

Université de Montréal

*L'évolution de la figure féminine dans l'œuvre scénique de Marcel Dubé*

Par  
Catherine Roberge

Département des littératures de langue française, Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en littératures de langue française

Août 2020

© Catherine Roberge, 2020.



Université de Montréal

Département des littératures de langue française, Faculté des arts et des sciences.

---

*Ce mémoire intitulé*

**L'évolution de la figure féminine dans l'œuvre scénique de Marcel Dubé**

*Présenté par*

**Catherine Roberge**

*A été évalué par un jury composé des personnes suivantes*

**Jean-Marc Larrue**  
Président-rapporteur

**Gilles Dupuis**  
Directeur de recherche

**Jeanne Bovet**  
Membre du jury



## Résumé

L'objet de ce mémoire consiste en l'analyse de la représentation de la figure féminine dans l'œuvre scénique de Marcel Dubé, notamment dans les pièces *Zone*, *Florence*, *Bilan*, ainsi que *Virginie*. Mettant à l'avant-plan des personnages féminins, ces quatre œuvres traversent deux périodes dans la production de l'auteur et dans l'histoire du Québec, soit la Grande Noirceur, sous le règne de Maurice Duplessis, et la Révolution tranquille annoncée par le gouvernement de Jean Lesage. En mettant en scène successivement une adolescente (*Zone*), deux jeunes femmes (*Florence* et *Bilan*) et une femme d'âge mûr (*Virginie*), le dramaturge trace une certaine évolution dans la représentation des femmes non seulement dans son théâtre, mais également dans la société québécoise qui lui était contemporaine. Notre mémoire propose ainsi une lecture féminine et sociocritique de ces quatre pièces de Dubé à une époque charnière de l'histoire du Québec.

**Mots-clés** : Marcel Dubé, théâtre québécois, sociocritique, études des femmes, histoire du Québec.



## Abstract

This study concerns the representation of female figures in Marcel Dubé's theater, especially in four plays featuring women as main characters: *Zone*, *Florence*, *Bilan*, and *Virginie*. The plays themselves span two periods of Québec's history, from the Grande Noirceur up to the Révolution tranquille, thus allowing for a certain evolution in the characterisation of the female roles at the time. By choosing to stage a teenager (*Zone*), two young women (*Florence* and *Bilan*), and a mature woman (*Virginie*) in these plays, Dubé traces a portrait of the female character that is not only pertinent to his work, but which also reflects major changes taking place in the society of Québec at that time. Our feminist and sociocritical reading of the author's plays offers then a new perspective on Dubé's work in the context of Québec history.

**Keywords :** Marcel Dubé, Québécois theater, sociocriticism, feminist studies, history of Québec.



# Table des matières

Résumé.....	5
Abstract.....	7
Table des matières.....	9
Remerciements.....	15
Introduction.....	17
Chapitre 1 : <i>Zone</i> .....	21
Le contexte sociohistorique.....	22
Présentation de la pièce.....	25
Analyse sociologique et sociocritique de la pièce.....	29
Analyse féministe de la pièce.....	36
Conclusion.....	40
Chapitre 2 : <i>Florence</i> .....	42
Présentation de la pièce.....	48
Analyse des relations entre les personnages.....	50
Conclusion.....	60
Chapitre 3 : <i>Bilan et Virginie</i> .....	63
Le contexte sociohistorique.....	63
Présentation de la pièce.....	67
Éléments d'analyse sociologique.....	70
<i>Virginie</i> en guise de conclusion.....	76
Conclusion.....	81
Références bibliographiques.....	85







*À Stella, Félix et Béina.*



# Remerciements

Merci à mon directeur de recherche pour ses précieux conseils de rédaction qui ont permis d'améliorer mon mémoire. Je le remercie de son temps et de sa confiance tout au long de la rédaction.

Merci à mes parents pour leur soutien et leur encouragement tout au long de mes études, surtout au moment d'entreprendre mon parcours aux cycles supérieurs.

Merci à Mathieu pour son aide précieuse ainsi que son soutien pendant ce parcours aux cycles supérieurs.

Merci à Stella, Félix et Jonathan qui ont su m'aider à leur manière afin de garder le moral pendant les périodes plus difficiles de la rédaction.

Un merci tout spécial à ma sœur qui m'encourage depuis toujours et qui croit en moi, peu importe le projet que j'entreprends ou son envergure.



## Introduction

Aujourd'hui reconnu comme l'un des pères fondateurs du théâtre québécois moderne<sup>1</sup>, Marcel Dubé voit le jour en 1930, à Montréal, en pleine période de « crise »<sup>2</sup>. Il reçoit par la suite une formation classique au collège Sainte-Marie. C'est à cette époque qu'il décide de se tourner vers le théâtre et d'en faire une profession. Dubé était bien conscient que de vivre de sa plume ne serait pas chose facile, ni lucrative, mais il opta tout de même pour cette carrière stimulante quoique incertaine. Au cours de sa longue carrière, le dramaturge écrivit d'abord pour la télévision ainsi que la radio, avant de se tourner vers le théâtre sur scène. Grâce aux médias de masse, il réussit ainsi à rejoindre un plus large public et à gagner en popularité au Québec.

Lors de son passage au collège, Dubé fonde la troupe « La Jeune Scène » et monte ses premières pièces de théâtre. À ce sujet, il mentionne : « la première pièce d'un auteur est comme sa création du monde. Elle renferme déjà les éléments essentiels d'une dramaturgie personnelle : couleurs, verbe, personnages<sup>3</sup>. » Toutefois, ce n'est qu'en 1953 qu'il goûtera à son premier succès avec *Zone*, qui était pourtant déjà sa troisième œuvre. Ce succès ne fut pas le fruit du hasard, puisque Dubé répondait alors à un besoin éprouvé par la société québécoise de l'époque. En effet, « l'on applaudissait [...] la confirmation non seulement d'un jeune talent mais surtout du premier espoir sérieux de voir s'édifier enfin un théâtre québécois hors des sentiers battus du mélodrame, de la farce, des saynètes et de la revue<sup>4</sup>. » Dubé se fit ainsi le représentant de son époque, voire de

---

<sup>1</sup> Lavoie, André (2018, 3 octobre). Le monde de Marcel Dubé. *Ici Radio-Canada Première*. Repéré à l'URL : <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/aujourd-hui-l-histoire/segments/entrevue/89457/marcel-dube-dramaturge-quebecois-pieces-zone-les-beaux-dimanches-andre-lavoie>

<sup>2</sup> Laroche, Maximilien (1970). *Marcel Dubé*. Ottawa : Éditions Fides. p. 9

<sup>3</sup> Dubé, Marcel (1953). *Zone*. Montréal : Leméac. p. 153

<sup>4</sup> Laroche, Maximilien., *op. cit.* p. 29.

toute une génération, dans la mesure où il mit en scène les problèmes, questionnements et situations « dramatiques » qu'il voyait au quotidien dans la société montréalaise contemporaine.

Dans ce mémoire, nous nous proposons d'étudier un corpus composé de quatre œuvres de Marcel Dubé mettant en scène des personnages féminins caractéristiques : *Zone*, *Florence*, *Bilan* et *Virginie*. Notre objectif est de voir s'il existe une évolution dans la représentation du personnage féminin dans le théâtre du dramaturge en regard des mouvements sociohistoriques du Québec. Le choix du corpus a été fait afin de couvrir la plus grande période dans la production de l'auteur, en passant de la Grande Noirceur, avec *Zone*, jusqu'à la Révolution tranquille qui se clôt sur *Virginie*. Chaque pièce sélectionnée présente des personnages féminins qui occupent une place importante dans le développement de l'intrigue. Outre leur chronologie, *Florence* et *Virginie* sont importantes pour notre analyse puisque ce sont les deux seules pièces de l'auteur qui portent comme titre un nom féminin, différenciant ces deux personnages complexes dans l'univers dramaturgique de Dubé de tous ses autres personnages féminins.

Bien que Marcel Dubé soit un dramaturge reconnu, que ses pièces aient souvent été analysées sous différents angles, peu de lectures féministes ont été proposées de ses œuvres. C'est l'une des motivations qui est à la base de ce mémoire. En effet, l'hypothèse que nous posons est qu'il existe bel et bien une évolution à travers la représentation des différents personnages féminins dans les quatre pièces de notre corpus. Afin d'éclairer notre propos, nous avons choisi de nous concentrer autour d'un moment pivot dans l'Histoire du Québec, soit la période dite de la Révolution tranquille. C'est à ce tournant historique que les femmes ont réussi à acquérir des libertés accrues au Québec, comme ailleurs dans le monde.

Le premier chapitre de notre mémoire portera sur *Zone*, qui reste une pièce phare dans la production de l'auteur puisqu'elle constitue son premier « vrai » succès sur la scène. L'intrigue de

cette pièce tragique nous replace dans la période dite de la Grande Noirceur au Québec, qui coïncide ici avec la fin de règne de Duplessis. Dans le deuxième chapitre, nous poursuivrons notre analyse de la figure féminine avec *Florence*, laquelle met en place l'effervescence qui accompagnait l'imminence de la Révolution tranquille. Comme nous sommes à l'aube de cette période historique, *Florence* nous permettra de voir dans quelle mesure le dramaturge se serait inspiré du climat social qui y régnait pour écrire sa pièce, notamment en analysant les similitudes entre le personnage principal et les revendications des femmes à l'époque. Le troisième chapitre sera consacré en particulier à *Bilan*, dont l'intrigue prend place pendant la Révolution tranquille, mais qui marque aussi un changement important dans la représentation du milieu social, puisque Dubé y déplace ses personnages dans un environnement bourgeois et libéral, les deux premières pièces de notre corpus représentant le monde ouvrier. Nous concluons ce chapitre par une brève analyse de la pièce *Virginie*, qui clôt en quelque sorte la période de la Révolution tranquille dans le théâtre de l'auteur. Nous lui accordons tout de même une certaine importance, malgré le choix de ne pas l'analyser en profondeur, puisqu'elle constitue avec *Florence* l'autre pièce de Dubé consacrée en priorité à un personnage de femme. Ce corpus nous a permis également d'aborder une variété de personnages féminins à différents âges, donc à différents stades de leur vie : de 16 ans pour l'adolescente (Ciboulette) jusqu'à 38 ans pour la femme d'âge mûr (Virginie), en passant par deux femmes dans la jeune vingtaine (Florence et Suzie). Ainsi il nous permet d'obtenir une vue d'ensemble de l'évolution de la représentation de la femme dans le théâtre de Dubé, certes, mais aussi dans l'histoire du Québec à une époque charnière de son développement.

Enfin, nous espérons avec ce mémoire apporter un second souffle aux études critiques de l'œuvre de Marcel Dubé, qui semble délaissée voire injustement négligée récemment par la critique universitaire, ainsi que jeter un nouveau regard sur la production d'un dramaturge qui a marqué

durablement et en profondeur le théâtre québécois. C'est en nous appuyant sur des analyses de type sociocritique et sociologique, ainsi que sur des (re)lectures d'un point de vue féministe des œuvres de Dubé, que nous comptons atteindre notre objectif.

## Chapitre 1 : *Zone*

La pièce *Zone* a été créée en 1953 par Marcel Dubé avec la troupe théâtrale de La Jeune Scène à Montréal, au Théâtre des Compagnons de Saint-Laurent. Bien qu'elle ne constitue pas sa première œuvre théâtrale, elle est devenue rapidement le premier succès de sa jeune carrière dramaturgique, puisqu'il n'avait que 23 ans à l'époque de sa création. En effet, elle s'est vendue à plus de 150 000 exemplaires depuis sa publication et elle a gagné plusieurs prix, notamment celui de la meilleure pièce, de la meilleure mise en scène et bien d'autres distinctions au festival national de théâtre de Vancouver<sup>5</sup>. Déjà à l'époque les comédiens savaient qu'ils jouaient dans une pièce à succès. En effet, Monique Miller, comédienne très appréciée de l'auteur, a reconnu par la suite que « Dubé créait des personnages qui nous ressemblaient [...] On était prêts à suivre la pièce partout<sup>6</sup>. » Jean Duceppe soulignera également que « Dubé écrivait vraiment pour nous. [...] C'était un grand départ pour le théâtre québécois<sup>7</sup>. » La pièce fait désormais partie des œuvres étudiées dans les programmes scolaires à tous les niveaux de l'enseignement, autant au secondaire, au collège, qu'à l'université. Elle est ainsi devenue un objet d'étude important dans le champ littéraire québécois en raison du réalisme dont elle témoigne et elle demeure une des pièces les plus jouées et reprises par les troupes de théâtre au Québec chaque année.

À l'époque même de sa création, elle sera « appropri[ée] [par] les compagnies professionnelles comme les troupes étudiantes et amateurs, étudiée dans les écoles secondaires et

---

<sup>5</sup> RIVARD, Jacques (1992). *L'universalité du théâtre de Marcel Dubé* (Mémoire de maîtrise, Université McGill). Repéré à l'URL : [https://escholarship.mcgill.ca/concern/file\\_sets/ns064710f?locale=en](https://escholarship.mcgill.ca/concern/file_sets/ns064710f?locale=en) p. 55. (consulté le 2 mars 2020).

<sup>6</sup> AUDET, Pierre (2018). *Monique Miller, le bonheur de jouer*. Montréal : Éditions Libre expression, p. 74

<sup>7</sup> *Idem*.

les collègues [...]»<sup>8</sup>. Cet engouement de la part des institutions scolaires et des troupes de théâtre n'est qu'un indicateur de l'impact et du triomphe de *Zone* dans la carrière de Dubé. Effectivement, « l'on applaudissait dans *Zone* la confirmation non seulement d'un jeune talent mais surtout du premier espoir sérieux de voir s'édifier enfin un théâtre québécois hors des sentiers battus du mélodrame, de la farce, des saynètes et de la revue<sup>9</sup>. » Si la littérature peut agir comme un miroir de la société, on peut en déduire que Marcel Dubé est arrivé à « un moment où le Québec était en pleine mutation et que la dramaturgie se faisait l'écho de ces bouleversements<sup>10</sup>. » La pièce de Dubé témoignerait des discours et idées qui circulaient dans la société québécoise à l'époque de sa création. Il faut donc replacer *Zone* dans le contexte sociohistorique des années 1950 au Québec afin de voir s'il existe des points de convergence entre les événements marquants de l'histoire de la province et la pièce de Dubé.

### **Le contexte sociohistorique**

L'œuvre a été écrite à une période charnière du Québec, entre la fin de la Grande Noirceur et ce qui deviendra la Révolution tranquille. Elle s'inscrit donc dans une époque où la société québécoise est partagée entre le nationalisme de Maurice Duplessis et le libéralisme de Jean Lesage. D'un côté, Duplessis « [q]uelque 80 ans après les débuts de l'ère industrielle, [...] persistait à imposer à la population les idées traditionnelles véhiculées en pays rural au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. » En

---

<sup>8</sup> BRAULT, Marie-Andrée (2003). *Marcel Dubé : 50 ans après Zone. Au sommaire. Cahier de théâtre Jeu, volume 1 (numéro 106)*, p. 5. Repéré à l'URI : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2003-n106-jeu1109541/26190ac/> (consulté le 3 février 2020).

<sup>9</sup> LAROCHE, Maximilien (1970). *Marcel Dubé*. Ottawa : Éditions Fides, p. 15. Repéré à l'URL : [http://classiques.uqac.ca/contemporains/laroche\\_maximilien/Marcel\\_Dube/Marcel\\_Dube.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/laroche_maximilien/Marcel_Dube/Marcel_Dube.html) (consulté le 22 novembre 2019).

<sup>10</sup> BERNARD, Denis (2003). *Pourquoi Marcel Dubé. Cahiers de théâtre Jeu, volume 1 (numéro 106)*, p. 83. Repéré à l'URI : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2003-n106-jeu1109541/26208ac/> (consulté le 7 décembre 2019).

<sup>11</sup> GAGNON, Alain et SARRA-BOURNET, Michel (1997). *Duplessis : entre la grande noirceur et la société libérale*. Montréal : Éditions Québec Amérique, p. 17.

effet, il prônait le rôle plus traditionnel de la femme au sein du foyer, bien que cette dernière, sous le gouvernement d'Adélard Godbout, avait obtenu le droit de vote, ce qui constituait, en soi, une avancée notoire pour les femmes au Québec. Mais pour Duplessis, « le rôle de la femme était d'être religieuse ou épouse et mère de nombreux enfants, dévouée au mari [...]»<sup>12</sup>. La position, pour ne pas dire le devoir de la femme, résidait dans sa dévotion et son dévouement à l'homme, que ce soit son père quand elle n'était pas mariée ou son mari par la suite dont elle demeurait la subalterne. Elle se devait de suivre les règles établies par son mari, sans discuter, encore moins les remettre en question. La femme n'avait pas de place dans la société, voire au sein du foyer, pour dire ce qu'elle pensait vraiment ou ce qu'elle désirait pour elle-même. Il ne faut pas oublier non plus que cette idéologie patriarcale a pesé énormément sur le quotidien des Québécoises, puisque sous l'ère de Duplessis le clergé jouissait d'un pouvoir incontestable, dans la mesure où le premier ministre et l'Église travaillaient de pair.

Suite à l'arrivée massive des femmes sur le marché du travail dans le contexte particulier de la Deuxième Guerre mondiale, le fait de se voir contraintes à retourner dans leurs foyers, une fois le conflit terminé, a fait naître un nouveau problème chez elles. En effet, celles qui désiraient reprendre leur place sur le marché du travail n'y parvenaient plus, le contexte social de l'après-guerre ne leur permettant pas d'envisager cette possibilité. Puisque les hommes étaient revenus au pays, il n'y avait presque plus de place pour elles dans les sphères où elles avaient été mobilisées pendant la guerre. En outre, si une femme avait accompli son devoir conjugal et avait donné naissance à un ou des enfants, elle n'avait « aucun droit acquis pour reprendre son ancien

---

<sup>12</sup> GAGNON, Alain et SARRA-BOURNET, Michel (1997). *Duplessis : entre la grande noirceur et la société libérale*. Montréal : Éditions Québec Amérique, p. 17.

emploi<sup>13</sup>. » Sur plusieurs plans, notamment économique, industriel et politique, le Québec à l'ère duplessiste a donc été souvent qualifié de « société attardée<sup>14</sup>. »

Sous le règne de Duplessis, le rôle de la femme ressemble encore à celui que l'on octroyait à cette dernière depuis la Nouvelle-France. Effectivement, dès leur plus jeune âge, les jeunes filles se font enseigner les rudiments du travail domestique : « À l'heure des choix, il est convenable de se marier ou d'entrer en religion [...]»<sup>15</sup>. Bref, la femme est prise dans un carcan qui la condamne à devenir mère ou religieuse, les politiques de l'époque ne lui permettant pas de s'émanciper de ce rôle préconstruit qui lui est assigné. Par contre, la prise du pouvoir par le parti libéral de Jean Lesage en 1960 apporte un nouvel espoir pour la société de l'époque, les Québécois et les Québécoises étant émerveillés « de voir surgir comme du néant les premières lueurs de la société moderne [...]»<sup>16</sup>. » En effet, les idées libérales sont prometteuses et permettent d'entrevoir un avenir brillant pour le Québec. La société tout entière semble prendre un nouvel essor, les citoyens et les citoyennes sentant un vent de changement qui s'approche. Lors de son discours de victoire au congrès à la chefferie du parti libéral au palais Montcalm, le 31 mai 1958, Lesage soutiendra :

Ce que la province de Québec souhaite de toute son âme, c'est encore beaucoup plus qu'un changement de gouvernement; c'est un changement de vie !

Or, le climat, les mœurs et la vie d'une société ne peuvent être changés sans une transformation profondes [*sic*] dans les attitudes de tous et de chacun. Et cela est surtout vrai d'une société démocratique, puisque chaque citoyen doit y assumer la responsabilité d'un véritable gouvernant<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> GAGNON, Alain et SARRA-BOURNET, Michel (1997). *Duplessis : entre la grande noirceur et la société libérale*. Montréal : Éditions Québec Amérique, p. 17.

<sup>14</sup> GAGNON, Alain et SARRA-BOURNET, Michel (1997). *Op. cit.*, Montréal : Éditions Québec Amérique, p. 34

<sup>15</sup> DUMONT, Micheline (1992). *Histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*. Montréal : Éditions Quinze, p. 243.

<sup>16</sup> GAGNON, Alain et SARRA-BOURNET, Michel (1997). *Duplessis : entre la grande noirceur et la société libérale*, Montréal : Éditions Québec Amérique, p. 37.

<sup>17</sup> MONIÈRE, Denis et SIMARD, Jean-François (2017). *Jean Lesage vous parle : les grands discours de la Révolution tranquille*. Québec : Presses de l'Université Laval, p. 43.

Suite à l'élection de Jean Lesage, le Québec entre dans la période qui est connue aujourd'hui sous l'appellation de Révolution tranquille. Cette époque a été marquée par plusieurs réformes importantes qui ont modifié significativement la place de la femme dans la société québécoise. Ces réformes seront abordées plus en détail dans le deuxième chapitre de notre mémoire qui porte sur *Florence* de Marcel Dubé.

### **Présentation de la pièce**

La pièce *Zone* se divise en trois actes et met en scène une bande d'adolescents remplis d'espoir et d'idéalisme face à leur avenir. Ils vivent dans une société régie par des normes strictes, leur laissant peu de place ou de chance de se réaliser sans se conformer à celles-ci. Pour tenter de s'évader de ce milieu fermé et sclérosé, ils font de la contrebande de cigarettes américaines, espérant ainsi pouvoir gagner de l'argent plus rapidement dans la mesure où elles étaient devenues très populaires depuis la guerre. Ils passent la majeure partie de leur journée dans le hangar désaffecté qui leur sert de repaire, situé dans un « faubourg à m'lasse », comme le précise l'auteur. L'action tourne autour du personnage de Tarzan qui se fait trahir par un membre de sa bande, trahison qui mènera à l'arrestation de tous les comparses, à l'interrogatoire aux mains des policiers et l'aveu du meurtre d'un douanier américain. La situation dramatique se termine tragiquement par la scène où, évadé de prison, Tarzan avoue finalement ses sentiments à l'égard de Ciboulette avant d'être abattu par les policiers.

L'intrigue met donc en scène cinq jeunes issus d'un milieu défavorisé qui souhaitent se rebeller contre une société qui offre bien peu de soutien à la jeunesse. Bien qu'ils croient fermement dans leur projet d'émancipation, ils ne parviendront pas à le réaliser. En effet, ils se feront coincer par les forces de l'ordre lorsqu'un des membres de leur clan se fera prendre en filature par un

enquêteur. Lors de l'interrogatoire, la loyauté des uns envers les autres sera mise à rude épreuve. Quand le protagoniste de la pièce sera soupçonné d'avoir tué un douanier américain, les intérêts personnels de chacun seront utilisés contre eux afin d'obtenir une confession de leur part. Seul Passe-Partout cédera à cette forme de chantage de la part des policiers.

Pour bien comprendre les enjeux de la pièce, il faut se concentrer sur les personnages qui forment le clan des contrebandiers. Il y a d'abord le protagoniste, Tarzan, qui est le plus âgé du groupe et aussi le chef de la bande. C'est donc lui qui établit les règles et qui détermine le rôle de chacun au sein du clan. Comme dans tous les groupes de jeunes adolescents, il y a en effet une hiérarchie, un code d'honneur à respecter, ainsi que des noms fictifs affublés aux membres. Bref, Tarzan étant le meneur, il prend toutes les décisions, mais aussi les plus grands risques : notamment, il est celui qui va chercher les cigarettes américaines de l'autre côté de la frontière, accompagné de son ami Johnny.

Le deuxième personnage important dans la pièce est Ciboulette, la plus jeune mais surtout la seule fille du groupe. Elle fait montre d'une loyauté inébranlable ainsi qu'une confiance aveugle envers Tarzan. Elle entretient également des sentiments amoureux à son égard, mais décide de ne rien avouer puisqu'elle ne se considère pas assez belle pour lui; surtout, elle ne veut pas rompre la dynamique du groupe. Cela dit, elle a un caractère fort, puisqu'elle est la seule du groupe qui tient tête aux policiers lors de l'interrogatoire et qui ne trahira pas son chef. Selon Maximilien Laroche, qui a signé la présentation de la pièce en 1969, « Ciboulette est sans conteste le personnage principal de cette pièce<sup>18</sup>. »

---

<sup>18</sup> LAROCHE, Maximilien (1969). *Zone* (3<sup>e</sup> édition). Montréal : Leméac, coll. « Théâtre canadien », p. 18.

Vient ensuite Moineau, qui représente un peu le personnage naïf de la bande. Il entretient le rêve de devenir musicien et joue à temps perdu de son harmonica lorsqu'il monte la garde devant le hangar. Malgré les apparences trompeuses, il est d'une fidélité indéfectible envers Tarzan. Un autre membre du groupe qui témoigne d'une grande loyauté envers le chef est Tit-Noir, lequel travaille dans une manufacture de chaussures. Celui-ci entretient le profond désir de fonder une famille un jour et de la faire vivre avec sa part du butin de la contrebande. Finalement vient Passe-Partout, celui qui défie les ordres de Tarzan en refusant d'occuper un travail, préférant voler les poches des gens dans la rue, d'où son surnom. Il est aussi le personnage de la pièce qui n'hésitera pas à trahir Tarzan dès que l'occasion se présentera, étant donné qu'il entretient le désir de prendre sa place à la tête de la bande.

Le premier acte, intitulé « Le jeu », met en scène les relations et la hiérarchie qui existent entre les différents membres du clan. La relation qui nous intéresse principalement est celle qui lie Ciboulette à Tarzan. Il est déjà possible d'y voir une première forme de soumission de la part de la femme envers l'homme. En effet, le choix de Dubé d'appeler le chef de la bande Tarzan ne va pas sans rappeler la figure mythique du personnage de l'homme de la jungle créé par Edgar Rice Burroughs, incarnant l'image de la masculinité par sa force, son courage, mais aussi son autorité. D'ailleurs, le « Tarzan » de Dubé y fait explicitement référence à la fin de la pièce lorsqu'il mentionne, à propos de sa propre déchéance niée par Ciboulette, que « Tarzan est un homme de la jungle, grand et fort, qui triomphe de tout : des animaux, des cannibales et des bandits<sup>19</sup>. » Mis à part ce désaveu tardif de la part du personnage, il serait tentant d'analyser son caractère comme celui stéréotypé de l'homme de son époque, voire comme une caricature du mâle québécois :

---

<sup>19</sup> DUBÉ, Marcel (1968). *Zone* (2<sup>e</sup> édition). Montréal : Leméac. p. 145. Désormais, les citations tirées de cette œuvre seront identifiées dans le texte par *Zone*, suivi du numéro de la page.

Le propre de la stéréotypie, c'est d'être grossière, brutale, rigide et de reposer sur une sorte d'essentialisme simpliste où la généralisation porte à la fois : – sur l'extension : attribution des mêmes traits à tous êtres ou objets désignables par un même mot [...] – sur la compréhension : par simplification extrême des traits exprimables par des mots.<sup>20</sup>

Dans ce sens, le stéréotype s'applique au personnage de Dubé, qui a choisi de lui donner ce nom malgré l'ironie finale de la pièce, ce qui n'est pas anodin lorsque l'on prend en considération que le dramaturge souhaitait écrire un théâtre réaliste, symbolique et poétique. En effet, dans *Zone*, Tarzan représente la figure autoritaire au sein du groupe d'adolescents, mais il est aussi le symbole de la force brute. De surcroît, aux yeux de Ciboulette, le jeune homme incarne l'invincibilité et le pouvoir absolu, dans la mesure où les règles qu'il dicte ne sont ni discutables ni contestables, comme si elles allaient de soi.

Face à Tarzan, le surnom de Ciboulette n'a pas été choisi non plus au hasard. Bien qu'il soit emprunté au registre culinaire, le choix de ce nom est plus métaphorique. D'emblée, il est diminutif sinon réducteur : ce suffixe rappelle la petitesse physique du personnage, certes, mais renvoie également au rapport affectueux que Ciboulette entretient envers Tarzan. Elle demeure la plus petite de la bande aux yeux des autres membres du clan et dans leur esprit probablement la plus faible; en revanche, Tarzan est amoureux d'elle, ce qui lui confère une force supplémentaire confirmée par son caractère. Il n'en demeure pas moins que tout au long de la pièce et jusqu'à la toute fin, elle jouera toujours le rôle d'accompagnement de Tarzan, mettant instinctivement les intérêts de l'homme avant les siens. Bref, si elle constitue le personnage principal de la pièce selon Maximilien Laroche, il faut concéder qu'elle l'est toujours dans un rapport de soumission à Tarzan, le protagoniste mâle de *Zone*.

---

<sup>20</sup> GOIN, Émilie. (N/A). Stéréotype. *Le lexique socius*. Repéré à l'URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/201-stereotype> (consulté le 1er mars 2020).

## Analyse sociologique et sociocritique de la pièce

Pour procéder à l'analyse des extraits choisis, nous aurons recours aux études sociologiques et sociocritiques. Comme « la sociologie de la littérature envisage les relations qu'entretiennent la vie littéraire et la vie sociale<sup>21</sup> », il faut prendre en considération le contexte de la création de *Zone* si l'on veut comprendre comment la pièce reflète à l'époque un état particulier de la société québécoise. Dans cette optique, nous nous concentrerons seulement sur les personnages de la bande, puisqu'ils agissent comme une microsociété au sein de laquelle sont visibles les relations homme-femme. Hormis l'interrogatoire auquel ils seront soumis, les adolescents dans la pièce n'interagissent qu'au sein de leur groupe, ce qui peut être lu comme une certaine représentation de la société québécoise, du moins en ce qui concerne les aspirations de la jeunesse de son époque.

Selon Gisèle Sapiro, « les œuvres littéraires s'insèrent dans un espace discursif plus vaste, dont elles se nourrissent<sup>22</sup>. » Nous pouvons en déduire que Dubé s'inspire, entre autres, des discours sociaux qui circulent à l'époque où il conçoit *Zone* pour produire son propre discours théâtral. Il devient alors possible d'établir un parallèle entre le microcosme de *Zone* et le mouvement dit de la *Beat generation* ou des *Beatniks* aux États-Unis dans les années 1950. Ce mouvement fut notamment rendu populaire par des auteurs comme Jack Kerouac et Allen Ginsberg. La *Beat generation* est un mouvement littéraire<sup>23</sup> qui découle des années 1940, au cours desquelles les États-Unis se relevaient rapidement de la Grande Dépression. Les temps étaient donc relativement prospères, malgré les séquelles immédiates de la guerre :

the country was in the early stages of learning the power of commodity capitalism while also developing the most destructive weapon in the history of the world. The seeds of communist

---

<sup>21</sup> ARON, Paul et VIALA, Alain (2006). *La sociologie de la littérature*. Paris : Presses universitaires de France, p. 3.

<sup>22</sup> SAPIRO, Gisèle (2014). *La sociologie de la littérature*. Paris : La Découverte, p. 59.

<sup>23</sup> BERG, Timothy. (2020, 3 mars). *Beatniks and the Beat Movement*. Repéré à l'URL : <https://www.encyclopedia.com/history/culture-magazines/beatniks-and-beat-movement> (consulté le 5 mars 2020).

paranoia were planted but still developing, and craftless, mechanized assembly line monotony would soon become the preferred method of production for everything from cars to homes<sup>24</sup>.

Le mouvement prend de plus en plus d'ampleur au début des années 1950. L'effet d'après-guerre eut un impact immédiat sur les auteurs influents de ce groupe. D'un côté, le poème *Howl* de Ginsberg, lu pour la première fois à San Francisco en 1955, se veut une critique sans compromis des valeurs de l'Amérique après la guerre, avec son fracassant début : « I saw the best minds of my generation destroyed by madness [...] »<sup>25</sup>. On peut dater avec ce poème le début du mouvement de la *beat generation*. Ginsberg y déplorait ce qu'était devenue la société américaine, dotée d'une prospérité matérielle mais dépourvue de richesse spirituelle. C'est ce que les *Beatniks*, à la suite du poète, réalisent dans les années 1950. Les auteurs américains appartenant à cette « génération perdue » étaient désillusionnés par ce qu'ils voyaient autour d'eux. Leur nom vient d'ailleurs de l'expression anglaise « *beaten down* », dans le sens de « fatigué, exténué ». Ils étaient en effet épuisés de constater que le rêve américain qu'on leur avait promis n'était en fait que le cauchemar matérialiste dans lequel ils vivaient. Les effets immédiats d'une guerre meurtrière, où l'horreur humaine avait pris le dessus sur la vie, ainsi que la menace omniprésente d'une attaque atomique, ont ajouté à leur désir de dénoncer ce qui se passait dans leur pays. De son côté, Jack Kerouac publie en 1957 son fameux roman de la route *On the road*. Cette œuvre, basée sur les déplacements incessants de Kerouac et de ses amis à travers les États-Unis, devient rapidement l'emblème du mouvement *beat* et de la contreculture. Non seulement Kerouac reprend l'idéologie *beat* dans son

---

<sup>24</sup> CARLISE, Chuck. (2017, juillet). *The Beat Movement*. Repéré à l'URL : <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-664> (consulté le 5 mars 2020). Traduction libre : « le pays était au tout début d'apprendre le pouvoir du capitalisme tout en développant l'arme la plus destructrice de l'Histoire. [...] Bientôt, la chaîne de montage deviendrait la méthode de production prônée pour tout, allant des autos jusqu'à la construction de maisons. »

<sup>25</sup> GINSBERG, Allen (2001). *Howl*. Repéré à l'URL : <https://www.poetryfoundation.org/poems/49303/howl> (consulté le 5 mars 2020).

œuvre, mais il y inclut les figures marquantes du mouvement de l'époque. Pour résumer cette période :

The Beat movement was unique in that it directly affected the popular culture of the time—a fact even more significant when one considers how ostracized these writers were by the contemporary literati. Given that odd balance, the question remains of what pulse the Beats were able to tap into that had been so neglected before<sup>26</sup>.

L'impact de la *Beat generation* sur la culture demeure très important, puisque les auteurs phares de ce mouvement ont réussi à remettre en question la société américaine de l'époque. Ce qu'il faut noter cependant, c'est que la *beat generation* s'est révoltée contre une société qui lui laissait peu de place, mais sans renverser l'ordre établi, dans la mesure où leurs interventions se sont limitées à la sphère littéraire et culturelle. Toutefois, il ne faut pas négliger que ces prises de position, bien qu'en apparence limitées, ont préparé la remise en question plus radicale de la société américaine, voire nord-américaine, dans les années 1960.

Par ailleurs, ce courant a été le précurseur de plusieurs autres mouvements à venir, notamment celui des *Beatniks* ou *Hippies* et de la contreculture. Peu à peu, les médias ont repris les propos tenus par les écrivains de la *beat generation* pour en faire une image peu valorisante aux yeux de la population. Bien que les auteurs n'aient pas été attaqués de front, leurs idées, ainsi que le style de vie dépeint dans leurs œuvres, le furent :

The popular cultural responses to the beatniks ran from denunciation to tolerance to imitation. The 1960 Republican Convention featured J. Edgar Hoover proclaiming that “Communists, Eggheads,

---

<sup>26</sup> CARLISE, Chuck. (2017, juillet). *The Beat Movement*. Repéré à l'URL : <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-664> (consulté le 5 mars 2020). Traduction libre : « Le mouvement *beat* était unique, puisqu'il avait un effet direct sur la culture populaire de l'époque. Ce qui devient encore plus significatif si l'on considère comment ces auteurs étaient maintenus à l'écart des hommes de lettres contemporains. La question qui demeure est quelle impulsion ces auteurs ont réussi à trouver dans ce qui avait été largement négligé auparavant. »

and Beatniks” were the country’s great enemies. Some Americans associated beatniks with drugs, delinquency, and un-Americanism<sup>27</sup>.

Le gouvernement américain voulait répandre l’idée que les *beatniks* étaient des gens inoffensifs, à la limite risibles, dans la mesure où ils ne constituaient à ses yeux qu’une pâle copie de la génération précédente, voire sa caricature.

Pour en revenir à notre analyse de *Zone*, il est intéressant de s’attarder plus longuement sur la question de la microsociété que nous avons soulevée en rapport avec le contexte plus large de la société nord-américaine. En nous basant sur la sociocritique qui « étudie le social dans le texte et cerne la socialité des œuvres dans leur productivité symbolique<sup>28</sup> », il est ainsi possible d’établir un va-et-vient continu entre l’œuvre et son contexte, puisque ce dernier est reflété à travers la microsociété mise en scène dans la pièce. D’un côté, le texte et le social se recoupent, dans la mesure où la jeunesse de l’après-guerre s’affirmait de plus en plus au sein de la société, non seulement québécoise, mais américaine voire occidentale. En effet, « cette forte présence de la jeunesse n’était pas sans appeler un changement dans la structuration de la société, en particulier de ses institutions [...] et de sa culture où se mettent en place les moyens qui favoriseront l’effervescence de la décennie suivante<sup>29</sup>. »

---

<sup>27</sup> WILLS, Matthews. (2019, 5 mai). *How the beat generation became “Beatniks”*. Repéré à l’URL : <https://daily.jstor.org/how-the-beat-generation-became-beatniks/> (consulté le 5 mars 2020). Traduction libre : « La réponse du public par rapport aux Beatniks passent par de la dénonciation à la tolérance, jusqu’à l’imitation. [...] J. Edgar Hoover a proclamé que les communistes, [...] et les Beatniks étaient les grands ennemis du pays. Certains Américains les associaient à la drogue, à la délinquance, ainsi qu’une attitude non-américaine. »

<sup>28</sup> BARA, Olivier (2012). Introduction. *Lectures sociocritiques du théâtre, volume 43* (numéro 3). Repéré à l’URL : <http://www.etudes-litteraires.ulaval.ca/lectures-sociocritiques-du-theatre/> (consulté le 1<sup>er</sup> décembre 2019).

<sup>29</sup> GAUTHIER, Madeleine (2006). Au seuil de la Révolution tranquille : Les années 1950, la jeunesse en transit. *Cap-aux-Diamants* (numéro 84). p. 10-15. Repéré à l’URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/cd/2006-n84-cd1045838/7029ac/> (consulté le 2 décembre 2019).

C'est dans ce sens que la bande mise en scène par l'auteur rappelle le mouvement de la *beat generation* aux États-Unis, avec la figure, rendue populaire au cinéma par James Dean, du « *rebel without a cause* ». Ce mouvement a eu un impact réel sur le Québec, les jeunes se reconnaissant dans cette figure qui incarnait la volonté de changement ou du moins une forme de résistance au pouvoir établi, même si aux yeux de la société la jeunesse se révoltait sans raison valable, c'est-à-dire « sans cause ». Ce parallèle est visible chez les jeunes de la bande dans *Zone*, dans la mesure où ils défendent leur propre cause, même si elle semble illusoire ou utopique du point de vue du pouvoir incarné ici par les forces de l'ordre. Face à elles, ils se battront jusqu'au bout afin de faire valoir leurs idéaux.

Comme les représentants de la *beat generation*, les jeunes du faubourg montréalais représentés dans *Zone* désirent se rebeller contre le conformisme de la société québécoise de l'époque. À leur image, Tarzan entraîne les autres jeunes de sa bande à désirer plus que ce que la société leur promettait. Lorsque Ciboulette explique à Tit-Noir pourquoi elle ne peut pas avouer ses sentiments à Tarzan, celui-ci lui rappelle comment ils ont commencé à suivre le chef : « y est venu dans notre rue et il nous a dit de le suivre. On l'avait jamais vu, mais y'avait l'air sûr et sincère [...]. Il nous a dit qu'on deviendrait quelqu'un un jour si on voulait l'écouter. On l'a écouté et aujourd'hui on se fait de l'argent. On devient plus forts. » (*Zone*, p. 29) Tarzan s'est imposé comme chef grâce à ses paroles et il a su devenir le meneur que la bande attendait. Dans un certain sens, il se présente comme étant la figure suprême du sauveur qui ne va pas sans rappeler le Christ, le berger des âmes perdues.

En outre, le mouvement *beatnik* rejoint le texte de Dubé à travers l'image que présente la bande aux yeux des policiers. En effet, lorsque ses membres sont au poste de police afin de se faire interroger sur la contrebande de cigarettes, le chef ne manque pas de souligner à son collègue qui

croit que l'interrogatoire sera facile : « Comptez pas trop vite sur des aveux faciles, Roger. Il y a des enfants tenaces vous savez, qui rêvent, encore aujourd'hui, d'héroïsme. Seulement, ils ne savent pas très bien comment et où se faire valoir. » (*Zone*, p. 59) Cette réplique n'est pas sans rappeler l'image que J. Edgar Hoover peignait des *beatniks*, le chef de police représentant l'ordre établi tout comme Hoover représentait la loi. Cela dit, bien qu'il ne sous-estime pas les jeunes, puisqu'il les considère comme des « rebelles » et donc comme une menace potentielle, le chef de la police les décrit comme étant des êtres humains qui ne savent pas très bien ce qu'ils veulent ou du moins comment l'obtenir. Il souligne leur idéalisme de manière ironique, comme si leur « héroïsme » n'avait pas raison d'être et qu'il devenait risible de la part de la bande d'espérer quelque chose qu'ils n'étaient même pas en mesure de nommer ou de saisir.

Par ailleurs, les jeunes représentés dans la pièce de Dubé recréent les relations déjà existantes dans la société québécoise de l'époque, dont celle qu'il nous importe de souligner selon laquelle la femme est reconnue socialement seulement lorsqu'elle devient mère, donc quand elle acquiesce à la « fonction reproductrice des femmes<sup>30</sup>. » En d'autres mots, la société encourage les femmes à procréer pour qu'en ayant des enfants, elles puissent assurer leurs responsabilités sociales. En leur enseignant l'importance de la famille, l'église catholique mise aussi sur le rôle indispensable des femmes comme éducatrices et gardiennes de ses principes religieux :

En procréant et en éduquant leurs enfants dans les sages principes de l'Église et de la Patrie, les Canadiennes françaises jouent un rôle fondamental dans les destinées politiques du pays. Telle sera la base opérationnelle sur laquelle [les] revues s'affirmeront féministes. Le féminisme réel est celui qui valorise les rôles traditionnels des femmes<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> COHEN, Yolande. (1980). *L'histoire des femmes au Québec (1900-1950). Recherches sociographiques, volume 21, (numéro 3)*, p. 341. Repéré à l'URI : <https://www.erudit.org/fr/revues/rs/1980-v21-n3-rs1554/055896ar/> (consulté le 3 février 2020.)

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 342

Cela ne va donc pas sans rappeler les politiques que Duplessis souhaitait instaurer à l'égard des femmes. Or, cette idéologie conservatrice s'est également immiscée dans la relation entre Tarzan et Ciboulette. Lorsque ce dernier s'échappe de prison pour venir avouer son amour à la jeune fille, il dit regretter ne pas pouvoir revenir en arrière. C'est alors qu'elle lui demande : « Veux-tu dire qu'on aurait pu se marier et avoir des enfants ? » (*Zone*, p. 146). Même cette adolescente de 16 ans, qui vit en marge de la société et qui se rebelle contre ses normes et conventions, pense immédiatement à ce que la communauté normative attend d'elle, soit se marier et avoir des enfants. D'ailleurs, lorsque Tarzan confirme qu'il est trop tard et qu'elle ne pourra pas avoir ce qu'elle désire, elle lui propose tout de même de se marier : « Tarzan ! Si on se mariait tout de suite ! Viens, on va s'enfermer dans le hangar et on va se marier. » (*Zone*, p. 147)

Concédons qu'il est hors de l'ordinaire à l'époque de ne pas vouloir se marier à l'Église et sans répondre à quelques règles convenues, dont celle de demander la bénédiction du père de la future mariée. Ce que nous tenons à souligner ici, c'est que bien que les jeunes se rebellent contre les règles de la société, ils reproduisent entre eux, malgré eux (ou sans en prendre conscience), les mêmes comportements qu'ils rejettent. Autrement dit, ils continuent de respecter les codes sociaux au sein de leur microsociété, comme par exemple celui du mariage ou l'impératif d'avoir des enfants. En aucun temps dans la pièce, Ciboulette s'émancipe-t-elle de l'image de la femme soumise au désir de l'homme. Elle devient ainsi une double victime de la soumission, dans la mesure où elle se soumet d'abord à Tarzan, en tant que chef de la bande (mais sans doute aussi pour des motifs amoureux non avoués au début de la pièce), puis ensuite à la société, dans la mesure où elle ne déroge pas à ses règles et normes par rapport aux valeurs traditionnelles ou au rôle exigé de la femme québécoise dans les années 1950.

## Analyse féministe de la pièce

La première image de la femme que l'on peut extraire de *Zone*, et qui concerne forcément Ciboulette puisqu'elle est la seule femme représentée dans la pièce, est celle d'une jeune femme soumise au pouvoir incarné par l'homme viril. Ce rapport est établi très tôt dans la pièce, comme en témoigne ce dialogue entre Passe-Partout et Ciboulette :

Passe-Partout : [...] T'aimes ça travailler dans une manufacture de chemises, Ciboulette ?

Ciboulette : Pas une miette.

Passe-Partout : Alors, pourquoi que tu y vas ?

Ciboulette : Les ordres sont les ordres. Faut montrer qu'on a une vie normale. (*Zone*, p. 20)

Bien que Tarzan soit le chef et que tous les membres de la bande doivent en principe lui obéir, la réponse de Ciboulette manifeste une soumission totale ou entière : celle d'une femme qui s'efface face à l'autorité incarnée par un homme. Alors qu'elle refuse de se soumettre aux règles et normes de la société, elle accepte volontiers d'obéir à la lettre aux ordres imposés par Tarzan, sans les remettre en question ni se questionner elle-même. Il y a donc un certain paradoxe chez Ciboulette. Le fait même de désobéir aux règles sociales établies par la société « patriarcale », est dicté par un homme qui est représenté de surcroît par la figure du « surhomme », soit une autre figure du patriarcat, bien qu'elle se présente sous la forme d'un rebelle. Le paradoxe transparaît dans l'obéissance trop facile de Ciboulette envers Tarzan par rapport à sa désobéissance vis-à-vis de la société québécoise, alors que les deux formes d'autorité représentées dans la pièce – celle de Tarzan et celle du chef de police – sont incarnées par une figure patriarcale. Bien que l'homme et la jeune femme ne soient pas mariés, l'obéissance de Ciboulette à Tarzan fait écho au pouvoir absolu qu'exerce un mari dans un ménage de l'époque. Essentiellement, ce premier passage de la pièce rend compte du pouvoir que Tarzan exerce sur Ciboulette, celle-ci étant prête à occuper un travail

qu'elle n'aime pas simplement afin d'obéir à ses ordres, à l'image des femmes de l'époque qui acceptaient d'avoir des enfants, sans discuter, pour répondre au devoir conjugal.

Par la suite, lorsque Tarzan tarde à rentrer des États-Unis où il est parti pour ravitailler la bande en cigarettes, Ciboulette se permet de faire la morale à Passe-Partout qui ne suit pas les règlements dictés par Tarzan :

Passe-Partout : J'agirai comme je voudrai. C'est pas le chef qui va m'en empêcher.

Ciboulette : T'es rien qu'un sans-cœur Passe-Partout ; dans le moment, il risque sa vie, lui. (*Zone*, p. 34)

Ciboulette adopte dans ce passage la posture dictée par l'admiration du chef. Elle place Tarzan sur un piédestal, comme un modèle à suivre. D'un côté, elle exige de tous les membres qu'ils suivent les règlements instaurés par Tarzan sans questionner ses ordres ; de l'autre, elle manifeste sa crainte de le voir mourir, ce qui le ferait déchoir puisqu'il est « invincible » aux yeux de la jeune fille. Ce qui est frappant dans ce passage, c'est le rôle de héros qu'elle octroie à Tarzan. En effet, même si elle n'a aucune idée de ce qu'implique l'opération de la contrebande en tant que telle, elle insiste sur le fait que leur chef risque chaque fois sa vie. En plaçant Tarzan sur un piédestal, elle trahit aussi ses sentiments envers lui, ce que Passe-Partout détecte même si elle le nie plusieurs fois dans la pièce.

L'idée d'un chef qui incarne la force et le courage est renforcée dans un autre dialogue, cette fois-ci entre Tit-Noir et Ciboulette, où cette dernière confie : « [...] je fais partie d'une bande et j'ai un chef, un chef qui est plus fort que tout, un chef qui a peur de rien [...] » (*Zone*, p. 29). L'image que Ciboulette tient à conserver de Tarzan est celle d'un meneur qui demeure invincible, qui tient ses promesses et qui n'a pas froid aux yeux, un peu comme le personnage de l'homme de la jungle créé par Burroughs. D'ailleurs, elle croira en lui jusqu'au bout, même lorsqu'il n'y aura

plus d'espoir, puisque pour elle il est « toujours Tarzan. » (*Zone*, p. 145) Elle lui dira, au moment de leurs retrouvailles après son évasion de prison : « Maintenant, tu vas partir, Tarzan. Tu vas surmonter ta peur. [...] T'es assez habile pour te sauver. » (*Zone*, p. 148). Même à ce moment crucial et intime où il lui avoue son amour, elle refuse de l'appeler de son vrai nom, François Boudreau, persévérant à voir en « Tarzan » le chef inatteignable de la bande qui peut triompher de tout, même de la mort.

Par ailleurs, la dynamique qui règne dans la bande n'est pas sans rappeler les rôles déterminés dans les foyers domestiques par la société de l'époque. Selon Manon Garcia, « l'individu est déterminé par le monde dans lequel il vit parce que ce monde est un tout signifiant et unifié par des normes sociales<sup>32</sup>. » Bien que l'activité de la contrebande ne soit pas légale, si nous considérons le hangar comme la maison de la bande, ce qu'elle est symboliquement puisque ses membres y passent presque l'entièreté de leur journée, il est intéressant de voir comment les rôles sexuels sont partagés dans la mesure où ils reprennent en gros ce que la société a dicté comme division des tâches.

En effet, c'est l'homme de la maison, dans ce cas-ci Tarzan, qui ramène l'argent à la maison, étant celui qui accomplit le travail de la contrebande, tandis que Ciboulette reste à la maison pour s'assurer que tout se déroule comme prévu en attendant le retour de son héros. De plus, elle endosse presque le rôle de mère au foyer lorsqu'elle s'adresse aux autres membres du groupe, en les rappelant à l'ordre lorsqu'ils désobéissent tout en faisant référence au chef, comme s'il s'agissait du patriarche de la maison. Par exemple, lorsque Ciboulette surprend Passe-Partout en train de fumer des cigarettes américaines, ce qui va à l'encontre des ordres reçus, elle le somme : « Agis comme du monde et on s'occupera pas de toi. Agis comme le chef dit d'agir. » (*Zone*, p. 34) Ce

---

<sup>32</sup> GARCIA, Manon (2018). *On ne naît pas soumise, on le devient*. Paris : Flammarion, p. 84.

passage rappelle les sermons des mères de foyer à l'égard de leurs enfants indociles ancrées dans l'imaginaire collectif québécois, telles « Attendez pas que votre père revienne » ou « Si votre père était là... ». Le fait que Ciboulette ait recours à ce discours implicite laisse entendre que bien que les membres du groupe désirent se rebeller contre la société, ils ne dérogent pas vraiment aux normes établies, en les reconduisant, même à leur insu, au sein du groupe sans renverser l'ordre de la hiérarchie sociale.

La deuxième image de la femme que l'on peut extraire de l'œuvre de Dubé est celle d'une figure subalterne de l'homme, dans la mesure où Ciboulette se place toujours en deuxième position par rapport à Tarzan. C'est ainsi qu'elle se présente elle-même dans la pièce en s'adressant à Tit-Noir :

Je m'appelle Ciboulette et je suis une petite fille des rues, pas plus. Mes parents sont pauvres et m'aiment pas beaucoup mais ça m'est égal, j'attends plus qu'ils me fassent vivre. [...] J'ai un chef, un chef qui est plus fort que tout, un chef qui a peur de rien et qui rendra tout le monde de la bande heureux. Avec lui on prépare ensemble des beaux dimanches et une vie plus libre. Le reste m'est égal. (*Zone*, p. 29)

D'un côté, elle se décrit comme une femme banale par rapport à Tarzan. Elle ne se considère pas égale à l'homme, du moins à « son » homme, puisqu'il représente à ses yeux la force et le courage alors qu'elle n'est « qu'une petite fille des rues » qui n'a d'autre mérite que de travailler dans une manufacture. De plus, elle utilise pour se décrire divers mots négatifs ou dépréciatifs, alors que pour parler du chef elle n'emploie que des termes positifs et valorisants qui lui confèrent immédiatement une position supérieure par rapport à elle.

Il faut surtout noter pour notre propos qu'il n'existe pas de réelle évolution dans le personnage de Ciboulette par rapport à celui de Tarzan dans cette première pièce de Dubé. Lorsque Tarzan lui déclare son amour à la toute fin de la pièce, Ciboulette ne cesse de se dévaloriser en mettant de l'avant la figure masculine dans leur relation : « Je suis rien qu'une petite fille, Tarzan,

pas raisonnable et pas belle, mais je peux te donner ma vie. » (*Zone*, p. 147) Non seulement persiste-t-elle à placer Tarzan dans une position de supériorité face à elle, mais elle se dit prête à lui donner sa vie afin qu'il puisse, lui, survivre. On retrouve donc ici non seulement la soumission féminine, mais l'esprit de sacrifice attribué traditionnellement aux femmes, en particulier aux figures de mères. Cette position d'infériorité tient jusqu'au bout, jusqu'à la mort de Tarzan :

Tarzan ! Réponds-moi, réponds-moi... C'est pas de ma faute, Tarzan... c'est parce que j'avais tellement confiance... [...] Dors mon beau chef, dors mon beau garçon, coureur de rues et sauteur de toits, [...] Je suis pas une amoureuse, je suis pas raisonnable, je suis pas belle, j'ai des dents pointues, une poitrine creuse... Et je savais rien faire [...] (*Zone*, p. 152)

Il est d'ailleurs intéressant que constater qu'au moment où la relation homme-femme prend fin, Ciboulette s'adresse une dernière fois à Tarzan comme s'agissant de son « beau garçon », la figure de la fille soumise rejoignant celle de la mère qui pleure son enfant disparu.

## **Conclusion**

En conclusion, pour *Zone*, Dubé dresse un portrait de la femme relativement fidèle à ce que l'on peut constater comme « modèle » dans la société québécoise de l'époque. Ciboulette reste encadrée (si ce n'est castrée) dans le rôle de la femme subalterne à l'homme, dans la mesure où elle ne prend aucune décision par elle-même et ne fait qu'obéir aux ordres de Tarzan (le bien nommé). Dans *Zone*, la femme reste dans une position inférieure par rapport à l'homme du début jusqu'à la fin de la pièce, bien qu'elle prenne sa revanche sur d'autres figures masculines, notamment Passe-Partout, et qu'elle tienne tête au chef de police pendant son interrogatoire. C'est sur ce point que Ciboulette reste un personnage féminin complexe. En effet, dès le début de la pièce, elle octroie tout le pouvoir à Tarzan et lui voue une admiration sans borne, allant même jusqu'à s'effacer pour qu'il puisse pleinement vivre et remplir sa mission. Mais tandis qu'elle est soumise à Tarzan par un amour qui la rend aveugle, elle reste la plus forte dans la hiérarchie de la

microsociété formée par la bande après son chef. D'ailleurs, sa plus grande peur lors de l'interrogatoire aura été de trahir Tarzan, alors que plusieurs accusations graves auraient pu se retourner contre elle, étant donné l'activité illégale du groupe.

Par ailleurs, bien qu'ils soient en marge de la société, les deux adolescents désirent de manière implicite, et sans trop s'en rendre compte, ce que la société attend d'eux, c'est-à-dire un travail, le mariage, des enfants, un ménage. En effet, les normes dictées par la collectivité contre laquelle ils se révoltent sont malgré tout respectées par les différents personnages de la pièce, même Tarzan et Ciboulette. Ils vont même jusqu'à reproduire, qu'ils en soient conscients ou non, certaines attentes de cette société contre laquelle ils se rebellent ainsi que la hiérarchie sociale dans la microsociété que forme leur bande à part.

S'il faut dresser un portrait de la femme dans la pièce *Zone* de Marcel Dubé, la figure d'une alliée de l'homme serait sans doute la plus appropriée. Elle n'est pas son égal, puisqu'elle n'a pas son autorité ni ne jouit d'une place pour faire valoir ses idées ainsi que ses désirs personnels, mais elle est en mesure de respecter et de faire respecter ses règlements. Dans ce sens, la femme, telle qu'elle apparaît dans cette première pièce de notre corpus, est doublement soumise, en répondant au désir de l'homme mais aussi à ce que la société attend d'elle. Il faudra attendre la pièce suivante de l'auteur, soit *Florence*, pour percevoir une certaine évolution du rôle de la femme dans le théâtre de Dubé en rapport avec les changements apportés par le gouvernement de Jean Lesage à l'aube de la Révolution tranquille.

## Chapitre 2 : *Florence*

Alors que *Zone* voit le jour vers la fin de la période dite de la Grande Noirceur au Québec, *Florence* prend vie à la télévision à l'aube de la Révolution tranquille, soit en 1957. Le texte théâtral ne paraîtra qu'en 1970, bien que la première représentation scénique date de 1960, dans une version légèrement remaniée par rapport à la dramatique télévisuelle. C'est la version théâtrale que nous analyserons dans le présent chapitre, tout en tenant compte de la différence intervenue dans les répliques finales de l'œuvre entre le téléthéâtre et la pièce proprement dite, car ce changement nous renseigne sur l'évolution du personnage féminin chez Dubé au début de la Révolution tranquille.

### **Le contexte sociohistorique**

C'est le 22 juin 1960 que le Parti libéral de Jean Lesage prend le pouvoir au Québec, mettant fin au règne de Maurice Duplessis. Les années qui suivront sont marquées par de nombreuses réformes, notamment politiques, économiques, sociales et culturelles. Cela dit, le désir de changement exprimé par les femmes pendant cette période avait commencé bien avant la prise de pouvoir de Lesage. Depuis la Deuxième Guerre mondiale jusqu'au milieu des années 1960 environ, les Québécois et les Québécoises « vivent dans une société [...] travaillée par ses contradictions. La persistance [...] d'un discours nationaliste [...] apparaît [...] de plus en plus en rupture avec l'organisation sociale et les réalités quotidiennes de la population [...] <sup>33</sup> ». Dans le contexte de la Deuxième Guerre mondiale, les femmes avaient été appelées à contribuer à l'effort de guerre. Au départ, elles étaient requises au sein des usines, puisque le Québec avait alors un besoin pressant de main-d'œuvre, non seulement pour favoriser l'économie du pays, mais aussi pour assurer

---

<sup>33</sup> BAILLARGEON, Denyse (2012). *Brève histoire des femmes au Québec*. Montréal : Édition Boréal. p. 109.

l'apport de munitions aux soldats partis au front. L'absence même des hommes enrôlés dans l'armée avait provoqué cette situation. Or, au fur et à mesure que la guerre progressait, les femmes sont devenues des participantes actives à l'effort de guerre comme à l'économie de la province, dans la mesure où elles ont été amenées à occuper plusieurs postes dans différentes sphères, que ce soit dans les manufactures ou dans la collecte de matières utilisées dans la production des armes de guerre. Certaines furent même mobilisées au front, bien qu'elles étaient cantonnées dans une section réservée aux femmes. Leur rôle n'en demeurait pas moins important, puisqu'elles devaient s'occuper des soldats blessés au combat. Comme le rappelle Denyse Baillargeon :

La guerre a un impact considérable sur les femmes, non seulement parce qu'elles exercent des fonctions qui sortent de leurs attributions traditionnelles, mais aussi parce que l'État et l'ensemble de la société reconnaissent publiquement que leurs contributions sont vitales pour l'effort de guerre et qu'elles sont parfaitement capables de les accomplir avec diligence et compétence<sup>34</sup>.

Lorsque le conflit prit fin et après que le gouvernement fédéral eût demandé aux femmes mariées de retourner à la maison, celles-ci se sont retrouvées dans une position où elles désirèrent un changement dans leur condition de vie. En effet, comme elles avaient participé à la vie active sur le marché du travail et qu'on avait reconnu qu'elles étaient compétentes ailleurs qu'à la maison, certaines d'entre elles ne voulurent plus retourner au foyer. Celles qui ont protesté ont réussi à ouvrir la voie aux revendications plus radicales qui suivront dans les années 1960 et 1970. C'est dans ce contexte que Mackenzie King interdira les prestations aux femmes mariées, ce qui lui permettra de s'assurer qu'elles « reprendront leur rôle de ménagère dépendante d'un mari pourvoyeur. C'est aussi pour [les] convaincre [qu'il] instaure, en 1945, un programme d'allocations familiales<sup>35</sup>. »

---

<sup>34</sup> BAILLARGEON, Denyse (2012). *Op., cit.* Montréal : Éditions Boréales. p. 111

<sup>35</sup> BAILLARGEON, Denyse (2012). *Op., cit.* Montréal : Éditions Boréales. p. 112

Si l'on remonte plus loin dans le temps, le début des années 1940 a été marqué par la démocratisation de l'éducation sous le gouvernement libéral d'Adélard Godbout, entre les deux « règnes » de Duplessis. En effet, Godbout passe une loi, en 1943, qui oblige les jeunes à fréquenter l'école. Pour y parvenir, il verse des allocations familiales aux parents pour leurs enfants qui fréquentent l'école jusqu'à l'âge de seize ans, en espérant prolonger la scolarité chez ces derniers. Il est conscient que certains enfants issus de milieux défavorisés quitteront probablement les bancs d'école avant ce temps, mais il espère au moins ralentir le processus. Ainsi, les jeunes filles peuvent accéder à la scolarité jusqu'à l'âge de seize ans et rêver de continuer au-delà de l'école primaire. Très rapidement, plusieurs collèges féminins font leur apparition. En l'espace de six ans, le Québec passe de douze à vingt et un établissements réservés à la clientèle féminine. Ces derniers, en accord avec la vision de l'Église et de l'État québécois qui veulent maintenir les valeurs traditionnelles au sein de la société face aux dangers imminents de la modernité, dispensent aux jeunes filles l'enseignement ménager afin qu'elles deviennent de bonnes épouses, de bonnes mères de famille et qu'elles connaissent tous les rudiments de la vie de foyer. Cela dit, à peine une dizaine d'années plus tard, suite à l'instauration de ces collèges, soit au début des années 1950, ce type d'enseignement commence à être fortement critiqué. En effet, alors que les pédagogues dans ces collèges prônent un enseignement de la « culture féminine et familiale conforme à leur “nature” maternelle et à leur futur rôle d'épouse<sup>36</sup> », les critiques de ce système leur opposent le fait que la femme n'est pas réduite à sa fonction reproductrice ou maternelle. Ces opposants réclamaient le droit à l'éducation pour tous, selon les ambitions de chacun, chacune, et non selon leur sexe. Malgré l'augmentation de ces écoles et la crainte de l'Église et de l'État face aux valeurs modernes, les revendications de ceux et celles qui s'y opposent marqueront leur déclin, dans la mesure où les

---

<sup>36</sup> *Idem.*

filles qui iront dans ces collèges ne représentent qu'une faible minorité de la population féminine qui fréquentait l'école.

Lors de l'accès au pouvoir de Jean Lesage, les femmes avaient donc déjà exprimé des revendications à plusieurs niveaux. D'une part, comme elles avaient connu l'expérience de la vie au travail, elles ne désiraient plus rester à la maison. Elles voulaient être considérées comme citoyennes à part entière, et non seulement comme femmes au foyer. Par conséquent, en 1964, donnant suite aux travaux de la Commission royale d'enquête sur l'enseignement au Québec, mieux connue sous le nom de la Commission Parent<sup>37</sup>, Lesage réformera profondément les pratiques ainsi que les bases de l'enseignement. Effectivement, le rapport recommande des mesures qui mettaient de l'avant l'égalité entre les sexes au niveau de l'éducation. Dans la même foulée que Godbout avant lui, il prolongea la fréquentation scolaire obligatoire jusqu'à seize ans. De plus, il recommande des classes mixtes, ce qui signifie que les filles et les garçons ont droit au même type d'enseignement, et finalement il met sur pied la création des collèges d'enseignement général et professionnel, mieux connus sous leur acronyme de Cégeps. Ces derniers marquent officiellement la fin des collèges classiques. Cette réforme constitue une étape importante dans la lutte des femmes pour l'égalité.

D'autre part, bien que Monseigneur Alphonse-Marie Parent accepte l'idée d'une éducation commune pour les filles et les garçons, il trace une limite à cet enseignement dispensé à la clientèle féminine dans la mesure où il considère que le travail d'une femme devrait rester secondaire par rapport à son rôle de mère et d'épouse. Il était prêt à lui concéder l'accès à l'éducation, mais seulement si elle ne délaissait pas sa préparation à la vie familiale. Autrement dit, il ne remettait

---

<sup>37</sup> LAVALLÉE, Josiane (2018, 11 octobre). *Femmes et Révolution tranquille*. Repéré à l'URL : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/femmes-et-revolution-tranquille> (consulté en avril 2020.)

aucunement en question la division des rôles sociaux pour l'homme et la femme. Malgré cet avancement, des contradictions pesaient tout de même sur les épaules des femmes de l'époque. D'un côté, on leur apprenait qu'il était important de jouir d'une certaine égalité dans le couple, mais de l'autre, le but du mariage demeurait le même : procréer. Par conséquent, le rôle de la femme demeure relativement le même, malgré quelques acquis, même si ce rôle ne correspond plus aux aspirations des jeunes femmes de l'époque.

Cela étant dit, il ne faut pas faire fi des efforts de ce mouvement contestataire qui a tout de même eu lieu à l'époque. En effet, bien qu'il reste encore plusieurs étapes à franchir, le Québec assiste à une prise importante de la parole par les femmes. Sans nécessairement l'attribuer au mouvement féministe, qui avait pris un peu de recul après celui des suffragettes, il est indéniable que la femme désirait faire entendre sa voix sur la place publique par rapport à son rôle traditionnel, mais surtout par rapport à son avenir. Par ailleurs, bien que quelques médias dits « féminins », notamment l'émission radiophonique *Fémina*, aient été mis sur pied, il n'est pas inintéressant de souligner que les médias dits « traditionnels » ont laissé une place aux femmes, comme pour Gabrielle Roy avec son œuvre à succès *Bonheur d'occasion* ou Marie-Claire Blais avec *Une saison dans la vie d'Emmanuel*. Ce n'est donc pas sans surprise que les femmes désiraient prendre plus de place encore dans la société. Toutes les réformes et ces nouveautés ont mené à ce qu'on appelle aujourd'hui la deuxième vague féministe qui aura lieu vers la fin des années 1960 et au courant de la décennie suivante.

Suite à l'obtention du droit de vote, qui coïncide avec la première vague du féminisme, ce mouvement sembla perdre de son ampleur. En revanche, les changements socioéconomiques occasionnés par la Deuxième Guerre mondiale, mais surtout le mouvement de libération des femmes qui frappe alors l'Occident, apportent un deuxième souffle au féminisme. À l'époque des

années 1960, on entend parler au Québec du *Women's Liberation Movement* qui a pris naissance aux États-Unis. L'objectif était d'obtenir l'égalité des droits, mais aussi des opportunités, pour les femmes. Ce mouvement coïncide avec le début de la deuxième vague du féminisme, d'où leur étroite relation<sup>38</sup>. Essentiellement, cette deuxième vague « touched on every area of women's experience—including politics, work, the family, and sexuality<sup>39</sup>. » Il n'était plus question d'avoir seulement un droit de regard sur la vie politique fédérale ou provinciale, mais bien d'obtenir une voix au chapitre concernant la vie en général, de devenir une personne à part entière responsable de ses propres décisions.

Or le mouvement ne prend pas seulement de l'ampleur en Amérique. De nombreuses écrivaines françaises font leur apparition et dénoncent la place réservée traditionnellement aux femmes dans la société. L'une des figures les plus populaires est probablement la philosophe et essayiste Simone de Beauvoir avec la publication de son œuvre *Le deuxième sexe*. Dans cet ouvrage, Beauvoir décrit la condition féminine après la guerre tout en critiquant le système patriarcal dans lequel la majorité des femmes sont contraintes d'évoluer. L'essayiste aborde ainsi plusieurs thèmes, notamment le destin de la femme ainsi que la situation de celle-ci dans la société. Son œuvre est essentiellement perçue comme un « ouvrage scientifique », dans la mesure où l'auteure s'appuie sur des travaux scientifiques dont ses lectures dans le domaine des sciences naturelles. Bref, Beauvoir contribue au mouvement féministe de manière que l'on pourrait qualifier, dans un certain sens, de rationnelle. Plusieurs femmes reconnaissent leur condition dans ses écrits, mais comme le mouvement ne prendra plus d'ampleur qu'une dizaine d'années après la publication de son essai, ce dernier fut plutôt considéré comme un récit autobiographique à

---

<sup>38</sup> BURKETT, Elinor (N/A) *Women's rights movement*. Repéré à l'URL : <https://www.britannica.com/event/womens-movement> (consulté en avril 2020.)

<sup>39</sup> *Idem*

l'époque. Un peu plus tard, une écrivaine comme Betty Friedman prend part au mouvement en mettant de l'avant l'aspect émotif de la situation féminine. Celle-ci déplore que le problème de la femme au foyer soit encore très peu abordé. Son livre, *The Feminine Mystique* paru en 1963, soutient que

in the mind of the suburban housewife: utter boredom and lack of fulfillment. Women who had been told that they had it all—nice houses, lovely children, responsible husbands—were deadened by domesticity, she said, and they were too socially conditioned to recognize their own desperation<sup>40</sup>.

*The Feminine Mystique* devient immédiatement un succès. Les femmes se reconnaissent dans ce que l'auteure y déclare et désirent prendre part au mouvement de libération de la femme. Ce que Beauvoir a réussi à théoriser, Friedman est parvenue à le mettre en pratique afin que les femmes se sentent interpellées par leur message. On assiste à l'éclatement de l'archétype de la femme au foyer, dépendante de son mari. D'ailleurs, l'une des conséquences notables de ce changement radical de pensée se traduit dans la baisse de la fécondité ainsi que par l'augmentation de la séparation dans les couples<sup>41</sup>.

Dans ce contexte, la deuxième pièce de Marcel Dubé abordée dans notre mémoire se situe entre les deux vagues du féminisme, puisqu'elle apparaît au tout début du mouvement de libération des femmes et non pendant sa deuxième vague au Québec, qui ne fera son apparition que dans les années 1970. En effet, ce qui distingue ces deux mouvements, bien qu'ils s'entrecroisent, c'est le désir d'égalité du premier, alors que le second prône la libération totale de la femme.

## **Présentation de la pièce**

---

<sup>40</sup> BURKETT, Elinor (N/A) *Women's rights movement*. Repéré à l'URL : <https://www.britannica.com/event/womens-movement> (consulté en avril 2020.)

<sup>41</sup> Institut de la statistique du Québec (2015). *Statistiques et publications*. Repéré à l'URL : <https://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/population-demographie/naissance-fecondite/401.htm> (consulté le 15 mai 2020.)

La pièce *Florence* a d'abord été écrite pour la télévision en 1957, avant son adaptation scénique en 1960 tirée du scénario du téléthéâtre qui l'a précédée<sup>42</sup>. La version analysée dans ce chapitre est celle parue en 1970. L'œuvre met en scène la famille Lemieux qui, à première vue, représente la famille canadienne-française typique des années 1960 au Québec, plus particulièrement à Montréal dans un milieu ouvrier. Le rôle des hommes et des femmes y est encore divisé selon les « normes » sociales de l'époque. Le père reste le pourvoyeur de la famille, alors que sa femme est cantonnée au foyer en tant que mère et ménagère.

En ce qui concerne les membres de cette famille, il y d'abord Gaston, le père, qui a travaillé toute sa vie comme « p'tit employé de Compagnie [...] » (*Florence*, p. 84). C'est un homme qui se veut honnête et qui désire le bonheur de sa famille. Malgré qu'il soit d'une autre génération, le lecteur constate l'ouverture d'esprit de Gaston qui reste à l'écoute des membres de sa famille, dont sa fille Florence. Lorsque cette dernière remet en question les principes familiaux établis, il est le seul à l'écouter et à prendre en considération ce qu'elle désire pour elle-même. Vient ensuite Antoinette, la mère, qui aux premiers abords semble être une femme fermée et autoritaire. Mais au fil de l'intrigue, il est possible d'entrevoir une autre facette de sa personnalité, soit celle d'une mère bienveillante et dévouée envers son mari et ses enfants. Elle reste cependant une femme représentative de sa génération, qui ne désire pas ébranler les normes sociales déjà en vigueur. Bien que le couple ait eu plusieurs enfants, nous ne faisons la connaissance que de Pierre et de Florence, leur fille unique.

Tandis que Florence fait part d'injustice quant à la place qu'elle occupe au sein de sa famille par rapport à son frère, Pierre ne voit jamais son quotidien affecté par la situation familiale. Il peut

---

<sup>42</sup> DUBÉ, Marcel (1970). *Florence*. Montréal : Leméac éditeurs. p. 34. Désormais, les citations tirées de cette œuvre seront identifiées dans le texte par *Florence*, suivi du numéro de la page.

continuer à fréquenter l'école sans avoir à se préoccuper d'autre chose dans la vie. De son côté, Florence, une jeune femme de 20 ans environ, travaille comme secrétaire dans une agence de publicité. Elle correspond exactement à ce que son patron et ses parents attendent d'elle. Elle contribue au revenu familial, est fiancée à Maurice, un homme qu'elle n'aime pas réellement mais qui constitue un « bon parti » parce qu'il a un travail stable. Ce dernier l'aime et désire fonder une famille avec elle. Malheureusement, Florence le trouve fade. Attirée par son patron, Eddy, elle décide de rompre ses fiançailles et de se donner une nuit à lui, malgré qu'il ne l'aime pas vraiment en retour. Essentiellement, la pièce met en scène une jeune femme qui prend conscience de son insatisfaction profonde par rapport à l'avenir qui lui est destiné et qui décide de mettre tout en œuvre afin d'y échapper.

### **Analyse des relations entre les personnages**

Tel que mentionné dans le chapitre précédent, Marcel Dubé se proposait d'écrire un théâtre symboliste tout en demeurant réaliste. C'est pourquoi le choix des noms de ses personnages n'est jamais pris au hasard. En premier lieu, le prénom de l'héroïne rappelle la ville célèbre d'Italie : « *c'est la Renaissance dans toute sa profusante [sic] clarté* » (*Florence*, p. 12). En effet, le Québec est à l'aube du changement, ce n'est donc pas un hasard si Florence revêt le symbole du renouveau qui entraîne le Québec en entier dans cette vague de changements. Plus intéressant pour notre propos, cette pièce de Dubé nous permet d'assister au fossé générationnel qui sépare les parents des enfants, plus particulièrement Florence de sa mère Antoinette. Cette dernière ne va pas sans rappeler le personnage de Grand-Mère Antoinette dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais, trait qui a été relevé par Raymond Turcotte dans sa présentation de la pièce<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> DUBÉ, Marcel (1970). *Florence*. Montréal : Leméac éditeurs. p. 11.

Rappelons-nous que le personnage imposant créé par Blais en ouverture de son roman représentait l'autorité ainsi que les valeurs traditionnelles. Il en sera de même pour Antoinette dans la pièce de Dubé.

La mère déplore la volonté des jeunes femmes de ne penser qu'à obtenir du plaisir dans la vie et à être heureuses, ce dont elle a été elle-même privée. Il ne faut pas oublier qu'Antoinette Lemieux a grandi à l'époque de Duplessis, que ses valeurs et ses idées sont bien différentes de celles de Florence, d'où le fossé générationnel qui se creuse de plus en plus entre les deux au fur et à mesure que la pièce progresse. Lorsque Florence annonce qu'elle n'a plus l'intention de se marier avec Maurice, Antoinette rétorque : « Tout leur monte à la tête. Ce n'est plus la vie qu'elles cherchent, elle [*sic*] ne savent pas ce qu'est la vie. Il leur faudrait que ce soit toujours fête, comme dans une kermesse perpétuelle. » (*Florence*, p. 75).

À travers Florence, nous assistons à un changement idéologique qui ne concerne pas seulement le conflit des générations mais l'évolution de la société québécoise dans son ensemble. À une époque où les fiançailles étaient encore considérées comme quelque chose de sacré à laquelle il fallait accorder une grande importance, celles de Florence ne constituent pas une priorité à ses yeux. Or plutôt que de prendre le parti de sa fille, Antoinette défend le fiancé éconduit : « Pauvre garçon... Lui qui croyait en toi ! Pauvre garçon ! Tu le regretteras peut-être. » (*Florence*, p. 75). Elle ne s'informe même pas des raisons qui poussent Florence à cette rupture ; automatiquement ses pensées vont vers Maurice, ce qui reconduit l'idée très ancrée à l'époque duplessiste de la soumission de la femme à l'homme.

De son côté, Suzanne, amie et collègue de bureau de Florence, lui propose d'aller vivre en chambre afin de retrouver sa liberté. Elle devine que Florence n'aime plus Maurice, mais cette

dernière ne se résout pas à rompre les fiançailles pour ne pas lui faire de peine, ce qui n'est pas un argument valable pour la femme émancipée qu'est Suzanne :

SUZANNE – Je n'ai jamais eu autant d'invitations que depuis que je demeure toute seule... Aujourd'hui, les filles qui vivent avec leur famille, ça ennuie les garçons, c'est passé de mode...

FLORENCE – Ceux que ça n'ennuie pas, c'est des gars comme Maurice.

SUZANNE – Tu ne l'aimes plus, Florence, avoue que tu ne l'aimes plus ! (*Florence la regarde, baisse les yeux et ne répond pas.*) Casse pendant que c'est le temps !

FLORENCE – Je suis incapable. Je sais qu'il m'aime. (*Florence, p. 47*).

Ce qui est intéressant ici est le contraste entre Suzanne et Florence, qui reflète deux modes de pensée contradictoires. La première est une jeune femme qui se qualifie de libre. Elle ne demeure plus chez ses parents, elle se laisse entraîner dans des relations qui lui plaisent, elle ne se pose pas de questions à savoir si elle répond ou non à ce que la société attend d'elle. Au contraire, malgré l'aveu de Florence par rapport à son désamour pour son fiancé, elle se résout à rester avec lui puisque son éducation lui a inculqué la soumission. Elle demeure dans l'inaction, car tout ce qu'elle a appris va en contradiction avec ce qu'elle désire. Ce qui l'ébranle dans cette situation, c'est que Suzanne, qui est son alliée, la confronte par rapport à ses désirs réels qu'elle a devinés. Il ne s'agit plus du fossé générationnel, mais d'un conflit idéologique entre une fille qui reste craintive, malgré ses désirs, et une femme émancipée qui n'en fait qu'à sa tête.

Alors que son patron lui fait des avances mais qu'elle demeure ambivalente entre céder à son désir ou respecter sa promesse envers Maurice, Florence se confie à son amie. Celle-ci lui répond sans hésitation : « Reprends ta liberté, c'est la chose la plus importante. » (*Florence, p. 59*). S'ensuit la scène de la rupture. En effet, Florence décidera de placer son bonheur en premier, en faisant fi de ce que peuvent en penser les autres. Au moment où Maurice tente de la convaincre en lui jurant qu'elle est la seule femme avec qui il serait heureux, elle lui répond :

Non, Maurice, tu te trompes, tu ne pourrais pas. Parce que moi... parce que moi, je ne serais pas heureuse... Je ne serais pas plus heureuse avec toi que je le suis à la maison avec mes parents. Je sens que c'est la même vie que je retrouverais. (*Florence*, p. 64).

Si nous comparons ce passage, qui atteste un premier changement important de pensée chez Florence, avec ce qui advient de Ciboulette dans *Zone*, on constate une évolution dans le rôle de la figure féminine dans le théâtre de Marcel Dubé. Effectivement, bien que l'héroïne de *Zone* ne répondait pas aux attentes de la société de son époque, tous les choix qu'elle avait faits furent en vue de satisfaire Tarzan. Dans la pièce éponyme, Florence agit seulement en vue de son bonheur personnel. La prise de conscience qu'elle a connue n'est pas seulement symbolique, mais vaut pour toute sa génération dans la mesure où elle constate que si rien ne change, elle aura vécu au final la même vie que ses parents. La rupture constitue donc un moment pivot dans la vie de Florence, car elle lui permettra de ne pas « finir » comme sa mère. Comme elle lui dit si bien : « ma vie, c'est moi qui dois la faire, mon bonheur, c'est de moi qu'il dépend. » (*Florence*, p. 81) Bref, avec Florence, nous assistons à un début de changement dans la condition féminine telle qu'elle se reflète dans la dramaturgie de Dubé.

Par ailleurs, au fur et à mesure que Florence fait part de ses désirs d'émancipation, elle entraîne un lot de questionnements au sein de sa famille. À un certain degré, il est possible de voir en la famille Lemieux une représentation de la société québécoise, Florence incarnant à l'aube de la Révolution tranquille la jeunesse féminine qui désire un changement de mentalité, ne serait-ce que pour prendre sa place au sein de celle-ci. Face à elle, Antoinette et Gaston représentent la génération formée à l'époque duplessiste, plus conservatrice quant à ses valeurs. D'un côté, nous avons la jeunesse qui ose s'affirmer, alors que de l'autre nous sommes en présence des femmes de

la génération d'Antoinette qui ont appris à cacher leurs sentiments et à réprimer toute velléité d'émancipation.

Il est pertinent de recourir ici aux théories d'Anne Ubersfeld, notamment connue pour ses travaux en sémiologie du théâtre, *Lire le théâtre I et l'École du spectateur*<sup>44</sup>. Nous pensons plus particulièrement à sa théorie de la double énonciation qui s'applique bien, nous semble-t-il, à cette pièce. En effet, lorsque Florence décide d'aller au fond des choses en exprimant ses propres désirs, non seulement peut-on entendre la voix de l'auteur qui parle en sa faveur, mais aussi celle de toute une génération de jeunes femmes qui se reconnaissent à travers elle :

Comment donc expliquer cette double énonciation au théâtre ? Nous savons qu'à l'intérieur du texte théâtral nous avons affaire à deux couches textuelles distinctes (deux sous-ensembles de l'ensemble textuel) [...] Ce qui se trouve montré dans toute représentation, c'est une *double situation de communication* : a) la situation théâtrale ou plus précisément *scénique* [...] b) la situation *représentée*, celle qui se construit entre les personnages. [...] Autrement dit, ce qu'exprime la représentation théâtrale, *son message propre*, ce n'est pas tant le discours des personnages que les conditions d'exercice de ce discours<sup>45</sup>.

Il est possible d'entendre simultanément dans le discours de Florence, non seulement les reproches du personnage à l'encontre de ses parents, mais les changements dans la société que ces reproches attestent et que l'auteur choisit de mettre en scène dans le contexte de la pièce. Ainsi, le drame de la famille Lemieux devient celui de la collectivité québécoise à l'aube de la Révolution tranquille, où on assiste à la confrontation de deux idéologies irréconciliables. La théorie de la double énonciation souligne aussi l'idée que les personnages créés par Dubé ne sont que des porte-parole des générations qui participent ou qui assistent à la Révolution tranquille au moment où il conçoit

---

<sup>44</sup> VIGEANT, Louise (1983). À l'école du spectateur. Entretien avec Anne Ubersfeld. *Jeu*, 2 (numéro 27). p. 38-51.  
URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28317ac>

<sup>45</sup> UBERSFELD, Anne (1996). *Lire le théâtre I*. Paris : Édition Belin. p. 187 à 189.

sa pièce. Les répliques de Florence peuvent donc s'analyser comme autant de manifestations possibles et réalistes du changement que la jeunesse désirait à l'époque.

Les prochains extraits analysés tournent autour de la confrontation entre Florence et sa mère ainsi qu'une scène de dispute entre Florence et son père. Au cours de ces querelles, la différence d'époque et de pensée intervenue entre les deux générations se manifeste au moment où Florence revient tard de son travail raccompagnée par Eddy, ce qui ne passe pas inaperçu aux yeux de sa mère, encore ignorante du fait que sa fille a quitté Maurice. Elle lui reproche alors de trop vouloir faire la fête, en lui faisant un commentaire désobligeant sur sa tenue quand Florence, habillée pour sortir, réapparaît :

ANTOINETTE – Ecourtichée, décolletée comme ça, je n'aurais jamais eu l'audace de me présenter dans le monde.

FLORENCE – Parce que t'aurais eu peur. Jamais l'idée d'être heureuse ne te serait venue à l'esprit.

ANTOINETTE [*sic*] – J'ai été plus heureuse que tu ne le seras peut-être jamais.

FLORENCE – Mais non, maman, tu as cru l'être, ton bonheur tu l'as imaginé sans le vivre parce que tu t'efforçais d'agir selon les principes qu'on t'avait imposés. (Florence, p. 77-78)

Dans cette première confrontation, Florence met de l'avant tout ce que les femmes reprochent aux attentes de la société envers elles. D'une part, elle ne manque pas de souligner que sa mère s'est conformée à ce que la société attendait d'elle, considérant de la sorte que le bonheur de sa mère n'était pas réel puisqu'il dépendait des autres. D'autre part, il est possible d'entrevoir le côté conservateur, mais aussi protecteur d'Antoinette, qui représente la génération précédente, d'où découlent deux constats. Le premier est qu'elle accorde à Florence qu'elle n'a pas nécessairement connu le bonheur dont elle parle, mais qu'elle a néanmoins été heureuse avec ce qu'elle a reçu de

la vie. Le deuxième est qu'elle a peur pour sa fille qui se lance dans l'inconnu, puisque pour elle le bonheur se résume à être femme au foyer, mère de famille et épouse fidèle.

L'apogée dans la confrontation entre Florence et Antoinette est atteint lorsque la fille demande à son père le droit d'aller vivre en chambre. S'ensuit l'éclatement de la cellule familiale, Florence, emportée par la situation, ayant enfin l'occasion de faire valoir son point de vue auprès de tous les membres de la famille. Le lecteur devient ainsi témoin d'un changement intervenu dans la place de la femme dans la société, ou du moins de ce qu'elle désire occuper dorénavant comme place. Lorsque Florence demande à son père de ne pas la pousser à dire des choses qu'elle regretterait par la suite, sa mère se met à la questionner :

ANTOINETTE – Es-tu malheureuse parce que tu voudrais te marier et que tu ne trouves personne de ton goût ? Es-tu malheureuse parce que t'as découvert que tu n'aimais plus Maurice ?

FLORENCE – Je souhaite me marier, maman, mais pas avec le genre de garçons qui sont intéressés à moi. Pas avec Maurice.

ANTOINETTE – Pourquoi ?

FLORENCE – Parce que je ne serais pas heureuse. Je ne veux pas devenir une machine à faire des enfants, je ne veux pas devenir une machine à faire du ménage, une machine à engraisser et à vieillir. [...]

ANTOINETTE – C'est vrai que j'ai passé ma vie à faire des enfants, à faire du ménage, c'est que j'ai sacrifié tout mon temps, [...] mais tu oublies une chose : avec ton père, j'ai été heureuse.

FLORENCE – Moi, je ne le serais pas. Je ne me contenterai pas de ton bonheur. (*Florence* p. 82-83)

Cette confrontation mère-fille ne permet plus de retour en arrière. Effectivement, Florence soutient que les jeunes femmes d'aujourd'hui désirent bien plus que ce dont les femmes des générations précédentes s'étaient contentées. Le fait de comparer tout le travail que sa mère a accompli pour sa famille à une machine minimise celui-ci. Elle donne ainsi l'impression que ce « sacrifice » allait de soi, le mot « machine » renvoyant à une activité automatique. De son côté, elle revendique pour

sa propre génération le droit de ne pas se laisser bernier par les exigences, voire les contraintes qui étaient imposées aux femmes à l'époque de ses parents.

Vient ensuite le tour de Gaston. Bien qu'il appartienne lui aussi à une autre époque, il tient à connaître le fond de la pensée de sa fille : « T'as accusé ta mère, maintenant je veux que tu m'accuses. » (*Florence*, p. 84). Cette réplique laisse entendre qu'il comprend bien ce que sa fille reproche à sa mère, et même qu'il est en accord avec elle. Il désire tout de même aller au fond des choses en incitant Florence à poursuivre le fil de sa pensée. Elle lui réplique dans une longue tirade qu'il nous faut citer entièrement :

Regarde papa, regarde tout ce qu'il y a autour de nous. Regarde les meubles, les murs, la maison : c'est laid, c'est vieux, c'est une maison d'ennui. Ça fait trente ans que tu vis dans les mêmes chambres, dans la même cuisine, dans le même « living-room ». Trente ans que tu payes le loyer mois après mois. T'as pas réussi à être propriétaire de ta propre maison en trente ans. T'es toujours resté ce que tu étais : un p'tit employé de Compagnie qui reçoit une augmentation de salaire tous les cinq ans. T'as rien donné à ta femme, t'as rien donné à tes enfants que le strict nécessaire. Jamais de plaisirs, jamais de joies en dehors de la vie de chaque jour. Seulement Pierre qui a eu la chance de s'instruire : c'est lui qui le méritait le moins. Les autres, après la p'tite école, c'était le travail ; la même vie que t'as eue qui les attendait. Ils se sont mariés à des filles de rien pour s'installer dans des maisons comme la nôtre, grises, pauvres, des maisons d'ennui. Et pour moi aussi, ce sera la même chose si je me laisse faire. Mais je ne veux pas me laisser faire, tu comprends papa ! La vie que t'as donnée à maman ne me dit rien, je n'en veux pas ! Je veux mieux que ça, je veux plus que ça. [...] (*Florence*, p. 84)

Cette réplique a une plus grande portée que les échanges précédents avec la mère, puisqu'elle marque de manière décisive le changement survenu d'une génération à une autre. Indirectement, la parole de Florence devient celle de toute une génération qui revendique autre chose que ce qui lui a été destiné par ses parents. Si nous reprenons la théorie d'Anne Ubersfeld de la double énonciation, il est possible d'entrevoir dans cette tirade de Florence la parole de l'auteur qui sonne au diapason de celle de son personnage, et au-delà de celle-ci, l'écho des discours sociaux qui circulaient à l'époque. Ce qui ressort le plus de ces deux confrontations avec la mère et le père,

c'est que le fossé générationnel s'est creusé à l'époque de la Révolution tranquille, les idéaux n'étant plus les mêmes pour la jeunesse d'aujourd'hui par rapport à celle de l'époque précédente.

Suite à cette dispute, la confrontation se déplacera du couple mère-fille, ou même père-fille, à celle entre mari et femme :

GASTON – Non, tu ne peux pas dire ça, non [...] Toi aussi t'as dû être comme Florence un jour.

ANTOINETTE – Non, Gaston.

GASTON – Oui. Il y a des mécontentements en toi que tu n'as jamais osé exprimer.

ANTOINETTE – Ce n'est pas important.

GASTON – Si tu ouvrais ton cœur, Toinette...

ANTOINETTE – Tais-toi, Gaston, tais-toi, je te le demande.

GASTON – Je le voudrais, mais je ne suis plus capable [...] C'est contre moi que tu te révolterais, hein ?

ANTOINETTE – C'est faux, Gaston !

GASTON – Tout ce que tu n'as pas dit dans ta vie, Florence l'a dit à ta place... [...] T'as souffert aussi... Mais tu ne l'as pas dit... Florence s'en est chargée.

ANTOINETTE – Pourquoi cherches-tu à ce que nous nous fassions du mal maintenant ? (*Florence*, p. 108)

Dans cet échange, Antoinette révèle plusieurs choses intéressantes d'elle-même. La première est le conformisme auquel elle s'est habituée au point de ne plus le remettre en question. La deuxième est la peur de dire quoi que ce soit qui ferait du mal à son mari ou qui remettrait en cause leur mariage. Une fois de plus, Antoinette laisse passer les sentiments de son mari avant les siens, suppliant Gaston de ne pas la faire parler, comme si elle savait inconsciemment qu'elle allait prononcer une parole qui allait la trahir et le blesser. Enfin, lorsque Gaston soutient que Florence a dit tout haut ce qu'elle pensait tout bas, elle ne fait que lui répondre par une question, mais qui veut tout dire puisque celle-ci manifeste qu'elle concède à son mari qu'il a raison. Autrement dit, la quête de changement avait commencé bien avant la génération de Florence, la différence étant que la génération précédente n'avait pas les moyens, ni la volonté, de changer les choses. Alors

que Florence reproche à son père de la destiner à la même vie qu'eux, Antoinette se décide finalement à parler et laisse entrevoir une parcelle de ce qu'elle a toujours voulu dire mais n'avait jamais osé formuler, ni même probablement penser. C'est ainsi qu'elle lui avoue :

ANTOINETTE – [...] Au début de notre mariage, certains jours, j'ai eu envie de faire comme Florence, de m'en aller sur un coup de tête, de te laisser seul dans la maison avec les p'tits qui pleuraient, mais je me suis toujours retenue. [...] je rêvais, Gaston, je rêvais comme Florence, comme toi, comme Pierre, mais j'ai résisté à mes rêves, j'ai repoussé les tentations, je me suis accrochée, comme c'était mon devoir, aux réalités de chaque jour. Oui, je t'en ai voulu au point d'en avoir honte, de me sentir coupable. [...] (*Florence*, p. 117)

Suite à cette confession, il faut conclure que Florence et sa mère désiraient au fond la même chose. Mais tandis que la fille verbalise ses désirs, Antoinette semble s'être abstenue toute sa vie de les exprimer. Son témoignage montre tout de même que le désir de changement des femmes ne date pas de la Révolution tranquille, mais qu'il existait bien avant cette période. Si nous considérons, en effet, que Dubé s'inspire du discours social de l'époque, cette réplique est tout à fait vraisemblable dans la pièce. Bref, la génération de la mère et celle de la fille se rejoignent sur plusieurs points, même si elles sont convaincues de ne pas pouvoir se comprendre l'une l'autre.

Suite à l'explosion ou mieux l'implosion de la cellule familiale, Florence décide malgré tout de se donner à son patron, lequel ne s'était pas gêné pour lui faire comprendre qu'elle lui plaisait. Toutefois, à son retour à la maison après cette escapade décevante, elle regrettera sa décision. C'est en ces termes qu'elle s'en ouvrira à sa mère :

ANTOINETTE – En quelques temps, tu as chambardé bien des choses dans la maison.

FLORENCE – Je t'en demande pardon.

ANTOINETTE – J'imagine que ça devait se produire. Moi...

FLORENCE – Continue !

ANTOINETTE – Non, c'est inutile. Il faudrait remonter trop loin en arrière et qu'est-ce que ça donne ?

FLORENCE – Tu n'as pas agi comme moi quand tu avais mon âge ?

ANTOINETTE - [...] Les temps ont beaucoup changé quand même... [...] Quand on a vingt ans, qu'on est une jeune fille toute neuve, on a secrètement envie des hommes, c'est vrai. [...] On nous a faites comme ça. Pourquoi ? j'ignore. Parce qu'il faut qu'il y ait une suite à la vie, j'imagine, parce que le monde ne doit pas s'éteindre.

FLORENCE - [...] Mais les hommes ne sont pas tous comme papa. Ils n'ont pas tous le même respect de la vie ou de l'amour.

ANTOINETTE – *qui fait l'effort de ne pas l'interroger* – Qu'est-ce... Mais, non, ce qui importe maintenant c'est que tu aies soin de toi. [...] Les années ont passé, je ne me suis pas méfiée et je suis devenue une poule couveuse. Ce n'est pas bien, je sais, mais c'est malgré moi. (*Florence*, p. 123-124)

Ce dialogue entre la mère et la fille est probablement le seul où les deux partis sont ouverts à une réelle discussion. Effectivement plusieurs choses ont changé. D'une part, Antoinette est beaucoup plus posée par rapport aux désirs qu'exprime Florence, même si la veille, lors de la confrontation, elle ne semblait pas vouloir comprendre ce que sa fille voulait pour elle-même. Dans cet échange, elle fait montre de compassion, voire de compréhension à l'égard de son enfant. Antoinette avoue même à Florence que lorsqu'elle était jeune, elle aussi avait rêvé d'une autre vie, de fréquenter des garçons, etc. Tandis que Florence confie à sa mère que tous les hommes ne sont pas comme son père, ce qui laisse entendre que la relation avec Eddy ne s'est pas bien déroulée, Antoinette laisse enfin paraître sa sensibilité. Elle prend sur elle de ne pas questionner sa fille. Elle préfère se taire et écouter Florence. Sans d'autres explications, elle a laissé tomber sa carapace de mère d'une autre époque afin de montrer à sa fille qu'elle reste bienveillante pour le bonheur de ses enfants. Bref, une forme de complicité entre mère et fille se fait jour au dessus du fossé des générations.

## **Conclusion**

La pièce *Florence* est fidèle aux changements que connaissait la société québécoise à l'époque de sa création. D'emblée, le personnage de Florence est plus exigeant envers la société que ne l'était Ciboulette dans *Zone*. Si nous comparons ces deux personnages, Ciboulette cadrerait parfaitement dans le rôle attendu d'elle dans sa relation avec Tarzan malgré sa révolte contre la

société. Bien qu'elle faisait partie d'un groupe de contrebande et incarnait la figure du rebelle, ses actions ne dérogeaient pas des rôles déjà assignés dans la mesure où elle se soumettait volontairement à l'autorité du chef de la bande. Au contraire, Florence prend conscience progressivement, au cours de la pièce qui porte son nom, que son bonheur passe par elle-même et non par les autres. Elle confronte ses parents afin de faire valoir son point de vue et faire connaître ses désirs, qui sont à l'opposé de ce qui était exigé de la femme par la société de l'époque.

Cela étant, Dubé ne laisse pas son héroïne monter seule aux barricades. Elle est accompagnée, en arrière-plan, par sa mère Antoinette, qui se fait la représentante d'une époque ébranlée par la nouvelle génération, ainsi que par son amie Suzanne, une représentante de cette génération montante qui lui indiquera la voie de l'émancipation. Suzanne sera le moteur du désir de liberté de Florence, en lui dévoilant tout ce qui pourrait s'offrir à elle si elle décidait de s'écouter davantage. Elle sera le modèle à suivre dans la pièce. Nous voyons donc poindre dans le théâtre de Dubé la naissance d'une alliance entre femmes qui mènera à plusieurs luttes féministes dans les années à venir. Car bien que Florence semble moins révoltée que Ciboulette, elle parviendra à s'émanciper. La fin du téléthéâtre renvoyait en effet Florence à elle-même, sans savoir ce qu'elle allait faire après sa rupture avec Maurice et l'aventure éphémère avec Eddy, tandis que dans la version pour la scène, elle accepte l'offre du poste qui lui a été faite aux Etats-Unis, laissant présager un nouveau départ, comme le souligne encore une fois Raymond Turcotte dans sa présentation de la pièce<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> DUBÉ, Marcel (1970). *Florence*. Montréal : Leméac éditeurs. p. 13.



## Chapitre 3 : *Bilan et Virginie*

La pièce suivante de Marcel Dubé qui retiendra notre attention en fonction de notre problématique est *Bilan*. Bien que sa création originale remonte au début de la Révolution tranquille, sa réécriture prend place pendant cette période, la première version ayant été écrite en 1960 pour la télévision de Radio-Canada alors que la version dramatique n'a été élaborée qu'en 1968 pour le théâtre du Nouveau Monde. C'est cette dernière version qui sera étudiée dans le présent chapitre.

### Le contexte sociohistorique

L'un des indices qui nous permet de situer la pièce dans son contexte se trouve dans un dialogue entre les personnages de Monique et de Robert. Lorsque Monique lui demande s'il a des enfants, ce dernier lui répond : « Aucun. Ma femme a des allergies pour la grossesse. Elle s'est mise sous la protection de la pilule. [...] Elle soutient que le Pape est un homme démodé<sup>47</sup>. » Cette réplique ne faisait probablement pas partie de la pièce lors de sa création, puisque « la pilule a été introduite sur le marché canadien en 1961<sup>48</sup>. » À cette époque, elle n'était pas destinée à être utilisée comme moyen de contraception, mais bien comme un produit servant à réguler le cycle menstruel chez la femme. Ce ne sera qu'en 1969 que la pilule contraceptive sera légalisée pour une

---

<sup>47</sup> DUBÉ, Marcel (1968). *Bilan*. Montréal : Leméac. p. 51 Désormais, les citations tirées de cette œuvre seront identifiées dans le texte par *Bilan*, suivi du numéro de la page.

<sup>48</sup> Fédération du Québec pour le planning des naissances. <https://www.fqpn.qc.ca/public/informez-vous/contraception/la-contraception-au-quebec/>

utilisation servant à contrôler les naissances<sup>49</sup>. De plus, Robert considère que le Pape est un homme démodé, ce qui aurait difficilement passé dans une pièce datant de l'époque précédente. Or, au début de la Révolution tranquille, l'Église était ciblée par le mouvement de changement qui avait gagné le Québec. Ce n'est qu'à partir du milieu des années 1960 qu'on commence à parler d'une crise de la religion<sup>50</sup>, notamment de la perte graduelle du pouvoir qu'exerçait l'église catholique sur la société québécoise.

Au début des années 1960, les femmes cherchent également des moyens accrus de prendre leur place au sein de la collectivité. En 1964, la ministre Claire Kirkland présente à l'Assemblée législative la loi 16 qui « supprimera la subordination légale des épouses<sup>51</sup>. » Lorsque cette loi est adoptée, les femmes sont enfin reconnues comme égales à leurs maris au sein de la famille, elles peuvent donc faire preuve d'une plus grande autonomie. Malgré cet avancement, elles ont toutefois l'impression de ne pas arriver à se faire entendre. C'est pourquoi en 1965, lors du 25<sup>e</sup> anniversaire de l'acquisition du droit de vote pour les femmes au Québec, Thérèse Casgrain organise un colloque qui servira à discuter de la condition féminine. À l'issue de ce colloque où ont été abordés des sujets aussi importants que le divorce, les congés de maternité, l'égalité salariale et l'accès à tous les métiers, quels que soient les professions. Thérèse Casgrain, entourée de militantes, fonde la Fédération des femmes du Québec (FFQ) en juin 1966<sup>52</sup>. Ce regroupement tient à représenter toutes les femmes québécoises, quel que soit leur milieu d'origine ou leur croyance. Afin de rejoindre le plus de femmes possibles, « la Fédération regroupe également des membres individuelles, qui se rassemblent dans des conseils régionaux. De cette manière, la FFQ est présente

---

<sup>49</sup> *Idem*

<sup>50</sup> LAPERRIÈRE, Guy (2007). L'Église du Québec et les années 1960 : l'ère de tous les changements. *Cap-aux-Diamants (numéro 89)*. p. 10-13. URI : <https://id.erudit.org/iderudit/6907ac> (consulté le 15 mai 2020.)

<sup>51</sup> DUMONT, Micheline (2008). *Le féminisme québécois raconté à Camille*. Montréal : Éditions du remue-ménage, p. 94

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 96

à Québec, à Montréal, à Sherbrooke, à Thetford-Mines et à Chicoutimi<sup>53</sup>. » Sur les traces de ce mouvement, l'Union catholique des femmes rurales ainsi que les cercles d'économie domestique fusionnent pour devenir l'Association féminine d'éducation et d'action sociale (AFÉAS). Cette nouvelle association décidera toutefois de rester en dehors de la FFQ, tout comme les cercles des fermières qui se méfiaient de la neutralité religieuse de la FFQ<sup>54</sup>. Au sein de ces groupes, les membres s'initient aux acquis de la Révolution tranquille, donnent des conférences, présentent des demandes de subvention... Bref, les femmes participantes peuvent maintenant être rémunérées pour leur travail. Par contre, malgré leur présence sur le marché du travail et les revendications sociales et salariales auxquelles elles se livrent, ces femmes refusent de recourir à l'étiquette « féministes », que ce soit dans leurs présentations, au cours des événements qu'elles organisent ou dans leurs communiqués en tant que groupe.

La FFQ et l'AFÉAS n'étaient pas les seuls regroupements de femmes au Canada. Depuis le début des années 1960, plusieurs d'entre elles s'étaient mobilisées à travers le pays pour faire partie de l'organisme, dont *Voix des femmes/Voice of Women*. Les Québécoises ont ainsi rejoint leurs collègues à Ottawa quand la question de la contraception a été abordée. À l'époque, le Code criminel canadien interdisait la contraception de même que l'avortement : « Les personnes qui veulent publiciser les méthodes de contraception doivent le faire en cachant leurs objectifs ; c'est pourquoi on parle plutôt de planification familiale ou de cliniques de stérilité<sup>55</sup>. » Plusieurs groupes décident par conséquent de faire pression sur le gouvernement afin de modifier cette loi considérée comme désuète. Parmi les groupes qui s'unissent pour la contester, il y a la FFQ ainsi que le Comity for the Equality of Women in Canada. Ensemble, ils feront front commun afin de réclamer une

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.97

<sup>54</sup> DUMONT, Micheline (2008). *Le féminisme québécois raconté à Camille*. Montréal : Éditions du remue-ménage, p. 94

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 100.

commission d'enquête sur la situation des femmes. Vers la fin de l'année 1967, les pressions exercées auront un effet puisque le gouvernement mettra « en place la Commission royale d'enquête sur la situation de la femme au Canada<sup>56</sup>. » Mieux connue aujourd'hui sous le nom de Commission Bird, en l'honneur de Florence Bird qui l'a présidée, cette Commission procurera l'occasion à tous les groupes de femmes de préparer leurs mémoires en se référant à une documentation étoffée de plus en plus disponible. Les médias, notamment les magazines féminins, jouent aussi un rôle dans cette Commission puisqu'ils augmentent considérablement leurs enquêtes. Lors de la publication de ces magazines, il faut constater que les Québécoises sont plus revendicatrices que partout ailleurs au Canada : « La FFQ et l'AFÉAS concentrent leurs revendications dans le domaine de l'éducation [...] Si la FFQ vise surtout l'autonomie des femmes par l'activité professionnelle, à l'AFÉAS, on estime qu'il n'est pas nécessaire de minimiser l'apport que la femme donne à l'humanité en demeurant à son foyer et l'inciter à en sortir pour n'importe quelle raison<sup>57</sup>. » Bref, la Commission Bird apporte son lot de changements au Québec en produisant pour la première fois une étude systématique de l'opinion des femmes dans la sphère publique. La plupart d'entre elles se situent entre 35 et 50 ans. Bien que les jeunes femmes ne se sentent pas interpellées par le mouvement, ces militantes représentent une nouvelle génération féminine sur la scène politique. C'est avec Expo 67 qu'elles découvrent le monde, en suivant les mouvements similaires qui ont déjà lieu aux États-Unis et en Europe. Le Québec assiste bientôt à ce qui a été appelé la « révolution sexuelle », coïncidant avec l'arrivée massive de la pilule sur le marché.

---

<sup>56</sup> *Idem.*

<sup>57</sup> DUMONT, Micheline (2008). *Le féminisme québécois raconté à Camille*. Montréal : Éditions du remue-ménage, p. 100.

Vers la fin des années 1960, on assiste à un plus grand désir de liberté de la part des femmes, notamment avec le Women's Lib Movement aux États-Unis. Les répercussions de ce mouvement sont directes au Québec avec la formation du Front de libération des femmes du Québec (FLFQ). Le but de l'association est simple : dénoncer l'oppression des femmes. Ce groupe indépendant adopte une approche radicale, en évoquant l'oppression dont les femmes sont victimes dans la société patriarcale. Le FLFQ désire transformer la société et tout remettre en question, que ce soit le partage des tâches entre l'homme et la femme, la responsabilité familiale de la femme, la rémunération du travail domestique, autour du slogan : « Le privé est politique ! »<sup>58</sup> Ces nouvelles militantes sont loin de faire l'unanimité chez les femmes elles-mêmes, puisqu'elles rejettent les actions précédentes de la FFQ qu'elles considèrent comme étant conformistes. Celles qui étaient membres de la Fédération souhaitaient seulement prendre leur place dans la société, alors que les membres du Front désirent changer la société de fond en comble. Elles refusent, par exemple, qu'il y ait une présidente à leur tête, considérant que les membres, sans exception, ont droit de parole égal. Plus important pour notre propos, les membres de ce nouveau mouvement ont moins de 30 ans. Elles se situent donc à l'aube du mouvement féministe des années 1970.

Bref, la fin des années 1960 et le début des années 1970 entraînent des changements importants pour la situation des femmes au Québec. Inspirées du mouvement de la *Women's liberation* aux États-Unis, les Québécoises s'unissent afin de faire abolir certaines lois qu'elles considèrent contraignantes et qui vont à l'encontre de leurs droits fondamentaux.

## **Présentation de la pièce**

---

<sup>58</sup> DUMONT, Micheline (2008). *Le féminisme québécois raconté à Camille*. Montréal : Éditions du remue-ménage, p. 108.

Ce qu'il faut noter d'emblée dans *Bilan*, par rapport aux pièces précédentes de l'auteur, c'est le changement de milieu social intervenu dans son œuvre. Alors que *Zone* et *Florence* nous plongeaient dans le monde ouvrier, l'intrigue de *Bilan* se déroule dans l'univers bourgeois. Ce changement de milieu, et de décor pourrait-on dire, aura des conséquences ou des répercussions sur le destin des personnages, en particulier les personnages féminins de la pièce.

L'intrigue met en scène la famille Larose, dont le père de famille, William, est un homme d'affaires accompli qui décide de se lancer en politique, ce qui représente pour lui une forme de consécration sociale. La réussite économique et symbolique est la motivation principale du personnage et celle-ci passe essentiellement par son image. Étant de nature conservatrice, il est possible de poser comme hypothèse que William est membre de l'Union Nationale. En effet, lors d'une dispute avec son fils Étienne, ce dernier lui lance : « Regarde ce que tu fais en ce moment par exemple : tu consacres tes énergies et tes idées à un parti politique traditionnel qui n'a plus rien à apporter aux Québécois. » (*Bilan*, p. 95) Cela dit, William est un père de famille qui se veut droit et fier. Il tient à ce que tout soit parfait, ou du moins que tout semble l'être aux yeux des autres. Accompagné de sa femme, Margot, il désire se lancer en politique afin d'ajouter un succès de plus à sa vie déjà bien remplie de réussites et conquêtes. Quant à Margot, elle est une épouse fidèle mais malheureuse. Bien qu'elle soit loyale, elle se désintéresse de plus en plus de son mari et éprouve de l'affection pour le meilleur ami et associé de celui-ci : Gaston. Ensemble, William et Margot ont eu trois enfants : Étienne, Suzie et Guillaume. Suzie est elle-même dans une union malheureuse avec Robert avec qui elle veut rompre, tandis que William, en père de famille soucieux des apparences, fait tout en son pouvoir pour l'en empêcher afin de conserver l'image d'une famille unie et sans faille. Malgré ce mariage malheureux, Suzie est une jeune femme qui ressent l'appel de la liberté que plusieurs femmes vers la fin des années 1960 éprouvèrent au sein d'une relation

qui ne leur convenait plus. Guillaume dira d'ailleurs de sa sœur « [qu'elle] fait sa vie comme elle l'entend. [...] [qu'il] n'a pas de conseils à [lui] donner. » (*Bilan*, p. 59) Elle se laisse ainsi charmer par Raymond, qui est l'ami d'Étienne, le frère de Suzie. Elle ne cache pas non plus qu'elle aimerait vivre une aventure avec lui. Quant à l'aîné de la famille, William tente de convaincre Guillaume de reprendre les rênes de la compagnie une fois qu'il ne sera plus là pour le faire, ce qu'il refuse catégoriquement. Guillaume ne voit pas les choses du même œil que son père, il est plutôt libéral en matière politique et s'oppose à tout ce que William propose ou avance comme idées. Il ne sait pas comment établir une relation stable avec une femme, il ne fait que changer de compagnes dépendamment de ses humeurs. Avec son père, il est probablement le membre le plus radical de la famille. Il prend un malin plaisir à défier les autres et s'entête constamment à ne pas vouloir les écouter. Enfin, Étienne est le plus idéaliste de la famille, il sait qu'il n'est pas comme son père et n'hésite pas à faire valoir ses opinions. Jeune amoureux d'Élise, il la séduira grâce à sa détermination, sa franchise et son idéalisme. Quant à ses convictions, c'est son père qui nous renseigne le mieux à ce sujet : « C'est ça ! Inspiré par les grandes affiches que tu as collées sur le mur de ta chambre. Che Guevara ! Ho-Chi-Minh ! Mao-Tsé-Toung ! Lévesque ! Des cerveaux malades qui ont plutôt travaillé à détruire l'humanité qu'à la construire. » (*Bilan*, p. 95) Considérant que les personnages mentionnés par William sont tous des « révolutionnaires », il est assez évident qu'Étienne est un indépendantiste, comme l'atteste le nom de Lévesque cité aux côtés de ses illustres camarades d'armes !

Au fil des différents tableaux qui constituent le monde représenté dans *Bilan*, le spectateur assiste à l'aveuglement du père qui tient à maintenir une image parfaite, de soi et de sa famille, au risque de tout perdre sur le plan personnel. La vie de William Larose est ainsi marquée par l'échec, que ce soit à travers l'infidélité de sa femme avec Gaston, la duperie de Guillaume qui lui vole son

argent pour son propre intérêt, la mort d'Étienne qui tente de s'évader avec Élise et le mariage échoué de Suzie. *Bilan* se termine abruptement sur l'image de la déchéance du père de famille.

### **Éléments d'analyse sociologique**

La pièce s'ouvre sur un désaccord survenu entre Suzie et son mari. Alors que celui-ci la surprend en train de prendre des cachets à sa mère, il lui reproche de trop lui ressembler :

ROBERT – Tu as pris ses défauts, mais aucune de ses qualités.

SUZIE – Sois patient, ton supplice achève.

ROBERT – Qu'est-ce que tu veux dire, encore ?

SUZIE – Tu le sais très bien, Bob.

ROBERT – Tu veux toujours donner suite à ton projet ?

SUZIE – De plus en plus. Chaque jour, de plus en plus. (*Bilan*, p. 37-38)

Bien que le motif du projet ne soit pas encore précisé, il sera vite révélé que Suzie fait référence au divorce qu'elle désire entre elle et son mari. Avec cette référence, Dubé inscrit ses personnages dans leur époque puisque le divorce a été légalisé vers la fin des années 1960 au Québec. Or ce qui ressort de ce dialogue est l'égalité attestée entre les deux personnages. Suzie n'idéalise pas Robert et ne semble pas non plus être sa subalterne. Le fait même que Robert lui demande si elle entend poursuivre avec son projet confirme que ce n'est pas la première fois que Suzie lui en parle. Par la suite, lors de la soirée organisée par William, Suzie passera la soirée avec Raymond avant de se décider à partir avec lui. L'élément nouveau dans cette pièce est la relation extraconjugale qui concerne d'abord Suzie, avant d'impliquer Margot.

SUZIE – Quand je déciderai de ne plus te voir...

ROBERT – C'est que je l'aurai décidé moi aussi.

SUZIE – Pauvre garçon...Il croit encore qu'il a tous les pouvoirs. Tu n'avais plus qu'une chose intelligente à faire et tu n'y as même pas pensé. (*Bilan*, p. 80)

En insistant sur le fait qu'il ne détient plus tous les pouvoirs dans le couple, Suzie met en lumière dans cet extrait l'acquisition d'une nouvelle liberté. Ce faisant, elle rejoint les autres femmes de sa génération qui ont revendiqué et obtenu le droit de se séparer et de divorcer. Sans constituer une menace, cette réplique n'en fait pas moins ressortir le pouvoir que les femmes ont obtenu dans leurs relations de couple vers la fin des années 1960. Cette réplique souligne aussi un début d'égalité entre le mari et sa femme, Suzie n'ayant pas hésité à répondre à son époux en remettant en question sa propre autorité autrefois non contestée.

Le personnage d'Élise fait montre aussi d'une plus grande liberté. Quand Étienne lui demande par exemple de partir avec lui en voyage, alors qu'ils ne sont pas mariés, elle préfère d'abord en parler à ses parents. On la croirait encore soumise à leur autorité, sauf qu'elle revient le retrouver plus tôt que prévu en laissant tomber : « Ils ne voulaient pas. Alors, je n'ai pas attendu que tu viennes. J'ai pris mes choses et je suis partie. » (*Bilan*, p. 99) Élise est une jeune femme qui rappelle Florence dans la pièce précédente, quand cette dernière avait exprimé le vœu de vouloir partir vivre en chambre. Mais tandis que les parents des deux femmes s'opposent à ce que leur fille quitte le nid familial, ce qui est nouveau avec Élise c'est le fait qu'elle a pris cette décision seule, sans le consentement de son père ni de sa mère. Ce qu'il faut aussi souligner dans ce court passage est la banalité avec laquelle nous est présentée l'éventualité d'aller vivre avec un amoureux sans être mariée. De son côté, Florence s'attendait tout de même dans son désir d'évasion qu'Eddy lui offre une vie de couple respectueuse des normes sociales, donc la possibilité de se marier, d'avoir des enfants, une maison, etc. Élise, quant à elle, ne formule pas de tels souhaits avec Étienne ; elle reste réaliste en lui mentionnant qu'un jour il pourrait aimer une autre femme et que cela ne l'empêche pas de vouloir être avec lui. Bref, elle démontre plus d'autonomie que Florence, encore très rattachée aux valeurs familiales.

La nouvelle liberté des femmes se révèle également dans la relation mère-fille, ce qui est une première dans le théâtre de Marcel Dubé. Bien que Margot et Suzie ne soient pas issues de la même génération, une complicité certaine existe entre elles, complicité qui diffère radicalement de la rivalité entre Antoinette et Florence dans la pièce précédente. Ce qui explique cette différence est le milieu dans lequel vit chaque fille. Florence a grandi dans un milieu ouvrier. Tout porte à croire que les valeurs véhiculées et enseignées y sont plus modestes, voire traditionnelles. Margot, de son côté, évolue dans un milieu bourgeois, plus aisé et éduqué, mais surtout dans un environnement « libéral ». Il est plus attendu qu'un changement d'idéologie survienne dans un tel milieu, ce qui mène ici à la complicité entre la mère et la fille. Effectivement, Margot partage les valeurs ainsi que les mœurs de sa fille, ce qui lui permet de mieux comprendre son désir d'émancipation. La grande différence entre ces deux duos mères-filles tient donc au degré de compréhension qui circule de l'une à l'autre. Bien qu'Antoinette comprenait ou du moins essayait de comprendre ce que sa fille vivait, elle ne pouvait pas se l'avouer à elle-même, alors que Margot assume complètement le fait qu'elle se reconnaît en Suzie. L'une des premières traces de cette entente survient dans la scène où elle apprend que sa fille est partie de la soirée organisée par son mari avec Raymond :

MARGOT – La p'tite folle ! Tu ne pouvais pas les empêcher ?

GASTON – J'ai appelé mais le bruit du moteur couvrait ma voix.

MARGOT – Bob la cherche partout. Ça n'a jamais été aussi mal entre eux.

GASTON – Mais qu'est-ce que Suzie a pensé ?

MARGOT – Si elle était heureuse, elle n'aurait pas agi comme ça.

GASTON – Elle aussi cherche un autre bonheur que le sien ?

MARGOT – Comme bien des femmes qui se sont trompées, Gaston. (*Bilan*, p. 65)

Aux premiers abords, Margot semble choquée par le comportement de Suzie, alors qu'en réalité le choc vient du fait que personne n'ait pu l'empêcher de partir avec Raymond ! Ce qui est frappant

dans les répliques de la mère, c'est la considération qu'elle témoigne pour sa fille et pour les femmes en général. Comme Antoinette, elle se reconnaît dans sa fille mais contrairement à l'autre mère, Margot ne semble pas en désaccord avec les décisions de Suzie. Au contraire, elle considère que le bonheur, à lui seul, peut être un motif suffisant pour aller voir ailleurs. Par la suite, Margot avouera à Gaston qu'elle aimerait bien faire comme Suzie et s'enfuir avec lui dans la nuit sans se préoccuper de ce qui pourrait lui arriver. Alors qu'il lui demande d'être raisonnable, celle-ci lui répond : « Raisonnable ! Je suis de moins en moins portée à l'être...La résignation me répugne de plus en plus. Parfois, je rêve de faire comme Suzie. De m'enfuir avec toi [...] » (*Bilan*, p. 73).

Cet aveu n'est pas sans rappeler la scène où Antoinette confie à Florence qu'elle aussi a eu des rêves, mais qu'elle a choisi de les refouler par égard pour les conventions sociales. Or Margot ose pousser plus loin l'inconvenance en se proposant de prendre Gaston comme amant. Tandis que ce dernier refuse ses avances par solidarité avec son mari, elle lui dira : « C'est vrai, rien ne s'est passé, sinon que j'ai perdu une journée de plus de ma vie. [...] Mais toi, ça ne te touche pas, [...] fidèle à ta servitude [...] Un jour, [...] c'est toi qui regretteras [...] » (*Bilan*, p, 74) Le regret chez Antoinette a laissé place chez Margot à un désir clairement exprimé mais demeuré inassouvi, qui atteste toutefois de son grand désir de liberté. Elle ne compte pas rester dans une situation matrimoniale qui la plongerait dans l'état de regret qu'a connu Antoinette.

La solidarité mère-fille est ensuite consolidée dans la scène où Suzie appelle sa mère pour lui demander de revenir à la maison, suite aux événements violents qui ont mené à sa fugue :

MARGOT – [...] Quoi ? Il t'a giflée ? [...] Ah non ! Pas ça en plus...Traîner sa femme par les bras sur la pelouse, c'est le comble... [...] Tout ça pour une p'tite escapade de deux heures, c'est payer cher... Je comprends... [...] Que tu ne puisses plus continuer à vivre avec lui est parfaitement compréhensible... [...] Où aller ? Mais voyons Suzie, chez tes parents [...] Je parlerai à ton père, il acceptera. [...] (*Bilan*, p, 90-91)

D'une part, la mère excuse les actes de sa fille, considérant que ses écarts de conduite ne justifiaient pas une telle réaction de la part de son mari. Sachant Suzie dans une impasse concernant son mariage, elle lui propose sans hésiter une porte de sortie, c'est-à-dire de revenir vivre avec elle et son mari dans un contexte où la séparation n'est pas encore bien vue socialement. D'autre part, Margot prend cette décision sans consulter son mari, alléguant même qu'il l'acceptera, ce qui laisse entendre qu'elle saura le convaincre si jamais il refuse le geste posé par sa femme, ce qui sera effectivement le cas dans un premier temps :

MARGOT – Suzie revient.

WILLIAM – Pardon ?

MARGOT – Suzie revient avec l'intention de rester avec nous.

WILLIAM - [...] Répète ! Répète pour voir ! Suzie revient ! C'est bien ce que tu as dit ?

MARGOT – Oui. Elle m'a appelée tout à l'heure. Elle rentre à la maison pour un certain temps. Elle en a assez de son mari.

WILLIAM – Jamais ! Jamais ça se fera ! Elle a voulu se marier à Robert, qu'elle vive avec lui maintenant. La discussion est close, passe au point suivant.

MARGOT – La discussion n'est pas close, William. Je suis au courant de la vie que Suzie mène, je ne la laisserai pas plus longtemps entre les mains de Robert.

WILLIAM – C'est toi qui décides maintenant ? Depuis quand ? Hein ? Depuis quand exactement ?

MARGOT – J'ai décidé qu'elle reviendrait quand j'ai su qu'il l'avait battue. (*Bilan*, p. 110-111)

Cette confrontation est intéressante à plus d'un titre, parce qu'elle se déroule entre deux personnages qui, à une autre époque, n'aurait pas eu lieu. William est le représentant et le défenseur de la tradition, celle de l'époque Duplessis où le mariage était une valeur sacrée et où la femme avait le devoir de rester auprès de son mari, peu importe ce qui se passait dans le couple. Quant à Margot, elle fait montre encore une fois d'une autonomie dans son couple qui n'aurait pas été possible auparavant. Elle s'oppose carrément à son mari et continue de lui tenir tête pour le bien de sa fille. Cette nouvelle complicité mère-fille représente un renversement complet de la situation

qui prévalait dans *Florence*, où c'est le père qui se montrait plus compréhensif envers les velléités d'émancipation de sa fille. Peut-être faut-il attribuer au changement de milieu intervenu entre les deux pièces, du monde ouvrier à celui bourgeois, ce renversement survenu dans la perspective sociale adoptée par l'auteur, mais il ne faut pas perdre de vue non plus les avancées de la Révolution tranquille qui semble faire son chemin dans le théâtre de Dubé.

Contrairement à Antoinette, Margot témoigne à maintes reprises de son appui pour sa fille, en insistant sur le fait qu'elle la comprend. Elle a même cette pensée à propos des femmes en général et de leur place au sein du couple :

MARGOT – Ce que je n'ai jamais compris, c'est qu'on se laisse toujours prendre. Ce qu'ils cherchent d'abord, c'est nous posséder, nous humilier, nous détruire. Ensuite, ils se détournent de nous parce qu'ils n'ont pas le courage de nous voir souffrir. Alors on se dit qu'on ne croira plus jamais en l'amour mais lorsque l'occasion se représente, aussitôt, on retombe dans le même piège comme des aveugles. On ne respecte pas les femmes, on les étiquette comme du bétail et on les oublie. C'est absurde. (*Bilan*, p. 150)

Le constat de Margot est sans appel. Elle admet que les femmes de sa génération n'étaient pas heureuses de la situation qui leur était réservée, tout en ajoutant qu'elles n'avaient pas vraiment d'autres recours que de s'y soumettre. De manière implicite, elle mentionne que les choses n'ont pas suffisamment changé malgré les acquis obtenus, puisque les femmes ne sont pas encore respectées, ni considérées à leur juste valeur. C'est pourquoi Suzie décidera de son côté ne pas se laisser aller en retombant dans ce cycle sans fin où les femmes, comme sa mère, n'avaient aucun pouvoir pour décider de leur avenir. Elle prendra donc la décision de quitter son mari : « J'ai vu Bob hier soir, il était plus pitoyable que jamais. J'ai décidé de me trouver un avocat et de me séparer de lui légalement. » (*Bilan*, p. 175)

De parler ainsi ouvertement de séparation légale avec son père est un pas de plus franchi par Suzie, et à travers elle par les jeunes femmes de sa génération, puisqu'elle devient libre de ses

actes en défiant son autorité. En lui tenant tête et en revendiquant ses propres choix contre sa volonté, à savoir contre l'autorité patriarcale imposée par la société et incarnée dans la figure du père, Suzie représente, en quelque sorte, l'émancipation progressive de la femme québécoise pendant les mêmes années telle qu'elle se reflète dans la dramaturgie de Dubé.

La pièce *Bilan* met en scène des personnages féminins qui vivent leur liberté difficilement acquise à une époque charnière du Québec. Margot y figure certes comme une représentante de la génération précédente, mais dans un milieu plus ouvert qui a fini par accepter les nouveautés apportées à la société, notamment grâce aux mouvements des femmes. Elle est ainsi devenue l'alliée de sa fille plutôt qu'une rivale, comme pouvait l'être encore Antoinette vis-à-vis de Florence. Suzie représente, quant à elle, une nouvelle génération de femmes qui revendiquent plus d'autonomie dans l'espace social. Contrairement au duo composé de Florence et d'Antoinette, Margot et Suzie ont fait front commun contre les dictats de la société patriarcale, représentée dans la pièce par leurs maris respectifs, afin d'obtenir une plus grande liberté, annonciatrice des changements radicaux qu'exigeront les jeunes militantes au cours des années 1970, là où s'arrête notre corpus.

### ***Virginie* en guise de conclusion**

Nous concluons brièvement notre parcours dans l'œuvre de Marcel Dubé avec sa pièce intitulée *Virginie*. Notre recours à cette dernière pièce nous servira à mieux marquer l'évolution du personnage féminin dans le théâtre de l'auteur, voire au travers de la pièce elle-même. *Virginie* a d'abord été écrite en quatre épisodes pour la télévision, entre 1962 et 1966, avant d'être publiée en 1968 dans les *Écrits du Canada français*, puis reprise au théâtre en 1974<sup>59</sup>. Inspiré par les

---

<sup>59</sup> RICARD, François, « Introduction », *Virginie*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre canadien », 1974, p. 27.

personnages dont le public a pu faire connaissance dans le téléfeuilleton *De 9 à 5*, l'auteur avait voulu reprendre ceux de Charles et de Virginie, ayant de son propre aveu le pressentiment qu'il devait poursuivre leur destinée<sup>60</sup>. L'intrigue nous présente d'abord Charles, un homme d'affaires qui a réussi dans la vie et qui courtise plusieurs femmes malgré le fait qu'il soit marié. Riche, il se sert de cet atout pour charmer ses conquêtes en leur offrant des cadeaux. Au cours de la pièce, il s'éprend de sa secrétaire, Virginie, une « vieille fille » (l'expression apparaît à plusieurs reprises dans le texte) de 38 ans qui a passé sa vie à prendre soin de son père. À son tour, Virginie ne reste pas insensible aux charmes de Charles. Lorsqu'il lui propose un voyage d'affaires à Québec, elle doit choisir entre rester avec son père malade ou se laisser tenter par l'offre de son patron qui ne cache pas ses sentiments envers elle. Après un moment d'hésitation, elle finira par accepter la proposition de Charles. La pièce tourne alors autour de la déception amoureuse des deux protagonistes, ce qui permettra à Virginie d'élargir ses horizons sur la vie et de devenir ce qu'elle considère maintenant être une femme.

Soulignons avant tout que contrairement aux protagonistes féminins des autres pièces de Dubé, Virginie est déjà une femme mûre dans l'œuvre qui porte son nom, bien qu'elle se considère parfois comme une « petite fille » connaissant à peine le monde. Elle n'est donc plus une jeune femme qui doit solliciter l'approbation de ses parents pour ses moindres faits et gestes. Malgré tout, sa condition de femme non mariée devant s'occuper de son vieux père l'empêche d'être tout à fait libre. Lorsque Charles lui fait la proposition d'aller à Québec en lui présentant la « grande chose » comme une « aventure », le choix de ce terme ambigu met vraisemblablement Virginie mal à l'aise :

CHARLES – Rougissez pas, c'est pas ce que vous pensez. Vous êtes une femme libre ?

---

<sup>60</sup> DUBÉ, Marcel, « Préambule », *Virginie, op. cit.*, p. 33.

VIRGINIE – Libre complètement, non. Il y a mon père dont il faut que je m’occupe, vous le savez...  
(*Virginie*, p. 43)

À une époque où les femmes ont obtenu plus de liberté et où une jeune célibataire peut jouir d’un logement en son nom, la « vieille fille » préfère rester avec son père. Bien entendu, comme ce dernier est malade, elle a un bon prétexte pour décliner l’offre de son patron. Ce qui est intéressant par contre, c’est que ce soit Charles qui utilise l’expression « femme libre » pour désigner la condition réelle de Virginie. Contrairement à Margot qui aurait aimé acquérir ce statut dans *Bilan*, ou même Suzie qui doit se libérer de son mari pour en jouir, Virginie est déjà une femme libre puisqu’elle n’est pas encore mariée et qu’elle n’a pas d’enfants. Dans la bouche de Charles, l’expression ne sous-entend pas une femme émancipée par contre, mais bien une femme qui n’a pas de compte à rendre à personne (incluant son père malade) et qui est donc « disponible ». Charles enfonce le clou quand il demande à Virginie la raison qui la fait hésiter à accepter sa proposition :

VIRGINIE – Pour moi il n’est pas du tout question d’obtenir sa permission, je vous le répète, mais...

CHARLES – La question est de prendre la liberté qui vous revient, Virginie. Vous êtes pas une p’tite fille, vous êtes une femme.

VIRGINIE – Une femme, oui... presque une femme. (*Virginie*, p. 51)

Le fait que Virginie mentionne qu’elle est presque une femme, au lieu d’être femme à part entière, rappelle que l’émancipation des femmes n’est pas encore un fait acquis en 1970. Cette réplique fait signe au discours social qui veut que pour être pleinement une femme, la « jeune » comme la « vieille » fille doit avoir un mari, des enfants, etc. Virginie en est d’ailleurs consciente : « Je suis une femme, je resterai à jamais une femme qui n’aura pas assuré la continuité du monde. » (*Virginie*, p. 141) Par ailleurs, lorsque Charles lui demande de le tutoyer, elle n’y parvient pas, alléguant avoir reçu une éducation d’un autre âge :

VIRGINIE – J’ai été élevée comme ça, je ne peux pas oublier mon éducation.

CHARLES – Une éducation de religieuse, Virginie. Quand on est une vraie femme, on oublie ses manies de couventine.

VIRGINIE, *qui se raidit* – Justement, je ne suis peut-être pas une vraie femme.

CHARLES – C’est parce que tu t’es jamais laissée aimer par personne. C’est parce que t’as toujours eu peur. Si tu restes avec ton père, c’est parce que t’as besoin qu’il te protège des autres hommes. À trente-cinq ans, c’est stupide, Virginie. (*Virginie*, p. 88)

À première vue, Charles est plus progressiste que Virginie. Alors qu’elle ne se considère pas encore comme une femme complète, étant restée vieille fille, l’homme trouve qu’elle est demeurée trop conservatrice dans ses valeurs et principes pour être considérée comme une « vraie » femme. Si, dans un premier temps, Virginie représente encore la pensée conservatrice au Québec, Charles a évolué avec la société québécoise moderne. Bien qu’aux premiers abords il semble vouloir appuyer Virginie dans sa quête de liberté, il met ses désirs au-devant de ceux de sa secrétaire. La liberté dont il parle en est une « intéressée » et non une marque de solidarité. En d’autres termes, il désire que Virginie s’assume en tant que « femme libre » afin de pouvoir partir avec elle à Québec et de jouir de sa compagnie.

Or, avec Virginie, le lecteur assiste à une évolution de la femme au sein même de la pièce qui porte son nom. Au début, elle se voit encore comme une petite fille. Lorsque Charles lui propose le voyage à Québec, elle se considère « presque une femme » (*Virginie*, p. 51). Elle ne se voit pas encore comme étant parfaitement autonome, elle se cache derrière la maladie de son père pour masquer sa peur de l’aventure ainsi que celle de grandir. Au début du voyage d’affaires, qui se révèle aussi un voyage d’agrément, elle se laisse charmer par son patron, bien qu’elle soit au courant qu’il est réputé pour être un coureur de jupons. Mais un changement d’attitude survient quand Charles, sous le coup de la boisson, tente d’obtenir ses faveurs sexuelles. Elle réplique fermement : « Laissez-moi ! Vous n’avez pas le droit d’agir comme ça avec moi. Je ne vous

permets pas de me toucher. [...] Je veux rester toute seule, je ne veux plus aller au bar, vous avez tout gaspillé. » (*Virginie*, p. 90).

Avant le fameux voyage, Virginie avait une attitude passive envers son patron qu'elle respectait comme son père. Mais au cours de cette confrontation, voire grâce à elle, elle réalise qu'elle n'est pas la « petite fille » qu'elle croyait être, qu'elle est une femme à part entière, faisant montre de plus de maturité que son patron qui se comporte à ce moment comme un adolescent éconduit. Au retour du voyage, donc, elle réalise qu'elle a changé par rapport à ce qu'elle était auparavant. Nous assistons à un renversement complet de la situation, où Virginie prend en main son destin et devient une femme indépendante, alors que Charles redevient un « grand enfant » malheureux. Lui qui semblait si confiant en ses moyens retire tout de même une leçon de la part de Virginie. Il lui confiera : « Vous m'avez appris une chose encore plus importante, Virginie : à respecter les êtres qu'on aime. » (*Virginie*, p. 144). Ironiquement, malgré la leçon apprise, Charles perdra sa femme, qui le quittera, ainsi que Virginie, puisqu'elle acceptera un poste qui lui est offert à Québec, comme Florence avait accepté le sien aux États-Unis.

Bien que le sort des deux femmes se rejoigne à la fin des deux pièces qui leur sont consacrées, Virginie connaît une évolution différente de celle de Florence, une évolution en accéléré pourrait-on dire, dans la mesure où elle se réalise pleinement pendant la durée de la représentation qui coïncide avec celle du voyage « initiatique ». Malgré son caractère conservateur et ses valeurs ancrées dans le passé, dont celles héritées de son père dont elle continue de s'occuper, Virginie est probablement le personnage féminin le plus libre de tous ceux que nous avons rencontrés et analysés dans le théâtre de Marcel Dubé. Sa liberté, elle l'a acquise avant même la fin de la pièce, en constatant qu'elle n'a besoin de personne, sauf d'elle-même, pour réaliser son bonheur.

## Conclusion

Suite à l'analyse des quatre pièces de notre corpus, nous pouvons constater qu'il existe bel et bien une évolution chez les personnages féminins mis en scène dans le théâtre de Marcel Dubé. Cette dernière passe par le personnage principal de la jeune femme, soit Ciboulette, Florence, Suzie dans les trois premières pièces, jusqu'à la femme d'âge mûr, Virginie, dans celle qui porte son nom. Évidemment, la différence d'âge joue un rôle dans cette évolution, puisque Ciboulette n'a que 16 ans dans *Zone*, Florence et Suzie sont dans la vingtaine respectivement dans *Florence* et *Bilan*, alors que Virginie a 38 ans dans *Virginie*. Or l'âge n'est pas le seul facteur à considérer dans cette évolution naturelle, puisque la mentalité véhiculée dans le milieu où les personnages vivent influence grandement leur situation. Évoluant dans un environnement ouvrier, plus pauvre et probablement conservateur, Ciboulette et Florence se retrouvent dans une position ancrée dans les valeurs traditionnelles, ce qui rend difficile leur émancipation malgré le désir de liberté exprimé par Florence. Bien qu'elle finisse par se « libérer », elle le fait en changeant de milieu et même de pays, en allant travailler aux États-Unis. À l'opposé, Suzie et Virginie évoluent dans un milieu bourgeois, plus aisé et de tendance libérale malgré les idées conservatrices de leur père respectif, ce qui leur ouvre la voie à l'acquisition d'une liberté plus grande. Ultimement, Virginie sera la femme la plus émancipée dans le théâtre de Dubé, malgré son statut de « vieille fille », puisqu'elle réalise pendant et surtout à la fin de la pièce qu'elle est libre dans tous les sens du terme, à savoir qu'elle peut faire ce qui lui plaît selon ses propres désirs et sans demander l'autorisation de personne.

Une des analyses qui n'a pas pu être aussi élaborée que nous aurions voulu dans notre mémoire concerne la place des mères dans le théâtre de Dubé. Bien qu'elles ne soient pas les personnages principaux des quatre pièces de notre corpus, elles n'en constituent pas moins un soutien primordial pour leur fille. D'un côté, Antoinette est dans une relation conflictuelle avec Florence, puisqu'elle a vécu à une époque plus conservatrice, mais surtout dans un milieu traditionnel qui ne lui permettait pas d'avouer ses propres désirs et envies. De l'autre, Margot est une figure de mère qui a développé une complicité réelle avec sa fille. Elle est son alliée face à William, le père, mais aussi face à Robert, son mari. Sans doute faut-il en conclure que le milieu bourgeois était plus ouvert à ce changement idéologique, mais bien qu'elles semblent à l'opposé l'une de l'autre, Antoinette et Margot ne sont pas si différentes au fond. Alors qu'Antoinette refoulait ses rêves afin de préserver son mariage, Margot clame haut et fort qu'elle n'est pas heureuse et qu'elle recommencerait sa vie avec Gaston si elle le pouvait. Or, elle ne le fera pas. Elle aurait eu les moyens de le faire, mais elle s'est plutôt réfugiée dans l'alcool, une échappatoire plus facile que le projet d'un recommencement. Au final, elle n'est pas plus émancipée qu'Antoinette. Même si les deux mères ne proviennent pas du même milieu social et économique, implicitement les valeurs traditionnelles ancrées dans l'éducation qu'elles ont reçue empêchent les deux femmes de s'émanciper totalement.

L'hypothèse que nous avons émise en introduction de notre mémoire se confirme, à savoir qu'il y a bien eu évolution de Ciboulette à Virginie, en passant par Florence et Suzie, mais aussi dans chaque personnage pris individuellement. Alors que Florence atteint une certaine liberté à la fin de la pièce, Virginie l'acquiert au sein même de la pièce qui la met en scène. Dans cette évolution et émancipation progressive des femmes représentées dans le théâtre de Marcel Dubé, il faut toutefois convenir que le dramaturge s'arrête au seuil des grandes luttes féministes et radicales

des années 1970. En revanche, les personnages de Suzanne et de Florence dans *Florence* laissent entrevoir les luttes à venir. Suzanne représente en effet la femme émancipée, puisqu'elle habite seule en chambre, qu'elle enchaîne les relations sans accorder d'importance au qu'en-dira-t-on et qu'elle se permet de suivre ses désirs et pulsions. Elle est tout le contraire de Florence, elle est même l'instigatrice du désir de liberté de celle-ci.

Si nous devons choisir un autre angle d'analyse, ce serait la relation entre Suzanne et Florence que nous analyserions, car au sein de cette relation nous assistons à la formation d'une alliance entre une femme déjà émancipée et une autre qui ne l'est pas encore. La première montre le chemin à suivre à la deuxième qui finira par s'y engager. En anticipant les luttes féministes plus radicales à venir, Suzanne révèle à Florence ce qu'il lui manque pour devenir une femme émancipée. De plus, leur alliance laisse entrevoir la formation de groupes féministes qui aura bientôt lieu et qui mènera à plusieurs libertés pour les femmes. Suzanne est un personnage de Dubé qui appartient déjà à une époque ultérieure. Nous sommes bien consciente que le dramaturge concevait son œuvre d'un point de vue masculin et que nous ne pouvons pas lui attribuer explicitement des visées féministes, surtout à son époque. Il faudra attendre les Denise Boucher et consœurs avant d'obtenir une pièce de théâtre féministe proprement dite au Québec. Or si Suzanne avait été le personnage principal de *Florence*, au lieu du personnage qui porte son nom, nous aurions pu conclure que Dubé aurait écrit une pièce féministe avant son temps et qu'il aurait fait œuvre de précurseur.



## Références bibliographiques

### Corpus primaire :

DUBÉ, Marcel. (1968). *Bilan*. Montréal : Leméac.

DUBÉ, Marcel. (1970). *Florence*. Montréal : Leméac.

DUBÉ, Marcel (1968). *Zone* (2<sup>e</sup> édition). Montréal : Leméac.

### Corpus secondaire :

DUBÉ, Marcel. (1974). *Virginie*. Montréal : Leméac.

### Théorie de la sociologie et sociocritique de la littérature :

ARON, Paul et VIALA, Alain (2006). *La sociologie de la littérature*. Paris : Presses universitaires de France.

BARA, Olivier (2012). Introduction. Lectures sociocritiques du théâtre, volume 43 (numéro 3). Repéré à l'URL : <http://www.etudes-litteraires.ulaval.ca/lectures-sociocritiques-du-theatre/> (consulté le 1er décembre 2019).

GOIN, Émilie. (N/A). Stéréotype. Le lexique socius. Repéré à l'URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/201-stereotype> (consulté le 1er mars 2020).

SAPIRO, Gisèle (2014). *La sociologie de la littérature*. Paris : La Découverte. 128 p.

### Études et critiques sur Marcel Dubé :

AUDET, Pierre (2018). *Monique Miller, le bonheur de jouer*. Montréal : Éditions Libre expression, 280 p.

[BERNARD, Denis \(2003\). Pourquoi Marcel Dubé. Cahiers de théâtre Jeu, volume 1 \(numéro 106\).p. 83. Repéré à l'URI : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2003-n106-jeu1109541/26208ac/> \(consulté le 7 décembre 2019\).](#)

BRAULT, Marie-Andrée (2003). Marcel Dubé : 50 ans après Zone. Au sommaire. Cahiers de théâtre Jeu, volume 1 (numéro 106). p. 5. Repéré à l'URI : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2003-n106-jeu1109541/26190ac/> (consulté le 3 février 2020).

LAROCHE, Maximilien (1970). *Marcel Dubé*. Ottawa : Éditions Fides, 97 p. Repéré à l'URL : [http://classiques.uqac.ca/contemporains/laroche\\_maximilien/Marcel\\_Dube/Marcel\\_Dube.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/laroche_maximilien/Marcel_Dube/Marcel_Dube.html) (consulté le 22 novembre 2019).

Lavoie, André. (2018, 3 octobre). Le monde de Marcel Dubé. Ici Radio-Canada Première. Repéré à l'URL : <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/aujourd-hui-l-histoire/segments/entrevue/89457/marcel-dube-dramaturge-quebecois-pieces-zone-les-beaux-dimanches-andre-lavoie>

RIVARD, Jacques (1992). L'universalité du théâtre de Marcel Dubé (Mémoire de maîtrise, Université McGill). Repéré à l'URL : [https://escholarship.mcgill.ca/concern/file\\_sets/ns064710f?locale=en](https://escholarship.mcgill.ca/concern/file_sets/ns064710f?locale=en) p. 55. (consulté le 2 mars 2020).

### **Théories féministes :**

BAILLARGEON, Denyse. (2012). *Brève histoire des femmes au Québec*. Montréal : Éditions Boréales.

BURKETT, Elinor. (N/A) Women's rights movement. Repéré à l'URL : <https://www.britannica.com/event/womens-movement> (consulté en avril 2020.)

COHEN, Yolande. (1980). L'histoire des femmes au Québec (1900-1950). Recherches sociographiques, volume 21, (numéro 3). p. 341. Repéré à l'URI : <https://www.erudit.org/fr/revues/rs/1980-v21-n3-rs1554/055896ar/> (consulté le 3 février 2020.)

DUMONT, Micheline. (2008). *Le féminisme québécois raconté à Camille*. Montréal : Éditions du remue-ménage, 248 p.

DUMONT, Micheline (1992). *Histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*. Montréal : Éditions Quinze, 521 p.

Fédération du Québec pour le planning des naissances. (N/A) *La contraception au Québec*. Repéré à l'URL : <https://www.fqpn.qc.ca/public/informez-vous/contraception/la-contraception-au-quebec/> (consulté le 15 mai 2020).

GARCIA, Manon (2018). *On ne naît pas soumise, on le devient*. Paris : Flammarion, 256 p.

LAVALLÉE, Josiane. (2018, 11 octobre). *Femmes et Révolution tranquille*. Repéré à l'URL : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/femmes-et-revolution-tranquille> (consulté en avril 2020.)

### **Théorie sur l'Histoire :**

BERG, Timothy. (2020, 3 mars). *Beatniks and the Beat Movement*. Repéré à l'URL : <https://www.encyclopedia.com/history/culture-magazines/beatniks-and-beat-movement> (consulté le 5 mars 2020).

CARLISE, Chuck. (2017, juillet). *The Beat Movement*. Repéré à l'URL : <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-664> (consulté le 5 mars 2020).

GAGNON, Alain et SARRA-BOURNET, Michel (1997). *Duplessis : entre la grande noirceur et la société libérale*. Montréal : Éditions Québec Amérique, 398 p.

GAUTHIER, Madeleine (2006). *Au seuil de la Révolution tranquille : Les années 1950, la jeune en transit*. Cap-aux-Diamants (numéro 84). p. 10-15. Repéré à l'URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/cd/2006-n84-cd1045838/7029ac/> (consulté le 2 décembre 2019).

GINSBERG, Allen (2001). *Howl*. Repéré à l'URL : <https://www.poetryfoundation.org/poems/49303/howl> (consulté le 5 mars 2020).

Institut de la statistique du Québec. (2015) *Statistiques et publications*. Repéré à l'URL : <https://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/population-demographie/naissance-fecondite/401.htm> (consulté le 15 mai 2020.)

LAPERRIÈRE, Guy. (2007). L'Église du Québec et les années 1960 : l'ère de tous les changements. *Cap-aux-Diamants* (numéro 89). p. 10-13. URI : <https://id.erudit.org/iderudit/6907ac> (consulté le 15 mai 2020.)

MONIÈRE, Denis et SIMARD, Jean-François (2017). *Jean Lesage vous parle : les grands discours de la Révolution tranquille*. Québec : Presses de l'Université Laval, 300 p.

WILLS, Matthews. (2019, 5 mai). How the beat generation became "Beatniks". Repéré à l'URL : <https://daily.jstor.org/how-the-beat-generation-became-beatniks/> (consulté le 5 mars 2020).

### **Théorie de l'énonciation théâtrale :**

UBERSFELD, Anne. (1996). *Lire le théâtre I*. Paris : Édition Belin. 237 p.

VIGEANT, Louise. (1983). À l'école du spectateur. Entretien avec Anne Ubersfeld. *Jeu*, 2 (numéro 27). p. 38-51. URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28317ac> (consulté en mai 2020)

