces"[19] », peu à peu, le théâtre des femmes se replie sur lui-même et se transforme pour devenir une dramaturgie féminine (ou au féminin[20]). Le texte prend alors plus de place et les auteures « font cavalières/carrières seules[21] »; « L'obsession des années 80. Le texte, le texte. », s'exclame d'ailleurs Pol Pelletier dans sa pièce *Joie* (1992), sorte de revue du théâtre des femmes au Québec.

À la suite de ce repositionnement dramaturgique, des critiques et théoriciens soutiennent que le féminisme au théâtre n'existe plus. Dans un numéro de la revue *TROIS* publié en 1998 s'intéressant au féminisme dans la création[22], Louise Cotnoir affirme que « la post-modernité et le post-féminisme deviennent les mots-clés pour masquer *l'échec* de [l']accession [des femmes] à une égalité revendiquée depuis si longtemps[23] ». Le magazine

---

17 Nadine DESROCHERS. « Le théâtre des femmes », dans *Le théâtre québécois 1975-1995*, *op. cit*., p. 123.

18 Jean-Pierre SARRAZAC. *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, collection « Le temps du théâtre », 1989, p. 67.

19 Notre traduction de : « "shows" rather than "plays"». Lucie ROBERT. « Changing the Subject : A Reading of Contemporary Québec Feminist Drama », dans *Women on the Canadian Stage : The Legacy of Hrotsvit*, Winnipeg, Blizzard Publishing inc., 1992, p. 43.

20 À ce propos, dans un numéro de *L'Annuaire théâtral* consacré à la dramaturgie féminine, Gilbert David note que « [l]e théâtre des femmes semble désormais prêt à s'engager dans les voies, non balisées et sans mots d'ordre, du théâtre au féminin ». Gilbert DAVID. « Scènes à faire : seuils critiques du théâtre québécois au féminin (1975-1995) », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 46 (*Une dramaturgie à soi : l'écriture du théâtre des femmes au Québec*), automne 2009, p. 11.

21 Louise COTNOIR. « Une vigilance éclairée », dans *TROIS, Revue d'écriture et d'érudition*, vol. 15, n° 1, 2-3, 1999, p. 33.

22 Il s'agit d'un dossier regroupant les communications du colloque des écrivains du 17 octobre 1998 qui posait la question suivante : « Où en sommes-nous aujourd'hui, après vingt-cinq ans de féminisme et de création? ». Plusieurs intervenants supposent, comme Louise Cotnoir, que le féminisme n'existe plus et a laissé place à l'indifférence autant chez les hommes que chez les femmes.

23 *Ibid*., p. 34. Souligné par l'auteure dans le texte.

culturel *Spirale*, quant à lui, publie deux ans plus tard un dossier s'intitulant « Féminisme actuel : mort, le féminisme? » qui questionne la présence et la pertinence d'un féminisme en art. Toutefois, contrairement à ce que laissent entendre théoriciens et critiques, le féminisme faisait toujours partie intégrante de la création des femmes. En fait, il ne l'a jamais vraiment quittée.

Ainsi, le présent mémoire cherche à montrer que la dramaturgie féminine québécoise actuelle participe d'une nouvelle prise de parole féministe, plus complexe et plus diversifiée, qui tend notamment à conjuguer discours social et poétique de l'intime. Les œuvres à l'étude seront les suivantes : *Chaque jour* de Fanny Britt (2011), *L'Imposture* d'Evelyne de la Chenelière (2009) et *La Liste* de Jennifer Tremblay (2008). Ces trois pièces proposent en effet des éléments novateurs quant à la représentation dramaturgique de la femme.

Chaque jour met en scène un jeune couple, Joe et Lucie, entretenant une relation uniquement basée sur la sexualité. Alors que Lucie se rend au condo de sa patronne Carole afin de nourrir son chat lors de son absence, son copain Joe, qui vient la chercher, lui propose d'y dormir pour l'anniversaire de Lucie. Mais ce qui devait être une soirée intime et agréable se transforme rapidement en catastrophe : Joe, obsédé par la musique du iPod qu'il vient de voler, perd le contrôle; il ira jusqu'à frapper Lucie et léviter au milieu du salon, ce qui enclenchera une relation malsaine entre les deux personnages et Carole. Quant à la forme atypique de *Chaque jour*, avec les scènes alternant entre l'avant et l'après « évènement » où Joe lévite et les barres obliques (/) apparaissant très souvent à l'intérieur des répliques, elle insuffle au texte un rythme sec et brutal.

De son côté, *La Liste* met en scène un seul personnage : une mère de trois petits garçons travaillant au foyer qui ordonne son quotidien au détail près en écrivant des listes. Elle

raconte sa responsabilité dans la mort de sa voisine Caroline survenue quelque temps après son accouchement : celle-ci lui avait demandé le numéro de son médecin pour sa problématique cinquième grossesse, mais la Femme, surchargée par son quotidien, avait oublié de le lui donner. Le texte est construit sous la forme d'une longue liste où se succèdent des phrases souvent averbales laconiques, où « la réplique, amaigrie et quasi anémique, ne délivre qu'une parole rare[24] ».

Quant à la pièce d'Evelyne de la Chenelière, elle présente Ève, une mère de famille, mais aussi une artiste tenant à la fois du monstre et de la femme attachante. Alors qu'Ève se consacre à obtenir une carrière florissante, elle finit par perdre l'amour de ses enfants. Incapable d'assumer ses propres mots, elle donne son roman à son fils Léo pour qu'il s'en dise l'auteur. De cette manière, elle questionne la réception des créations produites par les femmes jugées inférieures à celles des hommes. Comment a-t-elle réussi à échapper à ses enfants et à sa carrière ? Écrirait-elle mieux si elle était un homme ? Recevrait-elle de meilleures critiques si celles-ci ne prenaient pas en considération le sexe biologique de l'auteur(e) ? Telles sont les questions posées par la pièce. En ce qui concerne la forme de *L'Imposture*, on y retrouve trois temporalités différentes qui alternent tout au long de la pièce : un repas entre amis qui a précédé la conception de Léo (vers 1989), une émission culturelle où Léo est interviewé à propos de « son » roman (écrit par sa mère) et l'écriture du roman « *teintée de tout ce qui se passe dans la vie d'Ève*[25] ».

Dans chacune des œuvres à l'étude, les représentations dramaturgiques de la femme tournent autour de trois thèmes et imaginaires significatifs : les médias, la maternité et le

[24] Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON. *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, éditions Théâtrales, collection « Sur le théâtre », 2006, p. 78.
[25] Evelyne de la CHENELIÈRE. *L'Imposture*, Montréal, Leméac, 2009, p. 11.

rapport hommes-femmes. En comparant les pièces entre elles ainsi qu'à quelques pièces charnières des décennies antérieures, nous essaierons de montrer dans quelle mesure *Chaque jour*, *L'Imposture* et *La Liste* donnent de nouvelles images de la femme dans le paysage théâtral québécois. À la suite de nos observations, nous nous demanderons si elles contribuent vraiment à une prise de parole féministe qui correspondrait au féminisme dit de la troisième vague, « s'intéress[ant] à l'éclatement des genres et des sexualités[26] ».

Dans *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Judith Butler explicite sa conception du genre, notion primordiale de la troisième vague féministe : « le genre se révèle performatif – c'est-à-dire qu'il constitue l'identité qu'il est censé être. Ainsi, le genre est toujours un faire, mais non le fait d'un sujet qui précéderait ce faire[27] ». Audrey Baril, pour sa part, ajoute que

> [d]ans cette perspective le « sexe » devient un construit social et le genre précède le « sexe », car il donne une valeur à des traits physiologiques qui ont en eux-mêmes peu d'importance pour une catégorisation. […] Butler définit le genre comme performatif. Cela signifie que le genre est un énoncé sans substrat métaphysique et ontologique qui, par son énonciation et sa répétition, réalise ce qu'il dit, soit un genre féminin ou masculin. Ainsi, l'humain ne naît pas avec un genre fixe et naturel, mais ce genre se réalise jour après jour à travers les normes et les contraintes, et c'est de cette répétition quotidienne qu'il tire son apparente stabilité, cohérence et naturalité […][28].

La « politique du performatif » que Butler propose s'appuie donc sur « la capacité d'agir du sujet[29] », qui est justement au cœur de chacune des pièces de notre corpus. Dans le sillage de cette troisième vague féministe se glisse une nouvelle façon d'envisager la dramaturgie féminine contemporaine :

---

[26] Maria NENGEH MENSAH. *Op. cit*., p. 15.

[27] Judith BUTLER. *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, Éditions La Découverte (pour la traduction française), 2005, p. 96.

[28] Audrey BARIL. « De la construction du genre à la construction du "sexe" : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », dans *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, 2007, p. 63-64.

[29] Evelyne LEDOUX-BEAUGRAND. *Op. cit*., p. 114.

> Héritières plus ou moins rétives d'une société qui s'est crue « arrivée » et qui a ringardisé le féminisme, d'une culture qui a commercialement et idéologiquement réhabilité les idées de nature féminine et de féminité, et d'un théâtre postmoderne allergique au politique, elles [les auteures d'aujourd'hui] hésitent entre deux tentations : *érotiser la féminité* et *repenser le féminisme* (en dehors de tout conflit)[30].

De fait, par nos observations, nous verrons aussi si nos dramaturges québécoises entrent ou non dans cette « catégorie » d'auteures que décrit Muriel Plana.

Comme notre mémoire porte sur l'écriture dramatique des femmes, nous nous concentrerons sur une analyse textuelle des œuvres, sans exclure si cela est pertinent quelques références à leurs mises en scène. Puisque « le théâtre se situe toujours dans la mouvance de la société, dont l'évolution n'est jamais univoque et linéaire[31] », nous nous inspirerons de l'approche sociocritique pour établir des rapports entre ces textes dramatiques et la *semiosis sociale*[32] : en effet, pour reprendre les termes d'Edmond Cros, « le fait qu'il [le texte] soit considéré comme une pratique le fait apparaître comme un travail ancré dans l'histoire d'une collectivité et donc dans une continuité sociale[33] ». Notre principale assise théorique sera toutefois celle des études féministes et des *Gender Studies*, plus particulièrement la pensée de Judith Butler, Maria Nengeh Mensah et Evelyne Ledoux-Beaugrand.

Notre mémoire sera divisé en trois chapitres correspondant aux trois thématiques énumérées ci-haut. Le premier chapitre se concentrera sur le poids de l'imaginaire médiatique chez chacun des personnages féminins de notre corpus. La présence de l'imaginaire médiatique se manifeste à partir de trois médiums différents : dans *Chaque jour*, il s'agit de la

---

30 Muriel PLANA. *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique*. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, Collection « Écritures », 2012, p. 337. Souligné par l'auteure dans le texte.

31 Jean Cléo GODIN. « Le théâtre. Première partie. Les années 70 : L'affirmation identitaire », dans *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, *op. cit*., p. 188.

32 Ou « la façon dont une société se représente ce qu'elle est et son devenir par des mots, des discours, des images ». Pierre POPOVIC. « La sociocritique : présupposés, visées, cadre heuristique – L'école de Montréal », dans *Revue des Sciences humaines*, n° 299 (« Le roman parle du monde »), juillet-septembre 2010, p. 15.

33 Edmond CROS. *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan, collection « Pour comprendre », 2003, p. 53.

télévision, dans *La Liste*, du cinéma et dans *L'Imposture*, de la critique médiatique et littéraire ainsi que de ses supports écrits et audiovisuels. Nous verrons que les représentations que les médias construisent possèdent un véritable impact sur les personnages féminins. En effet, ces images véhiculées tendent à imposer un imaginaire stéréotypé duquel Lucie, Carole, Ève et la Femme ne parviennent pas (ou peu) à s'affranchir.

Le deuxième chapitre sera consacré à l'imaginaire maternel, thème récurrent dans la littérature féminine. En nous référant à la thématique de la maternité présente dans les pièces des décennies antérieures, nous observerons que, dans la dramaturgie contemporaine, elle est davantage présentée de manière ambiguë et intériorisée. Les femmes, dans notre corpus, incarnent chacune une figure maternelle différente (la mère infantilisante chez Carole et Lucie, la mère monstrueuse chez Ève et la mère névrosée, mais néanmoins aimante chez la Femme) à partir de laquelle elles construisent leur identité.

L'imaginaire du rapport hommes-femmes sera traité dans le troisième et dernier chapitre. Nous verrons que ce rapport révèle un changement manifeste par comparaison avec la dramaturgie féminine des années 1970 jusqu'aux années 1990 : plutôt que de seulement dénoncer vigoureusement les inégalités sociales et sexuelles entre hommes et femmes, les personnages féminins de notre corpus tendent davantage vers une recherche d'équilibre et d'harmonie.

Souvent annoncé comme mort, le féminisme au théâtre serait-il en train de reprendre forme ? Serait-il en train de se fondre dans cette nouvelle mouvance qu'est la troisième vague féministe ? Ce sont les questions auxquelles nous croyons pouvoir répondre par ce mémoire. En analysant ainsi les nouvelles représentations de la femme dans la dramaturgie féminine québécoise contemporaine, nous espérons contribuer à la recherche théâtrale et féministe. En

outre, puisque peu d'études sont consacrées à cette dramaturgie – la plupart traitant majoritairement des romans féminins – nous croyons fortement que cette analyse fournira les outils nécessaires pour mieux comprendre le théâtre actuel des femmes.

Chapitre 1
Le poids de l'imaginaire médiatique

L'univers médiatique occupe une place omniprésente dans la société d'aujourd'hui, au point où vivre en retrait complet de celui-ci est devenu impossible. Cette place prise par l'univers médiatique tend à construire un imaginaire singulier en véhiculant et en diffusant des représentations de toutes sortes. « Les espaces publics et privés sont encombrés par les représentations troublées et troublantes d'images contrôlées à des fins marchandes[34] », atteste Estelle Lebel. L'univers médiatique possède alors une incidence importante sur les individus constituant une société puisqu'il impose des représentations prédéfinies desquelles il est difficile de se détacher. C'est ce qu'illustrent les pièces de notre corpus. *Chaque jour*, *L'Imposture* et *La Liste* traitent chacune de l'imaginaire médiatique et de son poids sur les personnages, spécifiquement sur les personnages féminins. Car, derrière ces représentations construites par les médias se cache en effet un ensemble de discours sur les femmes :

> [N]ous savons aussi que les représentations des femmes sur les écrans ou sur le papier glacé des magazines et des panneaux publicitaires ne sont pas des femmes mais des messages sur les femmes. Ces messages participent des discours sociaux manifestant les rapports de forces dans la société; par discours sociaux, il faut entendre ces ensembles de significations reprises ou construites par les médias pour informer, divertir ou persuader; ces discours contribuent à la fabrication et au maintien des représentations sociales des femmes et des rapports sociaux de sexe[35].

Dans notre corpus, l'imaginaire médiatique véhicule des stéréotypes ou des codes sociaux selon lesquels les personnages féminins sont incités à vivre et avec lesquels ils entrent en conflit.

Dans ce chapitre, nous analyserons la relation qu'entretiennent les personnages féminins avec l'imaginaire médiatique. Le personnage de Carole dans *Chaque jour* de Fanny

---

[34] Estelle LEBEL. « Images et sens. De l'ordre visuel patriarcal et marchand » dans *Recherches féministes*, vol. 18, n° 2, 2005, p. 1.

[35] *Ibid*.

Britt sera analysé en fonction de sa fascination pour l'univers télévisuel, laquelle deviendra rapidement malsaine. Nous verrons que, du côté de Lucie, cet univers représente davantage le fantasme du luxe. Ce personnage vivra également une humiliation importante de la part de Joe et de Carole qui adviendra par la présence de cet imaginaire. Le personnage de *La Liste*, pour sa part, entre en contact une seule fois avec l'univers médiatique : lorsqu'elle se rend au cinéma en compagnie de sa voisine. Ce qui devait alors être une source de plaisir la renverra à son quotidien, lourd à assumer. En ce qui concerne *L'Imposture*, le personnage d'Ève sera traité en fonction de son rapport avec la critique médiatique et littéraire. Nous nous attarderons aussi à l'effet de la manipulation des médias sur Ève et sur son roman.

Chaque jour de Fanny Britt : l'omniprésence de la télévision

L'imaginaire médiatique, dans *Chaque jour* de Fanny Britt, se manifeste exclusivement par la télévision. Dès le début de la pièce, celle-ci possède une place scénique omniprésente. « *Elle [Lucie] s'approche de l'immense téléviseur, comme on aborderait une œuvre dans un musée, avec déférence*[36] », indique la didascalie du début de la seconde scène. Cette admiration dénotée par la didascalie indique l'importance que la télévision prendra dans la pièce.

Dans la mise en scène de *Chaque jour*[37], la télévision ne faisait pas partie de la scénographie. Elle était plutôt représentée par le quatrième mur qui sépare le public de la fiction. Le regard des comédiens vers la salle passait par la télévision au même titre que celui des spectateurs vers la scène. L'échange ainsi créé rendait les uns et les autres captifs,

[36] Fanny BRITT. *Chaque jour*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2011, p. 14.

[37] *Chaque jour* a été créée au Théâtre La Licorne par le Théâtre de la Manufacture à l'automne 2011. Denis Bernard assurait la mise en scène tandis qu'Anne-Élisabeth Bossé, Vincent-Guillaume Otis et Marie Tifo interprétaient respectivement les personnages de Lucie, Joe et Carole.

puisqu'ils étaient pris dans cette boîte télévisuelle de laquelle ils ne pouvaient pas s'affranchir. Les personnages devenaient non seulement les objets de l'histoire dramatique, mais aussi les sujets d'un univers télévisuel. Les spectateurs, de leur côté, constituaient la fiction que les personnages regardaient.

Ce sentiment de captivité caractérise aussi le rapport des personnages à l'imaginaire médiatique dans la pièce de Fanny Britt. Ainsi, Carole entretient une relation contradictoire avec l'univers télévisuel puisqu'elle le considère à la fois comme le reflet d'une stupidité collective et comme une source scientifique fiable. En fait, son obsession pour la télévision la poussera à vouloir transformer sa vie en participant à une émission. De son côté, le personnage de Lucie perçoit la télévision comme un luxe. Lucie est aussi victime des actes de Joe et de Carole, actes qui adviennent par la présence de l'univers télévisuel. La télévision servira de lieu de confrontation pour Joe et Lucie, tandis qu'elle servira, à Carole, de moyen de manipulation afin de profiter de Lucie.

Carole, veuve et propriétaire d'un salon de coiffure, régit sa vie en fonction de la télévision. Lorsqu'elle parle à Joe, elle confie indirectement son obsession, en se comparant notamment à Super Nanny[38] :

> Elle/
> Elle sait comment faire. Tu vois les parents les doigts dans le nez pis Super Nanny elle arrive avec son auto pis toute s'arrange/ c'est pas compliqué ce qu'elle fait moi j'apprends rien avec elle c'est juste que les gens/ je peux te le dire j'en ai vu du monde moi/ les gens sont stupides/ la plupart des gens sont stupides[39].

[38] *Super Nanny* est une émission créée au Royaume-Uni diffusée sur plusieurs chaînes télévisées, notamment à Canal Vie, un poste québécois s'adressant majoritairement aux femmes. On y retrouve, par exemple, des émissions culinaires, de décoration, de mode, de vie familiale, d'art de vies et de rénovation. Toutes celles auxquelles Carole fait référence sont diffusées à Canal Vie, mis à part les émissions sportives diffusées sur le réseau des sports.

[39] Fanny BRITT. *Op. cit*., p. 33.

Les informations fournies par ce « faux dialogue[40] » indiquent la profonde contradiction de cette veuve qui voudrait être une femme supérieure mais qui se complaît dans son univers télévisuel aux émissions triviales. Comme l'explique Ubersfeld, il permet d'observer la « bêtise » de Carole, c'est-à-dire cette opposition flagrante entre la supériorité qu'elle se donne et son asservissement à la télévision.

En réalité, Carole est tellement obsédée par l'univers télévisuel qu'elle ne peut s'en départir. Sa captivité devient manifeste lorsqu'elle confie, un peu plus loin :

> Des fois/
> Dis-le pas là Joe à personne mais même des fois/
> J'allume la télé.
> Je la mets au réseau des sports.
> Pis je m'en vais dans la cuisine faire le souper. […]
> Je fais le souper pis j'entends le réseau des sports dans le salon.
> Pis je suis assez bien[41].

Carole est donc dépendante de la télévision au point de l'utiliser comme source d'apaisement. Dans la mise en scène du Théâtre de la Manufacture, plutôt que d'avouer qu'elle écoute le réseau des sports pour se sentir bien, Carole se confie autrement :

> C'est des histoires simples c'est pour ça que j'aime ça
> On se reconnaît[42]

La télévision agit alors à la fois comme source d'apaisement et comme modèle identitaire. Ainsi, malgré ce qu'en dit Carole, la télévision n'est plus, pour elle, le simple reflet d'une

---

[40] Selon Anne Ubersfeld, le faux dialogue consiste en un « porte-à-faux de la communication [qui] donne au spectateur les éléments clés pour comprendre la situation – à moins que le jeu des répliques ne lui offre le plaisir de contempler la bêtise ». Il implique généralement un personnage et son « faire-valoir » « dont la tâche principale est de l'écouter et de relancer son discours par de rares paroles ». Anne UBERSFELD. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, collection « Lettres sup. », 2001, p. 26-27.

[41] Fanny BRITT. *Op. cit*., p. 34.

[42] Fanny BRITT. *Chaque jour* (tapuscrit – version 9), Montréal, Théâtre La Licorne, Septembre 2011, p. 23. Le tapuscrit de *Chaque jour* qui a servi à la mise en scène comporte très peu de ponctuation, contrairement à la version publiée. Dans le tapuscrit, la ponctuation principale est le tiret (-), tandis que dans la publication, il est remplacé par la barre oblique (/) – beaucoup plus utilisée – qui « indique que la réplique coupe raide, bloque ou est bloquée, mais que tout de suite quelque chose est dit, en continu » (Fanny BRITT. *Op. cit*., p. 6). Nous transcrivons les citations telles quelles afin de ne pas dénaturer chaque version du texte.

stupidité collective : elle est aussi une source d'identification, qui trahit la solitude de cette veuve et révèle ce vide qu'elle tente de combler.

Enfin, Carole justifie la valeur qu'elle accorde à la télévision en présentant celle-ci comme une source scientifique fiable, par exemple à propos d'un test de quotient intellectuel :

> CAROLE.
> […] Moi je l'ai fait, j'avais eu super fort, au-dessus de cent/ au-dessus de cent c'est très rare/ moi y m'ont dit que j'étais dans le top cinq pour cent des/
> LUCIE.
> Des tests de QI ?
> CAROLE.
> Y m'ont dit que c'était ben rare en haut de cent.
> LUCIE.
> Cent c'est pas la moyenne ?
> CAROLE.
> Ben non.
> LUCIE.
> Cent c'est la moyenne je pense.
> Génie c'est genre cent cinquante.
> CAROLE.
> Je penserais pas non.
> LUCIE.
> Barack Obama c'est cent cinquante.
> CAROLE.
> Tu l'as-tu fait ou tu l'as pas fait ?
> LUCIE.
> Non.
> CAROLE.
> Non,
> Ça fait que.
> Moi je l'ai fait.
> Y ont fait une émission là-dessus on pouvait faire le test en direct.
> Pis cent c'est très rare[43].

La répétition des pronoms personnels « je », « moi » et « me », dans les répliques de Carole, met l'accent sur l'importance qu'elle se donne. De surcroît, Carole ne se pose plus strictement comme téléspectatrice; elle devient, à ce moment précis, participante de l'univers télévisuel puisqu'elle était sur le plateau de télévision lors de son test de quotient intellectuel. Son rapport actif à la télévision augmente ainsi sa tendance à se sentir supérieure à autrui : il

[43] *Ibid*., p. 54-55.

participe au sentiment d'excellence de son ego. Carole ne considère décidément plus l'univers télévisuel comme un abrutissement social : elle l'imagine comme étant une science pourvue de la vérité absolue.

La mise en place du rapport de dépendance de Carole à la télévision participe d'un présupposé [44] principal : son désir de s'inscrire à une émission avec le jeune couple. L'ouverture de la première scène présente d'emblée ce présupposé qui se précisera quelques scènes plus tard : « *Agenouillée devant lui [Joe], Carole. Elle ne bouge pas*[45] ». Dès qu'elle aperçoit Joe léviter, elle s'empresse d'appeler une chaîne télévisée. Le ton « *pressé, expéditif, excité*[46] » attribué à Carole lorsqu'elle se rend au téléphone dans la première scène témoigne de cette obsession qu'elle entretiendra tout au long de la pièce :

> CAROLE.
> Allô?
> J'appelle parce que/
> Pour votre émission.
> Je sais que j'ai appelé souvent/
> Mais là c'est vrai.
> Y sont parfaits.
> *Elle raccroche, l'œil lumineux*[47].

Dans ces répliques se cache une quête personnelle qui sera révélée à la toute fin du texte dramatique : celle de se proclamer publiquement la salvatrice de Joe et Lucie dans une émission télévisée.

À la dixième scène, lorsque Lucie s'apprête à quitter le condo alors que Joe lévite toujours, Carole « *lui bloque le chemin* » et trahit son besoin de passer à cette émission :

---

[44] Le présupposé, ou « discours "second", artistique, qui doit utiliser, par manque de place, une grande quantité d'éléments préconstruits » est défini par Anne Ubersfeld comme un ensemble d'informations « dont dispose non pas seulement le locuteur, mais l'allocutaire dans le dialogue – et le destinataire-spectateur ». Toujours selon Ubersfeld, les conditions d'énonciation et les rapports de force font partie intégrante des présupposés théâtraux. Anne UBERSFELD. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, *op. cit*., p. 73-74.

[45] Fanny BRITT. *Op. cit*., p. 8.

[46] *Ibid*., p. 12.

[47] *Ibid*.

CAROLE.
Quand y vont arriver y vont jubiler.
On n'a jamais vu ça.
Un gars qui flotte dans les airs pis qui est pas David Copperfield.
C'est/
La statue de la Vierge qui pleurait du sang mais en mieux/
C'est/
On a jamais vu ça pis je suis sûre que votre histoire va parler au Québec.
LUCIE.
J'aimerais ça partir/
CAROLE.
Non c'est rien faut pas être gênée c'est les meilleurs.
Je les appelle souvent.
Je leur donne des idées.
Y le disent de leur envoyer des idées d'émissions.
Je voulais pas te le dire pour pas que tu sois trop nerveuse parce que le monde trop nerveux y passent mal à la caméra pis comme t'as pas longtemps/ t'as pas longtemps pour faire ta marque/ je le sais moi c'était à coups de trente secondes pis c'est une jungle/ y faut
Donner le meilleur de soi, Lucie.
Pis un moment comme ça c'est un moment décisif/
C'est peut-être le début d'une carrière, c'est peut-être notre chance de/
Ta chance de/
C'est pour ça que j'ai fait ça pour toi/
Toi, en mieux.
LUCIE.
Je veux pas faire une émission/
Mais merci quand même[48].

Une urgence de changer de vie résonne dans les répliques de Carole. Son long discours entrecoupé d'une courte réplique de Lucie ancre Carole dans une folie causée par l'importance qu'elle accorde à l'univers télévisuel. Le vocabulaire et les expressions qu'elle emploie témoignent de son envie d'exister dans cet univers : « donner le meilleur de soi », « t'as pas longtemps pour faire ta marque », « c'est une jungle », « notre chance », pour ne nommer que ceux-là. Le « moment décisif » auquel Carole fait allusion renvoie manifestement à la célèbre citation d'Andy Warhol : « À l'avenir, tout le monde sera célèbre pendant quinze minutes[49] ». Ces quinze minutes de gloire, Carole les aurait grâce à Joe et Lucie qui peuvent lui apporter

48 *Ibid*., p. 79-80.
49 Notre traduction de : « *In the future, everyone will be famous for fifteen minutes* ».

une couverture médiatique avec un sujet complètement éclaté : un homme qui « flotte dans les airs ». Elles lui permettent également de croire qu'elle peut sauver Lucie en lui offrant la possibilité de transformer sa vie par les médias de masse :

> On va rester ici on va briller.
> Y vont venir nous trouver y vont nous regarder/
> Y vont nous trouver belles, y vont nous adopter.
> On sera plus toutes seules Lucie.
> Y vont nous dire : « Bougez pus.
> Bougez pus restez là.
> On vous prend comme ça. »
> Y vont nous attacher des micros dans le dos.
> Y vont dire : « Racontez-nous votre histoire.[50] »

Les pronoms personnels « nous » et « on » employés dans cet extrait de la treizième scène ont définitivement remplacé le « tu » de la dixième scène. Carole ne fait plus seulement référence à Lucie, elle renvoie aussi et surtout à elle-même. Il ne s'agit plus seulement de la chance de Lucie de se sortir d'une impasse, mais aussi, voire plutôt, de celle de Carole, veuve et solitaire : « y vont nous adopter. On sera plus toutes seules Lucie », lit-on dans sa longue réplique frôlant de près la folie.

> Le Québec va nous accueillir chez eux dans leur foyer.
> Y va nous suivre/ y va nous encourager/ y va nous comprendre/ y va nous choisir.
> Y va être notre famille, Lucie.
> Le Québec va pleurer[51].

Par la répétition et l'énumération du groupe de mots « y va nous », Carole illustre complètement sa nécessité de se sortir de son impasse par l'imaginaire médiatique – qui n'est, en réalité, qu'un miroir de la réalité banale. De plus, la phrase « Y va être notre famille » consolide on ne peut plus son sentiment de vouloir retrouver une sécurité affective. Ainsi, Carole souhaite davantage se sentir aimée, comprise et entourée par le Québec entier que de

[50] *Ibid*., p. 98-99.
[51] *Ibid*., p. 99.

sauver le jeune couple, comme si la télévision devenait la seule existence possible pour cette femme.

À la toute fin de la pièce, après que Lucie a réussi à s'enfuir, Joe cesse de léviter et commence à reprendre conscience, mais il se fait aussitôt installer devant le téléviseur par Carole. Cette fin abrupte signale un retour à la case départ pour ces deux personnages puisque, contrairement à Lucie, ils demeurent toujours captifs de leur propre vie, « *désormais complètement, douloureusement spectateurs*[52] ». En nous appuyant sur la mise en scène de Denis Bernard où la télévision était évoquée par le quatrième mur, nous pouvons considérer que la captivité de Carole ne s'étend pas seulement à son statut de spectatrice dans l'histoire dramatique : Carole demeure aussi sujet de l'univers télévisuel.

À l'inverse de Carole, le jeune couple possède un rapport à la télévision qui relève davantage du divertissement que de l'asservissement. La didascalie « *Elle [Lucie] s'approche de l'immense téléviseur, comme on aborderait une œuvre dans un musée, avec déférence*[53] » suggère une admiration qui se situe davantage sur le plan matériel, ce qui se confirmera lors de l'arrivée de Joe au condo de Carole :

> *Joe est arrivé. La télé est toujours allumée.*
> JOE.
> Crisse.
> LUCIE.
> Je te l'avais dit.
> JOE.
> Où est-ce qu'elle le fait son argent ?
> LUCIE.
> C'est à elle le salon.
> JOE.
> C'est un salon de coiffure.
> C'est pas le Cirque du Soleil.
> LUCIE.
> Son mari était riche.

[52] *Ibid*., p. 103.
[53] *Ibid*., p. 14.

JOE.
Sûrement elle qui l'a tué pour avoir le cash.
LUCIE.
Ben oui, Columbo.
JOE.
Elle vaut au moins deux mille, cette tévé-là. […]
Si c'est pas plus[54].

La valeur économique qui est immédiatement prise en considération prouve que Joe et Lucie considèrent ce bien comme une richesse. La possibilité de disposer d'une telle télévision leur apparaît exagérée.

Par contre, Joe et Lucie n'y sont pas indifférents. Au contraire, puisqu'ils vivent modestement[55], ils sont attirés par ce luxe au point de rester au condo pour toute la fin de semaine :

LUCIE.
Tu veux coucher ici ?
JOE.
T'as vu son bain elle a un bain géant, je pense qu'y a des tourbillons dedans.
[…]
LUCIE.
Ok.
Si tu veux.
Ça pourrait/
Être drôle.
[…]
C'est sûr que/
C'est un vrai cinéma-maison qu'elle a.
Ça fait longtemps que je veux essayer ça.
JOE.
Pis à soir c'est le chose sur les World Trade.
Le documentaire.
[…]
Je vas te faire couler un bain.
Je vas finir mon émission pendant ce temps-là.
Hein ?
Tu pourras pas m'accuser de pas être fin là, hein[56] ?

---

[54] *Ibid*., p. 16-17.

[55] La situation financière modeste de Joe et de Lucie est indiquée par le dialogue suivant : « LUCIE. On pourrait aller au resto. / JOE. As-tu gagné le million? / LUCIE. Non mais c'est pas obligé d'être cher. […] JOE. Tu penses-tu qu'elle [Carole] est plus heureuse que nous avec sa grosse tévé? ». *Ibid*., p. 30.

[56] *Ibid*., p. 49-52.

Néanmoins, la séduction de l'univers médiatique s'estompe rapidement lorsque rien ne va plus chez ces deux personnages. En effet, dès que Joe raconte à Lucie qu'il a volé un iPod, tout s'effondre : il finira par se transformer peu à peu chaque fois qu'il écoutera la musique du lecteur audio. Dès lors, leur rapport aux médias devient autre : il se transforme en lieu de confrontation, cachant une plaie plus profonde et douloureuse. Lucie devient ainsi victime de l'humiliation que Joe lui fait subir en référant à la télévision :

> Si tu penses que je suis venu ici pour me faire chier dessus par une câlisse de chienne battue tu te trompes en hostie/ si tu penses que moi mon trip c'est de passer ma soirée avec une grosse vache sur un divan à regarder les murs propres d'une autre pute qui se crosse tu-seule avec ses toutous parce que personne veut la fourrer dans une rue pleine de maisons pareilles remplies d'hosties de caves qui se viennent dessus en écoutant *Le Banquier* toutes en même temps ben tu te trompes[57].

Pour désigner Lucie, Joe emploie un vocabulaire cru et brutal. En outre, les termes « chienne battue » et « grosse vache », amplifiés de jurons tels que « câlisse » et « hostie », témoignent de l'irrespect et de l'humiliation qu'il lui fait subir. L'émission *Le Banquier* apparaît en fin de réplique comme une insulte conclusive pour montrer le mépris de Joe face à la culture populaire et à l'intérêt qu'ils avaient de regarder cette émission.

Le même phénomène se produit à la scène suivante lorsque Joe retourne au condo après leur querelle :

> LUCIE.
> Des fois je voudrais que tu meures.
> Je me dis / je l'haïs tellement, je voudrais qu'y meure.
> (*Temps. Elle se tourne lentement vers Joe*.)
> C'est pas normal de se sentir de même.
> JOE.
> Non.
> LUCIE.
> Je m'excuse.
> JOE.
> C'est correct.
> Pour moi c'est pareil.

[57] *Ibid*., p. 71.

LUCIE.
Qu'est-ce qu'on fait ici, d'abord ?
JOE.
C'est ta fête.
LUCIE.
Mais pourquoi t'es revenu ?
Pourquoi je m'en vas pas ?
(*Elle ne veut pas que la chicane continue. Elle baisse la tête. Elle va pour se rhabiller*.)
Je pensais que t'aimais ça *Le Banquier*.
Tu l'écoutes tout le temps.
JOE.
C'est parce y a rien d'autre.
LUCIE.
Quand même/
On aimerait ça gagner.
Moi je peux-tu te dire que ça serait « accepté ».
Les maniaques du « refusé » c'est des hosties de caves.
Entre soixante-sept mille garantis pis peut-être trois cent mille qu'on est vraiment pas sûrs/
Refusé ! Refusé !
Hosties de têtes d'eau[58].

Le même programme télévisuel vient ici éclipser la douloureuse vérité que Lucie tente d'exprimer, à savoir sa haine pour Joe et son désir qu'il meure. D'ailleurs, la deuxième didascalie révèle son échappatoire. Force est de constater que la télévision n'est que prétexte : chaque fois que le jeune couple la mentionne ou en profite, ce n'est que pour étouffer des douleurs troubles et sincères. Dans son cas, elle n'est pas asservissante, mais est plutôt utilisée à titre d'échappatoire ou, à l'inverse, de lieu de confrontation.

Dans *Chaque jour*, le poids de l'imaginaire médiatique sur les personnages féminins est donc très lourd et très conflictuel, considérant que ces femmes peuvent difficilement s'en défaire. Il est primordial de noter que Carole représente le pivot autour duquel tout s'enclenche : c'est par elle que l'univers médiatique rencontre l'univers dramatique. Autrement dit, si les médias sont aussi omniprésents dans la pièce, c'est parce qu'ils y sont entrés par ce personnage. Carole voit dans les médias la possibilité de vivre une vie meilleure

[58] *Ibid*., p. 76-77.

et plus glorifiante. Puisque la télévision devient, pour elle, un moyen de validation féminine, elle désire exister dans la société en faisant partie de cet univers. En effet, Carole croit qu'elle ne peut combler sa carence affective qu'en devenant sujet d'une émission de télévision ou, plutôt, qu'en y incarnant une figure de femme salvatrice ayant reconstitué une famille[59]. Lucie, quant à elle, considère avant tout les médias comme un simple divertissement et comme un luxe. Cependant, lorsque le divertissement se transforme en lieu de confrontation, Lucie devient victime de l'impact des médias sur Joe et Carole. Lucie représente aux yeux de Carole la jeune femme blessée qu'elle aura sauvée. Carole adhère donc aux images proposées par les médias – comme Super Nanny – et veut devenir cette femme salvatrice qui « arrive avec son auto pis toute s'arrange[60] ». Dans *Chaque jour*, il n'est donc pas uniquement question des images féminines que l'imaginaire médiatique véhicule; il se produit aussi l'effet inverse, car la télévision s'avère, pour Carole, le seul moyen de s'émanciper en tant que femme.

De toute évidence, l'omniprésence de l'univers médiatique et sa contamination sur les personnages féminins de *Chaque jour* présentent un questionnement troublant. Bien que le rapport de Lucie aux médias soit différent de celui de Carole, elles ont en commun une caractéristique primordiale : ce sont toutes deux des femmes brisées qui, par la présence de la télévision, pallient une profonde douleur et une solitude amère. Carole essaie de sortir de cet isolement en utilisant les médias comme planche de salut, tandis que Lucie réussira à s'en affranchir après avoir perdu jusqu'à sa dignité.

---

[59] En racontant à Lucie ce qu'elle dira à l'équipe de production lors de leur arrivée, elle s'affirmera comme « leur mère/ leur maîtresse. / Qui les a toutes arrangés qui a trouvé leur palette qui les a mis beaux. / Qui les a toutes nettoyés qui les a sauvés ». *Ibid*., p. 99.

[60] *Ibid*., p. 33.

***La Liste* de Jennifer Tremblay : le cinéma comme source d'identification**

Dans *La Liste*, le seul moment où l'imaginaire médiatique entre en jeu est lorsque la Femme relate le moment où Caroline et elle se rendent au cinéma pour y voir un film. Provoquée par la visite inattendue de Caroline chez sa voisine, la sortie est mêlée de bonheur et de culpabilité, en plus de provoquer une catharsis importante chez les deux femmes, particulièrement chez la narratrice.

D'abord, la Femme décide d'inviter sa voisine au cinéma de manière tout à fait inusitée : immédiatement après sa tentative de sortie ratée avec ses enfants, laquelle est suivie de la visite impromptue de Caroline.

> Il fallait les habiller tous les trois.
> C'était chaque fois comme recommencer toute sa vie. […]
> Il n'y a plus de bouton à ce manteau.
> Il n'y a plus de lacets à cette botte.
> Il n'y a plus de foulard dans ce tiroir.
> Tout est à recommencer.
> À réparer.
> À répéter.
> J'enfile mon manteau.
> Et puis non.
> Je ne vais pas pouvoir partir.
> Il arrive parfois que je n'y arrive pas. […]
> Caroline peignait des fleurs. […]
> Elle arrivait malgré le vent.
> Elle arrivait à pied. […]
> Elle avait habillé les quatre marmots.
> Lutté contre le vent.
> Réparé les bobos.
> Remis les mitaines.
> Donné des consignes.
> Ajusté les bonnets.
> Haï le mécanisme du carrosse. […]
> S'était essoufflée.
> Pour venir dire bonjour.
> Me dire.
> Bonjour[61].

[61] Jennifer TREMBLAY. *La liste*, Longueuil, éditions de la Bagnole, collection « Parking », 2008, p. 26-28

La ritournelle[62] du quotidien décrite au début de la citation empêche la Femme de sortir. L'hyperbole « C'était chaque fois comme recommencer toute sa vie » amplifie son désespoir : chaque geste lui pèse tellement qu'elle devient incapable de ne plus y penser. L'anaphore « il n'y a plus de » crée un cycle infini de son quotidien, renforçant ainsi la lourdeur de ses tâches à accomplir. De plus, la récurrence du préfixe « re- », dans les trois lignes suivantes (« Tout est à recommencer. À réparer. À répéter. »), intensifie le poids de ce lourd refrain.

À l'inverse, la description qu'elle fait de la visite inusitée de Caroline rend celle-ci héroïque. D'une part, l'énumération des gestes que pose sa voisine pour arriver à destination accentue le regard admiratif de la Femme envers elle. Plus tôt, la Femme aussi voulait sortir, mais c'est finalement sa voisine qui y est parvenue malgré la tempête et tous les petits obstacles : les bonnets, les bobos, le carrosse, les mitaines, pour ne nommer que ceux-ci. D'autre part, le fait de mettre en relief « Me dire. / Bonjour. » renforce son admiration parce qu'elle peine à croire que Caroline a réellement bravé une tempête seulement pour venir la saluer. Dès lors, la Femme qui a l'habitude de s'enfermer dans sa routine quotidienne décide spontanément d'aller voir un film en compagnie de sa voisine. Le choix de quitter son environnement familial castrateur est donc provoqué par cette visite qui lui donne la force de se libérer :

> Ce soir-là j'ai décidé d'aller voir un film.
> J'ai décidé d'appeler Caroline.
> Elle a dit oui.
> Je pensais que ce serait plus compliqué.
> Je viens te chercher. […]
> Caroline a cette attitude.
> L'attitude des mères qui partent.
> Allez viens.
> Viens Caroline.

[62] Étant donné que, dans *La Liste*, la routine de la Femme est désignée comme une chorégraphie et que *Le Carrousel*, la suite de la première pièce, renvoie à une répétition dansante et musicale, nous utiliserons le terme « ritournelle » afin de désigner son quotidien.

On ne va pas s'en vouloir de sortir une fois par année.
Elle rit.
On est bien trop joyeuses.
On n'arrête plus de rigoler.
Deux gamines qui font un mauvais coup.
Non mais qu'est-ce que c'est que ces enfantillages.
Ces petits rires.
Ces gloussements.
Elle ne sait même pas quel film on va voir.
J'ai oublié de lui dire.
Comme quoi on s'en christe pas mal.
Comme quoi on voulait juste christer notre camp[63].

Ce qui frappe est l'euphorie de ces deux femmes lors de leur sortie. Les « enfantillages » renvoient à une joie profonde qu'elles n'avaient pas connue depuis longtemps. Leur plaisir, évoqué par le champ lexical (« joyeuses », « rigoler », « petits rires » et « gloussements »), est cependant immédiatement brisé par un jugement négatif : « Deux gamines qui font un mauvais coup. / Non mais qu'est-ce que c'est que ces enfantillages. / Ces petits rires. / Ces gloussements. ». Cette interrogation de la Femme suggère un jugement péjoratif face à leur plaisir, comme si elles n'avaient pas le droit de se l'accorder. Leur indifférence envers le titre du film [64] témoigne également de leur besoin de s'enfuir. L'important n'est donc pas le film, mais la sortie, voire la symbolique attachée à cette sortie : la délivrance.

En ce qui concerne la description du film, la Femme la commence très sommairement en se limitant aux actions principales :

Alexis embrasse Donalda.
Séraphin fabrique une tombe.
Alexis part au chantier.
Donalda épouse Séraphin[65].

---

[63] *Ibid*., p. 28-29.
[64] Le titre du film n'est pas mentionné dans le texte dramatique. Néanmoins, le nom des personnages principaux indique manifestement qu'il s'agit de *Séraphin : un homme et son péché* réalisé par Charles Binamé et sorti en salle en 2002, soit quelques années avant la publication de *La Liste*.
[65] *Ibid*., p. 31

Ces phrases courtes et directes indiquent qu'elles reçoivent le film froidement, sans s'identifier aux personnages ni éprouver une quelconque émotion. Or, il s'agit d'une fausse piste puisque s'ensuit immédiatement une séquence où les femmes sont totalement prises par l'action cinématographique :

> Nous pleurons tellement.
> Nous ne respirons plus.
> Nous retenons tout.
> Nous allons hurler.
> Donalda prisonnière du froid cru de l'hiver laurentien.
> […]
> Donalda découvre le contenu du grenier.
> Je sais que je pleurerais moins si Caroline n'était pas là.
> Nos douleurs se frappent au-dessus de nos têtes.
> Nous voulons être Donalda.
> Pour ne pas épouser Séraphin.
> Avoir faim.
> Être désespérée.
> Perdre Alexis.
> Se cacher.
> Se soumettre.
> Avoir mal.
> Mourir jeune[66].

Les pleurs ainsi que la retenue du souffle et du hurlement sont les manifestations physiques d'une catharsis[67]. Ajoutée à l'affirmation de la narratrice (« Nous voulons être Donalda. »), cette réaction cathartique révèle l'identification des femmes au personnage de Donalda. De plus, l'énumération de ce que vit le personnage renvoie à la soumission que ces femmes ont l'impression de vivre quotidiennement. D'ailleurs, plus haut dans l'extrait, la retenue de leurs émotions et l'emprisonnement de Donalda sont mis en parallèle. Cette juxtaposition

---

66 *Ibid*., p. 32.

67 Dans *La poétique*, Aristote définit cette purgation des passions de la manière suivante : « La tragédie est donc l'imitation d'une action […] ; cette imitation est exécutée par des personnages agissant et […] par le biais de la pitié et de la crainte, elle opère l'épuration des émotions de ce genre » (ARISTOTE. *La poétique*, Paris, Les Belles Lettres, collection « Classiques en poche », 2002 [2001], p. 21). Patrice Pavis, de son côté, précise qu'« [i]l s'agit d'un terme médical qui assimile l'identification à un acte d'évacuation et de décharge affective ; il n'en est pas exclu qu'il en résulte un "lavage" et une purification par régénérescence du moi percevant. » Patrice PAVIS. *Le Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002 [1996], p. 43.

sémantique et syntaxique est révélatrice : ces femmes se reconnaissent réellement en Donalda. Ce n'est donc pas uniquement la narratrice qui se reconnaît en elle, puisque Caroline éprouve elle aussi ce sentiment d'identification lui révélant son aliénation. Bien qu'elles sachent qu'il s'agit d'une fiction, elles se laissent emporter par le récit comme si elles le vivaient à leur tour. La connaissance de l'histoire et des procédés cinématographiques n'est pas une barrière à la catharsis, car elle fonctionne en effet comme une reconnaissance :

> Nous connaissons l'issue.
> L'intrigue.
> Le dénouement.
> Nous connaissons la musique.
> La couleur.
> Les costumes.
> L'époque.
> Les comédiens.
> Nous reconnaissons le mouvement de la caméra.
> Ce maquillage est raté.
> Cette réplique est maladroite[68].

En fin de compte, c'est la présence de Caroline qui permet à la Femme d'accéder à cette reconnaissance. En affirmant « Je sais que je pleurerais moins si Caroline n'était pas là », elle atteste que sa voisine lui donne le droit de vivre ses émotions, voire de s'identifier au personnage. Contrairement à ce qu'elle fait dans ses tâches quotidiennes, plutôt que de regarder l'action de manière distante en dressant la liste des actions principales (comme elle le fait d'ailleurs au début de cette séquence), elle prend enfin le temps de vivre le film. En invitant Caroline au cinéma, la Femme se dote d'une force qu'elle retrouve dans le regard de celle-ci : « La connivence d'un ami[69] ». Caroline est cette amie qui lui manque et qui lui permet de sortir de son enlisement. Par contre, la présence de Caroline lui permet aussi de vivre cette identification de façon solidaire, car celle-ci va au-delà de la narratrice : en

[68] Jennifer TREMBLAY. *Op. cit*., p. 32.
[69] *Ibid*., p. 19.

regardant *Séraphin : un homme et son péché*, la Femme et Caroline prennent chacune conscience de leur asservissement. Le film les ramène ainsi à leur aliénation et ouvre leur blessure. Leur retour à la maison se fait donc en silence, sans aucun regard, dans le malaise dû aux émotions purgées lors du visionnement.

L'Imposture d'Evelyne de la Chenelière : les médias et la création féminine

Le personnage d'Ève – mère, épouse et auteure – entretient un rapport très conflictuel avec l'univers médiatique, particulièrement avec la critique littéraire. Elle s'en prend d'abord aux discours médiatiques sur les auteurs ainsi qu'à la mise en marché du livre. Elle s'insurge aussi contre les discours critiques percevant les écrits féminins comme inférieurs aux écrits masculins.

Dans un premier temps, Ève refuse la manière dont les auteurs en général sont perçus par la critique et l'institution littéraire. À titre d'exemple, dans ce dialogue avec son ami Sébastien, elle se braque contre un critique en vue :

> ÈVE. C'est pas parce que quelque chose est bien tourné que c'est aussitôt de la littérature.
> SÉBASTIEN. T'es de mauvaise foi.
> ÈVE. Pourquoi tu veux m'obliger à l'aimer ?
> SÉBASTIEN. Je veux pas t'obliger à l'aimer, je pense juste que tu fais exprès de pas l'aimer parce que trop de gens l'aiment.
> ÈVE. Ben là, Sébastien, je fais pas exprès de pas l'aimer, ce serait vraiment puéril de ma part, on est plus au cégep.
> […]
> ÈVE. De toute façon, il est devenu intouchable, alors, à partir de là…
> SÉBASTIEN. Comment, intouchable ?
> ÈVE. …On peut plus discuter.
> SÈBASTIEN. Il est pas intouchable, il est au sommet de son art, c'est différent.
> ÈVE. « Au sommet de son art », attends, il a à peine quarante ans, « au sommet de son art »… […] Franchement. Et à cinquante ans, il sera bon à jeter, c'est ça[70]?

[70] Evelyne de la CHENELIÈRE. *Op. cit.*, p. 16-17.

Le dialogue, écrit sous la forme du contrepoint[71], présente « des consciences en crise[72] », accentuant ainsi la rudesse du débat et le refus d'Ève face aux arguments de son ami : elle demeure catégorique durant toute la conversation; en outre, dans la deuxième partie de la citation, elle ne semble plus vouloir écouter les arguments de Sébastien.

Mais l'emportement d'Ève à l'égard de la critique littéraire ne s'arrête pas là :

> ÈVE. Le problème, c'est qu'on encense beaucoup trop tôt. La moindre petite nouveauté à peu près correcte, et on encense l'auteur…
> SÉBASTIEN. Tu dis n'importe quoi…
> ÈVE. … il a pas encore trente ans et on l'encense, et alors après on prétend qu'il a atteint une « maturité artistique » à quarante ans. Laisse-moi rire. Pis ça c'est à cause de notre maudit complexe culturel québécois, qui fait qu'on veut absolument se trouver des génies québécois, pis quand on en trouve pas, on en invente, pis comme ça on se fait croire que le Québec est peuplé de génies[73].

Le renvoi au complexe culturel québécois correspond à une doxa établie depuis longtemps en raison, notamment, du statut de « colonisé » des Québécois, souvent dénoncé par des chansons, des romans ou d'autres manifestations artistiques[74]. La mention de ce complexe d'infériorité dans le débat précise la colère d'Ève. En réalité, elle souhaiterait qu'un auteur soit considéré à sa juste valeur selon la qualité de son écriture, sans qu'il soit encensé hâtivement du seul fait qu'il soit écrivain au Québec.

Dans un deuxième temps, la méfiance d'Ève envers les médias concerne également la mise en marché du livre qu'elle considère inutile, voire nuisible pour l'auteur. « Si tu souris sur ta photo [publiée sur la quatrième de couverture], t'as l'air sympathique pis on va croire

---

[71] Anne Ubersfeld précise que le contrepoint montre une « communication interne entre locuteurs [qui] est annulée (ou très affaiblie) ». Elle ajoute qu'« on ne s'étonnera pas de voir l'écriture contemporaine user du procédé ». Anne UBERSFELD. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, *op. cit*., p. 51-52.

[72] *Ibid*., p. 52.

[73] Evelyne de la CHENELIÈRE. *Op. cit*., p. 18.

[74] Prenons par exemple la chanson « La bitt à Tibi » de Raôul Duguay, où le chanteur appelle son pays (l'Abitibi) « colonisé », ou bien les poèmes de Gérald Godin où l'on peut lire « la gang de christs / qui se plaint jamais / […] les pelleteux les neuf à cinq / les pères de famille sans enfants / WANTED RECHERCHÉ / pour cause d'agonie / pour drôle de pays ». Gérald GODIN. « Cantouque des hypothéqués » dans *Cantouques et cie*, Montréal, éditions TYPO, collection « poésie », 2002 [1991] p. 85.

que ton livre est sympathique, donc inoffensif, donc poche. Si tu souris pas, on va croire que t'es intense, donc grave, donc plate à lire[75] », lit-on dans la première scène, lors du repas entre amis où elle essaie d'expliquer au groupe pourquoi elle ne veut pas de photo d'elle sur le livre. Ses propos laissent comprendre que la réception et la réputation d'une œuvre littéraire dépassent l'écrit : selon l'apparence de l'auteur, le lecteur peut déjà déduire s'il aimera ou non le livre ou, simplement, si la lecture en vaut la peine. Quelques lignes plus loin, Ève renchérit : « C'est vraiment épais les mots des éditeurs qui expliquent que leur livre, le livre qu'ils veulent te *vendre*, c'est un bon livre : c'est comme un restaurant qui dit que sa bouffe est bonne, c'est évident qu'il va pas dire le contraire[76]! ». Ève dénonce la commercialisation de l'écriture en raison de son caractère tautologique, voire ridicule. En fait, elle se révolte contre la dépendance des auteurs envers le commerce littéraire; elle désire briser ce lien supposément primordial.

Son insatisfaction à l'égard de la critique littéraire s'étend aussi jusqu'à la réception des écrits *féminins*. Ève affirme à plusieurs reprises que l'écriture d'une femme est jugée inférieure à celle d'un homme. D'ailleurs, « *à l'écran est projeté le dos du livre*[77] » d'Ève qui annonce clairement la problématique principale de la pièce :

> Si, pour une femme, écrire, c'est ne pas mourir tout à fait, si c'est acheter le désir alors qu'elle vieillit, si c'est tenter, à force de mots, de séduire une fois pour toutes, alors elle doit reconnaître l'écriture pour ce qu'elle est : un acte désespéré et frivole, ni plus ni moins que la robe qu'elle fait tourner pour son père, d'abord, et ensuite le cul qu'elle guinde pour tous les autres[78].

L'énumération en début de phrase, rythmée par l'anaphore « si c'est », laisse planer un doute important quant à l'écriture féminine : il est possible qu'elle soit vraiment « un acte désespéré

---

[75] Evelyne de la CHENELIÈRE. *Op. cit*., p. 19.
[76] *Ibid*, p. 19. Souligné par l'auteure dans le texte.
[77] *Ibid*., p. 13.
[78] *Ibid*.

et frivole ». Nous pouvons aussi comprendre à travers ces propos que les femmes, contrairement aux hommes, créent dans le but de séduire désespérément. La séduction de l'écriture de l'homme, de son côté, est différente puisque celui-ci

> écrit pour que les femmes en tombent amoureuses. Ça fonctionne la plupart du temps. L'écriture d'un homme lui garantit cette séduction dont rien ne peut venir à bout, ni ses tares physiques, ni toutes ses bassesses, ni son caractère épouvantable. L'écriture d'une femme ne réussira jamais de tels prodiges. Pour qu'ils en tombent amoureux, il faut encore à la femme certains attraits qui n'ont rien à voir avec les mots qu'elle déploie pourtant comme une longue langue pleine d'espoir[79].

Dès le prologue, le lecteur devine le stratagème d'Ève : le titre du roman (*Le roman de ma mère*), lui aussi projeté à l'écran, renvoie au roman qu'Ève a écrit et que Léo a signé. À la deuxième scène, Ève se fait justement confronter par son fils Léo concernant son statut de femme auteure :

> Maman, tu crois pas que tu écrirais encore mieux si t'étais un homme ? Je veux dire, si t'étais pas *encombrée* par ta féminitude ? Attends, fâche-toi pas, je veux seulement te demander : tu crois pas que ton geste d'écriture est avant tout celui de la provocation, qui vient du sentiment d'empiéter sur un territoire *a priori* masculin, et que ce geste perd ainsi de son intégrité intellectuelle *malgré toi* ?[80]

Cette question place Ève au pied du mur, ce qui la pousse à ne pas y répondre tout en précisant à son fils qu'il n'a « pas réussi à empiéter sur le territoire de [s]on écriture, là où il ne sera jamais question du beau petit mâle qu'[elle a] mis au monde[81] ». Sa riposte ironique ne souligne pas seulement son refus de débattre avec son fils : elle acquiesce implicitement à l'hypothèse de Léo, dont la tournure négative indique déjà la réponse qu'il cherche. Cette impression se concrétise quelques scènes plus tard où, lors du repas entre amis en 1989, Ève tient déjà ce discours :

> ÈVE. … Non, mais contrairement à toutes les autres, j'ai jamais rêvé d'être un homme.
> FRÉDÉRIC. Et d'où tiens-tu que toutes les écrivaines rêvent d'être des hommes ?

---

[79] *Ibid*., p. 38.
[80] *Ibid*., p. 21. Nous soulignons.
[81] *Ibid*., p. 21-22.

> ÈVE. C'est évident. C'est parce que les hommes écrivent mieux.
> […]
> SÉBASTIEN. … En supposant qu'ils écrivent mieux. Moi je veux savoir, d'après toi, pourquoi ?
> ÈVE (*ravie*). Tu veux connaître ma théorie ?
> SÉBASTIEN. Oui, je veux connaître ta théorie.
> *Élise rit d'avance.*
> FRÉDÉRIC. Bon, on va avoir droit à une théorie.
> BRUNO. Moi j'ai droit à ça tous les jours, Fred.
> ÈVE (*qui les fait taire, toujours avec le sourire, et énonce sa théorie en prenant tout son temps*). JE PENSE… je pense que les femmes ont quelque chose… une chose contre laquelle elles doivent lutter pour être en mesure de créer… une chose qui souvent est un empêchement à la création artistique ou littéraire… et c'est une chose dont les hommes sont généralement moins pourvus…
> BRUNO (*intrigué*). Quelle chose ?
> ÈVE. Une générosité naturelle[82].

La théorie d'Ève entre en résonance avec le féminisme de la deuxième vague et sa vision essentialiste, reposant notamment sur le fait que les femmes, de par leur système reproducteur, qui permet la grossesse et l'enfantement, disposent d'une bonté innée. Dans son ouvrage *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Maria Nengeh Mensah précise que les féministes de la deuxième vague considéraient « impossible d'instaurer l'égalité dans un "système patriarcal"[83] ». Qui plus est, dans sa thèse, Evelyne Ledoux-Beaugrand note que les femmes adhérant à la deuxième vague féministe désirent « réhabiliter tout ce qui appartient au paradigme du féminin » et ajoute plus loin que leur écriture est dirigée « contre le patriarcat et ses nombreuses variations, tour à tour désignées sous les vocables de phallocentrisme, logocentrisme ou encore phallogocentrisme, dans l'espoir de voir s'effondrer ce système de pensée tout entier érigé sur un unique signifiant : le phallus (Irigaray, 1977).[84] ».

De même, dans la réplique de Léo précédemment citée, le « sentiment d'empiéter sur un territoire *a priori* masculin », l'encombrement de la « féminitude », la « provocation » et la

[82] *Ibid*., p. 46-47.
[83] Maria NENGEH MENSAH. *Op. cit*., p. 13.
[84] Evelyne LEDOUX-BEAUGRAND. *Op. cit.*, p. 4, 37.

perte de « l'intégrité intellectuelle » rappellent manifestement le discours de cette deuxième vague féministe. En éloignant Léo de son espace créateur, Ève tient à se réapproprier ce qui lui revient de droit, c'est-à-dire le territoire de la création littéraire. C'est précisément son « statut de femme », lourd à assumer, qui lui ferait perdre « l'intégrité intellectuelle » dont parle son fils. Si nous suivons la pensée de la deuxième vague féministe, davantage essentialiste, selon laquelle « le sexe demeure une donnée naturelle fondée [85] » qui conditionne, *a priori*, tout ce qui a trait à la femme ou à l'homme, le sexe biologique discréditerait les créations des femmes au profit de celles des hommes. La création féminine, dans *L'Imposture*, est donc perçue selon trois points principaux : la séduction vaine, l'empiétement sur le territoire masculin et la générosité naturelle, tous reliés à cette deuxième vague féministe. Si la femme échoue à séduire par la création littéraire, c'est que quelque chose, qu'Ève nomme « générosité naturelle », l'en empêche. Bref, tous les extraits cités précédemment concernant la différence d'écriture entre un homme et une femme mènent à une conclusion globale : l'écriture d'une femme ne sera pas aussi bien reçue que celle d'un homme en raison de son caractère *féminin*. D'où la méfiance d'Ève, fatiguée de la somme de critiques méprisantes qui finit par dévaloriser la création féminine dans son ensemble. L'impact des médias sur le personnage d'Ève dans *L'Imposture* est donc réel : c'est, entre autres, pour cette raison qu'elle décide de donner son roman à son fils Léo.

La promotion du roman donne aussi lieu à une démonstration de la manipulation médiatique. D'emblée, l'entrevue de Léo projetée à l'écran se concentre essentiellement sur lui et non sur son roman, ce qui confirme la réflexion d'Ève : « c'est l'auteur qu'ils veulent, avec ou sans livre, peu importe, un auteur qui parlera de lui, et à la rigueur un peu de son livre

[85] Audrey BARIL. « De la construction du genre à la construction du "sexe": les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, 2007, p. 62.

en passant […][86] ». Cela nous mène vers une seconde manipulation : celle de Léo envers le lectorat. Puisque Léo n'a pas écrit le roman, il apparaît d'emblée comme un imposteur, et alimente cette image tout au long de l'entrevue. L'ambiguïté du titre du roman (*Le roman de ma mère*) y joue sans l'ombre d'un doute un poids significatif, d'autant que Léo y est le narrateur[87], ce qui augmente encore plus la confusion. Après avoir assumé les mots de sa mère, Léo en profite en prenant le beau rôle du jeune auteur à succès – « Un auteur primé et traduit en plusieurs langues dès son premier livre[88] », lit-on à la dernière scène. Les didascalies soulignent l'assurance de Léo devant les médias : « *On sent qu'il joue un personnage pour le moins arrogant, en tout cas très sûr de lui. Il est aussi très charismatique et conscient de son humour. Bref, il est parfait, médiatiquement parlant*[89] ». De surcroît, plusieurs de ses répliques lors de l'entrevue sont accompagnées de rires du public et de réactions de l'animateur, après quoi d'autres didascalies renchérissent : « *Léo a habilement quitté le mode humoristique. Encore une fois il est parfait*[90] ». Ainsi, un culte de l'image de Léo se construit par une manipulation savamment orchestrée.

Quant à Ève, elle joue un rôle primordial dans toute cette imposture. Lorsqu'elle propose à son fils de lui donner son roman, elle évoque plusieurs raisons artificielles, voire fausses. Passant de la « nouvelle voix » à la « meilleure personnalité », du « potentiel à être aimé » au « visage médiatique », elle tente désespérément de le convaincre de signer le manuscrit. Mais vient une réplique inévitable : « Et puis t'es un homme. C'est mieux un

---

86 Evelyne de la CHENELIÈRE. *Op. cit*., p. 80.

87 « En plus c'est toi le narrateur ! C'est toi qui parles, dans mon livre ! Je t'ai fait parler ! Je veux que tu signes ! », s'exclame Ève à la quatorzième scène alors qu'elle tente de convaincre son fils. *Ibid*., p. 80.

88 *Ibid*., p. 99.

89 *Ibid*., p. 11.

90 *Ibid*., p. 81.

homme[91] ». En autorisant Léo à jouer le jeu de l'imposture, Ève joue elle aussi avec le lecteur du roman et le téléspectateur regardant l'entrevue. « Parce que, qui les écrit, les livres, exactement ? les auteurs ? leur nation tout entière ? ou les autres gens, ceux qui sont dans les livres ? qui écrit en réalité ? qui déploie sa langue ? qui meurt pas tout à fait ?[92] », demande Léo lors de l'entrevue. Sans la présence autoréférentielle de l'imaginaire médiatique et sans le don d'Ève, cette réflexion sur l'identité de l'auteur ne serait pas possible. Sachant très bien que sa propre image télévisée est fausse, Léo peut se permettre de la remettre en question et, ainsi, de participer à la manipulation du lecteur et du téléspectateur comme le fait sa mère.

La réception de ce roman aurait-elle été la même si Ève l'avait signé ? Est-ce que le « sexe/genre[93] » de la signature de l'œuvre influence la réception du destinataire ? Telles sont les questions posées par l'acte d'Ève. Certes, Ève a manipulé Léo afin que son roman profite d'une meilleure visibilité. Sciemment, elle lui permet non seulement de devenir un auteur talentueux, mais surtout de porter cette création avec tout ce que cela implique, passant de la gloire momentanée à la difficulté de publier une seconde œuvre littéraire[94]. Lorsque nous mettons côte à côte toutes ces facettes de l'univers médiatique, nous nous retrouvons donc face à leur perversité : les médias manipulent leurs destinataires, ils sont manipulés par Léo, tandis qu'en faisant signer son manuscrit par son fils, Ève se joue de Léo, du lecteur et du téléspectateur, ainsi que des médias eux-mêmes. Par conséquent, chacune des facettes de l'imaginaire médiatique présentées dans *L'Imposture* est mensongère.

---

91 *Ibid*., p. 79.

92 *Ibid*., p. 86.

93 Dans son article, Audrey Baril élabore « trois modes de conceptualisation du sexe et du genre ». Le troisième mode correspond à la vision constructiviste des *Gender Studies* : « Dans cette perspective, note-t-elle, le "sexe" devient un construit social et le genre précède le "sexe", car il donne une valeur à des traits physiologiques qui ont en eux-mêmes peu d'importance pour une catégorisation ». Audrey BARIL. *Op. cit*., p. 62-63.

94 « Après un premier succès, c'est pas évident, il y a la pression... », lance Ève à son fils lors de la dernière scène. Evelyne DE LA CHENELIÈRE. *Op. cit*., p. 99.

En fin de compte, les médias tels qu'ils sont présentés dans *L'Imposture* révèlent plusieurs aspects notables quant à la représentation de la femme. D'abord, la critique littéraire et artistique avantage les créations masculines au détriment des créations féminines. Bien qu'Ève tente de se révolter contre cette vision essentialiste en « ébranl[a]nt l'idée que le "sexe" soit une donnée naturelle fondée[95] », le destin ultime du roman confirme l'idée que les médias perçoivent les écrits féminins avec ce regard essentialiste. Ensuite, la manipulation médiatique biaise la réception des œuvres. Si Ève trompe à son tour les médias, c'est qu'elle est consciente que ceux-ci bernent déjà le public. Malgré qu'Ève soit prise entre un regard essentialiste envers la création et sa perception constructiviste de la femme, sa prise de conscience de sa condition d'auteure lui permet de croire qu'elle triomphe des médias et de la critique littéraire tout se libérant de sa propre condition de femme créatrice.

Entre captivité et libération

En définitive, le poids de l'imaginaire médiatique sur les personnages féminins dans ces trois pièces est considérable. Comme l'affirment Cynthia Carter et Lynda Steiner, les « discours médiatiques ne sont pas seulement qu'un miroir ou qu'un reflet de la "réalité", mais aussi des définitions hégémoniques de ce qui devrait être accepté comme étant la "réalité". Ces définitions apparaissent comme inévitables, "vraies" et conformes au sens commun[96] ». Ainsi, nous pouvons affirmer que l'imaginaire médiatique, dans notre corpus, offre une vision préfabriquée de ce que devrait être la femme en véhiculant un ensemble de discours imposant

[95] Audrey BARIL. *Op. cit*., p. 63.

[96] Notre traduction de : « Media texts never simply mirror or reflect "reality", but instead construct hegemonic definitions of what should be accepted as "reality". These definitions appear to be inevitable, "real" and commonsensical ». Cynthia CARTER et Linda STEINER. *Critical Reading : Media and Gender*, Maidenhead : Open University Press, 2004, p. 2.

à la femme des manières de vivre. Les personnages féminins de *Chaque jour*, *L'Imposture* et *La Liste* se heurtent à ces représentations prédéfinies et en deviennent captives.

En effet, dans *Chaque jour*, Carole est contaminée par la télévision et tente d'entraîner Lucie dans son manège médiatique aux allures miraculeuses. Sa captivité prend la forme d'une aliénation : elle croit que les médias sont pourvus de la vérité absolue en plus de les percevoir comme une planche de salut. Puisque la télévision possède aussi un rôle de validation féminine pour Carole, en participant à une émission de télévision, elle espère incarner cette image de la femme salvatrice. De fait, elle devient prisonnière de l'univers télévisuel. Quant à Lucie, bien qu'elle réussisse à se libérer de cet univers angoissant à la toute fin de la pièce, elle demeure longtemps prisonnière – au sens littéral – de Carole, tout en étant aussi victime des actes de Joe. Toutefois, elle prend conscience des risques de l'asservissement médiatique, ce qui lui permet d'éviter le sort de Carole.

Du côté de *La Liste*, la captivité est présente dans le quotidien de la protagoniste : elle vit dans une ritournelle sans fin de laquelle elle se libère l'instant d'une soirée au cinéma. L'imaginaire médiatique a pour but premier de la soulager de l'asservissement de son quotidien. Or, la douloureuse et bouleversante identification qu'elle vit en regardant Donalda « prisonnière du froid cru de l'hiver laurentien[97] » la ramène à sa routine. Si elle essaie d'échapper à sa claustration, même de manière épisodique, elle y revient sans cesse.

Pour ce qui est de *L'Imposture*, nous avons vu qu'Ève lutte constamment contre l'image de la femme créatrice véhiculée par la critique littéraire et médiatique. Elle s'en affranchit pour ne plus être contrôlée par les médias : ainsi, en donnant son roman à Léo, elle lui lègue aussi le devoir d'affronter la critique et le commerce littéraire. Par conséquent, il

[97] Jennifer TREMBLAY. *Op. cit*., p. 32.

s'agit d'une forme de subterfuge face au mépris de la création féminine plutôt qu'une libération totale. Dans l'acte d'Ève, nous décelons une identité féminine qui cherche à rompre avec le féminisme de la deuxième vague tout en s'inscrivant malgré elle en continuité avec celui-ci. En donnant son roman à un homme, Ève questionne l'identité sexuée (essentialiste) de la création littéraire propre au féminisme de la deuxième vague, « l'idée d'une *spécificité* féminine, une féminitude, différente de la féminité traditionnelle mais non moins imposante, qui produisait entre les femmes une harmonie spontanée, immédiate, de type instinctif, […] désignée comme *sororité*[98] ».

Ainsi, dans les trois pièces, l'imaginaire médiatique entraîne un sentiment de captivité chez les personnages féminins. Mais, à l'exception de Carole, ces femmes prennent tour à tour conscience de leur aliénation. La prise de conscience de l'asservissement aux médias et à ce qu'ils véhiculent comme représentations de la femme leur permet de se libérer de ces images préfabriquées ou, du moins, de tenter de le faire. Toutefois, elles demeurent des personnages brisés qui rompent, par leur vulnérabilité, avec les personnages féminins que nous retrouvons dans les textes dramatiques correspondant à la deuxième vague féministe. Pensons notamment à *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage* (1975) ou à *La Nef des sorcières* (1976), où les femmes étaient véritablement présentées de manière élogieuse et forte. De même, une rupture se crée avec les textes dramatiques des décennies 1980 et 1990, tels que les pièces de Marie Laberge et d'Elizabeth Bourget, où les femmes se situent davantage dans la réflexion ou dans une nostalgie du féminin. Ce qui caractérise la dramaturgie féminine actuelle au Québec est

[98] Françoise COLLIN. « La même et les différences », dans *D'amour et de raison*, *Cahiers du Grif. La société des femmes*, n° 28, Bruxelles, 1983, p. 7-16. Souligné par l'auteure dans le texte.

précisément cette absence d'« exaltation du féminin [99] » et d'homogénéité entre les personnages. À cet effet, les représentations de femmes captives, blessées par leur cassure intérieure, confirment l'idée que la dramaturgie féminine contemporaine ne tend pas vers la représentation élogieuse de personnages féminins forts, sorte de superhéroïnes. Au contraire, la nouvelle dramaturgie féminine présente les femmes dans leur vulnérabilité et dans leur individualité.

[99] Micheline DUMONT. « Réfléchir sur le féminisme du troisième millénaire », dans *Dialogues sur la troisième vague féministe*, *Op. cit*., p. 67.

Chapitre 2
L'imaginaire maternel : de la maternité à la matrophobie

Le thème phare de la maternité a connu des changements de paradigmes significatifs jusqu'à aujourd'hui. Durant les années 1970-1980, des représentations multiples de cette thématique ont été explorées. Nous pouvons relever deux tendances aux antipodes l'une de l'autre : d'une part une vision plus essentialiste, d'autre part une autre plus constructiviste, et donc dénonciatrice :

> D'un côté, on retrouve des auteures comme Cixous, Irigaray et Kristeva […] qui cherchent à dégager l'expérience maternelle de l'institution de la maternité (Rich, 1976) et à lui redonner ses lettres de noblesse. Pour elles, l'expérience maternelle, expérience féminine par excellence, est une épopée du corps que les femmes ne devraient pas sacrifier dans le processus qui doit les mener à l'émancipation. [...] À l'opposé prennent place les tenantes de la grève du ventre dont la position est résumée par le titre d'un collectif français publié en 1975 : *Maternité esclave* (dans Thébaud, 1999 : 21). Celles-ci font "l'inventaire des contraintes et des peines qu'elle [la maternité] engendre ; ou bien dénoncent les mères assassines qui transmettent les valeurs patriarcales" (21) et refusent, par conséquent, la maternité[100].

Encore aujourd'hui, les théoriciens proposent des conceptions très diverses de la maternité. Certains lieux communs prédominent toujours, par exemple, la « nécessité de tuer la mère[101] », tandis que de nouveaux concepts surgissent : pensons notamment à « l'infanticide et [à] la loi maternelle [102]» qui confèrent un « pouvoir mortifère [à] la mère, capable de donner la vie, mais également de la reprendre[103] ».

L'évolution de la thématique de la maternité dans le théâtre des femmes correspond à celle présente dans les écrits féministes. Rappelons que des Québécoises, pendant le moment fort du théâtre féministe au Québec (années 1970), employaient le motif du matricide – le

---

[100] *Ibid*., p. 370.
[101] *Ibid*., p. 49. « La notion qu'il faut tuer la mère devient, tel que le souligne Lori Saint-Martin, un véritable lieu commun de la réflexion féministe dès la fin des années 1970 » (Evelyne LEDOUX-BEAUGRAND. *Op. cit.,* p. 48.).
[102] *Ibid*., p. 356.
[103] *Ibid*., p. 393.

collectif *La Nef des sorcières* et les créations de Pol Pelletier en témoignent[104] – tandis que d'autres percevaient une forme de consolation dans la maternité, comme le montre l'une des premières pièces de Carole Fréchette[105]. Fanny Britt, Evelyne de la Chenelière et Jennifer Tremblay s'inscrivent dans l'héritage de cette double mouvance, mais elles jouent plus subtilement avec cet imaginaire. Désormais, il ne s'agit plus de décrier ou d'encenser haut et fort la maternité, mais de la faire gronder de l'intérieur.

À travers l'image de la mère et de la maternité, nous explorerons comment les personnages féminins se déploient et comment ils entrent, ou non, en dialogue avec les théories féministes de la troisième vague, notamment avec la théorie de la performativité de Judith Butler attestant « que le genre est un énoncé sans substrat métaphysique et ontologique qui, par son énonciation et sa répétition, réalise ce qu'il dit, soit un genre féminin ou masculin[106] ». De cette manière, l'analyse de la représentation de l'imaginaire maternel nous permettra de comprendre comment les personnages féminins se construisent.

Le texte dramatique de Fanny Britt, *Chaque jour*, sera traité sous la perspective de la mère infantilisante, d'abord à travers le personnage de Carole séquestrant le jeune couple, ensuite à travers le personnage de Lucie dictant à son copain comment se comporter. L'analyse de *L'imposture*, pour sa part, permettra de mettre en lumière la dichotomie d'Ève : mère et créatrice. Nous explorerons son rapport conflictuel avec son rôle de mère ainsi que sa relation avec ses deux enfants. En ce qui concerne la protagoniste de *La Liste*, elle conçoit la maternité d'abord et avant tout comme une suite de tâches à accomplir afin de conserver une

[104] Dans *Joie* (1995) où Pol Pelletier dresse une histoire du théâtre des femmes au Québec, elle affirme : « Je voulais tuer la mère, ensuite inventer une nouvelle mère et créer ainsi une nouvelle race de femmes ». Pol PELLETIER. *Joie*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1995, p. 26.

[105] *Baby blues* (1989) met en scène six femmes, dont Antoinette, âgée de 84 ans, qui dira : « Consoler les enfants, c'est comme se consoler soi-même ». Carole FRÉCHETTE. *Baby Blues*, Montréal, Les Herbes Rouges, collection « Théâtre », 1989, p. 81.

[106] Audrey BARIL. *Op. cit.*, p. 64.

bonne organisation dans la maison familiale. Toutefois, sous cet acharnement de l'ordre se cache un désir criant de légèreté.

Chaque jour de Fanny Britt : la mère infantilisante

Dans *Chaque jour*, d'un côté, Carole se convainc qu'elle peut transformer sa vie grâce à Joe et Lucie. Elle fait tout ce qui est en son pouvoir pour les séquestrer et arriver à ses fins. Carole se proclame la mère salvatrice de Joe et Lucie simplement parce qu'elle désire passer à la télévision. De fait, nous verrons que son comportement maternel bienfaiteur relève de l'infantilisation plutôt que de la douceur. De l'autre côté, chez Lucie, la maternité se manifeste d'abord par son rôle de mère auprès de sa petite fille, mais particulièrement par son rôle de copine qui infantilise Joe puisqu'il se conduit de façon puérile. Cette dynamique conjugale donnera lieu à des conversations musclées et mènera même jusqu'à la violence.

Quelques faux indices laissent croire que Carole s'inquiète sincèrement du jeune couple et agit en mère protectrice. Par exemple, au tout début de la pièce, après s'être aperçue du saccage que Joe a provoqué dans son condo, elle invite Lucie à prendre un café « en attendant ». Quelques scènes plus tard, Carole évoque la bonne parole de sa collègue Linda à l'égard de Lucie :

> CAROLE.
> C'est Linda qui m'a conseillé de te demander pendant que je serais partie/ elle m'a dit « Lucie c'est une perle ».
> LUCIE.
> Elle a dit ça.
> CAROLE.
> Oui elle a dit « Lucie c'est une perle elle va y aller nourrir ton chat profite de ton week-end ».
> LUCIE.
> Je m'excuse.
> CAROLE.
> Mais tu comprends « Je m'excuse » c'est pas assez pour excuser ce qui s'est passé ici.

« Je m'excuse » c'est le genre d'affaire qu'on dit quand on échappe du ketchup sur le t-shirt de quelqu'un/
Ou qu'on rote sans faire exprès/
Ou qu'on répond au téléphone cellulaire pendant une conversation au restaurant.
LUCIE.
C'est vrai.
Je sais pas quoi dire.
CAROLE.
Exact[107].

Le ton moralisateur et hypocrite de Carole indique qu'elle n'a pas l'intention de complimenter Lucie. Le recours aux bons mots de Linda sert plutôt de stratégie lui démontrant que sa confiance a été bafouée : « Lucie c'est une perle » est empreint de sarcasme. En outre, lorsque Carole lui fait la leçon à propos du « je m'excuse », elle l'infantilise, ce qui a pour but de placer Lucie encore une fois dans une position inférieure. Mais afin de dissimuler cette infantilisation, Carole tente de performer une identité de mère bienfaitrice. Elle emprunte alors rapidement la voie des compliments :

Je vas te passer quelque chose.
On va mettre ça au lavage. […]
Tu vas l'aimer y est doux.
Un beau jersey y tombe bien[108].

La tension augmente considérablement à la dixième scène lorsque Lucie tente de quitter le condo de sa patronne :

LUCIE.
J'ai pas mal fait le tour, là.
Pour les taches du tapis y faudrait/
louer une machine/
à tapis.
Je pourrais revenir peut-être/
CAROLE.
Oh non.
LUCIE.
Oui oui.
Ça me dérange pas.
CAROLE.

[107] Fanny BRITT. *Op. cit*., p. 35-36.
[108] *Ibid*., p. 38.

Je voulais dire/
Oh non.
Je pense pas que tu devrais partir.
Joe est pas en état.
LUCIE.
Y va ben se réveiller/
[…]
CAROLE.
Si tu pars maintenant c'est la police que j'envoie après toi.
LUCIE.
C'est Joe qui a saccagé.
CAROLE.
Ça, personne le sait.
LUCIE.
Moi je le sais.
CAROLE.
On s'en câlisse de toi.
LUCIE.
J'ai rien fait.
CAROLE.
T'as dormi ici sans ma permission.
LUCIE.
J'avais la clé.
CAROLE.
T'as saccagé ma maison.
LUCIE.
Je suis blessée c'est évident que c'est pas moi/
CAROLE.
T'as laissé un voleur pis un violent vivre avec toi pis ta fille, penses-tu que la DPJ[109] sera pas contente d'entendre ça ?[110]

La douceur maternelle de Carole disparaît complètement dans ces répliques. La menace de la police, suivie de celle de la DPJ, confirme que Carole ne tient pas à protéger Lucie. Au contraire, elle souhaite seulement l'utiliser pour en profiter. Son ton autoritaire et impassible traduit ce désir de domination. En effet, ses répliques illustrent une froideur et une manipulation inquiétantes. De plus, le rythme du dialogue augmente dans cet « affrontement agressif[111] ». L'échange verbal s'est transformé en stichomythie[112] créant ainsi une tension

[109] La direction de la protection de la jeunesse (DPJ).
[110] *Ibid*., p. 78-81.
[111] Anne Ubersfeld précise que les affrontements agressifs impliquent « un sujet S [qui] est en conflit avec un opposant Op., l'un ayant un *objet* auquel l'autre est opposé, soit parce qu'il le convoite aussi, soit parce qu'il représente une menace ou un scandale pour lui ». Dans le cas de cet extrait, Carole convoite la nécessité

extrême. Dans ce duel verbal qui accroît le rythme et la violence du dialogue, Lucie se débat difficilement, contrairement à Carole qui le maîtrise parfaitement. En effet, elle retourne sans cesse des arguments solides et menaçants pour prouver à Lucie que celle-ci est devenue sa prisonnière. Lucie, quant à elle, est incapable de se défendre. Immédiatement après avoir triomphé de Lucie, Carole l'infantilise une fois de plus :

> Ma chérie d'amour.
> Est-ce que tu t'es vue ?
> C'est pas un reproche c'est juste/
> T'es comme le chat mouillé pas de collier qui vient gratter dans ma porte-patio le matin/
> C'est pas tout le monde qui a la chance de s'en sortir[113].

La pitié que Carole esquisse ne dure pas : la comparaison entre le chat errant et son employée accentue le mépris qu'elle entretient envers cette dernière. Ce comportement indique clairement que la bienveillance maternelle de Carole s'efface au profit de la monstruosité. Les faux indices laissés par ses rares moments de bonté sont insuffisants pour croire qu'elle désire réellement assumer un rôle de mère auprès du jeune couple. En fait, par la répétition, les paroles de Carole performent une violence dont Lucie est la victime. Cette autorité sur Lucie advient du fait que Carole joue un rôle maternel envers elle.

Enfin, la treizième scène confirme physiquement cette violence infantilisante que Carole performe :

> CAROLE.
> […]
> Y vont dire : « Racontez-nous votre histoire. »
> On va répondre :

---

d'utiliser Joe et Lucie pour être embrassée par le Québec entier, tandis que Lucie perçoit cette convoitise comme une menace à leur égard. Anne UBERSFELD. *Lire le théâtre III*, *op. cit*., p. 30.

[112] La stichomythie « suppose une situation extrêmement tendue dans le tragique ou dans le comique ». « Quel que soit l'"emploi" des stichomythies […], leur caractéristique est d'être construits [sic], de ne donner jamais l'impression de l'aléatoire ou du quotidien, mais d'être un outil, celui de la tension dramatique et, en tant que tels, d'être des objets "poétiques", dont on peut analyser l'écriture, les parallélismes, les oppositions terme à terme, les récurrences ; d'être fabriqués comme des bijoux brillants, mais aussi de fonctionner comme des duels, dont les moyens seraient ceux de la parole. » *Ibid*., p. 46, 49.

[113] Fanny BRITT. *Op. cit*., p. 82.

« Il était une fois/
Un aigle suspendu en statue de sel/
Une chienne à trois pattes/
Pis leur mère/ leur maîtresse.
Qui les a toutes arrangés qui a trouvé leur palette qui les a mis beaux.
Qui les a toutes nettoyés qui les a sauvés. »
Le Québec va nous accueillir chez eux dans leur foyer.
Y va nous suivre/ y va nous encourager/ y va nous comprendre/ y va nous choisir.
Y va être notre famille, Lucie.
Le Québec va pleurer.
LUCIE.
Y viendront pas.
Personne va venir.
Carole prend violemment Lucie par la mâchoire et la force à la regarder de très près.
[…]
CAROLE.
Hostie d'enfant gâtée.
Hostie de petite plotte d'enfant gâtée[114].

La fable que raconte Carole est révélatrice de la relation qu'elle désire entretenir depuis le début de la pièce avec Joe et Lucie. Elle se positionne en tant que figure responsable (« leur mère/ leur maîtresse ») et affirme qu'elle veut les sauver. Par contre, encore une fois, ces métaphores ne suffisent pas à l'image maternelle bienveillante de Carole. Elles font plutôt écho à la mère cruelle et destructrice présente dans un large volet de la dramaturgie féminine[115]. Mais la finale du dialogue est davantage percutante : elle trahit le besoin de Carole d'apaiser une douloureuse plaie. En plus de la violence verbale, Carole utilise la violence physique envers Lucie, renforçant ainsi ce sentiment de solitude qu'elle tente de vaincre. L'« historicité accumulée et dissimulée » qu'évoquait Butler est donc présente chez le personnage de Carole : l'acte de violence répétée renvoie à tous les actes de violence commis antérieurement dans l'univers social[116], mais il renvoie surtout au discours de la mère cruelle –

[114] Fanny BRITT. *Op. cit.*, p. 99.
[115] Pensons à *Tout comme elle* de Louise Dupré mettant en scène cette maternité sauvage où on peut lire : « On se dit qu'il doit bien y avoir une façon de ne pas se laisser dévorer ». Louise DUPRÉ. *Tout comme elle*, Montréal, Québec Amérique, collection « Mains libres », 2006, p. 51-53.
[116] À propos de l'« historicité accumulée », Judith Butler précise que « [q]uand le terme injurieux blesse […], il opère par le biais de l'accumulation et de la dissimulation de sa force. Celui qui prononce une insulte raciste

pensons notamment à Médée, figure mythique de la mère sauvage[117]. Le comportement maternel de Carole n'est donc qu'un rôle qui lui permet d'avoir du pouvoir sur Lucie. Il sert de manœuvre stratégique : en agissant ainsi, elle espère enfin assouvir sa soif de reconnaissance en devenant le sujet d'une émission de télévision.

La thématique de la maternité se présente aussi chez le personnage de Lucie. Celle-ci est mère d'une petite fille. « J'ai pas la petite jusqu'à demain », dit Lucie lors de la troisième scène; l'utilisation de la première personne du singulier, plutôt que la première personne du pluriel, semble indiquer que Joe n'est pas le père de l'enfant. Lucie tente pourtant d'impliquer Joe dans l'éducation de sa fille. Un peu plus loin, elle discute avec lui de ce qu'ils feront en soirée pour l'anniversaire de Lucie :

> Qu'est-ce qu'on fait ?
> Parce que si on fait rien j'irais peut-être chercher la petite à soir.
> Ça me dérange pas si t'aimes mieux pas.
> Elle était tellement belle tantôt elle s'était fait faire un maquillage à la garderie elle avait l'air d'une petite princesse t'aurais dû la voir c'était comme un maquillage de poupée avec des gros ronds rouges sur les joues. […]
> Là quand je l'ai vue avec son maquillage tout à l'heure je me suis dit que faudrait peut-être que j'apprenne.
> Ça doit exister des livres qui apprennent à faire des maquillages d'enfant[118].

Lucie lui parle de sa fille et du bonheur qu'elle éprouve à la regarder maquillée comme une princesse. Elle cherche à lui faire partager son sentiment, mais sans succès. Cet échange suggère fortement que Joe n'est pas et n'agit surtout pas comme le père de la petite fille. De fait, durant la pièce, il ne parle jamais d'elle. Au contraire, l'intérêt que Lucie porte à sa fille

---

cite cette insulte, et rejoint par là la communauté linguistique de tous ceux qui l'ont prononcée avant lui. » Judith BUTLER. *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, *op. cit.*, p. 93.

[117] « La sauvagerie, explique Anne Dufourmantelle, ne dit pas seulement la cruauté, l'inhumanité, elle dit l'à vif, la coupure, le monde avant la parole, le balbutiement, les crocs, les déchirures, le sang, le sexe ; ce qui n'a pas été apaisé, qui n'a été ni bercé ni lové dans les bras, dans le rythme d'une voix de femme, dans la patience d'une mère ». Plus loin, elle ajoute que la « mère qui tue son enfant est une figure qui hante notre imaginaire. […] Il y a dans la figure maternelle une monstruosité cachée qui semble, telle la Gorgone, toujours prête à pétrifier dans l'instant celui qui s'y risque ». Anne DUFOURMANTELLE. *La Sauvagerie maternelle*, Paris, éditions Calmann-Lévy, 2001, p. 25, 124-125.

[118] Fanny BRITT. *Op. Cit.*., p. 28.

prouve qu'elle s'en préoccupe véritablement. Ainsi, lorsque Carole tente de séquestrer Lucie, celle-ci s'inquiète :

> CAROLE.
> T'as laissé un voleur pis un violent vivre avec toi pis ta fille, penses-tu que la DPJ sera pas contente d'entendre ça ?
> *Temps.*
> LUCIE.
> Je veux appeler ma mère.
> CAROLE.
> Non.
> […]
> LUCIE.
> Au moins appeler ma fille.
> Je suis supposée aller la chercher dans une heure/
> CAROLE.
> J'ai dit/
> non[119].

On notera que sa position vulnérable devant la mauvaise mère qu'incarne Carole pousse Lucie non seulement à vouloir parler à sa fille, mais également à demander l'aide de sa mère, du moins, à l'avertir de son état. Le rapport maternel se double : il ne s'agit plus seulement de montrer Lucie en tant que mère, mais aussi en tant que fille. L'imaginaire maternel n'est plus seulement une source de fierté pour Lucie, il devient une source de réconfort : pour un instant, Lucie ne pense plus à la protection de sa fille, elle pense à sa propre protection qu'elle ira chercher chez sa mère.

L'imaginaire maternel marque également la relation du couple. En effet, très souvent, Lucie se comporte comme une mère à l'égard de Joe : elle le corrige et lui dit comment agir :

> *Joe observe le cinéma maison de près.*
> LUCIE.
> Attention tes semelles.
> JOE.
> Hein ?
> LUCIE.
> Tes semelles, ça salit le plancher.
> JOE.

[119] *Ibid*., p. 81.

Pis ?
LUCIE.
Pis je vas être obligée de nettoyer.
JOE.
C'est toi qui m'a demandé de venir te chercher.
LUCIE.
Tu pourrais enlever tes souliers à l'entrée.
JOE.
On n'est pas à l'église.
LUCIE.
On n'enlève pas ses souliers à l'église.
JOE.
Heille tu me cherches-tu ?
LUCIE.
Non, je veux juste que tu salisses pas le plancher[120].

L'attitude infantilisante de Lucie fâche Joe au point où il répond à ses commentaires de manière très juvénile, ses répliques ayant davantage l'apparence de celles d'un adolescent que de celles d'un adulte. Les petites pointes moralistes de Lucie augmentent l'irritation de Joe et la tension dramatique, ce qui corse la situation dans les répliques suivantes :

JOE.
Wow.
T'es bonne pour l'université, toi.
LUCIE.
Ben je suis sûrement mieux que quelqu'un que je nommerai pas son nom qui était même pas assez bon pour le secondaire.
Qu'est-ce que t'en penses ?
JOE.
Je suis fatigué là.
LUCIE.
Ben assis-toi, gros con.
Je t'empêche pas de t'asseoir.
JOE.
De « t'asseoir ».
Pourquoi tu dis pas « t'assire » comme tout le monde/
LUCIE.
Parce que c'est asseoir[121].

Le ton de ce dialogue est celui de l'affrontement agressif entre une mère et son adolescent. Par contre, ce qui motive cet affrontement n'est pas une menace au sens où Ubersfeld l'entend. Il

[120] *Ibid*., p. 20-21.
[121] *Ibid*., p. 21-23.

s'agit plutôt de savoir qui sera le vainqueur du duel verbal. Bien que Lucie ait de la difficulté à argumenter son point de vue, elle gagne l'affrontement en coinçant Joe à propos de son secondaire qu'il n'a pas terminé. Le point de départ de ce conflit est donc l'attitude infantilisante de Lucie, amplifiée par le comportement juvénile de Joe.

Cette situation se reproduit à quelques reprises au cours de la pièce, notamment lorsque Joe raconte comment il a trouvé le iPod égaré dans le métro par un « fif plein de cash » :

> LUCIE.
> […] Tu te sens pas un peu mal d'y avoir volé son iPod ?
> JOE.
> Câlisse.
> Y avait rien qu'à pas le laisser là.
> C'est-tu mon problème si y a le cerveau ramolli par trop d'enculage en série ?
> LUCIE.
> Hostie, Joe.
> JOE.
> Quoi depuis quand tu trippes sur les fifs toi ?
> LUCIE.
> Ça a pas rapport avec les fifs ça a rapport avec/
> […]
> La conscience ou/
> JOE.
> Wou.
> Y avait plein d'argent ça paraissait son linge son sac toute.
> […]
> Tu vas pas te mettre à te sentir mal parce qu'un petit fif plein de cash a perdu un iPod à cent cinquante piasses. C'était même pas un iPod touch.
> Riche/
> Et *cheap*.
> LUCIE.
> Mais c'est pas/
> C'est pas lui qui/
> Hostie.
> JOE.
> T'es mongole astheure ?
> Madame l'intellectuelle est même pas capable de finir une phrase ?
> LUCIE.
> Y faut-tu que je te dise qu'y faut pas voler ?
> Y faut-tu que je te dise ça pour vrai ?
> Joe ?
> […]
> La personne à qui tu voles ça a pas rapport c'est pas une excuse c'est/
> C'est du vol pareil.
> JOE.

> Heille allô Robin des Bois c'est quoi ?
> C'est de la marde ?
> Ça fait juste deux siècles que ça existe mais toi la tête d'eau t'as décidé que t'es plus brillante que tout le monde/[122]

La violence devient de plus en plus flagrante à tel point que le dialogue se termine avec Lucie qui le traite d'« [h]ostie de cave » et Joe qui lui réplique : « Hostie d'épaisse ». Cet affrontement se situe davantage du côté du « croisement des conflits » qui possède deux faces : « une face "affective", l'enjeu […] étant un être ; une face "objective", où l'enjeu est un but politique, un pouvoir, ou une idée[123] ». Lucie pense à l'homme qui s'est fait voler son iPod alors que Joe ne pense qu'à son nouveau bien. Le stéréotype de l'homosexuel auquel Joe fait allusion dépasse Lucie. Mais ce qui est d'autant plus frustrant pour elle est l'attitude puérile qu'il adopte envers le vol dont il est l'auteur, rendant Lucie presque incapable de s'exprimer. Sidérée par ce comportement, elle prend conscience qu'elle doit effectivement se comporter comme sa mère en lui disant « qu'y faut pas voler ». Malgré tout, Joe se complaît dans son attitude juvénile en injuriant gratuitement Lucie (« T'es mongole astheure ? / Madame l'intellectuelle est même pas capable de finir une phrase ? ») et sa victime (« le cerveau ramolli par trop d'enculage en série », « petit fif plein de cash »). De plus, il utilise l'analogie de Robin des Bois d'une manière douteuse : Robin des Bois prenait aux riches pour donner aux pauvres, tandis que Joe vole à un homme qu'il considère riche pour garder son bien. Son raisonnement fallacieux sert à remporter une fois de plus le duel verbal, mais surtout à rabaisser la supposée supériorité de Lucie qui le materne, ce qui témoigne de son sentiment d'infériorité.

---

[122] *Ibid*., p. 46-48.
[123] Anne UBERSFELD. *Lire le théâtre III*, *op cit*., p. 31.

Comme le dit Judith Butler, « [l]'idée que le discours blesse semble reposer sur cette relation de discordance et d'inséparabilité entre le corps et la parole, mais aussi, par conséquent, entre la parole et ses effets[124] ». Ainsi, Lucie, par ses discours et ses actes, ainsi que par sa réaction devant les attitudes de Joe et de Carole, crée sa propre identité féminine blessée : celle d'une jeune femme infantilisée et néanmoins obligée de materner son copain. En effet, nous avons remarqué que Lucie est à la fois blessée par Carole et par Joe, car « celui qui parle adresse son corps à celui (ou celle) à qui il s'adresse, ce qui entre en jeu, ce n'est pas seulement le corps de celui qui parle, c'est aussi le corps du destinataire [...] révélant ainsi la vulnérabilité du corps de l'autre à l'adresse[125] » Par conséquent, suivant cette définition de la performativité du discours et de ses effets sur le corps du locuteur, la blessure que subit Lucie relève de sa vulnérabilité devant l'autorité incarnée par Carole et devant l'attitude puérile de Joe.

En conclusion, le texte dramatique de Fanny Britt met en scène deux personnages féminins qui ont en commun l'attitude maternelle infantilisante. Carole tend à protéger Lucie – empruntant et performant de cette façon les traits d'une mère bienveillante – de manière à mieux la contrôler. Ce besoin de contrôle procède évidemment de son désir de passer à l'histoire en participant à une émission de télévision. Quant à Lucie, son attitude maternelle envers son copain s'explique en raison du comportement puéril de celui-ci. Dans les deux cas, le comportement maternel se manifeste envers une personne qui ne possède pas de lien familial avec le personnage féminin – à l'exception de Lucie lorsqu'elle pense à sa fille et à sa mère. À l'inverse des écrits féministes de la deuxième vague où « les auteures de la sororité »

[124] Judith BUTLER. *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, *op. cit*., p. 37.
[125] *Ibid*.

désirent « sortir de la structure patriarcale pour aller vers un lieu du féminin[126] », la pièce de Fanny Britt s'inscrit davantage dans la perspective de Judith Butler sur l'identité féminine :

> En guise d'alternative à cette politique identitaire qui fonde la sororité sur la base d'une féminité partagée, Butler propose une politique du performatif qui déplace l'intérêt pour ce qu'*est* le sujet féminin (indéfinissable, multiple, ouvert, fluide, etc.) vers ce qu'il *fait*. L'étude de la capacité d'agir du sujet, c'est-à-dire la façon dont il parvient à se faufiler entre les mailles d'un monde saturé par des pratiques discursives qui, en plus de lui préexister, le constituent en lui assignant à répétition une série de noms dans lesquels il est sommé de se reconnaître, permet de mieux comprendre ce qui est mis en jeu dans les récits contemporains[127].

De fait, les personnages féminins de *Chaque jour*, par leurs attitudes et leurs gestes répétitifs envers autrui, performent leur propre identité « maternelle ». Leur comportement crée un déplacement par rapport aux personnages féminins de la deuxième vague, qui illustraient « avec brutalité la nécessité de tuer la mère afin de rompre avec un héritage maternel aliénant[128] ». L'exemple type est *La Nef des sorcières* (1976) qui présentait effectivement ce besoin de briser le lien vertical, généalogique mère/fille et de créer une sororité horizontale entre femmes : les personnages féminins de ce collectif s'unissaient afin de créer une seule voix dénonciatrice de la condition féminine aliénante. Si nous en croyons donc *Chaque jour*, l'identité maternelle n'est pas évacuée de la dramaturgie féminine contemporaine au Québec, mais elle s'est déplacée d'une conception essentialiste ou biologique de l'identité à une identité performative : au lieu de clamer d'une manière ou d'une autre leur rapport à la maternité, les femmes de cette nouvelles dramaturgie la performent, cependant elles la performent sur un mode négatif, voire aliénant.

---

[126] Evelyne LEDOUX-BEAUGRAND. *Op. cit*., p. 99-100
[127] *Ibid*., p. 114. Souligné par l'auteure dans le texte.
[128] *Ibid*., p. 49.

L'Imposture d'Evelyne de la Chenelière : la maternité monstrueuse

Le personnage d'Ève dans *L'Imposture* présente plusieurs contradictions profondes dans son rapport à la maternité. La principale est qu'elle n'a jamais vraiment voulu enfanter alors qu'elle a donné naissance à deux enfants, Léo et Justine. « Mais je veux pas d'enfants pareil ! Parce que, après, il faut leur parler ! C'est vrai ! Qu'est-ce qu'il faut dire à son enfant ? Il faut bien lui dire quelque chose ! Moi je saurais jamais quoi lui dire[129] ! », s'écrie Ève lors d'un repas entre amis. Ce refus est d'autant plus ironique qu'elle porte le nom d'Ève, la première mère, la mère de tous les hommes selon la Bible. Nous verrons donc comment le déni de sa maternité fera d'elle une mère monstrueuse, ce qui entraînera l'éloignement, voire la perte de ses enfants et son besoin de leur demander pardon.

Ève vit douloureusement sa maternité au point où elle refuse d'assumer son statut de mère :

> ROMAN (LÉO). Quand ma mère se fait appeler maman, elle met toujours quelques secondes à se retourner.
> JUSTINE. Maman !
> ROMAN (LÉO). … C'est parce qu'elle met un certain temps à admettre que ce mot la désigne, elle aussi, comme il a désigné sa propre mère auparavant.
> JUSTINE. Maman !
> ROMAN (LÉO). Elle ne répond pas tout de suite parce qu'elle a peur que quelqu'un crie à l'imposture.
> JUSTINE (*se redressant dans le landau*). Maman !!
> ÈVE (*sursautant*). Quoi ? Qu'est-ce qu'il y a ? Arrête de crier !
> JUSTINE. Ça fait dix mille fois que je t'appelle !
> ÈVE. Qu'est-ce que tu veux ?
> JUSTINE (*sortant du landau*). Laisse faire, trop tard.
> *Léo fixe sa mère*.
> ROMAN (LÉO). Ma mère se demandait combien de fois elle avait été ailleurs quand nous aurions eu besoin qu'elle soit là, combien de fois elle avait répondu à côté, ou sans réfléchir, combien de fois elle avait mis fin à des échanges qui auraient connu un dénouement heureux, ou fondamental, combien de fois elle avait traversé ses journées comme autant de rendez-vous manqués. Cette comptabilité des ratages l'effrayait, sans qu'elle puisse faire autrement que de compter encore[130].

[129] Evelyne de la CHENELIÈRE. *Op. cit*., p. 40.
[130] *Ibid.*, p. 34-35.

Ce trilogue[131] expose manifestement le ratage maternel d'Ève dans sa relation conflictuelle avec Léo et Justine. Écrit sous la forme du contrepoint[132], il oppose la mère et ses deux enfants : le premier, Léo, narrateur du roman, exprime le sentiment d'imposture de sa mère face à son rôle maternel ; la deuxième, Justine, interpelle sa mère jusqu'à ce qu'elle obtienne son attention, son insistance étant illustrée par ses répliques répétitives et par les didascalies. L'ignorance des cris de Justine par Ève, de même que la narration du roman, montrent « des consciences en crise – et des ratés de la communication[133] ». Le refus d'Ève d'assumer et de remplir son rôle de mère est aussi amplifié par la répétition du « combien de fois » et l'accumulation de ses échecs dans le récit qu'en fait le narrateur du roman.

Toutefois, ce refus cache un sous-entendu beaucoup plus considérable :

> LÉO. … Mais bon, t'as beau être un enfant heureux, un élève studieux, un adolescent respectueux… une mère va toujours se demander quelle aurait été sa vie sans toi. Et c'est ça, entre autres, que j'exprime dans le livre… C'est la question que les enfants se posent un jour et qui demeure sans réponse : Qu'est-ce que j'ai volé à ma mère ? (*Réaction de l'animateur*.) Non, je sais pas ce que j'ai volé à ma mère.
> *On quitte l'entrevue*[134].

La réplique de Léo trahit le sous-entendu que tente de cacher Ève tout au long de la pièce : elle a l'impression que ses enfants lui auraient volé quelque chose. Elle voit en eux la cause de son ratage artistique. Dès le début de la pièce, elle revendique sa volonté d'être une écrivaine

---

[131] Le trilogue est « [u]n échange communicatif se déroulant au sein d'une triade, c'est-à-dire d'un ensemble de trois personnes existant en chair et en os (trois "locuteurs", donc, plutôt que trois "énonciateurs", ces locuteurs pouvant tout de même à l'occasion se présenter comme des instances collectives, mais fonctionnellement homogènes) ». « Presque toujours, le trilogue est relation conflictuelle de l'un contre les deux autres, ou plus souvent de deux contre un troisième. Mais, quels que soient les rapports, "tous les destinataires d'un énoncé quelconque jouent un rôle non négligeable dans le déroulement de l'interaction". » *Le Trilogue (Linguistique et Sémiologie)*, Catherine KERBRAT-ORECCHIONI et Christian PLANTIN (dir.), Presses universitaires de Lyon, 1995, pp. 1-3, cité par Anne UBERSFELD dans *Lire le théâtre III*, *op. cit*., p. 38-40.

[132] Selon Uberfeld, le contrepoint présente une « [s]ituation de non-communication, ou présence de voix isolées dans la solitude d'une conscience ». *Ibid*., p. 51.

[133] *Ibid*., p. 52.

[134] Evelyne de la CHENELIÈRE. *Op. cit*., p. 39.

respectée sans égard à sa « face sur le livre[135] », à son sexe[136]; elle revendique aussi son désir de ne pas avoir d'enfants. Lorsque nous juxtaposons ces deux volontés, nous y voyons une réponse possible à l'interrogation de Léo.

L'oubli de ses enfants pour se consacrer à l'écriture fait en sorte qu'elle croit devenir une mère qui se rapproche de la figure du monstre. D'ailleurs, lorsqu'elle partage un rare moment d'humilité avec son conjoint, Ève lui dit : « Je pense qu'il faut être un peu monstrueux, pour écrire[137] ». Cette monstruosité se concrétise, ou plutôt, survient par la création artistique :

> *Entrevue de Léo (à l'écran).*
> LÉO. … Au contraire ! Au contraire, l'écriture de ma mère envahissait toute notre vie familiale, c'était… omniprésent. Même que souvent elle tenait à nous faire la lecture, et là il fallait l'écouter. Et après, il fallait *réagir*. Je savais jamais ce qu'elle attendait de moi, c'était très angoissant. Ah, et puis aussi : Elle *interprétait* beaucoup ses textes, avec des effets de voix et des gestes amples, ça me gênait terriblement. Mais ça, ça reste entre vous et moi… (*Rire du public*)[138].

La confession de Léo indique une forme de traumatisme laissée par cette expérience, les mots soulignés par l'auteure et les adjectifs et les adverbes employés (« omniprésent » ; « angoissant » ; « terriblement ») témoignant d'un souvenir douloureux et amer lié à une attitude maternelle jugée inadéquate. De plus, en excluant sa famille de ses romans, Ève détruit les espoirs de Léo, négligeant ainsi encore son devoir maternel :

> LÉO (*interrompant les rires*). … Mais le pire… Mais le pire pour moi, c'est que, quand elle nous lisait ses pages, j'étais toujours déçu parce qu'elle parlait pas de moi ! (*Rire du public.*) Ni de mon père, ni de ma sœur… c'est comme si on existait pas dans sa littérature… Alors je me suis dit que, pour me venger, si jamais un jour j'écrivais un

---

[135] *Ibid*., p. 18.
[136] « Si, pour une femme, écrire, c'est ne pas mourir tout à fait, si c'est acheter le désir alors qu'elle vieillit, si c'est tenter, à force de mots, de séduire une fois pour toutes, alors elle doit reconnaître l'écriture pour ce qu'elle est : un acte désespéré et frivole, ni plus ni moins que la robe qu'elle fait tourner pour son père, d'abord, et ensuite le cul qu'elle guinde pour tous les autres ». *Ibid*., p. 13.
[137] *Ibid*., p. 60.
[138] *Ibid*., p. 42. Souligné par l'auteure dans le texte.

> livre, j'éviterais de parler de ma mère. J'ai échoué : Quoi qu'en disent les critiques, ce livre est mon plus grand échec. (*Rire du public*)[139]

Bien qu'une ironie soit présente dans le ton de la confidence (révélée notamment par les rires du public), il n'en demeure pas moins que le traumatisme est audible. Les conversations entre Léo et Ève confirment ses révélations lors des entrevues télévisées : Léo affirme, par exemple, avoir déjà douté de l'amour de sa mère : « je me suis rendu compte que j'étais pas certain que t'aimais vraiment ça, toi, être ma mère[140] ». À la deuxième scène, il confronte aussi sa mère à propos « de [s]on geste d'écriture [qui] est avant tout celui de la provocation[141] ». Ève est véritablement insatisfaite de sa carrière artistique qui demeure constamment jugée en fonction de son sexe plutôt que de ses écrits. Elle s'insurge également contre le jugement général dévalorisant à l'égard de l'écriture féminine. Tout ceci la pousserait à écrire par provocation, l'éloignant davantage de ses enfants.

Quant à Justine, constamment en opposition avec sa mère, elle fuit le nid familial afin de se trouver une nouvelle identité. À cet égard, dès son apparition, elle se montre déjà en contradiction avec ses parents :

> ROMAN (LÉO). J'étais à peine en mesure de faire des promenades en landau, et mes parents rêvaient déjà à voix haute de cette petite sœur qu'ils s'offriraient, sans me consulter. Puis Justine est arrivée en criant. Elle n'a jamais arrêté depuis.
> […]
> *Entrevue de Léo (à l'écran).*
> LÉO. … Oui, je parle beaucoup de ma sœur, dans le livre. Pourtant elle a toujours brillé par son absence. Elle a rapidement compris que la meilleure façon d'avoir toute l'attention, c'est encore de disparaître ! […] Pour moi, ma sœur est un fantôme[142].

Le personnage de Justine s'avère une sorte de stéréotype de l'adolescente en crise. Elle incarne aussi une figure du féminisme de la troisième vague mettant en œuvre une « politique

[139] *Ibid*., p. 43-44.
[140] *Ibid*., p. 89.
[141] *Ibid*., p. 21.
[142] *Ibid*., p. 34-36.

de dislocation » puisqu'elle désire se détacher, se *dissocier* de sa mère. Evelyne Ledoux-Beaugrand explique la différence entre cette « politique de dislocation », terme « formé du préfixe *dis-* et sa variante *dys-* [143]» qu'on retrouve dans la littérature féminine contemporaine, et celle de la « délocalisation », attribuée au féminisme de la deuxième vague :

> Là où la délocalisation supposerait un déplacement d'un lieu à un autre – mouvement qu'opèrent les auteures de la sororité en voulant sortir de la structure patriarcale pour aller vers un lieu du féminin –, la dislocation met en lumière l'inexistence d'une extériorité (au langage, au système patriarcal, à la Loi). [...] La nuance entre l'anomalie, en tant que bris ou écart, que signifie le *dys-* et le rejet plus radical qui se tient derrière le *dé-* acquiert une importance particulière dans le contexte d'une réflexion sur le changement de paradigme opéré, au tournant des années 1990, dans la façon d'envisager le lien social entre femmes. Si la pensée de la sororité a pour thème général le *dé-*, [...] pour mettre en œuvre ce double mouvement qui vise, par une destruction initiale [...] à créer du Même et du collectif (identité féminine, langage féminin, collectivité de femmes, communauté, consensus), c'est bien une pensée du *dys-*, quant à elle articulée au *re-* de la reprise et de la répétition, que déploient les héritières du féminisme de la deuxième vague[144].

De son prénom jusqu'à son éducation, Justine cherche effectivement à se *dissocier* d'Ève et de l'identité féminine qu'elle lui impose afin de trouver sa propre identité :

> JUSTINE. « Justine », c'est vraiment le genre de nom qu'on donne aux filles de bonne famille entourées de filles de bonne famille. […]
> ROMAN (LÉO). Le collège, l'uniforme, les bonnes valeurs, le poids santé, la queue de cheval blonde, même l'appareil dentaire et les leçons de piano.
> La vie de Justine manquait absolument de danger[145].

L'éducation trop parfaite qu'a reçue Justine l'horripile au point où elle désire fuir cette vie familiale étouffante. Le contraste entre la vie exemplaire de Justine et l'obscurité des gangs de rue accentue son désir de s'y abandonner :

> JUSTINE. Ils traînaient souvent près du métro. J'avais peur, très peur d'eux. C'étaient des Noirs, et c'est exactement ce qui m'effrayait : leur noirceur. Cette obscurité qui se poursuivait jusqu'en dessous de leurs vêtements, je le savais qu'il faisait noir sous leurs vêtements et ça m'effrayait. […] On me prévenait [dans les campagnes de prévention] que les Noirs feraient de moi leur propriété. L'idée me ravissait. Je voulais justement

[143] Evelyne LEDOUX-BEAUGRAND. *Op. cit*, p. 99.
[144] *Ibid*., p. 99-101.
[145] Evelyne de la CHENELIÈRE. *Op. cit*., p. 65.

> plus m'appartenir. Ça me rendait trop inconfortable, ma propre appartenance, je savais pas quoi en faire. […]
> ROMAN (LÉO). Alors, parmi eux, comme dans un lac profond, Justine serait une algue ondoyante, libre et enracinée, et enfin elle n'aurait plus peur du noir, plus jamais[146].

C'est précisément cet abandon de soi qui provoque une incompréhension totale chez Ève. « Je pensais que j'avais transmis à Justine une sorte de… fierté. Qu'elle serait fière d'être une femme qui pense, qui étudie, qui réfléchit, qui peut avoir du… pouvoir[147] », s'exclame Ève devant son mari, Bruno. Celui-ci tente en vain de lui faire comprendre l'attitude de Justine (« elle a pas peur, elle trippe ! Elle trippe à sucer des Noirs ![148] »), mais il se fait aussitôt intimer de se taire par sa femme. Cette soumission sexuelle à laquelle Bruno fait allusion correspond indubitablement aux récits de la troisième vague féministe mettant en scène des personnages féminins acceptant des rôles sexuels dominés, tels, par exemple, les personnages des romans de Nelly Arcan.

Par ailleurs, à travers l'image de l'algue, une ambiguïté demeure, suggérée par l'oxymore « libre et enracinée ». Bien que Justine se libère de ses chaînes familiales, elle s'en attache à d'autres qui, suivant la définition du mot « libre », lui permettent de « décider, d'agir par soi-même[149] », du moins, d'en avoir l'impression. Elle-même affirme qu'elle consent à devenir la « propriété » des « Noirs ». Dans la même séquence, elle va jusqu'à affirmer qu'elle accepte « cette soumission que les Noirs exigeraient [d'elle]. Ça [lui] convenait parfaitement parce qu['elle avait] envie de les servir[150] ».

---

146 *Ibid*., p. 67-69.
147 *Ibid*., p. 72.
148 *Ibid*.
149 Alain REY et Josette REY-DEBOVE (dir.). *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004 (édition entièrement revue et amplifiée) [1967], p. 895, 1485.
150 Evelyne de la CHENELIÈRE. *Op. cit*., p. 68.

L'abandon d'elle-même devient aussi celui de la famille, spécifiquement de la mère. Le désir d'Ève d'une complicité féminine est très évocateur de la deuxième vague féministe puisqu'il révèle cette « pensée du collectif », du « consensus » dont parle Evelyne Ledoux-Beaugrand. En effet, cette envie indique qu'Ève tient à transmettre à sa fille ses propres valeurs et, ainsi, à créer une continuité, voire une communauté mère-fille. Plus qu'une simple filiation, il s'agit véritablement de créer un lien de sororité entre elles : Ève désire faire de sa fille une seconde Ève (« une femme qui pense, qui étudie, qui réfléchit, qui peut avoir du… pouvoir[151] »). Toutefois, Justine étouffe à l'intérieur de ce désir d'une « féminité partagée[152] » imposé par sa mère et excluant toute relation au désir des hommes :

> BRUNO. […] t'as tellement surveillé que ses jupes soient pas trop courtes, que ses chandails montent pas au-dessus de son nombril, qu'elle porte pas de talons hauts, qu'elle se maquille pas […] Alors tu l'as empêchée, tu l'as même traitée de guidoune ! […]
> Elle avait onze ans, elle était sortie de la salle de bain trop maquillée, elle s'était mis du vernis à ongles rouge pis un t-shirt moulant, elle est sortie, elle nous a regardés dans les yeux, elle avait envie qu'on réagisse, peut-être qu'elle avait envie que je lui dise qu'elle était belle et désirable, pis toi t'as eu tellement peur, tellement peur en la voyant, alors tu lui as dit qu'elle avait l'air d'une guidoune ! […]
> En fait, ce que t'acceptais pas, c'était de t'apercevoir qu'elle était capable d'être désirable, que, quelque part, elle entrerait bientôt sur le marché des femmes désirables et que les hommes allaient la regarder avec appétit, qu'elle deviendrait ta rivale, pis qu'elle allait te planter.
> *Ève gifle Bruno*[153].

Devant ce désir de sororité, Bruno s'emporte : il attribue la disparition de sa fille au comportement maternel inadéquat de sa femme et à son excès de contrôle. De plus, en décrivant Justine de cette manière, il confirme l'idée qu'elle tentait déjà, à onze ans, de se *dissocier* de son héritage maternel. La rivalité mère/fille, évoquée par Bruno, renforce la colère d'Ève associée à la perte de sa fille. Cette colère refait surface dans la même scène

---

151 *Ibid*., p., 50.
152 Evelyne LEDOUX-BEAUGRAND. *Op. cit*., p. 114.
153 Evelyne de la CHENELIÈRE. *Op. cit*., p. 73-74.

lorsqu'Ève déconseille à Léo de donner de l'argent à Justine. Devant l'indifférence de Léo, Ève explose : « Chus tannée ! Chus tellement tannée ! Ostie que chus tannée ! J'aurais dû avorter ! Avorter pis avoir la paix[154] ! ». En exprimant ainsi son désir infanticide, Ève intensifie une fois de plus son caractère monstrueux.

Afin de rattraper ses ratages maternels avec Justine, Ève se console par le rêve :

> ROMAN (LÉO). En rêve, ma mère récupère Justine, qui a la taille d'une poupée.
> Ma mère contemple sa poupée, l'observe de tous les côtés, la serre contre elle, lui fait dire *je t'aime*, puis l'échappe, l'abîme un peu, s'en lasse, la perd, l'oublie.
> Beaucoup plus tard, ma mère retrouve sa poupée, qui a toujours son sourire de poupée parce qu'une poupée ne vous reproche rien.
> Ma mère la déshabille et la glisse en elle, lui fait faire le chemin inverse, inverse à la naissance, jusqu'à ses entrailles. Justine est alors de nouveau une poupée logée dans le ventre de ma mère, et ma mère peut l'espérer à nouveau, la souhaiter en fermant les yeux et jurer que, si elle obtient la poupée désirée, jamais elle ne l'échappera, ne l'abîmera, ne s'en lassera, ne la perdra ni ne l'oubliera[155].

La première partie du rêve d'Ève reflète parfaitement les rapports qu'entretient la mère avec sa fille, qu'elle a abandonnée en refusant son rôle de mère. Le chemin inverse de l'accouchement qu'imagine Ève indique manifestement qu'elle désire se faire pardonner en recommençant à nouveau sa vie avec sa fille, en assumant son rôle de mère et en gardant sa fille en elle, puis auprès d'elle pour le reste de sa vie. La représentation de Justine en poupée souriante est d'autant plus évocatrice qu'elle suggère cet amour inconditionnel que désire Ève :

> ROMAN (LÉO). … Elle se disait que même une femme qui n'aurait rien de ce qu'il faut pour être mère, aucune notion du miracle qui se trame, aucune envie de materner, elle aurait beau ne rien avoir à donner à part son sang empoisonné, elle aurait beau être sèche et anémique, elle aurait beau avoir les dents pourries, elle aurait beau ne savoir aucun des gestes qui s'imposent, cette femme ne représentera rien de moins que la splendeur pour son enfant. L'enfant la regardera avec espoir quand plus personne ne croyait en elle, il la regardera avec appétit quand plus personne ne la désirait[156].

La récurrence du syntagme « elle aurait beau » juxtaposé, chaque fois, à une description monstrueuse de la mère renverse le cliché de l'amour inconditionnel qu'elle devrait éprouver

[154] *Ibid*., p. 75.
[155] *Ibid*., p. 77.
[156] *Ibid*., p. 40.

pour son enfant : peu importe à quoi ressemble ou ce que fait la mère, elle réussira toujours à recevoir l'amour inconditionnel de son enfant, qui « la regardera avec espoir quand plus personne ne croyait en elle ». Ainsi, la figuration de Justine en poupée « qui ne vous reproche rien » et qu'Ève peut manipuler telle une marionnette permet à Ève de recevoir une fois pour toutes cet amour aveugle de sa fille qu'elle a délaissée, voire « échappée ».

À défaut de ce pardon imaginé, Ève se rattrape concrètement pour obtenir celui de Léo. En lui offrant de signer son roman, elle acquitte son devoir maternel. « C'est pas une preuve d'amour, ça ? C'est pas la plus grande preuve de mon amour pour toi ? T'es pas touché ?[157] », demande désespérément Ève à son fils. Ces trois questions posées l'une après l'autre révèlent son impétueux désir de lui prouver, par cette offrande, son amour. Bien que d'autres raisons justifient ce don (comme le refus d'assumer ses écrits), Ève, en lui confiant son manuscrit, espère corriger ses erreurs passées. L'insistance dont elle fait preuve durant cette scène trahit cette nécessité vitale : « j'ai besoin de toi, j'ai besoin que tu le signes, tu comprends ?[158] ».

Puisqu'Ève est incapable d'assumer ses mots[159], elle les confie à son fils qui, de son côté, en profite afin d'obtenir l'amour de sa mère et, par le fait même, réussit à lui arracher cet aveu de la monstruosité :

> ROMAN (LÉO). Il y a une fable qui raconte l'histoire de l'esclave Androclès qui, un jour, a soigné un lion d'Afrique en lui ôtant une grosse épine qui l'avait blessé à la patte. Beaucoup plus tard, capturé puis ramené à Rome, l'esclave est condamné à être dévoré. On le jette dans l'arène, où un lion affamé attend son repas. Mais dès que le lion l'aperçoit, il reconnaît Androclès, son bienfaiteur. Le lion s'approche de l'homme, qu'on croit perdu, et lui lèche tendrement les mains et les pieds, sous le regard médusé des spectateurs.
> Il faudra bien que je sauve ma mère de quelque chose si je ne veux pas qu'elle me dévore. Alors j'écrirai des centaines de pages qui la sauveront, oui, je lui sauverai la vie

[157] *Ibid*., p. 78.
[158] *Ibid*., p. 80.
[159] « Je veux pas être l'auteur ! J'ai tout juste eu la force d'écrire ce livre, mais ne me demandez pas d'en être l'auteur ! » *Ibid*., p. 81.

> pour toujours, à ma mère, en choisissant des mots que je lui arracherai de la bouche, et dont je ferai le plus beau des récits.
> J'arracherai les mots de la bouche de ma mère, comme autant d'échardes qui l'insupportent. De cette manière, un jour, ma mère me reconnaîtra comme son bienfaiteur, et elle me sauvera à son tour[160].

D'abord, ici, il y a onomastique entre le prénom de Léo et le lion. Par contre, Léo n'est pas représenté par le lion puisque celui-ci est incarné par la mère (« Il faudra bien que je sauve ma mère de quelque chose si je ne veux pas qu'elle me dévore. »). Ainsi, l'apparence de la mère en hybride (femme-lion) consolide son caractère monstrueux. De plus, en empruntant la figure de l'auteur, Léo se protège de sa mère monstrueuse. L'enjeu ne repose donc pas uniquement sur la salvation de la mère, mais également sur celle de l'enfant. Enfin, en aidant sa mère, Léo espère encore une fois recevoir cet amour maternel dont il rêve depuis toujours.

Somme toute, le personnage d'Ève, dans *L'Imposture*, entretient un rapport contradictoire avec sa maternité. D'un côté, elle la désire, de l'autre, elle voudrait s'en départir. L'imaginaire maternel d'Ève semble empreint des théories féministes qui prédominent dès les années 1980 et qui tendent vers une réflexion nouvelle visant à briser « le spectre du biologisme et de l'essentialisme[161] » propre à la conception de la femme des années 1970 :

> Entre le sujet femme, auquel un nombre exponentiel d'ouvrages est désormais consacré, et la mère, il y a scission. De cette rupture ressort un partage pour le moins inégal des caractéristiques : au *sujet* femme sont attribuées la tête, la pensée ainsi que la capacité d'agir alors que la mère se voit, encore une fois, renvoyée à une corporéité incontrôlable. Mère ou femme, corps ou sujet ? C'est en somme la question, soutenue par une répartition bipartite, que soulèvent Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich. [...] En ce sens, leur discours témoigne de la perpétuation d'une certaine « matrophobie » dans les écrits féministes [...]. Il met en lumière la difficulté encore bien contemporaine à imaginer ce qu'il en serait d'un sujet maternel, d'une mère sujet, d'une femme-mère[162].

---

[160] *Ibid*., p. 89-90.
[161] Evelyne LEDOUX-BEAUGRAND. *Op. cit*., p. 304.
[162] *Ibid*., p. 304-305. Souligné par l'auteure dans le texte.

Cette scission résume parfaitement la réticence d'Ève à avoir des enfants, justifiée notamment par ses ambitions artistiques. Ève incarne cette opposition entre la deuxième et la troisième vague féministe par rapport à la maternité : tantôt elle désire être une femme créatrice libre de tout jugement sexué, tantôt sa maternité « incontrôlable » devient un argument pour ne pas signer son roman. D'ailleurs, dans le roman d'Ève, nous retrouvons cette volonté de séparer la création artistique et la maternité, brisant ainsi le déterminisme biologique de la deuxième vague féministe : « Ma mère s'insurgeait contre les auteurs qui comparent l'écriture de leur roman à une gestation ou à un accouchement. […] C'est dire à quel point elle ne voulait pas mêler ses enfants à son écriture[163] ». Cette dichotomie serait-elle à l'origine du caractère monstrueux de la maternité d'Ève ? Quoi qu'il en soit, l'imaginaire maternel de *L'Imposture* ne coïncide aucunement avec la théorie du « métaféminisme » de Lori Saint-Martin – sorte de terme précurseur de la troisième vague féministe au Québec – où elle précise que l'un des signes des textes appartenant au « métaféminisme » est la « féminité tranquille et assumée qui les anime[164] ».

La Liste de Jennifer Tremblay : entre misère et réconfort

L'imaginaire maternel, dans *La Liste*, se déploie de deux manières différentes : d'un côté, la Femme élève ses enfants dans l'ordre et les bonnes manières – tout en s'assurant d'accomplir ses diverses tâches quotidiennes–, de l'autre, sa voisine Caroline élève ses enfants dans une liberté sans limites. Mais derrière le souci de précision de la première se trouve un amour profond pour ses enfants ainsi qu'une envie de vivre sa maternité comme sa voisine.

---

[163] Evelyne de la CHENELIÈRE. *Op. cit*., p. 47.

[164] Lori SAINT-MARTIN. « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », dans *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois. Tome 2*, Lori SAINT-MARTIN (dir.), Montréal, XYZ éditeur, collection « Documents », 1994, p. 164.

D'emblée, le laisser-aller de Caroline étonne la protagoniste principale au point où elle devient intolérante à ce monde chaotique :

> Sa ribambelle.
> Des nez coulants.
> Des doigts collants.
> Ils foutaient tout en l'air.
> […]
> Ne pas escalader la rampe.
> Ne pas sauter sur le fauteuil.
> Ne pas sortir les casseroles de l'armoire.
> Les casseroles ne sont pas des tam-tams.
> Ni des marteaux.
> Bing bang sur le piano.
> Je leur offrais des collations.
> Ils mangeaient partout.
> Sauf autour de la table[165].

Dans ce segment, une gradation illustre l'irritation de la Femme, et l'anaphore du syntagme « ne pas » accentue sa rectitude et sa réticence à accueillir la famille de Caroline.

Mais son foyer où règne l'ordre et la discipline est-il vraiment meilleur que celui de Caroline ? Dans le deuxième segment de la pièce, elle évoque son mari qui, un jour, la renvoyant alors à sa vie triste et monotone, a tenté de la convaincre de se rendre au pique-nique du village :

> Tu dis je suis seule.
> Tu dis je m'ennuie.
> Tu pleures et tu grinces.
> Nous allons à ce pique-nique[166].

Un ton accusateur est visible dans ces répliques; la dernière ligne suggère également une obligation d'obéir. L'« oppression[167] » que vit la Femme par rapport à son mari se transpose dans son quotidien domestique. Elle étouffe dans ce monde où elle ne déroge pas à ses tâches.

---

[165] Jennifer TREMBLAY. *Op. cit.*, p. 17-18.
[166] *Ibid.*, p. 21.
[167] L'« oppression » est précisément le titre du deuxième segment.

D'ailleurs, elle-même affirme, non sans amertume, son obligation de se plier aux listes quotidiennes :

> Je tiens une liste serrée.
> Détaillée.
> Je m'y conforme.
> […]
> Chaque geste est suivi d'un autre.
> Chaque geste est nécessaire.
> Une interminable chorégraphie.
> […]
> Les gestes ne me pèsent pas.
> Ce qui me manque c'est un regard.
> Un regard qui serait léger.
> La connivence d'un ami[168].

Lorsqu'il est confronté au monde de Caroline, ce devoir se transforme en obsession incontrôlable : l'ordre de la Femme devient maladif, voire néfaste, tandis que le désordre de Caroline devient délivrance. La vivacité de Caroline est plus que perturbante pour la Femme qui ne sait comment réagir face à des « dessins [...] sur les murs » ou un « panier de linge sale » qui « régnait au milieu du salon[169] ».

Par contre, à quelques moments, le dédain de la Femme envers sa voisine se mêle d'admiration. À titre d'exemple, l'extrait sur la fête de Camille présente cette mère chaotique qu'est Caroline comme une mère dévouée :

> Caroline organise encore un jeu.
> Les enfants crient et rient.
> Ils se foutent de Caroline.
> Puis quand elle se tait ils réclament un jeu.
> Caroline est une mère dévouée.
> Elle recommence.
> Elle allaite le bébé en animant le jeu de l'âne.
> Son mari est assis sur le divan.
> Il règle l'histoire des pneus d'hiver avec le beau-frère.
> Tassez-vous je fais la vaisselle.
> Je fais la vaisselle et je sacre mon camp[170].

---

168 *Ibid*., p. 12-13, 19.
169 *Ibid*., p. 23, 20.
170 *Ibid*., p. 23-24.

Le mélange d'admiration et de dédain se confirme par ce passage : l'investissement sans répit de Caroline, superposée à l'indifférence apparente de son mari, la rend héroïque. Malgré l'univers désordonné de Caroline, la Femme réussit à la comprendre et à l'admirer.

Toutefois, elle n'arrive pas à accepter ce monde. En effet, lorsque Caroline lui apprend qu'elle « veu[t] peut-être un autre[171] » enfant, elle s'insurge :

> Elle m'exaspère.
> Cette fille mérite une fessée.
> Il y a des limites.
> Ça va faire.
> Qu'est-ce que t'aimes Caroline dans le fait d'avoir des enfants ?
> Ma question n'est pas honnête.
> Elle lui fait la leçon.
> […]
> Ma question veut dire qu'est-ce que t'aimes de toute cette misère.
> Mais Caroline est une fille honnête.
> Elle n'entend que les mots que j'utilise[172].

La naïveté de Caroline l'empêche non seulement de saisir le sarcasme caché dans la question, mais aussi le sous-entendu que lui pose sa voisine. Tout bonnement, elle répond :

> J'aime la facilité d'aimer des enfants.
> Nous sortons de la voiture.
> J'aime la facilité d'aimer des enfants.
> Nous entrons dans le cinéma.
> J'aime la facilité d'aimer des enfants.
>
> J'aime la facilité d'aimer des enfants.
> Même encore.
> Des mois après.
> Je ne sais pas où ils vont.
> Les virgules.
> Les accents toniques.
> Je fais des essais.
> J'essaie de trouver le sens.
> J'aime la facilité qu'ont les enfants à aimer.
> J'aime la facilité que j'ai d'aimer les enfants.
> C'est facile pour moi d'aimer mes enfants.
> Mes enfants m'aiment et j'ai besoin de cet amour.

[171] *Ibid*., p. 30.
[172] *Ibid*., p. 30.

> J'ai besoin que quelque chose soit facile et l'amour de mes enfants facilite tout.
> J'aime mes enfants mes enfants m'aiment tout ça est simple et facile[173].

L'alternance des voix, provoquée par une « division interne[174] » du monologue et mise en valeur par les courtes phrases, accentue l'incompréhension totale de la Femme envers l'imaginaire maternel de Caroline. La répétition de la réponse de celle-ci, en plus de rythmer le monologue, contribue à ce sentiment. En outre, les tentatives vaines de la Femme de comprendre cette réponse illustrent manifestement son désarroi : elle est incapable de partager la vision de Caroline face à la maternité[175].

Les listes qui régissent la vie de la Femme pèsent lourd sur son quotidien, au point où elle s'empêche de vivre pleinement. Cette gestion devient une corvée ardue et interminable :

> La gestion des listes est une activité complexe. Les éléments d'une même liste n'ont pas tous la même importance. Je ne suis pas raisonnable. Mes listes sont interminables. Il y a du superflu. […] « Lavage », par exemple, est un élément superflu. Le lavage est une obligation qui va de soi. Il y a aussi sur ma liste des tâches urgentes. « Acheter lait » est une urgence. […] Je ne peux pas me soustraire à ces tâches. Je dois m'y soumettre. Malgré l'humeur des enfants. Malgré ma fatigue. Il y a les tâches amusantes. « Acheter cadeaux ». « Décongeler tarte au sucre ». Et puis il y a les tâches flottantes. Les plus compliquées. Elles sont souvent passagères. Ce sont les seules qui disparaissent d'elles-mêmes sans qu'on les ait accomplies et que cette négligence ait une quelconque incidence sur le déroulement normal de l'existence. […] « Trouver numéro médecin ». J'ai mal traité cette tâche. Il fallait que je réagisse tout de suite. Il n'y a pas à revenir là-dessus. Je l'ai traitée comme une tâche flottante[176].

Ce paragraphe détonne radicalement de la mise en page verticale du reste du récit. Sa densité alourdit et complexifie le monologue. À l'inverse du format télégraphique des listes qui traduit un souci d'exactitude, le format prose de cette séquence crée un effet effréné, chaotique et

---

[173] *Ibid*., p. 30-31.

[174] La division interne est présente dans les monologues puisque, tel que le souligne Anne Ubersfeld, ceux-ci « sont naturellement et même doublement dialogiques : d'abord parce qu'ils supposent, du fait qu'ils sont théâtre, un allocutaire présent et muet, le spectateur ; dialogues, ensuite, parce qu'ils comportent presque nécessairement une division interne et la présence, à l'intérieur du discours attribué à tel locuteur, d'un énonciateur "autre" ». Dans *La Liste* et, surtout, dans le passage ci-haut, l'énonciateur « autre » est Caroline. Un dédoublement est donc entendu, ce qui consolide l'antithèse suggérée par leurs univers contradictoires. Anne UBERSFELD. *Lire le théâtre III*, *op cit*., p. 21.

[175] Dans la mise en scène originale de Marie-Thérèse Fortin, la fin de cette séquence était illustrée par la Femme qui lançait rageusement les bas rouges de ses enfants qu'elle pliait auparavant.

[176] Jennifer TREMBLAY. *Op cit*., p. 40.

lourd. La cassure de la disposition en forme de listes produit ainsi une explication obligée chez la protagoniste, explication qui relève de la culpabilité. Il ne s'agit donc pas uniquement pour elle ici de présenter son système rigoureux, mais également d'exprimer sa responsabilité envers Caroline. La soumission de la Femme face à ce quotidien précisément calculé se dévoile plus que jamais[177]. L'accumulation de ses explications futiles quant aux différents types de listes et à leur gestion complexe prouve qu'elle est incapable d'en déroger. En avouant avoir mal traité la tâche qui aurait pu sauver la vie de sa voisine, mais qui a causé une « incidence sur le déroulement normal de l'existence », elle avoue son asservissement ainsi que l'inefficacité de son système.

Ainsi, la « misère » que la Femme perçoit dans la maternité se précise : il ne s'agit pas de celle de Caroline qui « s'époumone à organiser des jeux[178] », il s'agit de sa propre misère : celle d'une mère aliénée par ses sempiternelles listes, faisant d'elle l'incarnation d'une figure maternelle névrosée. Selon la perspective de Butler à propos de la « politique du performatif » de l'identité féminine « qui déplace l'intérêt pour ce qu'*est* le sujet féminin [...] vers ce qu'il *fait*[179] », la protagoniste de *La Liste*, par la réitération continuelle de ses gestes quotidiens, crée sa propre identité de mère soumise à ses tâches.

Par contre, son aliénation ne fait pas d'elle une mère monstrueuse. Plusieurs séquences la présentent telle une mère aimante et comblée, notamment lorsqu'elle évoque un moment privilégié avec son fils Raphaël :

(*Musique. Une musique mélancolique. Peut-être une berceuse.*)

---

[177] Dans la mise en scène de ce passage au Théâtre d'Aujourd'hui, la Femme était surprise, contre le mur, par un éclairage rouge la forçant à parler. En ayant pris le public comme confident dès son entrée en scène, elle ne pouvait pas se défiler devant cette obligation de s'expliquer, renforçant ainsi la dimension chaotique du paragraphe. En effet, puisque le personnage ressentait cette obligation, la comédienne s'exprimait avec difficulté et empruntait un ton effréné qui rendait l'enchaînement des phrases très chaotique.

[178] *Ibid*., p. 22.

[179] Evelyne LEDOUX-BEAUGRAND. *Op. cit*., p. 114.

Raphaël était un bébé qui pleurait.
L'arbre au bout du champ m'aspirait.
Je le voyais bien de la fenêtre où je berçais Raphaël.
Il était seul dans son champ.
J'étais seule dans ma maison.
Il était vulnérable.
Soumis aux vents.
Les vents terribles de ce village.
Pleure mon enfant.
Je sais que tu vas venir à bout de mes larmes.
J'ai des chansons en réserve.
J'ai mon sein plein de lait.
Bois.
C'est délicieux d'être ta mère[180].

La didascalie suggérant un environnement sonore mélancolique accentue la solitude et l'amertume de la Femme. Il serait alors juste d'affirmer qu'elle perçoit l'allaitement comme un apaisement. Ce geste maternel lui permet de se libérer de ses mauvaises énergies, puisque son fils les lui arrache. « Je sais que tu vas venir à bout de mes larmes », lui dit-elle en évoquant cette libération. L'amour qu'elle éprouve pour ses enfants est donc véritablement présent, dans de rares moments d'intimité, comme en témoigne cette scène illustrant un partage entre la mère et l'enfant, entre le soulagement et l'amour.

Le sentiment de libération chez la Femme est causé, entre autres, par la juxtaposition sémantique et syntaxique de la nature et de la mère. La solitude et la vulnérabilité de l'arbre provoquent un sentiment d'identification de la mère envers celui-ci. D'ailleurs, au début de son récit, elle manifeste cette reconnaissance de soi dans la nature :

Le champ m'aspire.
[...]
Il n'y a que des champs devant moi.
Secs.
Fades.
Infertiles.
[…]
Je pensais qu'ici [à la campagne] je deviendrais sucrée.
Mais je suis un fruit amer.

[180] Jennifer TREMBLAY. *Op cit*., p. 25.

En pleine ville.
Ou en plein champ.
Je reste un fruit amer[181].

L'amertume qu'elle perçoit dans la nature se retrouve en elle, c'est pourquoi l'allaitement possède une importance aussi vitale : en se purifiant grâce à son fils, elle se délivre de cette aigreur. Ce rapprochement entre la nature et la Femme renvoie on ne peut plus à la deuxième vague féministe où la femme et la féminité étaient considérées de manière plus essentialiste, en fonction de la capacité de la femme à enfanter. L'allaitement perçu comme délivrance fait ici écho au *Baby Blues* de Carole Fréchette illustrant cette consolation dans la maternité.

De même, son obsession de l'ordre et des listes démontre l'amour de la Femme pour ses enfants. En veillant à bien ordonner son quotidien, elle s'assure que ses enfants ne manquent de rien et vivent convenablement. Toutefois, elle aimerait bien être cette Caroline « dévouée », qui joue avec ses enfants même après un accouchement compliqué. Ainsi, les deux femmes incarnent deux versants d'une vision essentialiste de la femme, toutes deux dirigées vers le bien-être des enfants. La mort de Caroline sublime cet imaginaire maternel, que la Femme se plaît à se remémorer. À la manière de la cristallisation de l'objet aimé chez Stendhal[182], il se crée, chez le personnage principal de *La Liste*, une cristallisation de Caroline elle-même et de sa maternité. Le chaos que la première percevait chez la seconde au début de leur rencontre se transforme ainsi en beauté infinie; l'imaginaire maternel de sa voisine devient une image romancée causée par la perte de cette voisine et la nécessité de la reconstruire par le souvenir.

---

[181] *Ibid*., p. 14-15.

[182] Dans ses écrits, Stendhal définit la cristallisation comme une « opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections ». STENDHAL. *De l'amour*, Tome 1, Paris, Le Divan, 1927, p. 33.

De plus, il est significatif que la cause de la mort de Caroline soit une cinquième naissance. Le lien entre l'accouchement et la mort renforce la culpabilité de la Femme :

> Je suis responsable de sa mort.
> […]
> J'étais sur son chemin pour éviter qu'elle meure.
> Elle est morte.
> J'ai failli à mon devoir[183].

La perte de Caroline lui fait prendre conscience qu'elle a perdu le sens du rôle de mère. Comme elle ne comprend pas le désir du cinquième enfant de Caroline, elle ne parvient pas à saisir totalement le sens de la maternité. Ainsi, en perdant Caroline, elle perd « la connivence d'un ami » qu'elle essayait d'éviter, mais qui, au fond, l'apaisait. Autrement dit, non seulement la présence de Caroline lui aurait permis de bien vivre sa maternité, mais elle lui permettait également de développer une solidarité et une amitié entre mères, comme en témoigne sa réaction à la visite surprise de Caroline :

> Elle réclame un chocolat chaud.
> Il faut comprendre mon étonnement.
> Cette fille discrète et timide.
> Elle s'assoit sur ma chaise berçante.
> Elle dit ah.
> Fais-moi un chocolat chaud.
> Il faut comprendre mon émotion.
> J'ai toujours espéré que mes amis de la ville viendraient.
> Sans s'annoncer.
> […]
> Bien sûr.
> Bien sûr que j'ai une place pour toi[184].

[183] Jennifer TREMBLAY. *Op. cit.*, p. 11.

[184] Dans la mise en scène, au moment où elle commençait à raconter l'arrivée de sa voisine, la comédienne se retrouvait allongée au sol sur les dizaines de petits bas rouges – qu'elle avait lancés après avoir tenté de comprendre le désir de Caroline d'avoir un cinquième enfant. La rapidité du débit, mêlée à la recherche empressée pour trouver le chocolat chaud, évoquait cette perte de repères et sa joie immense à recevoir son amie. *Ibid.*, p. 34-35.

Lorsque Caroline meurt, la Femme se rend chez sa propre mère afin de retrouver du réconfort. À la manière de Lucie dans *Chaque jour*, devant l'indicible qui s'est produit et dont elle se sent responsable, la Femme ressent le besoin de la protection maternelle :

> Je saute dans la voiture.
> […]
> Ils veulent être bercés.
> Je baisse la fenêtre.
> […]
> Ils veulent une berceuse.
> Je hurle sur le pont.
> Tu ne sais pas comment maman faisait.
> […]
> Ils vont tous à la fenêtre.
> Je frappe à la porte de ma mère.
> Ils lèvent le rideau.
> Je dis maman.
> Ils crient maman.
> Maman.
> Maman.
> Maman[185].

La tension dramatique augmente considérablement par l'alternance de la voix des enfants quémandant leur mère et de celle de la Femme racontant sa visite chez sa propre mère. La répétition du mot « maman » – dans lequel on devine deux énonciateurs différents, soit les enfants de Caroline et la Femme – juxtaposée à cette tension dramatique déjà très présente crée un climax qui mènera, par la suite, à un besoin de rattrapage. La Femme s'empresse automatiquement d'aider la famille dans ce qu'elle connait le mieux : les tâches ménagères.

Toutefois, ce besoin de réconfort ne se limite pas à la famille immédiate de Caroline, il s'étend aussi, et surtout, à elle-même :

> J'ai rêvé.
> Caroline dans un manteau blanc.
> Elle m'a dit ne t'en fais pas.
> Elle est repartie.
> […]

[185] *Ibid*., p. 51-52.

Sur mon calepin.
Sur ma liste des tâches urgentes.
J'ai écrit.
En haut de la page.
Ressusciter Caroline[186].

Cette séquence qui clôt le récit est titrée : « Inspiration ». Il s'agit donc littéralement d'une renaissance puisque sa tâche urgente « Ressusciter Caroline » ne signifie pas de ramener sa voisine à la vie, mais plutôt de « ressusciter [sa] Caroline », celle qui dormait en elle et qui n'osait pas voir le jour. Elle veut désormais briser l'image de la mère aliénée qu'elle s'est créée à force de se soumettre à son quotidien. Évoquant un nouveau souffle pour la Femme, l'« Inspiration » s'inscrit incontestablement dans le processus de cristallisation de l'image de Caroline : la confrontation cesse par la mort de sa voisine et devient admiration absolue. Nous pouvons y percevoir un désir de couper avec l'esprit essentialiste de la deuxième vague, correspondant avec son état de femme asservie à ses tâches, et de vivre sa maternité librement et sans balises étouffantes.

Le mal de mère

En définitive, chacune des pièces envisagées sous le thème de la maternité met en scène des personnages féminins en crise avec leur univers maternel. Lucie adopte une attitude maternelle infantilisante envers Joe puisqu'il agit de manière tout à fait juvénile; c'est à contrecœur qu'elle constate qu'elle doit, en effet, se comporter comme sa mère. Carole, tout comme Lucie, incarne la figure d'une mère infantilisante, voire castratrice, dans le but d'utiliser le couple afin de réaliser son rêve de se faire embrasser par le Québec entier, tout en désirant panser une douloureuse solitude. Bien qu'elle tente de faire preuve de bienveillance

[186] *Ibid*., p. 56-57.

afin de cacher son objectif, elle use de la violence physique et verbale afin de dominer Lucie. Dans le cas de *L'Imposture*, la division entre la mère et la femme provoque, chez Ève, un effet monstrueux. Ses ratages maternels, elle tente de se les faire pardonner à la fois par le rêve (en s'imaginant glisser Justine en elle) et par le don de son roman à Léo. Ève voit également son désir de sororité se briser par le refus de Justine qui, tout en se libérant de sa famille, s'enracine dans les gangs de rue et en devient la propriété. *La Liste*, de son côté, présente une identité de mère aliénée à ses tâches et désirant s'en libérer afin de vivre comme sa voisine Caroline. La cristallisation causée par la perte de celle-ci provoque une prise de conscience chez la Femme : en ressuscitant Caroline, elle désire ressusciter sa propre maternité en même temps que son amour envers sa voisine.

L'imaginaire maternel, dans les trois pièces, est caractérisé par un même élément : le clivage. Lorsque la maternité survient, ces femmes cherchent constamment à s'en affranchir, comme d'une puissance qui les retiendrait. Ève, par exemple, a de la difficulté à assumer son double état de mère-femme puisqu'elle manifeste des ambitions artistiques importantes tout en désirant être une mère respectable. Lucie, quant à elle, aspire en vain à une relation sérieuse et profonde avec Joe, alors qu'elle doit remplir auprès de lui le rôle de mère. Dans *La Liste*, la Femme désire ardemment se libérer de son asservissement à ses listes afin de vivre en paix avec sa maternité, mais elle en est incapable, du moins il lui faudra pour cela perdre sa seule amie.

Ce clivage coïncide tout à fait avec les théories du théâtre contemporain qui y voient une « dualité du moi désormais inévitable[187] ». Selon Jean-Pierre Sarrazac, « l'avènement du véritable théâtre intime se fonde sur un moi en perpétuelle contradiction avec lui-même, un

[187] Jean-Pierre SARRAZAC. *Op. cit.*, p. 88.

moi qui a renoncé à sa souveraineté et à son autarcie, un moi où la place irrémédiablement vacante du for intérieur crée un formidable appel du vide[188] ». Ce « morcellement[189] » devient le propre de la dramaturgie contemporaine, particulièrement des personnages féminins. Ainsi, une pièce de Louise Dupré, *Tout comme elle* (2006), met en scène des monologues de « filles qui sont des mères et [de] mères qui sont des filles[190] ». Sous forme de tableaux, Louise Dupré écrit cette « transmission de la douleur des femmes, de génération en génération, à reconnaître, puis à affronter pour rétablir la communication et accéder à la féminité[191] ». Les filles-mères et les mères-filles vivent incontestablement un rapport difficile à cette filiation maternelle qu'elles tentent de briser. La crise de la maternité, ou « matrophobie », exploitée par la dramaturgie féminine contemporaine au Québec, entrerait donc en dialogue avec une thématique du clivage qui en serait l'origine. En plus de présenter des personnages féminins qui sont clivés dans leur rôle de mères et de femmes, les pièces de notre corpus mettent en scène des personnages féminins en constant conflit entre eux et dont les rapports sont toujours problématiques, comme en témoigne la relation de Carole et Lucie dans *Chaque jour*. Cette absence d'harmonie entre femmes nous indique qu'il y a vraisemblablement une incidence de la troisième vague féministe dans ces textes dramatiques. Autant les personnages performent

[188] Il ajoute aussi que « [d]échu de son intégrité, miné de l'intérieur, ce moi en chute libre se trouve, du même coup, distrait de sa relation avec l'autre au sein de la collision dramatique, détourné – ou retourné – vers lui-même, aspiré par sa propre béance. Dès lors, le drame ne se déroule plus principalement dans la sphère interpersonnelle, intersubjective – ce que Szondi appelle l'"entre-deux" –, mais dans une nouvelle sphère, intrapersonnelle et intrasubjective. Face à face sans médiation, confrontation, où sans cesse l'un se confond dans l'autre, du moi et du monde ». *Ibid*. p. 80-81.

[189] *Ibid*. p. 81.

[190] Louise DUPRÉ. *Op. cit.*, p. 9.

[191] Nathalie WATTEYNE. « *Tout comme elle*. L'intime et le non-dit », dans *Voix et images*, vol. 34, n° 2 (101), hiver 2009, p. 89.

leur propre identité maternelle, autant la sororité entre femmes – ou « catégorie femmes[192] » – est impossible.

[192] Audrey BARIL. *Op. cit*., p. 68.

Chapitre 3
L'imaginaire du rapport hommes-femmes : une harmonie fantasmée

Contrairement aux pièces de théâtre produites dans les années 1970 qui témoignaient d'un important désir de créer une place exclusive pour les femmes, telles que *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage!* (1975)*, Les Fées ont soif* (1978) et *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* (1978), les pièces ultérieures mettent très souvent en scène des personnages masculins. En fait, dès les années 1980, des auteures vont décider d'inclure des rôles masculins, comme Marie Laberge avec *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles* (1980) et Elizabeth Bourget avec *En ville* (1984). Jane Moss souligne que « cette inclusion des personnages masculins indique la fin d'un théâtre des femmes empreint d'un féminisme militant ainsi qu'une volonté de rejoindre un plus grand public[193] ». À l'heure actuelle, l'imaginaire du rapport entre hommes et femmes est encore plus présent dans la dramaturgie féminine. Tout comme l'imaginaire de la maternité, il n'est plus le véhicule d'une dénonciation ou d'une revendication; il s'actualise plutôt dans l'action dramatique, par des situations dans lesquelles les personnages (et leur identité) évoluent.

De fait, cette identité mouvante des personnages nous renvoie aux thèses de Judith Butler affirmant que « le genre est l'effet d'un énoncé performatif et qu'il ne peut pas se réclamer d'un statut naturel ontologique[194] ». La relation que les personnages féminins entretiennent avec les hommes devient alors un moteur important de leur action, et donc, de la performativité de leur identité. Enfin, la transformation des relations hommes-femmes dans la dramaturgie féminine semble refléter le passage du féminisme de la deuxième vague à celui de

[193] Notre traduction de : « [t]his inclusion of male characters signals a departure from the militant feminism of much of women's theater and a desire to attract a larger popular audience ». Jane MOSS. « Women's Theater in Quebec », *op. cit*., p. 250.
[194] Audrey BARIL. *Op. cit*., p. 66.

la troisième vague. L'objectif de ce chapitre sera donc d'analyser comment, dans les trois pièces de notre corpus, l'identité des personnages féminins se construit en fonction de leur rapport à l'homme, et d'évaluer de quelle manière ces représentations du rapport de la femme à l'homme entrent ou non en dialogue avec les théories féministes de la troisième vague.

Chaque jour de Fanny Britt : la dépendance à l'homme

Dans Chaque jour, l'imaginaire du rapport homme-femme s'établit, d'une part, entre Carole et Joe et, d'autre part, entre Joe et Lucie. La relation que Carole entretient avec Joe semble conditionnée par la solitude de celle-ci, qui la rend obsédée par ce que Joe peut lui apporter dans la vie. En ce qui concerne la relation entre Joe et Lucie, elle est principalement basée sur la sexualité, en plus de se transformer très souvent en lieu de confrontation, voire de violence.

D'emblée, Carole ne semble pas se plaindre de son veuvage puisqu'elle n'en parle qu'une seule fois :

> Veux-tu que je te mette le réseau des sports ?
> (*Elle met le réseau des sports*.)
> Je l'ai pris j'écoute pas le sport je l'ai pris par réflexe.
> Ronald y aimait ça les sports.
> Mon mari. 58 ans. Cancer colorectal[195].

La présentation rapide et sèche, les phrases courtes et averbales désignant son mari semblent révéler une certaine indifférence envers sa mort. Toutefois, cette indifférence est nuancée par la programmation télévisuelle, témoignant d'une nostalgie à l'égard de son mari puisqu'elle continue de s'abonner au réseau des sports comme s'il vivait encore.

[195] Fanny BRITT. *Op. cit*., p. 33.

Le détachement apparent de Carole est aussi contredit par sa solitude. Une certaine misère sinon affective, du moins sexuelle, transparaît dans le décor de son condo et est détectée par les autres personnages, à commencer par Joe. À quelques reprises, Joe évoque l'isolement de Carole, qu'il devine par la « grosse tévé », le décor « *feutré, luxueux mais sans goût*[196] » et le fait qu'il y a « [p]lein de photos d'elle partout[197] ». Il s'en moque par une remarque grivoise :

> Tu penses-tu qu'y a quelqu'un qui la fourre, elle, le soir ou ben si elle reste tu-seule avec sa grosse tévé à se passer le doigt[198] ?

Il tourne en dérision sa solitude en la sexualisant :

> […] si tu penses que moi mon trip c'est de passer ma soirée avec une grosse vache sur un divan à regarder les murs propres d'une autre pute qui se crosse tu-seule avec ses toutous parce que personne veut la fourrer dans une rue pleine de maisons pareilles remplies d'hosties de caves qui se viennent dessus en écoutant *Le Banquier* toutes en même temps ben tu te trompes[199].

Quant à la relation entre Carole et Joe, elle deviendra tranquillement malsaine. Au commencement de la pièce, Carole est « [a]*genouillée* » devant lui qui lévite au milieu du salon, fascinée par cet homme « qui flotte dans les airs pis qui est pas David Copperfield[200] ». En outre, « *assise aux pieds de Joe, elle lui caresse les pieds, les chevilles, presque mystique. Elle le tâte, remonte sur le mollet, elle en profite*[201] ». L'attitude de Carole, envoûtée par la lévitation de Joe, évoque une vénération envers un pouvoir surnaturel, mais trahit aussi un désir charnel à travers les caresses. Cette obsession pour Joe fera vaciller Carole et la déconnectera de la réalité : la séquestration de Lucie et la manière dont elle rusera afin de la dominer témoignent de cette perte de contrôle.

---

[196] *Ibid*., p. 6.
[197] *Ibid*., p. 14.
[198] *Ibid*., p. 30.
[199] *Ibid*., p. 70.
[200] *Ibid*., p. 79.
[201] *Ibid*., p. 78.

Enfin, lorsque Carole constate la fuite de Lucie, elle séquestre Joe lui-même, qui reprend lentement conscience, afin de conserver ce qui lui reste :

> JOE.
> Elle est où, Lucie?
> CAROLE.
> Elle est/
> Au dépanneur.
> On n'avait plus de lait.
> On voulait se faire des céréales.
> JOE.
> Elle est où Lucie?
> CAROLE.
> Prends le divan.
> Prends la couverture.
> […]
> JOE.
> Elle est où faut j'y dise/
> C'est à cause de la musique.
> Je voulais pas y faire mal c'est juste/
> CAROLE.
> Elle va revenir viens t'asseoir.
> Elle est juste au dépanneur.
> *Joe s'assoit. Carole l'enveloppe dans une couverture. Elle allume la télé.*
> CAROLE.
> Aimes-tu ça le réseau des sports?
> J'ai le réseau des sports.
> J'ai tous les postes.
> *Elle lui met la télécommande entre les mains. Ils sont désormais complètement, douloureusement spectateurs*[202].

Carole ment à Joe au sujet de Lucie afin de le garder auprès de lui. Son attitude manipulatrice souligne son indifférence face au jeune couple, mais elle trahit surtout son espoir qui vient de se briser. Joe devait lui offrir une tribune télévisuelle, il ne lui reste que la possibilité d'en faire son prisonnier. En plus de signaler un retour à la case départ, le recours à la télévision et au réseau des sports rappelle le vide relationnel de Carole et lui permet en quelque sorte de substituer Joe à son mari défunt.

[202] *Ibid*., p. 102-103.

La nostalgie que Carole éprouve face à la mort de son mari et son obsession envers Joe prouvent que son vide existentiel est dû à l'absence d'une figure masculine. Incapable de vivre sans homme, Carole tente de combler cette carence affective par le fantasme de la célébrité qui la rendrait l'objet d'amour de la population tout entière le temps d'une apparition à la télévision. Au fur et à mesure de la pièce, l'« agentivité[203] » de Carole donne à voir un personnage encore plus clivé qu'au départ, manifestant une indifférence face à sa solitude tout en demeurant profondément blessé par celle-ci, et incapable de s'en sortir.

De fait, le rapport à l'homme de Carole est constamment défini par la négative : Carole est la femme sans homme qui idolâtre et séquestre un homme qui n'est pas le sien. Cela l'éloigne en apparence des conceptions de la deuxième vague féministe désirant construire des figures de femmes entièrement fortes, possédant leur sexualité et dénonçant le « système patriarcal[204] ». Toutefois, en séquestrant Joe, Carole sort de son statut initial de femme-objet – dont témoignent les « photos d'elle partout » et son désir de passer à la télévision. Elle renverse effectivement ce statut en faisant de Joe l'objet de son désir; elle devient alors le sujet qui le convoite et le possède. Ce renversement participe aussi de l'« agentivité » de Carole, la laissant là encore paraître comme une femme clivée : forte, mais néanmoins brisée. Car, l'identité que Carole performe, dans cette relation comme dans les autres, est celle d'une femme désirant être appréciée, voire admirée, mais qui échoue constamment à établir un vrai lien affectif. Nous voyons, à travers cette représentation de la femme brisée et dépendante de l'homme, une critique implicite des idéaux de la deuxième vague féministe désirant créer une

[203] Butler définit l'agentivité comme « ces termes que nous ne choisissons jamais vraiment [qui] sont l'occasion de quelque chose que nous pouvons peut-être encore appeler une "puissance d'agir": ils sont l'occasion de la répétition d'une subordination originaire à une autre fin, dont le futur reste partiellement ouvert ». Judith BUTLER. *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, *op. cit*., p. 74

[204] Maria NENGEH MENSAH. *Op. cit*., p. 13.

« catégorie femmes[205] », voire une apologie de « l'acceptation de la différence[206] » plus proche des conceptions de la troisième vague.

En ce qui concerne la relation de Joe et de Lucie, la sexualité affirmée représente le seul point qui les unit depuis leur première rencontre :

> LUCIE.
> […]
> Je l'ai ramené chez nous, tassé deux-trois paires de jeans qui traînaient à terre pis les céréales que j'avais pas rangées […]
> Je l'ai frenché, j'y ai pogné la poche/ elle était grosse/ pis j'y ai dit : « T'as-tu faim ? »
> Y m'a dit : « Je sais pas peut-être ça dépend pour quoi. »
> Y comprenait.
>
> Ça fait que j'ai enlevé mes culottes, j'ai gardé mes bottes, je me suis couchée sur la table pis j'ai rien dit d'autre.
> Y m'a toute mangée.
> Y m'a toute mangée.
> Un repas deux repas trois repas y avait faim comme un gars qui a jamais mangé de quoi d'aussi bon j'étais/
> Abondante.
> Ça abondait.
>
> Un moment donné y m'a dit : « Ça goute le miel. Câlisse, quessé tu mets dans ton lunch pour avoir une noune en miel de même c'est vrai hostie[207]. »

La description franche de Lucie à propos de leur premier rapport sexuel témoigne de la place centrale qu'occupe la sexualité dans leur couple. L'absence d'inhibitions renforce cette sexualité assumée. Les expressions familières (« la poche », « Y m'a toute mangée », « une noune en miel », etc.) caractérisent l'aspect crûment charnel de leur relation. Le couple utilise souvent la métaphore alimentaire afin d'aborder les relations sexuelles, indiquant que le rapport entre Joe et Lucie s'apparente à celui entre un prédateur et une proie. En effet, afin d'attirer l'autre vers soi, il lui faut tendre une sorte d'appât : « T'as pas une petite faim? […]

---

[205] Audrey BARIL. *Op. cit*., p. 68.
[206] Denisa-Adriana OPREA. « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne », dans *Rercherches féministes*, vol. 24, n° 2, 2008, p. 13.
[207] Fanny BRITT. *Op. cit*., p. 89-90.

d'habitude ça t'en prend pas gros pour t'en donner une[208]? », demande Joe à Lucie dans la troisième scène.

Malgré l'omniprésence de la sexualité du couple, celle-ci est toujours vécue « hors-scène[209] », à l'exception d'une courte séquence de préliminaires. Elle est aussi très souvent sous-entendue ou racontée dans les dialogues du couple. Cette représentation construit une histoire sexuelle du couple ou, comme le dit Ubersfeld, une « problématique du *hors-scène textuel*[210] ». En effet, sur la scène, il se crée plutôt une dynamique de couple qui se situe davantage dans la tension, voire dans la confrontation : Joe et Lucie éprouvent chacun un sentiment d'agacement l'un envers l'autre, et la seule manière de l'éviter – ou de l'apaiser – est en ayant recours à la sexualité.

Puisque la sexualité est nécessaire à l'harmonie du couple, lorsqu'elle est refusée, la relation bascule dans la violence. La huitième scène, qui débute avec Lucie faisant des avances à son copain qui, de son côté, écoute la musique du iPod, montre parfaitement cette distance qui se creusera davantage vers la fin de la pièce :

> *Lucie* […] *a emprunté des talons hauts à Carole, rouges en cuir verni.*
> LUCIE.
> Regarde.
> Regarde mes pieds.
> Pourquoi tu regardes pas ?
> JOE.
> Chut.
> *Elle lui pose un pied sur l'entrejambe, puis remue le pied.*
> JOE.
> Ça me tente pas, là.
> LUCIE.
> Ça te tente tout le temps.

---

[208] *Ibid*., p. 31.

[209] Anne Ubersfled explique qu'« [i]l y a alors dans le texte deux couches, l'une qui est destinée à être représentée scéniquement, l'autre qui ne renvoie qu'à un hors-scène imaginaire. […] On peut construire alors toute une problématique du *hors-scène textuel* (hors-lieu et hors-temps) dont le rôle métonymique s'inscrit dans l'ensemble de la rhétorique de l'espace scénique ». Anne UBERSLELD, *Lire le théâtre I*, *op. cit*., p. 141. Souligné par l'auteure dans le texte.

[210] *Ibid*., p. 141.

JOE.
Ben pas là.
LUCIE.
Tu les aimes pas les souliers ?
JOE.
J'écoute quelque chose.
LUCIE.
T'as ben l'air d'aimer ça [la musique] tout à coup.
JOE.
Laisse-moi tranquille.
LUCIE.
Quoi tu veux pas me le montrer ?
JOE.
Arrête.
LUCIE.
Enwèye montre.
JOE.
Non.
LUCIE.
C'est ma fête montre-moi-le.
JOE.
Arrête j'ai dit.
LUCIE.
T'as peur, t'as peur d'être un gros fif qui mange des queues, c'est pour ça que tu veux pas me le montrer hein ?
Il la gifle. Elle pose sa main sur sa joue[211].

L'avant-dernière scène révèle encore plus cet effritement de leur relation ou plutôt, de leur sexualité. Joe refusera encore une fois d'avoir une relation sexuelle avec Lucie parce qu'il est trop préoccupé par le iPod :

Ils se regardent longuement. Ils s'embrassent. Joe tente de déshabiller Lucie qui se laisse faire. Elle le regarde. Il la regarde. Alors que leurs ébats s'échauffent, Lucie lui enlève le iPod des mains et le lance sur la table basse. Joe est distrait par le bruit.
LUCIE.
C'est pas grave.
Lâche-moi pas.
Elle l'attire vers elle. […] *Il tente de ramasser le iPod, elle le ramène à elle.*
JOE.
C'est parce que je veux juste/
LUCIE.
Tu fais rien que ça depuis hier on laisse pas une fille en manque de même/
Je suis mouillée, là.
JOE.
Reviens-en Lucie.

[211] Fanny BRITT. *Op. cit.,* p. 67-68.

T'es pute là.
LUCIE.
Ben quoi ça me tente, là.
Quand ça te tente toi tout est beau.
Mais quand c'est moi c'est tu-suite les grands mots/ pute/ t'exagères[212].

L'insulte verbale crée alors manifestement ce que Ubersfeld appelle une « transformation » de leur couple, c'est-à-dire un « effondrement […] d'un ensemble dont on a retiré un élément[213] », qui correspond au refus par Joe de la sexualité de Lucie. Ici, Lucie n'apparaît plus seulement comme la copine qui materne son copain : elle est aussi représentée comme une femme possédant des désirs sexuels qui sont anéantis par la violence verbale de Joe. Cette opposition entre l'attitude maternelle infantilisante – que nous avons explicitée dans le précédent chapitre – et sa consommation crue de la sexualité, mêlée à la violence à laquelle elle est confrontée, fait de Lucie une femme vulnérable qui cherche ses repères. Est-elle une mère devant s'occuper de sa fille et de son copain ou est-elle une « pute » pouvant vivre une consommation de la sexualité sans limites ? Fondée sur cette opposition importante, l'identité de Lucie devient équivoque.

Suivra une longue séquence où Joe commence à délirer en racontant les minutes qui ont suivi le vol du iPod[214]. Son délire le poussera ensuite à poser des gestes irréparables, brisant de cette manière tout lien avec Lucie :

Il commence à tapoter le iPod.
JOE.
Je vois rien.
On voit rien.
Tu l'as brisé.
[…]

[212] *Ibid*., p. 91-92.
[213] Anne UBERSFELD. *Lire le théâtre I*, *op. cit*., p. 141.
[214] « Au début je marche comme si de rien n'était/ ni vu ni connu/ […] Je l'allume [le iPod] même pas je le garde dans ma poche je me dis d'un coup le fif me suit. […] Mais je l'allume pareil/ je l'allume pareil parce qu'y a rien d'autre à faire avec/ je l'allume pour voir pis y a des écouteurs/ y sont blancs/ y sont blanc tapette comme l'hostie de fif à qui je l'ai volé mais c'est pas grave tout le monde en a des comme ça/ […] c'était pas supposé être comme ça/ c'était pas ça qui était supposé se passer ». Fanny BRITT. *Op. cit*., p. 92-93.

> Hostie y s'allume pus.
> […]
> LUCIE.
> C'est peut-être juste la batterie qui est morte.
> […]
> JOE.
> Je pourrais te tuer hostie.
> Je pourrais te tuer.
> Tu voulais savoir pourquoi je me suis caché quand je suis allé te voir au Karioké ?
> LUCIE.
> Joe/
> JOE.
> Parce que j'avais honte c'est pour ça.
> LUCIE.
> Dis pas/
> JOE.
> Pis même c'est pas juste que j'avais honte.
> C'est que je savais d'avance que j'aurais honte.
> Je le savais parce que je le savais que t'étais pas bonne.
> T'as tout oublié tes paroles, t'avais l'air d'une vraie débile.
> Câlisse ça prend pas la tête à Papineau, rien qu'à entendre ta voix on voit ben que t'es juste une sacrament de crécelle.
> Juste à te voir la face on le voit ben que t'es rien qu'une hostie de plotte de ruelle.
> Qui c'est qui voudrait regarder ça ?/ Qui c'est qui voudrait écouter chanter ça[215] ?

À ce moment précis, la violence verbale de Joe devient plus que fracassante, avec un vocabulaire grossier (« pas bonne », « débile », « crécelle », « plotte »), appuyé par des jurons (« câlisse », « sacrament », « hostie », etc.). Mais surtout, la menace de mort que prononce Joe a un effet considérable sur Lucie. Comme l'indique Judith Butler,

> [b]ien que la menace ne se confonde pas tout à fait avec l'acte qu'elle annonce, il s'agit tout de même d'un acte, d'un acte de discours, qui non seulement annonce l'acte à venir, mais inscrit une certaine force dans le langage, laissant pressentir et esquissant une force ultérieure. […] La notion de menace contient implicitement l'idée que ce qui est communiqué dans le langage préfigure peut-être ce que le corps va faire; l'acte auquel il est fait référence dans la menace est l'acte qui sera peut-être effectivement accompli[216].

Désormais, aucun retour n'est possible. Au terme de cette réplique, la lévitation de Joe et la violence physique envers Lucie surviendront, de même qu'une seconde menace de mort, cette

[215] *Ibid*., p. 91-95.
[216] Judith BUTLER. *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, *op. cit.*, p. 33.

fois, sans conditionnel : « M'as te tuer câlisse[217] ». Le rapport de Lucie face à Joe se précise : elle devient une femme opprimée et violentée par son copain qui ne la satisfaisait pas, mais qu'elle tolérait tout de même. L'humiliation constante qu'elle subit prend le dessus sur sa relation avec Joe, rendant toute harmonie avec lui impossible.

Comme nous l'avons vu dans la majorité de leurs échanges, tel que ce dernier menant au geste irréparable de Joe, le jeune couple utilise le langage comme instrument de confrontation. Ainsi, dans un article de la *Revue de théâtre Jeu*, Raymond Bertin souligne que « [l]a véritable dévastation adviendra dans les mots, dans les échanges tendus, aux éclats crus d'une rare violence, entre les deux jeunes amants, aux phrases syncopées, coupées par les répliques de l'autre ou par la pensée qui va trop vite[218] ». En réalité, la violence verbale et la violence sexuelle ne font qu'un; leurs dialogues ne sont qu'agression verbale et ils sont toujours énoncés dans un registre sexuel – que ce soit au sens propre ou au sens figuré.

Nous l'avons vu, le couple vit une « sexualité débordante, marquée par l'excessivité et l'absence de frontières[219] » qui se dégradera peu à peu. Il s'opère le même phénomène avec la violence langagière : au départ, Joe et Lucie s'amusent à se lancer des répliques sèches, mais elles deviennent lentement vexantes, puis violentes, au-delà des limites. Cette dégradation verbale ne fait pas seulement référence aux limites psychologiques, elle renvoie aussi aux limites corporelles. En effet, Judith Butler précise que « le corps du locuteur excède les mots qui sont prononcés, révélant le fait que le corps auquel il s'adresse n'est plus – et ne peut jamais être tout à fait – sous son propre contrôle[220] ». Ainsi, la violence verbale du couple

[217] Fanny BRITT. *Op. cit*., p. 96.
[218] Raymond BERTIN. « Entre réalisme et onirisme », dans *Revue de théâtre Jeu*, n°142, p. 16.
[219] Évelyne LEDOUX-BEAUGRAND. *Op. cit*., p. 322.
[220] Judith BUTLER. *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, *op. cit*., p. 37.

possède des effets perlocutoires sur la psychologie et sur le corps du destinataire. C'est d'ailleurs ce qui décidera Lucie à quitter Joe. Comme l'explique encore Judith Butler :

> [l]e fait que les actes de discours sont toujours aussi des actes du corps, qu'ils sont des actes du corps de ceux qui parlent, mais qu'ils agissent aussi sur le corps de leurs destinataires, est ici essentiel. C'est parce que le corps est impliqué dans ce que nous disons, que le corps dit toujours plus et autre chose que ce que nous voulons dire […] Du fait de cet hiatus, le discours de haine peut produire des effets inattendus, différents de ceux qu'il visait. Si, en tant que corps, nous sommes vulnérables, notre vulnérabilité peut aussi être l'instrument d'une incitation, d'une provocation à agir et à réagir; au lieu de nous paralyser, le discours de haine est alors la source d'une puissance d'agir renouvelée[221] .

Afin de combler son manque ou, du moins, de s'en échapper furtivement, Lucie utilise la chanson country. Sa chanson préférée, qu'elle chante au karaoké « grimée en chanteuse country[222] » et dont elle a oublié les paroles lors du passage de Joe (« Once a day » de Connie Smith), illustre parfaitement le rapport qui l'unit à celui-ci :

> LUCIE.
> [...]
> C'est l'histoire d'une fille qui fait croire à un gars qu'elle l'aime pus.
> Pis qu'elle pense juste à lui une fois par jour pis c'est toute.
> Mais dans le refrain on comprend qu'elle dit : une fois par jour, chaque jour, à journée longue.
> Fait que/
> Tout le temps, dans le fond.
> C'est comme/
> Si tu l'aimes encore pourquoi tu y dis pas ?
> Pourquoi tu y fais croire que tu l'aimes pus ?
> C'est con.
> Pis en plus elle dit toute ça avec un air tu sais/
> (*elle chante*)
> *Once a day every day all day long.*
> […]
> Mais pourquoi t'es revenu ?
> Pourquoi je m'en vas pas[223] ?

[221] Charlotte NORDMANN et Jérôme VIDAL. « Préface. Une provocation » (préface à l'édition française) dans *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif* (Judith BUTLER), *Op. cit*., p. 15.
[222] Fanny BRITT. *Op. cit*., p. 13.
[223] *Ibid*., p. 75-76.

La référence à cette chanson n'est pas sans conséquences, car c'est précisément ce qui lui fait comprendre son état de femme humiliée et l'état dégradé de sa relation, ce qui lui permet de fuir à la dernière scène.

En conclusion, les deux personnages féminins de *Chaque jour* souffrent dans leur rapport de dépendance à l'homme. Dans le cas de Carole, sa douloureuse solitude de veuve la force à manipuler Joe afin de croire un bref moment que sa vie changera, mais aussi afin de conserver un homme qui, par hasard, est entré dans sa vie. Lucie, de son côté, vit une relation problématique avec Joe parce qu'elle n'advient que dans la violence verbale et sexuelle, faisant d'elle une femme troublée, vulnérable et heurtée. La chanson de Connie Smith la renvoie à ce qu'elle est et lui permet de retrouver son indépendance, au risque de tout perdre et de devenir, comme la narratrice de la chanson (et, bien sûr, comme Carole), seule et triste.

L'Imposture d'Evelyne de la Chenelière : le refus des hommes

Chez le personnage d'Ève, le rapport à l'homme se divise selon trois instances : son mari Bruno, son fils Léo et les auteurs masculins. Ève est déçue de sa relation avec Bruno, au point de trouver son plaisir ailleurs. Mais nous verrons également qu'elle accepte malgré tout de rester dans cette relation décevante en essayant d'améliorer sa personnalité. En ce qui concerne la relation qu'elle développe avec son fils, elle est partagée entre l'amour et l'embarras. En effet, Léo admire sa mère jusqu'à en tomber amoureux, tandis qu'Ève éprouve un malaise face à cette admiration absolue. Quant au rapport qu'Ève entretient avec les auteurs masculins, il semble refléter à plus vaste échelle la distance qu'elle crée avec les hommes de son quotidien (Bruno et Léo).

La relation amoureuse d'Ève et de Bruno est insatisfaisante à plusieurs égards. D'abord, ils fantasment tous deux sur d'autres lors de leurs relations sexuelles, avant même la naissance de leurs enfants :

> ROMAN (LÉO). […] Fréquemment, ma mère remplaçait mon père par l'image de Sébastien Leclerc au-dessus d'elle. Sébastien avait un effet immédiat sur son désir. Elle ressentait bien sûr une certaine culpabilité à détrôner virtuellement mon père pour un autre, mais ce qu'elle ignorait, c'est que mon père, de son côté, la remplaçait régulièrement par Élise Dionne[224].

Ils ont aussi du mal à se communiquer leurs envies sexuelles, par exemple, lorsqu'Ève demande à Bruno qu'il la « brusque » :

> BRUNO. Tu aimerais que je te brusque.
> ÈVE. C'est ça.
> BRUNO. Je... mais comment?
> ÈVE. Je sais pas.
> BRUNO. Que je t'insulte?
> ÈVE. Non, quand même pas, là...
> BRUNO. Que je te fasse... mal?
> ÈVE. Ben là, non...
> BRUNO. Alors quoi?
> ÈVE. Laisse faire.
> BRUNO. Non, ça m'intéresse.
> ÈVE. Je sais pas comment dire...
> BRUNO. Genre, sur la table?
> ÈVE. Je sais pas... peut-être.
> BRUNO. Genre, je jette la vaisselle par terre et je te prends par derrière sur la table?
> ÈVE (*soudainement très mal à l'aise*). Oui, pourquoi pas, à la rigueur, mais sans le dire! Il fallait pas que tu le dises!
> BRUNO. Hein? Pourquoi?
> ÈVE. Parce que quand tu le dis, ça a l'air... ridicule. Ou pornographique.
> BRUNO. O.K. T'as le goût de te faire prendre sur une table par derrière, mais que ce soit romantique, c'est ça?
> ÈVE. Je sais pas! J'ai le goût qu'on s'y attende pas! Mais là, ça marche pas, tu l'as toute dit, alors je m'y attends.
> BRUNO. Je t'ai pas tout dit, j'ai d'autres idées.
> ÈVE. Oublie ça. Excuse-moi. Fais comme d'habitude[225].

Les nombreuses questions de Bruno illustrent bien son incapacité à comprendre la demande d'Ève, ce qui agrandit la distance entre eux. De même, en étant incapable d'expliquer et

[224] Evelyne de la CHENELIÈRE. *Op. cit*., p. 26.
[225] *Ibid*., p. 27-28.

d'assumer ses envies, comme en témoigne la didascalie au milieu de cet extrait, Ève s'éloigne de son conjoint, contribuant ainsi à son insatisfaction sexuelle.

Pourtant, Ève et Bruno demeurent ensemble en fondant une famille et tentent tout de même de plaire à l'autre. C'est ce qu'Ève essaie de faire en agissant avec gentillesse, mais sans succès :

> ÈVE. Bonjour! Bon matin!
> BRUNO (*un peu surpris*). Bonjour, ma chérie.
> ÈVE. Je te souhaite une excellente journée!
> BRUNO. Tu t'en vas?
> ÈVE. Non, non, je voulais juste te souhaiter une bonne journée dès maintenant. […] Veux-tu que je te fasse cuire des œufs?
> BRUNO. Euh... non merci...
> ÈVE. … il me semble que je te fais jamais cuire des œufs.
> BRUNO. C'est pas grave, je mange pas vraiment le matin...
> […]
> ÈVE. As-tu bien dormi?
> BRUNO. Euh, normal, pourquoi?
> ÈVE. Quoi?
> BRUNO. Pourquoi tu me demandes ça, j'ai bougé? Je t'ai dérangée?
> ÈVE. Non, je sais pas, je dormais.
> BRUNO. Alors pourquoi tu me demandes si j'ai bien dormi? […]
> ÈVE. T'aimes pas ça, que je te demande si t'as bien dormi?
> BRUNO (*en s'éloignant*). Non non, c'est juste que t'es bizarre.
> ÈVE. … Je suis pas bizarre, je suis gentille[226]!

Dans cet échange, les réponses étonnées et hésitantes de Bruno témoignent qu'Ève n'a pas l'habitude de se comporter ainsi, trahissant son incapacité à être une femme aimable. De fait, elle écrira dans son roman, en parlant d'elle-même, que « d'un matin à l'autre, d'un réveil à l'autre, d'une année à l'autre, le même goût âpre lui revenait dans la bouche, alors bien sûr elle oubliait d'être gentille, comment lui en vouloir[227] ». D'ailleurs, lorsqu'Ève discute avec Bruno quelques années auparavant, elle lui confie qu'elle « ne peut pas [s]'empêcher d'être attentive

[226] *Ibid*., p. 56-57.
[227] *Ibid*., p. 57.

à [elle]-même[228] ». En étant trop centrée sur ses besoins, elle a ainsi tendance à oublier ceux des autres.

De plus, en s'occupant trop d'elle-même, elle ne permet pas à Bruno d'entrer complètement dans sa vie, comme si elle désirait rester une étrangère à ses yeux ou comme si elle craignait qu'il découvre un secret intolérable ou encore, un monstre. En effet, Ève finit par lui avouer qu'elle ne s'apprécie pas énormément, ce qui la fait réfléchir sur sa nature profonde :

> ÈVE. Tu sais, longtemps, j'ai cru qu'on finissait par choisir qui on est. […] Alors souvent, je me disais : si je veux être une personne... je sais pas, moi, bienveillante. J'ai juste à décider une fois pour toutes d'être bienveillante, pis je vais devenir une personne bienveillante. […] Mais aujourd'hui je me rends compte que c'est pas vrai, ça marche pas, on est pogné à être ce qu'on est pis qu'on a pas choisi […][229].

Bien qu'Ève tente de devenir une épouse « bienveillante », elle ne peut pas faire autrement que de revenir à sa nature égoïste. Elle finit par accepter cette image de la famille que Bruno et elle se sont créée[230] en sachant très bien « qu'il faut du courage pour toucher la main qui savait si bien nous émouvoir autrefois, pour admettre encore une fois que l'émoi n'aura pas lieu[231] ». Elle se résigne à l'idée qu'une vie de couple amoureuse, agréable et remplie de séduction n'est plus à leur portée. Son incapacité à communiquer ses désirs fait qu'elle se contente alors de ses fantasmes; elle devient une épouse résiliente, mais insatisfaite et égoïste.

De son côté, dès son tout jeune âge, Léo porte à sa mère un amour teinté d'un désir incestueux qui la dérange :

> *Léo fixe sa mère.* […]
> ÈVE. Arrête de me fixer, Léo. Je t'ai déjà dit que c'est pas poli de fixer.

---

[228] *Ibid*., p. 59.
[229] *Ibid*., p. 60.
[230] « ROMAN (LÉO). Voilà que nous devenons, tous ensemble, le temps d'une promenade sur le mont Royal, la famille que ma mère avait imaginée […] Nous sommes une photo qui se déplace, un tableau que les gens peuvent admirer à loisir […] ». *Ibid*., p. 58.
[231] *Ibid*.

> LÉO. Je peux pas te regarder?
> ÈVE. Oui tu peux, mais pas tout le temps, pas sans arrêt.
> LÉO. Pourquoi?
> ÈVE. Parce que tu me mets mal à l'aise. Est-ce que tu as quelque chose à me demander?
> LÉO. Non.
> ÈVE. Alors arrête un peu de me regarder.
> LÉO. Où je regarde, alors?
> ÈVE. N'importe où, on est à la montagne, c'est beau, tu peux regarder le paysage...
> LÉO. Le paysage, c'est moins beau que toi.
> ÈVE. Léo, franchement.
> LÉO. T'aimes pas ça, que je t'adore?
> ÈVE. Quoi?
> LÉO. T'aimes pas ça, que je t'adore?
> ÈVE. Va jouer, mon ange. Va jouer avec Justine[232].

Dans cet extrait, le malaise d'Ève face à Léo ne tient pas seulement à son statut de mère, il vient surtout de l'admiration absolue que lui voue son fils et qu'elle peine à accepter.

Pour se faire aimer en retour, Léo s'efforce de devenir un fils parfait, particulièrement par contraste avec sa sœur Justine :

> ROMAN (LÉO). Depuis que ma mère est aussi la mère de ma sœur, j'ai cherché à ce qu'elle m'aime pour tout ce que je ne suis pas. Je ne suis pas l'enfant [...] qu'on a perdu dans la montagne, qu'on a appelé désespérément et qui s'est joué de vous en ne répondant pas, je ne suis pas l'enfant qui est parti en claquant la porte après avoir proféré des injures, je ne suis ni cruel, ni impitoyable, ni indifférent. Alors, avec tout ce que je ne suis pas, je me demande comment fait ma mère pour m'aimer aussi peu[233].

En tâchant de devenir ce fils exemplaire qui incarne tout le contraire de sa sœur caractérielle, Léo consolide la relation conflictuelle qu'il entretient avec sa mère, c'est-à-dire une relation empêchée par le désir incestueux qui ne se concrétisera jamais. Bien qu'Ève semble indifférente à son amour, il continue d'espérer. « Je veux... que ma mère m'aime pour tout ce que je suis pas. Et pour les livres que j'écrirai jamais[234] », avoue-t-il lors de son entrevue. Ainsi, afin de nouer le lien mère-fils, Léo finira par « arrach[er] les mots de la bouche de sa

[232] *Ibid*., p. 35-36.
[233] *Ibid*., p. 81.
[234] *Ibid*., p. 101.

mère, comme autant d'échardes qui l'insupportent[235] », tandis qu'Ève y verra « la plus grande preuve de [son] amour pour [lui][236] ».

À bien y regarder, le rapport conflictuel avec son fils et avec son mari ne serait-il pas semblable à celui qu'Ève entretient avec l'institution littéraire ? Autrement dit, la distance importante que maintient Ève avec Bruno et Léo s'expliquerait-elle par le complexe littéraire qu'elle éprouve envers les auteurs masculins ?

Dans le premier chapitre, nous avons vu qu'Ève affirme que les écrits féminins sont perçus comme inférieurs aux écrits masculins. Elle va même jusqu'à dire que « les hommes écrivent mieux[237] », la création artistique féminine étant entravée par une « générosité naturelle[238] » qui renvoie notamment à la fonction reproductrice de la femme. Ève tente tout de même de briser cette construction sociale en bernant le public et les médias : par le geste d'imposture qu'elle pose avec son fils, elle questionne la réception critique des écrits féminins. De plus, à l'intérieur même de son roman, Ève fait porter au narrateur un discours essentialiste sur la création littéraire. Rappelons les lignes de la quatrième de couverture, projetées sur un écran en guise de prologue à la pièce :

> Si, pour une femme, écrire, c'est ne pas mourir tout à fait, si c'est acheter le désir alors qu'elle vieillit, si c'est tenter, à force de mots, de séduire une fois pour toutes, alors elle doit reconnaître l'écriture pour ce qu'elle est : un acte désespéré et frivole, ni plus ni moins que la robe qu'elle fait tourner pour son père, d'abord, et ensuite le cul qu'elle guinde pour tous les autres[239].

Puis, le passage concernant l'écriture de l'homme :

> L'homme écrit pour que les femmes en tombent amoureuses. Ça fonctionne la plupart du temps. L'écriture d'un homme lui garantit cette séduction dont rien ne peut venir à bout, ni ses tares physiques, ni toutes ses bassesses, ni son caractère épouvantable. L'écriture

[235] *Ibid*., p. 90.
[236] *Ibid*., p. 78.
[237] *Ibid*., p. 46.
[238] *Ibid*., p. 47.
[239] *Ibid*., p. 13.

> d'une femme ne réussira jamais de tels prodiges. Pour qu'ils en tombent amoureux, il faut encore à la femme certains attraits qui n'ont rien à voir avec les mots qu'elle déploie pourtant comme une longue langue pleine d'espoir[240].

S'il est vrai qu'Ève tient à briser « le spectre du biologisme et de l'essentialisme[241] », pourquoi tient-elle ce discours dans son roman et lors de la discussion avec ses amis ? Pourquoi avoue-t-elle également à Bruno qu'elle est incapable de devenir une femme bienveillante, contredisant ainsi la théorie de Judith Butler selon laquelle « la performativité fait advenir le sujet[242] » ? Bruno, quant à lui, croit que « c'est [s]on genre : affirmer des choses qu['elle] croi[t] absolument pas, juste pour provoquer[243] ». S'agit-il d'un mensonge lorsqu'Ève avance que l'écriture d'un homme est supérieure à celle d'une femme ? Est-ce une autre manipulation de sa part que de refuser d'agir comme une personne aimable ? Comme le souligne Anne Ubersfeld, au théâtre, « le mensonge est un outil dramaturgique, une *parole-acte.* Quand le personnage ment, le spectateur sait qu'il ment, et le théâtre lui offre le spectacle non seulement d'un échange gauchi, fallacieux, mais aussi d'un acte scénique qui va travailler la suite des échanges[244] ». Ainsi, en affirmant que « les hommes écrivent mieux » et qu'« on est pogné à être ce qu'on est pis qu'on a pas choisi », Ève met en scène une imposture qui se détaille au fur et à mesure que ses motivations du don de son roman à Léo se dévoilent.

En réalité, plus qu'un mensonge ou qu'une imposture, il s'agit d'un doute qu'Ève manipule et questionne à son gré, tel que le suggère la supposition de la quatrième de couverture avec la répétition des « si ». Il ne s'agit donc pas d'une affirmation clairement définie et assumée, mais plutôt d'un questionnement sur la différence d'écriture entre un homme et une femme, ainsi que sur la construction de l'identité. Y a-t-il véritablement une

---

[240] *Ibid*., p. 38.
[241] Evelyne LEDOUX-BEAUGRAND. *Op. cit*., p. 304.
[242] Audrey BARIL. *Op. cit*., p. 65.
[243] Evelyne de la CHENELIÈRE. *Op. cit*., p. 46.
[244] Anne UBERSFELD. *Lire le théâtre III*, *op. cit*., p. 83. Souligné par l'auteure.

différence? L'écriture a-t-elle un sexe? ou un genre? Est-ce qu'une personne peut réellement devenir maîtresse de ses actes et de son genre ?

En fin de compte, si Ève garde ses distances avec Léo et Bruno, c'est parce que leur masculinité représente une menace à son identité artistique. Mais nous pouvons aussi comprendre que cette distance lui permet de rester dans le doute, et donc de poursuivre sa création artistique. Si Ève tente de se rapprocher de sa fille Justine en créant un lien sororal avec elle, elle se refuse à toute relation affective avec les hommes, comme s'ils incarnaient l'ensemble de l'écriture masculine, ou bien l'ensemble des critiques péjoratives à l'égard de l'écriture des femmes. Sciemment, Ève choisit de vivre dans ses fantasmes sexuels et littéraires plutôt que de vivre dans le réel avec les hommes de son quotidien, car « le fantasme participe de l'articulation du possible; il nous transporte au-delà de ce qui est présent et vrai aujourd'hui vers un royaume de possibles, le non encore vrai et le non encore présent[245] ». Ainsi, Ève rêve à un « royaume de possibles » où non seulement ses romans seront reçus sans égard à son identité de femme, mais surtout où la critique littéraire et les médias percevront les auteurs de manière égale, peu importe leur « sexe » ou leur « genre ».

La Liste de Jennifer Tremblay : le poids d'une définition traditionnelle des genres

Contrairement aux deux autres pièces, aucun personnage masculin n'apparaît sur scène dans *La Liste,* qui repose en effet entièrement sur le soliloque de la Femme. Mais cela n'empêche pas que le mari soit souvent évoqué, précisément par son absence : il travaille à l'extérieur, elle reste à la maison. Cette définition traditionnelle des genres est vécue par la Femme comme une entrave à l'émancipation aussi bien qu'à l'amour.

[245] Judith BUTLER. *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 43.

Dans l'extrait suivant, qui relate la fête de Camille, la Femme prend conscience avec colère de la division sexuelle traditionnelle des tâches à laquelle Caroline et elle se conforment :

> Caroline est une mère dévouée.
> Elle recommence.
> Elle allaite le bébé en animant le jeu de l'âne.
> Son mari est assis sur le divan.
> Il règle l'histoire des pneus d'hiver avec le beau-frère.
> Tassez-vous je fais la vaisselle.
> Je fais la vaisselle et je sacre mon camp[246].

Cette même prise de conscience est présente dans *Le Carrousel*, suite logique de la première pièce[247], mais, cette fois-ci, de manière encore plus chargée :

> Les mères n'ont pas droit à l'exil.
> Elles doivent comprendre les mères que leur rôle est de rester.
> […]
> Parfois les hommes s'en vont.
> Souvent.
> La plupart du temps.
> Les hommes s'en vont.
> Ils partent chercher l'Amérique.
> Ils partent prouver que la terre est ronde.
> Que les bateaux flottent.
> Ils partent chercher de l'or.
> […]
> Les mères ont les mains jointes.
> Les amantes se tournent vers l'horizon.
> Les fillettes pleurent avant de s'endormir[248].

Ce passage évoque sans contredit une division des rôles reposant sur une définition traditionnelle des sexes : les femmes devraient rester auprès de leurs enfants, tandis que le domaine scientifique et l'exploration de l'univers appartiennent aux hommes. Le lexique

---

[246] Jennifer TREMBLAY. *La Liste*, *op. cit*., p. 24.

[247] Aucune mention ne confirme qu'il s'agit de la suite exacte de *La Liste.* Cependant, plusieurs indices clairs nous poussent à le croire. D'abord, la Femme, comme dans la première pièce, est anonyme et s'exprime de la même façon, avec des phrases courtes et sèches, parfois averbales, disposées de manière verticale. De plus, son environnement ne change pas : elle habite toujours près des champs, elle évoque la présence de « l'arbre qui règne au bout du champ » et elle est toujours mère de jeunes garçons. La présence de la ritournelle revient également, mais sous une autre forme : celle de la ritournelle familiale.

[248] Jennifer TREMBLAY. *Le Carrousel*, Montréal, Éditions de la Bagnole, collection « Parking », 2011, p. 21, 51.

utilisé (« pas droit » et « doivent comprendre ») indique manifestement un sentiment d'injustice à l'égard de cette division essentialiste du travail. De plus, la posture plaintive des femmes (mères, amantes, fillettes) souligne la souffrance féminine qui ne connaît d'autre réconfort que la piété. C'est précisément cette division traditionnelle qui est à l'origine de l'incapacité de la Femme et de son mari à combler les désirs de l'autre.

En effet, le fait que le mari soit toujours absent pour son travail fait perdre à la Femme toute confiance en ses charmes :

> Mon mari dit c'est toi qui as voulu venir ici.
> Tu as exigé la campagne.
> J'ai voulu venir ici pour qu'il soit avec moi.
> J'ai voulu venir ici pour l'éloigner de tout.
> Je veux toute son attention.
> Je pensais l'aspirer totalement mon mari.
> Être sa seule nourriture.
> Je pensais qu'il ne penserait plus qu'à me regarder mûrir.
> Je pensais qu'ici je deviendrais sucrée.
> Mais je suis un fruit amer.
> En pleine ville.
> Ou en plein champ.
> Je reste un fruit amer.
> Mon mari continue de devoir partir.
> Et moi je continue de devoir rester.
> Ici dans ce champ mort[249].

Tout en exprimant sa solitude et sa souffrance de ne pas avoir réussi à garder son mari auprès d'elle, elle dit aussi la frustration de celui-ci. En effet, en l'accusant d'avoir « exigé la campagne », son mari trahit son sentiment d'étouffement. De fait, le réseau d'oppositions (campagne/ville; rester/partir) entre la Femme et son mari accentue l'éloignement du couple.

Celui-ci se confirme un peu plus loin, cette fois-ci sur le mode de l'indifférence :

> Il rentre fatigué mon mari.
> Il y a la route à faire depuis qu'on habite ici.
> Son arrivée n'est pas un soulagement.
> Ni pour lui ni pour moi.
> Ses yeux fatigués.

[249] Jennifer TREMBLAY. *La Liste*, *op. cit.*, p. 14-15.

> Mes bras ne se tendent pas.
> Je vais le bouder.
> Il va m'ignorer pour ne pas en souffrir.
> Demain matin il va repartir[250].

Dans ce quotidien répétitif, l'ignorance de l'autre devient une façon d'étouffer la peine.

L'absence du mari renvoie à cette figure de l'homme absent qui caractérise le théâtre québécois, notamment les pièces de Michel Tremblay : « l'homme, le mari ou le souteneur, y figure comme un personnage négatif, absent, cruel, fou ou alcoolique[251] ». Les femmes vivant avec ces types de maris sont « rarement montrées sous l'angle d'un rapport amoureux salutaire[252] »; peu d'entre elles auront « droit au bonheur conjugal[253] », et c'est bien ce qui se produit dans *La Liste*. Dominique Lafon ajoute que « [l]'absence au théâtre est plus qu'un procédé. C'est le signe de l'attente, voire de la quête[254] », ce qui se confirmera dans *Le Carrousel*.

Dans cette dernière pièce, outre la figure du mari absent, on retrouve aussi les figures du grand-père et du père décédés de la narratrice, qui viennent pareillement hanter le récit ou qui sont interpelés par la Femme. Ils incarnent tous les trois la figure spectrale du père dont parle Evelyne Ledoux-Beaugrand : « une figure paternelle qui prend, chez les auteures contemporaines, les traits d'un revenant ou encore d'une apparition[255] ».

> C'est, en ce sens, dans l'entre d'un mouvement de *dys-affiliation*, qui n'est ni déni du lien ni obédience aux schèmes normatifs de la filiation, mais en tension entre la rupture caractéristique d'une recherche de nouveauté et un désir de continuité exprimé par le travail de reprisage dont il est l'objet, qu'apparaît dans l'espace du récit le spectre paternel. C'est également en tension entre deux mouvements textuels que celui-ci se présente dans les textes qui tentent de construire le père, de lui donner une présence charnelle afin d'ainsi pouvoir l'évacuer. Entre construction et vidage, gestation et

---

[250] *Ibid*., p. 16-17.
[251] Dominique LAFON. « Entre Cassandre et Clytemnestre : le théâtre québécois, 1970-90 », dans *Theatre Research International*, vol. 17, n. 3, p. 238.
[252] Lynda BURGOYNE. « Au nom du père », dans *Revue de théâtre Jeu*, n. 58, 1991, p.115.
[253] *Ibid*.
[254] Dominique LAFON. *Op. cit*., p. 238.
[255] Evelyne LEDOUX-BEAUGRAND. *Op. cit*., p. 157.

> avortement, possession et exorcisme, les métaphores utilisées afin d'aborder le rapport au père mettent en lumière le double geste par lequel les narratrices cherchent à échapper à la hantise paternelle[256].

Quant aux femmes, dans *Le Carrousel*, elles sont prisonnières de la ritournelle familiale, cette « grille qui se refermait sur [s]a mère [et qui] se referme[257] » sur la narratrice, qui renvoie notamment au malheur des femmes : chacune d'entre elles (grand-mère, mère, narratrice) ayant épousé un homme devenu soit alcoolique et violent, soit distant et inattentif au plaisir de son épouse, un homme « absent, […] abruti, égoïste, […] irresponsable et sans envergure[258] ». Ainsi, la solitude et la sécheresse affectives de la Femme sont métaphorisées par la présence de l'arbre solitaire au bout du champ mort :

> Il n'y a que des champs devant moi.
> Secs.
> Fades.
> Infertiles.
> […]
> L'arbre au bout du champ m'aspirait.
> Je le voyais bien de la fenêtre où je berçais Raphaël.
> Il était seul dans son champ.
> J'étais seule dans ma maison.
> Il était vulnérable.
> Soumis aux vents.
> Les vents terribles de ce village.
> […]
> Je déteste ce champ.
> Cette maison[259].

Mais l'éloignement du couple est-il dû seulement à l'ignorance des désirs de l'autre ? À la deuxième séquence de *La Liste* intitulée « Oppression », la narratrice fait état d'une dispute conjugale :

> Mon mari dit nous allons à ce pique-nique.
> Je boude sur le grand canapé noir.
> […]

---

256 *Ibid*., p. 157-158.
257 Jennifer TREMBLAY. *Le Carrousel*, *op. cit*., p. 14.
258 Lynda BURGOYNE. *Op. cit*., p. 115.
259 Jennifer TREMBLAY, *La Liste*, *op. cit*., p. 14, 25.

Il s'insurge et s'agite.
Tu dis je suis seule.
Tu dis je m'ennuie.
Tu pleures et tu grinces.
Nous allons à ce pique-nique.
Il y aura des mères.
Il y aura des pères.
Des enfants.
Des chiens.
Tous les villageois de ce village.
Tu diras bonjour.
Tu diras je suis nouvelle ici.
Tu tendras ta main.
C'est ainsi que la vie se passe.
Les gens se rencontrent sur des gazons verts.
Ils se font rire.
Ils se revoient.
Ils s'invitent.
Ils partagent leur piscine[260].

Les répliques de son mari renvoient à un code de vie sociale auquel la Femme devrait se conformer, comme en témoigne l'utilisation du futur simple à la deuxième personne du singulier. Les exigences répétées sous forme d'anaphores accentuent aussi le sentiment d'oppression de la Femme et sa domination par l'homme.

Dans *Le Carrousel*, la Femme se jettera dans les bras d'un autre homme afin de combler ses besoins affectifs :

Je retire mes gants.
Je prends sa main.
Je l'embrasse sous un réverbère.
[...]
Je suis une femme infidèle.
Je m'en fous.
[…]
Il m'ouvre ses bras.
Il ouvre ma blouse.
Sa bouche sur ma poitrine.
Une seule seconde.
Et je tombe encore plus bas.
[…]
Je ne suis pas amoureux de toi.

[260] *Ibid*., p. 21-22.

Je ne l'écoute pas[261].

Tout en sachant que cette aventure ne durera pas, elle continue d'espérer :

J'achète des jupes et des décolletés.
Je suis la terre fertile des fleurs des tissus que je porte[262].

L'aventure sexuelle de la Femme lui fait croire qu'un autre avenir est possible. Elle substitue alors son identification au « champ mort » par une autre : celle des terres fertiles. Puis, cette espérance se brise d'un seul coup :

Si tu ne me prends pas je te tue.
Il [cet homme] rit.
Si tu ne me prends pas je te tue.
Il rit encore.
Si tu ne me prends pas je te tue.
Il ne rit plus.

Il fait l'amour à une passante dans un motel miteux.
Fallait-il que je le sache Marie.
Je sors en plein soleil.
Je traverse le champ à pied.
Le sol gelé supporte mon pas.
L'air m'échappe.
La compression de tous les organes vitaux.
Et j'abats cet arbre qui règne au bout du champ[263].

En abattant ce symbole qui lui rappelle sa solitude, elle abat aussi son reflet de femme sèche et vulnérable. Cet acte de démolition serait-il synonyme de suicide symbolique ? Ou bien serait-il plutôt synonyme d'une prise de contrôle sur sa vie ? Il y a manifestement là une volonté, pour la Femme, de recommencer sa vie en brisant son reflet négatif, en refusant de se conformer au rôle traditionnel qui lui était imparti.

Somme toute, dans *La Liste* comme dans *Le Carrousel*, la division traditionnelle des rôles accentue la colère et la frustration de la Femme, ce qui l'entraîne dans les bras d'un autre homme que son mari. Elle demeure néanmoins insatisfaite puisque ses rêves se brisent

[261] Jennifer TREMBLAY. *Le Carrousel*, *op. cit*., p. 57-58.
[262] *Ibid*., p. 59.
[263] *Ibid*., p. 59.

rapidement. La Femme, tout comme Ève, vit donc dans le fantasme qui est « ce que la réalité forclôt, et ainsi, ce qui définit les limites de la réalité, l'établissant en tant que son en-dehors constitutif. La promesse critique du fantasme, lorsqu'il peut exister, est de remettre en question les limites contingentes établissant ce qui sera désigné ou non comme étant la "réalité"[264] ». Le fantasme, ici, ne sert pas seulement à combler les besoins sexuels de la narratrice par la présence d'un autre homme, il sert aussi à critiquer les codes sociaux qu'on lui impose. Par conséquent, il lui permet de prendre conscience de l'injustice de sa condition et d'éventuellement s'en libérer, car, en rêvant à sa liberté de mouvement, elle détruit « ce qui [a été] désigné ou non comme étant la "réalité" ».

De l'insatisfaction au fantasme

En fin de compte, dans les trois pièces, l'imaginaire du rapport entre hommes et femmes apparaît toujours disharmonique et problématique, les personnages féminins étant constamment insatisfaits de leur relation avec les hommes et en quête d'une satisfaction élusive. Cette recherche de la satisfaction ne peut se concrétiser que par le fantasme que Butler définit comme « ce qui permet de s'imaginer soi-même et les autres autrement[265] ». Ainsi, Carole voit en Joe la possibilité de briser sa carence affective et sa solitude. Lucie, de son côté, trouve son espoir dans la chanson country de Connie Smith qui lui révèlera sa propre condition. Les fantasmes d'Ève lui permettent de vivre dans « ce que la réalité forclôt[266] » en tant qu'auteur masculin. Ils lui permettent aussi de mieux vivre sa sexualité en substituant Bruno par l'image de son ami Sébastien. La Femme, quant à elle, réussit à briser « les limites

[264] Judith BUTLER. *Défaire le genre*, *op. cit*., p. 43.
[265] *Ibid*.
[266] *Ibid*.

de la réalité[267] » en ce qui a trait au rôle de la femme – et de la mère – et à ses envies sexuelles. Le fantasme dans la construction de l'identité de ces personnages féminins relève d'une importance capitale : sans lui, ces femmes ne pourraient pas remettre en question leur condition et, par le fait même, « les limites contingentes établissant ce qui sera désigné ou non comme étant la "réalité"[268] », à savoir les limites de la construction sociale, de ce qui définit le rôle de la femme et celui de l'homme. Leur prise de conscience pourrait permettre à ces femmes de passer outre les barrières sociales et, ainsi, de « défaire leur genre » ou leur sexe : par exemple, si Lucie réussit à sortir de sa relation humiliante et violente avec Joe, c'est parce qu'elle prend conscience de l'ampleur de ses effets sur son corps et sur son identité.

Néanmoins, il est primordial de souligner que si le fantasme « établit le possible en excès du réel », il « indique un "ailleurs" qu'il intègre lorsqu'il se fait corps[269] », et empêche de ce fait l'émancipation sociale (totale) des personnages féminins. En effet, bien que ceux-ci accèdent au fantasme, ils échouent dans sa satisfaction. À titre d'exemple, la Femme, dans la suite de *La Liste*, vit une aventure sexuelle avec un autre homme, mais elle sera immédiatement brisée par la tromperie de celui-ci. De même, Ève demeure insatisfaite de sa posture d'auteure. Bien qu'elle orchestre une imposture afin que son roman profite d'une meilleure visibilité – et, par le fait même, qu'elle existe dans la sphère littéraire en tant qu'auteur masculin – Ève ne peut pas profiter pleinement de cette gloire, accentuant encore davantage sa haine envers la critique littéraire sexiste. Ainsi, bien que chez chacun des personnages féminins de notre corpus nous retrouvons une prise de conscience, une dénonciation de leur condition et une volonté de changement, aucun d'entre eux ne transcende

[267] *Ibid*.
[268] *Ibid*.
[269] *Ibid*.

véritablement les « limites » de leur genre. Au mieux, elles le questionnent sans parvenir à le déconstruire. Enfin, le fantasme n'est pas toujours une force positive en soi, comme en témoigne celui de Carole qui devient obsessif, voire malsain.

Leur rapport aux hommes témoigne encore une fois de ce clivage du moi, face à leur « rôle » de femme ou d'épouse. Il fait d'elles des femmes vulnérables, mais capables de reconnaître leur condition. De plus, l'imaginaire du rapport entre hommes et femmes ne se manifeste plus uniquement dans la parole, mais aussi dans l'action. Contrairement aux personnages féminins des décades précédentes, qui dénonçaient non seulement l'inégalité de leur rapport aux hommes, mais également la structure patriarcale à l'origine de cette inégalité[270], les personnages féminins de notre corpus sont représentés de manière à accepter sciemment des rôles de soumission et d'humiliation. Ces représentations des personnages féminins et de la « conscience féministe[271] » nous confirment l'influence de la troisième vague féministe qui « s'intéresse aux positions identitaires, à l'éclatement des genres[272] ». Mais comme nous l'avons vu, les personnages féminins de *Chaque jour*, de *L'Imposture* et de *La Liste* ne sont pas en rupture complète avec le féminisme de la deuxième vague dont ils reprennent certaines thématiques (le questionnement du genre dans *L'Imposture* et la place de la nature dans *La Liste*). Ils confirment l'idée de Françoise Collin affirmant que « la filiation

[270] À cet effet, dans *La Nef des sorcières*, nous pouvons lire : « Nous deux qui sommes attirés l'un vers l'autre. Connaîtrons-nous jamais nos deux visages? Peut-être sommes-nous faits l'un pour l'autre… peut-être. Jusqu'ici on a été faits l'un par l'autre. […] Et c'est un échec. ». (COLLECTIF. *La Nef des sorcières*, *Op. cit*., p. 57). Quant à la pièce *Bernadette et Juliette ou la vie c'est comme la vaisselle, c'est toujours à recommencer* d'Elizabeth Bourget, l'un des personnages féminins s'exclame à son copain que « quand une femme n'est pas à g'noux, en admiration d'vant un homme, c't'une frustrée! » (Elizabeth BOURGET, *Op. cit*., p. 68).

[271] Notre traduction de « feminist consciousness ». Denisa-Adriana OPREA. *Op. cit*., p. 13.

[272] Maria NENGEH MENSAH. *Op. cit*., p. 15.

est un art de tenir le fil et de casser le fil[273] », témoignant ainsi de la postérité de la deuxième vague féministe dans la dramaturgie féminine contemporaine au Québec.

[273] Françoise COLLIN. « Un héritage sans testament », *Les cahiers du GRIF. La société des femmes*, Bruxelles, éditions Complexe, 1992, p. 112.

Conclusion
« Entre féminisme et féminité[274] »

Tout au long de ce mémoire, nous avons analysé la représentation dramaturgique de la femme afin de savoir si les trois pièces de notre corpus s'inscrivent, ou non, dans une prise de parole féministe. Dans chacun des imaginaires exploités, nous avons relevé des différences importantes entre les personnages féminins. En effet, ceux-ci ne forment pas de consensus féminin ou de « catégorie femmes » au sens où l'entend la deuxième vague féministe, car ils possèdent chacun leur représentation singulière. Néanmoins, par les constantes – le clivage, la captivité, le fantasme et la prise de conscience – qui se dégagent de nos observations, nous voyons que les personnages féminins concordent vers une représentation similaire.

Le clivage des personnages se manifeste dans leurs rôles de mères et d'épouses, avec lesquels ils ne sont pas en harmonie. Par exemple, dans *Chaque jour*, Lucie est divisée entre son rôle maternant auprès de Joe et sa sexualité sans bornes. Quant à la Femme, dans *La Liste*, elle vit douloureusement sa maternité en s'aliénant à ses listes infinies tandis qu'elle désire ardemment assouvir ses besoins affectifs, ce qui fait d'elle une épouse insatisfaite et soumise. Comme nous l'avons vu précédemment, le clivage des personnages féminins fait écho aux thématiques du théâtre contemporain qui, selon Jean-Pierre Sarrazac, présente un « moi divisé[275] », « en contradiction avec lui-même[276] », mais il traduit aussi plus spécifiquement la difficulté de concilier les différentes facettes de l'identité féminine. Ainsi, *Honey Pie*, une

[274] Cette expression est tirée de l'ouvrage de Muriel Plana dans lequel elle explique le rapport entre la féminité et le féminisme dans le théâtre des femmes contemporain : « Ainsi, fascinée par la féminité, tentée par un féminisme centré sur des problématiques spécifiquement féminines, soucieuse, en même temps, de faire connaître ces problématiques à l'autre sexe pour le rassurer et l'impliquer dans leur réflexion, cette génération de femmes artistes semble donc en proie à une crise du "féminin" ». Muriel PLANA. *Op. cit.*, p. 332

[275] Jean-Pierre SARRAZAC. *Op. cit*., p. 79.

[276] *Ibid*., p. 80.

autre pièce de Fanny Britt, présente l'univers d'un bar de danseuses, ces personnages féminins « impudiques physiquement, mais affligés d'une grande pudeur de sentiments[277] ».

En ce qui concerne la captivité, elle découle surtout du poids de l'imaginaire médiatique. Dans son ouvrage sur le théâtre et le féminin, Muriel Plana explique que

> [l]es jeunes femmes d'aujourd'hui ont intériorisé cette image fantasmatique d'elles-mêmes que les médias leur tendent à la fois comme un miroir et comme un modèle. Elles en éprouvent le caractère aliénant mais elles peinent à lui opposer des contre-modèles, à s'en dégager pour proposer autre chose – car le langage médiatique est devenu leur langage principal[278].

Ainsi, ces images et ces discours prédéfinis sur les femmes contribuent au sentiment de captivité qui habite les personnages féminins, telle la Femme, dans *La Liste*, qui s'enlise davantage dans son quotidien répétitif en s'identifiant à Donalda. À propos de la présence des médias dans la dramaturgie contemporaine des femmes, Muriel Plana ajoute que

> [l]a mise en scène […] de l'influence des médias et des représentations sur les femmes participe sans aucun doute, dans leur esprit, d'un travail critique, voire satirique, qu'on pourrait qualifier de *féministe*. Mais c'est un féminisme ambigu, contradictoire, qui n'a rien d'univoque ni d'ouvertement militant[279].

Ce constat s'applique tant à *L'Imposture* qu'aux deux autres pièces de notre corpus. La représentation de l'imaginaire médiatique y correspond manifestement à ce « travail critique », et donc féministe, questionnant « l'image stéréotypée et fragmentée d'un "moi" féminin objectivé[280] ».

La captivité ne se manifeste pas qu'à travers l'imaginaire médiatique : elle est également présente dans un rapport à l'homme qui n'est jamais bénéfique aux femmes. En effet, dans *Chaque jour*, Carole ne peut exister sans figure masculine; elle est complètement dépendante de la présence de Joe, ce qui accentue encore sa claustration. Lucie, de son côté,

---

[277] Jean SAINT-HILAIRE. « Le Trident lit "Honey Pie", de Fanny Britt », dans Le Soleil, 7 octobre 2002, p. B5.
[278] Muriel PLANA. *Op. cit.*, p. 331
[279] *Ibid*., p. 329. Souligné par l'auteure dans le texte.
[280] *Ibid*., p. 333.

est prise dans sa relation disharmonique avec Joe de laquelle elle finit par se libérer, mais pour y arriver, elle doit subir une forte humiliation, mêlée de violence physique et verbale, lui faisant perdre toute dignité. Cette dénonciation de la captivité, qu'elle se situe au niveau de l'imaginaire médiatique ou des rapports hommes-femmes, réactualise ainsi le caractère féministe des pièces, car

> la jeune création féminine contemporaine, plus qu'elle n'attaque le patriarcat ou la norme hétérosexuelle, retourne la critique féministe contre les femmes elles-mêmes en s'attachant à la relation aliénante qu'elles entretiennent avec leur image, image héritée, image imposée, image construite, image véhiculée par les médias. […] Le combat pour le Pouvoir et la rivalité entre les deux sexes les obsèdent bien moins, semble-t-il, que la quête d'une meilleure communication entre eux[281].

Quant à l'importance du fantasme, elle est directement liée au clivage et à la captivité. En effet, ceux-ci entraînent chez les personnages féminins le désir d'échapper à leur condition. Le fantasme apparaît comme la seule façon de le faire, comme en témoignent la Femme lorsqu'elle rêve à un avenir affectif meilleur, ou Ève quand elle évoque la possibilité de devenir un auteur masculin, du moins d'être reçue ainsi. Même s'il se limite à rêver à « un royaume de possibles », le fantasme permet surtout une prise de conscience, en ce qu'il « reme[t] en question les limites contingentes établissant ce qui sera désigné ou non comme étant la "réalité"[282] ». Ainsi, sans que les personnages féminins ne parviennent à défaire leur genre ou à concrétiser leur fantasme, ils prennent tous conscience de leur condition (à l'exception notable de Carole qui demeure aliénée à son univers télévisuel) et tentent même, dans certains cas, de briser leur carcan, comme Ève avec son imposture et Lucie avec sa fuite – voire, plus modestement, la Femme qui, à la fin de *La Liste*, « *sort de la cuisine, laissant une porte ouverte derrière elle*[283] ».

---

[281] *Ibid*., p. 337.
[282] Judith BUTLER. *Défaire le genre*, *op. cit*., p. 43.
[283] Jennifer TREMBLAY. *Op. cit*., p. 57.

Une telle représentation s'inscrit manifestement dans le sillage des théories féministes, particulièrement celles de la troisième vague ayant comme caractéristique importante la « conscience féministe[284] ». Dans le théâtre des femmes des décennies précédentes, cette conscience féministe existait bien sûr, mais elle se dirigeait contre le patriarcat ou plutôt : les personnages féminins prenaient conscience de la domination masculine et la dénonçaient collectivement, avec vigueur et « exaltation du féminin[285] ». Or, aujourd'hui, la troisième vague féministe « prend appui sur la différence, la pluralité et l'individualisation, sur la fragmentation et l'hétérogénéité[286] », ce qui rend la « conscience féministe » diversifiée. Comme le précise Muriel Plana,

> […] la lutte des sexes n'est plus dramatisée ni représentée, ni sur la scène ni dans le discours des personnages. Le patriarcat n'est plus directement dénoncé. L'aliénation des femmes est désormais perçue moins comme le fait des hommes, […] que du système capitaliste, de la société de consommation, du tout commercial et du tout érotique, dont les femmes, plus que les hommes […], seraient les victimes privilégiées et les complices consentantes […]. [Le] théâtre féminin extrême-contemporain […] dénonce essentiellement les médias, le système de marché et les femmes elles-mêmes comme responsables de leur aliénation [287].

Il ne s'agit donc plus d'une prise de conscience univoque contre la domination masculine, mais bien d'une prise de conscience intime, personnelle de leur état et de tout ce qui en est l'origine, et notamment leur propre responsabilité dans la perpétuation de l'aliénation. Ainsi, chez les personnages féminins de notre corpus, il y a « entropie : perte progressive de l'énergie du moi – jusqu'à ce que l'acceptation de [leur] propre morcellement [leur] permette […] de

[284] Notre traduction de « feminist consciousness ». Denisa-Adriana OPREA. *Op. cit*., p. 13.
[285] Micheline DUMIONT. *Op. cit*., p. 67.
[286] Denisa-Adriana OPREA. *Op. cit*., p. 9.
[287] Muriel PLANA. *Op. cit.*, p. 330, 332.

réinvestir le cosmos et de prendre le monde à [leur] charge[288] », par une prise de conscience et une éventuelle libération.

Ces représentations de personnages féminins vulnérables, toujours pensés de façon multiple, s'inscrivent manifestement dans les tendances que décrit Maria Nengeh Mensah dans son ouvrage portant sur la troisième vague féministe au Québec : « la culture populaire des jeunes femmes (médias, communications, publicité…) » et « la sexualité "positive" (pornographie féministe, […] récit des expériences sexuelles…)[289] », pour ne nommer que celles-là. En outre, ces représentations correspondent, d'une certaine manière, à ce que Muriel Plana appelle un « retour en arrière par la mise en avant de clichés éculés qu'on pensait bannis : la "maman" ("la voix de la mère de famille"), la "putain" ("symbole érotique") et la créature subalterne ("l'identité de la femme se résume, en fait, à son rapport avec l'homme")[290] », qui font curieusement écho aux *Fées ont soif* de Denise Boucher (1978) mettant en scène la Vierge Marie, Marie « la mère » et Marie-Madeleine.

Ainsi, dans le théâtre québécois contemporain, le féminisme n'est « pas mort comme le soutiennent certaines, mais morcelé, déplacé, exilé hors du giron qui l'a vu naître et ainsi devenu pour plusieurs méconnaissable[291] ». Autrement dit, il y a manifestement eu un déplacement de la deuxième à la troisième vague féministe laissant justement entrevoir un héritage – parfois critiqué – du passé ainsi qu'une nouvelle manière d'envisager l'avenir :

> Aussi, hériter ne signifie-t-il pas tout prendre, tout garder et encore moins conserver tel quel ce qu'on nous a légué, à la façon d'un condensé de nostalgie. De part et d'autre de ce processus, la filiation apparaît plutôt comme une ouverture à l'altérité, tant pour celle qui reçoit un héritage que pour celle qui initie le mouvement de transmission. Car, remarque encore Françoise Collin, "vouloir durer, c'est aussi, pour chacune apprendre à mourir, s'abandonner à une filiation qui donne lieu à l'autre : nommer et être nommée"

[288] Jean-Pierre SARRAZAC. *Op. cit*., p. 80-81.
[289] *Ibid*., p. 17.
[290] Muriel PLANA. *Op. cit*., p. 331.
[291] Evelyne LEDOUX-BEAURAND. *Op. cit*., p. 11.

> (1992c : 110-111). Dans cette "opération bilatérale" (111), "c'est aux nouvelles qu'il appartient de déterminer si elles veulent de l'héritage et ce qui, dans cet héritage, les intéresse. […]"[292]

Chaque jour, *L'imposture* et *La Liste* s'ancrent parfaitement dans cette perspective de la troisième vague parce qu'elles correspondent à cet « art de tenir le fil et de casser le fil[293] ». Hésiter entre le féminisme et la féminité caractérise donc indubitablement cette nouvelle dramaturgie féminine québécoise, qui questionne (ou détruit) les acquis du passé, instaure de nouvelles représentations dramaturgiques des femmes et diversifie ainsi le féminisme.

[292] *Ibid*., p. 16-17.
[293] Françoise COLLIN. *Op. cit.*, p. 112.

Bibliographie

1. Corpus

1.1. Corpus primaire

BRITT, Fanny. *Chaque jour*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2011, 103 p.

DE LA CHENELIÈRE, Evelyne. *L'Imposture*, Montréal, Leméac, 2009, 102 p.

TREMBLAY, Jennifer. *La Liste*, Longueuil, Éditions de la Bagnole, collection « Parking », 2008, 57 p.

1.2. Corpus secondaire

BOUCHER, Denise. *Les Fées ont soif*, Montréal, Éditions Intermède, 1979 [1978], 157 p.

BOURGET, Elizabeth. *Bernadette et Juliette ou la vie, c'est comme la vaisselle, c'est toujours à recommencer*, Montréal, VLB Éditeur, 1979, 149 p.

_____. *En ville*, Montréal VLB Éditeur, 1984, 218 p.

BRITT, Fanny. *Honey Pie* (tapuscrit – version 6), Québec, Conservatoire d'art dramatique de Québec, 2003, 77 p.

_____. *Hôtel Pacifique*, Montréal, Dramaturgies Éditeurs, 2009, 88 p.

_____. *Chaque jour* (tapuscrit – version 9), Montréal, Théâtre La Licorne, Septembre 2011, 76 p.

COLLECTIF. *La Nef des sorcières*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1992 [1976], 139 p.

COLLECTIF (Les « filles » du Grand Cirque Ordinaire). *Un prince, mon jour viendra*, 1974, Source : Revue de théâtre Jeu, n° 16, p. 45.

COLLECTIF (Théâtre des cuisines). *Nous aurons les enfants que nous voulons*, pièce publiée par le Comité de lutte pour l'avortement et la contraception libres et gratuits, février 1975, 42 p.

COLLECTIF (Théâtre des cuisines). *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage !*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 1976, 78 p.

DUPRÉ, Louise. *Tout comme elle*, Montréal, Québec Amérique, collection « Mains libres », 2006, 110 p.

FRÉCHETTE, Carole. *Baby blues*, Montréal, Éditions Les Herbes Rouges, collection « Théâtre », 1989 [1988], 85 p.

GAGNON, Dominique et *al*. *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, Édition du Remue-Ménage, 1979, 66 p.

LABERGE, Marie. *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles*, Montréal, VLB Éditeur, 1981, 119 p.

PELLETIER, Pol. *Joie*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1995, 103 p.

TREMBLAY, Jennifer. *Le Carrousel*, Montréal, Éditions de la Bagnole, collection « Parking », 2011, 82 p.

VINCENT, Julie. *Noir de monde*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 1989, 84 p.

2. Études critiques

2.1. Sur le corpus primaire

BÉLAIR, Michel. « Double polaroïd. Le plus récent texte de Fanny Britt, *Chaque jour*, met en scène deux générations qui ne se cherchent même plus », dans *Le Devoir*, 8 octobre 2011, p. E3.

_____. « Le grand vide ordinaire », dans *Le Devoir*, 25 octobre 2011, p. B7.

BERTIN, Raymond. « Dans les mots, la subversion », dans *Revue de théâtre Jeu*, n° 135, 2010, p. 68-73.

_____. « Entre réalisme et onirisme », dans *Revue de théâtre Jeu*, n°142, p. 16-19.

CADIEUX, Alexandre. « Trente ans d'imaginaires », dans *Le Devoir*, 16 janvier 2010, p. A1.

_____. « Impudicité, lucidité et connivence », dans *Le Devoir*, 16 novembre 2009, p. B8.

_____. « Une voix singulière », dans *Le Devoir*, 9 janvier 2010, p. E4.

CLOUTIER, Anne-Marie. « Humour et compassion », dans *La Presse*, 17 août 2003, p. B5.

COUTURE, Philippe. « En décalage », dans *Le Devoir*, 20 octobre 2011, p. B7.

DUMAS, Ève. « Fanny Britt trouve ses mots », dans *La Presse*, 9 août 2003, p. D6.

GERVAIS, Lisa-Marie. « Les fées ont encore soif », dans *Le Devoir*, 16 janvier 2010, p. A7.

LABRECQUE, Marie. « Submergée », dans *Le Devoir*, 23 janvier 2010, p. E3.

OLIVIER, Aurélie. « Revenir à l'essentiel », dans *Revue de théâtre Jeu*, n° 136, 2010, p. 6-8.

PETROWSKI, Nathalie. « Chapeau les filles », dans *La Presse*, 16 janvier 2010, p. Arts et spectacle 3.

RICHER, Anne. « Evelyne de la Chenelière », dans *La Presse*, 11 janvier 2012, p. Arts et spectacles 8.

SAINT-HILAIRE, Jean. « Le Trident lit "Honey Pie", de Fanny Britt », dans *Le Soleil*, 7 octobre 2002, p. B5.

SIAG, Jean. « Denis Bernard et Fanny Britt / *Chaque jour*. Violence souterraine », dans *La Presse*, 8 octobre 2011, p. Arts et spectacles 15.

VIGNEAULT, Alexandre. « L'emprise de la mère », dans *La Presse*, 14 novembre 2009, p. Arts et spectacles 2.

_____. « *L'imposture* au TNM. Le cœur dans la tête », dans *La Presse*, 24 novembre 2009, p. Arts et spectacles 4.

_____. « *La Liste* au Théâtre d'Aujourd'hui. Ultramoderne solitude », dans *La Presse*, 9 janvier 2010, p. Arts et spectacles 5.

_____. « *La Liste*. Droit au cœur », dans *La Presse*, 15 janvier 2010, p. Arts et spectacles 3.

2.2. Sur le théâtre des femmes et la dramaturgie féminine

ASTON. Elaine. *An Introduction to Feminism and Theatre*, Londres et New York, Routledge, 1995, 166 p.

BOYER, Ghislaine. « Théâtre des femmes au Québec, 1975-1985 », dans *Canadian Literature*, n° 118, 1982, p. 61-80.

BROSSARD, Nicole et France THÉORET. « Préface », dans *La Nef des sorcières*, COLLECTIF, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1992 [1976], p. 9-19.

CAMERLAIN, Lorraine (dir.). *Revue de théâtre Jeu*, n° 66 (*Théâtre-femmes*), 1993, 214 p.

COTNOIR, Louise. « Une vigilance éclairée », dans *Trois*, vol. 15 n° 1-3, 1999, p 31-37.

DAVID, Gilbert. « Scènes à faire : seuils critiques du théâtre québécois au féminin (1975-1995) », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 46 (*Une dramaturgie à soi : l'écriture du théâtre des femmes au Québec*), 2009, p. 9-14.

DAVID, Gilbert (dir.). *L'Annuaire théâtral*, n° 46 (*Une dramaturgie à soi : l'écriture du théâtre des femmes au Québec*), 2009, 219 p.

DESROCHERS, Nadine. « Le théâtre des femmes », dans *Le théâtre québécois. 1975-1995*, Dominique LAFON (dir.), Montréal, Fides, 2001, p. 111-177.

FORSYTH, Louise H. « Relire le théâtre-femmes. *Encore cinq minutes* de Françoise Loranger », *L'Annuaire théâtral*, n° 21, printemps 1997, p. 42-61.

_____. « *La nef des sorcières* (1976) : l'écriture d'un théâtre expérimental au féminin », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 46, 2009, p. 33-56.

HÉBERT, Lorraine (dir.). *Revue de théâtre Jeu*, n° 16 (*Théâtre-femmes*), 1980, 248 p.

_____. « Réquisitoires », dans *Revue de théâtre Jeu*, n° 16, 1980, p. 57-78.

_____. « Femmes : au jeu ! », dans *Revue de théâtre Jeu*, n° 16, 1980, p. 7.

JUBINVILLE, Yves. « Inventaire après liquidation : étude de la réception des *Fées ont soif* de Denise Boucher (1978) », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 46, 2009, p. 57-80.

LAFON, Dominique. « Entre Cassandre et Clytemnestre : le théâtre québécois, 1970-90 », dans *Theatre Research International*, vol. 17, n. 3, 2, p. 236-245.

MOSS, Jane. « Women's Theater in Quebec », dans *Traditionalism, Nationalism and Feminism : Women Writers of Quebec*, Westport (CT), Greenwood, 1985, 241-254.

_____. « Women, History and Theater in Québec », dans *The French Review*, vol. 67, n° 6, mai 1994, p. 974-984.

_____. « Quebec Women's Drama and the New Generation », dans *Québec Studies*, n° 40, automne 2006-hiver 2006, p. 111-125.

_____. « Le corp(u)s théâtral des femmes », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 46, 2009, p. 15-32.

NOËL, Lola. « Recherches de femmes », dans *Revue de théâtre Jeu*, n° 66, 1993, p. 15-18.

PLANA, Muriel. *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique*. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, Collection « Écritures », 2012, 363 p.

PELLETIER, Pol. « Petite histoire du théâtre de femmes au Québec », dans *Canadian Woman Studies*, vol. 2, n° 2, 1980, p. 85-87.

PORTER, Isabelle. « Le féminisme renouvelé », dans *Le Devoir*, 14 mars 2012, p. A1.

ROBERT, Lucie. « Changing The Subject : A Reading Of Contemporary Québec Feminist Drama », dans *Women on the Canadian Stage. The Legacy of Hrotsvit*, Winnipeg, Blizzard Publishing, 1992, p. 43-55.

_____. « Théâtre et féminisme au Québec », dans *Québec français*, n° 137, 2005, p. 43-46.

SAINT-MARTIN, Lori. « Introduction », dans *La Nef des sorcières*, COLLECTIF, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1992 [1976], p. 21-41.

_____. « Les premières mères, *Le Premier Jardin* », dans *Voix et Images*, vol. 20, n°3, printemps 1995, p. 667-681.

WATTEYNE, Nathalie. « *Tout comme elle*. L'intime et le non-dit », dans *Voix et images*, vol. 34, n° 2 (101), hiver 2009, p. 87-96.

2.3. Sur le théâtre québécois

ANDRÈS, Bernard et Pascal RIENDEAU. « Le théâtre. Deuxième partie. La dramaturgie depuis 1980 », dans *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Réginald HAMEL (dir.), Montréal, Guérin, 1997, p. 208-239.

BEAUCHAMP, Hélène et Gilbert DAVID (dir.). *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2003, 456 p.

BEDNARSKI, Betty et Irène OORE (dir.). *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal, XYZ éditeur, collection « Documents », 1997, 203 p.

BURGOYNE, Lynda. « Au nom du père », dans *Revue de théâtre Jeu*, n° 58, 1991, p. 115-118.

DONOHOE, Joseph L., Jr. et Jonathan M. WEISS (dir.). *Essays on Modern Quebec Theater*, East Lansing, Michigan State University Press, 1995, 254 p.

GODIN, Jean-Cléo et Dominique LAFON. *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, 1999, 263 p.

GODIN, Jean-Cléo. « Le théâtre. Première partie. Les années 70 : L'affirmation identitaire », dans *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Réginald HAMEL (dir.), Montréal, Guérin, 1997, p. 188-207.

GREFFARD, Madeleine et Jean-Guy SABOURIN. *Le théâtre québécois*, Montréal, Boréal, collection « Boréal Express », 1997, 124 p.

LAFON, Dominique (dir.). *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, collection « Archives des lettres canadiennes », tome X, 2001, 527 p.

LARRUE, Jean-Marc. « La création collective au Québec », dans *Le théâtre québécois 1975-1995*, Dominique LAFON (dir.), Montréal, Fides, collection « Archives des lettres canadiennes », tome X, 2001, p. 175.

LEGRIS, Renée et *al*. *Le théâtre au Québec 1825-1980*, Montréal, VLB éditeur/SHTQ/BNQ, 1988, 208 p.

2.4. Sur la théorie du théâtre

ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, 506 p.

ARISTOTE. *La poétique*, Paris, Les Belles Lettres, collection « Classiques en poche », 2002 [2001], 141 p.

BIET, Christian et Christophe TRIAU. *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, collection « Folio Essais », 2006, 1050 p.

CORVIN, Michel (dir.). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, collection « In Extenso », 2008, 1583 p.

HUBERT, Marie-Claude. *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, collection « U », 2005, 271 p.

LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*, L'Arche Éditeur, 2002, 307 p.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, 447 p.

RYNGAERT, Jean-Pierre et Julie SERMON. *Le personnage théâtral contemporain : composition, recomposition*, Montreuil, éditions Théâtrales, collection « Sur le théâtre », 2006, 170 p.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, collection « Cursus », 2008 [1991], 164 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, collection « Le temps du théâtre », 1989, 167 p.

_____. *Théâtres du moi, théâtre du monde*, Rouen, éditions Médianes, collection « Villégiatures/Essais », 1995, 359 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.). *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belfort, Circé, collection « Circé | Poche », 2005, 253 p.

SZONDI, Peter. *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'Âge d'Homme, collection « Théâtre/Recherche », 1983 (trad. Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack), 144 p.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I, II, III*, Paris, Belin, collection « Lettres sup. », 2001.

2.5. Sur les études féministes

ALONZO, Anne-Marie. *TROIS, Revue d'écriture et d'érudition*, vol. 15, n° 1, 2-3 (*Féminisme et création*), 1999, 247 p.

ATACK, Margaret. « Aux armes, citoyennes! », dans *Textual Liberation : European Feminist Writing in the Twentieth Century*, Helena FORSÄS-SCOTT (dir.), Londres et New York, Routledge, p. 164-191.

BARIL, Audrey. « De la construction du genre à la construction du "sexe" : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », dans *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, 2007, p. 61-90.

BENERI, Laure et *al*. *Introduction aux Gender Studies. Manuel des études sur le genre*, Bruxelles, éditions De Boeck, collection « Ouvertures politiques », 2008, 247 p.

BLAIS, Mélissa, et *al*. « Pour éviter de se noyer dans la (troisième) vague : réflexions sur l'histoire et l'actualité du féminisme radical », dans *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, 2007, p. 141-162.

BUTLER, Judith. *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, 287 p.

_____. *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, Éditions La Découverte (pour la traduction française), 2005, 284 p.

_____. *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, 311 p.

COLLIN, Françoise. « Un héritage sans testament », dans *Les Cahiers du Grif : La Société des femmes*, Bruxelles, éditions Complexe, 1992, p. 109-119.

_____. « La même et les différences », dans *D'amour et de raison*, *Cahiers du Grif. La société des femmes*, n° 28, Bruxelles, 1983, p. 7-16.

COTNOIR, Louise. « Une vigilance éclairée », dans *TROIS, Revue d'écriture et d'érudition*, vol. 15, n° 1, 2-3, 1999, p. 31-37.

DUFOURMANTELLE, Anne. *La Sauvagerie maternelle*, Paris, éditions Calmann-Lévy, 2001, 220 p.

DUMON, Micheline. « Réfléchir sur le féminisme du troisième millénaire », dans *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal. Éditions du remue-ménage, 2005, p. 51-73.

LAMOUREUX, Ève. « Art alternatif et art féministe (1975-1990) : remise en cause de l'engagement », dans *Art et politique*. *Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Éditions Écosociété, 2009, p. 58-76.

LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne. *Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*, thèse de doctorat (littératures de langue française), Université de Montréal, 2010, 473 p.

NENGEH MENSAH, Maria. *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal. Éditions du remue-ménage, 2005, 247 p.

OPREA, Denisa-Adriana. « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne », dans *Rercherches féministes*, vol. 24, n° 2, 2008, p. 5-28.

ROBERT, Lucie. *Spirale*, n° 175 (*Féminisme actuel : mort, le féminisme ?*), 2000, 36 p.

SAINT-MARTIN, Lori. « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », dans *L'autre lecture*. *La critique au féminin et les textes québécois. Tome 2*, Lori SAINT-MARTIN (dir.), Montréal, XYZ éditeur, collection « Documents », 1994, p. 161-170.

SAINT-MARTIN, Lori (dir.). *L'autre lecture*. *La critique au féminin et les textes québécois. Tome 2*, Montréal, XYZ éditeur, collection « Documents », 1994, 194 p.

2.6. Sur la sociocritique

CROS, Edmond. *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003, 206 p.

_____. *Théorie et pratique sociocritiques*, Paris/Montpellier, Éditions sociales/C.E.R.S., 1983, 374 p.

DUCHET, Claude. « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, 1971, n° 1, p. 5-14.

DUCHET, Claude (dir.). *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, 221 p.

FALARDEAU, Jean-Charles. *Imaginaire social et littérature*, Montréal, Hurtubise, 1973, 152 p.

POPOVIC, Pierre. « La sociocritique : présupposés, visées, cadre heuristique – L'école de Montréal », dans *Revue des Sciences humaines*, n° 299 (« Le roman parle du monde »), juillet-septembre 2010, p. 13-29.

ZIMA, Pierre V. *Manuel de sociocritique*, Paris, Éditions Picard, 1985, 252 p.

2.7. Sur les médias

CARTER, Cynthia et Linda STEINER. « Introduction to *Critical Readings : Media and Gender* », dans *Critical Readings : Media and Gender*, CARTER, Cynthia et Linda STEINER (dir.), Maidenhead : Open University Press, 2004, p. 2-10.

_____. « Mapping the Contested Terrain of Media and Gender Research », dans *Critical Readings : Media and Gender*, CARTER, Cynthia et Linda STEINER (dir.), Maidenhead : Open University Press, 2004, p. 11-35.

DUGUAY, Sylvain. « Le cinéma et les défis de la représentation. À propos de Robert Lepage, 4D Art et Alice Ronfard », dans *Revue de théâtre Jeu*, n° 134, 2010, p. 84-92.

GILL, Rosaline. « Gender and the Media », dans *Gender and the Media*, Cambridge, Polity, 2008 [2007], p. 7-41.

LAVIGNE, Julie. « Introduction. Entre plaisir et danger. Exploration de la sexualité au Québec à travers ses images et ses représentations », dans *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 12, n° 2, 2009, p. 11-21.

LEBEL, Estelle. « Images et sens. De l'ordre visuel patriarcal et marchand », dans *Recherches féministes*, vol. 18, n° 2, 2005, p. 1-8.