

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES IMAGINAIRES DU RAPPORT AU CORPS ET À LA SEXUALITÉ À TRAVERS LA  
PAROLE FÉMINISTE DANS LES PIÈCES *M.I.L.F.* DE MARJOLAINE BEAUCHAMP  
ET *LA FUREUR DE CE QUE JE PENSE* DE MARIE BRASSARD

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAITRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
MARIE-ANDRÉE LABONTÉ-DUPOIS

DÉCEMBRE 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Catherine Cyr, qui m'a poussée à toujours aller plus loin dans mon style d'écriture, à le figoler.  
Pour tes recommandations de lecture toujours pertinentes, ton temps et ta générosité.

Érika, dont la relecture m'a donné un second souffle.

Mes parents, qui ont lu et relu mon mémoire.

Enfin, ma persévérance, cette force qui me guide dans tout.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I LES ENJEUX DISCURSIFS ET FORMELS DES PIÈCES DE THÉÂTRE FÉMINISTES QUÉBÉCOISES.....	8
1.1 Les enjeux discursifs.....	8
1.1.1 Le mouvement féministe radical au Québec.....	8
1.1.2 Émergence du théâtre des femmes.....	10
1.1.3 Personnages féminins : se défaire des archétypes.....	14
1.2 Les enjeux formels.....	19
1.2.1 Le monologue : du moi individuel au moi collectif.....	19
1.2.2 Une parole transgressive.....	21
1.2.3 Cri, litanie et chœur.....	25
1.2.4 Du collectif à l'individuel.....	28
1.3 Le métaféminisme.....	31
1.3.1 Le métaféminisme de la 3 <sup>e</sup> vague.....	31
1.3.2 Le métaféminisme de la 4 <sup>e</sup> vague.....	37
CHAPITRE II LE MONOLOGUE ET LE CHŒUR DANS LES PIÈCES <i>M.I.L.F.</i> ET <i>LA FUREUR DE CE QUE JE PENSE</i> .....	44
2.1 Le monologue.....	45
2.1.1 <i>M.I.L.F.</i> : Le monologue comme cri du cœur.....	46
2.1.2 <i>La fureur de ce que je pense</i> : Le monologue comme instance de dénonciation.....	53
2.1.3 Monologue et fragmentation.....	59
2.2. La choralité.....	61
2.2.1 Le dispositif choral dans la pièce <i>La fureur de ce que je pense</i> .....	64
2.2.2 L'instance chorale dans la pièce <i>M.I.L.F.</i> .....	69
CHAPITRE III LE RAPPORT AU CORPS ET À LA SEXUALITÉ DES PERSONNAGES FÉMININS DES PIÈCES <i>M.I.L.F.</i> ET <i>LA FUREUR DE CE QUE JE PENSE</i> .....	75
3.1 Corps réel et corps idéal.....	75
3.1.1 <i>La fureur de ce que je pense</i> et le corps idéal.....	78
3.1.2 <i>M.I.L.F.</i> et le corps idéal.....	83

3.2 Corps sujet et corps instrument .....	87
3.2.1 Le corps instrument.....	89
3.2.2 Le corps-instrument dans les pièces <i>La fureur de ce que je pense</i> et <i>M.I.L.F.</i> ....	91
3.3 L'agentivité sexuelle.....	103
3.3.1 Une agentivité ambiguë.....	104
3.3.2 Une agentivité plus assumée .....	109
 CONCLUSION .....	 113
 BIBLIOGRAPHIE.....	 120

## RÉSUMÉ

Les pièces *Les fées ont soif* de Denise Boucher et *La Nef des sorcières*, œuvre collective dirigée par Denise Guilbault, ont propulsé la parole féministe des années 1970-1980 dans l'univers théâtral québécois. Cette dramaturgie féministe met de l'avant, à travers différents dispositifs formels et discursifs, le corps féminin et divers enjeux liés à l'émancipation des femmes. Depuis les années 2010, ces enjeux ressurgissent dans l'espace théâtral contemporain. Les pièces *M.I.L.F.* de Marjolaine Beauchamp et *La fureur de ce que je pense* de Marie Brassard (un collage de textes de Nelly Arcan), toutes deux écrites après les années 2010, s'inscrivent dans l'extrême contemporain. En filiation avec la dramaturgie des années 1970, elles mettent elles aussi en scène des personnages féminins à la parole affirmée qui s'expriment grâce à l'utilisation du monologue et du dispositif choral.

Le présent mémoire propose une lecture des pièces *M.I.L.F.* et *La fureur de ce que je pense*, privilégiant une approche en poétique du drame, émaillée de perspectives en philosophie du corps et en théories féministes. Le premier chapitre servira d'assise théorique pour contextualiser l'évolution de la dramaturgie féministe depuis les années 1970 jusqu'aux années 2010. Le deuxième chapitre se concentrera davantage sur les formes discursives à travers lesquelles s'exprime la parole des personnages féminins, soit le monologue et l'énonciation chorale. Enfin, le dernier chapitre examinera le rapport au corps et à la sexualité des personnages de chacune des pièces à travers le prisme de la philosophie du corps.

Si le monologue est la forme discursive de choix pour aborder des sujets plus intimes, le dispositif choral permet de faire cohabiter, dans le même espace, des voix aux discours hétérogènes. Grâce à ces voix qui s'entrecroisent et se font écho, nous avons accès à une pluralité de discours. Les sujets féminins peuvent ainsi aborder tout en nuance et en complexité le rapport qui les unit à leur corps.

Mots clés : dramaturgie contemporaine, théâtre québécois, *M.I.L.F.*, *La fureur de ce que je pense*, monologue, choralité, rapport au corps, sexualité, agentivité.

## INTRODUCTION

Apparue vers la fin des années 1960 avec la pièce *Bien à moi* de Marie Savard, la parole féministe au théâtre, au Québec, est à son apogée dans les années 1970, grâce aux pièces *Les fées ont soif* de Denise Boucher et *La nef des sorcières*, projet collectif dirigé par Luce Guilbeault. Cette dramaturgie présente plusieurs enjeux, liés notamment à la sexualité féminine et à l'émancipation des femmes : l'écriture est militante et a pour but l'abolition du patriarcat<sup>1</sup>. C'est à travers plusieurs dispositifs formels tels que la choralité et les monologues — porte-parole d'un discours de l'authenticité<sup>2</sup> — que les personnages féminins s'expriment dans ces œuvres. Cependant, au cours des années 1980, la parole collective, en crise, s'affranchit de certains impératifs dramaturgiques. On transite vers le métaféminisme, « méta » signifiant « après », et désignant ce qui « englobe » et « dépasse » l'objet en question<sup>3</sup>. D'une parole collective dans les années 1970 à une parole qui se rapporte au domaine de l'intime dans les années 1980, ce discours du « je », depuis les années 2010, oscille entre ces deux pôles, réussissant parfois à les faire cohabiter. Cela s'exprime dans les contenus discursifs et les dispositifs formels de la parole qui alternent entre les monologues, le chœur et la choralité. C'est de cette nouvelle parole féministe qui traverse les pièces *M.I.L.F.*, de Marjolaine Beauchamp, et *La fureur de ce que je pense*, de Marie Brassard, dont il sera question dans ce mémoire.

Marjolaine Beauchamp est une artiste québécoise multidisciplinaire : elle a déjà publié deux recueils de poésie aux éditions de l'Écrou : *Au Plexus*, qui s'est mérité le prix littéraire Jacques-

---

<sup>1</sup> Lori Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et images*, vol.19, n°1, « Les écritures masculines », 1992, p.81.

<sup>2</sup> Irène Roy, « Du texte en « Soi » au texte « Soi » », dans Chantal Hébert, et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec*, t. II : *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 33.

<sup>3</sup> Lori Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *op.cit.*, p.83.

Poirier en 2011, et *Fourrer le feu*, publié en 2016. Il s'agit d'une artiste reconnue pour ses performances scéniques, notamment pour sa pratique du slam, une forme de poésie qui s'exerce oralement, sur un rythme scandé. Beauchamp a aussi écrit deux pièces de théâtre, dont sa plus récente, *M.I.L.F.*, publiée en 2017, pour laquelle elle a reçu le Prix du CALQ–Œuvre de l'année en Outaouais 2018<sup>4</sup>. L'intimité, la pauvreté, la sexualité féminine et la maternité sont des sujets récurrents qui apparaissent dans la plupart de ses œuvres, que ce soit au théâtre ou en poésie. La poète met un point d'honneur à aborder ces thématiques, souvent considérées comme taboues<sup>5</sup>. Elle travaille beaucoup avec la rythmique, ses pièces étant imprégnées de cette musicalité propre au slam. Dans son travail d'écriture, Marjolaine Beauchamp tente sans cesse de donner la parole aux groupes les plus oubliés, aux personnes à qui on a enlevé ce droit de parole, ce droit de se dire. Ici, elle donne la parole aux mères monoparentales qui, de par leur double statut, celui de femme et celui de mère, sont rarement écoutées et trop souvent jugées par la société. Elle aborde ainsi une réalité intime en plongeant dans le cœur de la vie de ses personnages. Dans cette pièce, l'autrice opère également un énorme travail sur la langue et ses différents registres. Grâce au personnage de la MILF, la figure maternelle qui affiche le plus librement sa sexualité dans la pièce, Beauchamp parvient à incorporer une certaine poésie et une certaine douceur au texte. À travers le langage de la MILK, la mère qui bâtit son horaire de vie autour du bien-être de son enfant, mais qui éprouve beaucoup de difficulté à avoir une sexualité épanouie, elle explore plutôt un niveau de langage oral et plus familier. Et par l'entremise de la MILS, une mère qui peine à trouver un emploi et dont tout l'argent est consacré au soin de ses enfants, l'autrice explore la poésie des sacres, colorant ses discours « d'ostie » ici et là. Ainsi, un langage à la fois poétique et familier, doux et vulgaire, cohabitent dans le même espace, donnant un texte rempli de nuances et très riche.

Autrice, actrice et metteuse en scène, Marie Brassard présente, dans son parcours, huit spectacles solos, sans compter ses nombreuses collaborations. Née à Trois-Rivières, mais

---

<sup>4</sup> Conseil des arts et des lettres du Québec, « Actualités et publications », *CALQ*, en ligne, <https://www.calq.gouv.qc.ca/actualites-et-publications/marjolaine-beauchamp-m-i-l-f-prix-du-calq-outaouais-2018/>, consulté le 6 avril 2019.

<sup>5</sup> Christian Saint-Pierre, « Marjolaine Beauchamp en toute vérité », *Jeu revue de théâtre*, 6 septembre 2017, en ligne, <<http://revuejeu.org/2017/09/06/marjolaine-beauchamp-toute-verite/>>, consulté le 6 avril 2019.

vivant et travaillant à Montréal depuis plus de trente ans, c'est initialement sa collaboration d'une quinzaine d'années avec Robert Lepage, dont elle fait la connaissance au Conservatoire d'art dramatique de Québec, qui lui permet de rayonner au Québec et à l'international. Avec lui, Marie Brassard participe à la création de sept spectacles dont *La trilogie des dragons*, *Le polygraphe*, *Les sept branches de la rivière Ota* et *La géométrie des miracles*, spectacles qui contribuent à la faire connaître à l'international en tant que créatrice et interprète<sup>6</sup>. Son premier spectacle solo, *Jimmy créature de rêve*, lui permet d'inaugurer son entrée dans les années 2000 et la conduit à fonder sa propre compagnie de production, *Infrarouge*, dont elle assume la direction artistique. Suivent, entre autres, *La Noirceur*, *Peep-show* et *Glass eyes*, tous des spectacles solos dans lesquels l'autrice approfondit les thèmes reliés à la complexité de l'âme humaine ou à la perméabilité des frontières entre le réel et le rêve et qui lui permettent d'explorer davantage les possibles de la technologie et des jeux de lumière sur scène. En 2013, suite à l'invitation de Sophie Cadieux, elle réalise un collage de textes de Nelly Arcan qui, assemblés, permettent la création du spectacle *La fureur de ce que je pense*, mis en scène à Espace Go, puis reprise par sa compagnie *Infrarouge* qui présente cette œuvre à Ottawa, à Québec, à Madrid, à Limoges et dans plusieurs autres villes<sup>7</sup>.

Dans cette pièce, la créatrice met en scène six actrices qui interprètent sept « chants » énonçant leur tourment d'être femme. Chacune dans leur espace clos, elles disent, crient, chuchotent et chantent leur misère de vivre, leur devoir d'être belle, femme, putain, fille. À travers des monologues francs, on a accès à l'intimité de chacune de ces femmes, de ces voix fragmentées. Marie Brassard, avec cette pièce, réussit à nous immerger dans l'univers de Nelly Arcan, à lui rendre hommage tout en mettant le rythme de son écriture en valeur. Cette création à partir de fragments de textes accorde à la pièce la possibilité d'exister à part entière, puisque comme le montre Jean-Pierre Sarrazac, le collage permet à l'autrice d'endosser le rôle d'autrice-rhapsode, soit celle qui se charge de la composition de la fragmentation. Ce rôle lui permet en

---

<sup>6</sup> Pierre l'Hérault, « L'américanité dans la dramaturgie québécoise, : Constantes et variations », dans Hélène Beauchamp et David Gilbert (dir.), *Théâtre québécois et canadiens-français au XXe siècle : trajectoires et territoires*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 171.

<sup>7</sup> Infrarouge, « Marie Brassard » *Infrarouge*, en ligne < <https://infrarouge.org/marie-brassard> >

effet de bâtir quelque chose de nouveau, et d'exprimer un discours singulier, à partir de fragments qu'elle trie, coupe et assemble à sa guise<sup>8</sup>. Et ainsi que l'explique Joseph Danan, le texte reste une constante relative. En tant que l'un des éléments polyphoniques du spectacle, un texte dramatique, même non publié, tire une partie de sa valeur de son devenir scénique, avéré ou prospectif<sup>9</sup>. Pour réaliser cette œuvre, l'autrice choisit d'effectuer un collage des textes arcaniens suivants : *Putain* (2001), *Folle* (2004) et *L'Enfant dans le miroir* (2010). Nelly Arcan explore les thèmes de la féminité dans chacun de ces textes. Très critique de la société, elle y dénonce aussi les dictats sociétaux que toutes les femmes subissent. Sa relation toxique avec le père, avec les hommes, y est dépeinte, tout comme sa relation avec sa sœur morte, dont elle emprunte le nom comme prostituée. Chez Arcan, ce devoir d'une beauté intemporelle chez le sexe féminin traverse tous les textes : il faut être belle pour être femme. Et c'est de cette injonction qu'il est question dans la pièce de Marie Brassard. Nelly Arcan, dans ses romans, dans chacun de ses textes, « tenait un discours inusité, d'une implacable lucidité, sur les femmes, leur rapport à leur corps, sur sa propre place dans le monde, dans la société qui est la nôtre<sup>10</sup> ». C'est par une sélection minutieuse de certains passages de ses textes que Marie Brassard parvient à mettre en évidence ce regard implacable que Nelly Arcan portait sur les femmes et sur les divers verrous sociaux qui les enserrant.

Les pièces *M.I.L.F.* de Marjolaine Beauchamp et *La fureur de ce que je pense* de Marie Brassard, écrites après les années 2010, s'inscrivent dans l'extrême contemporain. Mis à part la revue *Jeu* dont le dossier « Nouveaux territoires féministes » s'est penché sur la dramaturgie contemporaine des femmes, et quelques articles critiques qui ont abordé des pièces contemporaines écrites par des femmes (Cyr, 2014, 2017), un nombre relativement restreint d'écrits concernent la parole féministe dans le théâtre contemporain après les années 2010. Un rare mémoire a abordé l'œuvre de Marie Brassard, se concentrant sur cinq spectacles solos (Fortin, 212), mais aucun mémoire, ni aucune recherche substantielle, n'ont encore été publiés sur l'œuvre de Beauchamp. Je souhaite, avec ce travail, contribuer à mettre davantage en

---

<sup>8</sup> Jean-Pierre Sarrazac, (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, 2010, p.94.

<sup>9</sup> Joseph Dana, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes sud, coll. « Actes Sud -Papiers », mai 2010, p.43.

<sup>10</sup> Raymond Bertin, « Vie et mort de Nelly Arcan/ *La fureur de ce que je pense* », *Jeu*, n°149, 2014, p. 14.

lumière la dramaturgie féministe contemporaine de même que le travail de ces deux artistes. Il s'agira donc d'explorer les différentes modalités discursives et formelles à travers lesquelles la parole féministe se présente dans les pièces *M.I.L.F.* (2017) et *La fureur de ce que je pense* (2013). En faisant se croiser trois approches théoriques — poétique du drame contemporain (Danan, Ryngaert, Plana), études féministes (Beauvais, Lang, Saint-Martin) et philosophies de la sexualité (Marzano, Rubin, Wolf) —, je cherche à savoir quels sont, dans ces pièces, les imaginaires du rapport au corps et à la sexualité exprimés, à travers différents dispositifs d'énonciation, par les personnages féminins.

Le corpus sur lequel je travaille porte sur des imaginaires du féminin qui sont hétérosexuels, cisgenres et hétérocentrés puisque dans les deux pièces analysées, le genre des personnages féminins coïncide avec leur corps et leur identité personnelle, et que ces personnages, mis à part la MILF, ont des relations sexuelles exclusivement avec des hommes et se présentent, dans leurs discours, comme hétérosexuelles. Par ailleurs, je souligne que dans le cas de la pièce *M.I.L.F.*, le terme même «MILF» désigne un genre pornographique hétérosexuel. Une pornographie créée par des hommes, pour des hommes, et mettant en scène des femmes d'âge mûr qui susciteraient le désir de jeunes garçons : « *a mother I would like to fuck* ». Compte tenu de l'origine du terme, et de la façon dont celui-ci irrigue l'imaginaire de la pièce, il me serait difficile de situer mon analyse à l'extérieur de ce cadre hétérocentré. En ce qui concerne la pièce *La fureur de ce que je pense*, comme elle est créée à partir des œuvres de Nelly Arcan qui abordent l'univers de la prostitution, celle des femmes pour le plaisir des hommes, il va de soi que la perspective à partir de laquelle sont appréhendés les corps et la sexualité est essentiellement hétéronormative et qu'elle se concentre sur un univers cisgenre et hétérocentré.

Dans le premier chapitre du mémoire, je présenterai les enjeux discursifs et formels présents dans les pièces féministes québécoises des années 1970 et 1980. J'expliquerai notamment la naissance du féminisme radical au Québec, l'émergence du théâtre des femmes et m'attarderai sur les enjeux importants qui imprègnent les pièces féministes tels que le corps féminin et le rôle social de la femme, préoccupations centrales de cette époque. En effet, les autrices tentent de présenter des personnages qui leur permettent de sortir des figures habituelles de la maternité ou de la séduction qui les emprisonnent. J'analyserai ensuite le rôle du monologue dans les pièces féministes. Longtemps critiqué pour son statisme, il constitue en fait l'action dramatique

de la pièce. Nous verrons que le chœur occupe aussi une place importante au sein de cette dramaturgie, et que la forme de celui-ci évolue pour mieux faire transparaître l'hétérogénéité des voix. Je m'appuierai aussi sur le concept de métaféminisme rencontré chez Lori Saint-Martin. Il me permettra de faire un lien entre les pièces féministes des années 1970-1980 et celles, contemporaines, des années 2010. Ce chapitre aura pour but de mettre en contexte la provenance de cette parole féministe dans l'univers dramaturgique québécois.

Le deuxième chapitre fera état de la persistance et de la transformation, dans la dramaturgie québécoise contemporaine, de certaines modalités formelles de la parole féministe telles que le chœur, repris et transformé en différentes formes chorales (Triau, 2003), et le monologue (Plourde, 2007). Ici, j'aborderai les dispositifs d'énonciation des pièces *M.I.L.F.* et *La fureur de ce que je pense*. Ce chapitre se déploiera en deux temps : la définition de chacune des modalités discursives et l'exploration des répercussions et des effets de chacune de ces modalités dans le discours. Nous verrons que le monologue est passé d'un discours puissant et rassembleur dans les années 1970 à un discours intime et fragilisé dans les années 1980-1990, lui octroyant, dans les années 2010, cette capacité à alterner entre l'intime et le politique. Nous verrons aussi que le chœur, soit un discours qui appelle l'homogénéité en postulant l'harmonie (Ryngaert, 2005), a évolué en un dispositif choral qui, comme l'explique Christophe Triau (2003), recherche la polyphonie et permet de faire entendre plusieurs voix discordantes.

Au troisième chapitre, il sera question plus spécifiquement du contenu discursif de chacune des deux pièces. Le précédent chapitre l'aura laissé présager, la choralité, et particulièrement le monologue, sont des dispositifs formels qui facilitent le partage de l'intime. Je plongerai ainsi dans l'intimité des personnages et analyserai leur rapport au corps et à la sexualité comme enjeux importants de la parole métaféministe exprimée dans les œuvres à travers deux perspectives : philosophique et féministe. Dans un premier temps, il s'agira de cerner comment les personnages, dans leur discours, représentent et *se* représentent leur corps. Avec les pièces *M.I.L.F.* et *La fureur de ce que je pense*, les autrices parviennent à présenter des personnages féminins ultra-lucides et critiques de leur réalité. Conscients de leur corps réel et envieux du modèle idéal, les sujets féminins qu'écrivent les autrices permettent d'appréhender autrement la sexualité. J'observerai notamment la manière avec laquelle ils conçoivent les relations

sexuelles : se placent-t-ils comme sujet de la relation, objet, ou instrument? Je m'appuierai sur les travaux de Michela Marzano qui oppose les concepts objectivation-subjectivation et objectivation-instrumentalisation (2002). Nous verrons que, dans ces œuvres, les personnages féminins peuvent à la fois être sujet et objet du désir. Je m'intéresserai ainsi aux poétiques du désir exprimées par les personnages féminins en mettant de l'avant, entre autres, les manifestations de l'agentivité sexuelle — soit la capacité d'un sujet d'agir en fonction de ses propres désirs — au sein des discours (Judith Butler, 1995, Marie-Ève Lang, 2011). À travers ce chapitre, nous verrons que la critique dont font preuve les protagonistes envers leur propre sexualité, à travers laquelle elles peuvent se poser en tant qu'objet ou sujet, leur permet de gagner en agentivité. Des années 1960 à 2010, la parole des personnages féminins, au théâtre, a su évoluer pour rendre compte des valeurs de son temps.

## CHAPITRE I

### LES ENJEUX DISCURSIFS ET FORMELS DES PIÈCES DE THÉÂTRE FÉMINISTES QUÉBÉCOISES

Dans ce premier chapitre, j'aborderai les enjeux discursifs et formels présents dans les pièces féministes québécoises des années 1970 et 1980. Pour ce faire, je présenterai d'abord la notion de féminisme radical, mouvement dans lequel s'inscrit le théâtre féministe de ces années. J'analyserai les préoccupations centrales de ce théâtre au féminin en me penchant plus spécifiquement sur la notion de personnage féminin sujet (Féral) ainsi que sur l'esthétique du corps féminin (Desrochers). Je terminerai ce chapitre en m'appuyant sur le concept de métaféminisme rencontré chez Lori Saint-Martin, Maria Nengeh Mensah et Marie-Claude Gagnon, tout en faisant un lien avec les dramaturgies contemporaines. Ce chapitre aura pour but de mettre en contexte la naissance des pièces féministes québécoises et la provenance de cette parole féministe dans l'univers dramaturgique québécois.

#### 1.1 Les enjeux discursifs

##### 1.1.1 Le mouvement féministe radical au Québec

Dans les années 1970-1980, le théâtre féministe au Québec est à son apogée. Ce théâtre s'inscrit dans le mouvement féministe radical. Mais que revendique réellement ce mouvement dans les années 1970 ? Le féminisme est défini par Louise Toupin comme :

une prise de conscience d'abord individuelle, puis ensuite collective, suivie d'une révolte contre l'arrangement des rapports de sexe et la position subordonnée que les femmes y occupent dans une société donnée, à un moment donné de son histoire. Il s'agit aussi d'une lutte pour changer ces rapports et cette situation<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Louise Toupin, « Les courants de pensée féministe », dans Relais-femmes, CDEACF (Dir.), *Qu'est-ce que le féminisme? Trousse d'information sur le féminisme québécois des vingt-cinq dernières années*. Montréal: CDEACF, 1997, p. 10.

À partir de là, les différentes traditions féministes auront des perspectives différentes quant à l'explication de cette place subordonnée des femmes et quant au changement nécessaire à effectuer pour mettre fin à cette subordination. Quant au féminisme radical, cette lutte pour changer les rapports de sexe, passe par l'abolition du patriarcat. Comme l'explique Toupin, « l'oppression des femmes est fondamentale, irréductible à quel qu'autre oppression, et traverse toutes les sociétés<sup>12</sup> ». Elle est due au système patriarcal puisque selon les féministes radicales, « c'est le patriarcat qui explique la domination des femmes par les hommes<sup>13</sup> », il est la racine du mal à éradiquer. Le féminisme radical est d'ailleurs le premier mouvement féministe à placer le système patriarcal comme cause principale de cette oppression. En effet, les militantes féministes libérales et marxistes, les deux autres grandes traditions de pensée féministe, placent le capitalisme comme système à abolir. Pour ces deux grands courants, l'asservissement des femmes disparaîtrait avec le renversement du capitalisme qui produirait le patriarcat.

Le patriarcat est cette institution qui contrôle le corps des femmes, notamment en les obligeant à s'enfermer dans la maternité plutôt qu'en leur donnant la chance de s'épanouir à travers d'autres rôles ou fonctions, notamment au travail. Comme l'explique Toupin :

*Le lieu où le patriarcat s'exprime* se situe d'abord dans la famille et dans tout le domaine de la reproduction, mais aussi dans toute la société et à tous les niveaux (politique, économique, juridique), de même que dans les représentations sociales, le patriarcat constituant un véritable système social, un système social des sexes ayant créé deux cultures distinctes : la culture masculine dominante, et la culture féminine dominée.<sup>14</sup>

Concrètement, ce pouvoir s'immisce dans le milieu familial, en rendant les mères seules responsables de l'éducation de leurs enfants ; dans le milieu politique, en refusant le droit de vote aux femmes; dans les milieux économiques, en donnant aux femmes les rôles les moins

---

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 21.

<sup>13</sup> *Ibid*, p. 22.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 22.

valorisés socialement et les moins bien payés. Cette oppression du féminin, comme le précise Toupin, est commune à toutes les sociétés et à toutes les classes sociales<sup>15</sup>. Le féminisme radical se distingue surtout du courant libéral et marxiste puisqu'il présente les femmes comme « “autonomes”, et sur le plan de la pensée, et sur le plan de l'action<sup>16</sup> ». En effet, contrairement au marxisme, le féminisme radical conçoit les femmes en dehors du mariage et de la relation avec le mari et accorde une place centrale à la lutte autonome des femmes.

Les féministes radicales se battent pour un changement, pour un renversement du système patriarcal et ce changement passe notamment, pour les femmes, par la réappropriation de leur corps<sup>17</sup>. Plusieurs stratégies sont donc envisagées : le séparatisme (la vie entre lesbiennes et célibataires), l'offensive directe contre le patriarcat (manifestations contre la pornographie, luttes pour l'avortement) et, ce qui nous intéresse dans le cadre de ce mémoire, le développement d'une culture féminine alternative (création d'espaces seulement féminins où les femmes pourront parler de leur corps, de leur expérience, tels que le théâtre).

### 1.1.2 Émergence du théâtre des femmes

La réappropriation du corps deviendra, par conséquent, la quête ultime du théâtre des femmes. La voix des femmes sera combative : elles se battront contre le patriarcat, contre l'asservissement et surtout pour leur droit de parole. Mais qu'est-ce qui caractérise réellement le théâtre féministe des années 1970-1980 ? L'exploration formelle et discursive d'enjeux liés au corps féminin et au rôle de la femme sont les principaux aspects qui imprègnent cette dramaturgie. Cette omniprésence du corps et la remise en cause du rôle féminin traditionnel s'explique par le fait que trop longtemps, en société et en littérature, le corps des femmes a été relégué à celui de mère. Comme le mentionne Valérie Caron, dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, la femme était, socialement, enfermée dans son rôle maternel. La littérature faisait écho à cette réalité en présentant toujours la même image de la mère, soit, « *l'image traditionnelle de la mère, c'est-à-dire de la femme empêchée, absente ou qui ne vit que pour*

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 11.

*ses enfants*<sup>18</sup> ». Donc, le modèle dominant la littérature dans la première partie du 20<sup>e</sup> siècle est celui, très traditionnel, et décliné en trois variantes, de la mère au foyer, de la mère morte ou de la mère absente. Le personnage féminin, en littérature comme au théâtre, est dissout dans le rôle maternel, lequel consiste principalement à s'occuper de ses enfants et de son foyer. Ce personnage n'est pas une femme : ce n'est qu'une mère. Une mère sans corps, sans sexualité et dévouée à sa progéniture. Cette personnification de la mère en littérature fait écho au rôle qui lui est donné en société : celui d'être mère et d'avoir des relations sexuelles dans le seul but de se reproduire, sans jamais penser au plaisir qu'elle pourrait en retirer. On lui refuse tout simplement une sexualité qui ne soit pas dans le but de se reproduire. La sexualité des femmes est entravée. Leurs besoins physiques sont soit niés, soit passés sous silence<sup>19</sup>.

Avec l'avènement du mouvement féministe, dans ses diverses ramifications, et à travers l'émergence de ce qu'on a appelé le « théâtre des femmes », les autrices des années 1970 veulent sortir de ces figures de maternité qui les emprisonnent et désirent redonner aux femmes, dans les univers de fiction qu'elles proposent, une sexualité qui leur appartient. C'est par le travail des discours et des imaginaires du corps qu'elles parviennent à se réapproprier leur sexualité. L'autrice, actrice et metteuse en scène Pol Pelletier est d'ailleurs celle qui donnera le coup d'envoi au théâtre des femmes en fusionnant corps et parole tout au long de sa carrière théâtrale<sup>20</sup>. Dans son monologue « Marcelle II » de la pièce collective *La Nef des sorcières*, Pelletier, dans son discours, « érotise le corps féminin pour son propre plaisir, et non dans le but de séduire les hommes<sup>21</sup> » :

Les femmes frigides, c'est d'la blague.

Y a pas une femme sur la terre qui se caresse

---

<sup>18</sup> En italique dans le résumé de l'article. Voir, Valérie Caron, « *Le bruit des choses vivante et tableaux* : voix et représentation inédites de la maternité dans la littérature québécoise », *Voix et Images*, vol.28, n°2, 2002, p. 126.

<sup>19</sup> Isabelle Fournier, « Le mythe de la mère et la dénegation de la sexualité féminine dans les romans de la terre au Québec », *Québec français*, n°136, 2005, p. 48.

<sup>20</sup> Nadine Desrochers, « Le théâtre des femmes », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois de 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes t.10 », 2001, p. 126.

<sup>21</sup> Jane Moss, « Le corp(u)s théâtral des femmes », *L'Annuaire théâtral*, n°46, « Une dramaturgie à soi : l'écriture du théâtre des femmes au Québec », 2009, p.20.

Ou se fait caresser le clitoris pendant quelques minutes qui n'a pas un orgasme certain<sup>22</sup>

Le corps, devenu une préoccupation centrale, se transforme en un moyen de se réappropriier ce dont on a dépossédé les femmes : leur jouissance, leur sexualité. Devant des centaines de spectateurs et spectatrices, les actrices mettent en scène ce corps qu'elles explorent en toute franchise : les aspects de leur vie privée sont déplacés en public puisqu'en tant que féministes, leurs pièces visent « la libération des femmes dans la vie privée<sup>23</sup> ». Tout comme ce slogan popularisé en 1970 par le Mouvement de libération des femmes, pour elles, « le privé est politique<sup>24</sup> ». Ces autrices montrent ce qui est longtemps resté caché : le sexe des femmes non pas comme système reproducteur, mais comme source de plaisir. Le corps féminin, la découverte de la puissance sexuelle au féminin, prend désormais beaucoup de place dans la dramaturgie des femmes. On y découvre que les femmes sont des êtres sexués et que le plaisir et la jouissance sexuelle font partie de leur réalité<sup>25</sup>. C'est d'ailleurs le cas de la Statue qui, dans *Les fées ont soif* de Denise Boucher, créée en 1978, redécouvre son corps à la fin de la pièce:

LA STATUE

[...]

d'où me voici charnelle

et pleine de tête

[...]

je suis étendue sur ton tronc comme on

jouit dans le bien de sa peau<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Pol Pelletier, « Marcelle II », dans Luce Guilbeault et al., *La Nef des sorcières*, Montréal, coll. « Typo », 1992, p. 69.

<sup>23</sup> Jane Moss, « Carole Fréchette et le théâtre au féminin », *The French Review*, vol.78, n°6, mai 2005, p. 1118.

<sup>24</sup> « Le privé est politique » est un slogan utilisé par les féministes dès les années 1960, mais qui a été popularisé dans les années 1970. Il visait la libération des femmes dans la vie privée. Voir Jane Moss, « Carole Fréchette et le théâtre au féminin », *op.cit.*, p. 118.

<sup>25</sup> Nadine Desrochers, *op.cit.*, p. 127.

<sup>26</sup> Denise Boucher, *Les fées ont soif*, Montréal, TYPO, 1989, p. 99.

La Statue n'est plus seulement une image idéalisée par les hommes, elle a désormais un corps charnel, qui éprouve des désirs sexuels. Cette découverte de sa chair la rend vivante et fait désormais partie de sa nouvelle réalité. La découverte d'un plaisir transparait aussi dans la pièce collective qui a pour titre *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, lorsque l'une des filles se révolte contre ce qui opprime le corps féminin et crie son besoin de jouir de son corps : « Jouir ! Je peux jouir ! Je veux jouir ! J'aime jouir !<sup>27</sup> ». Ainsi, le plaisir qu'elle éprouve lors des rapports sexuels prend une place beaucoup plus importante dans son discours que celle du devoir conjugal de procréer. Elle montre de cette manière que le plaisir sexuel fait partie de la réalité des femmes et qu'elles devraient être capables d'en jouir.

Les années 1970 ont donc réellement permis aux femmes d'affirmer leur corps en tant que différence et en tant qu'identité<sup>28</sup>. Les femmes n'ont pas seulement un corps. Elles habitent leur corps. Un corps de chair jouissif, sexué, puissant. Rappelons d'ailleurs que cette double dimension « d'être et d'avoir » caractérise de façon ontologique le rapport au corps de tout être humain, rapport qui est traduit par la philosophe Michela Marzano en ces termes : « nous sommes notre corps tout en l'ayant<sup>29</sup> ». Sans être réduite à leur corps, les femmes apprennent à vivre avec celui-ci, avec tous les plaisirs que ce corps peut leur procurer et toutes les rencontres qu'il leur permet. Ainsi, chacune de leurs relations passe par la rencontre de leur corps avec elles-mêmes ou avec l'autre. Ce faisant, tout désir éprouvé par ces femmes se passe donc à travers leur propre corps puisqu'il ne peut y avoir de désir sans corporalité<sup>30</sup>. Le corps est tout simplement « ce qui permet à chacun d'être au monde et de rencontrer les autres<sup>31</sup> ». Celles qui prirent parole dans le but de réhabiliter leur corps, et ainsi aller à la rencontre d'elles-

---

<sup>27</sup> Dominique Gagnon et al., *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1979, p. 20.

<sup>28</sup> Nadine Desrochers, *op.cit.*, p. 124.

<sup>29</sup> Michela Marzano, « Corps, sexualité et éthique », *Penser le corps*. Paris, Presse Universitaires de France, coll. « Questions d'éthique », 2002, p. 83.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>31</sup> Michela Marzano, « “Tu dois désirer... Tu dois être désirable !” L'asservissement contemporain du désir », dans Yves Charles Zarka éd., *Critique des nouvelles servitudes*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, coll. « Intervention philosophique », 2007, p. 70.

mêmes et des autres, créèrent ce qu'on nomme aujourd'hui le théâtre des femmes ou le théâtre au féminin, théâtre qui atteindra son apogée dans la deuxième moitié des années 1970 grâce à *La Nef des sorcières*, un collectif dirigé par Luce Guilbeault et dans lequel écriront et joueront, entre autres, Nicole Brossard, France Théoret et Pol Pelletier<sup>32</sup>. Ce théâtre permet aux femmes, comme le souligne Jane Moss, « de parler honnêtement de leur *corporéauté* [...] et [de] revendiquer le droit à la jouissance<sup>33</sup> ». Cette revendication, comme l'explique Nadine Desrochers, naît d'ailleurs du mouvement féministe dont le premier constat est le suivant : les femmes ne s'appartiennent pas<sup>34</sup>.

### 1.1.3 Personnages féminins : se défaire des archétypes

Les personnages féminins, au théâtre, sont évidemment grandement influencés par le mouvement radical qui se penche sur la représentation des femmes en société. La critique féministe examine la condition des femmes sous plusieurs angles et en conclut que « l'origine de l'infériorisation de la femme est attribuable à la différence sexuelle, à la construction sociale de la féminité et à la sexualisation des rôles sociaux<sup>35</sup> ». Bref, elle blâme le système patriarcal pour leur infériorisation. Se poser comme sujet féminin deviendra par conséquent la quête ultime du théâtre<sup>36</sup>. Leur corps, ou comme le dit Jane Moss, leur *corporéauté*<sup>37</sup>, rendait les femmes conditionnées à accepter la fonction de la féminité prescrite par le patriarcat : celle de mère au foyer. La pièce *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, œuvre collective élaborée par quatre femmes membres du Théâtre expérimental de Montréal, dramatise ce rôle de procréatrice qui est donnée à la mère par la société patriarcale<sup>38</sup>. Dès la première scène, le personnage de la mère énonce la liste des qualités féminines qui lui sont données par la société : « Je suis reine, mère, vierge, martyre, sainte, pure, intouchée, intouchable, épouse, mère, chrétienne, fidèle<sup>39</sup> ». Elle se fait ainsi complice du patriarcat. C'est cette complicité qui lui

---

<sup>32</sup> Jane Moss, « Le corp(u)s théâtral des femmes », *L'Annuaire théâtral*, n°46, « Une dramaturgie à soi : l'écriture du théâtre des femmes au Québec », 2009, p. 16.

<sup>33</sup> Corporéauté: terme souligné par Jane Moss. Voir Jane Moss, « Le corp(u)s théâtral des femmes », *Ibid.*

<sup>34</sup> Nadine Desrochers, *Op. cit.*, p. 124.

<sup>35</sup> Jane Moss, « Le corp(u)s théâtral des femmes », *op.cit.*, p. 16.

<sup>36</sup> Nadine Desrochers, *op.cit.*, p. 114.

<sup>37</sup> Terme souligné par Jane Moss. Voir Jane Moss, « Le corp(u)s théâtral des femmes », *op.cit.*,

<sup>38</sup> Jane Moss, « Le corp(u)s théâtral des femmes », *op.cit.*, p. 22.

<sup>39</sup> Dominique Gagnon et al., *op.cit.*, p. 16.

vaut le nom de « mère patriarcale ». Et c'est de cette mère dont la nouvelle génération voudra se défaire.

La mère patriarcale est celle qui dresse la petite fille, qui lui enseigne la Loi du Père<sup>40</sup>. C'est en 1977 que l'on voit pour la première fois l'apparition du terme « mère patriarcale » dans l'œuvre *L'amèr : ou Le chapitre effrité* de Nicole Brossard. Cette mère patriarcale, comme la définit si bien Lori Saint-Martin, est celle « qui dresse et dompte sa petite fille, qui lui inculque la Loi du Père<sup>41</sup>. C'est d'ailleurs cet assujettissement au système de domination patriarcal qui lui causera d'être ostracisée par sa fille. Pour les féministes, le détachement de la fille envers sa mère se fait afin d'éviter le partage du même statut dévalué. Ainsi, comme l'explique Lori Saint-Martin, en s'éloignant de la mère, « la fille croit pouvoir échapper au féminin usuel<sup>42</sup> ».

On fera donc le procès de cette mère patriarcale, comme c'est le cas dans la pièce *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, et comme c'est le cas dans la scène « Marcelle II » écrite par Pol Pelletier dans *La Nef des sorcières*. Toutefois, ce procès, bien que prometteur, ne permet pas la réconciliation mère-fille comme l'explique Lori Saint-Martin :

Le procès de la mère patriarcale constitue une étape douloureuse mais nécessaire et salutaire, qui en appelle à des retrouvailles entre mère et fille, par-delà les rôles sociaux, à un véritable dialogue à inventer, mais que les textes ne mettent pas en scène. Aussi importante qu'ait été cette étape, toutefois, elle ne fait entendre

---

<sup>40</sup> Lori Saint-Martin, « Le corps et la fiction à réinventer : métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec », *Recherches féministes*, vol 7, n°2, 1994, p.115.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota bene, coll. « Essais critiques », 1999 (2017), p.98. ». Elle précise cependant (p.407) que les écrits qui ne font place qu'à la subjectivité de la fille occultent tout dialogue entre mère et fille, empêchant la subjectivité de la mère d'émerger. La perspective de la fille, en littérature, — sa rage, sa haine et son amour — ont pris toute la place, occultant celle de la mère. Pourtant, la mère moderne tient elle aussi à avoir sa place, pour éviter que la mémoire ne se perde au fil des générations et pour ne pas perdre sa voix au profit de celle de sa fille.

encore qu'une seule voix : celle de la fille qui dissèque et dénonce, sans que la mère ait voix au chapitre<sup>43</sup>.

Ainsi, les femmes dans le théâtre des années 1970 vont dénoncer l'aliénation dans laquelle elles vivent la maternité. Elles ne font pas que se battre contre cette mère patriarcale : elles la tuent. Dans le cas de la pièce *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, la mère, comme le précise Saint-Martin, « ne transmet à sa fille que l'humiliation; tuer la mère revient donc à s'en libérer<sup>44</sup> ». Ce matricide permet ainsi à ses deux filles de mieux s'affranchir de cette mère et de trouver leur identité. Elles se battent contre ce devoir de sacrifice que leur mère leur transmet et revendiquent le droit de jouir, d'avoir du plaisir. La pièce se termine par l'union des filles et par la mise à mort symbolique de la mère grâce à la destruction de la boule de tissu la représentant. Ce matricide permet « d'évacuer des décennies de soumission aux lois du père ». Le matricide symbolique, selon Saint-Martin, « peut s'exprimer par une négation totale de la mère : rejet définitif de son mode de vie, choix d'une autre figure pour la remplacer, neutralisation de son influence et de son pouvoir<sup>45</sup> ». Il est d'ailleurs très représentatif du théâtre des années 1970 qui « innove sur le plan formel et structurel en écartant toute forme réaliste, associée au patriarcat, optant pour un théâtre d'images et de symboles qui représente leur soif de liberté<sup>46</sup> ». Ce faisant, il permet à la fille de « se détacher de la mère tout en lui portant violemment atteinte, moralement, voire physiquement<sup>47</sup> ». Ainsi, la mère patriarcale, dont la fille tente de se détacher, « s'efface ensuite au profit d'autres mères plus affranchies avec qui il fait bon vivre en symbiose<sup>48</sup> ».

---

<sup>43</sup> Lori Saint-Martin, « Le corps et la fiction à réinventer : métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec », *op.cit.*, p.115-116.

<sup>44</sup> Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota bene, coll. « Essais critiques », 1999, p. 81.

<sup>45</sup> *Ibid*, p. 51.

<sup>46</sup> Lyne Hains, « Voix de mères et voix de filles dans le théâtre des femmes au Québec depuis 1960 », thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2010, f. 28.

<sup>47</sup> Catherine Cyr, « Imaginaire du féminin chez Dominick Parenteau-Lebeuf et résonances interdiscursives dans l'élaboration du texte dramatique *Les dormantes* », thèse de doctorat, Études et pratiques des arts, Université du Québec à Montréal, 2012, f. 203.

<sup>48</sup> Lori Saint-Martin, « De la mère patriarcale à la mère légendaire : *Triptyque lesbien* de Jovette Marchessault », *Voix et Images*, vol. 16 n°2, 1991, p.247.

Trop longtemps objectivées par le regard des hommes, les femmes mirent un certain moment avant d'explorer leur propre érotisme, leur propre subjectivité<sup>49</sup>. Mais le théâtre, lieu de socialisation en raison de sa nature publique, permettra aux femmes d'investir cet espace d'un nouveau discours. Dans la pièce *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, les femmes explorent le corps féminin sous tous ses angles pour finalement pouvoir en prendre possession : « Notre corps nous appartient », crient-elles à la fin de la pièce. Ainsi, comme le mentionne Jane Moss, les trois femmes glorifient cette nouvelle mère en pleine possession de son corps et démolissent « les stéréotypes de l'infériorité féminine<sup>50</sup> ». Le théâtre des femmes naît donc de la volonté des autrices et des actrices de se créer des personnages qui leur ressemblent, loin des stéréotypes : des personnages auxquels elles peuvent s'identifier, des personnages qui vivent les mêmes combats, qui partagent les mêmes désirs, la même quête de soi et de plaisir. Un discours féministe qui se veut rassembleur traverse désormais le théâtre des femmes, lieu rassembleur qui leur permet de s'exprimer et de se reconnaître. C'est ce qui va lier féminisme et théâtre : ce besoin de rassembler, de partager, de s'exprimer, de combattre l'oppression<sup>51</sup>. Et ce théâtre féministe combat l'oppression autant sur scène que « sur le terrain<sup>52</sup> ».

Afin de pouvoir concevoir des personnages auxquels les femmes peuvent enfin s'identifier, les créatrices imaginent des personnages féminins qui se détachent des figures traditionnelles qui leur collent à la peau. On dénonce les archétypes de la mère, de la putain et de la sainte desquels les femmes veulent se défaire. C'est le caractère combatif, au cœur des textes de ces années, qui permet aux personnages de crier leur liberté<sup>53</sup>. Le texte *Les fées ont soif* de Denise Boucher en constitue le parfait exemple. Dans cette pièce, l'autrice met en scène trois archétypes féminins : la mère, la putain et la Vierge. Toutes dénoncent leurs insatisfactions, leurs problèmes en tant que femmes de leur époque ; toutes veulent sortir de leur condition, de leur

---

<sup>49</sup> Jane Moss, « Le corp(u)s théâtral des femmes », *op.cit.*, p. 16.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>51</sup> Nadine Desrochers, *op.cit.*, p. 118.

<sup>52</sup> En effet, plusieurs troupes de théâtre, dont la plus connue « Le théâtre des cuisines », revendiquent des changements auprès des femmes et des ouvriers. Les militantes composant ces troupes vont rencontrer des femmes sur leur lieu de travail ou encore les accueillent dans des centres communautaires pour femmes afin de les sensibiliser sur des sujets tabous tels que l'avortement et les moyens de contraception. Voir Collectif, « Manifeste du théâtre des cuisines 1975 », *Jeu*, n°7, 1978, p. 69-78.

<sup>53</sup> Nadine Desrochers, *op.cit.*, p. 130.

isolement. Elles dénoncent la réalité de laquelle elles sont prisonnières. Coincées entre les différentes demandes des hommes, elles ne trouvent pas la liberté d'agir pour et par elles-mêmes :

MADELEINE, revenant dans son lieu

J'ai toujours eu trop de corps pour leur sexe et leurs mains qui demandent et exigent sans cesse. J'ai introjecté, oui, introjecté leurs désirs sans jamais les réaliser. Et j'ai été putain. Pute. Prostituée. Guedoune. J'ai sombré dans leurs folies sans jamais trouver les miennes. (*Silence.*) Ça fait si longtemps que je m'attends<sup>54</sup>.

C'est par l'acte de parole qu'elles parviennent à se réapproprier leur corps, leur individualité en tant que femmes et à enfin pouvoir énoncer leurs insatisfactions. Ici, Madeleine, la prostituée, dénonce cette érotisation qu'elle subit chaque jour, son devoir d'assouvir les désirs d'autrui, sans parvenir à nourrir les siens. Cet acte de parole prend la forme d'un long cri dans plusieurs pièces. Un cri de lassitude lorsque la prostituée dit : « Ça fait si longtemps que je m'attends ». Un cri d'espoir à la toute fin de la pièce lorsque les trois archétypes unissent leurs voix pour dire : « Nous voici devant toi debout, nouvelles<sup>55</sup> ». Un cri de colère dans la pièce *La Nef des sorcières* : une colère qui est dirigée contre la mère patriarcale. Un cri de révolte dans la pièce *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, lorsque la fille crie : « Regarde-toi ! Regarde tes seins ! Regarde ton ventre ! Regarde tes cuisses ! Où est ta vie?<sup>56</sup> ». Les pièces du théâtre des femmes des années 1970 sont ainsi relayées, par les critiques et le public, « au rang des cris du cœur, ou encore des cris du corps<sup>57</sup> ». Les dramaturges sont habitées, comme l'explique Nadine Desrochers, par la nécessité de prendre la parole et d'exprimer, face aux constructions sociodiscursives du patriarcat, un autre discours. Ce besoin d'expression se traduit par l'utilisation prédominante du monologue.

---

<sup>54</sup> Denise Boucher, *op.cit.*, p. 57.

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

<sup>56</sup> Dominique Gagnon et al., *op.cit.*, p. 20.

<sup>57</sup> Nadine Desrochers, *op.cit.*, p. 119.

## 1.2 Les enjeux formels

### 1.2.1 Le monologue : du moi individuel au moi collectif

Le monologue est la forme privilégiée du théâtre des femmes des années 1970. Mais pourquoi cette omniprésence du monologue ? Parce que la dramaturgie des femmes s'est construite dans « une politique de l'énonciation de soi » et cette forme dramatique, comme le précise Lucie Robert, répond à ce désir qu'ont les femmes d'enfin pouvoir s'exprimer en toute liberté, permettant ainsi de « rendre visible et audible une histoire proprement féminine<sup>58</sup> ». Le monologue permet aux actrices de parler sans être interrompues : ni par le public, ni par un autre personnage et encore moins par un homme. Nous en trouvons un parfait exemple dans *La Nef des sorcières*, où les personnages, comme l'a fait remarquer Robert, « affirment un point de vue éloigné de toute forme dialectique sur la scène afin de déplacer la discussion dans la salle<sup>59</sup> ». Cette absence d'échange entre les actrices, qui se délestent ici du personnage pour parler en tant « qu'elles-mêmes », leur offre la chance de faire part de leur pensée sans interruption tout en facilitant le partage de leur histoire avec l'auditoire. Leurs monologues leur permettent donc de s'emparer enfin (du moins sur la scène) de la place qui leur revient. Dans cette pièce, écrite en 1976, les différents personnages féminins se suivent sur les planches du théâtre, chacun récitant des monologues libérateurs et combatifs, ce qui leur permet d'aller au-delà de l'aliénation. Le récit de leur expérience singulière, comme l'explique Lucie Robert, est ainsi multiplié, ce qui leur permet de « produire un effet de communauté, sinon de collectivité<sup>60</sup> ». De cette façon, bien que chacune des « sorcières » sur scène raconte un élément privé de sa vie, de son histoire — le monologue étant la forme propice au discours intérieur — la multiplication de ces expériences au féminin parvient à générer un effet de communauté :

Je prends un miroir,  
Je le mets entre mes jambes,  
Je regarde mon sexe, [...]

---

<sup>58</sup> Lucie Robert, « Le grand récit au féminin ou de quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes » dans Hébert, Chantal et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec*, t. II : *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 62.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 62

C'est mon autre visage, [...]  
 Ne retiens plus ton corps,  
 Ne le force plus à séduire  
 Actrice, comédienne<sup>61</sup>

Dans cet extrait, le personnage de l'Actrice s'adresse au « je ». Cela lui permet ainsi de s'inscrire totalement dans le domaine du privé, du personnel. Cependant, cette énonciation au « je » individuel migre vers une énonciation à la deuxième personne, conjuguée, de surcroît, à l'impératif, faisant ainsi écho à une quête d'identité également plurielle. En effet, l'usage répandu du monologue dans le théâtre québécois a facilité le passage d'une reconnaissance d'un moi individuel à un moi collectif<sup>62</sup>. Comme le précise Lucie Robert, les pièces de théâtre des années 1970, qu'elles prennent la forme d'œuvres collectives ou non, refusent « la création d'une action unifiée, vécue ou dite par un personnage unique. L'écriture cherche à construire une collectivité, une sororité, à travers l'énonciation d'une expérience partagée<sup>63</sup> ». Ainsi, en refusant de mettre en scène un seul personnage, les autrices favorisent le partage d'une expérience, d'une réflexion et d'un discours collectif. Cette reconnaissance collective s'effectue aussi par l'identification des spectateurs et, surtout, des spectatrices aux nouveaux personnages mis en scène. Par exemple, dans *La Nef des sorcières*, chaque « sorcière » tente de s'extirper de cette aliénation causée par la société patriarcale. Incarnant autre chose que les stéréotypes propagés par la société — comme des femmes qui assument pleinement leur désir sexuel pour d'autres femmes, ou encore des femmes qui s'accomplissent sans être mère ou sans avoir comme unique but de devenir mère — les personnages féminins brillent sous les projecteurs, permettant une reconnaissance alternative pour une collectivité de femmes. D'ailleurs, ces collectifs, par l'utilisation de monologues, témoignent du besoin qu'ont les actrices, à travers des personnages fictifs, d'enfin pouvoir se dire<sup>64</sup>. Leurs monologues font

---

<sup>61</sup> Luce Guilbeault et al., *La Nef des sorcières*, Montréal, coll. « Typo », 1992, p.18.

<sup>62</sup> Irène Roy, « Du moi individuel au moi collectif : un itinéraire monologique nationaliste », Irène Roy, Caroline Garand et Christine Borello (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*. Québec : Éditions Nota bene, 2007, p. 334.

<sup>63</sup> Lucie Robert, *op.cit.*, p. 63-64.

<sup>64</sup> Irène Roy, *op.cit.*, p. 334.

ainsi référence à un « nous » d'autant plus grand : celui d'une communauté de femmes qui désirent s'émanciper.

Par ailleurs, tel que l'explique Lucie Robert, « les premiers monologues féministes se différencient du monologue traditionnel en ce qu'ils brouillent les frontières de la fiction : auteure et personnage se confondent, destinataire et public aussi<sup>65</sup> ». C'est ainsi que chacune des « sorcières » de la *Nef* intensifie ce brouillard entre réalité et fiction<sup>66</sup> : l'actrice raconte-t-elle son expérience personnelle, celle de quelqu'un d'autre, ou est-ce tout imaginé ? Qu'importe, puisque comme le spécifie Robert, ici, on s'attarde aux discours, au « pouvoir des mots célébrés dans le monologue du personnage<sup>67</sup> » à chacun de ses passages sur scène favorisant ainsi le partage d'un discours profond et intime.

### 1.2.2 Une parole transgressive

Comme le soulève Nadine Desrochers, les autrices du théâtre des femmes sont accusées de l'utilisation quasi systématique du monologue qu'une partie de la critique trouve statique, ennuyeux. L'action est en effet délaissée au profit de la parole, mais pas n'importe laquelle : elle se veut combattante et subversive<sup>68</sup>. Les personnages féminins qui prennent parole dans les pièces du théâtre des femmes des années 1970, que ce soit les trois « fées » dans *Les fées ont soif* ou les « sorcières » dans *La Nef des sorcières*, font preuve de bravoure. Comme l'explique Lori Saint-Martin, le simple fait de parler est un geste de courage si grand qu'il constitue l'action dramatique de la pièce. Elle décrit ces « parleuses » pareilles à des rebelles qui, par la parole, font l'apprentissage de l'acte de transgression<sup>69</sup>. Mais quelle est cette transgression ? C'est celle, mentionnée plus haut, de l'ordre patriarcal. Dans la pièce *Les fées ont soif*, cet acte de parole fait scandale alors que les personnages féminins dénoncent les rôles traditionnellement réservés aux femmes, ceux de mère au foyer, d'épouse, et remettent en cause

---

<sup>65</sup> Lucie Robert, *op.cit.*, p. 63-64.

<sup>66</sup> À l'instar d'autres formes littéraires (poésie, roman), le théâtre des femmes vient aussi jouer avec les limites entre fiction et réel.

<sup>67</sup> Irène Roy, *op.cit.*, p. 340.

<sup>68</sup> Nadine Desrochers, *op.cit.*, p. 119.

<sup>69</sup> Lori Saint-Martin, dans Luce Guilbeault et all., *La Nef des sorcières*, Montréal, coll. « Typo », 1992, préface.

les fondements religieux et familiaux de la société québécoise<sup>70</sup>. Elles se prononcent contre le patriarcat, contre l'asservissement collectif : leur parole se veut témoin d'une réalité multiple. Le monologue se fait porteur d'une voix puissante. Les « fées » dénoncent le patriarcat d'un chant puissant ; les « sorcières », leur asservissement, la mère patriarcale qui les emprisonne dans un rôle qu'elles rejettent. C'est à une époque, rappelons-le, où les femmes remettent en question les valeurs sociétales, le système patriarcal, et cette remise en cause se reflète jusque dans les formes dramatiques et énonciatives choisies. D'ailleurs, comme le précise Nadine Desrochers, « selon Gail Scott, la narration linéaire de la tragédie classique sous-tend les valeurs patriarcales. Il n'en fallait pas moins pour inciter les femmes, [telles que Nicole Brossard], à repousser cette forme [de création] préférant la souplesse du cercle à la rigidité des formes traditionnelles<sup>71</sup> ». En effet, dans les années 1970, les autrices se réapproprient le thème de la lune et des cycles, qu'ils soient menstruels ou marins. Nous pouvons d'ailleurs l'observer dans *Les fées ont soif* :

MADELEINE

Dans mon sang de pleine lune dégoutte tout le temps chacun de vos enfants.

Pauvre patrie<sup>72</sup>

[...]

LA STATUE

À moi ils ont enlevé tous les rouges et rendu le rouge honteux<sup>73</sup>.

Ici, le thème des cycles menstruels est même exploité dans le discours des personnages féminins, en plus de l'être dans la forme, à travers l'imaginaire du sang. Comme l'exprime Lori Saint-Martin, cette forme circulaire est structurée par les retrouvailles et les réparations des personnages féminins. En effet, dans cette pièce, chaque intrusion de la gent masculine permet aux trois « fées » de mieux se retrouver, de s'unir pour imaginer un monde meilleur. Il y a sans cesse un retour des femmes les unes vers les autres, une union au féminin, ce qui crée une

---

<sup>70</sup> Irène Roy, *op.cit.*, p. 341.

<sup>71</sup> Nadine Desrochers, *op.cit.*, p. 122-123.

<sup>72</sup> Denise Boucher, *op.cit.*, p. 46.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 82.

circularité dans la forme. Dans son texte, Desrochers précise que le théâtre féministe québécois, « se fera un des grands défenseurs de la non-linéarité, préférant la souplesse du cercle à la rigidité des formes traditionnelles<sup>74</sup> ». Ainsi, en rejetant « l'intrigue au sens établi du terme, [les autrices] vont chercher à mettre l'accent sur la transformation, la découverte et, surtout, l'affirmation de soi dans l'expression individuelle et collective<sup>75</sup> ». À la toute fin de la pièce *Les fées ont soif*, les trois femmes s'affirment, debout et fières :

MADELEINE

Je ne serai plus jamais nulle part en exil de moi

Me voici debout devant toi

Riant au milieu de moi.

[...]

MARIE

La chair de l'enfant m'érotise et me flambe seins et cuisses

D'où me voici debout devant toi

Ne me pornographise plus

Quand tu trembles devant ta propre naissance

LA STATUE

Nous voici devant toi debout, nouvelles,

Imagine<sup>76</sup>.

Cette affirmation de soi chez la mère et chez la putain se transforme en une affirmation collective au moment où la statue s'adresse au « nous ». Le verbe « imagine » laisse même place à une ouverture quant à l'intrigue des trois protagonistes et demeure une invitation, pour l'autre, notamment l'homme, à penser autrement la place des femmes et leur rapport à celles-ci. Cependant, l'intrigue de certaines pièces n'offre aucun dénouement pour les personnages. En voulant repousser de toute leur force la forme linéaire, certaines autrices vont dans l'excès,

---

<sup>74</sup> Nadine Desrochers, *op.cit.*, p. 122-123.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.123.

<sup>76</sup> Denise Boucher, *op.cit.*, p. 100.

car « qui dit révolte dit excès dans le sens opposé<sup>77</sup> ». Ces pièces, à trop vouloir s'opposer à la narration linéaire dite patriarcale, « souffrent d'un certain hermétisme<sup>78</sup> ». C'est ce refus d'intrigue au sens établi du terme, ce refus de dénouement, qui crée une sensation d'hermétisme dans ces pièces focalisant davantage sur « la transformation, la découverte et, surtout, l'affirmation de soi dans l'expression individuelle et collective<sup>79</sup> ». Par exemple, dans la pièce *La Nef des sorcières*, le personnage de la Ménopausée « se regarde écrire, [...]s'écoute parler<sup>80</sup> », elle est fascinée par sa propre capacité à s'affirmer : « Je parle. Je parle. Je parle en blanc dans le noir de la salle »; « J'apprends, j'apprends. Je parle<sup>81</sup>. » Ici, le texte tourne sur lui-même, laissant peu de place pour respirer. Les revendications portées par les monologues et par l'écriture circulaire, une fois le choc passé auprès du public, ne sont pas assez soutenues par la forme pour maintenir l'intérêt du public. Toutefois, ce qui perdure dans les pièces des années 1970 est cette revendication de l'expression par l'acte de parole. Parce que les dramaturges de ces années ont offert une libération indispensable à l'expression féminine, « celle du corps de la femme comme différence, comme identité<sup>82</sup> », corps et parole restent indissociables.

La prise de parole, dans le théâtre des femmes, passe aussi par la narrativité. Celle-ci permet d'évoquer un passé, dans le but de transformer le présent, de le libérer de l'emprise patriarcale. Cette narrativité, comme l'explique Lucie Robert, fait appel à l'anamnèse, c'est-à-dire « une manière de transformer le présent, mais en regardant en arrière pour reconstruire la trame d'une histoire déjà vécue<sup>83</sup> », remettant de cette façon le présent en question. Ainsi, la qualité principale du personnage, pour le dire avec les mots de Jean-Pierre Sarrazac, « n'est point d'agir, mais de se remémorer<sup>84</sup> ». C'est d'ailleurs le cas des personnages de la pièce *Les fées ont soif* :

---

<sup>77</sup> Nadine Desrochers, *op.cit.*, p. 123.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>81</sup> Luce Guilbeault et al., *op.cit.*, p.128 et 139.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>83</sup> Lucie Robert, *op.cit.*, p. 80.

<sup>84</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1981, p. 132.

## LA SATUE

Tu ne me diras plus comment doit jouir mon corps. Tu ne me compteras plus par morceaux. Tu ne nommeras plus mes orgasmes à ton nom. Tu ne me dicteras plus aucun devoir.

[...]

D'où me voici debout devant toi

Prête à aimer

[...] Imagine<sup>85</sup>.

Dans cet extrait, on voit la statue commenter ce qu'elle a vécu. Elle qui s'est trop longtemps fait dicter comment être, comment agir, refuse désormais cette dictature. Elle remet ainsi le présent en question en se tenant debout, « prête à aimer », demandant au public, aux hommes, aux femmes, au monde entier d'imaginer ce que pourrait être l'avenir.

## 1.2.3 Cri, litanie et chœur

Le monologue est le dispositif approprié qui permet de reproduire scéniquement les remises en question des personnages sur scène. Qui est la femme, si elle n'est pas mère ? Qui est la femme, si elle n'est pas épouse ? Ce sont tous des questionnements qui traversent le discours des femmes avec tant de puissance qu'on se rapproche peut-être davantage du cri que du texte théâtral. Le théâtre des femmes est en effet très souvent associé au cri du cœur, ou au cri du corps. Et l'une de celles qui vocifèrent en premier leur rage, tel que mentionné par Jane Moss, est Pol Pelletier : elle « hurle sa haine des femmes passives, dociles et soumises<sup>86</sup> ». Son langage parfois cru et ses phrases choquantes résonneront longtemps dans l'imaginaire, en particulier après son passage dans *La Nef des sorcières*. Des monologues « alternativement poétiques et vulgaires<sup>87</sup> » teintent ainsi le discours des femmes alors que celles-ci abordent la sexualité, le corps féminin, faisant ainsi exploser ces sujets longtemps restés tabous. Dans cet extrait de *La Nef des sorcières*, la Ménopausée, dans un langage poétique, n'hésitera pas à nommer de manière très crue les parties du corps féminin par lesquelles elle se définit : con,

---

<sup>85</sup> Denise Boucher, *op.cit.*, p. 97-99.

<sup>86</sup> Jane Moss, « Le corp(u)s théâtral des femmes », *op.cit.*, p. 20.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 21.

poitrine, fesses. Non seulement elle s'exprime pour défaire les tabous liés au corps féminin, mais la répétition des termes « Je suis » lui permet de se redéfinir par rapport aux idéaux associés à la femme (la Pietà, la Muse, la Gloire), et de mettre en valeur les contradictions qui lui collent à la peau.

Je suis la Pietà... [...]

Je suis la Muse.

Je suis la Gloire. [...]

Je suis la pornographie, l'écœurant, le cochon.

Je suis les fesses, le con, la poitrine.

Je suis le nombril du monde.<sup>88</sup>

Cette anaphore, comme moyen de contre-identification face aux stéréotypes associés au féminin, fait partie de la litanie qui associe la répétition à une certaine forme d'identité. Ici, la répétition anaphorique du terme « je suis » permet à la Ménopausée de réellement s'affirmer en tant que femme avec une identité propre, loin des standards imposés aux femmes. La litanie est définie par Suzanne Lamy comme :

toute forme fondée sur la répétition, le parallélisme, forme qui recouvre les jeux itératifs, l'identité ou la similarité dans la construction ou/et au niveau sémantique ; forme apparentée à la mélopée [chant plaintif et monotone], à la psalmodie [manière monotone de déclamer, de réciter], au récitatif, aux stances, à l'antienne, au *vocero* ou chant de lamentation, à l'incantation ; [...] forme inséparable du rythme qu'elle produit, rythme au sens de cadence<sup>89</sup>.

La présence de litanies dans les textes des années 1970 exprime une quête d'identité chez les personnages féminins. Et cette quête ne peut se faire dans le silence, d'où le besoin pour ces femmes de parler, de se dire, ensemble. Ce besoin d'unisson transparait énormément dans les chœurs, dispositifs très utilisés dans la dramaturgie de cette période. Rappelons que le chœur,

---

<sup>88</sup> Luce Guilbeault et al., *op.cit.*, p.27.

<sup>89</sup> Suzanne Lamy, *D'elles*, Montréal, L'Hexagone, 1979, p. 62.

dans la tragédie grecque, avait comme vocation d'incarner les valeurs sociétales d'une communauté civique<sup>90</sup>. Dans ce théâtre, « le chœur est un groupe homogène de danseurs, chanteurs, récitants prenant collectivement la parole pour commenter l'action à laquelle ils sont diversement intégrés<sup>91</sup> ». Bien qu'ils ne servent que d'instance commentatrice, les locuteurs qui forment ce chœur ne sont jamais neutres puisqu'ils sont en réalité l'écho des valeurs de la société. Le chant, la musicalité, les rythmes musicaux soutiennent les voix collectives du chœur lui octroyant une plus grande cohésion et une dimension sacrée plus grande<sup>92</sup>. Ainsi, on sait que lorsque les personnages d'une pièce parlent en chœur, un discours important est transmis au public. Dans le théâtre féminin des années 1970, cette communauté est désormais celle des femmes. Elles chantent en chœur pour combattre la violence qui leur a été faite et le silence qui leur a été trop longtemps imposé. La pièce *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* est l'une de celles qui met en valeur les caractéristiques du chœur en utilisant ce dispositif à la toute fin de la pièce. Les trois femmes, mère et filles, parlent enfin d'une seule voix, répétant, en chœur, la même phrase : « Notre corps nous appartient<sup>93</sup> ». Grâce à l'instance formelle qu'est le chœur et qui, comme le souligne Ryngaert, appelle l'homogénéité<sup>94</sup>, les personnages féminins de cette pièce, d'une seule voix, postulent l'harmonie. Le chœur représente en fait une communauté, dans ce cas-ci une communauté de femmes qui cherchent à s'émanciper. Comme le chœur se compose de plusieurs voix et corporalités, il comporte, à la base, une dimension collective. Toutefois, même s'il est composé de plusieurs voix, et qu'il ne peut exister sans celles-ci, on ne peut séparer chacune de ces voix plurielles puisqu'elles ne forment qu'un : la communauté. Ainsi, le théâtre des années 1970 se veut rassembleur. Il porte les voix d'une collectivité de femmes qui, grâce au monologue et au chœur, parviennent enfin à s'exprimer, à aborder des sujets qui touchent l'ensemble de femmes.

---

<sup>90</sup> Évelyne Ertel, « Le chœur dionysiaque et le chœur apollinien », dans Christophe Triau et al., *Choralités*, Bruxelles, coll. « Alternatives théâtrales », 2003, p. 24.

<sup>91</sup> Patrice Pavis, *Le dictionnaire du théâtre*, Paris, Éd. Rev. et corr., 2002, p. 44.

<sup>92</sup> Richard Léger, « Le chœur : de la conscience collective à la conscience individuelle. Exploration de la choralité », thèse de doctorat, Département de français, Université d'Ottawa, 2008, f. 8.

<sup>93</sup> Dominique Gagnon et al., *op.cit.*, p. 42.

<sup>94</sup> Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes sud, coll. « Apprendre », 2005, p. 11.

#### 1.2.4 Du collectif à l'individuel

Après cette première période du théâtre des femmes, au cours des années 1980, la parole collective, en crise, s'est affranchie de certains impératifs dramaturgiques. « D'une prise de parole au "nous", affirmée [...] le discours monologué transite vers une énonciation au "je" plus personnelle et intimiste<sup>95</sup> » et de ce fait moins combative. Dans les années 1980, le théâtre des femmes continue d'explorer le corps féminin et de déconstruire les rôles sexualisés<sup>96</sup>. Le monologue favorise désormais l'expression du moi sujet par le « je ». Comme l'explique Élisabeth Plourde dans l'ouvrage collectif *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, « le monologue délaisse le domaine du public et ses préoccupations collectives pour sonder les territoires de l'intime<sup>97</sup> ». Il est souvent utilisé pour aborder l'amour, le sexe, le corps : des sujets qui sont au cœur de la dramaturgie féministe des années 1980. Mais c'est désormais le discours d'un « je » fragile capable de « traduire des préoccupations qui s'émancipent des drames publics pour mieux dévoiler des désordres de nature privée<sup>98</sup> » qui envahit l'espace scénique. Souvent, le personnage est seul sur scène, seul dans son discours, contrairement aux pièces des années 1970 où l'on refusait la mise en scène d'une action vécue par un seul personnage. De cette manière, on a plus facilement accès à la déroute intime de celui-ci. Nadine Desrochers souligne l'insistance avec laquelle les autrices s'acharnent à décrire les effets de l'isolement, du silence, de la solitude. Cet acharnement est d'ailleurs amplifié par l'instance du monologue, comme si, par la parole, elles se familiarisaient avec leur propre voix, avec elles-mêmes, « le monologue [n'étant] que le reflet de la réalité des femmes<sup>99</sup> ». Les pièces de Marie Laberge sont un parfait exemple des dramaturgies qui, à travers l'abondance de monologues, expriment une quête d'identité. Chez cette autrice, comme chez certaines de ses contemporaines, c'est surtout le retour de l'intrigue qui se remarque. Ce retour ne réinscrit toutefois pas l'écriture des femmes dans la linéarité, puisqu'elles continuent de recourir au monologue fondé sur la « recherche formelle et esthétique : celle de la non-linéarité au

---

<sup>95</sup> Élisabeth Plourde, « Explorer les territoires de l'intime : le monologue dans la nouvelle dramaturgie québécoise » dans Caroline Garand, Christine Borello et Irène Roy (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Convergences », 2007, p. 344.

<sup>96</sup> Jane Moss, « Le corp(u)s théâtral des femmes », *op.cit.*, p. 23.

<sup>97</sup> Élisabeth Plourde, *op.cit.*, p. 344.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> Nadine Desrochers, *op.cit.*, p. 119

théâtre<sup>100</sup> ». En effet, « les revendications [semblables à celles des années 70] s’insèrent dans des intrigues plus ou moins complexes et l’hermétisme s’est effacé pour céder la place à des aires de discussion ouverte. Il n’en demeure pas moins que les femmes dramaturges du Québec continuent à explorer, inexorablement, les mêmes thématiques<sup>101</sup> » telles que l’identité au féminin, au cœur de la dramaturgie de Laberge. Par exemple, sa pièce *Aurélie, ma sœur* nous donne accès à la relation particulière qui unit Chatte et sa tante Aurélie. Très protectrice, Aurélie est aussi la seule figure maternelle que Chatte ait connue. Dans cet extrait, Chatte essaie de se définir par rapport à cette mère qui ne s’est jamais occupée d’elle : « Une étrangère... ma mère était une étrangère que j’dérangeais. Pis moi, c’qui m’dérangeait, c’est qu’ça soye elle, ma mère. J’avais pas envie d’être sa fille, d’y ressembler un jour, d’être comme elle. On était quitte... chus partie<sup>102</sup> ». Dans ce passage, on voit que le personnage de Chatte ne veut pas ressembler à sa mère. Les relations mères-filles, très exploitées dans la dramaturgie des femmes des années 1970, et encore dans les années 1980, reflètent la quête identitaire des filles : ce désir qu’elles ont de s’éloigner de la mère, de ne pas lui ressembler, de se définir autrement que par elle. Plus elle parle, plus Chatte tente de s’éloigner de cette mère absente, plus elle tente d’expliquer pourquoi elle l’a tant haïe, pourquoi elle a été si injuste et cruelle : elle tente de justifier son comportement, de se justifier, elle.

Marie Laberge a été l’une des figures marquantes de la dramaturgie des années 1980. Ayant écrit une vingtaine de pièces, elle semble toujours laisser une grande place à la quête identitaire qui se déploie de manière différente dans chacune de ses œuvres. Ses personnages féminins, forts, bavards, utilisent la parole pour s’identifier et se construire en tant que personne. Toutefois, le bavardage, étant défini par Marc Angenot comme tout ce qui « se parle, se narre et “s’argumente” dans le quotidien contemporain<sup>103</sup> » s’emploie de manière différente dans les écritures de Laberge. En effet, contrairement à la définition de Anthony Wall selon laquelle

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>102</sup> Marie Laberge, *Aurélie, ma sœur*, Montréal, VLB éditeur, 1988, p. 148.

<sup>103</sup> Marc Angenot, *Un état du discours social*, Montréal, Éditions du Préambule, coll. « L’Univers des discours », 1989, p.13.

« le bavardage serait le refus insensé du sens, sans le refus du langage<sup>104</sup> », les personnages qui parlent dans les pièces de Laberge cherchent un sens au langage, même s'il est pris dans un discours social qui laisse peu de place à l'individualité. Par exemple, dans la pièce *Oublier*, à travers leur bavardage, les quatre sœurs décrivent le sentiment d'isolement qu'elles ont vécu enfant. Le temps d'une soirée de tempête, elles se réunissent et se disputent, pour savoir ce qu'elles vont faire de cette mère souffrant d'Alzheimer qui se décompose lentement, qui demande beaucoup de soin, elle qui semble s'être peu occupée de ses propres filles. Dans cet extrait, Micheline explique son sentiment de solitude engendré par l'indifférence de la mère à son égard :

Arrivée chez nous, maman m'a même pas r'gardée. À faisait à souper. J'me sus jetée d'sus pour la serrer, y montrer que j'tais contente qu'a me r'prenne. Elle, a s'est tassée, ça la tannait. Mais ça l'avait toujours tannée. C'tait pas nouveau. [...] Chus venue comme folle, j'me sus vue dans ses mains tordues, comme un tit bout d'ivoire cassé, pis j'lai tellement haie de pas savoir que c't'à moi qu'à disait ça, à *moi*, moi, l'avorton, le restant, la moins que rien<sup>105</sup>.

À travers ses paroles, Micheline incorpore un souvenir marquant qui l'a définie toute sa vie : le rejet de sa mère. Dans un long monologue qui se glisse à travers les dialogues, Micheline raconte son vécu en tant qu'enfant ignorée et se redéfinit à travers les yeux de sa mère, cette mère qui a voulu l'avorter, qui l'a considérée comme une « moins que rien ». En se qualifiant elle-même d'avorton, elle avoue avoir été imprégnée de l'image que sa mère se faisait d'elle, tout en criant vouloir s'en défaire. La quête de soi et d'identité traverse les conversations des quatre sœurs tout au long de la pièce.

En somme, les femmes, dans le théâtre féminin des années 1970 et 1980, cherchent à transgresser l'interdit par la prise de parole, bien que celle-ci prenne des formes distinctes au cours de ces deux décennies. Le discours des femmes s'approprie désormais la sphère publique

---

<sup>104</sup> Anthony Wall, « Au-delà du langage, c'est la mort d'un *Bavard* », *Études littéraires*, vol. XXII, n° 2, 1989, p. 145.

<sup>105</sup> Marie Laberge, *Oublier*, Montréal, VLB Éditeur, 1987, p. 116-117.

et se présente d'abord comme une parole contestataire<sup>106</sup>. D'ailleurs, comme l'explique Maroussia Hajdukowski-Ahmed, « la réappropriation de la parole et de la langue » va de pair avec la « réappropriation de l'espace et du corps<sup>107</sup> ». À cette époque, parler du corps, c'est aussi en jouir<sup>108</sup>. Et pour pouvoir parler du corps, les femmes doivent se défaire des rôles traditionnels de la mère, de la sainte et de la putain. Cette démarche féministe, soit l'examen global de la condition de la femme, a pour but de rendre compte de l'aliénation du sujet féminin, mais surtout de sa reconnaissance en tant que sujet autonome<sup>109</sup>. Pour comprendre l'importance du mouvement féministe de cette époque, il faut savoir que pour ces femmes féministes, il n'existe pas de séparation possible entre la sphère privée et la sphère publique, politique. Parler de leur ventre qui déborde, de leurs seins qui tombent, des aspects pourtant très personnels, est un geste politique pour ces femmes qui ont été dépossédées de leur corps, de leurs rapports avec autrui, de leur espace privé et social. Lorsque les femmes, au théâtre, comme le dit si bien Louise Forsyth « insiste[nt] sur [leur] droit de nommer [leur] propre corps, de créer des images selon [leurs] propres pulsions, de tuer la mère patriarcale en inventant de nouveaux schèmes de représentation, l[es] femme[s] passe[nt] à l'acte; elle[s] pose[nt] un geste nettement subversif et politique<sup>110</sup> ».

### 1.3 Le métaféminisme

#### 1.3.1 Le métaféminisme de la 3<sup>e</sup> vague

Aujourd'hui, on pourrait croire que la parole combative des années 1970-1980 a disparu des écrits dramaturgiques. Cette dénonciation de l'aliénation des femmes, ce langage parfois violent, outragé, semble s'être éteint. Certaines autrices et metteuses en scène, comme le

---

<sup>106</sup>Jane Demers et Line McMurray, « Manifester au féminin pour une approche pragmatique de l'autre discours », dans Suzanne Lamy, *Féminité, subversion, écriture*, Montréal, éditions du Remue-ménage, coll. « Itinéraires féministes », 1983, p. 164.

<sup>107</sup> Maroussia Hajdukowski-Ahmed, « Le dénoncé/énoncé de la langue au féminin ou le rapport de la femme au langage », dans Suzanne Lamy, *Ibid.*, p. 64.

<sup>108</sup> Christiane P. Makward, « La nourriciture ou l'écriture d'Hélène Cixous, de Chantal Chawaf et d'Annie Leclerc », dans Suzanne Lamy, *Ibid.*, p. 136.

<sup>109</sup> Jane Demers et Line McMurray, « Manifester au féminin pour une approche pragmatique de l'autre discours » *Ibid.*, p. 165.

<sup>110</sup> Louise Forsyth, « Lieux communs, lieux en recherche, lieu de rencontre », dans Suzanne Lamy, *Ibid.*, p. 178.

constate Josette Féral, ont peur de se dire féministes<sup>111</sup>, mais ce « refus de l'étiquette féministe [...] n'entraîne pas nécessairement le rejet d'une conscience de femmes<sup>112</sup> ». Le féminisme au théâtre serait-il mort ? Non, bien au contraire. Il est toujours présent, mais sous des formes différentes. Évidemment, depuis la fin des années 1980, les questionnements autour de l'identité féminine resurgissent dans l'espace théâtral contemporain. Mais plutôt que de parler de féminisme radical, on a affaire dans ce cas-ci à une écriture métaféministe. Cette écriture s'inscrit dans la troisième vague féministe. Celle-ci, comme le précise Micheline Dumont, « commence vers 1990<sup>113</sup> », les chercheuses n'étant pas unanimes à ce sujet. En effet, « le terme “vague”, employé pour identifier les périodes historiques du féminisme, est contesté depuis de nombreuses années déjà<sup>114</sup> », ajoute Louise Toupin. Certaines autrices parlent de 1985 comme marquant le début de la troisième vague, d'autres, de 1989, date de la tuerie à l'École Polytechnique de Montréal. N'en demeure pas moins, ainsi que l'explique Maria Nengeh Mensah, que sa désignation « concorde avec la déconstruction de la catégorie “femme” comme référent unique et monolithique d'une supposée position féministe dominante<sup>115</sup> ». Les autrices de la troisième vague veulent donc « renouveler les pratiques et les questionnements théoriques vis-à-vis, notamment, l'homogénéité d'un féminisme “intellectuel, blanc et hétérosexuel<sup>116</sup>” », qui est, lui, davantage associé au féminisme des années 1970-1980. Le métaféminisme s'inscrit ainsi dans cette troisième vague puisqu'il signe, comme l'explique Lori Saint-Martin, non pas la mort du féminisme, mais bien sa renaissance, son évolution. Saint-Martin fait d'ailleurs ici la différence entre le post-féminisme et le métaféminisme se référant à Toril Moi qui affirme que le post-féminisme ne peut exister que s'il existe un post-patriarcat : comme le patriarcat est loin d'être mort, le post-féminisme ne saurait exister<sup>117</sup>. Le métaféminisme, qui « illustre

---

<sup>111</sup> Toutefois, comme souligné dans plusieurs articles du « Dossier Nouveaux territoires féministes » de la revue *Jeu* publiée en 2015, certaines artistes et certaines compagnies revendiquent fermement cette étiquette telles que Queen Ka, Annick Lefebvre, *Le théâtre de l'Affamée, projet hybride*, etc. Voir Émilie Jobin, (dir.), « Dossier Nouveaux territoires féministes », *Jeu*, 2015, p. 13-53.

<sup>112</sup> Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur*, t. III : *Voix de femmes*, Montréal, coll., « Québec Amérique », 2007, p. 31.

<sup>113</sup> Micheline Dumont, « Réfléchir sur le troisième millénaire », dans Maria Nengeh Mensah, *Dialogues sur la troisième vague féministe*, les éditions du remue-ménage, Québec, 2005, p. 63.

<sup>114</sup> Louise Toupin, « Voir les nouvelles figures du féminisme et entendre leurs voix », dans *Ibid*, p. 74.

<sup>115</sup> Maria Nengeh Mensah (dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe*, les éditions du remue-ménage, Québec, 2005, p. 14.

<sup>116</sup> *Ibid*, p. 15.

<sup>117</sup> Lori Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *op.cit.*, p. 81

une nouvelle transformation de la pensée féministe en perpétuelle évolution<sup>118</sup> », sera ainsi l'outil d'analyse utilisé pour les œuvres étudiées plus loin dans ce mémoire. Le métaféminisme, où « méta » signifie « après » et désigne ce qui « englobe » et « dépasse » l'objet en question, demeure un concept encore peu étudié. Son préfixe signifie « transformation » suggérant que les priorités féministes ne sont plus les mêmes aujourd'hui. Les nouveaux écrits féministes, comme le précise Lori Saint-Martin, affirment leurs différences et leurs racines. Les expériences personnelles et intimes sont cette fois-ci omniprésentes, tout en refaisant émerger « par le biais de l'anecdotique, des questions et des préoccupations associées au féminisme : au sens très large, la place des femmes dans la culture, dans la société, dans la langue<sup>119</sup> ». Les écrivaines métaféministes exploitent de la sorte davantage une poétique de l'intime sans pour autant désertier le politique qu'elles abordent d'une manière un peu moins combative que leurs prédécesseuses et revisitent ainsi beaucoup de thèmes relevant de la sphère privée : « le rapport mère-fille et les relations des femmes avec les hommes et entre elles<sup>120</sup> ». Certes, les féministes se sont longtemps battues pour faire valoir que « le personnel est politique », mais les autrices, dans ce cas-ci, « montrent que le politique est *aussi* personnel et que le territoire de l'intime se révèle particulièrement fertile pour redéfinir les codes sociaux androcentrés<sup>121</sup> ».

Plusieurs textes font partie de cette mouvance métaféministe, dont ceux de Dominick Parenteau-Lebeuf. Dans son texte *Nacre C*, l'une des pièces qui composent le recueil *Filles de guerres lasses*, Parenteau-Lebeuf, par l'entremise du personnage de Marie-Laurence Imbeau, critique l'injonction à la poursuite de la beauté chez la gent féminine, comme si les femmes ne se définissaient qu'à travers cette quête. Cette jeune poète, après être tombée amoureuse d'un peintre rencontré dans un bar, devient rapidement pour lui sa muse : Ellifal. Lentement, chaque partie de son corps se transforme en une mosaïque de cristaux de nacre, maladie surnommée

---

<sup>118</sup> Marine Gheno, *Dystopie au féminin chez Nelly Arcan : lecture métaféministe, Canada and Beyond*, vol. 3, n° 1-2, 2013, p. 125.

<sup>119</sup> Lori Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et images*, vol. 19, n° 1, « Les écritures masculines », 1992, p. 84.

<sup>120</sup> *Ibid*, p. 83.

<sup>121</sup> Isabelle Boisclair, Catherine Dussault-Frenette, « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, « Où en sommes-nous avec le féminisme en art? », 2014, p. 43.

« Nacre C<sup>122</sup>. », la rendant d'autant plus belle aux yeux de son amant. Dans cet extrait, l'autrice critique ce besoin, socialement et culturellement construit, qu'ont les femmes d'exister pour l'homme. Leur existence et leur valeur pour l'autre passent-elles seulement par la beauté ? Parenteau-Lebeuf remet en question les rapports homme-femme, s'interrogeant sur le rôle de chacun dans une relation de couple :

Mtourne vers mon créateur  
Érod qui mpeint, sais-tu qui suis ?  
Il se retourne, msourit

*- N'est-elle pas la plus belle créature que vous ayez jamais vue ? Ma muse, ma chérie, ton sourire est splendide.*

C'est confirmé, suis la fille de la vitrine<sup>123</sup>

Ici, la narratrice qualifie son copain de créateur. Le rôle de l'homme équivaut à celui de concevoir tandis que celui de la femme se restreint à se laisser regarder, à se laisser créer, comme si elle avait commencé à « être », seulement à partir du moment où Erod, sorte de Pygmalion, a commencé à la peindre en tant que muse, à poser ses yeux sur elle, à la trouver jolie. D'ailleurs, Erod la définit comme une « muse », comme une créature « belle », et « splendide ». Sans le regard de cet homme posé sur elle, la fille ne sait pas qui elle est, le regard des autres, de la gent masculine, lui étant nécessaire pour exister. Elle pose d'ailleurs la question de sa définition, de son identité : « sais-tu qui suis? » Sa réponse confirme son hypothèse : elle est « la fille de la vitrine. » Le rôle de l'homme est d'agir, de regarder, d'être, tandis que celui de la femme est de se laisser regarder. L'autrice critique ainsi cette standardisation, cette obligation qu'ont les femmes d'être jolies pour pouvoir exister aux yeux des autres, obligation qui est véhiculée par la société en montrant partout (publicités, films, contes pour enfants) la beauté comme caractéristique principale et valeur cardinale des femmes.

---

<sup>122</sup> « Nacre C » est aussi un anagramme d mot « cancer ». Ça en dit long à propos de l'aspect destructeur de cette maladie.

<sup>123</sup> Dominick Parenteau-Lebeuf, « Nacre C. », dans *Filles de guerre lasses*, Carnières, Lansman, coll. « Nocturnes Théâtre », 2003, p. 23.

Cette remise en question de l'identité féminine est typique du courant métaféministe qui, sans nécessairement revendiquer un changement précis, critique la réalité immédiate et pose des questions, suscitant ainsi la réflexion sur une réalité connue et commune.

Plus loin dans le texte, la protagoniste prend conscience des sacrifices qu'oblige la recherche de la beauté à tout prix. Dans cet extrait, la poétesse Marie-Laurence Imbeau saisit tout juste les inconvénients engendrés par la maladie du « Nacre C. » qui, à travers la progression d'étranges cristaux de nacre sur son corps, la transforme en mosaïque d'art.

Pour les victimes du Nacre C.  
 — c'est comme ça qu'ils appellent  
 les nouvelles déesses mosaïquées —  
 les médicaments pour arrêter de ne pas sentir  
 sont maintenant en vente libre.  
 Les boulevards abondent de beautés  
 En état de survie sentimentale<sup>124</sup>.

Comme le précise Catherine Cyr, ainsi « standardisé, le “Nacre C.” se fait dorénavant construction discursive qui dicte l'aspect des corps<sup>125</sup> », cette maladie faisant d'ailleurs écho aux standards de beauté imposés aux femmes, ce qui permet, par la même occasion, de critiquer la dictature des apparences en société. Dans cet extrait, il semble évident que le fait d'être belle, de correspondre à cette standardisation de la beauté qu'est désormais la mosaïque du « Nacre C. », n'octroie malheureusement pas au personnage d'être bien. À force de vouloir atteindre ce standard de beauté, les femmes en deviennent malades : l'allure extérieure d'Imbeau est ainsi à l'opposé de son bien-être intérieur. Dans cette très courte pièce, l'autrice parvient non seulement à critiquer les normes de beauté imposées par la société, mais elle s'attaque aussi à la condition des femmes, aux sacrifices qu'elles font, aux sacrifices auxquels la société s'attend

---

<sup>124</sup> *Ibid*, p.26

<sup>125</sup> Catherine Cyr, *Op. cit.*, f. 146.

d'elles. Sans monter aux barricades, elle y dénonce clairement les attentes sociales et leurs incohérences.

Dominick Parenteau-Lebeuf n'est pas la seule dramaturge québécoise dont les pièces s'inscrivent dans le courant métaféministe. C'est aussi le cas de Carole Fréchette, grâce, entre autres, à sa pièce *Les quatre morts de Marie*. Cette œuvre reflète d'ailleurs très bien l'évolution du théâtre féministe, en présentant un important travail d'exploration esthétique tout en s'attardant sur des sujets plus personnels et intimes. En effet, « Fréchette se situe au croisement paradoxal d'une modernité qui interroge la forme et d'une subjectivité ancrée dans l'expérience du vécu au féminin<sup>126</sup> ». Sa pièce met en scène une femme à la recherche de réponses inaccessibles, subissant « les abandons successifs de la part du père et de la mère<sup>127</sup> ». Elle présente une femme qui n'a pas peur de s'exhiber, de tout montrer d'elle, de son corps, de son être, une femme qui veut être vue, mais qui demeure ignorée :

Je m'appelle Marie, je vais mourir devant vous. Je vous en prie, regardez-moi. Regardez mes mains, mon ventre, mon cou, mon dos, pendant que je ne vous vois pas. Regardez mes épaules qui tremblent quand je n'y crois plus, ma poitrine qui se soulève quand je m'emporte. Regardez les plis de ma peau, en dessous de ma peau, mes os, l'inclinaison de ma tête, les mouvements de ma bouche, mes petits gestes secrets, le blanc de mes yeux. Je vous en prie, regardez-moi, enveloppez-moi, soufflez sur moi. Je vais mourir devant vous. Je m'appelle Marie. Quatre fois.<sup>128</sup>

Dans cet extrait, le personnage de Marie, à plusieurs reprises, insiste pour que le public la regarde : « regardez-moi, regardez, regardez, je vous en prie, regardez-moi », répète-t-elle, faisant référence ici à ce voyeurisme que subissent les femmes de tout âge. Elles sont observées, analysées et critiquées par tous. Mais cette fois-ci, plutôt que de subir un regard rempli de

---

<sup>126</sup> Stephanie Nutting, « Mater/modernité dans l'écriture dramatique de Carole Fréchette » dans Hélène Beauchamp et David Gilbert (dir.), *Théâtre québécois et canadiens-français au XXe siècle : trajectoires et territoires*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 238.

<sup>127</sup> *Ibid*, p.239.

<sup>128</sup> Carole Fréchette, *Les quatre morts de Marie*, Montréal, Les herbes rouges, 1995, Prologue.

jugement, elle sollicite un regard bien différent : un regard en quête de l'attention des spectateurs et des autres personnages, un regard qui « lui donne vie, [...] [qui] lui permet d'exister<sup>129</sup> ». Elle parvient ici à critiquer la réalité immédiate qu'est celle des femmes, critique propre au courant métaféministe, suscitant ainsi une réflexion sur le regard que l'on pose sur elles. Dans ce même extrait, le personnage de Marie décortique minutieusement son corps : les plis de sa peau, l'inclinaison de sa tête, les mouvements de sa bouche, le blanc de ses yeux. Il y a d'ailleurs des échos intéressants entre la pièce de Fréchette et l'univers de *Nacre C*. En effet, les personnages de chacune de ces pièces subissent le morcellement de leur corps. Tandis que Marie fragmente elle-même son corps, dans la pièce *Nacre C*, le corps de Marie-Laurence/Ellifal est fragmenté par le « Nacre C. » qui en transforme chaque partie en mosaïque. Ainsi le « Nacre C. » et Marie ont le même rôle, celui de fractionner. Les corps de Marie et de Marie-Laurence/Ellifal deviennent « un archipel de membres détachés les uns des autres, un assemblage de fragments livrés au regard [...] et l'expérience de la corporéité, réduite, s'entrelace à celle de la dissolution identitaire<sup>130</sup> ». Dans le cas de Marie, cette dissolution mène, à quatre reprises, à sa disparition totale, à sa mort. Et dans cette pièce de Fréchette, c'est la protagoniste elle-même qui est la responsable de cette dislocation de son corps, et non pas une maladie externe, comme c'est le cas dans la pièce de Parenteau-Lebeuf. Dans *Les quatre morts de Marie*, l'autrice s'en prend à la condition des femmes, aux atteintes physiques et mentales qu'elles subissent, que la société leur fait subir. Elle remet en question la réalité des femmes — ce qui est très représentatif des écrits de cette époque — par l'entremise d'un personnage féminin « à la recherche de son unité, de son identité<sup>131</sup> ».

### 1.3.2 Le métaféminisme de la 4<sup>e</sup> vague

La mouvance métaféministe suivante qui émerge dans les années 2010 et qui se poursuit jusqu'à aujourd'hui, quant à elle, explore les contours des « nouveaux territoires féministes » en ouvrant de nouvelles perspectives<sup>132</sup>. Le métaféminisme de la quatrième vague est ainsi

---

<sup>129</sup> Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, « Itinéraire(s) narratif(s) », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, *La narrativité contemporaine au Québec : Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 18.

<sup>130</sup> Catherine Cyr, *op.cit.*, f. 144-145.

<sup>131</sup> Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, « Itinéraire(s) narratif(s) », *op.cit.*, p. 18.

<sup>132</sup> Émilie Jobin, (dir.), « Dossier Nouveaux territoires féministes » n° 155, mai 2015, p. 13.

habité par l'intersectionnalité — le terme « quatrième vague », pour reprendre les termes de Louise Toupin, est surtout utilisé « dans le sens “d'étape la plus récente du féminisme”<sup>133</sup> ». L'intersectionnalité, qui caractérise le métaféminisme de la quatrième vague, permet de remettre en question l'identité féminine en prenant en compte le genre, la classe sociale, l'orientation sexuelle et la race<sup>134</sup>. Après avoir été élaborée en tant que paradigme par Patricia Hill Collins, théoricienne de la pensée féministe noire, la théorie de l'intersectionnalité a été théorisée par la politologue Ange-Marie Hancock<sup>135</sup> qui en a rigoureusement établi la généalogie et précisé les différents contours épistémologiques. Pour plusieurs auteurs et autrices, l'intersectionnalité opère à deux niveaux, macrosocial et microsocal :

Au niveau microsocal, par sa considération des catégories sociales imbriquées et des sources multiples de pouvoir et de privilège, elle permet de cerner les effets des structures d'inégalités sur les vies individuelles et les manières dont ces croisements produisent des configurations uniques. Au niveau macrosocial, elle interroge les manières dont les systèmes de pouvoir sont impliqués dans la production, l'organisation et le maintien des inégalités (Henderson & Tickamyer 2009 ; Weber 2001).<sup>136</sup>

Plus concrètement, si l'on s'attarde aux approches nord-américaines, celles-ci définissent l'intersectionnalité comme une « méthode et une étude qui se concentre sur l'intersectionnalité de la race, de l'ethnicité, du genre et d'autres dimensions de l'identité ce qui fait d'elle une approche relativement nouvelle pour étudier l'inégalité<sup>137</sup> ». Une part importante de la

---

<sup>133</sup> Louise Toupin, « Voir les nouvelles figures du féminisme et entendre leurs voix », *op.cit.*, p. 74.

<sup>134</sup> Marie-Claude Garneau, *Femmes, théâtre et société : investir pour une transmission féministe*, 2014, [Conférence-performance, texte non publié].

<sup>135</sup> Sirma Bilge, « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogène*, n° 255, 2009, p. 71.

<sup>136</sup> L'autrice utilise ici une définition des deux niveaux tels que l'entendent Debra A. Henderson et Ann Tickamyer, dans « The Intersection of Poverty Discourses : Race, Class, Culture and Gender », dans Bonnie Thorton Dill et Ruth E. Zambana (éds.), *An Emerging Intersections*, New Brunswick, Rutgers, 2009, et Lynn Weber, *Understanding Race, Class, Gender and Sexuality: A conceptual framework*, New-York, Mc-Graw Hill, 2001. Voir Sirma Bilge, « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogène*, n° 255, 2009, p. 73.

<sup>137</sup> Traduction libre de “[r]esearch and teaching that focuses on the intersections of race, ethnicity, gender, and other dimensions of identity [which] is a relatively new approach to studying inequality.

littérature contemporaine des femmes et du discours critique et analytique qui l'accompagne investit aujourd'hui ce champ où s'entrecroisent diverses constituantes de l'intersectionnalité. Du côté de la dramaturgie québécoise, plusieurs autrices ont aussi pris acte de cette mouvance, laquelle se trouve mobilisée, de façon plus ou moins marquée, au sein des univers de fiction proposés.

Plusieurs pièces actuelles s'inscrivent en effet dans la mouvance métaféministe, dont celles d'Annick Lefebvre. Par exemple, sa pièce *J'accuse*, mise en scène au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui en 2015, emprunte, comme tout texte métaféministe, des structures aux textes féministes des années 1970. En effet, tout comme *La Nef des sorcières*, *J'accuse* est composée « d'un corpus de monologues performés uniquement par des femmes [et] à l'instar des sorcières, donc, les personnages d'Annick Lefebvre ne peuvent créer de lien avec les autres, leur colère est confinée à l'espace de leur aliénation<sup>138</sup> ». Au cœur de la parole de ces femmes dénonciatrices, se trouve le corps. Il est d'ailleurs l'une des thématiques très prisées par une lignée d'autrices qui, comme le précise Marine Gheno, « critiquent, attaquent, exhibent le quotidien des femmes contemporaines en osant parler de sexualité, des corps de femmes<sup>139</sup> ». Le métaféminisme, comme l'explique Marine Gheno, « évoque exactement cela : les textes au féminin contemporains et leurs auteures qui semblent moins engagées, moins théoriques que leurs prédécesseuses des années 1970 [...], mais qui proposent un renouveau du féminisme à travers de nouvelles formes d'écritures et d'engagements »<sup>140</sup>. D'ailleurs, le texte *J'accuse* de Lefebvre met en scène des femmes qui « semblent porter la morosité politique post-Polytechnique et sa culture de masse envahissante<sup>141</sup> », des femmes au discours politique hétérogène, qui paraissent moins engagées que celles des pièces des années 1970 qui, elles, prônaient une parole collective. Les personnages de Lefebvre sont en effet moins combattantes, dépareillées, mais elles « luttent contre une société qui les juge [...] [et] osent crier leur

---

Voir Bonnie Thornton Dill et Ruth Enid Zambana, « Critical Thinking about Inequality: An Emerging Lens », *Emerging intersections*, New Brunswick, Rutgers, 2009, p. 2.

<sup>138</sup> Marie-Claude Garneau et Emmanuelle Sirois, « *J'accuse* : complexes féministes » dans Émilie Jobin (dir.), « Dossier Nouveaux territoires féministes », *Jeu*, n° 156, mai 2015, p. 23.

<sup>139</sup> Marine Gheno, *Dystopie au féminin chez Nelly Arcan : lecture métaféministe, Canada and Beyond*, vol. 3, n° 1-2, 2013, p. 124.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>141</sup> Marie-Claude Garneau et Emmanuelle Sirois, « *J'accuse* : complexes féministes » dans *op.cit.*, p. 23.

frustration<sup>142</sup> ». Par exemple, dans cet extrait, la Fille qui aime exprime une opinion qui est loin d'être partagée par le reste du groupe : « Parce que pour vous autres, ce qui est *weird*, ce qui est vraiment *weird*, ce qui atteint des sommets de *weirdness* inégalés, c'est que je me calisse de rencontrer un potentiel de vie ! Pis que je fais rien pour que ça m'arrive !<sup>143</sup> » Abordant ici un domaine de la sphère privée, la jeune femme critique les attentes sociétales envers les femmes, des attentes qui touchent à son âge, à son orientation sexuelle et à son genre, des axes associés au métaféminisme. Elle critique non seulement cette société qui veut que les femmes soient à la recherche d'un partenaire de vie, mais aussi toutes ces autres femmes qui ont tant absorbé les dictats sociaux qu'elles les propagent à leur tour. Ainsi, bien que la démarche métaféministe soit non engagée sous forme militante, telle qu'elle l'était dans les années 1970 à l'époque de *La Nef des sorcières*, elle représente toujours « un besoin social et politique pour l'évolution de la pensée humaine<sup>144</sup> ». Ces deux extraits de la pièce *J'accuse* mettent d'ailleurs en lumière les inégalités qui perdurent au sein de la société en montrant la parole virulente et unique des filles qui parlent sur scène. Tandis que l'une dénonce les problèmes de cette société patriarcale au « capitalisme dévorant », l'autre dénonce les travers de cette société « blanche ».

Parce que chus persuadée que si on pouvait mettre un stop au capitalisme dévorant, à l'over-industrialisation, pis au surendettement actif, ben on serait quand même pognés pour faire vivre le tiers-monde pis ses immigrants opportunistes<sup>145</sup>

Parce que ma peau, mes gestes et mes pensées ne seront jamais assez blanches, jamais assez « d'icitte », jamais assez « made in Québec » pour que vous acceptiez que mon cœur puisse battre au même diapason que le vôtre<sup>146</sup>.

Dans le premier extrait, Lefebvre met en scène la Fille qui agresse, une défaitiste qui conteste la possibilité d'un avenir meilleur, car quoi qu'il arrive, même si on mettait fin au capitalisme,

---

<sup>142</sup> La Bordée, « J'accuse », Bordée, en ligne, < <https://bordee.qc.ca/piece/piece-theatre-accuse/> >, consulté le 8 février 2020.

<sup>143</sup> Annick Lefebvre, *J'accuse*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2015, p. 74.

<sup>144</sup> Marine Gheno, *op.cit.*, p. 125.

<sup>145</sup> Annick Lefebvre, *op.cit.*, p. 21.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 47.

« on serait quand même pognés pour faire vivre le tiers-monde pis ses immigrants opportunistes ». À l’opposé, dans le deuxième extrait, l’autrice donne la parole à une fille qui serait qualifiée « d’opportuniste » par la Fille qui agresse, parce qu’appartenant à ce groupe d’immigrants. Une fille qui s’est battue pour être acceptée, mais qui se sent rejetée car « [sa] peau, [ses] gestes et [ses] pensées ne seront jamais assez blanches », jamais approuvées par les « pures laines ». Dans ce texte, Lefebvre utilise une forme propre aux années 1970, le monologue, en y intégrant toutefois des pensées actuelles et hétéroclites, comme c’est le cas lorsqu’elle fait parler une femme immigrante — les dynamiques de racisation et d’altérisation rattachées au fait de ne pas appartenir à la majorité blanche dominante font d’ailleurs partie des préoccupations métaféministes intersectionnelles. Cette coexistence entre passé et présent fait en sorte qu’elle se situe « dans une lignée qui se transforme, se peaufine, se diversifie<sup>147</sup> ».

Le métaféminisme, au théâtre, marque une évolution non seulement dans les sujets abordés, mais aussi dans la forme des textes explorés. Ce changement dans la stratégie formelle est le « résultat de l’abandon progressif de l’esthétique formaliste, inapte à rendre compte de la subjectivité féminine<sup>148</sup> ». Dans la pièce *J’accuse*, la forme préconisée, celle du monologue, fait en sorte que la parole de chacun des personnages s’individualise. Les cinq monologues, tous uniques, proposent des points de vue personnels et divergents, mais qui, pour reprendre les mots de Plourde, « se complètent les uns les autres davantage qu’ils ne se contredisent<sup>149</sup> ». Ces voix singulières se font ainsi écho, étant toutes « obsédé[e]s par le cadre référentiel de leur sous-culture respective. Lucides, hyperconscientes des normes et des hiérarchies<sup>150</sup> » les cinq femmes sur scène partagent un désir de s’exprimer. Les jeux sur la forme nous donnent accès à une parole « éclaté[e], pluriel [e],<sup>151</sup> » qui, dans la pièce *J’accuse*, se traduit par le collage des paroles singulières de chaque fille. La pluralité des voix nous permet d’avoir ainsi accès à

---

<sup>147</sup> Marie-Claude Garneau et Emmanuelle Sirois, « *J’accuse* : complexes féministes », dans *op.cit.*, p. 24.

<sup>148</sup> Isabelle Boisclair, Catherine Dussault-Frenette, *op.cit.*, 2014, p. 43.

<sup>149</sup> Élisabeth Plourde, *op.cit.*, p. 349.

<sup>150</sup> Marie-Claude Garneau et Emmanuelle Sirois, « *J’accuse* : complexes féministes », dans *op.cit.*, p. 23.

<sup>151</sup> Lori Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *op.cit.*, p.85.

l'intériorité de tous les personnages. Cette subjectivité féminine marque « un retour à la lisibilité<sup>152</sup> » : on est confrontés à des textes qui sont plus personnels, plus intimes et aussi plus facile d'accès. La pièce *J'accuse* fait se juxtaposer cinq longs monologues qui se lisent d'un seul trait, des monologues aux phrases interminables, mais surtout des monologues qui abordent des sujets du quotidien, accessibles. En effet, ces écrits, « moins hermétiques, moins denses, sont davantage susceptibles de rejoindre un large public<sup>153</sup> ». Oui, ces textes sont moins passionnels, moins combatifs, moins visionnaires que ceux des années 1970, mais ils ont gagné en accessibilité et ont su se renouveler dans leur forme et dans leur discours.

Par ailleurs, il y a aussi plusieurs compagnies, comme projets hybrides, qui proposent des créations qui s'inscrivent dans cette mouvance métaféministe<sup>154</sup>. En effet, la majorité des spectacles de projets hybrides tentent de mettre en échec les dispositifs autoritaires, comme le système capitaliste et patriarcal, qui ont tenté d'exposer au regard la linéarité, la droiture, ce qui, comme l'a montré l'histoire de l'art, « favorise[...] l'exclusion des femmes, des personnes *queer*, racisées, en situation d'handicap, etc.<sup>155</sup> ». Ainsi, pour cette compagnie de création, « explorer des sujets féministes et *queer* a pour conséquence de s'intéresser aux relations de pouvoir imbriquées dans la construction des savoirs<sup>156</sup> ». Les nombreuses créations de projets hybrides se veulent porteuses d'une multitude de discours critiques qui vont à l'encontre de l'histoire officielle qui se souvient uniquement des vainqueurs<sup>157</sup>.

Les deux œuvres que je vais analyser dans ce mémoire, *M.I.L.F.* de Marjolaine Bauchamp et *La fureur de ce que je pense* de Marie Brassard, appartiennent à la plus récente mouvance des

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>153</sup> Lori Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *op.cit.*, p. 87.

<sup>154</sup> Il existe plusieurs autres compagnies qui s'inscrivent dans la mouvance métaféministe : projet hybride, le Théâtre de l'Affamée, Bye Bye Princesse. Voir, Émilie Jobin, « Présentation », dans Émilie Jobin (dir.), « Dossier Nouveaux territoires féministes », *Jeu*, n° 156, mai 2015.

<sup>155</sup> Mylène Bergeron et Philippe Dumaine, « De la non-maitrise comme résistance » dans Émilie Jobin, (dir.), « Dossier Nouveaux territoires féministes », *Jeu*, n° 156, mai 2015, p. 29.

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> Par exemple, dans le cas de la création interdisciplinaire *Propositions for the AID museums*, on met en valeur « une réflexion éclectique et actuelle sur l'histoire de la réponse au sida » en développant une forme de chaos organisé. Voir Mylène Bergeron et Philippe Dumaine, « De la non-maitrise comme résistance » dans Émilie Jobin, (dir.), « Dossier Nouveaux territoires féministes », *Jeu*, n° 156, mai 2015, p. 27.

écrits métaféministes, productions qui s'étendent des années 2010 à aujourd'hui. Comme mentionné antérieurement, ces textes contemporains, sans nécessairement transformer le présent, n'hésitent pas à le dénoncer. Ils contiennent une :

critique sociale et culturelle [qui] contribue à un renouveau de l'écriture au féminin contemporaine [...], moins théorique et féministe que celles des années 1970 et 1980, plus intime, accessible au grand public et très osés surtout dans l'exploration (et l'exposition) de l'expérience personnelle à travers la création littéraire<sup>158</sup>.

Ainsi, les écrits métaféministes « ouvrent de nouvelles perspectives sur les femmes, le langage et la société, sur les mères et les filles, sur la sexualité et l'identité<sup>159</sup> ». Ils laissent donc une place « aux voix nouvelles<sup>160</sup> » qui traitent de sujets personnels rattachés au quotidien des femmes.

Dans les pages qui suivent, je me pencherai sur la persistance, mais aussi sur la transformation de certaines modalités discursives et formelles de la parole féministe dans les pièces contemporaines *M.I.L.F.* et *La fureur de ce que je pense*. En établissant des échos avec les dramaturgies féministes des périodes précédentes, j'aborderai en particulier les imaginaires du rapport au corps et à la sexualité exprimés par les personnages féminins, à travers différents dispositifs d'énonciation.

---

<sup>158</sup> Marine Gheno, *op.cit.*, p. 124.

<sup>159</sup> Lori Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *op.cit.*, p. 88.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 83.

## CHAPITRE II

### LE MONOLOGUE ET LE CHŒUR DANS LES PIÈCES *M.I.L.F.* ET *LA FUREUR DE CE QUE JE PENSE*

Les pièces métaféministes des années 2010 renouent avec plusieurs enjeux discursifs liés au corps et à la sexualité féminine, enjeux qui imprègnent les pièces des années 1970-1980. Elles renouent aussi avec plusieurs modalités formelles de cette époque, notamment avec deux dispositifs d'énonciation : le monologue et le chœur. Ces modalités formelles ont été reprises dans les pièces de théâtre contemporaines et puis transformées : du chœur, on est passé à l'instance chorale, et d'un monologue combattant et collectif, on est passé à un monologue individualiste et intimiste. Je m'attarderai sur la persistance et la transformation, dans les pièces *M.I.L.F.* et *La fureur de ce que je pense*, de ces modalités formelles. Ce chapitre aura comme objectif de présenter les formes contemporaines du monologue et de l'instance chorale et d'expliquer quel est l'effet de leur utilisation dans les pièces retenues.

La pièce *La fureur de ce que je pense*, écrite en 2013 par Marie Brassard, est un collage composé d'extraits de trois œuvres de l'autrice Nelly Arcan : *Putain* (2001), *Folle* (2004) et *L'Enfant dans le miroir* (2010). En fractionnant l'instance énonciative en six voix, Brassard parvient à faire se rencontrer l'univers de six femmes différentes, chacune dans son espace clos, espace que seul une danseuse sur scène peut traverser. Ce mélange entre théâtralité, danse et littérature, aussi appelé par Muriel Plana « dialogue des arts<sup>161</sup> », est une tendance qui se développe au théâtre depuis les vingt dernières années. Cette « rencontre critique dans un lieu donné du théâtre, de la littérature, [...] de la musique, de la danse [se fait] dans le respect des

---

<sup>161</sup> Muriel Plana, *Théâtre et féminin : identité, sexualité et politique*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écriture », 2012, p.238.

identités de chacun<sup>162</sup> ». Dans cette pièce, chacune des personnages, enfermée dans son lieu, se raconte et s'exhibe en de longs monologues, parlant entre autres de sexe, de mort, de prostitution, des thèmes prédominants dans l'écriture d'Arcan. La pièce *M.I.L.F.*, écrite en 2017 par Marjolaine Beauchamp, met en scène, elle aussi, des personnages féminins : ce sont trois mères, une MILF (Mother I d'like to fuck), une MILS (Mother I d'like to save) et une MILK (Mother I d'like to kill) qui, grâce à des monologues francs, racontent une réalité crue, celle qu'elles vivent tous les jours, remplie de réussites et d'échecs. Elles parlent notamment de sexualité, de corps, des difficultés reliées à la maternité.

### 2.1 Le monologue

Le monologue qui, anciennement, comme le précise Élisabeth Plourde, « se faisait le porteur d'une parole puissante, assurée et collective, est aujourd'hui fragilisé<sup>163</sup> ». Plutôt que d'être le porte-parole d'une collectivité qui veut se battre, qui est engagée sur le plan politique, le monologue, explique-t-elle, « se fait ici le porte-parole d'une génération non seulement artistiquement désillusionnée, mais aussi affectivement désorientée et totalement désengagée sur le plan politique<sup>164</sup> ». Cette déclaration précède toutefois les pièces des années 2010 qui s'inscrivent à la fois en continuité et en rupture avec ces propos. Et c'est pourquoi, à partir de cette affirmation, j'aimerais explorer la portée du discours des personnages féminins dans les pièces *M.I.L.F.* de Marjolaine Beauchamp, qui est loin d'être désengagée sur le plan politique, et *La fureur de ce que je pense* de Marie Brassard, qui explore en profondeur le domaine de l'intime. Ces pièces s'inscrivent dans une partie du champ dramaturgique contemporain qui délaisse la fable linéaire et dont « [l]es structures traditionnelles sont dévalorisées au profit de structures ouvertes<sup>165</sup> ». De ce fait, la fable qui traverse nombre de pièces de théâtre d'aujourd'hui présente un conflit décalé, forçant les personnages à se raconter suivant de multiples points de vue subjectifs et personnels. La discontinuité dans la fable que peut permettre le monologue au sein d'un texte dramatique favorise « [l'] exploration de

---

<sup>162</sup> *Ibid.*

<sup>163</sup> Élisabeth Plourde, « Explorer les territoires de l'intime : le monologue dans la nouvelle dramaturgie québécoise » dans Irène Roy, Caroline Garand et Christine Borello (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*. Québec : Éditions Nota bene, 2007, p.355.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p.353.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p.355.

thématiques intimistes suivant un registre généralement lyrique : sexualité, amour, douleur, mort, etc.<sup>166</sup> » Les personnages de la dramaturgie contemporaine se font ainsi porteurs d'un discours de la vérité personnelle, d'une intimité jaillissante. Comme mentionné ultérieurement, le monologue est la caractéristique principale du théâtre des femmes, et ce, dès les années 1970. À cette époque, le discours monologué se traduit par « une prise de parole au “nous”, affirmée [puis il] transite vers une énonciation au “je” plus personnelle et intimiste tout en procédant à une timide ouverture au “il”, au monde et à l'autre<sup>167</sup> » vers les années 1990. Dans le théâtre contemporain, « le monologue est la forme par défaut qui traduit le mieux la diversité des paroles<sup>168</sup> ». Il oscille constamment, comme le précise Jean-Pierre Ryngaert, « entre introspection/narration, discours réflexif/écumes de dialogues<sup>169</sup> ». De ce fait, le monologue « apparaît comme l'ultime espace de parole possible permettant la reconstitution d'une identité minée. Il devient l'expression d'une intériorité<sup>170</sup> ». Le monologue est ainsi le dispositif formel qui permet le mieux de traduire l'intériorité des personnages. Sachant qu'il est la forme d'énonciation principale des pièces *M.I.L.F.* et *La fureur de ce que je pense*, je m'attarderai à ses fonctions dans chacune de ces œuvres.

### 2.1.1 *M.I.L.F.* : Le monologue comme cri du cœur

Dans la pièce *M.I.L.F.*, le monologue sert souvent à l'expression débordante, à vif, d'une intériorité qui ne se contient plus et fait éclater ses digues. Par exemple, lors de la scène intitulée « I wanna fuck the privilege outta you—grosse pirate—Fétiche », les trois personnages se laissent aller à des confidences. Grâce à un jeu de monologues croisés, chacune des trois mères partage un fantasme, une expérience, une peur. Après que la MILF ait confié vouloir « baiser [le] pouvoir, [l'] assurance, [le] cash<sup>171</sup> » d'un homme plus mûr, la MILS (Mother I d'like to save) enchaîne avec ses propres révélations, osant parler en mal de ses enfants :

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, p.355.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p.344.

<sup>168</sup> Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Nathan, coll. « Lettre supérieures », 2003, p.75. L'analyse de Ryngaert porte principalement sur le théâtre français mais un même travail de la forme monologuée s'observe aussi du côté de la dramaturgie québécoise.

<sup>169</sup> Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles, Actes sud, coll. « Apprendre », 2005, p.133.

<sup>170</sup> *Ibid.*

<sup>171</sup> Marjolaine Beauchamp, *M.I.L.F.*, Montréal, Éditions Somme toute, 2018, p.38.

J'les abandonne pas  
 J'pars pas  
 Pis j'leur dis pas qu'y m'ont tout scrapé le corps  
 Y ont pas fait exprès  
 Mais y m'ont rendue laide  
 [...]

Y m'coûtent trop cher  
 Y en reste pus pour moi  
 Ma yeule est tellement laide  
 J'ai même pus l'goût d'sourire  
 Tu peux pas cruiser si tu souris pas  
 [...]

Faque là j'vas élever ma gang de chialeux  
 Pis j'vas devenir une vieille câlisse qu'y'a pas de cul ni d'amour  
 No way!<sup>172</sup>

Dans cet extrait, la MILS dénonce, crument, une réalité peu abordée. Elle n'hésite pas à exposer de manière brutale la réalité dans laquelle elle vit : celle d'une mère monoparentale. Le langage mordant qu'elle utilise pour s'exprimer rappelle celui des personnages de la pièce *J'accuse*. Cette colère qu'exprime la MILS rejoint celle des cinq femmes de la pièce d'Annick Lefebvre : un besoin d'oser, de crier sa frustration, d'exposer les difficultés de son quotidien. Dans cet extrait, on peut lire la détresse qui imprègne les paroles de la MILS lorsqu'elle avoue ne plus avoir de temps ni d'énergie : elle est à bout de ressources. Son déchirement est le parfait exemple de la fonction que peut prendre le monologue depuis la fin du 19<sup>e</sup> siècle, soit l'expression du trouble intérieur et d'une réalité personnelle indicible. Dans cette scène, les trois mères s'enferment dans des monologues qui se croisent. Cet entrelacement permet, comme l'explique Françoise Heulot-Petit, de « contamin[er] l'échange intersubjectif renvoyant

---

<sup>172</sup> *Ibid*, p. 39-40.

ainsi chacun [des personnages] à son ressassement<sup>173</sup> ». Ce passage montre la MILS qui ressasse ses problèmes, faisant abstraction du précédent partage de la MILF, constamment tournée vers ses propres malheurs. Ce jeu sur la forme<sup>174</sup> est propre aux écritures métaféministes qui ont abandonné l'esthétique plus formaliste rendue « inapte à rendre compte de la subjectivité féminine<sup>175</sup> ». Ainsi, on a accès à l'intériorité de chacune de ces femmes au regard très lucide. Le monologue de la MILS, qu'on pourrait qualifier de lyrique de par sa charge émotionnelle, permet aux personnages, comme le mentionne Françoise Heulot-Petit, un moment de réflexion et, évidemment, d'émotion. La dimension lyrique d'un monologue relève d'une intériorité enfin exprimée, d'un partage d'informations « d'ordre subjectif<sup>176</sup> ». Et c'est d'ailleurs un vécu personnel que la MILS partage : elle dévoile ses pensées les plus intimes, celles qu'on peut difficilement dire en public sans se faire dévisager. Elle se laisse ainsi aller à des confidences, sans apposer le moindre filtre sur ses paroles. La dimension lyrique, comme le rappelle Heulot-Petit, a longtemps été vue comme une pause dans l'action de la pièce : « un lieu d'épanchement<sup>177</sup> ». Au contraire, ici, l'action se situe dans les paroles du personnage. Comme le souligne la chercheuse, le monologue permet de mettre en scène des personnages qui agissent au présent par l'acte de parole<sup>178</sup>. Dans cet extrait, la MILS n'hésite pas à proclamer haut et fort être une femme courageuse, persévérante : « J'les abandonne pas/J'pars pas ». Ce n'est pas sa fatigue qui la définit, mais le courage dont elle fait preuve malgré son manque d'énergie. Et ce vécu qu'elle extériorise, qui est très personnel, semble faire écho à une réalité sociale. Reconnaisant avec Françoise Heulot-Petit que « le monologue n'est pas

---

<sup>173</sup> Françoise Heulot-Petit, « Présences de l'autre. Éléments de dramaturgie du monologue et de la pièce monologuée contemporaine », dans Françoise Dubor et Christophe Triau (dir.), *Monologuer : pratiques du discours solitaire au théâtre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2009, p. 197.

<sup>174</sup> Ce jeu sur la forme fait d'ailleurs écho à la pièce *J'accuse*. Dans ces deux pièces, le jeu sur la forme nous permet d'avoir accès, comme mentionné antérieurement, à une parole éclatée, qui, dans le cas de *J'accuse*, se traduit par le collage des paroles singulières de chaque fille et qui, dans le cas de *M.I.L.F.*, se traduit par le croisement et la superposition des voix monologuées de chacune des mères.

<sup>175</sup> Isabelle Boisclair, Catherine Dussault-Frenette, « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, « Où en sommes-nous avec le féminisme en art? », 2014, p. 43.

<sup>176</sup> Françoise Heulot-Petit, *op.cit.*, p. 218.

<sup>177</sup> *Ibid*, p. 197.

<sup>178</sup> Françoise Heulot-Petit, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine. L'altérité absente?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2011, p. 68.

uniquement le lieu de manifestation d'une individualité qui se replie sur elle-même, mais la chambre d'échos du politique et du social<sup>179</sup> », je vais explorer en quoi ce monologue, porté par la voix de la MILS, constitue en fait une fenêtre privilégiée sur la réalité de ces mères monoparentales.

Dans cet extrait, la MILS dépeint une réalité qui, bien que personnelle, fait aussi écho à celle de plusieurs mères qui manquent de temps et de ressources pour parvenir à élever leurs enfants tout en s'occupant d'elles-mêmes. Ce passage révèle la charge mentale et physique qui est imposée aux femmes dès lors qu'elles deviennent mères. La MILS dénonce la difficulté, quand on est mère monoparentale, d'avoir une vie amoureuse et une vie sexuelle. Alors qu'elle affirme que ses enfants « y ont tout scrapé le corps », elle se demande, tandis que son corps a été ravagé par la maternité, s'il est possible qu'un homme puisse tout de même désirer ce corps, le trouver beau, séduisant. Et tandis que la MILS affirme clairement que ses enfants « [l]'ont rendue laide », qu'elle n'a plus envie de sourire tant ses dents sont usées et qu'elle ne « peut pas cruiser si [elle] souri[t] pas », elle remet en doute la possibilité, pour toutes les mères, de pouvoir retrouver ces attributs qui, culturellement et socialement, ont fait de sa personne une femme belle, désirable et convoitée par les hommes. Elle remet en doute la possibilité d'avoir, à nouveau, une vie sexuelle, car il est hors de question, pour elle, de « devenir une vieille câlisse qu'y'a pas de cul ni d'amour ». Le corps demeure l'une des thématiques très présente pour les autrices qui s'inscrivent dans cette mouvance métaféministe et c'est pourquoi il n'est pas étonnant de le retrouver au cœur du discours de la MILS. Son corps, sa sexualité, ou plutôt son manque de vie sexuelle, font partie de ce quotidien qu'elle partage, qu'elle exhibe à travers sa prise de parole. Le cœur de la mère tergiverse entre l'envie de rester pour ses enfants qu'elle aime énormément, et l'envie de partir, de les détester pour lui avoir grugé toute énergie, pour l'avoir rendue laide aux yeux de la société. Elle est déchirée entre ce besoin de s'occuper de ses petits, qui demeurent sa priorité, et ce désir de s'occuper d'elle-même, de prendre soin de son corps pour enfin retrouver, à ses propres yeux, une forme de désirabilité, laquelle est perçue comme gage d'accès à une vie affective et sexuelle : « Y m'coûtent trop cher/Y en reste pas pour moi/Ma yeule est tellement laide/J'ai même pas l'goût d'sourire ». Son cri du cœur fait

---

<sup>179</sup> *Ibid*, p. 32.

écho à la situation de plusieurs mères monoparentales : encouragées, par la société, à devenir mère, ces femmes, comme le précise Lori Saint-Martin, éprouvent de la difficulté à suivre le modèle qui leur a été inculqué : celui de mères qui se consacrent entièrement à leurs enfants, leur « sacrifiant [leur] carrière, [leurs] intérêts, voire [leur] personnalité<sup>180</sup> ». D'ailleurs, comme elle le spécifie, cette « vision moderne de la mère idéale — l'ange altruiste et souriant qui se consacre exclusivement à ses enfants — ne remonte qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle : une invention de Rousseau<sup>181</sup> » (un homme) et est très loin de la réalité de la majorité des mères. Au contraire, la réalité des femmes d'aujourd'hui est tout autre : « nombre de femmes, de gré ou de force, cherchent à concilier maternité et salariat<sup>182</sup> », ou encore, comme cela semble être davantage le cas dans la pièce qui nous intéresse, maternité et vie amoureuse, ce qui fait en sorte que ces femmes cherchent (et peinent) à se définir à l'extérieur des seuls paramètres de l'identité maternelle. Elles sont des mères, mais aussi des femmes qui n'ont pas peur d'affirmer leurs besoins et leurs envies sexuelles, de même que la difficile cohabitation entre les différents rôles qu'elles endossent. Ces mères monoparentales forment une catégorie à part. De celles qui, plus que les autres, courent après les heures, se battent pour quelques heures de sommeil, n'ont plus de temps pour elles-mêmes, ni pour prendre soin de leur corps ni pour s'investir pleinement dans les dimensions affectives et sociales de l'existence.

D'ailleurs, rappelons-le, dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, la femme a longtemps été enfermée dans son rôle maternel. Les œuvres littéraires écrites par des hommes, donc les haut placés de la société, présentaient toujours la même image de la mère. Elle était soit une figure d'altruisme absolu, soit un simple corps ravagé par la maternité, ne suscitant plus aucun désir charnel chez la gent masculine<sup>183</sup>. Ces idées préconçues que plusieurs hommes se faisaient — et se font encore — de la maternité, et qui ont été propagées dans le milieu culturel et social et nourries par celui-ci, font en sorte que plusieurs mères se sentent coincées dans leur rôle

---

<sup>180</sup> Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère, mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Nota bene, coll. « Essais critiques », 1999, p.22.

<sup>181</sup> *Ibid*, p.21-22.

<sup>182</sup> *Ibid*, p.28.

<sup>183</sup> Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New-York, Norton, 1976, dans Lori Saint-Martin, « Le corps et la fiction à réinventer: métamorphose de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec », , vol 7, n°2, 1994, p.119.

maternel et ont peur de ne pas être désirables, d'être « rendue[s] laide[s] », d'être considérées comme des mères qui se consacrent uniquement à « élever [leur] gang de chialeux » et qui ne peuvent plus susciter aucun désir charnel. Le monologue de la MILS exprime, sans ambages, cette réalité.

Dans son discours, la MILS énonce les difficultés qu'elle éprouve à remplir les exigences que la société impose à son corps en tant que femme. Comme le précise Joëlle Papillon, les femmes, pour incarner leur féminité, « doi[ven]t incarner le corps à apprécier<sup>184</sup> » pour le sexe opposé. La société exige en plus qu'elles « se consacre[nt] exclusivement à [leurs] enfants<sup>185</sup> », mais ce « travail, [...] l[eur] effort quotidien pour survivre et résister [...] est sous-évalué<sup>186</sup> », encore aujourd'hui. Le temps que la MILS donne à ses enfants ne lui permet pas de prendre soin de son corps, de sa bouche qui est désormais « tellement laite ». Dans son monologue, la MILS parle de la difficulté pour les mères de remplir les nombreuses prescriptions imposées aux femmes, de leur volonté à ne pas être perçues seulement en tant que mères, mais aussi en tant que femme, en tant que personnes désirables et désirantes.

La pièce *M.I.L.F.* commence d'ailleurs par un monologue puissant et très révélateur de la relation que les mères peuvent entretenir avec leur corps, un monologue qui témoigne de leur réalité quotidienne. En effet, dans son premier monologue, la MILF, grâce à une métaphore sur la baleine, raconte la solitude qu'elle vit en tant que mère :

C'est comme si moi j'étais une baleine bleue pis que je faisais ce son-là : « heuuuuu »  
 Pis que mes oreilles étaient faites pour entendre juste  
 Celles qui faisaient des sons à c'te hauteur-là  
 Pis que toi t'arrivais

---

<sup>184</sup> Joëlle Papillon, « Derrière le masque : la disparition du désir féminin dans l'œuvre de Nelly Arcan », dans Isabelle Boisclair et Catherine Dussault-Frenette (dir.), *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2013, p.174.

<sup>185</sup> Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère, mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, op.cit., p.22.

<sup>186</sup> Adrienne Rich, « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne », *Nouvelles questions féministes*, n°1 1981, p.35.

Pis que tu faisais un son comme ça : « hiiiiiiiiiii »  
 Pis que toutes nos oreilles de baleines bleues  
 T’entendaient pas quand tu nous disais que tu voulais jouer avec nous...  
 52 hertz s’est fait remarquer par des scientifiques qui  
 Étudient les baleines bleues pis ils l’ont surnommée :  
 « La baleine la plus seule au monde »<sup>187</sup>

Dans cet extrait, la métaphore de la baleine bleue n’est pas anodine. Cette baleine, surnommée « La baleine la plus seule au monde » fait écho à la solitude de la mère qui parle. L’isolement est d’ailleurs une thématique récurrente chez les autrices du théâtre des femmes qui « s’acharnent à décrire les effets néfastes de l’isolement, du silence, de la solitude<sup>188</sup> ». Ainsi le monologue, qui dès les années 1970, comme l’explique Heulot-Petit, « offr[e] la possibilité de donner la parole aux minorités<sup>189</sup> », permet à la MILF de parler d’une situation très peu abordée en public : celle de l’isolement des mères monoparentales. Bien qu’elles aient un ou plusieurs enfants à leur charge, la sensation de solitude imprègne leur discours, leur vécu, et c’est de cette solitude que parle la MILF. En admettant que le monologue sur la baleine 52 hertz fait référence au vécu personnel de la MILF elle-même, ce passage : « Pis que toutes nos oreilles de baleines bleues/T’entendaient pas quand tu nous disais que tu voulais jouer avec nous... » est très éloquent. Bien qu’elle s’adresse au « tu », et donc à quelqu’un d’autre, le personnage de la mère semble se projeter dans ce « tu », et s’adresser aussi à elle-même par la même occasion. Elle est donc cette personne seule qu’on refuse d’entendre. D’ailleurs, comme le spécifie Lori Saint-Martin, « très rares sont les voix de mères qui se sont fait entendre dans la littérature<sup>190</sup> ». Cette sensation qu’a la MILF d’éprouver de la difficulté à se faire entendre lorsqu’elle parle semble ainsi être une situation qui perdure depuis longtemps et qui fait écho à la réalité de plusieurs femmes. En effet, dans les écrits féministes des années 1970, la figure

---

<sup>187</sup> Marjolaine Beauchamp, *M.I.L.F.*, Montréal, Éditions Somme toute, 2018, p.19-20.

<sup>188</sup> Nadine Desrochers, « Le théâtre des femmes », dans Lafon, Dominique (dir.), *Le théâtre québécois de 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes t.10 », 2001, p.119.

<sup>189</sup> Façoise Heulot-Petit, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine. L’altérité absente?*, *op.cit.*, p.22.

<sup>190</sup> Lori Saint-Martin, « Le corps et la fiction à réinventer : métamorphose de la maternité dans l’écriture des femmes au Québec », *Recherches féministes*, vol.7 n°2, 1994, p.115.

maternelle, même si elle est omniprésente, demeure muette : on fait le procès de la mère, on la tue, on lui fait violence, mais on la laisse peu parler<sup>191</sup>. La voix de la mère se fait entendre dans les textes seulement vers la fin des années 1980, en même temps que surgit l'écriture métaféministe. Dans le cas de la pièce *M.I.L.F.*, l'autrice parvient à faire s'exprimer des mères, à faire entendre leurs voix, et ainsi à faire voir de nouvelles perspectives sur les mères. Le personnage de la MILF, dès la scène inaugurale, nous laisse voir une partie de son intimité, une réalité qui a été peu montrée dans la littérature par le passé. Ainsi, dans cette scène, le personnage féminin se présente aux lecteurs et lectrices en tant que personnage abimé, seul, voire la femme « la plus seule au monde ». D'ailleurs, comme le spécifie Plana, « le monologue féminin contemporain se retourne-t-il fréquemment contre sa propre locutrice, en accuse-t-il [...] les limites et la présente-t-il déjà détruite au spectateur plutôt qu'il ne cherche à la reconstruire<sup>192</sup> ». Et c'est exactement ce que fait la MILF dès le début de la pièce : elle se montre fragile, sans chercher à nier cette fragilité ni à la réparer : elle l'étale de tout son long et la partage, simplement. L'image de la baleine est ici très révélatrice non seulement de la solitude de la mère, mais aussi de son rapport au corps. La baleine est le plus gros de tous les mammifères. Lorsque la MILF se compare à cet animal, « [c'] est comme si moi j'étais une baleine bleue », le corps de la baleine, de par sa forme et son poids, vient se superposer, dans l'esprit de la lectrice ou du lecteur, à celui de la MILF qui a été déformé par la maternité : des fesses plus larges et un ventre plus mou, des seins tombants et des cuisses couvertes de vergetures. Le corps de la MILF fait écho à celui de la baleine : un corps lourd, corpulent, un corps de baleine. La métaphore de la baleine est non seulement utilisée pour exprimer un vécu psychologique, un sentiment de solitude, mais aussi un sentiment corporel, physique: un vécu très intime.

### 2.1.2 *La fureur de ce que je pense* : Le monologue comme instance de dénonciation

Dans *La fureur de ce que je pense*, pièce composée à partir des fragments des textes de Nelly Arcan, les six femmes sur scène parlent de sujets qui sont au cœur de l'œuvre d'Arcan. Dans cette deuxième pièce de mon corpus, le personnage de Johanne, l'une des six femmes à

---

<sup>191</sup> *Ibid.*

<sup>192</sup> Muriel Plana, *op.cit.*, p.332.

s'exprimer, est, tout comme la MILF, confronté à un sentiment de solitude et utilise, elle<sup>193</sup> aussi, le monologue pour exprimer cette partie de son intimité. Ce partage, très personnel, est d'ailleurs relié au monde du rêve :

Dans la vie de mon rêve, je suis si belle qu'il n'est pas possible de me quitter des yeux, il est absolument impossible de m'oublier lorsqu'on m'a vue une seule fois, je hante l'esprit des gens sous des cheveux foncés, presque noirs, le front haut et le nez tout petit, les joues saillantes, les lèvres roses et pulpeuses qui couvrent la moitié du visage, des lèvres qu'on a immédiatement envie d'embrasser, capables d'un sourire qui tue.

Une femme pour laquelle tous les hommes quitteraient leur femme sur-le-champ, une femme qui pourrait se choisir un homme parmi tous les hommes de la terre, qui aurait un destin,

la plus belle et la plus désirée de tous les royaumes  
et chacun prononcerait mon nom plusieurs fois par jour

Dans ce rêve, j'aurais aussi une sœur à qui je ressemblerais on serait des jumelles inséparables

on serait adorables et impitoyables  
on ne se trahirait jamais

unies par un lien que nul ne saurait détruire  
on serait toutes deux le miroir offert à l'autre  
on serait à la fois l'une et l'autre

la même femme se dédoublant jusqu'à en soumettre le monde.<sup>194</sup>

---

<sup>193</sup> Pour les besoins de la réflexion, le mot "personnage" a été féminisé lorsque jugé nécessaire.

<sup>194</sup> Marie Brassard, *La fureur de ce que je pense*, collage dramatique inédit, 2013, p.22-23. Les fragments textuels sont tirés des œuvres de Nelly Arcan susmentionnées mais sont analysés ici comme composantes du collage en tant que structure textuelle autonome.

Le monde du rêve lui permet ainsi de s'imaginer une sœur qui lui tiendrait toujours compagnie. Cette sœur lui éviterait d'être seule, la peur de la solitude étant un sentiment fort présent dans ce monologue qui se veut, comme le précise Sara Dion, « un rempart contre la solitude et le mal-être<sup>195</sup> ». Mais le sentiment de solitude qui envahit le personnage est si grand qu'il la pousse à vouloir accaparer le désir de tous les hommes. En effet, une étrange pulsion sexuelle, davantage de l'ordre du fantasme que du rêve, teinte ce monologue dans lequel elle exprime son désir. Les termes « embrasser », « désirée », « lèvres roses et pulpeuses », font en effet référence à un champ lexical d'ordre sexuel. Ce passage fait écho à tout un pan de la dramaturgie québécoise qui, comme l'explique Dion, « regorge de monologues sexuels dont le moteur est le désir désespéré, désir engendré par des pulsions indomptables ou la solitude<sup>196</sup> ». Dans cet extrait, le désir de l'énonciatrice semble généré par un sentiment de solitude, d'où son besoin de s'inventer une sœur jumelle. Mais il est aussi propulsé par un désir de grandeur, de toute-puissance : être la plus belle, la plus désirée, et même l'unique objet de désir chez les hommes. Ce souhait ardent demeure cependant irréalisable puisqu'il ne peut se produire que dans les rêves. La sexualité rêvée que le personnage de Johanne exprime s'imprègne d'une certaine violence au fur et à mesure qu'elle parle. En effet, comme le souligne Dion, plusieurs des monologues sexuels qui traversent les pièces québécoises témoignent d'une sexualité qui est « rêvée, créée, décrite, souvent mêlée à une violence sourde, pour tenter d'en provoquer l'actualisation<sup>197</sup> ». Les termes « tous les hommes quitteraient leur femme sur-le-champ », « impitoyables » et « capables d'un sourire qui tue<sup>198</sup> » attestent de cette violence verbale qui permet à l'énonciatrice de s'extraire de la réalité pour s'inventer différente : plus belle, plus puissante.

Les monologues chargés d'éléments liés à la sexualité auxquels fait allusion Sara Dion sont d'ailleurs présents tout au long de *La fureur de ce que je pense*. Ainsi, plusieurs autres personnages, comme celui de Sophie, par exemple, décrivent aussi une sexualité

---

<sup>195</sup> Sara Dion, « Le sexe à dire » dans Sara Dion (dir.), « Dossier Sexe », Jeu, n° 159, mai 2016, p.34.

<sup>196</sup> *Ibid.*

<sup>197</sup> *Ibid.*

<sup>198</sup> *Ibid.*

violente, permettant à la langue de « se déplo[yer], magnifique et vive, avec sa cadence<sup>199</sup> », une cadence rapide à en perdre le souffle :

passer du lit au coiffeur à la maquilleuse à la gym à la boutique à la manucure au régime au chirurgien au strip-tease et encore au lit, à l'argent gagné de ça, de la putasserie comme but, de la fascination de soi-même et de l'envie des autres, enfin au papotage de tout ça, de la coiffure du maquillage de la gym des fesses et des seins trop petits ou trop bas, de la boutique de la manucure du régime du chirurgien du strip-tease et de la baise, oui, une femme c'est tout ça, ce n'est que ça<sup>200</sup>

Sans s'arrêter, sans la présence de points qui marqueraient une pause, la femme énumère tout ce qui constitue, pour elle, « l'être femme » sans même pouvoir reprendre son souffle, nous jetant à la figure, violemment, toutes les misères auxquelles se plient les femmes, imprégnant son discours de mots à caractère sexuels tels que « des fesses et des seins trop petits », « putasserie » et « baise ». Dans ce discours, le personnage de Sophie profite aussi de la forme du monologue pour aborder les prescriptions sociétales subies par les femmes. Elle pointe tout ce qu'il y a de pernicieux à être femme et dénonce le sort qui leur est réservé par la société : « passer du lit au coiffeur à la maquilleuse à la gym à la boutique à la manucure au régime au chirurgien au strip-tease [...] une femme c'est tout ça ». Son propos fait réellement écho au politique et au social, puisqu'il critique et dénonce la situation des femmes en société, un peu comme le fait la pièce *Nacre C* de Dominick-Paranteau-Lebeuf analysée dans le précédent chapitre. Par l'entremise du personnage de Marie-Laurence Imbeau, *Nacre C* critique aussi, rappelons-nous, l'injonction à la poursuite de la beauté chez les femmes, mais le fait moins durement que *La fureur de ce que je pense* qui, grâce aux termes « de la putasserie comme but », et « une femme c'est tout ça, ce n'est que ça », porte un regard impitoyable sur le rôle octroyé aux femmes en société. Ce choix de dispositif énonciatif — le monologue — n'est donc pas anodin puisque, comme le mentionne Françoise Heulot-Petit, le monologue est « la chambre d'échos du politique et du social<sup>201</sup> » et donc le lieu idéal pour contester les valeurs

---

<sup>199</sup> *Ibid.*

<sup>200</sup> Marie Brassard, *op.cit.*, p.6-7.

<sup>201</sup> Françoise Heulot-Petit, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine : l'altérité absente ?*, *op.cit.*, p.32.

d'une société. Ici, les valeurs mises en cause sont liées aux exigences imposées aux corps féminins. Dans cet extrait, ces valeurs sont dénoncées par l'entremise du personnage de Sophie qui n'hésite pas à critiquer l'injonction (implicite ou explicite) que subissent toutes les femmes. Une femme, pour être femme et considérée comme telle en société, doit prendre soin de son corps et, ce faisant, rendre son apparence conforme à divers standards préétablis, notamment en termes de minceur et de maintien. Comme l'écrivait déjà Naomi Wolf dans *The Beauty Myth*, cet entretien du corps, socialement imposé, est exigeant et demande du temps et de l'argent<sup>202</sup>. Il passe par le maquillage, l'entraînement physique, la chirurgie plastique, etc. Cet extrait, tiré du roman *Putain*, puis intégré dans la pièce *La fureur de ce que je pense*, est représentatif de l'œuvre de Nelly Arcan qui, dans ses livres, reprend les sujets au cœur des œuvres féministes des années 1970 et 1980 en exhibant le quotidien des femmes contemporaines, osant parler du corps des femmes, de leur sexualité, tout en mettant de l'avant le carcan de la beauté et de la séduction. Il faut comprendre que « [s]i on fait rimer "féminisme" avec mobilisation, élan, combat, alors Nelly Arcan n'a rien, strictement rien à faire ici<sup>203</sup> » dans un texte féministe. Cependant, à travers ses personnages, elle n'hésite pas à critiquer, à dénoncer et à attaquer le quotidien des femmes de son époque. Par exemple, dans son roman *Putain*, c'est le personnage de Cynthia qui, comme le souligne Christina Chung, « critique [...] une société qui traite injustement les femmes, notamment en ce qui concerne la beauté. Elle insiste sur la nécessité [...] de donner une voix aux femmes victimes du discours patriarcal<sup>204</sup> ». Ce n'est pas étonnant puisque comme le précise Marine Gheno, dans ses romans, Arcan « dénonce les normes sexuelles qui transforment les corps féminins, le culte de la minceur et de la jeunesse qui dictent les comportements des filles et des femmes pour avoir une existence sociale<sup>205</sup> ». Dans l'extrait analysé de la pièce *La fureur de ce que je pense*, c'est ici le personnage de Sophie qui dénonce la marchandisation du corps, « l'argent gagné de ça », les sacrifices en temps et en argent que cette obsession de la beauté peut engendrer, que cette

---

<sup>202</sup> Naomi Wolf, *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*, New-York, William Morrow and Company, inc. 1991, p.273.

<sup>203</sup> Lori Saint-Martin, « La rencontre des extrêmes », *Voix et Images*, vol.37, n°2, 2012, p.160-161.

<sup>204</sup> Christina Chung, « La femme et son corps dans l'œuvre de Nelly Arcand », dans Isabelle Boisclair et al., *Nelly Arcan: trajectoires fulgurantes*, Montréal, les éditions de remue-ménage, 2017, p.184.

<sup>205</sup> Marine Gheno, *Dystopie au féminin chez Nelly Arcan : lecture métaféministe, Canada and Beyond*, vol. 3, n° 1-2, 2013, p. 129.

« envie des autres » peut provoquer. En effet, dans cet extrait, comme dans une partie du théâtre contemporain, ce n'est plus seulement le système patriarcal qui est dénoncé comme système aliénant, mais aussi, comme le souligne Plana, « les médias, le système de marché et les femmes elles-mêmes<sup>206</sup> ». Non, la voix de Nelly Arcan n'est pas combattante, mais elle est dénonciatrice : dénonciatrice d'une société dysfonctionnelle. En effet, dans l'univers d'Arcan, les personnages féminins, comme le souligne Christina Chung, « ne sont pas tout à fait soumises [puisqu'] elles sont conscientes de leur condition et visent à transformer, non par leur corps mais par la parole, le discours qui leur impose des normes esthétiques<sup>207</sup> ». Et grâce à la parole monologuée, le personnage sur scène peut ainsi s'exprimer sans être interrompu, permettant d'extérioriser ses pensées intérieures, de dénoncer diverses réalités et injonctions normalisantes rencontrées par les femmes. Cette absence d'interruption crée un effet de circularité dans le discours. Ce monologue reprend ainsi la forme circulaire associée au théâtre des femmes, permettant au personnage de retourner sans cesse au même point en affirmant que son lit, lieu de « de baise », est le point culminant du vécu féminin. Cette circularité dans la parole monologuée permet au personnage de mettre l'accent sur la fatalité du destin féminin : le lit.

Anciennement perçu comme une forme inachevée puisqu'il y manque toujours la figure de l'autre, le monologue contemporain ne requiert plus le public comme « point ultime de la construction du sens et d'une forme de réalité<sup>208</sup> ». Le conflit, tel que l'explique Heulot-Petit, a lieu entre le personnage et lui-même plutôt qu'entre le personnage et le public, ou encore entre le personnage et un autre personnage, comme c'est le cas dans le dialogue<sup>209</sup>. Le monologue, comme le précise la chercheuse, met ainsi en scène « un Moi qui se raconte et raconte des situations et qui permettent de mettre en scène des personnages qui agissent, au présent, par la parole<sup>210</sup> ». Et c'est avec elle-même que le personnage de Sophie se dispute. La femme sur scène s'adresse à elle-même : il y a un combat entre ce qu'elle dit, ce qu'elle sait,

---

<sup>206</sup> Muriel Plana, *op.cit.*, p.332.

<sup>207</sup> Christina Chung, « La femme et son corps dans l'œuvre de Nelly Arcand », *op.cit.*, p.185.

<sup>208</sup> Françoise Heulot-Petit, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine : l'altérité absente ?*, *op.cit.*, p.32.

<sup>209</sup> *Ibid*, p.73.

<sup>210</sup> *Ibid*, p.68.

et ce qu'elle désire. Elle affirme que pour être femme il faut avoir un corps qui suscite l'envie, qui soit suffisamment désirable pour pouvoir avoir la possibilité de se prostituer, un corps qui vise « la putasserie comme but » un corps qui procure une « fascination de soi-même ». Le corps de la femme, présenté ainsi, n'est en fait qu'un simple outil pour pouvoir être reconnue socialement, en tant que femme. Le personnage de Sophie critique d'ailleurs cette injonction faite aux femmes de devoir plaire. Mais malgré cette critique, malgré cette conscience qu'elle a de la situation, a-t-elle envie de suivre cette injonction ? Se laissera-t-elle convaincre par ses propos qu'elle lance par-dessus bord, percutant quiconque les entend, y compris elle-même ? La fin de son monologue, « c'est tout ça, ce n'est que ça », laisse difficilement présager un avenir meilleur pour le personnage. Ce monologue renvoie par ailleurs à un présent scénique, celui de la parole. Or, ce présent scénique est divisé en six voix monologuées. En effet, dans la pièce *La fureur de ce que je pense*, Marie Brassard fragmente les instances énonciatives, faisant se rencontrer six univers différents en même temps.

### 2.1.3 Monologue et fragmentation

La fragmentation du discours par l'entremise du monologue est très populaire dès les années 1970, permettant, rappelons-le, de briser cette linéarité structurelle et discursive associée au patriarcat. *La Nef des sorcières*, par exemple, grâce à un assemblage de textes de différentes autrices, permet cette fragmentation. *Les fées ont soif*, écrite d'une seule et même main, fragmente, elle aussi, l'espace d'énonciation en fractionnant le présent lui-même grâce à la juxtaposition des paroles monologuées des différents personnages sur scène. En continuité avec ces pièces, *M.I.L.F.* et *La fureur de ce que je pense* mobilisent, elles aussi, le monologue pour fragmenter ces instances énonciatives.

Dans le cas de la pièce *La fureur de ce que je pense*, l'instance énonciative est fragmentée non seulement par le monologue, mais aussi par la technique du collage. Son morcèlement en six voix féminines est possible grâce au collage de certains extraits de trois textes de Nelly Arcan. Cette création, faite à partir d'extraits textuels, permet à la pièce d'exister à part entière, le collage constituant, comme le montre Jean-Pierre Sarrazac, « à la fois une technique, une

pratique artistique et un engagement idéologique<sup>211</sup> ». Il s'inscrit, de ce fait, parfaitement comme forme d'écriture en régime dramatique contemporain. Il permet en effet de bâtir quelque chose de nouveau, et d'exprimer un discours singulier, à partir de fragments. Tel que l'explique Jean-Pierre Sarrazac, « [m]ontage et collage sont [...], de par leur histoire, associés aux ruptures et aux renouvellements : deux concepts au cœur de la crise du drame moderne<sup>212</sup> ». Longtemps associé au théâtre révolutionnaire, le collage a un rôle de critique et de contestation sociétal et son utilisation permet de faire ressortir tout le côté contestataire qui imprègne les monologues de chacun des personnages sur scène. Son rôle critique s'explique par le fait qu'avant même de coller les textes, il y a un travail de raccordement de la part de l'auteur qui cherche à mettre en évidence certains éléments du texte et à créer une unicité entre ceux-ci en les réorganisant à nouveau<sup>213</sup>.

Les termes « montage » et « collage » s'opposent à la forme du bel animal, métaphore conçue par Aristote afin de décrire la fable qui structure les actions au théâtre : une fable qui serait construite en harmonie de la queue à la tête<sup>214</sup>. Or, le théâtre contemporain vient briser ce bel animal en fragmentant le discours et l'espace-temps. Cette fable s'effrite de plus en plus chaque fois que la répétition, plutôt que la progression, est favorisée, chaque fois qu'il y a variation d'un même thème plutôt qu'une variété de thèmes. Cette obstruction à la linéarité de la fable n'est que le reflet de notre époque contemporaine<sup>215</sup>.

La fragmentation désigne une hétérogénéité et une discontinuité aussi bien dans la structure de la pièce que dans les thèmes abordés<sup>216</sup>. Le fragment induit « la pluralité, la rupture, la multiplication des points de vue<sup>217</sup> » et permet à une nouvelle fable de s'ériger par l'agencement des divers monologues qui la composent et qui se recourent de manière évidente. Dans le cas de la scène « I wanna fuck the privilege outta you — grosse pirate — Fétiche » abordée un peu

---

<sup>211</sup> Jean-Pierre Sarrazac, (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, 2010, p.134.

<sup>212</sup> *Ibid.*

<sup>213</sup> *Ibid.*, p.135.

<sup>214</sup> Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Nathan, 2003, p.6.

<sup>215</sup> Jean-Pierre Sarrazac, (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op.cit.*, p.68.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p.131.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p.89.

plus haut, les divers monologues s'agencent de telle sorte que les paroles des trois mères s'entrecroisent. Ces monologues, proposant des points de vue multiples d'une même réalité, conduisent à la construction d'une fable à partir d'une diversité des paroles. Cette diversité peut provenir d'un rapprochement, dans le même espace, des paroles des différents personnages d'un même texte, comme c'est le cas de la pièce *M.I.L.F.*, ou du rapprochement, dans un même espace, de différentes paroles issues de différents textes, comme c'est le cas de la pièce *La fureur de ce que je pense*. Dans les deux cas, la fragmentation est à la fois homogène et hétérogène. Si on s'attarde plus précisément sur la fragmentation issue de textes différents, ils sont homogènes « dans l'écriture, par ce dont ils parlent ou ce à quoi ils se réfèrent. Ils proviennent dans ce cas d'un même tissu<sup>218</sup> ». Dans le cas de la pièce *La fureur de ce que je pense* par exemple, chacun de ces segments de texte provient de l'œuvre de Nelly Arcan. Le référent commun de ces fragments garantit ainsi la logique de l'ensemble. À l'inverse, l'hétérogénéité subsiste dans la diversité des référents, des préoccupations et des thèmes<sup>219</sup>. Ainsi, dans *La fureur de ce que je pense*, chaque monologue provient d'un texte différent, d'un personnage différent et aborde donc des thèmes qui peuvent être proches les uns des autres, mais qui demeurent distincts. L'œuvre fragmentée offre la possibilité pour l'auteur, ou dans le cas qui nous intéresse, pour l'autrice, de créer quelque chose de nouveau lui permettant de jouer d'une immense liberté<sup>220</sup>.

## 2.2. La choralité

Le monologue, à travers sa multiplication et sa fragmentation, n'est pas le seul dispositif formel à favoriser la mise en commun d'une diversité des paroles. C'est également le cas du dispositif choral qui prend part, lui aussi, à cette hétérogénéité des voix. Tout comme la pratique du collage, la choralité vient éroder les assises de la fable telle que la concevait Aristote et, ce faisant, s'inscrit dans le sillage de ce qu'on appelle la crise du drame<sup>221</sup>. Ce dispositif est utilisé

---

<sup>218</sup> *Ibid*, p.94.

<sup>219</sup> *Ibid*.

<sup>220</sup> *Ibid*, p.96.

<sup>221</sup> [L]a crise de la forme dramatique, qui éclate dans les années 1880, est une réponse aux rapports nouveaux qu'entretient l'homme avec le monde, avec la société. Cette relation nouvelle se place sous le signe de la *séparation*. L'homme du XXe siècle [...] est un homme séparé. Séparé de lui-même, clivé, éclaté, mis en pièce. Voir Jean-Pierre Sarrazac, (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. « Circé poche », 2010, p.8-9.

dans les pièces *M.I.L.F.* et *La fureur de ce que je pense*. Avant d'observer plus spécifiquement l'élaboration de la choralité dans chacune de ces deux pièces, il est important d'en définir davantage les contours et l'origine.

La choralité découle du chœur, « ce personnage collectif qui rassemble chanteurs et danseurs [et qui est] [n]é des manifestations théâtrales et rituelles de la Grèce archaïque<sup>222</sup> ». Depuis quelques années, dans les pièces de théâtre contemporaines, ressurgit une forme – appelée choralité – qui rappelle le chœur. Or, l'on remarque que cette choralité, comme l'explique Jean-Pierre Sarrazac, est en réalité « le phénomène [...] d'une nouvelle tendance d'écriture, d'une structure dramaturgique nouvelle qui n'[est] pas la reprise du chœur mais, plutôt, sa déconstruction, sa dispersion<sup>223</sup> ». Martin Mégevand définit d'ailleurs la choralité comme :

cette disposition particulière des voix qui ne relève ni du dialogue, ni du monologue, qui requérant une pluralité, un minimum de deux voix, contourne les principes du dialogisme, au profit d'une rhétorique de la dispersion.[...] En ce sens, la choralité est l'inverse du chœur. Elle postule la discordance, quand le chœur vise l'unisson et l'union<sup>224</sup>

Le chœur a donc cédé sa place au dispositif choral pour mieux faire transparaître l'unicité de chaque parole, laissant l'opportunité à chacune des voix plurielles d'émerger dans sa singularité. Comme le précise Évelyne Ertel, le chœur « a en effet dû se modifier pour rendre compte des valeurs de son temps<sup>225</sup> » : celles d'un peuple plus individualiste. Le dispositif choral s'est de ce fait avéré « l'opposé du chœur originel<sup>226</sup> » figurant désormais une

---

<sup>222</sup> Jean-Pierre Sarrazac, (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, 2010, p.40.

<sup>223</sup> Jean-Pierre Sarrazac, « Choralité. Note sur le postdramatique » *Alternatives théâtrales*, n° 76-77, 2003, p.28

<sup>224</sup> Martin Mégevand, « Choralité », dans Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Acte Sud-Papiers et Conservatoire National Supérieur d'art-dramatique, coll. « Apprendre » 22, 2005, p. 37.

<sup>225</sup> Évelyne Ertel, « Le chœur dionysiaque et le chœur apollinien », dans Christophe Triau et al., *Choralités*, Bruxelles, coll. « Alternatives théâtrales », 2003, p. 24.

<sup>226</sup> Richard Léger, *op.cit.*, p.17.

communauté dispersée et discordante, alors que le chœur figurait une communauté harmonieuse.

Le dispositif choral participe, comme le précise Christophe Triau, à la fois l'« [ê]tre ensemble, [à] dire la communauté, dire l'hétérogène tout autant que le groupe<sup>227</sup> ». Le sentiment de communauté n'est donc qu'éphémère. Et c'est de cette rencontre éphémère dont il est question dans les pièces *M.I.L.F.* et *La fureur de ce que je pense*. L'expérience unique et singulière de chacune de ces femmes qui s'expriment sur scène prend un tout autre sens dès lors que leur expérience est mise en commun à travers le dispositif choral. Par exemple, dans le cas de la pièce *La fureur de ce que je pense*, le « je » énonciatif se disloque en une pluralité de voix féminines. Ce « je » devient plusieurs autres qui se situent au sein d'une même réalité morcelée. Le dispositif choral fait donc appel à une communauté, mais qui, au contraire du chœur, n'est pas nécessairement unie. Sans communauté fixe, forte, ce ne sont que des voix singulières qui « s'unissent momentanément en un collectif temporaire, ce qui donne lieu à la choralité<sup>228</sup> ».

Le dispositif choral, comme l'explique Richard Léger, bénéficie de paramètres plus larges que le chœur, qui lui, était souvent utilisé dans le théâtre des femmes des années 1970 afin de faire advenir une parole collective sur scène, celle d'une communauté de femmes. Le dispositif choral, quant à lui, permet une diffraction, une alternance, une superposition d'actions et de paroles sans qu'elles soient pour autant directement reliées à une communauté unie<sup>229</sup>. Dans le cas de la pièce *M.I.L.F.*, trois mères monoparentales, partageant des expériences à la fois communes et singulières, parlent sur scène. Grâce à des monologues, elles livrent tout au long de la pièce un vécu qui leur est propre. Comme je le montrerai plus loin, ce n'est qu'à la toute fin, dans le dernier tableau de la pièce, par l'entremise de l'énonciation chorale, qu'elles peuvent se réunir autour d'un discours commun le temps d'un court moment. Cette communauté provisoire, morcelée, à laquelle fait appel la choralité, est, comme le précise Léger, à l'image de la société moderne occidentale fragilisée par un individualisme croissant.

---

<sup>227</sup> Christophe Triau, « Choralités diffractées : la communauté en creux », *Choralités*, Bruxelles, coll. « Alternatives théâtrales », 2003, p. 5.

<sup>228</sup> Richard Léger, *op.cit.*, p.20.

<sup>229</sup> Christophe Triau, « Choralités diffractées : la communauté en creux », *op.cit.*, p.15.

La choralité découle ainsi du chœur, alors qu'une solidarité collective n'est plus possible<sup>230</sup>. En étant ainsi son évolution, elle partage encore avec le chœur un désir d'appartenance à une communauté. L'individualité et le collectif qui composent le dispositif choral « se complètent puisqu'ils se définissent par un rapport qui les unit et les oppose<sup>231</sup> » tout à la fois.

### 2.2.1 Le dispositif choral dans la pièce *La fureur de ce que je pense*

Dans la pièce *La fureur de ce que je pense*, l'instance chorale fait le pont entre les monologues des différentes énonciatrices. À travers chacun de ces partages intimes et uniques, s'immisce un chant discordant aux voix hétérogènes. Ces voix viennent ainsi briser l'homogénéité créée par le monologue en venant superposer plusieurs points de vue, soulignant ainsi la complexité des réalités exprimées par les personnages féminins. Dans cet extrait de la scène « Le masque de la tristesse/Anne, Le Chant Perdu », les personnages de Julie, Monia, Christine, Sophie, Johanne et Évelyne unissent leurs voix pour ensuite les briser, les fragmenter. Il y a ainsi une alternance entre les voix de Julie, seule, d'Évelyne, seule, et celles de Julie/Johanne/Monia/Christine, ensemble.

JULIE/JOHANNE/MONIA/CHRISTINE

Je ne suis ni belle ni laide

JULIE

ni belle

ÉVELYNE

ni laide

JULIE

ni laide

ÉVELYNE

invisible

JULIE/JOHANNE/MONIA/CHRISTINE

l'entre-deux rend invisible

JULIE

la neutralité

---

<sup>230</sup> *Ibid*, p.17.

<sup>231</sup> *Ibid*, p.18.

JULIE/JOHANNE/MONIA/CHRISTINE

dans la perception

ÉVELYNE

Du corps

JULIE

ne marche pas bien (*silence*)

JULIE/JOHANNE/MONIA/CHRISTINE

ne marche pas

ÉVELYNE

Du corps

JULIE

ne marche pas

JULIE/JOHANNE/MONIA/CHRISTINE

ne marche pas bien dans la perception

JULIE

la neutralité du corps

ÉVELYNE

les regards

(*silence*)

JULIE/JOHANNE/MONIA/CHRISTINE

en marchant dans les rues

JULIE

les regards

JULIE/JOHANNE/MONIA/CHRISTINE

au supermarché, dans les cafés

ÉVELYNE

les cafés

JULIE

les regards glissent

ÉVELYNE

comme la pluie

JULIE/JOHANNE/MONIA/CHRISTINE

les regards glissent sur mon corps comme la pluie

JULIE

sur mon corps (silence)<sup>232</sup>

Les phrases sont soit exprimées en un flot continu par la collectivité — Julie, Johanne, Monia et Christine — pour ensuite être décomposées par Julie et Évelyne, soit elles sont fragmentées par Julie et Évelyne et ensuite assemblées en un long énoncé par Julie, Johanne, Monia et Christine. L’instance chorale, comme le spécifie Léger, tend, dans ce cas-ci, « à vouloir traduire à la fois un désir d’émancipation de la communauté [...] et, à l’opposé, un désir d’appartenance à cet ensemble<sup>233</sup> ». La voix de Julie, qui parfois se mêle aux autres, qui d’autres fois sort du lot, est d’ailleurs la représentation typique de cette parole chorale qui tente parfois de s’émanciper de la communauté, et d’autres fois cherche à lui appartenir. Ainsi, on alterne réellement entre une expérience commune, et une expérience personnelle, unique. Le collectif et l’individu se complétant dans un rapport au monde à la fois unique et semblable.

Selon Christophe Triau, la choralité permet de « mêler [le] désir [des locutrices] à la conscience de leur fragilité<sup>234</sup> ». Dans ce discours où les personnages féminins répètent qu’elles ne sont « ni laides ni belles », on perçoit le désir de chacune d’entre elles d’être belle et unique, de ne pas endosser cette neutralité qui rend invisible<sup>235</sup>. L’invisibilité, l’homogénéité, crée, chez les personnages féminins, un mal intérieur. Dans cet extrait de *La fureur de ce que je pense*, il y a présence de phrases courtes, sans syntaxe et la répétition des termes « laide, belle, invisible »,

---

<sup>232</sup> Marie Brassard, *La fureur de ce que je pense*, collage dramatique inédit, 2013, p.29-30.

<sup>233</sup> Richard Léger, *Op. cit.*, p.18.

<sup>234</sup> Christophe Triau, « Choralités diffractées : la communauté en creux », *op.cit.*, p.5.

<sup>235</sup> Cette peur de l’invisibilité fait d’ailleurs écho à la pièce *Nacre C*, analysée dans le précédent chapitre. En effet, dans cette pièce, on perçoit, à travers le corps du personnage de Marie-Laurence/Ellifal et de toutes ces jeunes femmes qui se transforment en une même mosaïque, « le mal-être que peut générer la prescription de conformité corporelle, son irrésistibilité, sa force dissolvante. Voir Catherine Cyr, « Imaginaire du féminin chez Dominick Parenteau-Lebeuf et résonances interdiscursives dans l’élaboration du texte dramatique *Les dormantes* », thèse de doctorat, Études et pratiques des arts, Université du Québec à Montréal, 2012, f.146.

ce qui permet de mettre de l'avant la fragilité de chacune de ces femmes qui ne « marche[nt] pas bien » qui tiennent à peine en équilibre, exposées aux regards qui semblent les définir, attristées de voir les « regards glisser » sur elles sans s'y attarder. Dans l'écriture au féminin, comme le précise Suzanne Lamy, la répétition n'est pas nécessairement reliée à l'émotion d'un seul personnage. Souvent, « c'est un nous éclaté (qui comprend moi et toi, moi et vous) qui prend à son compte la quête de la femme par les errances<sup>236</sup> ». Ici, l'autrice reprend la forme de la répétition propre à l'écriture au féminin des années 1970 en créant réellement un croisement entre ces voix éclatées qui se répètent et se font écho. La communauté n'efface donc pas l'unicité de chacune des femmes : au contraire, elle les met en valeur. Ces voix rassemblées, qui composent la choralité, échappent, comme l'explique Jean-Pierre Sarrazac, « à l'avancée logique de l'action, et [...] peuvent se structurer de façon mélodique, tel un chant à plusieurs voix<sup>237</sup> ». Ce passage se lit comme une fissure dans l'espace-temps qui se structure de façon mélodieuse. La mélodie est d'ailleurs perceptible dans la répétition des mots entre les personnages ce qui crée un écho où s'entremêlent plusieurs chants : un effet de polyphonie. Puisque la choralité, comme l'explique Jean-Pierre Ryngaert, privilégie « la dimension musicale et rythmique de la parole<sup>238</sup> », il est normal que cette musicalité se fasse ressentir dans le rythme produit par la répétition des mots entre les différents personnages : « ne marche pas bien/ne marche pas/ne marche pas bien dans la perception ». Cette musique résonne encore à travers les paroles des personnages lorsqu'ils enchaînent en répétant : « les regards/les regards/les regards glissent ». Les effets d'échos et de rupture, propre à la dimension chorale, mettent en valeur la poétique de l'énonciation<sup>239</sup>. Cette fissure dans l'espace-temps permet en effet que l'on s'attarde à ce qui est énoncé, plutôt qu'à une éventuelle action qui pourrait se dérouler sur scène.

Dans cet autre extrait, les différentes voix qui composent l'instance chorale sont toutes individuelles, aucune ne parle en grand groupe à l'unisson, sauf celles de Julie et de Sophie,

---

<sup>236</sup> Suzanne Lamy, *d'elles*, Montréal, L'Hexagone, 1979, p.73.

<sup>237</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, op.cit., p.42.

<sup>238</sup> Jean-Pierre Ryngaert, (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes sud, coll. « Apprendre », 2005, p.33.

<sup>239</sup> *Ibid*, p.33.

formant parfois un duo, ce duo étant très loin des communautés formées par les chœurs à l'époque de l'Antiquité.

MONIA

Je suis beaucoup plus intéressante la nuit

JOHANNE

La nuit

CHRISTINE

Le sommeil me rend presque jolie

SOPHIE/JULIE

j-o-l-i-e

JOHANNE

Presque jolie

MONIA

Je fais des rêves à grand déploiement

SOPHIE/JULIE

l-a n-u-i-t

JOHANNE

Je fais des rêves

CHRISTINE

De tempêtes et d'orages, de dangers mortels

JOHANNE

d'orages

SOPHIE/JULIE

m-o-r-t-e-l-s

MONIA

De codes secrets<sup>240</sup>

---

<sup>240</sup> Marie Brassard, *op.cit.*, p.25.

Dans cet extrait, l'unicité de chacune des voix est d'autant plus visible qu'elles sont détachées les unes des autres, sauf, à l'occasion, pour celles de Sophie et de Julie. C'est d'ailleurs cet éparpillement des voix qui permet la construction d'une instance chorale qui, comme le précise Jean-Pierre Sarrazac, « privilégie des structures d'étoilement et d'éclatement du discours<sup>241</sup> ». D'ailleurs, dans ce passage, le discours n'est pas seulement dispersé entre les différentes voix, mais il est éclaté à l'intérieur même de la parole de Julie et de Sophie qui fragmentent chacun des mots jusqu'à ce qu'il ne reste plus que des lettres, détachées les unes des autres<sup>242</sup>. Cette fragmentation des mots jusqu'à sa plus petite instance, celle des lettres, vient ainsi affaiblir la mise en commun des deux voix et ébranler toute force qui aurait pu être engendrée par leur union. Cette décomposition des phrases entre les personnages, cette fragmentation des mots, témoigne de la fragilité de l'instance chorale qui, comme le précise Triau, n'est que ça : « [une] présence ténue, [un] mouvement perpétuel<sup>243</sup> ». Ainsi, par ce déplacement de la parole — l'une des caractéristiques de la choralité — la précarité des personnages féminins est mise en lumière. Déjà visible par le langage utilisé (rêve, orages, nuit, dangers) la fragilité des personnages est en effet mise en relief grâce à l'instance chorale.

### 2.2.2 L'instance chorale dans la pièce *M.I.L.F.*

La pièce *M.I.L.F.* adopte elle aussi l'instance chorale comme dispositif formel. Mais contrairement à *La fureur de ce que je pense*, qui alterne entre monologues et choralité tout au long de la pièce, *M.I.L.F.* n'a recours à l'instance chorale qu'à la toute fin, lors de la scène intitulée « On s'fait une brigade ». L'utilisation de ce dispositif formel souligne l'expérience commune chez les trois mères, elles qui, tout au long de la pièce, ont partagé, de manière individuelle, des réalités différentes. La choralité permet d'enfin réunir ces femmes pour former une collectivité de « toutes croches » :

On s'fait une brigade de toutes croches, de filles rongées d'insomnies, diagonales,  
pognées entre deux shots de tempra, un hot chicken, trois pots cassés, cinq appels

---

<sup>241</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op.cit.*, p.42.

<sup>242</sup> Il y a d'ailleurs un effet de superposition des voix, dont l'effet est difficilement perceptible à la lecture, mais qui prend toute son ampleur lors de la représentation.

<sup>243</sup> Christophe Triau, « Choralités diffractées : la communauté en creux », *op.cit.*, p.11.

déclinés, une visite de prison, un enfant steraline, une infection urinaire, une jardinière de fines herbes [...]

On s’fait une brigade de mères HLM en joggings pis en leggings qui coupent sur le loyer pour pogner une trampoline, un cerceau, un hamster, une trottinette, un fidget spinner, un membership gold Costco, même si y’a rien de bon au Costco, esti que c’est kimpin à dropper dans une conversation<sup>244</sup>

On remarque immédiatement que plutôt que de parler au « je » les femmes emploient ici le « on ». Un « on » plus solidaire, faisant davantage référence à un vécu collectif<sup>245</sup>. Contrairement à la pièce *La fureur de ce que je pense*, chaque phrase de cette scène finale de *M.I.L.F.* n’est pas identifiée par le ou les noms des personnages qui la prononcent. Comme dans un chœur, on pourrait croire que les trois mères parlent à l’unisson. Cependant, le chœur, on se le rappelle, est un personnage collectif qui a pour rôle de commenter, de généraliser<sup>246</sup>. Or, ici, les trois mères ne forment pas un chœur : elles sont encore trois entités uniques qui expriment un imaginaire collectif. Elles ne commentent pas leur expérience de la vie, elles l’expriment, ensemble. Non, les phrases ne sont pas séparées par le nom des trois mères. Il n’est pas mentionné quelle mère dit quelle phrase, quelle insulte. On peut s’imaginer que chaque mère énonce un paragraphe, que leurs voix s’unissent le temps de dire en chœur un seul et même mot pour ensuite mieux se diviser. Dans ce passage par exemple, il m’apparaît tout à

---

<sup>244</sup> Marjolaine Beauchamp, *M.I.L.F.*, Montréal, Éditions Somme toute, 2018, p. 59.

<sup>245</sup> Cette utilisation du « on » dans la scène finale, un pronom utilisé davantage à l’oral, s’inscrit parfaitement dans cette pièce contemporaine au langage plus familier. Ce pronom utilisé par les trois mères fait d’ailleurs écho à l’utilisation du « nous » par le personnage de la Statue à la toute fin de la pièce *Les fées ont soif* de Denise Boucher. Pièce d’avantage poétique, au niveau de langage plus littéraire, le « nous » renvoie, tout comme le « on », à une collectivité. En effet, à la fin de la pièce, la Statue dit : « Nous voici devant toi debout, nouvelles<sup>245</sup> » incluant Madeleine et Marie dans son discours, donnant une force au groupe de femme. Cette même force se fait sentir à travers le discours des trois mères de la pièce *M.I.L.F.*, à travers leur unification en une seule brigade.

<sup>246</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op.cit.*, p.40.

fait évident que chaque mère dit une phrase différente, de par l'interstice créé entre chaque interjection<sup>247</sup>.

On crie

« Ta yeule »

« Je t'aime »

« Tabarnac »

« Décâlisse

« Er'viens »

Dans même phrase

au même endroit

à même personne<sup>248</sup>

Ce changement de ligne entre chaque phrase, entre chaque mot — mots qui auraient pu être écrits un à la suite de l'autre, dans une longue enfilade — marque l'individualité de chacune de ces femmes et leur permet, à toutes, de s'exprimer. Préciser le nom du personnage en didascalie n'est pas nécessaire pour que chaque mère puisse s'exprimer.

Ces mères, qui osent prendre la parole, sont désillusionnées et très conscientes de la réalité qui les attend. Cette désillusion explique l'utilisation de l'instance chorale qui, comme l'explique Martin Mégevand, « naît où le chœur ne peut plus, pour diverses raisons qu'il reste à préciser » telles que la fin des utopies et des idéologies, ou encore la dissolution de la communauté en plusieurs communautés<sup>249</sup>. Ces mères, monoparentales, divorcées, seules, n'en sont plus à espérer une utopie : elles sont « rongées d'insomnies » elles « coupent sur le loyer pour pogner

---

<sup>247</sup> D'ailleurs, lors de la représentation scénique, chaque insulte, chaque cri du cœur, était criée par une mère différente.

<sup>248</sup> Marjolaine Beauchamp, *op.cit.*, p. 60.

<sup>249</sup> Martin Mégevand, « Choralité », dans Jean-Pierre Ryngeart (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Acte Sud-Papiers et Conservatoire National Supérieur d'art-dramatique, coll. « Apprendre » 2005, p. 37.

une trampoline ». Elles n'ont pas la vie facile. La communauté, pour ces mères en HLM, est désormais dissoute, divisée entre celles qui ne doivent compter que sur elles-mêmes pour subvenir à leurs besoins, qui courent pour payer leur loyer, et tous les autres. Ensemble, elles forment une brigade à part.

Dans cette même scène, les versants collectif et singulier du dispositif choral sont mis en évidence, chacun de ces deux versants se complétant l'un et l'autre. En effet, l'individu ne peut exister sans le collectif et le collectif, lui, se compose d'individus aux expériences uniques et semblables. Ainsi, l'instance chorale met en valeur l'individualité de ces personnages « traversé[s] de part en part par les aspirations, les révoltes [...] d'une catégorie sociale<sup>250</sup> » : celle de mères monoparentales.

On s'fait une brigade de filles toujours la tête drette même au moment d'rentre  
dans le mur

On s'fait une brigade de connes, de folles, de putes, de salopes, de nymphettes, de  
cougars, de malades mentales, de bordelines, de maniaques

« Le bon dieu envoie ses plus gros combats à ses meilleurs soldats », bullshit de  
pastorale, on fait semblant d'y croire, on r'met not'cass, on r'part se battre...<sup>251</sup>

Leur brigade leur permet d'enfin se révolter contre les discours sociétaux et religieux auxquels elles ont longtemps cessé de croire. La composante collective du dispositif choral est d'ailleurs mise en évidence par l'utilisation anaphorique de l'expression « On s'fait une brigade ». Cette brigade est composée des trois mères et ne peut exister sans leur unification. Mais cette collectivité est tout de suite fragilisée par l'énumération des nombreux qualificatifs qui ont pour but de les individualiser, de les séparer : « connes », « folles », « putes », « salopes », etc. Ces qualificatifs sont d'ailleurs des insultes utilisées par le monde extérieur pour définir ces MILF. Toutefois, en nommant ces étiquettes qui leur collent à la peau, les mères parviennent à

---

<sup>250</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame, Écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne (Suisse), Éditions de l'Aire, 1981, p.91.

<sup>251</sup> Marjolaine Beauchamp, *op.cit.*, p. 60.

se les réapproprier, à les resémantiser et à les intégrer à leur unicité. Une unicité qui perdue à travers le temps, un temps qui semble s'être arrêté, ses lumières braquées momentanément sur le quotidien de ces jeunes mères. Cette énonciation chorale, tout comme celles présentes dans la pièce *La fureur de ce que je pense*, échappe à l'avancée logique de l'action : elle crée une fissure dans le temps. Les personnages se trouvent désormais dans un présent énonciatif. Ces personnages énumèrent les composantes de leur réalité, la décomposent en fragments, s'énoncent dans une sorte d'éternel présent :

On s'fait une brigade de filles trop folles pour être voulues, trop fulgurantes pour être toutes seules, que tout l'monde aime à un bras de distance

Qui font des festins avec trois ingrédients, qui dorment six heures, et charrient des canots

Qui parlent un ton trop haut, un peu trop mal

Des filles de promesses tenues, crissement pas fiables mais si loyales.

Des filles qui partent des feux en pleine pluie, des filles les cheveux lous, ultraviolets, autodidactes et irrévérencieuses.

On s'fait ça maintenant

On se r'posera plus tard<sup>252</sup>

Cette finale offre en même temps une ouverture vers l'avenir. Même si le présent de l'énonciation se concentre sur les divers états et sur les différentes actions posées, par les mères, dans un présent indéfini, l'espoir d'un avenir prometteur se pointe à l'horizon. Le théâtre des femmes, comme le souligne Lucie Robert, est accusé de témoigner « d'un monde où l'avenir paraît immédiatement bloqué et où le temps reste suspendu<sup>253</sup> ». Pourtant, grâce à l'instance

---

<sup>252</sup> *Ibid*, p. 61.

<sup>253</sup> Lucie Robert, « Le grand récit au féminin ou de quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes » dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, *La narrativité contemporaine au*

chorale qui permet, comme le dit Christophe Triau, de « mêler leur désir à la conscience de leur fragilité<sup>254</sup> », les trois femmes parviennent à exprimer leur désir, malgré tout, de faire front commun, de se solidariser en « brigade » afin de rêver, sinon de prétendre à un avenir meilleur.

---

*Québec : Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p.80.

<sup>254</sup> Christophe Triau, « Choralités diffractées : la communauté en creux », *op.cit.*, p.5.

## CHAPITRE III

### LE RAPPORT AU CORPS ET À LA SEXUALITÉ DES PERSONNAGES FÉMININS DES PIÈCES *M.I.L.F.* ET *LA FUREUR DE CE QUE JE PENSE*

Comme nous l'avons vu précédemment, les formes monologuées et chorales participent à la construction d'un discours très personnel. Ce discours de l'intériorité permet aux personnages de partager leur intimité avec le public. Le monologue, de par son utilisation du « je », se révèle d'abord comme le dispositif d'une quête d'identité, quête qui ressurgit dans le théâtre au féminin des années 2010. Cette recherche identitaire, à jamais irrésolue, est d'autant plus hétérogène : « un bricolage instable oscillant entre force et fragilité, désarroi et affirmation de soi<sup>255</sup> ». C'est d'ailleurs de cette instabilité que je souhaite traiter dans les prochaines pages, plus précisément en ce qui concerne les imaginaires du corps des personnages féminins dans chacune des deux pièces, puisque c'est à travers leur corps qu'elles tenteront de se définir et de s'affirmer. Dans ce troisième chapitre, j'aborderai plus spécifiquement le contenu discursif. J'analyserai le rapport au corps et à la sexualité des personnages féminins comme enjeux importants de la parole métaféministe exprimée dans les œuvres à travers deux perspectives : philosophique et féministe. Le domaine du privé, le corps féminin, la sexualité occupent une grande place dans le discours des deux pièces. Je m'intéresserai donc plus particulièrement, ici, à l'analyse des représentations du corps rencontrées dans ces œuvres.

#### 3.1 Corps réel et corps idéal

Les pièces *La fureur de ce que je pense* et *M.I.L.F.*, mises ensemble, participent à la construction d'un imaginaire hétérogène du féminin. Comme nous l'avons observé dans les chapitres précédents, le combat des femmes pour se réapproprier leur corps, apparu dans les

---

<sup>255</sup> Catherine Cyr, « Fille hautement inflammables », *Jeu*, n° 118, 2006, p.18.

années 1970, est repris dans le théâtre contemporain. Cependant, les personnages féminins sur scène voient-elles encore aujourd'hui leur corps comme un moyen d'expression pour se révolter, comme c'était le cas dans les années 1970, ou n'est-il que la source de complexes, qu'un « objet » dont elles veulent s'affranchir ? Le corps théâtral, autrefois politique, autrefois lieu revendiqué de réappropriation de soi, paraît aujourd'hui osciller, dans ses représentations, entre conformisme et marginalité<sup>256</sup>. Alors que s'emparer de son corps revenait à s'emparer de son existence, le corps idéal semble prendre le dessus sur ce corps réel, laissant les personnages sujets à toute métamorphose exigée par la société.

Dans les années 1970, les femmes sur scène revendiquaient leurs corps avec toutes ses imperfections. Elles revalorisaient leurs seins tombants, leur vagin comme source de plaisir, leurs cuisses invitantes et leurs ventres mous porteurs de vie, tel que le fait Marcelle II dans la pièce *La nef des sorcières* : « ton ventre cache ton sang. Montre-moi ton sang, parle-moi de ton sang, du sang dans ton ventre !<sup>257</sup> » Dans les années 2010 cependant, le corps qui est valorisé en société est un corps idéalisé. Un corps qui, comme le mentionne Michela Marzano, « n'a pas d'odeur, sauf celui de quelque parfum à la mode, ni de mesures, sauf celles maîtrisées par la gymnastique et les régimes alimentaires<sup>258</sup> ». C'est un corps contrôlé, idéalisé, très loin du corps réel. Serait-ce donc plus difficile aujourd'hui, pour les autrices, de créer des personnages qui, sur scène, revendiquent leur corps, tout en étant parfaitement conscients qu'il ne correspond pas à l'image vendue par la société ?

Avant toute chose, je souhaite tracer les contours de ce corps idéal. Le corps idéal est ce corps dont le monde médiatique, le cinéma, les publicités, les vidéoclips nous bombardent : un corps « compact, ferme, jeune, musclé<sup>259</sup> » comme le constate Marzano. Ce corps idéal prend de la valeur en fonction du contrôle que l'individu est capable d'exercer sur lui. Au contraire, une personne qui présente un corps « relâché », qui est incapable de contrôler ses envies primaires,

---

<sup>256</sup> Irène Roy, « Préface », dans Irène Roy, Caroline Garand et Christine Borello (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*. Québec : Éditions Nota bene, 2007, p.21.

<sup>257</sup> Dominique Gagnon et al., *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1979, p. 20.

<sup>258</sup> Michela Marzano, « Percevoir le corps sans états d'âme : corps divinisé et corps néantisé », *Penser le corps*. Paris, Presse Universitaires de France, coll. « Questions d'éthique », 2002, p.14.

<sup>259</sup> *Ibid*, p.20.

son besoin de manger du sucre, du gras, et qui ne fait pas l'exercice nécessaire pour garder un corps ferme, montre son impuissance et son incapacité à contrôler non seulement son corps, mais aussi sa vie : elle n'est plus d'aucune valeur<sup>260</sup>. Ce contrôle du corps, comme l'explique Marzano, s'effectue par l'exercice physique, les régimes alimentaires et les chirurgies plastiques. Bref, c'est un hymne à la jeunesse, à la beauté éternellement jeune, sans ride, sans plis, sans gras qui est propagé par la société. Ce corps jeune est désormais un rêve pour tous puisque nous sommes tous appelés, peu importe notre genre, notre couleur de peau ou notre classe sociale, à suivre ce que les médias propagent comme image corporelle. Toutefois, l'atteinte de cet idéal n'est pas aussi facilement accessible pour tout un chacun. Par exemple, il est plus difficile pour les femmes que pour les hommes d'atteindre cet idéal de la jeunesse. Les femmes plus âgées, qui laissent entrevoir les traces des années, sont souvent répertoriées au rang de non désirables. Comme le spécifiait Naomi Wolf il y a déjà trente ans – et rien n'indique que la situation ait changé –, le seul moyen pour les femmes de vieillir tout en demeurant attirantes sexuellement est « de bien vieillir », de vieillir tout en gardant son air de jeunesse<sup>261</sup>. Tandis que pour les hommes plus vieux, leurs cheveux et leurs barbes blanches leur permettent d'atteindre le rang des *silver fox*. Il est aussi plus difficile pour les femmes noires, sous-représentées, d'atteindre cet idéal, car le modèle dominant proposé est celui « de la femme blanche, à la peau pâle et aux cheveux lisses<sup>262</sup> ». Comme le spécifie Susan Bordo, les rares modèles de femmes noires proposées « ont normalement une peau d'un noir très pâle et comportent des traits très anglo-saxons<sup>263</sup> ». Ne sont pas rares les cas de chirurgie du « nose contouring » pour les femmes arabes qui considèrent leur nez comme « trop large, trop plat ou trop ethnique » comme le rappelle Kathy Davis. Les femmes de couleur, d'origine haïtienne, africaine, arabe ou autres, n'ont pas le même type de cheveux, la même musculature que le

---

<sup>260</sup> *Ibid*, p.27.

<sup>261</sup> Traduction libre de : We claimed the freedom to age and remain sexual, but that rigidified into condition of aging “youthfully”., voir Naomi Wolf, *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*, New-York, William Morrow and Company, inc. 1991, p. 277.

<sup>262</sup> Kathy Davis, *Reshaping the female body*, États-Unis, 1995, p.40.

<sup>263</sup> Traduction libre de “ black models are usually light-skinned and anglo-features”, voir Susan Bordo, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*, London, University of California Press, 10<sup>th</sup> anniversary ed., 2003, [1993], p.25.

modèle dominant proposé, et ne pourront que difficilement atteindre ce modèle qui les invisibilise.

Ici, je souhaite cerner comment, dans leurs discours, les personnages féminins des pièces *M.I.L.F.* et *La fureur de ce que je pense* représentent et se représentent leur corps. Sont-elles dans un processus d'atteinte du corps idéal ou sont-elles en cheminement vers l'acceptation de leur corps réel ? Ou est-ce un entre-deux ?

### 3.1.1 La fureur de ce que je pense et le corps idéal

Pour les femmes en société, le contrôle du corps passe davantage par les régimes alimentaires et les chirurgies plastiques, mais il demande aussi, de plus en plus, un conditionnement physique. Car, comme l'ont établi Naomi Wolf dans son livre *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women* (1991) et Susan Bordo dans son ouvrage *Unbearable Weight* (1993), dès les années 1990 — et rien, depuis trente ans, n'a véritablement atténué cette exigence — le caractère le plus important de la beauté féminine, celui auquel on demande à toutes les femmes de se conformer est la minceur, peu importe les sacrifices. Dans la pièce *La fureur de ce que je pense*, le personnage de Sophie affirme qu'une femme c'est surtout pouvoir, même devoir, prendre soin de soi-même, faire preuve de contrôle envers soi-même, qu'importe le prix à payer : que ce soit en allant au gym, ou encore en allant subir une chirurgie plastique. Dans son discours, s'exprime une sorte de condamnation des contraintes imposées au corps de la femme : voué à souffrir pour exister. L'argent qui est mis dans le travail du corps, le temps consacré au corps, la souffrance subie par celui-ci sont montrés du doigt sans pour autant être combattus. C'est une fatalité à laquelle toute femme doit se soumettre si elle veut vivre, si elle veut être, car une femme c'est de pouvoir passer « de la boutique de la manucure du régime du chirurgien du strip-tease et de la baise, oui, une femme c'est tout ça, ce n'est que ça<sup>264</sup> ». L'acceptation du corps réel, des « seins trop petits ou trop bas<sup>265</sup> » ne peut être envisagée comme une alternative. Il y a donc cette ambiguïté chez le personnage féminin entre le désir d'être belle, d'exister, et cette conscience de l'impossibilité d'être assez belle pour correspondre à des normes qui, paradoxalement, sont inatteignables. Sans nécessairement

---

<sup>264</sup> Marie Brassard, *op.cit.*, p.6-7.

<sup>265</sup> *Ibid.*

chercher à atteindre le corps idéal, puisqu'elle sait que c'est impossible de le faire, elle fait tout pour pouvoir lui correspondre, étant loin d'accepter son corps réel et ses imperfections.

Bien sûr, comme le rappelle Michela Marzano, autrefois, c'était les rondeurs généreuses des femmes qui étaient dépeintes dans les œuvres, telles que *La Vénus* de Boticelli : on valorisait ainsi la capacité à procréer des femmes, l'abondance, la fertilité<sup>266</sup>. Mais aujourd'hui, les mannequins sont toutes maigres. La minceur extrême suscite l'admiration, tandis que la grosseur suscite l'indignation<sup>267</sup>. Mais depuis un certain temps, les courbes voluptueuses des femmes ont été revalorisées dans l'espace culturel et médiatique grâce, entre autres, aux Kardashian et aux vidéoclips de Nicki Minaj. D'ailleurs, son vidéoclip « Anaconda » met en scène des femmes aux formes généreuses, aux fesses proéminentes. Toutefois, ces femmes, bien que possédant des postérieurs plus bombés et des seins plus gros que ceux des femmes anciennement présentées dans les publicités et les magazines, ont toujours une taille aussi mince, des cuisses aussi fermes. D'ailleurs, dans cette vidéo, on les voit s'entraîner, faire plusieurs acrobaties, danser : elles sont très athlétiques et exercent donc un certain contrôle sur leur corps. Les courbes des femmes sont ici revalorisées, mais n'en demeure pas moins que la taille reste fine, le ventre plat et le corps ferme, en forme, et donc « en santé<sup>268</sup> ». Elles sont, elles aussi, ces femmes dépeintes dans la pièce de Marie Brassard qui travaillent sur leur corps, qui font de l'exercice pour maintenir ce corps mince aux formes voluptueuses.

Toutefois, il est intéressant de voir par quels moyens les femmes parviennent à obtenir un corps pouvant séduire l'autre. Les femmes, comme le précise Naomi Wolf, « ont appris, dès leur plus jeune âge, non pas à désirer l'autre, mais plutôt à désirer être désirable pour l'autre<sup>269</sup> ». Les images auxquelles elles sont confrontées depuis leur enfance sont celles de « leurs corps

---

<sup>266</sup> Michela Marzano, « Percevoir le corps sans états d'âme : corps divinisé et corps néantisé », *Penser le corps*, op.cit., p.26.

<sup>267</sup> *Ibid*, p.27.

<sup>268</sup> Nous rappelons ici que la corrélation entre un corps mince et en santé est issu du discours médical dominant, qui a migré dans l'imaginaire social et qui ne va pas du tout de soi. Voir aussi l'article d'Audrey Rousseau, « L'institutionnalisation des fat studies : l'impensé des « corps gros » comme modes de subjectivation politique et scientifique », *Recherches féministes*, vol 29, n°1, 2016, p.9-32.

<sup>269</sup> Traduction libre de : « What little girls learn is not the desire for the other, but the desire to be desired » voir Naomi Wolf, *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*, op.cit., p.157.

observés d'un point de vue éloigné et empreint de désir<sup>270</sup> ». Il paraît donc commun que les femmes cherchent à être désirables plutôt qu'elles cherchent à désirer. Et c'est d'ailleurs ce que le personnage de Sophie affirme en disant passer du « strip-tease et encore au lit, à l'argent gagné de ça, de la putasserie comme but, de la fascination de soi-même ». Elle ne cherche pas le plaisir en énumérant, froidement, tout le travail corporel qu'elle fait pour pouvoir vivre de l'argent gagné de la putasserie. Son rôle de putain consiste plutôt à séduire les clients, à paraître séduisante, à se plier à tous leurs désirs plutôt que de retirer un quelconque plaisir. Il est donc normal qu'elle cherche à plaire plutôt qu'elle cherche quelqu'un qui lui plaise.

Pour plusieurs philosophes, le corps appartient à la personne, il est le lieu de tout changement, de toute altération physique. Comme précisé dans le précédent chapitre, les femmes ont un corps et habitent leur corps. Michela Marzano explique d'ailleurs cette double ontologie ainsi : « nous sommes notre corps tout en l'ayant<sup>271</sup> ». Sans être seulement leur corps, les femmes cherchent à le façonner à leur goût. On peut le faire tatouer, le muscler, le soumettre à diverses chirurgies plastiques. Même que certaines féministes américaines, comme nous le rappelle Kathy Davis, encensent les nouvelles technologies. Pour celles-ci, le corps des femmes demeure le lieu où « la féminité, dans toute sa diversité, peut être construite grâce aux discours scientifiques et aux technologies médicales<sup>272</sup> ». Selon elles, les chirurgies esthétiques, « donnent aux femmes le pouvoir d'obtenir ce qu'elles désirent, par exemple un corps toujours jeune et tonique<sup>273</sup> ». Ces femmes revendiquent ainsi le droit d'utiliser librement leur corps comme instrument. Toutefois, l'image qu'elles cherchent à atteindre, en ayant recours à toutes sortes de chirurgie, n'est nulle autre « que l'image culturelle [renvoyée par les médias] que nous sommes censés accepter<sup>274</sup> ». Ainsi, ces femmes ne sont pas aussi libres qu'elles ne le croient. Comme l'explique Michela Marzano, « [l]e modèle du corps idéal a la prétention de

---

<sup>270</sup> Traduction libre de : “ Since their bodies are seen from the point of view of strangeness, and desire” voir Naomi Wolf, *Ibid.*

<sup>271</sup> Michela Marzano, « Corps, sexualité et éthique », *Penser le corps*. Paris, Presse Universitaires de France, coll. « Questions d'éthique », 2002, p. 83.

<sup>272</sup> Traduction libre de: “ It is here that femininity in all her diversity can be constructed— through scientific discourses, medical technologies, the popular media”, voir Kathy Davis, *Reshaping the female body*, États-Unis, 1995, p.50.

<sup>273</sup> Michela Marzano, « Percevoir le corps sans états d'âme : corps divinisé et corps néantisé », *op.cit.*, p.33.

<sup>274</sup> *Ibid*, p.34.

s'imposer aux agents moraux qui deviennent ainsi esclaves de l'idéal. Ils n'agissent plus de façon autonome, mais sont plutôt *agis* par l'idéal<sup>275</sup> ». Les femmes ont donc le pouvoir d'agir sur le corps, mais ce pouvoir s'exerce seulement à l'intérieur du paradigme dominant : celui de la minceur et de la jeunesse. D'ailleurs, dans *La fureur de ce que je pense*, le personnage de Sophie, le premier à livrer un long monologue, aborde clairement cette question du corps féminin à contrôler :

et n'allez pas croire que ce soit exceptionnel, non, des millions de femmes font de leur corps une carrière, de la nourriture un art, la maîtrise de leur bouche sur des morceaux de fruits si petits qu'ils font pleurer, et surtout le message qu'elles lancent aux autres, regardez-moi comme vous êtes grosses, regardez ce qui pend sous vos fesses, ce qui fuit sur les côtés en battant le rythme de la marche, quelle horreur, quelle lourdeur ne faut-il pas endurer pour exister, les femmes ont souvent trop de ce qu'elles ont. elles sont toujours trop ce qu'elles sont,<sup>276</sup>

Dans son monologue, le personnage de Sophie porte un regard très lucide sur la société d'aujourd'hui et sur ce que celle-ci exige du corps féminin. Parfaitement consciente de tout le travail que les femmes font pour atteindre ce corps idéal, Sophie explique, à travers le monologue, « la chambre d'échos du politique et du social<sup>277</sup> », qu'il est devenu normal pour les femmes, voire banal, de faire des sacrifices pour garder un corps jeune et beau et mince. Et dans son discours, ce sont aussi les femmes qui, entre elles, se provoquent, se comparent, se défient. Ses propos « regardez-moi comme vous êtes grosses, regardez ce qui pend sous vos fesses » montrent la rivalité existant entre les femmes. Ici, ce sont les femmes qui, entre elles, se mettent la pression d'atteindre cet idéal de beauté qu'elles ont très bien intériorisé. Elles n'hésitent pas à pointer du doigt les défauts des autres pour mieux montrer les différences qui existent entre leur corps et celui prôné par la société. Le personnage de Sophie, à l'encontre

---

<sup>275</sup> *Ibid.*

<sup>276</sup> Marie Brassard, *op.cit.*, p.6.

<sup>277</sup> Françoise Heulot-Petit, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine : l'altérité absente ?*, Paris : L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2011 [1971], p.32.

des discours qui louangent les nouvelles technologies, sait que la liposuction et les chirurgies plastiques permettent seulement aux femmes d'atteindre le corps idéal qui leur est imposé. Pour que ces femmes puissent prendre une décision qui soit réellement autonome, elles doivent avoir un choix, comme le précise si justement Marzano. Et pour que ce choix soit libre, il doit pouvoir s'effectuer entre deux options, mais notre société n'offre pas d'options. La seule alternative qu'elle donne est celle de la stigmatisation sociale. Car si on ne se soumet pas au modèle afin d'obtenir un corps modifié et docile, on risque le rejet et l'échec social. Et le personnage de Sophie montre, à travers son monologue, que les femmes n'agissent pas réellement en toute liberté et qu'elles se battent entre elles dans le seul but de correspondre à un idéal et, ainsi, d'être reconnues et validées. Lorsque Sophie dit : « quelle lourdeur ne faut-il pas endurer pour exister », elle insinue que les femmes n'ont pas réellement le choix de chercher à correspondre à cet idéal : l'autre alternative étant le rejet social, la déchéance. Pour exister aux yeux de la société, des autres, il faut faire beaucoup de sacrifices. Ne pas y correspondre équivaldrait à renoncer à l'existence même. Cette conscience quant à la réalité des femmes ne la rend malheureusement pas plus apte à agir librement. En effet, sa dernière phrase « elles sont toujours trop ce qu'elles sont » indique clairement que les femmes sont condamnées à une certaine fatalité. Malgré tous les efforts qu'elles mettent à atteindre cet idéal, elles seront toujours trop grosses, trop courbées, tout simplement trop. Le discours de Sophie exprime à la fois la conscience d'une impossibilité, pour les femmes, d'être libres de leur corps, et celle d'être prisonnière d'un corps qui sera toujours critiqué, malgré les efforts pour atteindre cet idéal. Cette quête impossible du corps idéal est symptomatique d'un problème sociétal beaucoup plus grand, celui, comme le précise Wolf : « de notre manque de choix<sup>278</sup> ».

Le choix demeure illusoire, voire aporétique, puisqu'il faudrait librement se plier aux dictats sociaux au risque de tout perdre<sup>279</sup>. Bien sûr, aujourd'hui il y a de plus en plus de gens qui se battent pour promouvoir la diversité des corps.<sup>280</sup> Des Safia Nolin, il y en a de plus en plus ;

---

<sup>278</sup> Naomi Wolf, *op.cit.*, p.272.

<sup>279</sup> Michela Marzano, « Percevoir le corps sans états d'âme : corps divinisé et corps néantisé », *Penser le corps, op.cit.*, p.35.

<sup>280</sup> Il existe de plus en plus de mouvements « Body Positivity » dans divers champs militants ainsi que sur les réseaux sociaux. Jessica Prudencio par exemple, utilise les plateformes numériques pour sensibiliser les gens aux enjeux en lien avec la grossophobie, le racisme et le féminisme. Plusieurs

mais elles sont stigmatisées au point de devoir quitter les réseaux sociaux en raison du trop grand nombre de commentaires négatifs envers elles. Cette chanteuse québécoise d'origine arabe a un corps plutôt atypique. Sa pilosité visible et son corps gros font réagir puisqu'elle ne les cache pas : au contraire, elle les exhibe. Grâce, entre autres, au vidéoclip de sa chanson, *Lesbian break-up Song*, dans lequel elle chante complètement nue, elle résiste à la conformité et ose afficher un corps différent, assez peu montré dans les médias. Mais cette promotion de la diversité corporelle lui a valu d'être fustigée sur les réseaux sociaux, au point de devoir se retirer de la vie publique. Ces femmes qui osent montrer un corps différent, qui osent se dévoiler, la société les stigmatise. Le pas vers l'acceptation de tous les corps est encore grand ; la stigmatisation, encore forte.

Le corps idéal, en tant que modèle prescriptif, n'est qu'un des moyens déployés par la société pour empêcher la femme d'atteindre l'autonomie individuelle. Il se substitue à d'autres mesures contraignantes. Ainsi, comme le dit Naomi Wolf, « maintenant que la valeur d'une femme n'est plus déterminée par sa capacité à domestiquer une maison, la contrainte à la beauté absolue a pris la relève<sup>281</sup> ».

### 3.1.2 *M.I.L.F.* et le corps idéal

Dans le cas de la pièce *M.I.L.F.*, les personnages semblent aussi se représenter leur corps ni comme un idéal à atteindre ni comme une réalité à accepter. Elles balancent entre le désir d'être belle, de correspondre à cet idéal de la mère parfaitement mince même après trois accouchements, et l'acceptation de ce corps réel qu'elles ont et qui, elles le savent, ne correspond pas et ne correspondra jamais à cet idéal.

Dans cet extrait, la MILS raconte son rendez-vous *tinder* qui s'est mal passé lorsque l'homme réalise que son image ne correspond pas parfaitement à son corps réel :

---

femmes combattent la grossophobie dont Chryslène, fondatrice du compte instagram [@mtlfatbabesquad](https://www.instagram.com/mtlfatbabesquad). Il y a aussi eu une énorme vague pour contrer les troubles de comportement alimentaire qui a pris de l'envergure sur les réseaux sociaux.

<sup>281</sup> Traduction libre de : "As women released themselves from the feminine mystique of domesticity, the beauty myth take over its lost ground" voir Naomi Wolf, *Op. cit.*, p.10.

T'es déçu ?  
 Dis-lé  
 Chus pas cadrée comme su'ma photo  
 En plus j'viens avec des jambes pis un cul  
 Tu pensais tu que j'tais cadrée mi-corps dans vie ?  
 J't'ai tu donné rendez-vous au gym ?  
 Non, han, au restaurant  
 Ça t'est pas venu dans tête que j'mangeais des fois ?  
 Que j'avais un corps ben normal ?<sup>282</sup>

Dans cet extrait, la MILS énonce très bien la réalité de son corps. On comprend qu'elle est parfaitement consciente de son corps réel : un corps qui mange, un corps qui n'est pas ferme et tonique, sans quoi elle lui aurait « donné rendez-vous au gym ». Elle est consciente de ses fesses, de ses rondeurs, de ses jambes qui ne sont pas celles d'une athlète. Elle fait référence à « un corps ben normal » : un corps qui a besoin de manger pour vivre. Ainsi, elle se détache de l'image du corps idéal propagée par les médias et les réseaux sociaux : un corps « préoccupé par la graisse, les régimes et la minceur<sup>283</sup> » comme le spécifie Susan Bordo, et qui passe sa vie à s'entraîner pour pouvoir gagner en fermeté. Elle est consciente du corps idéal qu'elle n'est et ne possède pas, mais aussi de son « corps réel ou naturel, avec ses désirs et ses sensations<sup>284</sup> ».

D'ailleurs, non seulement est-elle consciente de son corps réel, mais elle n'hésite pas à dénoncer les attentes absurdes que ce corps idéal peut provoquer chez les hommes :

J'ai deux kids, c'est ça ma vie, mais on met pas ça tu suite dans une description de site de rencontre han ? Tu m'trouves tu malhonnête ? Moi j'te trouve malhonnête parce que tu dis sur ton esti de profil que le corps d'une femme c't'un temple. Un temple de quoi han ? Si t'es pas capable de toffer qu'un temple y a du

---

<sup>282</sup> Marjolaine Beauchamp, *M.I.L.F.*, Montréal, Éditions Somme toute, 2018, p. 33.

<sup>283</sup> Traduction libre de : « preoccupation with fat, diet, and slenderness », voir Susan Bordo, *op.cit.*, p.186.

<sup>284</sup> Michela Marzano, *op.cit.*, p.19.

monde en esti qui rentre dedans, du monde, des bébés pis des fuckall comme toi  
qui s'attendent à voir des femmes intactes.

Dans son monologue intérieur, la MILS laisse libre cours à ses pensées, dénonçant les attentes absurdes que les hommes nourrissent à l'égard du corps des femmes. L'image idéale que son interlocuteur se fait du terme « temple », dans le sens de beau, sacré, destiné au culte d'une divinité, est vite mise en opposition à l'image un peu moins grandiose qu'énonce la MILS : celle d'un lieu saccagé par les gens qui y passent et « qui rentre[ent] dedans ». Elle semble trouver aberrant que l'homme avec lequel elle partage son diner puisse s'attendre à un corps parfait, divin, quand il est pour elle évident qu'une femme avec son expérience, sa réalité, ne peut avoir un corps « intact ». Pourtant, au début de cet extrait, on comprend que la MILS a menti, ou a omis des informations importantes sur l'état de « son temple » : « J'ai deux kids, c'est ça ma vie, mais on met pas ça tu suite dans une description de site de rencontre han ? ». On comprend ainsi qu'elle est mère de deux enfants, mais qu'elle ne l'avait pas spécifié initialement à cet homme sur le site de rencontre. Ce mensonge, cette omission, pourrait indiquer que le temps d'un moment, et pour augmenter ses chances de plaire, la MILS souhaitait correspondre davantage au corps idéal, un corps intact et jeune, plutôt qu'à son corps réel, un corps qui a vécu deux accouchements et qui en porte les traces. Ce mensonge sur son corps réel peut ainsi avoir induit l'homme à croire qu'elle correspondait davantage au corps idéal. Il existe donc une certaine ambiguïté chez la MILS : une conscience de son corps réel, un dégoût envers les attentes liées au corps idéal, mais une certaine envie, une jalousie ressentie envers ce corps idéal. Un corps qui parvient à séduire, contrairement à son corps réel qui, lui, trahit ses « défauts ». Cette envie se fait d'autant plus sentir au fur et à mesure que la pièce avance :

J'vas pus au dentiste  
Y m'coûtent trop cher  
Y en reste pus pour moi  
Ma yeule est tellement laitte  
J'ai même pas l'goût d'sourire  
Tu peux pas cruiser si tu souris pas  
J'ai l'air d'une pirate

Une grosse Pirate  
 J'ai pus de personnalité on dirait  
 Chus rendue fade  
 Quand j'sors j'me pète la face pis j'danse  
 Chus laide pis nounoune  
 Quissé qui va vouloir baiser avec une mère de cinq enfants nounoune pis laide<sup>285</sup>

Dans cet extrait, la MILS exprime ses difficultés à prendre soin de son corps afin d'être belle. Comme l'explique Michela Marzano, avoir un corps qui soit beau, mince, jeune nécessite « un coût très élevé non seulement en argent et en temps, mais aussi en douleur et sacrifices<sup>286</sup> ». Or, la MILS, n'a pas suffisamment d'argent pour prendre soin de son corps ni le temps de s'en occuper. Comme elle le dit si bien : « J'vas pus au dentiste/Y m'coûtent trop cher/Y en reste pus pour moi ». Son indisponibilité, liée à sa situation financière et à son état de mère monoparentale fait en sorte que le corps idéal reste (encore plus que pour des femmes relevant d'autres milieux et conditions sociales) un impossible à atteindre. Ses enfants lui prennent tout son temps, lui en laissant très peu pour s'occuper de son corps : « J'les vois comme des voleurs/Des p'tits voleurs de temps ». Ainsi, son manque de temps l'empêche de faire tous les sacrifices demandés pour atteindre cet idéal de beauté. Et ce manque d'argent et de temps la rend malheureuse puisqu'elle ne peut « cruiser » si elle n'a pas de jolies dents. Être jolie est un souhait pour cette mère qui voudrait être capable de charmer, qui souhaite seulement avoir la compagnie d'un homme dans son lit pour se sentir un peu moins seule. Son niveau de confiance en elle, en ses capacités de séduction, est directement lié à son apparence physique puisque plus elle se trouve jolie, plus elle se sait séduisante, plus il y a de chances qu'un homme veuille « baiser » avec elle. D'ailleurs, comme le dit Marzano, la beauté corporelle, la silhouette fine, représente « la quintessence de la réussite sociale, du bonheur et de la perfection. [...] C'est notre image qui peut séduire les autres, comme c'est l'image des autres qui peut nous séduire<sup>287</sup> ». Mais se trouvant laide, se qualifiant elle-même de « pirate », la MILS se croit incapable de séduire et son sentiment de solitude en est décuplé. Son désir de ressembler

---

<sup>285</sup> Marjolaine Beauchamp, *op.cit.*, p.39-40.

<sup>286</sup> Michela Marzano, *op.cit.*, p. 35.

<sup>287</sup> *Ibid*, p. 29.

davantage au modèle du corps idéal — mince, jeune, en santé (avec toutes ses dents) — se fait de plus en plus grand au fur et à mesure que sa solitude se fait pesante. Ainsi, une certaine ambiguïté règne chez la MILS qui est confrontée à son corps réel, celui qui a un ventre mou et une bouche de pirate. Elle critique ceux et celles qui s'attendent à rencontrer une femme avec un corps parfaitement athlétique, tout en espérant pouvoir un ressembler ne serait-ce qu'un petit peu à ce corps mince et joli, à la bouche séductrice qui est capable d'attirer n'importe quel homme dans son lit. Ainsi, son corps lui permettrait d'atteindre son but : celui de séduire des hommes, de se sentir capable d'exercer ce pouvoir de séduction en s'affirmant (s'affichant) comme désirable. Son acceptation du corps réel est d'autant plus difficile puisqu'elle se construit en opposition à l'image du corps idéal. Plus le corps réel diverge du corps idéal, plus il est difficile à accepter.

Il paraît évident que les personnages féminins de ces deux pièces contemporaines présentent, dans leurs discours, un rapport au corps ambigu. Sans totalement accepter leur corps réel, elles se représentent celui-ci comme étant imparfait et ne correspondant pas aux idéaux propagés par la société. Mais cette conscience du corps réel ne les empêche pas, toutefois, de souhaiter présenter une apparence qui ressemblerait davantage au corps idéal. Elles se représentent leur corps comme un outil de séduction sur lequel elles peuvent intervenir : moins cet outil correspond au modèle idéal, moins il est efficace. Toutefois, ce désir d'atteindre le corps idéal dans le but de séduire se mêle à une conscience très élevée de l'impossibilité d'y arriver totalement quitte à y passer tout son temps, son argent et son énergie.

### 3.2 Corps sujet et corps instrument

Maintenant que nous savons que les personnages féminins de *La fureur de ce que je pense* et de *M.I.L.F.*, à travers leurs monologues, se représentent leur corps comme un outil de séduction et que cet outil est plus performant lorsqu'il correspond au modèle idéal, il reste à découvrir si elles utilisent leur corps comme l'instrument ou bien comme le sujet de leurs désirs. Pour ce faire, j'explorerai la notion de sujet chez les personnages féminins en m'appuyant à nouveau sur les travaux de Marzano. Comme nous le verrons, la philosophe oppose les concepts objectivation-subjectivation et objectivation-instrumentalisation. Je souhaite donc explorer de quelle manière les personnages féminins de ces deux pièces vivent leur désir sexuel.

Ainsi, je me pencherai en particulier sur l'aspect sexuel du corps des personnages féminins. Puisque la sexualité n'existe pas sans le corps et que le plaisir sexuel, comme le désir sexuel, se situe dans le corps, corps et sexualité deviennent inséparables. Comme l'exprime Marzano, lorsqu'on parle d'envie sexuelle, il est question d'un sujet désirant, mais aussi d'un sujet désiré<sup>288</sup>. L'attirance sexuelle passe par l'attirance d'un corps puisqu'il « n'y a pas de désir entre deux esprits désincarnés, [...] le désir requiert toujours la pensée du corps et l'existence de nous-mêmes et des autres comme créatures incarnées<sup>289</sup> ». Cependant, l'objet sur lequel on projette nos fantasmes ne s'exprime pas seulement envers le corps, mais bien à travers le corps<sup>290</sup>. Et même si le corps est l'objet convoité, cela ne veut pas dire que la personne soit réduite à son corps. Alors, quelle est cette différence entre un corps instrument et un corps sujet du désir ?

Objectiver un corps, ou traiter un corps comme un objet a souvent des connotations négatives. Cependant, il existe différentes formes d'objectivation. La personne dont le corps est objectivé peut être considérée comme un simple instrument d'assouvissement des désirs d'autrui, ou considérée pour sa personne et sa subjectivité. Il y a donc une énorme différence entre un corps-instrument et un corps-sujet, entre instrumentalisation et subjectivation<sup>291</sup>. Un corps regardé comme un simple instrument n'est qu'un outil ou un moyen d'assouvir les désirs de l'autre. Ainsi considérée, « la personne devient alors un simple corps inerte sans plus aucune autonomie, et, finalement, un corps sans intentionnalité et interchangeable<sup>292</sup> ». Le risque en est que ce corps puisse être agressé, violé, que la personne soit considérée comme une propriété privée, une ressource à portée de main. La valeur d'une femme, dont le corps est objectivé comme un instrument, diminue à ses yeux et aux yeux de l'autre qui l'objective : elle est perçue comme une simple poupée gonflable que l'on possède. Toutefois, la possession d'autrui, lors d'un acte sexuel, peut se faire sans instrumentaliser l'autre personne. D'ailleurs, il s'agirait ici non pas de « posséder », le terme utilisé par Marzano étant problématique et contesté chez

---

<sup>288</sup> Michela Marzano, « Corps, sexualité et éthique », *Penser le corps*, Paris, Presse Universitaires de France, coll. « Questions d'éthique », 2002, p. 85.

<sup>289</sup> *Ibid*, p. 87.

<sup>290</sup> *Ibid*, p.88.

<sup>291</sup> *Ibid*, p.91.

<sup>292</sup> *Ibid*, p.91.

plusieurs féministes, mais plutôt de partager un acte sexuel. En effet, on peut entretenir des rapports sexuels avec l'autre tout en lui reconnaissant une réciprocité et une subjectivité. Nommer l'autre par son prénom, lui reconnaître des intentions, permet de reconnaître l'autre en tant que subjectivité. Ce désir sexuel est celui d'un corps-personne et non d'un corps-instrument puisqu'une relation sexuelle réciproque, où les deux partenaires désirent et éprouvent du désir, crée une relation qui alimente un désir. Le corps qu'autrui a et est s'ouvre à l'autre<sup>293</sup>.

### 3.2.1 Le corps instrument

Toutefois, comme le précise Marzano, lorsqu'une personne « devient un instrument du plaisir, elle cesse d'être, en tant que personne charnelle, l'objet de ce désir<sup>294</sup> ». C'est son corps-instrument qui devient l'objet désiré. Lorsqu'une personne est réduite à son corps-instrument « le désir devient urgence et l'acte sexuel devient obscène en se séparant de l'intentionnalité des acteurs et en dépersonnalisant l'objet du désir<sup>295</sup> ». Ainsi, la singularité de la personne s'efface au profit de sa capacité à satisfaire le besoin urgent de la personne qui désire. Bref, la personne instrumentalisée n'est qu'un morceau de viande, un objet. Il y a une ligne qui sépare le désir qui réduit la personne à un instrument, un objet, et un désir qui représente « une ouverture sur l'autre dans sa corporéité, tout en étant une ouverture sur l'autre dans sa personne<sup>296</sup> » soit le désir pour un corps-personne<sup>297</sup>. C'est ce qui permet à la chercheuse de distinguer une sexualité « normale » d'une sexualité « perverse ». Ce faisant, Marzano ne cherche pas à « vouloir tracer une ligne infranchissable entre la *normalité* et la *perversion*, sur la base du concept de nature<sup>298</sup> », ni même à analyser ce qui est naturel selon les statistiques, car on en conclurait que les concepts de normalité et de perversité sont une construction sociale, les pratiques sexuelles variant énormément d'une société à l'autre et d'une époque à une autre. Ainsi, le terme perversion sexuelle se définit, chez Marzano, à partir de l'opposition entre l'objectivation-subjectivante et l'objectivation-instrumentalisante. Cette dernière est l'acte de

---

<sup>293</sup> *Ibid*, p.95.

<sup>294</sup> *Ibid*, p.101.

<sup>295</sup> *Ibid*, p.101.

<sup>296</sup> *Ibid*, p.95.

<sup>297</sup> *Ibid*, p.101.

<sup>298</sup> *Ibid*, p.101.

nier toute intentionnalité à l'autre qu'on transforme en un corps qui devient l'instrument de son propre plaisir. L'objectivation-subjectivante est en réalité l'acte de reconnaître la singularité et les désirs de l'autre.

L'acte sexuel qui objectivise-instrumentalise l'autre a lieu dans la pornographie, en particulier dans la pornographie hétéronormative qui domine le marché<sup>299</sup> : le corps de la femme est souvent présenté comme un simple objet dans lequel, ou sur lequel, l'homme peut jouir. La pornographie objectifie l'acte sexuel en découpant le corps, ne montrant que des images des seins, des fesses ou des parties génitales, omettant souvent le visage de la fille<sup>300</sup> ou de la femme. Cette instrumentalisation d'un corps se produit aussi dans le milieu de la prostitution. La prostituée est payée dans le seul but d'assouvir les besoins de l'homme qui la paie. Elle n'est pas considérée pour sa personne, mais bien pour un corps qu'il est loisible de pénétrer. Ces deux « activités » envoient, selon Marzano, un message très problématique : celui de la possibilité, pour les hommes, de satisfaire n'importe lequel de leurs désirs par l'instrumentalisation du corps féminin. La femme est réduite à ses organes sexuels : elle perd toute son intentionnalité<sup>301</sup>. Les hommes, lorsqu'ils paient une prostituée, ou qu'ils regardent une actrice dans un clip pornographique, s'attendent à pouvoir jouir d'un corps universel plutôt que d'un corps doté d'une intention, d'un corps rattaché à une personne authentique. Il devient donc difficile pour ces amateurs de pornographie d'avoir une relation sexuelle qui passe par le respect de l'autre et de son corps en tant qu'individu<sup>302</sup>.

Par ailleurs, le corps instrument n'est pas seulement celui de la prostituée ou de l'actrice pornographique. Traditionnellement, « la fonction maternelle a été utilisée pour assujettir les femmes<sup>303</sup> » qui étaient vues comme des corps instruments. Le but était de les assigner à ce

---

<sup>299</sup> Par ailleurs, la pornographie féministe cherche à renverser ou à subvertir les codes de la production hétéronormative.

<sup>300</sup> Le terme « fille » est ici employé car ce sont souvent des personnes mineures qui sont filmées, malgré l'illégalité.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p.107.

<sup>302</sup> Évidemment, d'autres postures discursives existent : il y a par exemple des personnes qui militent pour la reconnaissance de l'agentivité et des droits des travailleuses du sexe. C'est un spectre dense et complexe et qui pourrait être exploré davantage dans le cadre d'un autre travail.

<sup>303</sup> Isabelle Boisclair et Catherine Dussault-Frenette, « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », *Recherches féministes*, vol.27, n° 2 p.44.

rôle de procréation, permettant de perpétuer une composante essentielle du système patriarcal : l'oppression des femmes. La valeur des mères, des femmes, était réduite à celle d'engendrer. Elles n'avaient pas d'autre valeur que leur fonction de corps-instrument, de corps-réceptif d'un futur bébé à naître<sup>304</sup>. Le livre *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood critique d'ailleurs la maternité contrainte évoquée plus haut. La grossesse y est présentée comme une forme d'esclavage. « [L]a maternité [...] est décrite comme une expérience aliénante qui ne permet pas aux femmes de prendre conscience d'elles-mêmes et de leur subjectivité<sup>305</sup> ». Comme si liberté et autonomie ne pouvaient rimer avec maternité. Toutefois, il est à noter que cette vision de la maternité oublie ce que la femme peut vivre et ressentir dans son corps pendant cette période de grossesse. Elle change dans son corps au fur et à mesure que le bébé grandit. « C'est pourquoi l'expérience de la grossesse aboutit souvent à ce que le corps ne soit plus vécu comme un objet, mais comme la réalité matérielle que chaque femme est<sup>306</sup> ».

Ainsi, il est clair que, selon cette perspective, une relation corps-objet-instrument peut être destructrice pour celle ou celui qui est considéré comme l'instrument, contrairement à une relation corps-objet-subjectivation, où les deux personnes profitent de la relation sexuelle<sup>307</sup>.

### 3.2.2 Le corps-instrument dans les pièces *La fureur de ce que je pense* et *M.I.L.F.*

Qu'en est-il des personnages féminins des pièces *M.I.L.F.* et *La fureur de ce que je pense* ?

Prostituée, mères, filles : vivent-elles, dans leurs discours, leur corps comme un instrument ?

Dans la pièce *La fureur de ce que je pense*, le personnage de Johanne parle de son expérience en tant que prostituée. Dans un long monologue où elle révèle une partie de son intimité, Johanne parle de ses expériences sexuelles avec les hommes qui la paient comme putain :

---

<sup>304</sup> Michela Marzano, « Corps, sexualité et éthique », *op.cit.*, p.111.

<sup>305</sup> *Ibid*, p.111.

<sup>306</sup> *Ibid*, p.114.

<sup>307</sup> Cette posture de Marzano, manifestation hétérocentrée et hétéronormative, est utilisée dans le cadre de ce mémoire puisqu'elle convient à l'univers hétéronormatif des deux pièces. La pièce *M.I.L.F.* présente d'ailleurs à même son titre le nom attribué par des hommes hétérosexuels à un type de pornographie qui s'adresse à de jeunes hommes hétérosexuels. Quant à la pièce *La fureur de ce que je pense*, il ne faut pas oublier qu'elle met en scène des personnages provenant de l'œuvre d'Arcan qui, rappelons-le, se circonscrit dans un univers très hétéronormé.

Qu'est-ce que vouloir, penser ou décider lorsqu'on est pendue à tous les cous, à toutes les queues, les pieds dans le vide, le corps emporté par cette force qui me fait vivre et qui me tue à la fois.

Je ne sais pas crier ni gesticuler en dehors du lit, en dehors de la demande, alors peut-être des mots, ces mots pleins de mon cri qui pourront les frapper tous, et plus encore, le monde entier, les femmes aussi, car dans ma putasserie c'est toute l'humanité que je répudie, mon père, ma mère et mes enfants si j'en avais, si je pouvais en avoir.

J'allais oublier que je suis stérile, incendiée, que tout le sperme du monde n'arriverait pas à éveiller quoi que ce soit en moi<sup>308</sup>.

Dès le début de son monologue, le personnage de Johanne utilise les termes « qu'est-ce que vouloir, penser » signifiant ainsi qu'elle ne décide pas, qu'elle ne désire pas : elle subit. Par sa simple interrogation, on en comprend que son expérience en tant que prostituée n'est pas celle d'un corps désirant, mais bien d'un corps qui subit le désir des autres, « pendue à tous les cous » pendue aux désirs de ces hommes sans noms. Elle est l'instrument de satisfaction pour toutes ces « queues ». Mais ce qui surprend c'est qu'elle fait subir le même sort aux hommes : elle les instrumentalise. Elle ne les nomme pas par leur prénom : elle les réduit à leurs parties génitales, à leurs « queues » comme elle les appelle. Les clients, comme le souligne Amélie Michel, sont dépersonnalisés. D'une part, la narratrice « nie leur individualité en refusant de les penser un par un ; d'autre part, elle nie leur subjectivité en les réduisant à leur sexe<sup>309</sup> ». Ce faisant, la narratrice crée un effet de distanciation avec ses clients. Elle parvient ainsi, comme le souligne

---

<sup>308</sup> Marie Brassard, *op.cit.*, p.21.

<sup>309</sup> Amélie Michel, « La violence énonciative dans *Putain* de Nelly Arcan : entre intériorisation et renversement des rapports de pouvoir liés à la sexualité » *Études littéraires*, vol. 42 n° 8, 2019, p.141.

Michel, à se poser « en maître du discours et détentrice du pouvoir, tandis que le client est réduit au statut d'objet anonyme et interchangeable<sup>310</sup> ». Ici, la putain enlève toute humanité à l'homme en le réduisant à ses parties génitales. Elle se déshumanise elle-même en décrivant son corps comme étant sans vie, inerte, « que tout le sperme du monde n'arriverait pas à éveiller quoi que ce soit en [elle] » se qualifiant elle-même d'objet. Un objet dont on se sert comme instrument et dont la fonctionnalité se résume au lit puisqu'elle ne peut « pas crier ni gesticuler en dehors du lit ». Elle n'a d'utilité que dans le lit, là où elle peut accomplir son rôle, sa fonction de putain, de corps assouvissant le sexe masculin. Elle se représente son corps comme un instrument pour assouvir les besoins d'autrui.

Plus tard dans la pièce, c'est au tour du personnage de Monia de se considérer comme un corps-objet-instrument. Dans ce passage, elle raconte sa lassitude d'être prise pour une autre :

il en faudrait beaucoup pour faire de moi une femme et pour me distinguer des autres,  
il faudrait d'abord cesser de me confondre,  
que jamais plus on ne m'aborde pour me dire que je ressemble à une telle,  
à une ancienne copine ou à une chanteuse populaire,  
merci beaucoup, je suis flattée,  
je suis heureuse d'être ainsi coincée entre les hommes et celles qu'ils visent<sup>311</sup>,

Ainsi, en avouant qu'on la confond trop souvent avec une célébrité, elle se plaint de l'universalité de son apparence. Elle ne fait qu'exprimer une réalité trop propagée : celle où les hommes, à force d'être exposés à des images pornographiques, ne désirent pas l'autre, mais bien une sorte de corps universel, un corps-prostitué comme le spécifie Michela Marzano<sup>312</sup>. Mais en spécifiant qu'« il faudrait d'abord cesser de [la] confondre », elle indique son refus d'incarner ce rôle de femme prostituée, de corps universel : de marchandise interchangeable

---

<sup>310</sup> *Ibid.*

<sup>311</sup> *Ibid.*, p.51.

<sup>312</sup> Michela Marzano, « Corps, sexualité et éthique », *Penser le corps, op.cit.*, p.108.

qui n'a pour but que d'assouvir les besoins sexuels des hommes. Le sarcasme présent dans cette phrase « je suis heureuse d'être ainsi coincée entre les hommes et celles qu'ils visent » indique qu'au contraire, elle en a assez d'être seulement un corps de substitution pour permettre à l'homme de satisfaire ses fantasmes. Elle n'est donc pas reconnue pour sa personne, sa subjectivité, puisqu'elle n'est pas la femme que ces hommes « visent ». Comme l'explique Marzano, « [l]orsqu'une personne devient un instrument de plaisir, elle cesse d'être, en tant que personne charnelle, l'objet du désir. C'est son corps-instrument qui devient l'objet du désir<sup>313</sup> ».

Toutefois, même si elle est considérée par les autres comme un corps-objet-instrument, Monia souhaite être autre chose, être reconnue pour ce qu'elle est, reconnue pour sa subjectivité. Elle aspire à être un corps-objet-subjectivé et est fatiguée d'être prise pour une autre. Son désir de reconnaissance se fait sentir de plus en plus au fur et à mesure que son monologue prend de l'ampleur. Grâce à cette forme discursive, qui, nous l'avons vu, sonde les domaines de l'intime, le personnage de Monia peut creuser plus profondément en son for intérieur et partager son besoin de reconnaissance :

et je ne pourrais pas ne pas chercher autour de moi  
un regard qui me rende telle, qui me fasse prendre toute 'la place, qui me hisse  
jusqu'à cet endroit où tous pourront me voir, et me voir pourquoi pensez-vous,  
pour bander de moi en maillot de bain,  
les seins qui pointent sous le tissu trempé, me voir pour que disparaissent  
les autres, pour faire de moi la seule qui soit

et de là je pourrai enfin montrer ma laideur même si vous ne voulez pas en  
entendre parler, je me tuerai devant vous au bout d'une corde,  
je ferai de ma mort une affiche qui se multipliera sur les murs,  
je mourrai comme on meurt au théâtre, dans le fracas des tollés.

---

<sup>313</sup> *Ibid*, p.101.

Je déteste gémir alors que je voudrais briller, mais oui j'en suis encore là, à vouloir être belle dans ce que je dis, à vouloir dire d'une seule traite la fureur de ce que je pense<sup>314</sup>

Le besoin de reconnaissance du personnage passe par un besoin de reconnaissance d'un corps plus séduisant que tous les autres. Ici, elle ne cherche pas à être reconnue pour la personne qu'elle est, mais pour le corps qu'elle est et qu'elle a : pour ses seins qui pointent, pour son corps en maillot de bain qui pourra éveiller le désir de n'importe quel homme. Mais l'attention que la locutrice veut attirer sur son corps ne signifie pas qu'elle soit réduite à celui-ci, ni que son corps devienne un simple instrument de plaisir. D'ailleurs, ce que son discours met surtout de l'avant, c'est une envie de détrôner tous les autres corps, d'être la seule qui puisse susciter le désir. Comme si sa seule chance d'être reconnue et d'être vue par les autres était d'être la seule qui existe. Certes, elle cherche à être objectivée, à être vue pour son corps. Mais comme mentionné précédemment, l'objectivation d'une personne, en tant qu'objet de désir et de plaisir sexuel, doit s'analyser en fonction du contexte. L'objectivation peut être « une instrumentalisation de son corps-chair ou [...] une prise en compte d'autrui en tant que corps-personne<sup>315</sup> ». Dans ce cas-ci, le personnage de Monia veut pouvoir « enfin montrer [s]a laideur » et donc sa vraie nature, sa personne entière. Et comme elle ne souhaite pas être confondue avec une autre, l'objectivation de son corps passe par la subjectivation de son être. Elle cherche un regard qui la rende belle, unique, brillante. D'ailleurs, comme l'explique Marzano, « on éprouve du plaisir lorsqu'on est regardé, touché, caressé, par *l'objet désiré*<sup>316</sup> ». Cet *objet désiré*, pour Monia, n'est nul autre que le regard d'un homme qui puisse la faire se sentir belle. De plus, comme le mentionne Marzano, le regard du sujet désirant a la capacité d'incarner le sujet désiré<sup>317</sup>. Ainsi, en cherchant un regard qui la désirerait, Monia cherche aussi un moyen de s'incarner en tant que personne, en tant qu'être unique.

Les différentes voix de cette pièce, qui ne sont qu'une fragmentation de la même voix, témoignent, mises ensemble, d'un certain rapport au corps qui soit ambigu. Ni tout à fait sujet

---

<sup>314</sup> Marie Brassard, *op.cit.*, p.50.

<sup>315</sup> Michela Marzano, « Corps, sexualité et éthique », *Penser le corps, op.cit.*, p.91.

<sup>316</sup> *Ibid*, p.85.

<sup>317</sup> *Ibid*, p.92.

de leur corps, ni tout à fait instrument, elles errent entre les deux postures. L'effet du dispositif choral accentue d'ailleurs cette impression d'errance, faisant se rencontrer plusieurs voix énonçant des points de vue différents, permettant de naviguer dans cet entre-deux. L'impression de ne pouvoir être autre chose qu'un corps instrument pour autrui, qu'un corps utilisé pour satisfaire leurs besoins sexuels n'efface pas, dans le discours du personnage, son envie très forte d'être considérée pour sa personne. Son sentiment d'être prisonnière des envies des autres ne l'empêche pas de vouloir être reconnue par le regard des autres, comme une personne unique.

Dans *M.I.L.F.*, cette ambiguïté face à la représentation du corps comme objet ou sujet semble aussi traverser les personnages de la pièce. Dans le cas du personnage de la MILF, il paraît évident qu'elle est sujette de son corps : elle sait désirer et aime se faire désirer. Dans cet extrait, elle parle de sa première expérience avec une femme et du plaisir ressenti :

C'tait une sorte d'icône

[...]

Elle me frenchait comme si j'étais un ananas juteux

Comme si j'tais pas passée date

Comme si j'tais mure

J'me sentais sexy

Désirable

J'suis allée dans son lit

En trainant ma carcasse de trop d'chair

Mais j'tais légère pis la vie était légère pis sa bouche

était puissante

[...]

C'tait la première fois qu'être une mère m'avait semblé être du capital de consistance

Je préfère être celle qui goûte

Je l'ai savourée en mettant tous mes silences accumulés  
dans mes gestes

Elle qui semblait avoir accès à tout l'plaisir du monde

Elle qui n'avait pas besoin de moi  
 Se recroquevillait, happée par ma dévotion<sup>318</sup> »

Dans ce passage, il est montré que la MILF, grâce aux caresses et aux baisers de l'autre femme, se sent « sexy, désirable ». Sa bouche a le pouvoir d'incarner la MILF, de la faire sentir « mure » puisque comme l'explique Marzano, « dès qu'une personne devient l'objet du désir, le regard et les caresses du sujet désirant ont le pouvoir de l'incarner<sup>319</sup> ». Et à ce moment-là, il est évident que la MILF est l'objet du désir de sa partenaire. Mais le fait qu'elle soit l'objet de désir ne l'empêche pas d'être reconnue dans sa subjectivité. C'est bien d'ailleurs ce qui caractérise les relations sexuelles objectivation-subjectivante : la réciprocité dans le désir et la subjectivité de l'autre avec qui on partage une relation sexuelle<sup>320</sup>. Et pour une rare fois dans la pièce, la parole de la MILF exprime qu'elle se sent reconnue pour ce qu'elle est, désirée pour son « capital de consistance ». Grâce au dispositif du monologue, elle parvient à extérioriser ce sentiment de confiance qui l'habite au plus profond d'elle. C'est ce sentiment qui lui permet à elle aussi de désirer. Elle agit en fonction de son désir. Il y a une possession réciproque chez les deux femmes. La MILF s'ouvre à l'autre, en même temps que le corps de l'autre s'ouvre à elle, lui permettant de jouir de sa présence. Un corps sujet est capable de désirer tout en se laissant désirer. C'est d'ailleurs le désir de l'autre qui enflamme la MILF, qui la fait sentir tellement bien que cela lui permet d'agir et de profiter pleinement de sa relation avec sa partenaire. Le plaisir de la MILF est palpable dans sa parole, dans le choix des mots qu'elle utilise. En affirmant préférer « être celle qui goûte » et l'avoir « savourée », elle laisse transparaître, dans son discours, un réel plaisir éprouvé lors des rapports sexuels. Comme mentionné dans le précédent chapitre, le monologue « apparaît comme l'ultime espace de parole possible permettant la reconstitution d'une identité minée.<sup>321</sup> » Et à travers ce monologue, la MILF aborde une expérience sexuelle qui lui a permis de

---

<sup>318</sup> Marjolaine Beauchamp, *op.cit.*, p. 46.

<sup>319</sup> Michela Marzano, « Corps, sexualité et éthique », *Penser le corps, op.cit.*, p. 92. Ce concept d'incarnation, chez Marzano, recouvre « le désir d'une possession réciproque [qui elle,] réalise d'ailleurs l'incarnation des êtres humains », voir p.92.

<sup>320</sup> *Ibid*, p.93.

<sup>321</sup> *Ibid*.

se reconstruire, de vivre une sexualité plus douce, dans laquelle elle expérimente le plaisir. D'ailleurs, son choix de mots contraste avec son vocabulaire habituel, normalement plus cru. Ici, au contraire, le terme « ananas juteux » rajoute même une certaine poésie à son discours et fait, lui aussi, écho à la sphère du plaisir gustatif.

Par ailleurs, même lors de ses autres relations avec des hommes, la MILF est toujours sujette de son corps<sup>322</sup>. Dans cet extrait, la MILF exprime clairement ses désirs, ses intentions :

Moi, mon top fantasme, c'est de baiser un homme avec  
du pouvoir  
Un homme à l'aise  
En anglais, on dit : « I wanna fuck the privilege out of you »  
C'est comme un cercle  
Lui y veut baiser ma vulnérabilité, mes approximations, mon intelligence, ma  
répartie [...]  
Moi j'veux baiser son pouvoir, son assurance, son cash,  
Même si je m'en crisse de son cash, j'veux baiser son cash  
J'veux être le boss, le t'nir dans ma main, vois sa p'tite  
face distorsionnée par la jouissance, l'avoir vu l'échapper

Le best c'est qu'y soit pus capable de s'passer de moi, qu'y veule me revoir  
souvent, pas nécessairement pour le sexe, juste parce qu'y s'sent stimulé<sup>323</sup> »

Ici, la MILF exprime son désir d'avoir des relations sexuelles avec des hommes mûrs et riches tout en voulant être désirée par ceux-ci, en voulant les stimuler. Et cette stimulation passe par une reconnaissance de sa subjectivité à elle. Seule elle, en tant que femme « intelligente » et dotée de « répartie » peut le satisfaire. Cette possession réciproque réalise d'ailleurs une subjectivation mutuelle, une reconnaissance mutuelle de l'autre en tant qu'humain<sup>324</sup>. Elle est

---

<sup>322</sup> *Ibid*, p. 89.

<sup>323</sup> Marjolaine Beauchamp, *op.cit.*, p.37-38.

<sup>324</sup> Michela Marzano, « Corps, sexualité et éthique », *Penser le corps. op.cit.*, p.93.

parfaitement consciente de ses désirs, de ce qu'elle veut, et ne se laisse pas utiliser comme un simple objet, au contraire. Dans les usages et les conventions, « la présence d'une femme est, sur le plan social, différente par nature de celle d'un homme<sup>325</sup> », rappelle John Berger. Se référant à plusieurs portraits nus féminins du XIXe siècle, Berger explique que « la présence d'une femme exprime sa propre attitude face à elle-même, et définit ce qui peut ou ne peut pas lui être fait<sup>326</sup> ». Mais au contraire, dans son discours, la MILF énonce ce qu'elle veut faire, plutôt que ce qu'elle veut qu'on lui fasse. Elle rêve d'acquérir une certaine puissance tout en étant sujet de son corps et de ses désirs. Cette reprise du pouvoir chez la MILF, qui affirme vouloir : « être le boss, le t'nir dans [s]a main, voir sa p'tite face distorsionnée par la jouissance », est le signe d'une libération sexuelle, l'un des objectifs principaux chez certains groupes féministes dès la fin des années 1960, début 1970. D'ailleurs, comme le rappelle Gayle Rubin, le mouvement traditionnel féministe, « pro-sexe », opposé au mouvement anti-pornographie, a eu « pour fers de lance des lesbiennes dont la sexualité n'était pas conforme aux normes de pureté du mouvement [et] des hétérosexuelles sans complexes<sup>327</sup> ». Et c'est ce qu'affiche la MILF en affirmant vouloir « baiser son pouvoir, son assurance, son cash, » : une sexualité décomplexée de tout jugement.

Toutefois, dans la même scène, lorsque vient le moment pour la MILK de déverser son monologue, celle-ci relate une histoire qui est davantage ambiguë. Lors de ce partage entre les trois mères d'un aspect très personnel de leur vie, la MILK raconte sa soirée amorcée dans un taxi avec un homme :

C'est impressionnant de baiser avec un Noir  
 Faut pas l'dire publiquement parce que ça fait fétichiste  
 Mais crisse, c'est marquant  
 J'saurais pas comment le dire autrement  
 Ta peau blanche  
 Sa graine noire

---

<sup>325</sup> John Berger, *Voir le voir*, Paris, Alain Moreau, 1976, p.49.

<sup>326</sup> *Ibid*, p.50.

<sup>327</sup> Gayle Rubin, « Penser le sexe », dans *Surveiller et jouir : Anthropologie politique du sexe*, EPEL, Paris, 2010, p.195.

Son dos, ses fesses  
 J'avais l'impression de faire de la magie  
 Mais c'est juste des flashes parce que j'tais saoule en tabarnac<sup>328</sup>

Ici, on voit une femme qui se remémore sa nuit avec un bel homme noir. Le terme « magie » laisse deviner qu'elle a apprécié son expérience, qu'elle trouvait désirable ce corps masculin et donc qu'elle agissait en fonction de ses désirs. Les termes « criss, c'est marquant », « fétichiste », « graine noire » et « son dos, ses fesses » marquent l'intérêt de la MILK pour le corps de son partenaire, plutôt que pour sa personne. L'autre est vu comme l'objet du désir plutôt que comme le sujet. Son fantasme n'est pas d'avoir une relation sexuelle avec lui personnellement, mais bien avec lui en tant que la représentation d'un homme noir. Il est l'instrument de ces fantasmes, de son « fétiche » comme elle le dit. Au fil de la scène, ses souvenirs laissent place à la manière dont elle a été considérée pendant ces rapports sexuels :

Tu pues le sperme pis les fluides  
 T'es hangover  
 Pis t'essaies d'expliquer quelque chose à ta conscience  
 Mais dans ta tête ça hurle  
 WHAT THE FUCK  
 Quessé t'as faite ?

Pis là tu te rends compte que t'as mal au cul  
 Comme si ça dégelait d'un coup  
 T'as vraiment fucking mal au cul

Mais j'fourre jamais dans l'cul dans vie

Mais là tu l'sais en esti que tu l'as faite  
 T'es pas juste hangover

---

<sup>328</sup> Marjolaine Beauchamp, *op.cit.*, p.41.

T'as pas juste baisé un beau corps noir  
 Tu t'es faite enculer !

Ahh... Mais y avait le tour  
 Y m'donnait des p'tites tapes su'é fesses  
 Esti j'avais hâte que quelqu'un me l'fasse  
 Ça m'fait feel un peu sale  
 Plus ça avançait plus on essayait des trucs style  
 Film de porn  
 Après ça  
 Fuck  
 J'm'en rappelle pus  
 J'avais juste mal au cul<sup>329</sup>

Dans la suite de cet extrait, la femme se remémore, avec une certaine honte, la nuit qu'elle a passée. Le langage vulgaire, la présence de nombreux sacres, marquent cette expérience comme d'autant plus ambiguë. Le plaisir qu'elle a ressenti avec cet homme est en effet mis en écho avec la douleur ressentie le lendemain de veille. Il est flagrant qu'elle a vécu ce qu'elle-même semble considérer comme une sexualité partiellement désirée, dû aux termes en lettres majuscules « WHAT THE FUCK » et à l'expression « J'fourre jamais dans l'cul dans vie ». Dans son monologue, la jeune femme évoque son état d'ébriété, lequel laisse suggérer qu'elle n'était pas parfaitement consciente lors des événements et que sa capacité à agir et à vouloir était altérée. Ainsi, il est d'autant plus aisé d'affirmer que son corps a été, au moins en partie, utilisé comme un instrument pour assouvir des désirs pervers, « des trucs style film de porn ». D'ailleurs, « si l'objectivation implique une instrumentalisation de l'objet, la personne ainsi objectivée ne peut être rien d'autre qu'un outil et un moyen<sup>330</sup> » et dans ce cas-ci, la MILK semble n'avoir été qu'un moyen pour son partenaire d'obtenir du sexe anal. Sa permission n'a pas été demandée : elle s'est fait convaincre par des tapes sur les fesses. Ses mots « Ahh...

---

<sup>329</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>330</sup> Michela Marzano, « Corps, sexualité et éthique », *Penser le corps. op.cit.*, p.91.

Mais y avait le tour » indiquent seulement qu'il avait la bonne manière de la convaincre. Gayle Rubin rappelle qu'« une activité hétérosexuelle peut être choisie librement ou contrainte par la force<sup>331</sup> » et donc que ce n'est pas parce qu'il y a une relation entre un homme et une femme, en couple ou non, qu'il y a obligatoirement un consentement. Le consentement, comme le rappelle Jacques Marquet, est le « critère ultime de relations légitimes, [et] traduit une transformation radicale du rapport entre les hommes et les femmes qui s'incarne dans une parole libérée<sup>332</sup> ». Toutefois, ici, la MILK n'a pas pu s'exprimer, son consentement n'a pas été vérifié. Même si elle dit avoir eu « hâte que quelqu'un [le lui] fasse », rien dans son langage verbal n'indiquait son envie d'avoir ce genre de relation sexuelle. Par ailleurs, son désir inavoué d'avoir des relations anales est tout de même assouvi, non grâce à une prise d'initiative de sa part, son taux d'alcoolémie l'empêchant peut-être de prendre des décisions éclairées, mais grâce à l'homme qui use de son pouvoir d'influence sur elle pour pratiquer la sodomie. Elle « [s] » es[t] faite enculer!<sup>333</sup> », car l'homme a initié le mouvement, mais aussi parce qu'elle en avait envie. Ici, son intention est présente. La MILK place son corps dans une position d'objet. L'homme se trouve dans la position dominante, celui qui agit, tandis que la femme se trouve dans la position de celle qui reçoit l'action, (les tapes sur les fesses). De plus, le terme « porn », qu'elle emploie dans son monologue, laisse présager qu'elle a, pendant cette nuit torride, davantage été utilisée comme objet, puisque la dégradation des femmes, comme le soulignent de nombreuses critiques féministes, caractérise la pornographie hétérosexuelle<sup>334</sup>. Bref, bien que cette expérience ait matérialisé un de ses fantasmes, la MILK, qui n'a manifestement que partiellement désiré y prendre part<sup>335</sup>, n'est principalement, ici, qu'un instrument pour permettre à l'homme de jouir de ses fantasmes.

---

<sup>331</sup> Gayle Rubin, *op.cit.*, p.198.

<sup>332</sup> Jacques Marquet, « Clés pour comprendre la sexualité contemporaine », *La revue nouvelle*, Bruxelles, 2011, p. 34.

<sup>333</sup> Marjolaine Beauchamp, *op.cit.*, p.43.

<sup>334</sup> Flörian Vörös, *Cultures pornographiques : anthologie des porn studies*, Éditions Amsterdam, p.46. D'ailleurs, comme le souligne Flörian Vörös, (p.186), le plaisir, dans ce genre de pornographie, se situe « du côté de celui qui pénètre, et les preuves du plaisir “viennent” sous forme d'éjaculation du pénis », non pas d'un orgasme féminin.

<sup>335</sup> À cet égard, et soulignant l'idée d'un spectre du consentement, Lori St-Martin parle de « consentir mollement », dans Lori Saint-Martin, « Étranges “séductions ” », *Françoise Stéréo*, octobre 2015, en ligne, < Françoise Stéréo : <http://francoisestereo.com/etranges-seductions-2/> >, consultée le 1<sup>er</sup> juin 2021.

Ainsi, les personnages féminins de la pièce *M.I.L.F.* montrent une sexualité ambiguë où désirs et fantasmes se mêlent. Les relations sexuelles décrites par les personnages ne sont parfois qu'un moyen d'assouvir des envies, des fantasmes, sans entretenir une grande considération pour le partenaire. D'autres fois, au contraire, ces relations témoignent d'une telle réciprocité qu'elles permettent aux désirs de grandir. Dans les pièces *M.I.L.F.* et *La fureur de ce que je pense*, il y a cette alternance qui se manifeste, chez les personnages féminins, entre la sensation de devoir se placer en position d'objet pour avoir des relations sexuelles, et le souhait d'avoir une relation intime où les deux corps seraient perçus dans leur subjectivité et leur unicité.

### 3.3 L'agentivité sexuelle

Dans cette troisième section, je m'intéresserai aux poétiques du désir exprimées par les personnages féminins dans les parties précédentes en mettant de l'avant, entre autres, les manifestations de l'agentivité sexuelle — soit la capacité d'un sujet d'agir en fonction de ses propres désirs — au sein des discours. Je souhaite explorer la place des patrons dominants qui reconduisent toujours ces positions dissymétriques où l'homme est sujet du désir et la femme objet du désir.

Tout d'abord, il faut définir ce qu'est l'agentivité sexuelle. Dans la section précédente, il a été établi que les personnages féminins de ces pièces de théâtre exprimaient, à travers leurs différentes prises de parole, des désirs sexuels. Reste à établir désormais si elles sont agentives dans leur désir. Selon Marie-Ève Lang, une personne agentive sexuellement « agit selon des désirs qui sont les siens, et non selon ceux qui sont dictés par un système patriarcal qui lui prête les siens<sup>336</sup> ». Ainsi, l'agentivité sexuelle prend en compte la capacité d'agir du sujet sexuel contrairement à la subjectivité sexuelle qui, elle, n'est que la sensation d'avoir droit au plaisir sexuel, sans pour autant ressentir le besoin d'agir.

---

<sup>336</sup> Marie-Ève Lang, « L'“agentivité sexuelle” des adolescentes et des jeunes femmes : une définition », *Recherches féministes*, vol. 24 n° 2, 2011, p.193.

### 3.3.1 Une agentivité ambiguë

Reprenons les deux scènes analysées antérieurement de la pièce *La fureur de ce que je pense*.

Dans la deuxième scène, le personnage de Monia veut être regardé et souhaite susciter le désir de ceux qui la regardent :

et je ne pourrais pas ne pas chercher autour de moi  
un regard qui me rende telle, qui me fasse prendre toute la place, qui me hisse  
jusqu'à cet endroit  
où tous pourront me voir, et me voir pourquoi pensez-vous, pour bander de moi  
en maillot de bain.

Son fantasme correspond parfaitement à celui imposé par la société : celui d'une femme en bikini, les pointes de mamelons visibles à travers le tissu, signe de sa propre excitation à l'idée d'être regardée par l'homme devant elle. Comme le simplifie si bien Berger, « *être homme c'est agir, être femme c'est paraître*. Les hommes regardent les femmes alors que les femmes s'observent en train d'être regardées<sup>337</sup>. » D'ailleurs, il n'est pas anodin que le personnage de Monia choisisse le monologue pour s'exprimer, cette forme discursive qui, rappelons-le, a été critiquée pour avoir délaissé l'action au profit de la parole. Et même si la parole constitue en fait l'action dramatique des pièces monologuées, elle permet plutôt au personnage, dans ce cas-ci, d'affirmer « chercher autour [d'elle] un regard qui la rende telle ». Le personnage de Monia incarne cette femme qui ne cherche qu'à paraître plutôt qu'à agir. Ce long monologue attire l'attention du lecteur ou de la lectrice sur l'inactivité du personnage féminin, sur son envie de plaire. Elle se présente ici comme un objet sexuel, un objet de désir. Cette présentation ne fait pas d'elle un sujet agentif car agir sexuellement « ne rend pas un comportement agentif<sup>338</sup> ». D'ailleurs, en tenant ce discours, elle ne fait qu'adopter une mentalité qui soutient le patriarcat et la soumission des femmes au pouvoir des hommes en mettant l'accent sur l'apparence physique et la désirabilité, ce qui va à l'encontre même de l'idée d'agentivité<sup>339</sup>. En réalité, selon la théorie des scripts sexuels de John Gagnon et de William Simon, des scénarios guident

---

<sup>337</sup> John Berger, *op.cit.*, p.51.

<sup>338</sup> *Ibid.*

<sup>339</sup> Averett, Paige, Mark Benson et Kourtney Vaillancourt, « Young Women's Struggle for Sexual Agency : the Role of Parental Messages », *Journal of Gender Studies*, vol 17, n°4, 2008, p.332.

ce que nous percevons comme sexuel dans une société donnée. Le désir féminin, selon cette même notion, serait dominé par une culture masculine qui place l'homme en tant que sujet de désir et la femme en tant qu'objet de désir. Les femmes introjecteraient les scénarios conceptualisés par les hommes, par exemple celui de devenir excitées sous l'emprise de la douleur, et en feraient leurs fantasmes<sup>340</sup>. Dans cet extrait, il est possible de constater que le fantasme du personnage de Monia correspond en tout point à un fantasme masculin qu'elle aurait ainsi introjecté : une femme objectivée par le regard de l'homme sujet du désir. Il devient donc plus difficile pour les femmes d'avoir des fantasmes hors des représentations culturelles auxquelles elles sont exposées<sup>341</sup>. Les scripts dominants, perpétués par la culture à travers les médias, la littérature, les publicités et les discours sociaux, posent toujours l'homme comme sujet et la femme comme objet. Et pour établir sa féminité, la femme doit incarner le corps à apprécier et mettre ce corps en valeur, ce que le personnage de Monia fait parfaitement.

Les personnages féminins de la pièce *La fureur de ce que je pense* n'agissent pas de manière instinctive et n'agissent pas non plus en fonction de leur désir. Lorsque la putain dit être incapable de gesticuler en dehors du lit, elle vient confirmer que son comportement est appris.

Je ne sais pas crier ni gesticuler en dehors du lit,  
 en dehors de la demande, alors peut-être des mots,  
 ces mots pleins de mon cri qui pourront les frapper tous<sup>342</sup>

Comme l'explique Michel Bozon, « dans le désir humain, les corps ne sont pas agis par l'instinct : ils font ce qu'ils savent et savent ce qu'ils font<sup>343</sup> ». Dans cet extrait, la femme a appris à être désirable dans un lit. Elle ne sait comment agir en dehors de ce lit puisque c'est seulement dans ce contexte qu'elle a appris les scripts du désir sexuel. Elle sait parfaitement ce

---

<sup>340</sup> John Gagnon, *Les scripts de la sexualité. Essais sur les origines culturelles du désir*. Traduit de l'anglais par Marie-Hélène/Sam Bourcier avec Alian Giami, Paris, Payot, 2008, p.115.

<sup>341</sup> Laurence Pelletier, « Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette, (dir), *Femmes désirantes : art, littérature, représentations* », Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2013, 366 p. », vol.27, n°2, 2014, p. 250.

<sup>342</sup> Marie Brassard, *op.cit.*, p.21.

<sup>343</sup> Michel Bozon, « Les significations sociales des actes sexuels », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 128, Sur la sexualité, 1999, p.3.

qu'elle fait en gémissant dans son lit : elle sait parfaitement comment susciter le désir, sans nécessairement elle-même désirer. La figure de la putain dans l'œuvre de Nelly Arcan, comme l'explique Joëlle Papillon, n'est nulle autre qu'une figure « d'obéissance à un impératif de désirabilité hétérosexuelle<sup>344</sup>. » Elle ne fait que choisir d'incarner l'image qu'on lui a prescrite en tant que femme.

Toutefois, si l'on s'arrête à la première scène monologuée de la pièce analysée en début du deuxième chapitre, où le personnage de Sophie critique les devoirs des femmes de toujours être belle, on peut voir que le personnage de Sophie n'est pas qu'une femme soumise aux dictats du patriarcat. En effet, elle critique surtout l'obligation des femmes de devoir s'entraîner, subir des chirurgies plastiques, côtoyer les salons de beauté et suivre un régime pour être considérées attirantes sexuellement.

Dans son monologue, il est clair que la protagoniste se sent piégée dans cet univers de la dictature de la beauté qui emprisonne plusieurs femmes. Mais ces femmes, comme le précise Christina Chung, « sont conscientes de leur condition et visent à transformer, non par leur corps, mais par la parole, le discours qui leur impose des normes esthétiques<sup>345</sup> ». Le monologue, cette instance de la parole qui permet aux personnages de la pièce de s'exprimer, est aussi l'outil qui leur permet d'être agentives. Par la forme de l'adresse, elles parviennent à verbaliser leurs pensées les plus profondes, à partager leur compréhension de la société dans laquelle elles sont piégées. En fait, comme le souligne Butler, le langage « est le lieu même d'une répétition, d'une citation constante, d'une itérabilité inhérente et, conséquemment, il ouvre la porte à l'« agentivité » du sujet à travers le redéploiement, la resignification et la répétition subversive<sup>346</sup> ». Et grâce à

---

<sup>344</sup> Joëlle Papillon, « Derrière le masque : la disparition du désir féminin dans l'œuvre de Nelly Arcan », dans Isabelle Boisclair et Catherine Dussault-Frenette (dir.), *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2013, p.148.

<sup>345</sup> Christina Chung, « La femme et son corps dans l'œuvre de Nelly Arcand », dans Isabelle Boisclair et al., *Nelly Arcan: trajectoires fulgurantes*, Montréal, les éditions de remue-ménage, 2017, p.185.

<sup>346</sup> Traduction libre de : "To be constituted by language is to be produced within a given network of power/discourse which is open to resignification, redeployment, subversive citation from within, and interruption and inadvertent convergences with other such networks. "Agency" is to be found precisely at such junctures where discourse is renewed.", voir Judith Butler, « For a Careful Reading », dans

l'accumulation des multiples monologues dans la pièce, les voix des personnages se déploient et se répètent, tournent sur elles-mêmes jusqu'à transformer la réalité dans laquelle elles vivent. Ces monologues, très lucides et contestataires, donnent du poids à l'agentivité de toutes ces voix féminines unies sur scène.

Revenons maintenant à la scène dans laquelle la MILK vit, pour la première fois, une expérience sexuelle avec un homme noir. Dans ce passage, on voit que le personnage décide d'avoir une relation sexuelle qui lui permet, enfin, d'assouvir un désir peu admis : se faire sodomiser. Elle est agentive dans sa relation anale puisqu'elle agit selon ses désirs. Selon Lang, « la prise d'initiatives, la conscience du désir, de même [que] le sentiment de confiance et de liberté dans l'expression de sa sexualité<sup>347</sup> » sont primordiaux dans le concept d'agentivité sexuelle. Mais dans ce cas-ci, la prise d'initiatives ne vient pas de la MILK, mais bien de l'homme avec qui elle a des rapports sexuels. Sa relation sexuelle n'en est pas moins agentive, car comme le précisent Julie Lavigne, Audrey Laurin et Sabrina Maiorano, cette définition de Lang est exigeante et ne tient pas compte de l'aspect construit de la sexualité<sup>348</sup>. En effet, je crois qu'il est important de neutraliser cette définition en ajoutant, comme l'explique Butler, qu'avoir des relations sexuelles qui se situeraient « “en dehors” ou “au-delà” du pouvoir est une impossibilité culturelle et un rêve politiquement irréalisable<sup>349</sup> ».

Ainsi, un comportement peut être agentif même s'il s'inscrit dans une relation de pouvoir où il y aurait dominance de l'homme sur la femme par exemple. Ce qui compte, ce n'est pas le geste lui-même, mais la raison qui mène au comportement. Comme le spécifie Lang, « il y a donc une distinction à établir entre le comportement en tant que tel et les motifs qui justifient et guident la décision d'adopter un comportement<sup>350</sup> ». En effet, la MILK entretient une relation

---

Seyla Benhabib et autres, *Feminist Contentions. A Philosophical Exchange*. New York/Londres, Routledge, 1995, p.135.

<sup>347</sup> Marie-Ève Lang, *op.cit.*, p.191.

<sup>348</sup> Julie Lavigne, Audrey Laurin et Sabrina Maiorano, « Images du désir des femmes : agentivité sexuelle par la subversion de la norme érotique ou pornographie objectivante » dans Boisclair, Isabelle et Dussault-Frenette, Catherine, (dir.), *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2013, p.44.

<sup>349</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre*, 2005, p.106.

<sup>350</sup> Marie-Ève Lang, *op.cit.*, p.194.

sexuelle dans laquelle son partenaire sexuel la domine, elle « [s]'es[t] faite enculer<sup>351</sup> ». Mais elle entretient ce rapport sexuel par envie, parce qu'elle voulait expérimenter ce type de relation. Ainsi, comme le rappelle Lavigne, le sujet féminin peut être objectivé tout en opérant « une certaine déformation critique de l'image pornographique et érotique conventionnelle<sup>352</sup> ». De par son langage cru : « Tu pues le sperme pis les fluides/T'as vraiment fucking mal au cul!<sup>353</sup> », la MILK parvient à dépeindre une image qui s'oppose à celle proposée par la pornographie hétérosexuelle où la pénétration est très agréable pour la fille, où il n'y a ni odeur ni douleur. C'est donc « à travers ce déplacement qu'il est possible d'entrevoir une diversité de formes d'agentivité sexuelles<sup>354</sup> », ce que la conception plutôt limitée de Lang ne permettait pas de faire.

La relation sexuelle de la MILK n'est donc pas complètement libre ou située en dehors du pouvoir, puisque, nous l'avons vu, son passage à l'action est, en réalité, initié par les tapes sur les fesses de son partenaire. Elle n'en reste pas moins agentive dans sa démarche puisqu'en disant : « Esti j'avais hâte que quelqu'un me l'fasse/Ça m'fait feel un peu sale<sup>355</sup> », la MILK exprime le désir qui l'habitait d'avoir des relations anales, puis la satisfaction de se sentir « un peu sale ». L'intention est présente, tout comme l'est la critique de l'image pornographique traditionnelle.

Selon Marie-Ève Lang, « l'expérience de l'agentivité sexuelle peut se conceptualiser comme étant située sur un *continuum*. Un comportement s'avère donc agentique à un certain degré<sup>356</sup> ». À force de multiplier les comportements, les femmes augmentent leur force d'agir. Cependant, ce n'est pas parce qu'un comportement ne se répète pas qu'il n'est pas agentif. La répétition permet seulement aux femmes d'augmenter leur puissance d'agir sexuellement et ainsi de briser les normes plus aisément. Comme le précise Lang, « l'agentivité inhérente à un

---

<sup>351</sup> *Ibid.*

<sup>352</sup> Julie Lavigne, Audrey Laurin et Sabrina Maiorano, « Images du désir des femmes : agentivité sexuelle par la subversion de la norme érotique ou pornographie objectivante », *op.cit.*, p. 53.

<sup>353</sup> Marjolaine Beauchamp, *op.cit.*, p.43.

<sup>354</sup> Julie Lavigne, Audrey Laurin et Sabrina Maiorano, « Images du désir des femmes : agentivité sexuelle par la subversion de la norme érotique ou pornographie objectivante », *op.cit.*, p. 53.

<sup>355</sup> Marjolaine Beauchamp, *op.cit.*, p. 43.

<sup>356</sup> Marie-Ève Lang, *op.cit.*, p.203.

comportement particulier ne permet pas nécessairement de prédire l'agentivité des comportements qui suivront, puisqu'elle est dépendante du contexte<sup>357</sup> ». La puissance d'action s'inscrit donc dans le moment présent. Dans la scène de *M.I.L.F.* qui nous intéresse, ce moment nous est livré en deux temps : celui de la rétrospection (le souvenir) et celui du présent de la parole. Le monologue, qui met en mots l'expérience, la réinscrit dans le présent et accentue la portée agentive de celle-ci.

### 3.3.2 Une agentivité plus assumée

Selon Barbara Havercroft, l'agentivité sexuelle permet aux femmes de venir briser les scripts sexuels auxquels elles sont confrontées. Ses propos sont quelque peu repris par Marie-Ève Lang qui explique que l'agentivité sexuelle des femmes se définit en fonction des choix qu'elles font pour réaliser leurs propres désirs et non pas en fonction d'un discours dominant, celui, ici, de l'hétéronormativité<sup>358</sup>. L'agentivité sexuelle permet donc de transgresser les scripts sexuels établis. Cette transgression, selon Lucie Guillemette, se fait au moyen de la triade regard-parole-action qui consiste en :

une prise de conscience, au moyen du regard, des mécanismes d'oppression enfermant la femme dans l'idéologie dominante, puis en une affirmation, par le biais de la parole, d'un désaccord quant aux croyances imposées par cette idéologie. Le sujet féminin peut poser des gestes significatifs à l'intérieur même de ce système dans le but de transgresser l'ordre établi et de proposer de nouvelles significations<sup>359</sup>.

Par exemple, si nous reprenons la scène où la MILF explore sa sexualité avec une autre femme, on peut voir que dans l'extrait, la MILF suit parfaitement cette triade. Au début, elle observe cette femme qu'elle trouve magnifique, qu'elle compare à « une sorte d'icône<sup>360</sup> ». Ensuite, elle

---

<sup>357</sup> *Ibid*, p.203.

<sup>358</sup> *Ibid*, p.193.

<sup>359</sup> Guillemette, Lucie, « Les figures féminines de l'adolescence dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert. Entre le mythe du prince charmant et l'agentivité », *Globe*, vol. 8, n° 2, 2005, p. 156.  
*op.cit.*, p.128.

<sup>360</sup> Marjolaine Beauchamp, *op.cit.*, p.45.

communique son désir par la parole, puis finalement, elle passe à l'acte en embrassant cette femme, en profitant de chaque parcelle de son corps.

Je préfère être celle qui goûte  
 Je l'ai savourée en mettant tous mes silences accumulés  
 dans mes gestes  
 Elle qui semblait avoir accès à tout l'plaisir du monde  
 Elle qui n'avait pas besoin de moi  
 Se recroquevillait, happée par ma dévotion<sup>361</sup>

Les termes « goûte, savourer, gestes, dévotion » indiquent que la MILF exerce sa capacité d'action. Elle agit en fonction des désirs qui sont siens et qui dévient des scripts dominants. En effet, tout en se présentant comme femme hétérosexuelle, plutôt que d'entretenir uniquement des relations hétérosexuelles, elle ose s'enchanter du corps d'une femme. Et même si cette agentivité ne se concrétise pas dans le temps, puisqu'elle cesse de désirer cette femme à un certain moment, la MILF parvient à l'exprimer en agissant selon ses propres envies qui, par le fait même, viennent briser les scripts dominants.

De plus, dans cette scène, la MILF explique que sa relation avec l'autre femme s'est déroulée alors qu'elle était encore en couple avec le père de son futur enfant, au moment où leur relation faiblissait :

Montréal  
 Pas baisée enceinte  
 Pas baisable  
 Le père disait que c'tait parce qu'on s'chicanait trop  
 Mais moi je l'savais  
 J'étais rendue dans league de sa mère  
 J'étais pu la convoitée  
 J'étais la fécondée

---

<sup>361</sup> *Ibid*, p. 46.

Comme un chevreuil  
 On était su'l'bord de s'laisser  
 Mais on l'savait pas encore<sup>362</sup>

Ainsi, le script hétérosexuel — avoir des relations sexuelles avec son conjoint du sexe opposé — ne convenait plus, ici, ni à la mère ni au père. Ce script fait défaut puisque parmi les éléments propres à susciter excitation et désir, la variable de la jeunesse est absente. La MILF ne correspond plus au script sexuel de la femme jeune et désirable. En effet, comme le précise Joëlle Papillon, « la femme désirée [dans les scripts sociétaux hétérosexuels] est par définition jeune : lolita<sup>363</sup> ». Ainsi, en se faisant comparer à « la league de sa mère » la MILF s'éloigne trop de la Lolita pour être désirée par son conjoint. De ce fait, elle est d'autant plus incitée à chercher ailleurs une relation sexuelle qui lui conviendrait mieux que celle proposée par la norme hétéronormative. En effet, l'hétéronormativité joue un grand rôle dans ce que nous percevons comme sexuel et désirable puisque comme le disent Stevi Jackson et Sue Scott, elle « propage la supposition selon laquelle les femmes et les hommes sont “faits pour être ensemble” par l'entremise d'une définition commune de ce qu'est “l'acte sexuel”, soit la pénétration vaginale par le pénis.<sup>364</sup> » Elle encourage ainsi, comme le rappelle Gayle Rubin, une « sexualité [...] censée se conformer à un modèle unique.<sup>365</sup> » Et bien que plusieurs féministes aient contesté cette idée, dans cette ère du Viagra, elle persiste plus que jamais<sup>366</sup>. Comme l'explique John Gagnon, chacun d'entre nous incorpore ces scripts propagés par la société et les performe par la suite. Les scripts sexuels agissent sur trois plans : intrapsychique, interpersonnel, et culturel. Les relations interpersonnelles se veulent d'ailleurs comme des

---

<sup>362</sup> *Ibid*, p. 45.

<sup>363</sup> Joëlle Papillon, « Derrière le masque : la disparition du désir féminin dans l'œuvre de Nelly Arcan », dans Isabelle Boisclair et Catherine Dussault-Frenette (dir.), *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2013, p.176

<sup>364</sup> Traduction libre de : “women and men are “made for each other” is sustained through the commonsense definition of vaginal penetration by the penis as “the sex act” . Stevi Jackson et Sue Scott, « Chapitre 4 : Is Heterosexuality still Compulsory », dans *Theorizing Sexuality*, Maidenhead, Open University Press, 2010, p.92.

<sup>365</sup> Gayle Rubin, « Penser le sexe », dans Gayle Rubin, *Surveiller et jouir. Anthologie politique du sexe*. Paris : Epel, 2010 [1984], p.163.

<sup>366</sup> Stevi Jackson et Sue Scott, *op.cit.*, p.92.

moments de réalisation de ces scénarios<sup>367</sup>. Toutefois, il est possible de modifier ces scripts, comme c'est le cas de la MILF dans cette scène intitulée « Icône ». La MILF vient défier les scripts hétérosexuels propagés par la société en déviant de cette image du couple harmonieux et en entretenant une relation avec une partenaire du même sexe. À noter qu'il est d'autant plus difficile pour les femmes, qui ont hérité de scénarios qui excluent leur autonomie sexuelle, de dévier de ces scénarios. Comme leur imaginaire est rempli de scénarios qui perpétuent la dichotomie homme-sujet-désirant/femme-objet-désirée<sup>368</sup>, réinterpréter les scripts dominants de manière subjective, se mettre dans la position de la femme qui désire, un désir non hétérosexuel de surcroît, est un acte d'autant plus transgressif. Ainsi, l'agentivité de la MILF, dans cette scène, ne se mesure pas seulement à sa capacité d'agir, mais aussi à sa capacité d'agir en fonction de ses propres désirs qui dévient de ceux dictés par la société patriarcale.

Les personnages féminins des pièces *M.I.L.F.* et *La fureur de ce que je pense* font preuve d'agentivité. Même s'ils n'agissent pas nécessairement, ou pas complètement, à l'encontre des scripts prescrits par la société patriarcale, leurs diverses prises de parole témoignent qu'ils sont capables de prendre en considération ce qu'ils veulent réellement et de l'assumer. Leur rapport au corps et à la sexualité demeure ambigu : dotées d'une conscience aigüe de la réalité dans laquelle elles vivent, les femmes de ces pièces ne peuvent s'empêcher d'aspirer malgré tout à ce corps parfait propagé par la société. Étant parfois sujets de leur sexualité, d'autres fois objets, elles n'en demeurent pas moins agentives : elles parlent et agissent en fonction de leurs propres désirs.

---

<sup>367</sup> John Gagnon, *op.cit.*, p.84.

<sup>368</sup> Catherine Dussault Frenette, « Désirer l'indésirable : la double transgression au féminin dans *Le premier été* d'Anne Percin » dans Isabelle Boisclair et Catherine Dussault-Frenette, (dir.), *op.cit.*, p.127.

## CONCLUSION

Dans ce mémoire, j'ai voulu explorer les imaginaires du rapport au corps et à la sexualité qui sont exprimés à travers la parole des personnages féminins dans les pièces *M.I.L.F.* de Marjolaine Beauchamp et *La fureur de ce que je pense* de Marie Brassard, un collage élaboré à partir de textes de Nelly Arcan. Ces deux œuvres, respectivement écrites en 2013 et en 2017, mettent en scène des personnages féminins qui inscrivent la sexualité et le rapport au corps au centre de leurs discours.

Une approche en poétique du drame a servi de principal cadre pour mon analyse. J'ai ainsi pu reconstruire le parcours de la dramaturgie féministe au Québec dès les années 1960. Bien souvent, les pièces féministes contemporaines sont abordées sans perspective historique, comme si elles surgissaient du néant. Ma recherche permet donc de répondre à cette lacune dans le discours critique. Après avoir situé l'émergence du féminisme radical au Québec dans les années 1970, il m'a fallu expliquer comment, à travers le développement d'une culture féminine alternative, les autrices se sont battues contre le patriarcat. J'ai pu lier leur quête d'un changement à la création de pièces de théâtre féministes. À travers les discours, on cherchait à se réapproprier son corps, on osait nommer le corps féminin, parler de la jouissance des femmes, de leur sexualité trop longtemps restée taboue.

Ainsi, le premier chapitre « Les enjeux discursifs et formels des pièces de théâtre féministes québécoises » réfléchit aux thématiques formelles et discursives présentes dans les pièces des années 1970 jusqu'aux pièces des années 2010. En passant par l'analyse de certaines pièces féministes des années 1970-1980, comme *Les fées ont soif* de Denise Boucher et *La nef des sorcières*, projet collectif dirigé par Luce Guilbeault, et de quelques-unes des années 1990, comme *Nacre C* de Dominick Parenteau-Lebeuf, j'ai pu observer les modulations du monologue et du chœur comme dispositifs d'énonciation et ai pu mettre en perspective les imaginaires liés au corps et à la sexualité féminine. C'est grâce à la théorie du métaféminisme que j'ai pu analyser les pièces contemporaines, telles que *J'accuse* d'Annick Lefebvre. J'ai pu

observer que le métaféminisme, au théâtre, marque une évolution et dans les sujets abordés, et dans la forme des textes explorés. Il est caractérisé par l'intersectionnalité, qui permet de remettre en question l'identité féminine en prenant en compte le genre, la classe sociale, l'orientation sexuelle et la race<sup>369</sup>. *M.I.L.F.* de Marjolaine Bauchamp et *La fureur de ce que je pense* de Marie Brassard appartiennent à la plus récente mouvance des écrits métaféministes, productions qui s'étendent des années 2010 à aujourd'hui. Au cœur de ces écrits, se trouve le corps. Thématique très prisée par les autrices des années 1970, elle se retrouve aussi, mais différemment investie, au cœur du discours des personnages d'œuvres plus actuelles qui « critiquent, attaquent, exhibent le quotidien des femmes contemporaines en osant parler de sexualité, des corps de femmes<sup>370</sup> ».

Le deuxième chapitre « Le monologue et le chœur dans les pièces *M.I.L.F.* et *La fureur de ce que je pense* » m'a permis de creuser plus en profondeur la manière dont les dispositifs formels ont évolué depuis les 50 dernières années, grâce à l'analyse littéraire des pièces *M.I.L.F.* (2017) et *La fureur de ce que je pense* (2013). Ainsi, j'ai pu constater que le chœur, qui était très utilisé dans les pièces des années 1970, appelle davantage l'homogénéité, il « vise l'unisson et l'union<sup>371</sup> », à l'instar du chœur antique. Aujourd'hui, pour rendre compte des valeurs de son temps, il a cédé sa place au dispositif choral, faisant mieux transparaître l'entrelacement des prises de parole et la richesse du discours de chaque personnage. L'instance chorale, rappelons-le, participe à la fois à l'« [ê]tre ensemble, [à] dire la communauté, dire l'hétérogène tout autant que le groupe<sup>372</sup> ». La multiplication des voix donne une certaine force aux mots prononcés par les différentes interlocutrices et permet de mettre en écho leurs divers points de vue. Par ailleurs, force est de constater que le monologue, la forme privilégiée du théâtre des femmes des années 1970, s'est lui aussi transformé. Autrefois rassembleur et dénonciateur, il s'est

---

<sup>369</sup> Marie-Claude Garneau, *Femmes, théâtre et société : investir pour une transmission féministe*, 2014, [Conférence-performance, texte non publié].

<sup>370</sup> Marine Gheno, *Dystopie au féminin chez Nelly Arcan : lecture métaféministe, Canada and Beyond*, vol. 3, n° 1-2, 2013, p. 124.

<sup>371</sup> Martin Mégevand, « Choralité », dans Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Acte Sud-Papiers et Conservatoire National Supérieur d'art-dramatique, coll. « Apprendre » 22, 2005, p. 37.

<sup>372</sup> Christophe Triau, « Choralités diffractées : la communauté en creux », *Choralités*, Bruxelles, coll. « Alternatives théâtrales », 2003, p. 5.

changé, dans les années 2010, en un discours qui alterne entre le dévoilement de l'intimité du sujet parlant, et la critique lucide de la société dans laquelle il vit. En effet, j'ai pu établir que les personnages féminins de *M.I.L.F.* et de *La fureur de ce que je pense* présentent un discours plus nuancé que celui de leurs prédécesseuses : il n'est ni complètement tourné vers soi ni entièrement tourné vers la communauté. L'utilisation de ces modalités formelles facilite ainsi l'expression de l'intimité et de la pensée, tout en variété de ton, des sujets féminins présentés dans ces œuvres dramatiques.

Enfin, le troisième chapitre « Le rapport au corps et à la sexualité des personnages féminins des pièces *M.I.L.F.* et *La fureur de ce que je pense* » m'a permis de dresser le portrait de la sexualité des personnages féminins. Si, pour Michela Marzano, il existe une opposition entre la subjectivation et l'instrumentalisation d'un corps sexué, les personnages de ces pièces parviennent à faire cohabiter ces deux modalités. En utilisant une définition plus neutre de l'agentivité sexuelle proposée par Julie Lavigne, Audrey Laurin et Sabrina Maiorano, soit la capacité d'imiter « la norme de la représentation sexualisée du corps féminin pour mieux la déplacer, la subvertir<sup>373</sup> », j'ai pu mettre en évidence que les personnages féminins de ces pièces peuvent se positionner en tant qu'instrument de leur sexualité, tout en opérant une certaine déformation critique de l'image pornographique/érotique traditionnelle. C'est à travers ce déplacement qu'il est possible d'entrevoir une certaine agentivité. Cette déformation de l'image se fait par l'entremise d'un regard critique, soit ce regard autoréflexif que pose la prostituée alors qu'elle parle de son attitude sexuelle et de la manière dont elle bouge dans son lit, que pose la MILK lorsqu'elle raconte sa nuit avec un homme noir et que pose la MILF lorsqu'elle exprime ses fantasmes de domination. Ce regard autoréflexif et critique leur permet de garder un certain contrôle sur leur sexualité. C'est ainsi qu'elles gagnent en agentivité. Bien qu'elles puissent reproduire les scénarios traditionnels d'objectivation du corps féminin, comme le fait la prostituée dans son lit, ou la MILK dans une voiture de taxi, leur critique

---

<sup>373</sup> Julie Lavigne, Audrey Laurin et Sabrina Maiorano, « Images du désir des femmes : agentivité sexuelle par la subversion de la norme érotique ou pornographie objectivante » dans Boisclair, Isabelle et Dussault-Frenette, Catherine, (dir.), *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2013, p.53.

acerbe de leur propre sexualité font d'elles, à travers la prise de parole, des femmes en possession de leur puissance d'agir. Ces personnages féminins, qui oscillent entre l'instrumentalisation et la subjectivation de leur corps, parviennent à porter un regard lucide sur leur réalité, à l'exprimer, et, ce faisant, à agir de manière agentive.

Cette agentivité se traduit dans leur rapport à la sexualité, mais aussi dans leur rapport au corps. Conscientes de leurs « imperfections », c'est-à-dire des caractéristiques corporelles qui s'éloignent des standards de beauté socialement prescrits, les personnages de ces pièces présentent, à travers leurs discours – en particulier dans les monologues – des manières différentes de vivre avec leur corps réel. Certaines ont recours à des chirurgies plastiques, d'autres à des régimes alimentaires ou à des entraînements physiques. En somme, l'acte critique, obtempéré par l'entremise de la prise de parole, permet aux personnages féminins d'exercer une certaine agentivité. En dénonçant cette absurdité du corps éternellement jeune, leur déformation critique de la réalité leur permet d'être agentives. Toutefois, je demeure ambivalente quant à leur capacité de se soumettre, librement, aux chirurgies et aux régimes. Je partage davantage l'opinion de Kathy Davis qui précise que « la clé de la libération repose dans la capacité des femmes à rejeter le joug oppressant de la féminité, — et, avec lui, leur propre obsession autodestructrice pour la beauté, — et qu'elles s'acceptent, elles et leur corps, comme elles sont<sup>374</sup> ». Donc même si, à travers leurs discours, les personnages féminins critiquent l'oppression patriarcale qu'elles subissent, l'action même de subir ces chirurgies ne peut, à mon avis, « être interprétée que comme une obéissance, servant à reproduire les conditions de leur asservissement<sup>375</sup> ». Ce sont des sujets parlants très critiques, aux actions toutefois ambivalentes.

---

<sup>374</sup> Traduction libre de : “The key to liberation lies in women casting aside the oppressive yoke of femininity- and along with it their own self-defeating obsession with beauty- and accepting themselves and their bodies as they really are” voir Kathy Davis, *Reshaping the female body*, États-Unis, 1995, p.53.

<sup>375</sup> Traduction libre de : Women’s action can only be construed as compliance, serving to reproduce the conditions of their subservience. Voir Kathy Davis, *Reshaping the female body*, États-Unis, 1995, p.58.

Étant donné le choix de corpus, je me suis concentrée sur la relation au corps de personnages féminins blancs, cisgenres, hétérosexuels avec, évidemment, une perspective hétérocentrée. Je n'ai pas pris en considération la sexualité des femmes d'autres cultures ou d'autres nationalités puisqu'il n'y en avait pas dans les deux pièces analysées. De plus, comme les protagonistes des pièces de mon corpus sont toutes des femmes hétérosexuelles, je n'ai pas été en mesure d'explorer le rapport aux corps et à la sexualité de personnages féminins qui auraient des orientations sexuelles différentes, qui se définissent en tant que lesbiennes, queer, transsexuelles ou s'inscrivant ailleurs sur le spectre LGBTQIA2+. Ce genre de sexualité n'était que très peu présent dans les deux pièces choisies. Les personnages féminins des pièces analysées entretenaient des relations sexuelles exclusivement avec des hommes, sauf la MILF qui, lors d'une rare occasion, a eu des rapports sexuels avec une autre femme. Ainsi, même si j'ai voulu analyser le rapport au corps et à la sexualité de personnages féminins contemporains, tout un pan de la sexualité non hétérosexuelle a été escamoté lors de mon analyse puisque mon corpus ne comportait que des personnages féminins blancs et hétérosexuels.

Par ailleurs, le choix d'analyser ces deux pièces de théâtre s'est fait, notamment, en fonction des instances énonciatives qui se faisaient écho. Ainsi, certains aspects formels de la dramaturgie féministe ont été laissés de côté puisque cette dramaturgie ne se limite pas, en ce qui concerne les poétiques d'énonciation, au monologue ni au dispositif choral. Plusieurs dramaturges féministes, dont Dominick Parenteau-Lebeuf et Annick Lefebvre, des autrices dont les pièces ont été abordées dans le premier chapitre, écrivent aussi des pièces comportant des passages dialogués. Le dialogue a été omis de mon analyse car il est peu ou pas présent dans les deux pièces choisies, mais il aurait pu être pertinent d'analyser la portée de cette instance énonciative, de ses effets dans le discours, si je l'avais abordé ou si j'avais élargi mon corpus en y incorporant d'autres textes. Aurait-on abordé l'intimité des personnages de la même manière dans des pièces dialoguées ? Cela me paraît peu probable.

Certains enjeux et thématiques ont dû être mis de côté afin de privilégier le rapport au corps et à la sexualité des personnages féminins. Bien que ces personnages interagissent souvent avec des hommes, que ce soit leur père, leur conjoint ou leur partenaire sexuel, j'ai peu exploré le rapport homme-femme, leurs interactions, pour plutôt me concentrer sur le rapport que les

femmes entretenaient avec elles-mêmes, avec leur propre corps. Dans chacune des deux pièces, l'amitié et la complicité, celle dont font preuves les femmes entre elles, le soutien qu'elles se portent, n'a pu être exploré davantage. J'ai délaissé le côté relationnel de ces univers dramaturgiques pour me concentrer sur le côté personnel et intime de chacune. Il aurait aussi été intéressant d'aborder la résilience dont font preuves ces femmes. Conscientes des réalités sociales, elles continuent, malgré les difficultés, à avancer, à tout faire pour survivre et s'inscrire dans le monde.

Par ailleurs, comme ce projet se concentrait sur le texte dramatique, j'ai dû mettre de côté tout l'aspect scénique des pièces de théâtre. Je n'ai pas eu l'espace nécessaire pour analyser, par exemple, les effets du dispositif choral une fois mis en scène. En effet, cette forme dramaturgique est souvent plus perceptible sur scène que lors de la lecture de la pièce. Le texte dramatique étant écrit dans le but d'être éventuellement joué, l'aspect scénique aurait pu apporter un angle d'analyse et une perspective complémentaire à ma réflexion. Dans une suite éventuelle de cette recherche, j'aimerais aborder le passage à la scène de ces deux pièces qui constituent, chacune, un jalon important du renouveau du théâtre féministe au Québec.

« Nous voici devant toi debout, nouvelles. Imagine.<sup>376</sup> » C'est ce que scandent la Statue au nom de toutes les femmes à la fin de la pièce *Les fées ont soif* de Denise Boucher, en 1978. Des femmes qui, par la parole, reprennent possession de leurs droits, de leurs corps. Et ce cri trouve d'ailleurs écho dans les pièces contemporaines. « Je ne sais pas crier ni gesticuler en dehors du lit/en dehors de la demande, alors peut-être des mots/ces mots pleins de mon cri qui pourront les frapper tous<sup>377</sup> » dit le personnage de Johanne dans la pièce *La fureur de ce que je pense*. « On crie “Ta yeule”/“Je t'aime”/“Tabarnac” /“Décâlisse”/ “Er’viens”<sup>378</sup> », disent les trois mères dans la pièce *M.I.L.F.* Parleuses, dénonciatrices, ces personnages osent, elles aussi, critiquer la société dans laquelle elles vivent. Leur cri du cœur, leur cri du corps, associé au théâtre des femmes, issu de celui-ci, résonne encore aujourd'hui. Et j'espère que l'on pourra

---

<sup>376</sup> Denise Boucher, *Les fées ont soif*, Montréal, TYPO, 1989, p. 100.

<sup>377</sup> Marie Brassard, *La fureur de ce que je pense*, collage dramatique inédit, 2013, p.22.

<sup>378</sup> Marjolaine Beauchamp, *M.I.L.F.*, Montréal, Éditions Somme toute, 2018, p.60.

continuer, pendant longtemps, d'entendre le cri de ces personnages, de ces femmes qui, à travers la fiction, font fi des tabous et parlent de leur réalité personnelle, des attentes de la société envers elles. Je crois sincèrement que la parole de ces femmes irrévérencieuses se doit d'être entendue. Imagine si la la parole des femmes pouvait fracasser les murs... « Imagine. Imagine. Imagine.<sup>379</sup> »

---

<sup>379</sup> Denise Boucher, *op.cit.*, p. 101.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus primaire

Beauchamp, Marjolaine, *M.I.L.F.*, Montréal, Éditions Somme toute, 2018.

Brassard, Marie, *La fureur de ce que je pense*, texte inédit, 2013.

### Corpus secondaire

Arcan, Nelly, *Folle*, Paris, Seuil, 2004.

Arcan, Nelly, *L'enfant dans le miroir*, Montréal, Marchand de feuilles, 2007.

Arcan, Nelly, *Putain*, Paris, Seuil, 2001.

Boucher, Denise, *Les fées ont soif*, Montréal, TYPO, 1989.

Beauchamp, Marjolaine, *Au plexus*, Montréal, Les éditions de l'écrou, 2010.

Beauchamp, Marjolaine, *Fourrer le feu*, Montréal, Les éditions de l'écrou, 2016.

Fréchette, Carole, *Les quatre morts de Marie*, Montréal, Les herbes rouges, 1995.

Gagnon, Dominique, et al., *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1979.

Guilbeault, Luce et al., *La Nef des sorcières*, Montréal, coll. « Typo », 1992.

Laberge, Marie, *Aurélié, ma sœur*, Montréal, VLB éditeur, 1988.

Laberge, Marie, *Oublier*, Montréal, VLB Éditeur, 1987.

Lefebvre, Annick, *J'accuse*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2015,

Parenteau-Lebeuf, Dominick, « *Nacre C.* », dans *Filles de guerre lasses*, Carnières, Lansman, coll. « Nocturnes Théâtre », 2003.

## Poétique du drame

Angenot, Marc, *Un état du discours social*, Montréal, Éditions du Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989.

Beauchamp, Hélène et Gilbert, David (dir.), *Théâtre québécois et canadiens-français au XXe siècle : trajectoires et territoires*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2003.

Bergeron, Mylène et Dumaine, Philippe, « De la non-maitrise comme résistance » dans Émilie Jobin, (dir.), « Dossier Nouveaux territoires féministes », *Jeu*, n° 156, mai 2015, p. 26-30.

Cyr, Catherine, « Ambivalences du maternel et du féminin dans le théâtre de Dominick Parenteau-Lebeuf et d'Evelyne de la Chenelière », dans Julie Beaulieu, Adrien Rannaud et Lori Saint-Martin (dir.), *Génération(s) au féminin et nouvelles perspectives féministes*, Québec, Codicille éditeur, coll. « Prénance », 2018, p. 177-207.

———, « Filles hautement inflammables », *Jeu*, n° 118, 2006, p.18-27.

———, « Imaginaire du féminin chez Dominick Parenteau-Lebeuf et résonances interdiscursives dans l'élaboration du texte dramatique *Les dormantes* », thèse de doctorat, Études et pratiques des arts, Université du Québec à Montréal, 2012, 320 f.

———, « Mouvements identitaires et inflexions corporelles de la parole dans *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume et *Nacre C* de Dominick Parenteau-Lebeuf », *Voix et Images*, vol. 43, n° 1, 2017, p. 79-92.

Cyr, Catherine, « Corps et dissolution de soi », *Jeu*, n° 151, 2014, p.31-35.

Danan, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes sud, coll. « Actes Sud -Papiers », mai 2010.

Demers, Jane et McMurray, Line, « Manifester au féminin pour une approche pragmatique de l'autre discours », dans Suzanne Lamy, *Féminité, subversion, écriture*, Montréal, éditions du Remue-ménage, coll. « Itinéraires féministes », 1983, p. 163-174.

Dion, Sara (dir.), « Dossier Sexe », *Jeu*, n° 159, mai 2016, p.12-53.

Dort, Bernard, *Le Spectateur en dialogue*, Paris, POL, 1995.

Féral, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur : Voix de femmes (T.3)*, Montréal, Québec Amérique, 2007, 574 p.

- Hajdukowski-Ahmed, Maroussia, « Le dénoncé/énoncé de la langue au féminin ou le rapport de la femme au langage », dans Suzanne Lamy, *Féminité, subversion, écriture*, Montréal, éditions du Remue-ménage, coll. « Itinéraires féministes », 1983, p.53-69.
- Hébert, Chantal et Perelli-Contos, Irène, *La narrativité contemporaine au Québec : Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, 313 p.
- Heulot-Petit, Françoise, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine : l'altérité absente ?*, Paris : L'Harmattan, coll. « Univers théâtral, 2011 [1971].
- Heulot-Petit, Françoise, « Présences de l'autre. Éléments de dramaturgie du monologue et de la pièce monologuée contemporaine », dans Françoise Dubor et Christophe Triau (dir.), *Monologuer : pratiques du discours solitaire au théâtre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2009, p. 197-219.
- Émilie Jobin (dir.), « Dossier Nouveaux territoires féministes », *Jeu*, n° 156, mai 2015, p.12-13.
- Lafon, Dominique (dir.), *Le théâtre québécois de 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes t.10 », 2001.
- Lamy, Suzanne, *D'elles*, Montréal, L'Hexagone, 1979.
- , *Féminité, subversion, écriture*, Montréal, éditions du Remue-ménage, coll. « Itinéraires féministes », 1983.
- Le Pors, Sandrine, *Le théâtre des voix : à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Le Spectaculaire », 2001.
- Léger, Richard « Le chœur : de la conscience collective à la conscience individuelle. Exploration de la choralité », Thèse de Doctorat, département de français, Université d'Ottawa, 2008.
- Moss, Jane, « Carole Fréchette et le théâtre au féminin », *The French Review*, vol.78, n° 6, mai 2005, p. 1117–1126.
- Moss, Jane, « Le corps (u) s théâtral des femmes », *L'Annuaire théâtral*, n° 46, « Une dramaturgie à soi : l'écriture du théâtre des femmes au Québec », 2009, p.15-32.
- Pavis, Patrice, *Le dictionnaire du théâtre*, Paris, Éd. Rev. et corr., 2002.

Petit, Stéphane, « Dans un océan trompeur suivi d'une choralité dans un dispositif de la quête de soir », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, octobre 2018, 138 f.

Plana, Muriel, *Théâtre et féminin : identité, sexualité et politique*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écriture », 2012.

Robert, Lucie, « Le grand récit au féminin ou de quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes » dans Hébert, Chantal et Perelli-Contos, Irène, *La narrativité contemporaine au Québec : Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p.61-80.

Roy, Irène, Garand Caroline et Borello, Christine, (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*. Québec : Éditions Nota bene, 2007.

Ryngaert, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Nathan, coll. « Lettre supérieures », 2003.

——— (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles, Actes sud, coll. « Apprendre », 2005.

Sarrazac, Jean-Pierre, *L'avenir du drame, Écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne (Suisse), Éditions de l'Aire, 1981.

——— (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, 2010.

Triau, Christophe, et al., *Choralités*, Bruxelles, coll. « Alternatives théâtrales », 2003.

Wall, Anthony, « Au-delà du langage, c'est la mort d'un Bavard », *Études littéraires*, vol. XXII, n° 2, 1989.

#### Études féministes

Beauvais, Rebecca (dir.), *Enjeux féministes : formes pratiques, lieux et rapports de pouvoir*, Montréal, Institut de recherche et d'études féministes, coll. « cahiers de l'IREF », n° 10, 2003.

Bilge, Sirma, « Théorisations féministes de l'intersctionnalité », *Diogène*, n° 255, 2009, p. 71-88.

Boisclair, Isabelle, Dussault-Frenette, Catherine, « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) » *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, « Où en sommes-nous avec le féminisme en art ? », 2014, p. 39-61.

Boisclair, Isabelle (dir.), Chung, Christina, Papillon, Joëlle et Rosso, Karine, *Nelly Arcan : trajectoires fulgurantes*, Montréal, les éditions de remue-ménage, 2017.

- Bordo, Susan, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*, London, University of California Press, 10<sup>th</sup> anniversary ed., 2003, [1993].
- Butler, Judith, « For a Careful Reading », dans Seyla Benhabib et autres, *Feminist Contentions. A Philosophical Exchange*. New York/Londres, Routledge, 1995, p.127-143.
- Butler, Judith, *Trouble dans le genre*, Paris, La découverte, 2005, [1990].
- Caron, Valérie, « *Le bruit des choses vivante et tableaux : voix et représentation inédites de la maternité dans la littérature québécoise* », *Voix et Images*, vol.28, n°2, 2002, p. 126-141.
- Davis, Kathy, *Reshaping the female body*, États-Unis, 1995, p.50.
- Delvaux, Martine, « Écriture et nudité. Les demmes de Nelly Arcan et de Vanessa Beecroft », *Tangence*, n° 103, 2013, p. 79-91.
- Fournier, Isabelle, « Le mythe de la mère et la dénégation de la sexualité féminine dans les romans de la terre au Québec », *Québec français*, n° 136, 2005, p. 47-49.
- Garneau, Marie-Claude, *Femmes, théâtre et société : investir pour une transmission féministe*, 2014, [Conférence-performance, texte non publié].
- Gheno, Marine, *Dystopie au féminin chez Nelly Arcan : lecture métaféministe, Canada and Beyond*, vol. 3, n° 1-2, 2013, p.123-139.
- Guillemette, Lucie, « Les figures féminines de l'adolescence dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert. Entre le mythe du prince charmant et l'agentivité », *Globe*, vol. 8, n° 2, 2005, p. 153-177.
- Lyne Hains, « Voix de mères et voix de filles dans le théâtre des femmes au Québec depuis 1960 », thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2010, 324 f.
- Henderson, Debra et Tickamyer, Ann dans « The Intersection of Poverty Discourses: Race, Class, Culture and Gender », dans Bonnie Thornton Dill et Ruth E. Zambana (éds.), *Emerging Intersections*, New Brunswick, Rutgers, 2009.
- Joubert, Lucie (dir.), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2000.
- La Bordée, « J'accuse », Bordée, en ligne, < <https://bordee.qc.ca/piece/piece-theatre-accuse/> >, consulté le 8 février 2020.
- Lang, Marie-Ève, « L'agentivité sexuelle des adolescentes et des jeunes femmes : une définition », *Recherches féministes*, vol. 24, n°2, 2011, p. 189-209.

- Michel, Amélie, « La violence énonciative dans *Putain* de Nelly Arcan : entre intériorisation et renversement des rapports de pouvoir liés à la sexualité » *Études littéraires*, vol. 42 n° 8, 2019, p.133-147.
- Nengeh Mensah, Maria, *Dialogues sur la troisième vague féministe*, les éditions du remue-ménage, Québec, 2005.
- Rousseau, Audrey, « L'institutionnalisation des fat studies : l'impensé des « corps gros » comme modes de subjectivation politique et scientifique », *Recherches féministes*, vol 29, n°1, 2016, p.9-32
- Saint-Martin, Lori, « De la mère patriarcale à la mère légendaire : *Triptyque lesbien* de Jovette Marchessault », *Voix et Images*, vol. 16 n°2, 1991, p.244-252.
- , « Étranges “séductions” », *Françoise Stéréo*, octobre 2015, en ligne, <<http://francoisestereo.com/etranges-seductions-2/> > consultée le 1<sup>er</sup> juin 2021.
- , « La rencontre des extrêmes », *Voix et Images*, vol.37, n°2, 2012, p.158-161.
- , « Le corps et la fiction à réinventer : métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec », *Recherches féministes*, vol 7, n°2, 1994, p. 115-134.
- , « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et images*, vol. 18, n°1, « Les écritures masculines », 1992, p. 78-88.
- , Lori *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota bene, coll. « Essais critiques », 1999 (2017).
- Thorton Dill, Bonnie et Enid Zambana, Ruth (éds.), « Critical Thinking about Inequality: An Emerging Lens », *Emerging intersections*, New Brunswick, Rutgers, 2009, p.1-21.
- Reich, Yannick « Violence du corps, violence culturelle : Putain de Nelly Arcan », dans Marcheix, Daniel et Watteyne, Nathalie (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*. Limoges : Presses universitaires de Limoges, 2007, p. 179-183.
- Relais-femmes, CDEACF (Dir.), *Qu'est-ce que le féminisme ? Trousse d'information sur le féminisme québécois des vingt-cinq dernières années*. Montréal : CDEACF, 1997.
- Weber, Lynn, *Understanding Race, Class, Gender and Sexuality: A conceptual framework*, New-York, Mc-Graw Hill, 2001.
- Wolf, Naomi, *The Beauty Myth: How Images of beauty Are Used Against Women*, New-York, William Morrow and Company, inc. 1991.

## Philosophie de la sexualité

Averett, Paige, Mark Benson et Kourtney Vaillancourt, « Young Women's Struggle for Sexual Agency: the Role of Parental Messages », *Journal of Gender Studies*, vol 17, n°4, 2008, p.331-344.

Boisclair, Isabelle et Dussault-Frenette, Catherine, (dir.) *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2013.

Bozon, Michel, « Les significations sociales des actes sexuels », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 128, Sur la sexualité, 1999, p.3-23.

Berger, John, *Voir le Voir*, Paris, Alain Moreau, Chapitre 3, 1976, p.49-70.

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité.Vol.1 La volonté des avoires*, Paris, Gallimard. Chapitre 3, 1976, p. 69-98.

Jackson, Stevi et Scott, Sue, « Chapitre 4 : Is Heterosexuality still Compulsory », dans *Theorizing Sexuality*, Maidenhead, Open University Press, 2010, p.74-100.

Katz, Jonathan Ned, *L'invention de l'hétérosexualité*, Paris ; Epel. Chapitre1, p.7-24 et chapitre 8, 2001 [1996], p.161-183.

Marquet, Jacques, « Clés pour comprendre la sexualité contemporaine », *La revue nouvelle*, Bruxelles, 2011, p. 34-43.

Marzano, Michela, *Penser le corps*. Paris, Presse Universitaires de France, coll. « Questions d'éthique », 2002.

———, « “Tu dois désirer... Tu dois être désirable !” L'asservissement contemporain du désir », dans Yves Charles Zarka éd., *Critique des nouvelles servitudes*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, coll. « Intervention philosophique », 2007, p. 59-84.

———, « sexualité et subjectivité : l'accomplissement de la chair », *Philosophie du corps*, Paris, Presse Universitaires de France, coll. « Questions d'éthique », 2007, p.107-121.

Gagnon, John, *Les scripts de la sexualité. Essais sur les origines culturelles du désir*. Traduit de l'anglais par Marie-Hélène/Sam Bourcier avec Alian Giami, Paris, Payot, 2008, p.69-135.

Rich, Adrienne, « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne », *Nouvelles questions féministes*, n° 1 1981, p.15-43.

Rubin, Gayle, « Penser le sexe », dans Rubin, Gayle, *Surveiller et jouir. Anthologie politique du sexe*. Paris : Epel, 2010 [1984], p. 135-210.

Vörös, Flörian, *Cultures pornographiques : anthologie des porn studies*, Éditions Amsterdam, Chapitre 2, p.45-60.

#### Textes critiques et autres sources

Bernier, Francis, « M.I.L.F. », *Mon (théâtre). qc. ca, décembre 2018*, en ligne <<http://www.montheatre.qc.ca/quebec/archives/07-periscope/2019/milf.html>>, consulté en mai 2019.

Bertin, Raymond, « Vie et mort de Nelly Arcand/*La fureur de ce que je pense* », *Jeu*, n° 149, 2013, p.14-17.

Canty, Daniel, « Le spectacle du petit regard : fragments pour Peepshow de Marie Brassard », *Liberté*, vol.48, no 3, « La résistance culturelle », septembre 2006, p. 113-128.

Cloutier, Mario, « *Échos de scène : Marjolaine Beauchamp au jamais lu* », *La presse*, 8 mai 2018.

David, Gilbert, « Monodrame et performance autofictionnelle dans les créations en solo de Marie sard », *L'Annuaire théâtral*, n° 47, printemps 2010, p. 103-121.

Jeu, « M.I.L.F. », *Jeu*, 27 février 2018, en ligne, < <http://revuejeu.org/2018/02/27/m-i-l-f/>> consulté en mai 2019.

Richard, Alain-Martin, « *M.I.L.F. : l'insoutenable maternité* », *Jeu*, 28 novembre 2018.

Varet, Pierre Jean, *L'Art du collage à l'aube du XXIe siècle*. Paris : Artcolle, 2006.

#### Médiagraphie

Brassard, Marie, « *La fureur de ce que je pense* [Création 2013] », *Infrarouge*, 2013, en ligne < <https://infrarouge.org/la-fureur-de-ce-que-je-pense/>> consulté le 3 mai 2019.

Lafon Simard, Pierre-Antoine « MILFdiffusion », *Théâtre périscope*, en ligne <[https://www.theatreperiscope.qc.ca/media/MILF\\_cahier%20de%20diffusion.pdf](https://www.theatreperiscope.qc.ca/media/MILF_cahier%20de%20diffusion.pdf)>, consulté le 2 avril 2020.