

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PERFORMATIVITÉ DU FÉMININ
DANS L'ÉCRITURE D'ANNICK LEFEBVRE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
MARILYNE PERRIER

JUIN 2020

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.10-2015). 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

À Annick Lefebvre, pour avoir écrit des textes inspirants et *féministes* (oui je le souligne) qui ont nourri mon esprit durant ces dernières années, merci.

À Isa-la-grande-sœur-qui-aime-jouer-à-l'école-dans-le-sous-sol, pour m'avoir appris à lire et à écrire, mais surtout pour m'avoir introduit au théâtre et à l'œuvre d'Annick Lefebvre, merci.

À ma directrice, Lucie Robert, pour ses précieux commentaires qui manifestaient sa passion pour le théâtre et la littérature, pour son expérience et pour sa grande disponibilité, merci.

À mon amoureux Eddy, pour son soutien moral inconditionnel, pour sa compréhension et pour sa présence motivante dans ma vie, merci.

À ma mère, pour m'avoir appris à persévérer et à aimer ce que je fais, merci.

À mon père, qui s'est montré curieux dans l'inconnu et qui me supportait avec un humour-de-père-qui-ne-comprend-pas-trop-c'est-quoi-un-mémoire, merci.

À Claire et Gregor, le-couple-qui-peut-tout-accomplir, pour les apéros sur les rêves et les ambitions et pour leur confiance inconditionnelle en ma capacité de franchir la ligne d'arrivée, merci.

À Cindy, Ariane et Christelle, pour les moments entre filles où le temps devenait une spirale remplie de répétitions et de variations, merci.

Aux enfants de la Garderie Mont-Sion, pour la magie qu'ils ont parsemée dans ma vie lors de la rédaction, merci.

À tous mes professeurs, qui ont transmis leur passion pour la littérature, merci.

Et surtout, à mon enfant à naître, qui m'a donné la plus belle des motivations pour persévérer, merci infiniment.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : LE SUJET DE L'ÉNONCIATION.....	11
1.1. Les pronoms.....	13
1.1.1. « Je » et « tu » : Sujets de l'énonciation	13
1.1.2. « il/elle » et « vous » : Objets de l'énonciation	23
1.2. La multiplicité des voix	31
1.2.1. Le chœur	31
1.2.2. Le narrateur	34
CHAPITRE II : LA PERFORMATIVITÉ DE L'ÉNONCIATION	40
2.1. Performer le féminin	42
2.2. Performer la révolte.....	55
2.3. Le performatif de l'accusation	60
CHAPITRE III : PERFORMER LA LITTÉRATURE	67
3.1. Performer un nouveau drame : <i>Ce samedi il pleuvait</i>	69
3.2. Documenter sa vie : <i>La machine à révolte</i>	73
3.3. La figure de l'auteure dans <i>J'accuse</i>	79
3.4. Métarécit ou l'écriture et sa représentation.....	85
CONCLUSION	92
BIBLIOGRAPHIE.....	98

RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour objectif d'analyser la manière dont Annick Lefebvre performe l'agentivité du sujet féminin par son matériau textuel. Il offre une première étude des pièces inaugurales de cette auteure dramatique contemporaine : *Ce samedi il pleuvait* (2013), *La machine à révolte* (2015) et *J'accuse* (2015). Annick Lefebvre crée toutes ses œuvres dramatiques par l'usage de monologues superposés. Par conséquent, le premier chapitre du mémoire se consacre prioritairement à comprendre d'où part le langage. À partir de l'analyse des relations entre les pronoms « je », « tu », « il/elle » et « vous » développées par Émile Benveniste, nous déterminons le sujet et l'objet de l'énonciation ainsi que la manifestation du chœur contemporain, qui crée un sujet multiple à la parole.

Nous déterminons ce que la parole de ce sujet de l'énonciation performe dans le texte. Le langage tranchant des personnages performe un nouveau sens au féminin, à la révolte et à l'accusation. Dans le deuxième chapitre, nous cherchons donc à comprendre comment l'énonciation détourne les injures et les stéréotypes de leur signification. Pour ce faire, Judith Butler et Barbara Havercroft dirigent notre réflexion sur la performativité du texte. La répétition et la subversion des discours permettent au sujet de l'énonciation de s'affranchir de stéréotypes hétéronormatifs et confère une tout autre signification à son énoncé.

La romanisation, concept de Mikhaïl Bakhtine, nous permet d'analyser la stylisation du discours. Ce dernier chapitre nous permet de comprendre comment la littérature se performe dans les textes d'Annick Lefebvre, notamment par la création d'une figure d'auteure, par la production d'alternarrés, ainsi que par l'apparition de métadiscours. La mise en abîme de l'écriture performe donc un genre littéraire fluide que nous associons au féminin.

Finalement, Annick Lefebvre tend à renoncer à l'intrigue et à se distancer de la fiction par l'usage du monologue. L'émergence de ce modèle d'écriture favorise une impression d'intimité avec le sujet de l'énonciation. Par ailleurs, la superposition de ces monologues met en scène une multiplicité de voix qui donne à entendre des discours hétérogènes. À partir du sujet qui parle, Annick Lefebvre performe ses propres normes du féminin et met le cadre hétéronormatif à rude épreuve. La stylisation du texte rend compte d'univers littéraire féminin où la fluidité ne permet pas l'arrêt du pouvoir. Le sujet de l'énonciation trouve donc son agentivité dans la resignification constante de son discours. C'est en développant tous ces éléments que notre mémoire réussit à donner une vue d'ensemble de la performativité au féminin dans les œuvres inaugurales d'Annick Lefebvre.

Mots clés : Québec, théâtre contemporain, texte dramatique, monologue, Annick Lefebvre, sujet, énonciation, performativité, féminin, stylisation, dialogisme, figure d'auteur, alternarré, fluidité.

INTRODUCTION

Le théâtre, comme toute forme d'art, s'actualise à travers le monde dans lequel il naît. Bien qu'une de ses missions soit de l'ordre de la représentation, il fait aussi figure de l'état émotif dans lequel le monde se trouve. Ainsi, le théâtre de l'extrême contemporain laisse beaucoup de place à ces hurlements, à ce trop-plein de mots dont les auteurs dramatiques sont accablés. Là où le fil d'actualité ne laisse pas d'espace au silence, les dramaturges se retrouvent en quête de public, de gens prêts à les écouter. Dans les conditions actuelles, un nouveau mode de représentation théâtrale est requis « parce que la fiction ne suffit plus¹ ». La dramaturgie contemporaine traverse alors « la mise en crise de la forme dramatique² ». Cette crise d'abord abordée par Peter Szondi dans *La théorie du drame moderne* se manifeste sous quatre formes différentes dont Jean-Pierre Sarrazac reprend les fondements :

Crise de la fable, bien évidemment — c'est-à-dire tout à la fois déficit et morcellement de l'action —, qui permet notamment l'éclosion de ces dramaturgies actuelles du « fragment », du « matériau », du « discours ». Crise du personnage, qui, en s'effaçant, en se mettant en retrait, libère la Figure, le récitant, la voix. Crise du dialogue, à la faveur de laquelle s'invente un théâtre dont les conflits s'inscrivent au cœur même du langage, de la parole. Crise du rapport scène-salle avec la mise en cause, dans — et dès — le texte même, du textocentrisme³.

Cette crise artistique s'inscrit en parallèle à l'individualisme de l'industrialisation. Elle 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.⁴ » La dramaturgie des femmes au Québec n'échappe pas à cette crise de la représentation. Elle s'y ancre même profondément dans sa forme et dans son contenu. Cette crise de la forme dramatique s'actualise sous la thématique de la liberté d'expression et sous la forme de la fragmentation du sujet. D'ailleurs,

1 Marcelle Dubois, « Parce que la fiction ne suffit plus », *Jeu : Revue de théâtre*, n° 146, *Jusqu'où te mènera ta langue*, 2013, p. 63-64.

2 Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belfort, Éditions Circé, coll. « Penser le théâtre », 2010 [2001], p. 7.

3 *Ibid.*, p. 20.

4 *Ibid.*, p. 8.

le groupe des Femmes pour l'Équité au Théâtre (FET) voit dans l'écriture dramatique un lieu d'écoute pour toutes ces paroles féminines individuelles qui cherchent à s'énoncer. Tandis que Catherine Voyer-Léger aborde la dramaturgie au féminin comme « la parole minoritaire de la moitié du monde⁵ », Marcelle Dubois expose les revendications de l'écriture dramatique féminine contemporaine :

[N]ous revendiquons une écriture ancrée dans l'immédiat, dans l'actualité, sans pudeur littéraire. Voilà notre position. Nous ne voulons pas sombrer dans l'apathie, le désœuvrement et l'impuissance, nous serons donc entiers dans nos paroles engagées. Elles coïnceront, elles couineront, elles dérapent, elles iront trop loin, elles oublieront les nuances, mais elles feront du bien⁶ !

Ces revendications s'inspirent de *La Nef des sorcières*⁷, un collectif des années soixante-dix qui juxtaposait des monologues. La parole des femmes au théâtre a fortement emprunté la superposition de monologues afin de prendre vie. Faire place à ces voix féminines à l'intérieur d'une institution littéraire et théâtrale majoritairement masculine semble un enjeu critique dans la dramaturgie contemporaine. « En 2016-2017, seulement 26 % des textes et 34 % des mises en scène présentés dans le théâtre de Montréal sont l'œuvre de femmes⁸. » Souvent sous forme de tableaux et d'extraits, le monologue théâtral souhaite nouer avec la réalité quotidienne et poursuit des objectifs d'abord politiques. En effet, il pose le problème de la condition des femmes et aspire à « proposer des solutions collectives⁹ ». La prise de conscience de la condition des femmes dans la société ainsi que dans l'espace dramatique constitue donc un point de départ vers une dramaturgie féminine contemporaine qui se remet en question par la forme à monologues.

En effet, cette forme renonce à l'intrigue et met à distance la fiction. Le monologue devient le lieu de la prise de conscience. Dans une logique participative, l'actrice qui parle

⁵ Catherine Voyer-Léger, « La parole minoritaire de la moitié du monde », *Jeu : Revue de théâtre*, n° 165, « Liberté d'expression », 2017, p. 36-40.

⁶ Marcelle Dubois, *op. cit.*

⁷ Collectif, *La Nef des sorcières*, Montréal, Éditions Quinze, 1976, 80 p.

⁸ Marie-Claude Garneau et Isabelle Montpetit, « Femmes pour l'Équité en Théâtre : célébration d'un consensus », *Jeu : Revue de théâtre*, n° 165, « Liberté d'expression », 2017, p. 68-71.

⁹ Lucie Robert, « Théâtre et féminisme au Québec », *Québec français*, n° 137, « Féminisme et littérature : technologies de l'information et de la communication », printemps 2005, p. 44.

seule en scène donne l'impression de s'adresser au public et de brouiller les frontières entre réalité et fiction. « Le plus souvent, les actrices déploient leur propre parole pour raconter la vie des femmes : le travail domestique, la maternité, l'amour, la vieillesse, mais aussi le théâtre¹⁰ ». La superposition de ces monologues procure le sentiment de communauté et réaffirme le caractère collectif de l'écriture. Cette forme permet aux auteures dramatiques d'échapper au théâtre de l'action et du récit basé sur « la projection du désir masculin¹¹ ». Le collectif FET (Femmes pour l'Équité en Théâtre) discute d'ailleurs de la sous-représentation des femmes au théâtre :

À travers les réunions, les prises de parole collectives et le travail militant, le mouvement FET crée avant tout un cadre propice aux rencontres personnelles et artistiques. [...] Ainsi, célébrer le travail des femmes artistes en leur donnant une visibilité s'est avéré plus important que de présenter un discours critique des institutions théâtrales. Et c'est là que le bât blesse. Prioriser une esthétique rassembleuse et positive, au nom de l'unité et de la force du nombre, amène les membres à faire des propositions créatives, certes, mais relaie au second plan les réels enjeux abordés par les FET. Nous croyons que derrière cette injonction au discours positif se cache quelque chose de beaucoup plus pernicieux et intime : Nous sentons, et ce à même le mouvement, la peur de se commettre¹².

Lucie Robert émet d'ailleurs l'hypothèse que la quatrième vague de féminisme renoncerait à une pratique explicitement engagée afin de promouvoir la condition d'artiste plutôt que la condition de femme¹³. Des auteures dramatiques contemporaines comme Marie-Claude Saint-Laurent, Marie-Ève Milot, Brigitte Haentjens, Catherine Léger, Dominick Parenteau-Leboeuf ou Annick Lefebvre correspondent notamment à cette tendance où les enjeux de l'écriture féminine apparaissent directement dans le texte.

Annick Lefebvre y consacre les premières années de sa carrière d'auteure. Elle ne limite pas ses réflexions à la dimension féministe de l'écriture théâtrale. L'auteure présente des revendications beaucoup plus larges. Elle s'intéresse surtout à la condition d'artiste de la femme. Née en 1980 à Saint-Bruno-de-Montarville, Annick Lefebvre est d'abord stagiaire dans la salle de répétition d'*Incendies* de Wadji Mouawad. Puis, elle reçoit un diplôme en critique

¹⁰ *Ibid.*, p. 45.

¹¹ *Ibid.*

¹² Marie-Claude Garneau et Isabelle Montpetit, *op. cit.*, p. 68-69.

¹³ Lucie Robert, « Théâtre et féminisme au Québec », *op. cit.*, p. 43-46.

et dramaturgie à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM en 2003. L'auteure produit alors plusieurs textes dramatiques non publiés comme *Artères parallèles* créée au théâtre Prospéro en 2010 ou *La messe en 3D* créée au théâtre Aux Écuries en 2013. En 2012, Annick Lefebvre fonde la compagnie *Le Crachoir* « qui questionne le rôle de l'autrice ou de l'auteur au sein du processus de création, de production et de représentation d'une œuvre¹⁴. » Ainsi, la condition d'artiste apparaît comme une thématique omniprésente depuis le début des réflexions féministes de la jeune auteure. En 2012-2013, elle fait partie de l'équipe *Jusqu'où te mènera ta langue ?* qui produit le festival du *Jamais Lu*. En 2013, Dramaturges Éditeurs publie sa pièce *Ce samedi il pleuvait* mise en scène par Marc Beaupré au théâtre Aux Écuries. Puis, elle participe à plusieurs collectifs où elle signe de courts textes pour des événements de prise de parole collective. Elle écrit par exemple le conte *Ce qui dépasse* en 2013 et participe l'année suivante au collectif d'Olivier Choinière *26 lettres : Abécédaire des mots en perte de sens*. En 2015, l'auteure publie deux nouvelles pièces *La machine à révolte* mise en scène par Jean Boillot au théâtre Le Préau/NEST-Théâtre et *J'accuse* mise en scène par Sylvain Bélanger au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui. *J'accuse* a été finaliste au prix de la critique de l'Association québécoise des critiques de théâtre, au prix Michel-Tremblay et au Prix littéraire du Gouverneur Général du Canada en 2015.

Ses trois premières pièces publiées constituent le sujet de ce travail. Elles représentent les œuvres inaugurales d'une auteure contemporaine prolifique qui, à l'époque des premiers temps de cette recherche, n'était qu'au début de sa réflexion sur la place de la femme dans le théâtre contemporain. Les critiques sur l'écriture d'Annick Lefebvre concernent souvent sa pièce *J'accuse*. La critique souligne en particulier sa plume incisive et de la dureté de sa langue. Notamment, dans la revue *Jeu*, Marie-Claude Garneau et Emmanuelle Sirois remarquent que l'humour grinçant s'inscrit dans la même lignée que celui de Carole Fréchette. Elles affirment que la forme à monologues s'inscrit aussi dans la tradition du refus du réalisme que le théâtre féminin a mis en œuvre. Dans cette tradition, il est important que les comédiennes sachent à qui elles parlent, c'est-à-dire que le quatrième mur soit ouvertement percé. Le théâtre au féminin cherche à rencontrer le public, à rencontrer la société. Aussi, Marie-Claude Garneau

¹⁴Anonyme, « Répertoire des auteurs : Annick Lefebvre », *Centre des auteurs dramatiques*, mise à jour 20 février 2019, en ligne, < http://www.cead.qc.ca/cead_repertoire/id_auteur/1789 >, consulté le 25 octobre 2019.

et Emmanuelle Sirois affirment au sujet de *J'accuse* que la « colère est confinée à l'espace de l'aliénation [des personnages féminins]¹⁵ ». Les personnages de *J'accuse* sont en colère de ne pas être là où elles le souhaitent. Elles ne se reconnaissent pas dans l'espace social *compétitif et hiérarchisé* qui les entoure, et se sentent avalées par la spirale. De plus, elles déplorent le fait que leurs « relations sociales sont réduites aux transactions¹⁶ ».

Dans *La Presse*, *J'accuse* est accueilli comme un texte marquant de son époque : « Ce texte puissant et dérangeant frise le chef-d'œuvre ! À travers une parole féministe et universelle, d'une extrême précision dans l'écriture, Annick Lefebvre démontre que ce dont le Québec a le plus grand besoin de nos jours, c'est l'écoute. Tout simplement¹⁷. » Puis, Rebecca Mekonnen traite de la colère des femmes et du féminisme en entrevue avec Martine Delvaux, Isabelle Hudon et Annick Lefebvre dans son émission de radio *On dira ce qu'on voudra*¹⁸. Les quatre commentatrices affirment que *J'accuse* est un cri de révolte, un trop-plein de parole qui a besoin d'être évacué, qui a besoin de déborder et d'éclabousser. Lorsqu'il est question d'Annick Lefebvre, toutes s'entendent pour dire que son écriture a « du front tout le tour de la tête ». Même Annick Lefebvre décrit son écriture comme « masculine » puisque la violence en émane. D'où provient cette violence, si ce n'est de cette voix féminine qui se permet un trop-plein, une expression la plus complète d'elle-même ? La supposée masculinité de son œuvre vient probablement du fait que l'écriture féminine a souvent exposé une absence de retenue comme celle d'Annick Lefebvre. Cette absence de retenue engage pleinement le sujet de l'énonciation, il permet l'agentivité du sujet à son plus haut point¹⁹. L'auteure dramatique présente un éventail de discours. L'aspect militant de cette écriture est justement la prise de parole de tous. Annick Lefebvre met en scène des discours politiques hétérogènes. Toujours à

¹⁵ Marie-Claude Garneau et Emmanuelle Sirois, « J'accuse : complexes féministes », *Jeu : Revue de théâtre*, n° 156, « Nouveaux territoires féministes », 2015, p. 23.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Luc Boulanger, « Théâtre : Échos de scène », *La Presse+* Section Arts, 14 février 2017, en ligne, < http://plus.lapresse.ca/screens/15b3285b-4e45-4707-9751-63fe3f668de8%7C_0.html >, consultée le 16 novembre 2017.

¹⁸ Rebecca Mekonnen, Martine Delvaux, Isabelle Hudon et Annick Lefebvre, « La colère des femmes à travers leurs œuvres : table ronde », Radio-Canada : *On dira ce qu'on voudra*, 2 février 2017, audio en ligne, < <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/on-dira-ce-qu-on-voudra/episodes/373728/audio-fil-du-jeudi-2-fevrier-2017> >, consulté le 10 mars 2017.

¹⁹ *Ibid.*

propos de *J'accuse*, nous lisons : « Ce n'est pas un show avec des propos de gauche qui est nécessairement militant, c'est de donner sensiblement une parole à cette fille-là [la Fille qui agresse, qui expose un avis politique de droite]²⁰ ». De son côté, Christian Saint-Pierre accorde à l'écriture d'Annick Lefebvre un statut d'œuvre créatrice d'identité québécoise, la plaçant culturellement sur le même niveau que celle de Michel Tremblay :

La création, c'est l'identité, l'identitaire, l'expression par excellence du vivre ensemble. Quand je veux savoir comment se porte ma société, je regarde de quel bois se chauffe sa création. Entre *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay et *J'accuse* d'Annick Lefebvre, entre *Wouf Wouf* d'Yves Sauvageau et *Trois* de Mani Soleymanlou, ce sont des pans entiers de l'histoire du Québec que je vois défiler, des phares qui brillent dans la mouvance des idées et des idéaux, le choc des croyances et des mentalités²¹.

Or, les critiques d'Annick Lefebvre citent abondamment ses textes sans pouvoir mettre la main sur ce qui agresse autant dans cette écriture. Le texte reste toujours une patate chaude entre les mains de tous, comme s'il nous était impossible de mettre le doigt sur ce qui définit réellement son écriture. Ainsi, la réception critique de l'œuvre de Lefebvre nous oriente particulièrement vers son style d'écriture qui dérange. L'auteure est en début de carrière. À ce jour, aucune étude complète de son œuvre n'a encore été réalisée. Au moment où nous écrivons ces lignes, l'auteure a produit deux nouveaux textes : *Les Barbelés* mis en scène par Alexia Bürger au théâtre La Colline en 2017 et *ColoniséEs* mis en scène par René Richard Cyr au CTD'A en 2019. Ainsi, Annick Lefebvre amorce son parcours littéraire avec puissance. En prenant conscience de la bonne réception de ses œuvres, il ne serait pas surprenant de voir apparaître un grand nombre d'études et d'analyses sur cette auteure prometteuse qui s'exprime par le monologue.

L'analyse du monologue dans la dramaturgie contemporaine a par contre fait l'objet de plusieurs études. Entre autres, nous nous sommes inspirés de la thèse publiée par Françoise Heulot-Petit, *L'altérité absente ? Éléments pour une dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine*, sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert. De plus, cette femme a codirigé avec Françoise Dubor le collectif *Le monologue contre le drame ?* à partir duquel nous avons pu

²⁰ Marie-Claude Garneau et Emmanuelle Sirois, *op. cit.*, p. 24.

²¹ Christian Saint-Pierre, « Prendre rendez-vous avec soi-même et les siens », *Jeu : Revue de Théâtre*, n°158, « Théâtres de rêves », 2016, p. 6.

établir les caractéristiques du monologue contemporain. Lucie Robert a aussi été une grande source d'inspiration avec ses textes sur la narrativité dans le théâtre contemporain. De plus, ses textes arborent une connaissance poussée de l'histoire du théâtre au Québec ainsi que du cheminement de la place des femmes. À partir de ces études sur l'écriture dramatique, nous avons pu déterminer la place d'Annick Lefebvre dans l'univers théâtral. De plus, nous notons qu'une tendance se dessine dans la dramaturgie contemporaine. Dans la solitude du monologue, les personnages sont incapables de se définir, ils ont besoin de l'autre. « [L]a solitude serait le lieu du rapport à l'autre, mais un rapport fantasmé²² ». Le monologue met donc les autres en scène par le langage. De plus, il encourage l'expression du locuteur qui se manifeste souvent par la forme narrative. Ainsi, raconter sur scène devient l'action dramatique des pièces à monologues.

Ce mémoire est donc l'occasion de réaliser une première étude des œuvres inaugurales d'Annick Lefebvre : *Ce samedi il pleuvait* (2013)²³, *La machine à révolte* (2015)²⁴ et *J'accuse* (2015)²⁵. Jusqu'à présent, l'auteure suscite l'intérêt des critiques journalistiques en raison de ses opinions catégoriques, souvent exprimées aux limites de la vulgarité. D'ailleurs, elle se compare elle-même à une adolescente révoltée. Ses pièces à monologues se tiennent aux frontières du réalisme pour exposer une sorte de satire sociale de l'isolement. Ainsi, son théâtre fait violence à la solitude. Il fonctionne comme un « pile ou face » constamment en rotation sur une table entre réalisme violent et paroles caricaturales du féminin. En nous basant sur ce mouvement constant, nous cherchons à comprendre comment Annick Lefebvre performe une nouvelle image du féminin à travers ses textes. Annick Lefebvre, crée des œuvres dramatiques où la superposition des monologues procure un sentiment de communauté qui révèle le caractère collectif de son écriture. L'hétérogénéité des discours met de l'avant l'idée du militantisme du quotidien. Nous entendons par là que « chaque individu peut, à travers les

²² Françoise Heulot-Petit, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine. L'altérité absente ?*, Paris, Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2011, p. 13.

²³ Annick Lefebvre, *Ce samedi il pleuvait*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2013, 52 p. Toutes références à cette œuvre seront désormais incluses dans le texte entre parenthèses selon le sigle CSIP.

²⁴ Annick Lefebvre, *La machine à révolte*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2015, 55 p. Toutes références à cette œuvre seront désormais incluses dans le texte entre parenthèses selon le sigle LMAR.

²⁵ Annick Lefebvre, *J'accuse*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2015, 91 p. Toutes références à cette œuvre seront désormais incluses dans le texte entre parenthèses selon le sigle JA.

connaissances pointues qu'il possède, poser des gestes concrets pour l'amélioration de la vie collective de tous²⁶ ». À partir de cette idée d'autoresponsabilisation, l'agentivité du sujet (sa capacité à se poser lui-même comme sujet de sa propre vie) se manifesterait à travers le redéploiement, la resignification et la répétition subversive des stéréotypes hétéronormatifs présents dans l'écriture. Notre objectif consiste à comprendre la manière dont Annick Lefebvre performe l'agentivité du sujet féminin par son matériau textuel.

Ce mémoire s'appuie principalement sur une approche pragmatique du texte dramatique. Nous établissons un lien entre les signes du langage et son utilisateur. L'étude pragmatique vise à mettre en lumière la subjectivité de l'énoncé. La pragmatique, comme nous l'utilisons, relie le sujet de l'énonciation et son énoncé. Le langage n'est donc plus isolé comme un code dont l'individu s'approprie les règles par mémorisation. La subjectivité du sujet de l'énonciation encoderait le langage avant même que les paroles soient énoncées. L'étude pragmatique considère la langue à partir de facteurs extralinguistiques. Cette ouverture à différentes disciplines présente une complexité et une complémentarité au sujet de l'énonciation. La forme à monologues offre d'ailleurs cette complexité et cette liberté d'expression aux locuteurs. Ainsi, *Ce samedi il pleuvait*, *La machine à révolte* et *J'accuse* sont tous construits par l'usage du monologue où aucun personnage ne s'adresse la parole. À cet effet, nous posons l'hypothèse qu'Annick Lefebvre élabore ses propres normes de la féminité à partir du sujet qui parle seul en scène. Plus spécifiquement, il s'agit d'explorer la manière dont le texte performe un genre sexué hors norme. La performance des textes et du genre féminin représente un enjeu que nous creusons à l'aide des théories de Judith Butler sur la performativité du genre et de Barbara Havercroft sur l'agentivité du sujet de l'énonciation. Ces deux auteures ont fourni des réflexions essentielles à cette recherche sur la performativité qui illustrent comment se construit la parole féminine.

Enfin, à partir de la pragmatique de l'énonciation, nous divisons ce mémoire en trois chapitres qui nous permettent de comprendre la performativité du féminin. Le premier chapitre détermine d'abord le sujet et l'objet de l'énonciation afin de comprendre d'où part le langage. Pour ce faire, nous nous appuyons sur les textes d'Émile Benveniste qui définit les pronoms

²⁶ Annick Lefebvre, « Mot de l'auteure », dans *Programmation du spectacle J'accuse*, Montréal, Centre du Théâtre d'aujourd'hui, avril 2015.

« je » et « tu » comme sujet de l'énonciation. Poser « je » et « tu » comme sujets nous permet de comprendre leur rapport à l'autre (« il/elle »), qui est souvent une figure absente du discours. De plus, nous notons l'apparition de plusieurs « je » qui prennent la parole en même temps. Cet enjeu formel évoque un sujet choral, c'est-à-dire un chœur contemporain. Il s'agit ensuite d'identifier les réseaux de pouvoir dans lesquels les personnages sont ancrés. Ainsi, l'absence de didascalies présente un narrateur presque invisible; l'usage du chœur comme sujet de l'énonciation multiplie la subjectivité du sujet et l'adresse au « vous » brouille les frontières entre le texte et la salle. Enfin, le féminin des textes d'Annick Lefebvre se présente comme un genre fluide et cette fluidité s'observe aussi dans le genre littéraire qui se révèle difficile à fixer. Ainsi, l'objectif du premier chapitre consiste à identifier qui prend la parole dans un genre littéraire fluide. Cette compréhension du pouvoir de la parole qui voyage entre les sujets nous permettra de comprendre par quel moyen le sujet s'affranchit des stéréotypes hétéronormatifs que nous verrons dans le deuxième chapitre.

En sachant qui est le sujet parlant et d'où provient sa parole, nous sommes en mesure de comprendre ce que la parole de l'énonciateur accomplit dans les pièces d'Annick Lefebvre. Le deuxième chapitre nous amène donc à traiter de la performativité du langage des personnages. John Langshaw Austin avait posé la performativité comme une parole qui se réalise au moment de sa prononciation. Par exemple, lorsqu'un personnage accuse un autre personnage, le fait de prononcer les mots « j'accuse » performe l'accusation en même temps. Ainsi, le chapitre deux met en lumière la manière dont le sujet et l'objet de l'énonciation, précédemment définis, chargent leur énoncé d'une tout autre signification en le performant. Nous analysons les effets du langage tranchant des personnages. Dans le présent cas, les sujets se réapproprient les injures et les stéréotypes (tels que définis par Judith Butler) qu'ils véhiculent. Par le langage, le sujet performe le féminin, la révolte, et l'accusation. Cette performance crée un univers féminin où les femmes s'inscrivent dans une sororité hors norme. Ainsi, l'acte performatif de l'énonciation détourne les injures de leur signification et valorise un univers féminin en mouvement.

À l'intérieur de cet univers, une figure d'auteure se manifeste. Elle représente un enjeu primordial de l'écriture dramatique au féminin : la condition d'artiste et d'auteure. Dans le contexte du théâtre contemporain, nous assistons à la crise du personnage. « Désormais, le

personnage est parlé plus qu'il ne parle²⁷. » À cet égard, c'est à l'intérieur de cette parole que la figure d'auteure performe l'identité du personnage. Le troisième chapitre étudie donc la stylisation de l'écriture telle que Mikhaïl Bakhtine et André Belleau la définissent. Nous explorerons la mise en scène de l'écriture. Plus spécifiquement dans *J'accuse* (2015) où la figure d'auteure envahit la parole du personnage. Notre objectif est d'observer comment ces monologues tentent de modifier les réseaux de pouvoir par la stylisation de l'écriture. Pour ce faire, nous notons l'apparition de la figure d'écrivain pièce par pièce et le métarécit qu'elle produit. Le dernier chapitre aborde donc le côté réflexif de la performance de la littérature par la *romanisation*. Il rend compte de la manière dont l'écriture se met en scène. Les œuvres de Lefebvre font résonner une voix féminine dans une institution littéraire majoritairement masculine. Pourtant, un public hétérogène s'intéresse à son écriture qui tend à redéfinir les normes. Par la production de ce mémoire, nous aurons une vision d'ensemble des pièces inaugurales d'Annick Lefebvre dans lesquelles le sujet de l'énonciation performe un univers féminin.

²⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, p. 153.

CHAPITRE I : LE SUJET DE L'ÉNONCIATION

Le théâtre féminin contemporain évolue en parallèle avec les mouvements politiques de son époque. La première génération de femmes auteures-journalistes comme Joséphine Marchand ou Madeleine Huguenin s'inscrit globalement dans la représentation de la femme plutôt que dans la revendication des droits. Sous l'écriture d'Yvette Mercier-Gouin et de Martha Allan, l'image de la femme bénéficie d'une avancée. Les auteures commencent alors à mettre en scène des femmes qui prennent conscience de leur situation, mais qui n'exposent pas de revendications explicites. À cet effet, « au XXe siècle, la conscience que les femmes prennent de l'image que la société projette d'elles rend de plus en plus insupportable la vision instrumentale de l'actrice²⁸ ». Puis, dans les années 1960, les auteures dramatiques écrivent des personnages féminins emprisonnés dans le même « canevas de comédie sentimentale²⁹ ». Ce théâtre féministe ne prétend pas à la révolution. Il cherche seulement à rendre compte de personnages féminins crédibles et à faire monter les femmes sur scène pour leur donner une parole. D'ailleurs, en 1965, dans *Encore cinq minutes*, Françoise Loranger crée un personnage féminin qui « décide [...] de quitter la famille et le milieu social qui l'anéantit³⁰ ». Or, la condition des femmes abordée tourne souvent autour du même conflit entre procréation et création. Il reste un long parcours avant que la femme n'atteigne l'égalité avec l'homme au théâtre. En effet, la femme est souvent confinée au rôle d'actrice ce qui l'empêche de mettre en scène elle-même son image.

Durant les années 1970, le théâtre féministe revendique que les femmes se réapproprient leur image. Celles-ci veulent se libérer des représentations traditionnelles. En plus de réclamer l'égalité civique des femmes, elles désirent leur autonomie. Le besoin de réappropriation de l'image se fait d'abord à travers le théâtre collectif des femmes. Celles-ci se partagent les rôles dans la mise en scène, l'écriture, la conception, le jeu, etc. Elles s'opposent aux stéréotypes et

²⁸ Lucie Robert, « Théâtre et féminisme au Québec », *op. cit.*, p. 44.

²⁹ *Ibid*, p. 43.

³⁰ *Ibid*, p. 44.

à la construction classique de la femme dans le théâtre. Cette vague de théâtre féministe se produit hors des théâtres, dans les lieux publics. Elle brise les anciens codes dramatiques et va à la rencontre des spectateurs. Catherine Cyr évoque cette tendance sous la forme du théâtre à monologues :

[L]es dramaturgies contemporaines empruntent souvent la voie du monologue pour mettre au jour un moi qui, à l'instar du sujet moderne et postmoderne, ne coïncide pas totalement avec lui-même. Ambivalent, plurivoque, dissout ou diffracté, ce moi est mouvant, déplacé avant d'être remodelé ailleurs et à nouveau par le truchement du déferlement monologué. Les contours du personnage ou de l'instance énonciative qui en tient lieu (voix, « impersonnage ») se montrent friables, ses frontières cèdent sous la débâcle logorrhéique ou dans les remous d'un ressassement de mots qui disent un moi morcelé, en perpétuelle quête d'identité. Empruntant souvent à la poétique woolfienne du *stream of consciousness* (« courant de conscience ») [...] ³¹.

Dans l'écriture d'Annick Lefebvre, le sujet de l'énonciation se démarque par sa position : sa solitude en scène, son énonciation successive sous forme narrative et la densité de sa parole. Cette écriture par le monologue fait du sujet un énonciateur divisé ou fragmenté. Dans le présent chapitre, nous cherchons à déterminer le sujet et l'objet de l'énonciation dans *Ce samedi il pleuvait*, *La machine à révolte* et *J'accuse* afin de comprendre d'où part le langage. À ce propos, Éric Anglès écrit que « le rôle de "structure structurante" de langages souvent contradictoires, produit un sujet au sein duquel coexistent naturellement des tensions fondamentales assurant sa propre dynamique³² ». Le sujet du langage n'est donc pas un « je » fixe, mais un « je » qui se transforme à mesure qu'il énonce ses propos. Nous verrons ces transformations dans le chapitre deux lorsque nous aborderons la performativité de la langue. Nous nous concentrons ici sur le sujet de l'énonciation « je » au sens linguistique, comme l'entend Émile Benveniste. En effet, le « je » est celui qui produit l'énoncé. Même s'il s'agit d'un sujet complexe, « je » représente une référence fixe du langage. L'objet de son énonciation est souvent « il/elle » ou « vous » qui sont des figures absentes dans les pièces de Lefebvre. Ainsi, « je » prends le plein pouvoir de son énonciation en s'appropriant la parole de

³¹ Catherine Cyr, « Mouvances identitaires et inflexions corporelles de la parole dans *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume et *Nacre C* de Dominick Parenteau-Lebeuf », *Voix et images*, n°127, automne 2017, « Poétiques de la parole. Le parler dans l'écrit », p. 82.

³² Eric Anglès, « Sujet et langage dans le théâtre français du vingtième siècle » dans Sandra Golopentia (dir.), *Les propos spectacle : Études de pragmatique théâtrale*, New York, Peter Lang Publishing, coll. « Studies in the Humanities », 1996, p. 242.

l'autre, c'est-à-dire la parole extérieure. Abordant la notion de choralité dans le théâtre contemporain, nous verrons aussi la fragmentation de ce « je » en sujet-choral. En effet, dans *Ce samedi il pleuvait* et dans *La machine à révolte*, l'énonciation provient parfois d'un chœur qui rend compte d'une subjectivité de groupe plutôt qu'individuelle. Enfin, le théâtre à monologues d'Annick Lefebvre est souvent décrit comme un théâtre où l'urgence de dire s'exprime par la densité du texte. Ainsi, identifier le sujet et l'objet de l'énonciation à l'intérieur de son cadre énonciatif nous amène à comprendre d'où vient ce « trop-plein de mots ».

1.1. Les pronoms

1.1.1. « Je » et « tu » : Sujets de l'énonciation

Annick Lefebvre met en scène des personnages qui parlent en leur propre nom. Ses trois pièces sont composées essentiellement de monologues énoncés en parallèle ou de manière croisée. Le sujet de l'énonciation est donc un « sujet-je » qui parle seul en scène. Les personnages peuvent parfois apparaître sur scène simultanément, mais ils ne s'adressent jamais les uns aux autres. À ce propos, Benveniste expose les différents usages des pronoms pour définir les personnes. Il définit trois situations différentes pour le locuteur : « La première personne est "celui qui parle"/ La deuxième personne est "celui à qui on s'adresse"/ La troisième personne est "celui qui est absent"³³.»

Le locuteur se positionne donc comme le sujet qui énonce le monologue. Benveniste définit le « je » comme « l'individu qui énonce la présente instance de discours contenant l'instance linguistique *je*³⁴ ». En introduisant la situation d'allocation, il définit le « tu » de manière symétrique comme l'« individu allocuté dans la présente instance de discours

³³ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976 [1966], p. 228.

³⁴ *Ibid.*, p. 252.

contenant l'instance linguistique *tu*³⁵ ». Dans les œuvres d'Annick Lefebvre, le personnage prend la parole seul en scène. Sa communication se révèle unidirectionnelle, c'est-à-dire que le personnage parle au « je » et n'attend pas de réponse immédiate, puisqu'il est physiquement seul. Nous comparons cette situation de communication à celle du lecteur devant le livre. Le lecteur reçoit le discours, mais il ne peut pas interagir directement avec celui-ci. L'écriture d'Annick Lefebvre présente donc un « je » qui parle, mais qui ne s'adresse pas à « tu » comme dans un dialogue habituel. En effet, puisqu'il est seul en scène, « je » parle à « il/elle », c'est-à-dire à celui qui est absent.

Si « je » et « tu » marquent nettement leur présence dans le discours, la troisième personne (il/elle) fonctionne tout autrement. En étudiant la relation entre les personnes, nous découvrons que les catégories ne sont pas homogènes. La première et la deuxième personne impliquent que « je » soit dans la production du discours et dans l'interprétation de l'objet (« je » parle de « je » ou « je » parle de « tu »). Or, la troisième personne se démarque, car le « il/elle » est intériorisé, il est donc absent physiquement. À partir là, Benveniste remet en question la légitimité d'appeler « il/elle » une personne, puisque « la forme dite de 3^e personne comporte bien une indication d'énoncé sur quelqu'un ou quelque chose, mais non rapporté à une "personne" spécifique³⁶ ». Poser « il/elle » comme « non-personne » s'avère pertinent dans l'analyse des pièces d'Annick Lefebvre puisque dans la mise en scène d'un monologue, la troisième personne est toujours absente. Ainsi, « il/elle » ne produit pas de discours, il représente l'objet de l'énonciation de « je ». Le « je » pose un discours sur une figure absente qui ne se présente jamais comme sujet de l'énonciation. Nous ne pouvons donc pas classer les trois personnes sur le même pied puisque le niveau d'engagement dans l'énoncé est différent entre « je », « tu » et « il/elle ».

Dans sa première pièce, *Ce samedi il pleuvait*, Annick Lefebvre met en scène des personnages qui manifestent le besoin de se délier la langue. L'univers du discours présente une tragédie familiale contemporaine dans la banlieue montréalaise de Saint-Bruno-de-Montarville. Ce drame implique un couple, Julie et Ludovic, et leurs jumeaux adolescents. Le dénouement de la pièce mène à l'assassinat du chien de la famille par les jumeaux. Les jumeaux

³⁵ *Ibid.*, p. 253.

³⁶ *Ibid.*, p. 228.

affirment que leur mission est de prendre la parole. Depuis trop longtemps tenus au silence, ils mettent en scène l'urgence de se vider de leurs mots :

JUMEAU et JUMELLE, *dans un parfait synchronisme* - Mais ma mission est ailleurs. Demain, je vais me planter les pieds dans' rocaille pis saboter les annuelles jusqu'à ce que mes géniteurs me prennent en considération. Pis je vais parler tout seul. Sans l'autre. Dans l'espoir que la force individuelle de mes mots détruise le paysagement parental pis qu'on perde notre titre de meilleure demeure fleurie. (CSIP, p. 27-29)

Ainsi, la paisible famille de Saint-Bruno-de-Montarville se compose d'individus qui cherchent leur pouvoir d'agir dans la parole. L'œuvre s'ouvre sur un acte intitulé *Défusions*. Non seulement le titre expose l'intention des jumeaux, mais la « défusion » se ressent aussi à travers le discours qui émerge :

JUMEAU et JUMELLE, *dans un parfait synchronisme* - Rien à voir avec la bacaisse, les rigodons pis la boîte à bois, mais samedi, ça va swigner. Ma langue va se délier pis splasher de l'acide généalogique sur le beau patio de polymère synthétique de Ludovic. Je vais faire corps avec la scie à chaîne pis tronçonner le tricot familial maillé serré qui nous soude faussement sous prétexte que nos souches sont les mêmes. (CSIP, p.7)

Par la langue, les jumeaux déconstruisent violemment l'unité familiale et ils annoncent le drame à venir. Non seulement les personnages « défusionnent » l'unité familiale par le langage, mais ils usent aussi des expressions comme « bacaisse », « rigodons » et « boîte à bois » afin de dénouer leurs liens avec la langue de bois, leur langue maternelle. Ainsi, les personnages d'Annick Lefebvre ont cette volonté de sortir de la boîte à bois, c'est-à-dire de leur souche familiale et langagière. Ces personnages tendent à se dissocier de la famille pour arriver à raconter leur « je ». L'univers du discours de *Ce samedi il pleuvait* tourne donc autour de « je » qui se sépare de l'autre pour mieux se raconter. Nous trouvons ici le *modus operandi* d'Annick Lefebvre. Elle met en scène des personnages contraints au silence depuis trop longtemps qui décident d'exploser, de parler jusqu'à ce que plus rien n'en sorte. *Ce samedi il pleuvait* ouvre une porte à l'univers du « trop plein de mots » qui se prolonge dans *La machine à révolte* et enfin dans *J'accuse*.

Dans *La machine à révolte*, les personnages sont Mathilde, 17 ans et Vincent, 37 ans. Ils habitent au Québec et en France respectivement. L'auteure éloigne les personnages des nombreuses distractions de la ville. Dans un univers rural où la tranquillité rejette toute action dramatique autre que la parole, les deux personnages vivent un deuil sous le sceau de la révolte.

Ceux-ci se rencontrent par le biais d'un site Internet pour personnes révoltées. Ils mentent sur leur âge et partagent le même âge fictif de 27 ans. De plus, les personnages ont chacun perdu un proche et vivent un deuil difficile. Mathilde et Vincent discutent en ligne et se rencontrent à New York, dans la tête de la statue de la Liberté. Ce lieu deviendra le symbole de leur libération du deuil. Dans ce deuxième univers créé par Annick Lefebvre, la parole est encore au centre de l'action dramatique. En effet, les personnages se sont trop retenus de parler et ils manifestent leur révolte par le langage. Ces paroles racontent à la fois des souvenirs du passé et des expériences du présent. Or, l'univers de la révolte post-deuil met en scène des sujets de l'énonciation qui s'adressent à des figures absentes, c'est-à-dire à des êtres chers décédés. Dans cet univers du deuil et de l'impuissance, les personnages regagnent leur puissance par l'énonciation. Par la révolte et surtout par les mots, les personnages prennent le contrôle de l'action dramatique par le langage. Ils unissent leur voix à travers la machine à révolte qui désigne un site virtuel où le langage les libère. Nous observerons plus en détails les conséquences de cette révolte dans le chapitre deux, alors que nous aborderons la performativité du langage.

Enfin, dans *J'accuse*, les cinq personnages féminins se présentent successivement seuls en scène et prononcent un monologue. Plus nous progressons dans l'écriture des pièces d'Annick Lefebvre, plus les personnages se retrouvent seuls avec leurs mots. En effet, contrairement aux pièces précédentes, qui suivent un fil narratif, l'action de *J'accuse* est la performance des monologues. Ce texte n'accorde pas de nom propre aux personnages. Les didascalies indiquent les actions dramatiques accomplies par la parole de ces femmes : « La Fille qui encaisse, La Fille qui agresse, La Fille qui intègre, La Fille qui adule, La Fille qui aime » (JA, p. 6). Cet univers du discours va donc jusqu'à définir les personnages qui, comme nous le notons dans les œuvres de Lefebvre, ont un besoin irrépressible de s'exprimer.

Le sujet de l'énonciation rend compte du trop-plein de mots par la densité de ses énoncés. Il transforme des mots en mot-phrase pour rendre compte d'une idée. Les personnages utilisent souvent l'accumulation comme figure de style pour rendre compte de leur trop-plein. Ils rendent compte d'une seule idée par la surenchère de mots séparés par des virgules ou des traits d'union :

LA FILLE QUI ENCAISSE - C'est pas parce que j'ai l'air de la fille ordinaire, moyenne, banale, pas-un-mot-au-dessus-de-l'autre que je suis du genre sainte, gentille, charmante, avalanche-d'autocollants-en-étoile-qui-sentent-la-fraise-dans-mes-cahiers que je vais me laisser abattre par ces sales chiennes sales. Ce serait une fausseté astronomique, un leurre hallucinant, la chaise électrique de la réflexion facile que de se laisser prendre au piège par la première impression qui se dégage de moi. (JA, p. 15)

À cet égard, les œuvres dramatiques d'Annick Lefebvre présentent une suite de monologues où le sujet de l'énonciation trouve suffisamment d'espace pour déployer ses mots sans interruption. Certaines expressions sont même écrites avec des traits d'union afin de ne laisser aucun souffle entre les mots. À ce sujet, Catherine Kerbrat-Orecchioni note que « le sens peut venir investir et "informer" n'importe quel type d'unité constitutive de la substance linguistique³⁷ ». Ainsi, la densité de la parole vient investir le sens du discours des personnages. Cette densité leur confère une urgence d'énoncer le plus d'idées possible en une seule phrase.

Enfin, nous portons une attention différente à *J'accuse* puisque cette pièce n'est pas tout à fait construite comme les deux premières. Certes, elle met en scène une succession de monologues. Les personnages qui défilent sur scène ne sont pas liés par un fil narratif. Nous ne trouvons pas le même schéma où une ligne narrative liait chacun des monologues comme c'est le cas du drame familial de *Ce samedi il pleuvait* et de la rencontre de Mathilde et Vincent dans *La machine à révolte*. *J'accuse* présente successivement cinq monologues de cinq femmes différentes. Ces femmes ne se connaissent pas et ne se rencontrent jamais. À tour de rôle, les cinq voix différentes prennent la parole pour accuser l'auteure d'avoir tenu de faux propos à leur sujet. À cet effet, le titre *J'accuse* est lui-même porteur d'un tout autre sens lorsque nous considérons l'intertexte *J'accuse* d'Émile Zola. Il nous est difficile d'en faire abstraction puisque les deux œuvres portent le même titre. Au sujet de la lecture de l'intertexte, Sophie Rabau écrit :

³⁷ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1980, p. 7.

[L]'intertextualité n'est pas un autre nom pour l'étude des sources ou des influences, elle ne se réduit pas au simple constat que les textes entrent en relation (l'intertextualité) avec un ou plusieurs autres textes (l'intertexte). Elle engage à repenser notre mode de compréhension des textes littéraires, à envisager la littérature comme un espace ou un réseau, une bibliothèque si l'on veut, où chaque texte transforme les autres qui le modifient en retour³⁸.

Ainsi, ce n'est dans le contenu de la lettre de Zola, c'est-à-dire l'affaire Dreyfus et l'antisémitisme que la pièce d'Annick Lefebvre fait écho à Zola. C'est plutôt dans la manière dont les deux textes sont construits. L'acte d'accuser c'est-à-dire de mettre la main sur un coupable et de le dénoncer est ici le moteur des deux écritures. Ce n'est pas tant la vérité qui importe, mais plutôt la manière de mettre de l'avant le point de vue de « je » :

[La notion d'intertextualité] suppose un déplacement dans la conception même de l'interprétation littéraire : là où on interprétait le texte en fonction de causes extérieures, selon un axe logico-temporel – le monde qu'il imite, l'auteur qui le produit, l'œuvre qui l'influence -, il va falloir l'interpréter en fonction d'un réseau où il se trouve pris³⁹.

L'accusation portée par la lettre de Zola, adressée à un journal, ne pointait pas directement quelqu'un. Elle pointait plutôt l'inaction de tous face à une injustice. Le même contexte est mis en scène dans la pièce de Lefebvre. C'est une écriture qui tend vers la polémique, vers la monopolisation totale du discours. En effet, chaque monologue représente un court texte de prose au ton polémique. Les personnages s'opposent à la dictature de l'auteure ultime qui véhicule de fausses idées sur ses personnages. Par le biais du leitmotiv « C'est pas vrai que » qui apparaît plusieurs fois au début de chaque monologue, les femmes prennent la parole à tour de rôle pour dénoncer l'auteure qui leur invente une réalité qui ne leur appartient pas. Zola adopte cette stratégie dans sa lettre en abordant l'histoire du capitaine Dreyfus.

Dès lors, *J'accuse* présente en amont le pronom « je ». À partir du titre, nous savons déjà que c'est le sujet de l'énonciation « je » qui accuse. Chacun des cinq monologues de la pièce se formule par le pronom « je » qui prend la parole seul en scène. De plus, les cinq discours commencent tous par le leitmotiv « C'est pas vrai que ». Cette formulation permet aux personnages de contrer les propos de l'auteure et d'en tenter le procès. L'affirmation à la

³⁸ Sophie Rabau, *L'intertextualité*, Paris, GF Flammarion, coll. « GF Corpus lettres », 2002, p. 15.

³⁹ *Ibid.*, p. 33.

négative marque le début de l'énonciation. Dans ce contexte, chaque « je » accuse l'auteure de mal représenter ses conditions de vie. Ainsi, le sujet « je » est en quête d'agentivité. Il cherche à se définir sans l'intermédiaire de la figure d'auteure.

Examinons les cinq monologues afin de comprendre d'où part le langage dans cette succession de répliques. La Fille qui encaisse énonce le premier discours. Elle est vendeuse dans une boutique de collants. Toute la journée, elle encaisse des transactions de mots et d'argent. De plus, elle encaisse le mépris de ses clientes. Selon elle, ses clientes sont carriéristes et condescendantes. Par son discours, La Fille qui encaisse reçoit les propos déplaisants des femmes qui entrent dans son magasin. Elle y fait face et c'est par son action d'encaisser autant de mépris que le sujet de l'énonciation trouve le pouvoir de se définir lui-même :

LA FILLE QUI ENCAISSE - Vous assisterez jamais au spectacle de ma combustion. À la place [...], je vais écrire des mots d'amour sur tous les visages gris pis aigris qui défilent péniblement dans la ville souterraine. Non, ma rubrique nécrologique n'est pas prête à être publiée dans les quotidiens que j'épluche au quotidien, mais mon existence de survivance, de main tendue, d'éclatement de cœur, d'acharnement dans le beurre pis de crash d'idéaux, je l'encaisse. Pis je l'encaisse, surtout, avec la beauté du monde immolée en dedans de moi. (JA, p. 18)

En effet, par l'action d'encaisser, le personnage crée de la beauté, de l'art. Elle décide que recevoir (encaisser) toute la journée est aussi synonyme de beauté et de création. Elle prend en charge les mots qu'elle reçoit pour en créer des nouveaux. C'est donc parce que « je » encaisse que « je » prend du pouvoir. La Fille qui encaisse est un sujet de l'énonciation qui accuse les coups pour en créer de nouveaux. Ainsi, « je » gagne en pouvoir par son discours contre ses clientes désagréables.

Par ailleurs, le groupe d'individus méprisants dont La Fille qui encaisse parle est représenté dans le monologue suivant par La Fille qui agresse. Comme son nom l'indique, le sujet agresse par la parole. Elle déverse son venin sur ceux qui sont économiquement plus faibles. En plus d'être ponctué de jurons, son discours agresse différents types de personnes, dont les pauvres et les immigrants. Elle l'affirme directement :

LA FILLE QUI AGRESSE - Oui, je sais, j'ai l'air intense, ségrégationniste pis radicale, mais j'ai pas de barbe, pas de turban sur la tête pis je mange pas assez de *shish taouk* pour me faire exploser par une bombe dans un avion stratégiquement détourné par amour terroriste pour le dieu que je vénère. Pis c'est pas de la fermeture d'esprit, là, au contraire ! (JA, p. 21-22)

Dans la même logique d'énonciation que le monologue précédent, « je » accomplit par le langage ce que son nom indique, c'est-à-dire que « je » agresse dans ce cas-ci. Or, par l'action d'agresser, La Fille qui agresse accuse aussi l'auteure de créer une version plutôt fermée de son personnage. Ainsi, « je » accuse l'auteure de la peindre comme agressive. À la fin de sa réplique, le personnage montre sa vulnérabilité et se dit « toute seule en tabarnack en dessous de [s]a carapace! » (JA, p. 33) Elle se détache de cette figure d'agresseur et prend du pouvoir en tant que sujet de l'énonciation. Elle n'est pas seulement un sujet qui agresse, elle est aussi un sujet qui accuse.

Ces agressions verbales trouvent leur écho dans le discours suivant, le monologue de La Fille qui intègre. Ce personnage est une immigrante qui tente d'intégrer le mode de vie culturel québécois. Elle se heurte aux difficultés d'acceptation décrites dans le monologue précédent. Dans son monologue, elle fait l'éloge du quotidien des Québécois. Elle fait la rencontre d'un homme, qu'elle appelle d'ailleurs son « pure laine » (JA, p. 41), puis à partir des rencontres qu'elle fait, elle raconte son expérience d'intégration au Québec en utilisant le français vernaculaire québécois. Par exemple, elle choisit des images culturelles très fortes afin de décrire son orgasme : « Un orgasme en chemise carreauté, un orgasme d'aurores boréales, un vrai orgasme de "passe sur la palette" et de "scorage drette dans le net" ». (JA, p. 41) Par son discours, La Fille qui intègre entre dans la communauté québécoise par le langage d'abord, puis par les expériences ensuite.

La Fille qui adule énonce le monologue suivant. Celle-ci est fanatique d'Isabelle Boulay. Elle structure sa vie autour des tournées de la chanteuse. De plus, elle évoque son conflit avec la figure d'artiste d'Annick Lefebvre. Selon elle, la figure d'auteure prend trop de pouvoir sur son discours. Elle s'exprime dans ces mots :

LA FILLE QUI ADULE - C'est pas vrai que je suis plus pathétique que les chansons que j'écoute, pis que ça, ce pathétisme-là, ben ça devrait me convaincre de tout stopper, d'arrêter de m'entêter à vouloir me rapprocher personnellement d'Isabelle Boulay pis de reprendre définitivement ma vie en main. C'est dégradant, Annick Lefebvre, que tu aies écrit une pièce de théâtre qui allait parler de ça. Que tu aies pris mon existence, mes souvenirs pis mes pensées en otages pour en faire de la fiction poche, facile pis mensongère! (JA, p. 50-51)

Ainsi, à partir de cette accusation, la figure d'auteure naît de manière explicite. Celle-ci est convoquée à se présenter sur scène, mais elle ne s'y montre pas. Annick Lefebvre représente

la figure absente de *J'accuse*. Elle est par moment la troisième personne (elle) à qui les personnages s'adressent. La figure absente de *J'accuse* est celle qui formule les accusations et les préjugés auxquels les personnages répondent. Elle est donc une voix intériorisée par « je » qui se manifeste à sa façon à travers chaque monologue. Dans le cas de La Fille qui adule, c'est par la figure de l'auteure Annick Lefebvre que le pronom « tu » (absent) se manifeste. Or, pour certains autres personnages, c'est par les préjugés du public (vous) que l'autre se manifeste dans le discours.

Le dernier personnage à s'énoncer est La Fille qui aime. Celle-ci construit son discours par rapport au ressenti, c'est-à-dire qu'il donne accès à son intériorité. Les quatre personnages précédents, La Fille qui encaisse, La Fille qui adresse, La Fille qui intègre et La Fille qui adule, produisaient un discours d'action par leurs accusations. Or, la construction du discours de La Fille qui aime s'approche du monologue intérieur. En effet, le verbe qui la définit est « aimer » qui renvoie à un état plutôt qu'à une action. Son discours porte les marques de l'épanchement intime et de sentiments profonds. De plus, le texte nous laisse croire qu'elle est la figure de l'auteure lorsqu'elle aborde le « temps de lousse pour écrire la pièce de théâtre pour laquelle [elle a] obtenu une bourse ». (JA, p. 63) Puisqu'elle sert de figure d'auteure, elle détient le répertoire le plus large de mots, d'émotions et d'intériorité. Dans ce monologue, le discours atténue les marques de l'autre par un accès plus grand au ressenti. Donc, le discours étale moins d'accusations :

LA FILLE QUI AIME – Je me démène, je m'obstine pis je me désâme pour faire rejaillir tout-de-suite-pis-pas-dans-trois-semaines-pis-pas-dans-six-mois les liens importants qui nous unissent tellement. Parce que ça te rentre pus dans le cerveau. Ce qui fait qu'on devrait être ensemble pis pas séparées. Pas séparées. Pas séparées. Je suis tétanisée, abattue, avachie. À côté de mes pompes, de mon cœur pis de la planche à découper. (JA, p. 65.)

Contrairement aux autres personnages, le pronom « je » de ce discours cherche à créer des liens plutôt qu'à accuser l'autre. Elle raconte l'histoire de sa « rupture d'amitié » et exprime son sentiment de vide par un « trop-plein » de mots et d'émotions. Ce personnage est le seul qui aborde la troisième personne absente (il/elle) dans le but d'en préserver la mémoire. En effet, les autres personnages de *J'accuse* performent des accusations lorsqu'ils abordent une figure absente. Ainsi, La Fille qui encaisse, La Fille qui agresse, La Fille qui intègre et La Fille qui adule créent le discours de l'allocutaire absent et le dénoncent à l'aide du leitmotiv « C'est

pas vrai que ». Or, La Fille qui aime, figure de l'auteure, cherche à recréer des liens avec la figure absente et à préserver sa mémoire :

LA FILLE QUI AIME - Parce que je vais oublier de t'oublier. Pis que je t'oublierai jamais. Je voulais écrire une finale dans l'amour, pas une finale dans l'échec. Faire l'éloge des sentiments sincères, puissants pis profonds qu'on peut ressentir pour du monde qui ont rien à voir avec nos familles ou notre amoureux. (JA, p. 75)

La Fille qui aime aborde d'abord la situation de son amie absente en parlant d'« elle ». Puis, elle s'adresse à son amie absente (tu) directement. La figure de l'auteure se démarque donc des autres personnages dans sa manière de produire le discours. Elle se met en scène comme un « je » qui parle d'une figure absente. Elle affirme qu'elle est en train d'écrire la pièce et qu'elle veut composer une « finale dans l'amour » (JA, p. 74). À la toute dernière phrase de la pièce, le personnage s'adresse au « vous ». Elle prend conscience du fait qu'elle est en train d'énoncer son discours. À partir de ce moment, son allocutaire devient un « vous-public » : « Je les aime *over the top*, [...]. Pis si ma façon débile d'aimer peut se soigner, se guérir, se stabiliser, si ça peut se thérapiser, s'opérer ou se soulager en gobant des pilules, ben je vais refuser le traitement. Je vous jure que je vais refuser le traitement » (JA, p. 75-76). Dès lors, le schéma de *J'accuse* montre une nouvelle dynamique d'énonciation par rapport aux textes dramatiques précédents d'Annick Lefebvre. Par le bris du quatrième mur, le public (vous) est directement interpellé.

Enfin, le « je » dans les pièces d'Annick Lefebvre a tendance à parler de figures absentes. Dans *Ce samedi il pleuvait*, les parents racontent leur relation avec Ludivine, un personnage décédé; dans *La machine à révolte*, Mathilde et Vincent parlent d'Océane et des parents de Vincent, tous les trois décédés ; et dans *J'accuse*, la figure de l'auteure est accusée d'avoir écrit des faussetés, mais elle ne se présente pas en scène. Elle est donc une figure absente. L'usage du monologue met davantage en relief l'absence de l'autre. Lorsque le sujet de l'énonciation évoque une figure absente, celle-ci n'apparaît pas sur scène en tant que personnage qui peut s'énoncer. Elle apparaît comme objet du discours, en tant qu'« il/elle ». La forme à monologues du théâtre de Lefebvre met en scène cette absence de l'autre. Ainsi, « le monologue [contemporain] change de statut et devient l'espace ouvert d'une parole en quête

d'interlocuteur ou l'univers fermé d'une communication impossible⁴⁰ ». Les textes d'Annick Lefebvre mettent en scène cette impossibilité de rencontre l'autre par le discours. Dans la solitude, les personnages sont incapables de communiquer et de trouver l'autre. En fin de compte, les figures absentes sont toujours imaginées et énoncées par « je ».

1.1.2. « il/elle » et « vous » : Objets de l'énonciation

Dans les textes de Lefebvre, la présence de l'autre se manifeste par un « il/elle » absent dont le « je » entretient la mémoire par son discours. En effet, le « tu » habituellement allocuté devient un « il/elle » absent à qui nous nous adressons. Même s'il reste impossible à rejoindre, il est tout de même convoqué dans l'univers du discours. Ces troisièmes personnes, personnages absents, sont figurés respectivement par Ludivine dans *Ce samedi il pleuvait*, par Océane et par les parents de Vincent dans *La machine à révolte* et par la figure de l'auteure dans *J'accuse*, de sorte que, même si le monologue met en scène un seul personnage, l'autre trouve sa place dans l'univers du discours. Dans *Ce samedi il pleuvait*, Julie parle de Ludivine, sa meilleure amie décédée :

JULIE – J'aurais voulu que Ludivine arrive en moto, qu'elle me relève de terre pis qu'elle emmène les enfants se faire tatouer des pandas anarchiques, des carrés rouges permanents pis des drapeaux en berne. (CSIP, p. 22)

Ainsi, le personnage de Julie s'expose comme sujet de l'énonciation en mettant en scène la présence de l'autre dans son langage. Bien que Ludivine soit décédée, sa présence dans le discours de Julie nous aide à définir le sujet de l'énonciation (« Je » pour Julie). Nous apprenons à connaître le sujet de l'énonciation par la présence de l'Autre. En outre, lorsque la figure de Ludivine apparaît, Julie transforme la source de son énonciation en « sujet-nous ». Les deux amies forment une sorte d'entité qui parle au « nous ». D'ailleurs, chacun des monologues où Ludivine apparaît dans le discours de Julie commence comme une légende de photographie : « Ludivine pis moi, seize ans » (CSIP, p. 40), « Ma meilleure amie pis moi, dix-huit ans » (CSIP, p. 41) et « Ludivine pis moi, vingt-cinq ans » (CSIP, p. 43). Cette

⁴⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, p. 125.

formulation se représente comme un « nous » de la sorte « je + elle ». Julie prend la parole en tant que sujet-je qui parle au nom d'elle-même et de son amie absente. Ludivine est donc totalement ravalée par Julie dans le discours. C'est Julie qui se présente comme sujet de l'énonciation. Ludivine est seulement l'objet de l'énonciation.

Lorsque Ludovic, le conjoint de Julie, prend la parole, le même phénomène se produit. Il parle au nom de Ludivine et de lui-même : « Ma jumelle [Ludivine] pis moi, seize ans » (CSIP, p. 41), « Ludivine pis moi, vingt ans » (CSIP, p. 42), « Ludivine sans moi, vingt-cinq ans » (CSIP, p. 43). L'image de Ludivine est donc énoncée par Julie et par Ludovic en alternance. Chaque sujet engloutit « elle » et la pose comme objet d'énonciation. D'une subjectivité à l'autre, Ludivine est définie bien différemment. La figure absente de Ludivine n'existe qu'à l'intérieur du discours des deux sujets de l'énonciation qui sont « je » pour Julie et Ludovic. En effet, elle ne prend jamais la parole au « je » puisqu'elle est décédée. Par leur énonciation, les parents se placent en situation de pouvoir puisqu'ils peuvent peindre Ludivine de la manière qu'ils le souhaitent. Un sujet de l'énonciation comme Julie ou Ludovic fait preuve d'agentivité parce qu'il s'approprie son langage, mais il prend aussi en charge la parole de Ludivine. Julie et Ludovic se proclament à tour de rôle porte-parole au nom de « je » et de « elle ». Ainsi, l'agentivité du sujet de l'énonciation vient écraser la troisième personne qui est définie totalement par « je ». Donc, dans les deux prises de parole, il ne reste qu'un faux « nous », c'est-à-dire un « je » qui se permet d'avalier tout ce qui ne prend pas la parole.

Au sujet de cette troisième personne, Benveniste affirme qu'elle a pour fonction d'exprimer la « non-personne ». Elle trouve son utilité lorsque la personne n'est pas désignée pour prendre la parole ou pour rendre compte d'un verbe impersonnel. Le « Je » et le « tu » sont tous les deux présents et peuvent être interchangeables. Ils marquent la présence d'un locuteur et d'un allocutaire. Or, la troisième personne ne fournit pas nécessairement un sujet à la parole. Lorsque « il/elle » est utilisé dans la parole, il affiche deux fonctions de valeurs opposées. Soit que nous l'utilisons pour une grande marque de respect, c'est notamment le cas lorsque nous nous adressons à un membre de la royauté (Sa Majesté) et que nous élevons son statut plus haut que celui d'un citoyen ordinaire. Nous retrouvons des similarités à cette relation lorsque les personnages de Mathilde et Vincent s'adressent à des personnages décédés dans *La machine à révolte*. Ainsi, ces êtres morts se présentent comme des spectres qui flottent au-dessus des

personnages. Les défunts sont donc des êtres surhumains qui voient tout et entendent tout. Dans ce cas, l'interlocuteur se trouve au-dessus de la relation homme à homme. Ainsi, la figure absente ne se prononce pas, mais s'affiche comme un voyeur omniprésent.

Soit, au contraire, la troisième personne est utilisée dans une optique de médisance et de mépris total « pour ravalier celui qui ne mérite même pas qu'on s'adresse "personnellement" à lui⁴¹ ». Dans *Ce samedi il pleuvait*, lorsque les parents parlent de Ludivine, ils ne manifestent pas de mépris envers la troisième personne absente. Les personnages manifestent plutôt une divergence de subjectivités à l'égard de l'objet de leur énonciation. Cette pièce met en scène l'alternance de subjectivités qui redéfinit « il/elle » toujours en fonction de « je ». « Benveniste définit la subjectivité comme la capacité du locuteur à se poser comme "sujet"⁴² ». Ici, chaque « je » se désigne successivement et sans jamais devenir le « tu » de l'autre. Les sujets subissent donc une transformation continue entre « je » et « il ». Ces sujets se définissent ainsi de deux manières différentes ; soit ils sont un « je » en toute puissance, soit ils sont une figure absente, totalement intérieure à l'autre qui le décrit (il). La subjectivité se fonde sur ces alternances de pronoms personnels.

À ce propos, les jumeaux sont successivement décrits par leurs parents comme étant parfois trop sages, parfois trop rebelles. Ils ne correspondent jamais à la norme que chacun des parents s'imagine être celle de l'adolescence :

LUDOVIC - J'ai beau les emmener en balade, les faire courir au parc pis leur apprendre des tours, mes enfants s'expriment selon leurs feelings, s'insurgent à tue-tête pis défient l'autorité. Des anarchistes ! Moi, je voudrais qu'ils intériorisent les règles de discipline apprises au collège, qu'ils cèdent à mes ordres pis qu'ils se cultivent adéquatement. (CSIP, p. 22-23)

JULIE - Les jumeaux m'ont jamais traitée d'hosties de folle, jamais hurlé de leur crisser patience en s'embarrant dans leur chambre pis en menaçant de se pendre. Mes enfants me parlent pas. Pis quand y se font aller le mâche-patates, c'est pour réciter les théories des encyclopédies qu'ils apprennent par cœur pour faire plaisir à leur père. Moi, je voudrais qu'ils me quêtent des lifts pour aller à des partys de débauche, qu'ils me mentent sur leurs activités pis qu'on s'engueule pour vrai. (CSIP, p. 18)

⁴¹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, op. cit., p. 231.

⁴² Julien Longhi, « Les voix de l'énonciation en discours : sujet énonciateur et sujet d'énonciation », *Arts et Savoirs, Revues.org*, juillet 2012, en ligne, <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01058290>>, consulté le 16 novembre 2017, p. 4.

Le discours de Ludovic sur les jumeaux s'oppose complètement à celui de Julie. Sa vision de Ludivine, celle de son couple et celle de ses enfants ne concordent pas non plus avec l'univers de Julie. Ces deux sujets de l'énonciation racontent donc la même histoire, mais ils en ont des visions bien opposées. Nous notons aussi que les deux sujets de l'énonciation n'entrent jamais en communication directe. Ils partagent des discours aux antipodes l'un de l'autre, ce qui permet à Annick Lefebvre d'établir deux subjectivités bien respectives à travers le même récit. Ainsi, la mère désire que les enfants brisent les règles et le père tient à faire respecter la discipline. Ces voix dissidentes peignent l'univers du discours dans la pièce. Par ailleurs, les jumeaux (ils) ne sont pas les mêmes lorsqu'ils prennent la parole en tant que sujet de l'énonciation « je » et lorsqu'ils sont le sujet de l'énoncé « ils ». Quand ils prennent l'énonciation en charge, ils se décrivent comme étant dans la norme. Ceux-ci croient plutôt que ce sont les parents qui ont une vision hors norme :

JUMEAU et JUELLE, *dans un parfait synchronisme* - Je discerne difficilement ce qui fait capoter les deux adultes qui m'ont conçu(e). Leur regard inquisiteur, mais rempli de compassion. Comme si on était des extraterrestres capables d'être super cutes pis de les pulvériser d'une traite ! (CSIP, p. 8)

Cette alternance de subjectivités suggère un univers où « je » fait preuve d'agentivité. Le sujet de l'énonciation prend en charge son discours et, par le fait même, il contrôle l'image de l'autre absent (il/elle). Ce drame familial ne met donc pas en scène une vérité unique, mais plusieurs subjectivités qui offrent plusieurs points de vue sur la même réalité.

Dans *La machine à révolte*, le personnage de Mathilde ouvre le texte avec les paroles qu'elle et son amie Océane se disaient lors de leur dernière soirée ensemble. Le discours de Mathilde énonce un autre espace-temps, celui où Mathilde et Océane étaient un « nous », celui où elles étaient ensemble. Mathilde énonce donc des souvenirs appartenant au passé :

MATHILDE - On se disait : « On se lâche pas, on se lâche pas pis on se fâche pas. On se connaît depuis la maternelle ça fait qu'on se lâche pas. On se lâchera jamais. On est bien ensemble. On est heureuses pis fortes pis relaxes ensemble, ça fait qu'on se lâchera jamais. On va rester liées, soudées. *Forever*. De toute façon on a pas le choix. Montréal c'est grand pis notre amitié est toute petite dedans. [...] Ça fait qu'on a pas le choix. De faire partie du même tout. D'avancer côte à côte. De serrer les poings contre l'adversité, de desserrer les dents pis de mordre dans la vie. Pas le choix de se tenir debout, droites, fières, pis de se coller l'une contre l'autre comme des sœurs siamoises quand le frisson nous pogne, quand le vent s'élève pis que nos cœurs chancellent. » (LMAR, p. 7)

C'est « on » qui formule ces paroles. Ce pronom personnel est employé comme un « nous » (« je » pour Mathilde + « elle » pour Océane). Mathilde construit donc son énoncé avec un « nous » qui l'unit à Océane. Dans ce cas, « nous » (je + elle) exclut « elle » de la fonction de sujet de l'énonciation. Cette forme représente une énonciation du passé puisque Océane est décédée. Par conséquent, dès le premier instant, nous sommes face à un « je » laissé seul, qui s'accroche au « nous » (je + elle) du passé. Les marques d'Océane restent dans le discours de Mathilde tout au long de la pièce puisque Mathilde adressera son discours à Océane jusqu'à la fin. Pour entretenir la mémoire de son amie, Mathilde utilise « elle » pour Océane comme destinataire de l'énonciation. En effet, le personnage de Mathilde ne s'adresse pas à un « tu » comme à un allocutaire direct puisque son amie est décédée. Elle s'adresse plutôt à une figure absente (elle). La communication bidirectionnelle entre le « je » et le « tu » se révèle donc impossible. En effet, une amie décédée, même interpellée au « tu », ne pourra jamais interagir avec le discours du présent, car les êtres décédés (absents) appartiennent au passé, même dans l'énonciation. La pièce d'Annick Lefebvre nous raconte donc comment Mathilde va apprendre à devenir un sujet « je » (je + elle) qui exclut « elle » du pouvoir d'énoncer le discours. Mathilde est un personnage qui produit une parole en quête d'agentivité. Elle cherche à reprendre le contrôle sur son discours et à s'approprier le plein pouvoir de l'énonciation. Au début de la pièce, lors des funérailles d'Océane, Mathilde n'arrive pas à prendre en charge son propre discours : « J'aurais voulu leur raconter notre dernière soirée. M'avancer lentement vers l'avant pis retenir mes larmes pour empêcher mon mascara de couler. J'aurais voulu m'éclaircir la voix pis leur dire » (*LMAR*, p. 7). À ce moment, l'émotion est trop forte et pénible. Mathilde formule donc un discours qui affirme son incapacité à prendre la parole seule face à l'émotion.

Le monologue suivant de Mathilde nous projette quelques semaines plus loin dans l'espace-temps. L'univers du discours établit une certaine distance avec la tragédie et Mathilde recommence doucement à prendre la parole en son nom. Elle se prononce par le système discursif « je » qui s'adresse à « elle ». En effet, Mathilde s'adresse à Océane sous la forme d'une correspondance où Océane est interpellée directement : « Des vaches, des vaches pis encore des vaches ! C'est juste ça qu'y a dans le paysage, Océane, des vaches ! » (*LMAR*, p. 19) Ainsi, cette mise à distance de la mort d'Océane permet à Mathilde d'intégrer à nouveau Océane dans l'univers de son discours. Toutefois, la présence d'Océane se manifeste

autrement que par un « tu » allocutaire. En effet, Océane ne fait plus partie du « nous » des premières paroles de la pièce. Elle occupe une nouvelle position. Elle devient celle à qui Mathilde s'adresse (elle). Océane occupera cette fonction de destinataire absent tout au long de la pièce.

Dans *J'accuse*, en plus s'adresser à la figure absente de l'auteure, le sujet de l'énonciation choisit un nouveau destinataire, le public. Ce destinataire extratextuel vient donner une couche supplémentaire aux propos des personnages. Il sort les personnages du schéma de monologues à confidence et les place devant le regard collectif du public. La position du locuteur devant le public influence la manière dont le sujet de l'énonciation se prend en charge. Devant un auditoire, « je » trouve sa vérité et se détermine en accusant l'Autre, c'est-à-dire en confrontant le regard de l'Autre. Ainsi, le sujet impose son discours et déconstruit du même coup celui de l'Autre. Le leitmotiv « C'est pas vrai que » ancre encore plus le discours du sujet dans la confrontation et il permet à « je » de s'autodéterminer, c'est-à-dire de faire preuve d'agentivité. Enfin, La Fille qui encaisse, La Fille qui agresse, La Fille qui intègre et La Fille qui adule centrent leur énonciation sur les accusations qu'elles adressent au public (vous) ou à l'auteure (elle) par le leitmotiv « C'est pas vrai que ». Ainsi, Annick Lefebvre change l'objet du discours dans *J'accuse*. Dans *Ce samedi il pleuvait*, « Je » s'adresse à la figure absente « elle » qui est Ludivine. Puis dans *La machine à révolte*, « je » s'adresse à une figure absente sous la forme de l'interpellation directe « tu ». Et dans la dernière œuvre, « je » s'adresse à des figures absentes à travers chacun des pronoms : le « il/elle », le « tu », et le « vous » général. L'évolution de l'allocutaire se déplace de la non-existence (Ludivine dans la première pièce), vers l'adresse directe entre Vincent et Mathilde, puis vers le « vous » général de l'accusation dans *J'accuse*.

J'accuse utilise abondamment la formule de l'adresse au « vous ». La pièce met en scène une suite d'accusateurs accusés. Le « vous » vient alors donner le ton à l'accusation. Chaque « je » intente le procès à « vous » qui est toujours défini dans une corrélation de subjectivité. À propos du « vous », Benveniste avance :

« Vous » peut être pris comme le pronom de l'accusation, de l'auto-accusation, une sorte de paranoïa décomposée, mais aussi de manière plus empirique, désinvolte, comme le « vous » sadien, le « vous » que s'adresse Sade dans certaines notes. C'est le « vous » de l'opérateur d'écriture, qui se met – ce qui était tellement moderne et génial à l'époque- en position de décrocher le scripteur du sujet⁴³.

Dans la série d'accusations, « vous » est une parole présupposée et créée par le « je ». C'est le « vous » qui formule les accusations dont le « je » se défend. Ainsi, « vous » se manifeste autant comme le pronom de l'accusation que comme l'opérateur de l'écriture du « je ». C'est lui qui génère les accusations de base dont chaque personnage semble se défendre. Nous voyons alors la puissance de l'agentivité du sujet. Le sujet de l'énonciation trouve son pouvoir dans cette dynamique d'accusateur accusé. « Je » s'approprie l'univers du discours à un tel point qu'il crée l'énoncé du « vous » à travers le sien. Le sujet de l'énonciation formule les phrases à la négative en s'imaginant répondre à des propos extérieurs. Le fameux leitmotiv « c'est pas vrai que » illustre d'ailleurs cette réponse imaginée :

LA FILLE QUI AGRESSE - C'est pas vrai que de runner ma business fait en sorte que mes fils se touchent [...]. C'est pas vrai que je pète plus haut que le trou, que je pète la gueule à des itinérants, que mon ego passe pus nulle part pis que je crache de la bile, du venin pis du mucus de grippe sur ceux qui vivent aux crochets de la société. (JA, p. 19)

Le sujet de l'énonciation précède les paroles de l'Autre et s'énonce avant d'être énoncé. Il crée l'énoncé en fonction du regard du public (vous). Notamment, avant que La Fille qui agresse ne démentisse des paroles, personne ne l'avait accusée directement de ce qu'elle dénie. Elle met donc en scène la parole accusatrice d'un « vous » comme celle d'un public qui formule des préjugés collectifs à son égard. En effet, ce destinataire à la deuxième personne du pluriel est explicitement nommé et ses actions y sont même décrites :

LA FILLE QUI AGRESSE – Mais là, je vous regarde me regarder pis je juge que vous me jugez pis je vous trouve dégueulasse de vous faire des idées *out of nowhere* à propos de quelqu'un qui a le courage d'exposer sincèrement ce qu'elle ressent. Franchement, votre attitude, c'est bas, c'est vraiment bas. (JA, p. 22)

Bien qu'ils ne mettent en scène qu'une seule personne à la fois, les monologues de *J'accuse* semblent être construits comme des réponses à un énoncé antérieur. Ils offrent donc une dimension dialogique. Dominique Maingueneau rappelle que nous ne devons pas

⁴³ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, op. cit., p. 65.

confondre dialogue et dimension dialogique. Il affirme que « tout énoncé est foncièrement dialogique, en ce sens qu'il ne saurait être valablement analysé si l'on ne l'appréhende pas dans son orientation vers autrui⁴⁴ ». Maingueneau fait référence à Bakhtine lorsqu'il mentionne cette intrusion de « tu » dans le « je ». Dans *J'accuse*, la perception évaluative de l'auditeur prend une grande importance puisque le « je » se construit autour du « vous ». « Je » accuse « vous » et ces accusations sont construites par rapport aux perceptions du public. « Vous » devient un destinataire qui formule un discours différent du sujet de l'énonciation. L'adresse au « vous » met donc en valeur le dialogisme dans le discours du sujet de l'énonciation. Nous parlons ici de la présence et de l'absence de l'autre dans le discours à travers les pronoms. « Je » a beau répondre à « vous », ce dernier ne se présente jamais sur scène. Par conséquent, tout comme « tu » dans *La machine à révolte* se transforme en figure absente (il/elle), « vous » figure comme une troisième personne au pluriel (ils) dans *J'accuse*. Le « vous » public apparaît alors comme un groupe-personnage absent, non doté du pouvoir de la parole. Ainsi, « je » manifeste son agentivité (son pouvoir d'agir) à travers sa prise de parole affirmée, puisque le « vous » ne peut jamais réellement se prononcer autrement que par le « je ».

Enfin, dans *J'accuse* nous nous retrouvons dans une dynamique d'accusateur accusé. Nous avons donc l'impression que les monologues sont placés dans un ordre où chaque « je » répond à l'autre. La première et la deuxième personnes deviennent donc interchangeables. Cette évolution dans l'écriture des monologues d'Annick Lefebvre permet au sujet de l'énonciation d'exprimer de plus en plus d'agentivité dans son discours. Le sujet de l'énonciation gagne en pouvoir au point de se tracer une place dans le discours de l'Autre en tant qu'allocutaire général (vous). À l'intérieur de ce rapport problématique à l'Autre absent, le personnage construit un monologue qui évoque la solitude. Ce contexte de solitude permet d'exposer une forme d'écriture qui encourage l'expression du locuteur. Le monologue offre donc à l'univers du discours la possibilité d'explorer le sujet de l'énonciation plus en profondeur.

⁴⁴ Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire : L'énonciation littéraire II*, Paris, Nathan Université, coll. « Lettres supérieures », 2001, p. 18.

1.2. La multiplicité des voix

1.2.1. Le chœur

Dans les œuvres d'Annick Lefebvre, il arrive parfois que le sujet de l'énonciation « je » partage sa parole avec un autre. Nous nous retrouvons donc face à la superposition de plusieurs « je » qui énoncent le même discours. Par exemple, même si *Ce samedi il pleuvait* met en scène l'histoire d'une famille déconstruite, l'univers du discours présente une parfaite harmonie. En effet, tous les personnages s'accordent à dire qu'ils ne peuvent pas s'entendre, donc qu'ils vivent en désunion. Dans ce contexte où la forme et le contenu du discours s'opposent, la subjectivité du sujet de l'énonciation se présente comme souveraine. *Ce samedi il pleuvait* ouvre sur un monologue du jumeau et de la jumelle qui parlent en parfait synchronisme. Ainsi, cette forme d'énonciation pose les jumeaux comme un « sujet-choral », un sujet multiple qui traduit bien ce conflit entre le discours et sa construction. À l'origine, au théâtre, le chœur était un personnage qui était hors de la diégèse. Ce personnage collectif rassemblait le pathos de la pièce :

Depuis le Théâtre grec, le chœur est un groupe homogène de danseurs, chanteurs et récitant prenant collectivement la parole pour commenter l'action à laquelle ils sont diversement intégrés. Le chœur, dans sa forme la plus générale, est composé de forces test(actants) non individualisées et souvent abstraites, représentant des intérêts moraux ou politiques supérieurs⁴⁵.

Loin de disparaître dans la dramaturgie contemporaine des femmes, cette figure collective subit une transformation importante. Elle se divise pour traverser individuellement les différents personnages du récit. Le chœur se transfigure en « porte-voix » du discours. Donc, la fonction chorique ne se fixe pas, c'est-à-dire que sa parole devient mouvante et traverse plusieurs personnages en alternance. Dans son *Lexique du drame moderne et contemporain*, Jean-Pierre Sarrazac écrit ainsi que « le recours au chœur est souvent, à l'heure

⁴⁵ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « Dictionnaire » 2002 [1980], p. 58.

du désenchantement du monde, l'occasion d'une déploration fondamentale, ressassant la malédiction du disjoint et l'insurmontable séparation des êtres⁴⁶ ». Le chœur se présente ici sous la figure de la famille déconstruite. Cette famille qui produit un discours choral déplore le manque de connexion et l'isolement à l'intérieur même d'un groupe. Par exemple, les jumeaux synchronisent leur discours sur la solitude. Leurs voix se fusionnent pour produire paradoxalement une apologie de la « défusion » :

JUMEAU et JUMELLE, *dans un parfait synchronisme* - [...] je suis définitivement contre les fusions. Économiquement, émotionnellement, politiquement opposé(e) à toute association de cash, de couilles pis de tripes. Municipalement pis humainement en désaccord. (CSIP, p. 8)

Dans cet extrait, la forme du texte se déplace du monologue au chœur. L'usage du chœur crée une dynamique paradoxale entre la forme du texte (chorale/union des voix) et son contenu discursif (solitude/séparation). Or, tous les personnages partagent cette fonction chorique. Le porte-voix de la solitude se déplace d'un « je » à l'autre et c'est en partageant le message que les personnages gagnent en pouvoir. Ainsi, la fonction du chœur est mouvante. Au dernier acte, les didascalies indiquent que toute la famille énonce les mêmes paroles par voix désynchronisées : « JULIE, LUDOVIC, JUMEAU et JUMELLE, *dans un parfait désynchronisme* » (CSIP, p. 51). La fonction du chœur se déplace des jumeaux à toute la famille. Ainsi, dans *Ce samedi il pleuvait*, Annick Lefebvre peint un portrait de la solitude dans la collectivité. Par l'usage de monologues choraux, elle dresse des sujets divisés qui se rencontrent à la toute fin dans la forme du chœur. Ils partagent la même subjectivité à travers le monologue final.

Dans *La machine à révolte*, la fonction chorique du texte se manifeste autrement. Le personnage de Vincent produit des monologues en alternance avec ceux de Mathilde. Comme Mathilde, il construit son discours en s'adressant aux figures absentes. Dans son cas, ce sont ses parents qui sont décédés. Les deux univers de discours parallèles de Mathilde et Vincent ne se rencontrent qu'à partir de l'acte sept, intitulé *Le site de la révolte*. Les deux « je », qui sont révoltés, deviennent un « nous » (je + tu). En l'absence de l'autre, les deux personnages

⁴⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, p. 41.

unissent leur voix pour énoncer leur révolte face à la perte de leurs êtres aimés (Océane pour Mathilde et ses parents pour Vincent) :

MATHILDE et VINCENT – À partir de mes réponses au questionnaire, on me met en contact avec quelqu'un qui partage ma révolte. C'est pas moi qui décide, c'est les algorithmes. De toute façon, je suis pas dans l'état de grand-chose. Surtout pas dans celui de décider. (LMAR, p. 41)

À partir de cette révolte commune, les deux univers du discours entrent en relation et se fusionnent en un sujet choral. Ils sont le porte-voix d'un même message, celui du deuil et de la révolte. C'est le chœur typiquement contemporain, où chacun devient le véhicule d'un discours plus grand que son individualité. Les deux personnages ne partagent aucune autre caractéristique que celles de la révolte. Nous nous trouvons plutôt devant des individus qui diffèrent sous plusieurs aspects : adolescente/adulte, femme/homme, Québec/France. Or, les deux se rejoignent ailleurs que dans les traits de leur personnage. Ils sont unis par l'énonciation. Ils deviennent un sujet-choral qui exprime le pathos (le drame) de la pièce, celui de la révolte et du désir de changement. Ainsi, Mathilde et Vincent trouvent leur pouvoir, c'est-à-dire leur agentivité, dans l'union de leur discours. Tous les deux reprennent en charge leur discours au « je » à travers la révolte exprimée par le chœur.

Dans l'acte huit, intitulé *La tête de la statue de la Liberté*, les deux paroles, d'abord synchronisées, sont énoncées plutôt en alternance. Elles restent un chœur puisqu'elles énoncent le même discours :

MATHILDE et VINCENT – Pas le droit d'écouter mon iPod, ni de bouffer des Kit Kat, ni de sabrer le champagne après avoir terminé l'ascension des trois cent soixante-dix-sept marches de l'escalier en colimaçon qui me sépare de la couronne de la Statue.

VINCENT - Juste l'autorisation de trimballer mon téléphone pour prendre des photos de ma victoire.

MATHILDE – Juste la permission d'avoir mon cellulaire si c'est ce qui me sert à stocker mes images. (LMAR, p. 45)

Cette dynamique chorale se poursuit tout le long de l'acte. Jusqu'à la rencontre en face à face, les personnages continuent de s'adresser à leurs proches défunts, même pour rapporter les paroles de l'autre. Ils rencontrent enfin l'autre allocutaire à la fin de leur ascension dans la tête de la statue de la Liberté. Nous assistons à la première interaction réelle entre un sujet « je » et un sujet « tu ». C'est à ce moment que Mathilde et Vincent disent : « On voit s'élargir nos horizons » (LMAR, p. 49). Cette rencontre élargit l'univers de leur discours. Après cette

rencontre, les personnages se séparent et reprennent en charge leur vie propre. Lorsque Vincent revient en France, il décide de rompre avec la destinée de ses parents et de vendre la cidrerie familiale pour retourner vivre à Paris. Il choisit d'évincer la troisième personne (ils) pour désormais raconter sa vie au « je ». Vincent se dit maintenant prêt à laisser une place à l'amour dans sa vie et à faire entrer un « tu » allocutaire dans l'univers de son discours. De son côté, Mathilde s'adresse à Océane par écrit :

Je t'écris pour te dire que j'ai laissé Vincent faire danser sa langue dans ma bouche. J'ai laissé nos salives s'emballer d'être ainsi réunies. Sauf que j'ai rien oublié de la fois récente où ça nous est arrivé de se frencher, toi pis moi, mon amie d'amour, mon amour d'amie. (LMAR, p. 55)

De cette rencontre entre les deux personnages, dans la tête de la statue de la liberté, naît une possible ouverture à l'amour, un espoir de trouver une personne avec qui partager la révolte. L'univers du discours s'ouvre à la rencontre avec un « tu ». Océane n'est plus la seule personne à qui Mathilde s'adresse. Vincent communique maintenant avec Mathilde par le site Internet de la révolte. Ainsi, *La machine à révolte* ouvre les horizons du sujet de l'énonciation qui réapprend à se définir dans son univers discursif. Le sujet de l'énonciation passe du « nous » (je + tu) au « je » (je + il), pour terminer avec un « je » choral, qui fait preuve d'agentivité pour exprimer sa révolte. Après la révolte s'ensuit une grande ouverture de l'univers du discours et de l'univers du possible.

1.2.2. Le narrateur

Mis à part par le pronom « je » qui représente le personnage qui énonce, le texte dramatique met en scène un autre sujet de l'énonciation : l'archiénonciateur. Nous le nommons généralement le narrateur. Il s'agit « d'une source énonciative invisible⁴⁷ » qui communique indirectement avec son public. Il ne représente pas un seul personnage, mais bien le lien entre toutes les positions énonciatives. Dans le théâtre d'Annick Lefebvre, le narrateur est invisible. Il a le rôle de distribuer les tours de parole. Son point de vue met en relation tous les actes de

⁴⁷ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 141.

langage des « je » qui prennent successivement parole sur scène. Le narrateur se présente comme un « je » fluide et fragmenté et il s'exprime principalement à travers les didascalies.

Dans l'écriture d'Annick Lefebvre, la construction des monologues se présente sous forme de textes denses où les didascalies sont quasi-absentes. Annick Lefebvre fait surtout usage de celles qui « fixe[nt] le personnage et/ou l'acteur que le lecteur ou le metteur en scène doivent associer aux paroles, aux silences et aux gestes qui sont indiqués dans la séquence immédiatement suivante⁴⁸ ». À cet effet, elle inscrit le nom du personnage qui présente le discours, ce qui permet au lecteur de comprendre d'où vient la parole. Nous les appelons les métadidascalies. Elles permettent de comprendre qui est locuteur en inscrivant son nom devant le paragraphe.

Les didascalies ont aussi pour fonction de définir le lieu, les personnages et les gestes. Leur absence dans les textes de Lefebvre oblige le dialogue à les prendre en charge. Ainsi, le narrateur produit les conditions de lisibilité de la pièce autrement que par les didascalies. Il ordonne la parole de chacun et produit une succession de narrations où chaque « je » s'énonce sur scène. Privés de leur forme à dialogues, les textes dramatiques de Lefebvre affirment alors des traits narratifs qui s'apparentent à d'autres genres littéraires. En effet, le genre épistolaire s'inspire du théâtre par rapport à cette distribution de tours de parole. Le narrateur invisible y coordonne les tours de parole et il « raconte une seule et même histoire, mais de plusieurs points de vue différents [...] »⁴⁹. *Ce samedi il pleuvait* se construit sous cette forme. L'histoire suit le fil narratif du drame d'une famille de banlieue dont les enfants tuent le chien. Ainsi, les monologues de la pièce performant la voix de chacun des personnages et offrent un point de vue différent sur la même histoire. Dans l'extrait qui suit, la mère va chercher les enfants à l'école :

JUMEAU et JUMELLE, *dans un parfait synchronisme* - Notre mère voudrait nous prendre dans ses bras pis sentir qu'elle existe, mais je lui sauterais sauvagement dans' face si elle osait m'êtreindre. (CSIP, p. 17)

⁴⁸ Sandra Golopentia (dir.), *Les propos spectacle : Études de pragmatique théâtrale*, New York, Peter Lang Publishing, coll. « Studies in the Humanities », 1996, p. 26.

⁴⁹ Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1995, p. 95.

JULIE - Les jumeaux m'ont jamais traitée d'hostie de folle. Jamais hurlé de leur crisser patience en s'embarrant dans leur chambre pis en menaçant de se pendre. Mes enfants me parlent pas. (CSIP, p. 18)

De même, l'assassinat du chien est raconté trois fois. Chaque monologue fait état de l'action selon le vécu du personnage qui raconte. Ainsi, les œuvres d'Annick Lefebvre se rapprochent d'un type de récit épistolaire qui rend compte d'un seul évènement selon plusieurs points de vue. Ce mode d'expression favorise l'agentivité du sujet, c'est-à-dire qu'il accorde à « je » sa pleine puissance sur l'énonciation.

Dans *La machine à révolte*, deux histoires se déroulent en parallèle et finissent par se croiser lorsque les personnages de Mathilde et de Vincent font connaissance par Internet. Ainsi, au début de la pièce, les personnages s'adressent à leurs défunts proches (Vincent à ses parents, Mathilde à sa meilleure amie Océane). Ils le font sur un mode narratif qui tient quelques caractéristiques de l'épistolaire. En effet, ils leur adressent des missives fragmentées, des instants de leur vie, des anecdotes et des impressions sur le présent de l'énonciation et sur leurs souvenirs. En documentant leur vie par le mode narratif, ils font office de figure d'écrivain. Dans le dernier acte, Mathilde écrit une lettre à Océane :

Je t'écris pour me décharger le cœur, mon amie. [...] Je t'ai acheté une série de dix cartes postales avec des images mythiques de « la grosse pomme », Océane. [...] J'avais pensé les poster chez tes parents, mes cartes, mais je me suis dit que c'était mieux que je vienne te les porter moi-même, une par une, sur ta tombe, chaque printemps. (LMAR, p. 54)

Ici, le genre épistolaire est explicitement mis en scène par l'acte d'énonciation de Mathilde. Le théâtre de Lefebvre met donc en scène des personnages qui écrivent. Ce mélange entre jeu et écriture apporte une fluidité dans le genre, entre narratif, épistolaire et dramatique. À propos de ce mouvement entre les genres littéraires, Bakhtine écrit :

La forme épistolaire ne préjuge pas par elle-même de la catégorie du mot. Elle admet, d'une manière générale, des possibilités très étendues, mais c'est au troisième sous-groupe, c'est-à-dire au mot d'autrui reflété, qu'elle convient le mieux. C'est une des propriétés de la lettre que de ressentir fortement son interlocuteur, son destinataire ; tout comme la réplique de dialogue, elle s'adresse à une personne précise, tient compte de ses réactions, de ses éventuelles réponses. Cette prise en considération de l'interlocuteur absent peut être plus ou moins intense⁵⁰.

⁵⁰ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1970, p. 282-283.

Chez Lefebvre, la prise en considération de l'Autre absent est très marquée, particulièrement dans *La machine à révolte*. Les destinataires principaux des monologues sont des personnages décédés; leur absence donc est irrévocable. Mathilde et Vincent gardent leurs proches en mémoire en s'adressant à eux tout au long de la pièce. Ils veulent faire leur deuil, et celui-ci passe par l'adresse aux proches absents. Ainsi, ils s'imaginent ce que leurs proches auraient pensé, ressenti ou répondu à telle action exécutée ou à tel mot prononcé :

VINCENT- Je suis sorti de la boulangerie en claquant la porte, papa. C'est là que j'ai réalisé que j'allais devoir faire trente kilomètres de route, chaque jour, pour m'acheter du pain. Et c'est là que je me suis rendu compte que je venais de te faire honte, maman. (LMAR, p. 17)

Dans ce passage, ce que la mère de Vincent aurait pensé de son attitude envers la boulangère du village lui vient en tête et il le mentionne directement. Le rapport entre le sujet écrivant et l'autre passe par le pronom « tu ». Dans un contexte théâtral, « tu » invoque une pluralité de destinataires intratextuels. Il peut s'agir du personnage à qui on s'adresse directement à l'intérieur d'un dialogue; il peut s'agir d'un « tu » ou d'un « vous » qui représente le public; il peut aussi s'agir d'un « tu » absent, comme dans les écrits d'Annick Lefebvre. La plupart du temps, le personnage de Vincent s'adresse à ses parents (ils). Exceptionnellement, il s'adresse à la boulangère qu'il rencontre (tu) :

VINCENT- [...] Mais, madame Lambert, est-ce qu'on peut s'entendre sur le fait que c'est un peu la même chose, une boule, une miche? Ah! Je vois! C'est le terme "campagnarde" qui vous fait boguer. Et vous vous dites, avec votre voix de marâtre cannibale qui a mangé ses huit enfants pour mieux martyriser le neuvième, vous vous dites que de demander "une miche campagnarde" à la campagne c'est comme de demander un "flan normand" en Normandie. (LMAR, p. 15)

Nous n'entendons pas la vieille femme prendre la parole. Cette adresse ne se présente pas sous forme de dialogue puisque la voix de la boulangère est imitée par Vincent. Nous ne notons pas de dialogue dramatique, même lorsque Mathilde et Vincent correspondent :

MATHILDE- Tu me dis que tu t'appelles Vincent, que t'as vingt-sept ans pis que tu viens de Paris, en France.

VINCENT- Tu me dis que tu t'appelles Mathilde, que t'as vingt-sept ans et que tu viens de Montréal, au Québec. (LMAR, p. 41)

Les dialogues sont rapportés plutôt qu'énoncés et partagés comme au théâtre. Le genre littéraire des pièces ne se fixe pas dans cette écriture où l'Autre est peint à partir de soi. Cette représentation d'autrui, construite par la focalisation interne des personnages, adopte quelques traits de la forme épistolaire dans laquelle le narrateur raconte un événement sous plusieurs points de vue. Grâce au travail du narrateur, le « je » domine donc le discours, même lorsqu'il s'agit du discours de l'Autre.

Dans les textes d'Annick Lefebvre, le sujet de l'énonciation s'adresse de plus en plus à l'Autre (tu). Dans *Ce samedi il pleuvait*, les personnages mentionnent une figure absente (Ludivine), mais ils ne s'adressent pas à elle directement. Dans *La machine à révolte*, les figures absentes sont celles à qui les personnages s'adressent au début. Puis, Mathilde et Vincent interagissent l'un avec l'autre à la fin de la pièce. La très brève mise en scène de leur rencontre permet aux personnages de passer à travers la solitude et la révolte du deuil. Or, les personnages ne se rencontrent pas directement par le discours, car ils ne dialoguent pas. Ils s'unissent pour former le chœur de la révolte. Enfin, dans *J'accuse*, la forme à monologues rejette la présence du « tu » traditionnellement défini comme celui à qui nous parlons. Puisque le personnage est seul en scène, le « tu » allocutaire aussi est absent. Cette figure absente se définit plutôt par un « il/elle » ou un « vous » destinataire. Ainsi, l'absence de l'Autre est centrale dans l'univers discursif des pièces d'Annick Lefebvre, et c'est à travers la forme chorale, c'est-à-dire l'unification des voix, que les personnages font preuve d'agentivité et qu'ils réussissent à s'énoncer selon ce qu'ils sont qui vraiment.

Somme toute, en observant le lieu et le moment d'où part le langage, nous constatons que le théâtre d'Annick Lefebvre présente des traits dramatiques, mais aussi des traits narratifs. Ses pièces sont construites avec un narrateur invisible qui coordonne les tours de parole, mais qui ne met pas en scène d'interactions entre les personnages. La succession des monologues emprunte également au genre épistolaire, la lettre produite par un seul énonciateur, destinée à la lecture et dans l'attente d'une réponse non immédiate. Le théâtre à monologues participe donc à la crise du dialogue que l'œuvre dramatique contemporaine traverse : « la crise de la forme dramatique, telle que Szondi l'a décrite et théorisée, affecte tous les éléments constitutifs

du drame, et le dialogue dramatique autant que la fable ou le personnage⁵¹ ». Nous parlons ici de la crise du drame.

Or, comme l'a montré Jacques Derrida, tous les genres littéraires sont affectés par cette crise. Affirmant l'impossibilité de ramener une œuvre à un seul et unique genre littéraire, puisque plusieurs traits peuvent s'approcher d'un mélange entre récit, théâtre, roman, etc., il évoque le fait que le trait qui distingue l'appartenance à un genre littéraire ne fait pas partie du genre lui-même : « ce trait supplémentaire et distinctif, marque de l'appartenance ou de l'inclusion, ne relève, lui, d'aucun genre et d'aucune classe. La re-marque d'appartenance n'appartient pas⁵² ». En ce sens, la première loi des genres indique le genre littéraire certes, mais elle s'applique aussi à tous classements. Par exemple, « en dehors de la littérature ou des arts, si on tient à classer, on doit se référer à un ensemble de traits identifiables et codables pour décider que ceci ou cela, telle chose ou tel événement appartient à tel ensemble ou à telle classe⁵³ ». Ainsi, dans les pièces d'Annick Lefebvre, le sujet de l'énonciation s'énonce dans un cadre énonciatif fluide où le genre littéraire se pose en second plan derrière le discours. Le sujet du langage n'est donc pas un « je » fixe, mais un « je » qui se transforme à mesure qu'il énonce ses propos. Nous verrons que ces transformations participent au propre de l'écriture au féminin qui manifeste une esthétique du mouvement et de la fluidité. Ce mouvement met en scène un sujet de l'énonciation qui fait preuve d'agentivité, c'est-à-dire qui s'énonce en dehors des normes préétablies. Dans le deuxième chapitre, nous verrons de quelle manière le sujet de l'énonciation performe cette agentivité et par quel moyen il se réapproprie les injures et les stéréotypes à son sujet.

⁵¹ Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, p. 65.

⁵² Jacques Derrida, « La loi du genre », *Parages*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1986, p. 264.

⁵³ *Ibid.*, p. 262-263.

CHAPITRE II : LA PERFORMATIVITÉ DE L'ÉNONCIATION

Dans le précédent chapitre, nous avons étudié la manière dont les personnages prennent le pouvoir par la parole. Pour ce faire, nous avons identifié comment le sujet-énonciateur se montre agent de son discours. Nous cherchons maintenant à comprendre ce que la parole du sujet performe dans le théâtre d'Annick Lefebvre. Afin de déterminer le caractère performatif de l'énonciation, nous utilisons surtout les théories de Judith Butler ainsi que celles de Barbara Havercroft sur l'agentivité. À ce propos, Lucie Robert remet au point la définition de l'énoncé performatif au théâtre :

Rappelons, suivant Benveniste toujours, que le mot performatif ramène en français la famille lexicale relative à la performance, qui porte en elle quelques-unes des caractéristiques des arts du spectacle : le cadre social et institutionnel du spectacle, la coprésence de plusieurs participants (acteurs et spectateurs), la simultanéité de l'acte de représentation et du déroulement de l'histoire racontée ainsi que la simultanéité de la production et de la réception⁵⁴.

Le genre dramatique relève donc d'un discours de la performance puisque celui-ci se destine à la mise en scène. En d'autres mots, le discours théâtral performe ce qu'il énonce dans l'instant même de l'énonciation. Ainsi, malgré le fait que l'énoncé raconte un souvenir du passé, c'est le présent de l'énonciation qui pose la performativité de l'énoncé. L'énonciation des personnages nous ramène à la notion d'agentivité que nous avons vue dans le premier chapitre. Les personnages d'Annick Lefebvre s'autodéterminent en se proclamant sujet de leur discours. Nous nous intéressons maintenant aux discours performés par les personnages et à leur fonction dans le texte lui-même. Nous observerons comment le discours des personnages d'Annick Lefebvre produisent une nouvelle image des stéréotypes du genre féminin.

Nous avons vu précédemment que l'autodétermination du sujet fait partie de la définition de l'agentivité proposée par Barbara Havercroft. Ici, nous nuancions sa définition par la vision de Judith Butler. En effet, Judith Butler fournit une conception différente de la « capacité d'agir » du sujet. Selon Butler, la force d'agir du sujet ne viendrait pas de l'autodétermination,

⁵⁴ Lucie Robert, « Raconter pour ne pas vieillir : *La peau d'Élisa* de Carole Fréchette », *Voix et images*, n°127, « Poétiques de la parole, le parler dans l'écrit », automne 2017, p. 73.

elle viendrait de la répétition ou de la subversion des stéréotypes. De ce fait, Butler n'annihile pas l'agentivité décrite par Havercroft, elle en cherche la source autre part. « [C]'est dans le fait même de la construction du sujet (et de son identité) qu'il est possible de tirer son agentivité, car tout ce qui est construit peut être déconstruit [...]»⁵⁵. Or, le texte dramatique serait le lieu de cette construction et de cette déconstruction. Puisque la performance théâtrale consiste à répéter le même discours dans un contexte toujours différent, la scène est le lieu idéal pour subvertir la parole. Butler affirme d'ailleurs, au sujet de l'agentivité, que « [l]a construction ne s'oppose pas à la capacité d'agir; elle est la scène nécessaire à cette dernière et elle constitue les termes mêmes dans lesquels cette question se pose et devient culturellement intelligible⁵⁶ ». Dans son mémoire sur l'agentivité, Élyse Bourassa-Girard synthétise bien les manifestations de l'agentivité en littérature. Elle résume :

[nous répertorions] deux grandes catégories d'agentivité littéraire : celle qui a trait au plan intratextuel (les actions et les discours des personnages) et celle qui s'intéresse strictement au « plan extratextuel », c'est-à-dire à tout ce qui concerne la réception de l'œuvre littéraire ou bien encore l'analyse des liens possibles qui existent entre l'autobiographie et les éléments vécus par l'écrivaine⁵⁷.

Dans le cadre de cette étude pragmatique du texte dramatique, nous nous intéressons surtout à l'aspect intratextuel de la performativité. À ce sujet, nous rapprochons l'agentivité des monologues d'Annick Lefebvre de celle des récits ou des témoignages que présentent les journaux intimes. En effet, les personnages racontent par ellipses et par analepses des fragments désordonnés de leur vie. Dans ce sens, la première stratégie discursive employée par l'auteure dramatique, vivement mentionnée par Judith Butler et par Barbara Havercroft, est la réénonciation critique. Havercroft affirme que « [c]'est ici où l'itérabilité du signe, restitué à l'intérieur d'un nouveau contexte narratif, se révèle indispensable à la création d'un contre-

⁵⁵ Audrey Baril, « De la construction du genre à la construction du "sexe" : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, vol. 20, n°2, « Les féminismes », 2007, p. 84.

⁵⁶ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, Éditions La découverte, 2005 [1990], p. 274.

⁵⁷ Élyse Bourassa-Girard, « Aliénation, agentivité et ambivalence dans *Putain* et *Folle* de Nelly Arcan : une subjectivité féminine divisée », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2013, f. 59.

discours⁵⁸ ». De son côté, Butler l'aborde surtout en montrant la *resignification* qui émerge de la répétition. En d'autres mots, « [c]onçue ainsi, l'agentivité réside dans une re-citation de l'énoncé à l'encontre de son but original, ce qui aboutit à un renversement de ses effets nocifs⁵⁹ ». Ainsi, lorsque nous répétons, la distance critique nous permet de voir les failles dans le premier système où l'énoncé a été produit. L'écriture en fragments des monologues nous permet d'instaurer cette distance. Par contre, nous nous méfions des simples répétitions sans critiques qui se présentent comme de la passivité et de la stagnation. La répétition et la variation des stéréotypes rejoués par le discours valorisent cette puissance d'agir que nous verrons comme la performativité de l'énonciation. Nous observerons donc ce que l'écriture d'Annick Lefebvre performe à travers chacune des pièces.

2.1. Performer le féminin

Depuis les années 1970, nous commençons à distinguer la notion de « sexe » et celle de « genre ». La première renvoie plutôt à l'aspect biologique du genre et la seconde à la conception sociale de l'identité sexuelle⁶⁰. Audrey Baril rappelle que Judith Butler établit avant tout le genre comme un performatif : « Cela signifie que le genre est un énoncé sans substrat métaphysique et ontologique qui, par son énonciation et sa répétition, réalise ce qu'il dit, soit un genre féminin ou masculin⁶¹ ». En effet, le genre sexué vient de la répétition quotidienne de paroles et de gestes, de contraintes et de normes. Précisons qu'une norme est officieuse, contrairement aux règles ou aux lois qui sont dictées de manière explicite. Ainsi, les personnages mettent en scène des gestes et des paroles qui jouent les normes de leur genre.

⁵⁸ Barbara Havercroft, « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministes dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, « Écriture de soi au féminin », été 1999, p. 99.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁰ Audrey Baril, *op. cit.*, p. 63.

⁶¹ *Ibid.*, p. 64.

« [L]e masculin et le féminin n'existent pas préalablement, mais ce sont l'énonciation et la répétition des genres normatifs qui leur permettent d'exister⁶² ».

Dans les textes d'Annick Lefebvre, l'univers est fondé sur un schéma hétéronormatif qui fait l'objet de vives critiques de la part des personnages. D'entrée de jeu, dans *Ce samedi il pleuvait*, la famille se constitue par des parents hétérosexuels qui élèvent leurs enfants ensemble. Puis, les personnages de *La machine à révolte* se définissent explicitement comme hétérosexuels et ils s'embrassent à la fin de la pièce. À ce sujet, même si Mathilde raconte qu'elle a déjà échangé un baiser avec Océane, ce souvenir appartient au passé, tandis que le baiser avec Vincent se produit sur scène, au présent de l'énonciation. Le baiser entre les personnages de genre opposés tourne leurs perspectives vers l'avenir. Mathilde et Vincent définissent leur baiser dans ces mots : « On voit s'élargir nos horizons » (LMAR, p. 49). Enfin, les femmes de *J'accuse* mettent en scène un univers de stéréotypes où l'amour lesbien n'est mentionné qu'une seule fois, ce qui se produit dans le dernier monologue. Nous verrons que cet amour entre femmes sort de la norme mise en scène par les personnages. Ainsi, l'imaginaire écrit par Annick Lefebvre s'aligne sur l'axe hétéronormatif. L'amitié entre femmes trouve une place ambiguë à l'intérieur de ce schéma. Nous ne pouvons pas catégoriser précisément ce type d'amour. Et c'est dans la fluidité de la sororité qu'Annick Lefebvre peint son univers littéraire. Dans *La force du féminin*, Frédéric Regard qualifie la fluidité comme une caractéristique de l'écriture au féminin. Dans l'écriture féminine, le sujet de l'énonciation performe un mouvement constant qui empêche le pouvoir de s'arrêter à un seul endroit. Les stéréotypes et les jeux de pouvoir sont *resignifiés* sans arrêt. Comme Butler l'affirme, « le sujet qui parle est aussi constitué-e par le langage qu'il ou elle parle, alors le langage est la condition de possibilité du sujet parlant et non simplement l'instrument grâce auquel il ou elle s'exprime⁶³ ». C'est donc aussi par le langage que les personnages performent la prise de pouvoir.

Rappelons que les personnages d'Annick Lefebvre font d'abord preuve d'agentivité quand ils racontent leur propre histoire en prenant l'énonciation en charge par le monologue. Par l'aspect itératif et la décontextualisation de l'énoncé théâtral, nous reconnaissons au

⁶² *Ibid.*, p. 65.

⁶³ Judith Butler, *Le pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004 [1997], p. 51.

discours son caractère performatif. Dès lors, ces répétitions et variations des stéréotypes performant un discours nouveau que le sujet de l'énonciation s'approprie. À ce propos, Lucie Robert écrit que « [l]e monologue, en tant que récit de soi, a alors pour fonction de contribuer, à la manière d'une psychanalyse, à reconstruire la cohérence du moi, d'un moi malmené par l'histoire et, dans la mesure du possible, à rétablir une agentivité fragilisée⁶⁴ ». Ainsi, le sujet de l'énonciation performerait une identité fluide qui ne se limiterait pas à un « moi » fixe. Derrida définit cette fluidité comme le féminin. Celui-ci serait incapable de se définir par des limites claires. Cette fluidité féminine s'étale sur toute les lois et catégorisations, qu'elles soient naturelles et ou symboliques. Elle implique d'ailleurs la sexuaction du genre grammatical en français, divisé entre le masculin et le féminin ainsi que les différences identitaires et générationnelles.

Dans *Ce samedi il pleuvait*, la loi grammaticale indique le genre sexuel, sans laisser de doute. Nous savons si le « je » est un homme ou une femme. Les personnages de Julie, de Ludovic, du jumeau, de la jumelle, et les cinq filles de *J'accuse* n'échappent pas à la loi grammaticale pour définir leur genre. Dans la mise en scène du monologue, le locuteur tient son autorité du fait qu'il est seul en scène (il n'est donc jamais interrompu par l'autre) et que le « je » représente sa personne physique. Or, dans l'espace du texte, « je » représente différents sujets de l'énonciation. C'est précisément dans son discours que « je » puise l'autorité dont il a besoin pour faire entendre sa parole :

« Je » donne le jour. À quoi? Eh bien, précisément à la loi, ou plus strictement, pour commencer, aux représentants de la loi, à ceux qui détiennent l'autorité, entendons aussi l'autorité de l'auteur, le droit d'auteur. Ils tiennent cette autorité du simple fait d'avoir droit au regard, droit de voir, droit d'avoir tout sous ses yeux⁶⁵.

« Je » tient alors son autorité du fait qu'il est celui qui pose le discours. En tant que créateur du discours, il se définit et il définit son univers selon ses propres lois. Le « je » s'identifie à une réalité de discours. Benveniste avance que « "je" ne peut être défini qu'en termes de "locution", non en termes d'objets, comme l'est un signe nominal. "Je" signifie "la personne qui énonce la présente instance de discours contenant "je". Instance unique par

⁶⁴ Lucie Robert, « Raconter pour ne pas vieillir », *op. cit.*, p. 77.

⁶⁵ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 280-281.

définition, et valable seulement en son unicité⁶⁶ ». Derrida voyait déjà une subjectivité bien mouvante dans le « je » féminin :

La loi, dans son élément féminin, c'est une silhouette qui joue. À quoi? À naître, à naître comme personne. Elle joue sa génération et son genre, elle joue sa nature et son histoire, et elle se joue d'un récit. En se jouant elle récite; elle naît de celui pour lequel elle devient la loi. Elle naît de celui-là même, on peut dire de celle-là même puisque son genre peut s'inverser dans l'affirmation; il ou elle est la voix narrative, lui, elle, je, nous, le genre neutre qui se laisse attirer par la loi, s'y assujettit et la fuit, qu'elle fuit et qu'elle aime, etc.⁶⁷

C'est pourquoi nous parlerons d'un sujet de l'énonciation en mouvance, une des caractéristiques typiques de l'écriture au féminin. Or, Lucie Robert remarque que dans le théâtre des femmes, « les mères sont rarement là pour s'expliquer ou se défendre⁶⁸ ». Pourtant, Julie (la mère de famille dans *Ce samedi il pleuvait*) étale en long et en large ses désirs et ses désaccords. La sexualité est même un des thèmes récurrents de son discours. Sa sexualité féminine entre souvent en conflit avec sa position de mère de famille :

Samedi passé, Ludovic s'est levé avec une envie folle. Rien à voir avec une érection matinale, des sextoys pis de la crème fouettée. Rien à voir avec nos corps émoussés qui s'enlacent, s'emboîtent pis fusionnent jusqu'à l'extase. Rien à voir avec moi. Mon mari fantasmait d'une sortie de famille dans la métropole. (CSIP, p. 21)

À propos de cette nouvelle image de la mère, Lucie Robert affirme que « [s]i on ne tue pas la mère, il reste à changer la fille, à créer un nouveau rôle maternel, ou encore à trouver une mère qui ait aussi été une femme⁶⁹ ». Julie est donc ce personnage qui performe à la fois une femme et une mère. Son discours ne la réduit pas à un rôle fixe, elle joue entre les positions d'amante et de mère. Ainsi, la vie familiale et la vie sexuelle de Julie ne s'arriment pas ensemble : « JULIE– Je décide que samedi, on fornique en plein air pendant que les jumeaux découchent ou cuisent su'a broche! C'est ça ou la semaine prochaine, je demande le divorce

⁶⁶ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, op. cit., p. 252.

⁶⁷ Jacques Derrida, op. cit., p. 284.

⁶⁸ Lucie Robert, « Le grand récit féminin ou de quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec : Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 69.

⁶⁹ *Ibid.*

pis je me fais enfin pénétrer à toutes les sauces. » (CSIP, p. 11). De cet énoncé, nous tirons une ambivalence entre la maternité et la sexualité. Pourtant, le personnage arbore les deux postures. Julie est d'abord « Julie », elle n'est pas identifiée comme « la mère ». Flore Garcin-Marrou dit à ce propos : « L'identité n'est pas seulement un destin, mais aussi une histoire qui mérite d'être dramatisée. L'identité est une construction, élaborée à partir de normes et des pouvoirs subis et transgressés⁷⁰. »

Au théâtre, certaines didascalies ont vite fait d'écrire « mère » ou « maman » pour nommer les personnages. Ici, Annick Lefebvre nomme son personnage et lui donne sa pleine identité. L'énonciation de Julie dramatise chacune de ses facettes. Son discours nous oriente vers l'affirmation identitaire de la femme dans un « plurirôle ». Sa parole performe un genre féminin fluide qui permet à « je » de toujours se redéfinir par la décontextualisation de son énoncé. Frédéric Regard a théorisé cette mouvance au féminin comme étant la fin de l'unité du sujet. En se basant sur les travaux de Derrida et de Cixous, il aborde l'im-posture dans l'écriture au féminin :

Le féminin réinvente une différence : c'est un geste, un style, une figure qui balaie les fixations. Une délinquance qui désobéit aux lieux communs d'un système totalitaire pour réinventer l'espace des déformations de figures⁷¹.

À ce sujet, Julie réinvente la posture maternelle et matrimoniale par son im-posture. À partir de cette posture mouvante, elle s'inscrit dans l'imaginaire de la construction mobile. Il aussi arrive que ce personnage rappelle l'image d'une adolescente en crise d'identité :

Fallait se dépêcher, mais j'ai vedgé full longtemps dans le lit. J'ai pas pris de douche pis je me suis cuisiné un brunch – Kraft Dinner, hot-dogs steamés, pizzas pochettes, ailes de poulet, que j'ai bouffé évachée sur le divan, en fumant, en rotant, en jouant avec mon nouveau piercing dans le nombril pis en buvant du lait à même le carton. Je suis sortie avec ma jupe rase-plotte, mon chandail bédaine pis le g-string de dentelle qui me rentrait dans'craque jusqu'aux ovaires pis je me suis battue avec mon mari. (CSIP, p. 21)

⁷⁰ Flore Garcin-Marrou, « Le performatif de Judith Butler à l'épreuve de la scène », dans Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts, Sexualités et politiques du trouble*, Dijon, EUD, coll. « Écritures », 2015, p. 35.

⁷¹ Frédéric Regard, *La force du féminin : sur trois essais de Virginia Woolf*, Paris, Éditions La fabrique, 2002, p. 6.

Julie use d'une langue vernaculaire proche de la vulgarité. L'énonciation brouille l'identité « genrée » de Julie. Son discours est empreint d'agentivité. Par la rudesse et la vulgarité de ses mots, elle s'approche de l'image sociale du masculin. Puisque « la réalité du genre est créée par des performances sociales ininterrompues⁷² », nous ne renvoyons pas l'énonciation de Julie à son genre féminin, nous la renvoyons plutôt aux mouvements de son im-posture. Regard affirmait d'ailleurs que « [l]'esprit ne possède jamais "un état qui lui soit propre"⁷³ ». En d'autres termes, le genre est en réalité une dynamique entre les actions du quotidien et les normes officieuses. Le discours de Julie présente une construction particulière en évitant ces normes officieuses du féminin. « [L]a loi, nous la figurons souvent comme l'instance de la limite interdictrice, de l'obligation liante, la négativité d'une ligne de bord à ne pas franchir⁷⁴ ». Dans *Ce samedi il pleuvait*, Julie brouille donc les frontières entre les genres en performant un féminin fluide dont le langage ne peut être catégorisé. L'écriture féminine d'Annick Lefebvre transgresse donc les lois du genre et performe un discours en constante décontextualisation.

De plus, le féminin des œuvres performe une nouvelle dynamique entre femmes qui ne se fonde pas sur la binarité hétéro/homo normative. Nous observons cette nouvelle dynamique à travers les relations d'amitié entre Julie et Ludivine dans *Ce samedi il pleuvait*; entre Mathilde et Océane dans *La machine à révolte* ainsi qu'entre *La Fille qui aime* et son amie (dont nous ne connaissons pas le nom) dans *J'accuse*. Ces trois relations subissent la même épreuve : la peine d'amitié. Sur un axe hétéronormatif, la peine d'amour serait l'équivalent. Or, les personnages d'Annick Lefebvre traversent cette épreuve dans un univers non lesbien. Toutes ces relations entre femmes mènent à une sororité qui dépasse la simple amitié, mais qui ne cadre pas avec un univers romantique.

À ce sujet, Louise Forsyth aborde la culture des femmes comme un lieu composé de femmes où une reconnaissance et un réseau de solidarité sont installés :

⁷²Audrey Baril, *op. cit.*, p. 64.

⁷³ Frédéric Regard, *op. cit.*, p. 146.

⁷⁴ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 281.

L'amitié et l'amour entre femmes, qui devraient servir de base à des images et des réseaux de force circulant dans l'espace culturel public, sont l'objet de tabous tenaces dans les idéologies dominantes. Ces idéologies privent ainsi les femmes de lieux, de solidarité et de mémoire collective⁷⁵.

Elle note que dans un univers hétéronormatif, la médisance entre femmes est perçue comme la norme. Par exemple, dans *J'accuse*, La Fille qui encaisse formule des stéréotypes haineux envers les femmes carriéristes qui s'enrichissent :

*Heille, Madame-la-cliente-à-fesser-dedans, je suis pas ton éclairagiste personnelle, moi !
Ma job c'est pas de te mettre en lumière, ma mission c'est que tu n'aies pas une maille
qui te part de la cheville pis qui te monte jusqu'en haut de la cuisse quand tu vas rentrer
au bureau pis que tu vas dézipper pis sucer ton client potentiel pour un contrat de
1.2 millions de dollars, tantôt !* [Les italiques sont de l'auteure] (JA, p. 14)

Dans cet extrait, elle énonce un stéréotype sexiste : la femme ne peut réussir professionnellement et s'enrichir qu'en utilisant son corps. Elle dévalorise le succès de la femme d'affaires et l'attribue seulement à sa capacité de faire une bonne fellation. Contrairement à d'autres stéréotypes, cet énoncé n'entraîne pas de réponse de la part de la femme d'affaires dans le monologue suivant. Nous ne considérons pas cela comme étrange qu'une femme jette son venin sur une autre. Par contre, quand La Fille qui aime compose un hymne aux qualités à propos d'une autre femme, cette admiration semble hors de la norme :

J'étais en amour avec elle. Pis je le suis encore d'ailleurs. Parce qu'acro pis fleur bleue pis conne comme moi y doit pus s'en faire. Y ont cassé le moule après que j'en sois sortie, le 25 mars 1980. [...] Oui, je parle d'elle avec le regard qui brille pis de l'extase dans mes phrases, mais non. *No way!* J'ai jamais eu le goût de coucher avec elle [...] ⁷⁶. (JA, p. 73-74)

Sans entrer dans un univers lesbien, Annick Lefebvre rend cet amour possible entre les femmes. Les relations d'amitié entre les personnages féminins bouleversent alors les normes. Les personnages féminins font preuve d'agentivité en réinventant l'univers relationnel des femmes. Annick Lefebvre inscrit le discours des personnages dans une société de féroce compétition, de jalousie et de condescendance entre femmes. Là réside une autre démonstration

⁷⁵ Louise Forsyth, « Jouer aux éclats : l'inscription spectaculaire des cultures de femmes dans le théâtre de Jovette Marchessault », *Voix et Images*, vol. 16, n°2, « Jovette Marchessault », hiver 1991, p. 232.

⁷⁶ La Fille qui aime décrit son admiration et la platonicité de son amour pendant deux pages.

de l'agentivité des personnages. Les cinq femmes décontextualisent cette médisance pour laisser transparaître les infimes marques d'amour qui restent dans cet univers. Le discours des personnages féminins vient donc répéter les relations stéréotypées de compétition entre femmes avant de les défaire en leur insufflant un autre contexte : celui de la sororité.

À cet effet, La Fille qui aime parle de sa peine d'amitié. Elle aborde la manière dont elle a perdu une amie par la trahison. Contrairement à l'imaginaire collectif où les femmes sont *jalouses, folles, sorcières, manipulatrices, lyreuses à pédale douce, muses ou actrices, ou crapaudes*⁷⁷, les personnages féminins dans les pièces d'Annick Lefebvre établissent des rapports de respect et d'amour. En parlant de cette possible compassion entre femmes, Francine Noël écrit : « Cela, c'est difficile à croire, je sais : si on accepte facilement que des femmes se dénigrent, on a vite fait de décréter "bizarre" l'admiration qu'elles peuvent se témoigner et de lui trouver une explication clinique ⁷⁸ ». Justement, dans *J'accuse*, La Fille qui aime se dit folle d'admiration pour son amie. Elle exprime à quel point elle l'aime. Or, cela semble inconcevable pour les autres. L'explication « clinique » de cet amour serait le lesbianisme. En effet, l'admiration est tout de suite rapprochée de la sexualité :

LA FILLE QUI AIME – Une peine d'amitié : *what the fuck* ! Vous vous dites que ça fait dix ans que j'ai pas eu de chum pis que ça c'est crissement louche. Que c'est clair que je dois être une lesbienne ben barricadée dans le placard pis que j'ai pas assez de couilles pour en sortir en m'enrubannant fièrement dans mon drapeau arc-en-ciel. Vous vous dites que « l'amie » qui veut pus me parler, ben je devais être en amour avec elle. Pis oui. Effectivement. Je vous l'accorde. Vous avez complètement raison. J'étais en amour avec elle. Pis je le suis encore d'ailleurs. (*JA*, p. 73)

Ce discours amoureux présente une intimité émotionnelle plutôt que physique. L'amitié se peint alors comme un amour puissant qui se vit comme un *coming out*. Le discours d'admiration de La Fille qui aime performe l'amour sur scène :

⁷⁷ Francine Noël, « Plaidoyer pour mon image », *Jeu : Revue de théâtre*, n°16, « Théâtre-femmes », 1980, p. 23-56.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 55.

Le *coming out* et l'*acting out* font partie de ce que signifie culturellement et politiquement être homosexuel ; exprimer son désir, le manifester publiquement, est essentiel au désir lui-même : il ne peut subsister sans cette parole et cette manifestation, et la pratique discursive de l'homosexualité est indissociable de l'homosexualité elle-même⁷⁹.

Judith Butler qualifie le *coming out* de performatif. C'est d'ailleurs ce que chacun des personnages de *J'accuse* performe sur scène. Les cinq femmes font leur *coming out* devant le public. Elles performent leur identité en s'énonçant. Or, cette identité se manifeste par le désir de créer une proximité avec la vérité. La Fille qui aime cherche une relation privilégiée asexuelle avec son amie. L'asexualité de son discours vient rétablir la fluidité de la relation, ce qui réinscrit le caractère féminin de l'écriture.

Par ailleurs, le personnage entretient aussi des relations platoniques avec des hommes. Le texte précise qu'elle n'a pas eu de relations sexuelles avec des hommes depuis longtemps. Par conséquent, les amitiés prennent une importance plus grande que les relations amoureuses dans les pièces d'Annick Lefebvre. En effet, les amitiés entre femmes ne sont pas sur le même pied que les amitiés entre hommes et femmes. Les amitiés féminines occupent tout l'espace du discours. Le sujet de l'énonciation féminin présente la sororité comme thème central. Par exemple, dans *La machine à révolte*, l'amitié entre Mathilde et Océane se manifeste comme une expérience fusionnelle :

MATHILDE — T'as embrassé la mort le même soir que tu m'as embrassée, mon amie. Mais je me console pis je me dis qu'en te frenchant doucement, ce soir là, ben j'ai dû t'avaler. Sans m'en rendre compte. Pis que si c'est vraiment ça qui s'est passé [...], eh ben je me dis que tu vis encore, en ce moment. Avec moi. En dedans de moi. Pis que je suis responsable de nous deux (LMAR, p. 11).

Ainsi, un motif se répète dans l'écriture d'Annick Lefebvre. Les relations entre femmes se tracent de manière positive, fusionnelle et remplie d'admiration réciproque. Les femmes se rendent hommage les unes aux autres et viennent briser la compétitivité. En plus de se soutenir, les femmes se mettent en lumière les unes les autres. Un réseau de solidarité se tisse dans cette écriture féminine.

La même démonstration de solidarité et d'amour a aussi lieu dans *Ce samedi il pleuvait*. Alors que Julie replonge dans ses souvenirs et narre comment son amie Ludivine a sombré

⁷⁹ Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, op. cit., p. 151.

dans l'enfer de la drogue et de l'autodestruction, nous voyons que malgré les difficultés, son amour reste inconditionnel :

JULIE – Ludivine arrive toujours en coup de poing pis décampe en coup de vent. Mais peu importe l'heure de sa visite, elle sait qu'elle peut se servir de sa clef pour regagner notre refuge. Qu'elle pourrait même l'utiliser tous les jours pis nous squatter définitivement. Que je veux prendre soin d'elle... Mais ma meilleure chum se câlisse de moi, de nous, pis du reste du monde. Repart toujours en volant le contenu de mon cœur pis de ma sacoche. (CSIP, p. 43)

Dans cette pièce, l'amitié est montrée comme une relation indestructible. Elle subsiste au détriment de toutes les souffrances subies. Le personnage de Ludovic, le jumeau de Ludivine, ne peut pas en dire autant de son lien avec sa sœur. Ludovic décide de couper les ponts avec sa sœur puisqu'elle consomme de la drogue. Dans ce cas, l'amitié se montre plus forte que les liens du sang. Ainsi, Annick Lefebvre expose une solidarité sans limites entre femmes, c'est-à-dire une sororité au-delà même des liens du sang ou de l'amour hétéronormatif. Dans les trois pièces, l'amitié se présente comme infinie :

JULIE – Je retire le canif du corps mutilé de Ludivine. Le couteau suisse avec son nom de princesse gravé dessus. Je serre très fort et trop longtemps son corps contre moi. Pis je lui coupe et me coupe un doigt. En espérant que le dernier pacte qui nous unit le fasse pour l'éternité. (CSIP, p. 45)

MATHILDE – Je t'écris [à Océane] en direct de l'autobus Greyhound qui me ramène au bercail, mon amie. Je t'écris pour te dire que j'ai laissé Vincent faire danser sa langue dans ma bouche. J'ai laissé nos salives s'emballer d'être ainsi réunies. Sauf que j'ai rien oublié de la fois récente où ça nous est arrivé de se frencher, toi pis moi, mon amie d'amour, mon amour d'amie. [...] Pis je t'écris pour te faire le serment viscéral de toujours me souvenir du printemps, hors du temps, où j'ai doublement embrassé l'océan. (LMAR, p. 55)

LA FILLE QUI AIME – Je les aime [mes amies] *over the top*, je les aime au boutte, pis je les aime, oui, en débile. Pis si ma façon débile d'aimer peut se soigner, se guérir, se stabiliser, si ça peut se thérapiser, s'opérer ou se soulager en gobant des pilules, ben je vais refuser le traitement. Je vous jure que je vais refuser le traitement. (JA, p. 75-76)

L'amitié est mise en lumière dans cet univers féminin qui ne confine pas l'amour dans la dichotomie hétéronormative. L'ambiguïté que nous ressentons face à ces amitiés de haute intensité nous empêche de trancher entre un univers hétéronormatif ou homonormatif.

Nous parlons du féminin, mais les pièces d'Annick Lefebvre présentent aussi des personnages de sexe masculin. Nous définirons donc leur place dans cet univers féminin. Tout d'abord, Judith Butler affirme au sujet de la catégorisation de genre :

Il serait faux de supposer qu'il y a une catégorie « femme » dont il suffirait de remplir le contenu avec un peu de race, de classe, d'âge, d'ethnicité et de sexualité pour en donner tout le sens. Supposer que l'incomplétude est une caractéristique essentielle de cette catégorie permet d'en faire un site de significations toujours ouvert à la contestation. Ainsi, l'incomplétude définitionnelle de la catégorie pourrait servir d'idéal normatif, la contrainte en moins⁸⁰.

Par conséquent, les personnages de sexe masculin ne se retrouvent pas nécessairement exclus de l'univers féminin sous prétexte qu'ils sont des hommes. Ces personnages, nommons-les, sont Ludovic et le jumeau dans *Ce samedi il pleuvait* ainsi que Vincent dans *La machine à révolte*. La pièce *J'accuse* ne met pas en scène de personnage de sexe masculin. Ce n'est pas le peu d'hommes représentés qui prouve que l'univers de Lefebvre soit féminin. C'est la forme en spirale du texte et les hommes mis en scène dans cette dynamique fluide de l'amitié qui caractérisent le féminin du texte. Selon Annie Anzieu, l'écriture en spirale est une caractéristique de l'univers féminin :

Ce mouvement normal d'ouverture vers le dehors part d'un point central, vers lequel il peut aussi se refermer. [...] Le point de départ de la spirale me semble appartenir à l'iconographie du féminin. [...] La spirale m'apparaît comme [...] un signifiant de la nécessité de se différencier du « moule » en restant dans le même⁸¹.

Cette forme d'écriture féminine naît donc de la volonté de représenter le réel autrement, c'est-à-dire de le raconter sans le reproduire exactement. La spirale maintient le mouvement dans les représentations et les catégorisations. Elle permet alors de ne jamais fixer le pouvoir à un seul endroit :

puisque un genre stable demeure une fiction normative, il est possible de parier sur l'élargissement des possibles de genre, au-delà de l'hétérosexualité normative. Cette opposition entre tentatives de fixer un genre stable et déstabilisation du genre permet de définir d'une part des narrations masculinistes de soi, qui reconduisent la binarité de genre fondée sur l'hétérosexualité normative, et d'autre part des narrations féministes de soi qui subvertissent cette binarité.⁸²

⁸⁰ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 81-82.

⁸¹ Annie Anzieu, *La femme sans qualité*, Paris, Éditions Dunod, coll. « Psychismes », 2004 [1989], p. 40-41.

⁸² Viviane Albenga, « L'entrelacement des narrations littéraires et du récit genré de soi : analyser la lecture comme un performatif de genre », dans Patrick Farges, Cécile Chamayou-Kuhn et Perin Emel Yavuz (dir.), *Le lieu du genre : La narration comme espace performatif du genre*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, coll. « Monde germanophone », 2011, p. 92.

Dans *Ce samedi il pleuvait*, Ludovic, le père des jumeaux, n'est pas présenté uniquement comme le conjoint de Julie. Dans l'acte intitulé *Creuser sa vie*, il raconte son amitié avec Ludivine et énonce comment leur relation fraternelle a dérapé. Ainsi, il ne s'identifie pas seulement comme un mari ou un père, il se définit aussi comme un frère. Donc, même les hommes performant des rapports amicaux par leur discours. Ludovic brise les dichotomies homme-femme et amour-amitié en abordant sa relation avec Ludivine. Le personnage de genre sexué masculin s'inscrit alors dans cet univers féminin typiquement perméable.

Dans *La machine à révolte*, nous avons précédemment montré que Mathilde et Vincent s'énoncent à l'intérieur d'un système de type « choral ». En effet, les deux sujets-énonciateurs forment le porte-voix d'un seul discours, celui de la révolte. Ainsi, à certains moments, les personnages répètent exactement les mêmes paroles. Bien qu'ils produisent un discours identique, ces deux entités parlantes ne partagent pourtant pas le même genre sexué. À ce sujet, Judith Butler qualifie l'instauration du genre dans le discours comme fluide. Elle avance que « [l]e féminin est ce qui est répudié/exclu de l'intérieur de ce système⁸³ ». L'univers des personnages performe donc une révolte similaire sous deux genres sexués différents : le féminin de Mathilde et le masculin de Vincent. Ainsi, Vincent performe le genre sexué masculin par son corps et par son discours bien que, dans son univers, la révolte prédomine sur la dichotomie de genre. « [L]e genre se révèle performatif – c'est-à-dire qu'il constitue l'identité qu'il est censé être. Ainsi, le genre est toujours un faire, mais non le fait d'un sujet qui précéderait ce faire⁸⁴ ». Le discours des personnages mettrait donc l'accent sur la performativité de la révolte plutôt que sur la performativité des genres sexués. C'est ce choix de laisser la fluidité du genre qui crée l'univers féminin dont les catégories se retrouvent perméables.

Dans *Ce samedi il pleuvait*, les jumeaux aussi explorent ce brouillage des genres. Ils sont identifiés comme « Le jumeau » et « La jumelle », mais ils partagent exactement le même discours. Par conséquent, nous ne pouvons pas les catégoriser dans un genre spécifique. Ceux-ci, de genres sexués bien différents, ne performent pas le genre sexué en premier. Leur voix en union performe la rupture avec la norme. Ils contestent les règles établies par leurs parents et

⁸³ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 101.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 96.

remettent en cause les valeurs familiales. Leur trop-plein de mots cherche à défier les normes et les catégories bien tranchées. En effet, dans la scène intitulée *Le défilé de la Fierté hétérosexuelle*, les parents emmènent de force les jumeaux à cet évènement. Les deux adolescents créent un malaise public en remettant en cause les valeurs fondamentales d'un tel évènement :

JUMEAU et JUMELLE, *dans un parfait synchronisme* – La Fierté hétérosexuelle : what the fuck !!! Comme si les hommes pis les femmes étaient conçus pour coucher ensemble. [...], je m'empare du porte-voix pis je beugle : « Pourquoi des vestiaires sportifs, des cabines d'essayage pis des toilettes publiques où l'on sépare les hommes des femmes si l'hétérosexualité est à ce point normal? » Personne n'a su quoi me répondre. Encore moins mon père qui a regagné la minifourgonnette en marchant la tête entre les deux jambes. (CSIP, p. 23-24)

En plus de défier le rapport d'autorité parentale à laquelle ils doivent se soumettre, les jumeaux remettent en question les valeurs hétéronormatives du défilé et ouvrent la perspective d'un autre cadre de pensée. En plus, ils ne font pas qu'ouvrir la porte à ce nouveau cadre, ils le performant comme leur propre norme. Leur discours synchronisé abolit l'hétéronormativité. Le discours des jumeaux converge vers la primauté de l'amour au détriment du genre. De plus, ils parlent comme une unité, mais ils ne partagent pas le même genre sexué. L'écriture au féminin d'Annick Lefebvre se caractérise par cette fluidité des genres et des normes :

C'est bien parce que certaines « identités de genre » n'arrivent pas à se conformer à ces normes d'intelligibilité culturelle qu'elles ne peuvent, dans ce cadre normatif, qu'apparaître comme des anomalies du développement ou des impossibilités logiques. La persistance et la prolifération de telles identités sont une occasion critique d'exposer les limites et les visées régulatrices de ce domaine d'intelligibilité et donc de rendre possibles, dans les termes mêmes de cette matrice d'intelligibilité, des matrices concurrentes et subversives qui viennent troubler l'ordre du genre⁸⁵.

Les personnages performant donc de nouvelles normes par leur discours. Cette performance remet en perspective les catégories préétablies dans un système binaire. Ainsi, les personnages font preuve d'agentivité en refusant les normes genrées imposées. Les jumeaux ne se conforment pas aux exigences des parents, ils forment une unité fluide qui ne se fixe à aucune des catégories mises à part celle de l'écriture féminine.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 85.

2.2. Performer la révolte

En plus de défier les normes, les personnages bouillonnent de révolte et de trop-plein de mots. La distance critique créée par leur discours est explicite. D'ailleurs, le titre *La machine à révolte* exprime déjà l'idée voulant que le discours soit un objet qui exécute la révolte. « La machine » représente un objet déshumanisé qui effectue des tâches systématiques. Nous pouvons voir ces tâches systématiques comme le discours de la révolte. Notamment, les personnages de Mathilde et de Vincent ne présentent rien de commun sur le plan physique. Or, ils synchronisent leur parole. Ils utilisent les mêmes mots pour traiter de la révolte, indépendamment de leur identité de genre, de leur nationalité et de leur groupe d'âge. Ainsi, le corps du personnage qui prend la parole perd de son importance. Le discours synchronisé occupe l'entièreté de l'espace énonciatif :

MATHILDE et VINCENT – À partir de mes réponses au questionnaire, on me met en contact avec quelqu'un qui partage ma révolte. C'est pas moi décide, c'est les algorithmes. De toute façon, je suis pas dans l'état de grand-chose. Surtout pas dans celui de décider. (LMAR, p. 41)

C'est donc « la machine » qui réunit les personnages. C'est elle qui harmonise leur discours et qui permet de mettre en scène une révolte partagée. Cette machine à parole performe une révolte qui se veut structurée et narrative. La narration transforme les revendications en épreuve de deuil, de manière que le discours des personnages performe le deuil à travers la révolte. À cet égard, la pièce met d'abord en scène une histoire qui appartient au passé. Mathilde et Vincent racontent leurs souvenirs aux spectateurs. Cette narration du passé est une construction de la mémoire de Mathilde, 17 ans, qui se souvient d'Océane, son amie décédée. Mathilde tente de faire subsister Océane dans le présent par une narration qui s'adresse à son amie. En d'autres termes, Océane occupe l'espace du destinataire dans le cadre énonciatif de Mathilde. Elle existe à travers le langage de Mathilde. Par son récit, Mathilde fait preuve d'agentivité en ramenant son amie à la vie. Elle accomplit un acte puissant en gardant une personne disparue parmi les vivants. Cette force d'agir se manifeste à travers la révolte, une étape de son deuil. La révolte permet non seulement à Mathilde de garder son amie dans le cadre énonciatif, mais elle lui permet aussi de trouver un nouvel interlocuteur. Dans sa révolte

contre la vie qui subsiste à la mort, Mathilde rencontre Vincent. Les deux partagent la même épreuve et se reconnaissent par leurs discours similaires.

Le langage de Vincent, 37 ans, met en scène le même type de disparition. Dans son cas, il perd ses parents dans un accident de tracteur et il retourne sur les lieux de son enfance afin de les enterrer. Lorsque nous notons les verbes employés par Vincent, nous observons « je retrouve, je me souviens, je m’imaginai, je reviens ». Ceux-ci font état d’un retour sur le passé, c’est-à-dire d’une rétrospection. Ce personnage revient en Normandie, campagne française, et tente de retrouver ses souvenirs. Or, en l’absence de ses parents, il n’y parvient pas et il le verbalise directement : « Je ne vois pas comment, vous partis, je vais pouvoir continuer d’alimenter mes souvenirs d’ici » (LMAR, p. 34). Ainsi, placer ses parents en position de destinataire lui permet de les garder avec lui et de raconter son histoire. Sans la présence de ses parents dans son langage, le récit de son passé n’aurait pas lieu d’être. En racontant son passé, Vincent redonne vie à ses parents : il performe leur présence. *La machine à révolte* met en scène une narration désorganisée dans le temps, c’est-à-dire une narration qui passe de la mémoire au témoignage. Par un site Internet de discussion pour gens révoltés, les discours semblables de Mathilde et de Vincent les unissent et les poussent à se rencontrer. Ainsi, la puissance d’agir de leur discours entraîne de véritables changements dans leur univers. Le langage provoque une rencontre qui permet aux personnages de passer à travers une étape importante du deuil : la révolte.

Par ailleurs, les personnages répondent à la voix intériorisée de leurs proches défunts. Leur discours revient sur les lieux de la douleur, là où ils ont perdu des êtres chers. Mathilde et Vincent présentent leur drame et mettent en scène leur environnement physique par l’énonciation. C’est leur discours qui crée l’action. La narration performe la douleur de leur deuil qui provoque la révolte des personnages. Cette révolte se manifeste par l’envie de sortir du schéma du passé et d’écrire une nouvelle histoire. La narration du passé permet donc aux personnages d’outrepasser la révolte et de performer le deuil. À ce sujet, l’écriture de Mathilde à son amie défunte fait état d’une libération. Elle permet de la décharger du passé et de la situer dans le présent :

Océane, mon amie, je t'écris une lettre dans ma tête de fille qui a peur de l'égarer quelque part, parfois, sa tête. [...] Je t'écris pour me décharger le cœur, mon amie. Parce que [ma rencontre avec] Vincent, c'est ni la tour Eiffel, ni les arènes de Nîmes, ni le Mont Saint-Michel, mais que j'ai besoin d'espace libre pour archiver le futur proche pis le lointain. (LMAR, p. 54.)

Ainsi, le personnage manifeste l'envie d'écrire une nouvelle histoire. Bien qu'elle ait nourri des projets de vie avec son amie, Mathilde doit maintenant écrire un autre récit, cette fois sans Océane. Car, une fois la révolte performée par le discours, que reste-t-il à raconter? La révolte a cette capacité de faire *tabula rasa* et c'est ce qu'elle performe dans la pièce. Elle libère l'espace du discours. Ainsi, Mathilde et Vincent tenaient Océane et les parents de Vincent en vie par leur discours. Le fait d'inclure les proches défunts comme destinataires du discours gardait les deux protagonistes prisonniers du passé. Par conséquent, l'énonciation de la révolte performe le deuil et ouvre l'écriture à un futur possible :

Comprendre la performativité comme une action renouvelable sans origine ni fin claire suggère que le discours n'est en définitive contraint ni par un locuteur déterminé ni par son contexte d'origine. Le discours n'est pas seulement défini par le contexte social, il est aussi marqué par sa capacité à rompre avec ce contexte⁸⁶.

La machine à révolte manifeste cette caractéristique de la *resignification*. Elle ouvre le discours à un nouveau contexte. La performativité du discours de la révolte rompt avec le contexte de tristesse d'un décès :

MATHILDE – Toute me révolte, Océane, vraiment toute. Pas dormir la nuit. Rêver à des affaires qui me font vraiment peur. [...] Toute me révolte, vraiment toute. Me réveiller mouillée de bord en bord. Comme si j'étais tombée dans l'étang du parc La Fontaine [...]. (LMAR, p. 39)

Cette pièce subvertit le discours de révolte pour le faire contribuer à une autre cause. Le discours n'est donc jamais complètement figé dans un sens commun, c'est ce que nous appelons la *resignification*. Celle-ci donne de la puissance aux discours puisque sa signification se renouvelle à chaque performance. *La machine à révolte* étale une série de monologues où les personnages s'engagent dans un processus de deuil. La performativité de ce deuil se ressent dans le mouvement des discours. Autrefois, ceux-ci se tournaient vers la narration du passé. Désormais, ils s'orientent vers l'avenir.

⁸⁶ Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, op. cit., p. 64.

En plus de la narration du passé, *La machine à révolte* met en scène une autre forme discursive qui entraîne la libération. En effet, Mathilde et Vincent utilisent le chant pour performer leur révolte. Les personnages interprètent chacun une chanson dans la pièce. Ainsi, le texte dramatique à monologues présente un moment d'expression lyrique qui déplace la performance du deuil dans une autre sphère d'interprétation :

Le chant n'est pas l'expression chantée de la voix du personnage seul en scène. Il est bien plutôt son mode d'apparition original. Il n'est pas non plus le médium lyrique de la parole dramatique. Il est l'instance qui, se présentant sur scène, ne peut être dissociée de celui qui chante ni de celui qui l'écoute⁸⁷.

Ainsi, au moment où les personnages chantent, nous perdons leur caractère individuel (leur voix) afin de nous immerger dans l'émotion du lyrisme. Le chant détient le pouvoir de rapprocher le destinataire et le destinataire. Ce mode d'expression tient sa puissance d'agir dans la forme de l'énoncé et non dans le message lui-même. Pendant ces instants où Mathilde et Vincent interprètent leur chanson, les personnages transmettent leur émotion aux spectateurs. Le chant possède ce pouvoir de rallier la scène au public. Pendant le chant, la narration se met en pause : « [l]a lamentation n'attend aucune réponse d'un interlocuteur qui viendrait habiter l'espace de l'échange. Son chant est l'adresse permanente de sa parole aux passants qui traversent un espace toujours ouvert⁸⁸ ». Ainsi, le public trouve sa place dans l'espace narratif par l'écoute du chant. Il devient un destinataire direct. En effet, les chansons de Mathilde et Vincent comportent des refrains qui invitent les spectateurs à participer au deuil, à ressentir la puissance de l'émotion. Les refrains reviennent trois et quatre fois dans chaque chanson :

VINCENT – Partir avant de perdre/
La foi en demain/
Partir avant de perdre/
D'autres frangins/
(LMAR, p. 26-27)

MATHILDE – J'aurai jamais la force/
De te dire/
Qu'à force de vivre/
Dans ta maison/
Ma force de vivre/
A pris ton nom/
Ton nom, ton nom/
(LMAR, p. 31-32)

⁸⁷ Marie-Isabelle Boula de Mareuil, « Les "chants" de la désolation dans *Où vas-tu Jérémie?* de Philippe Minyana » dans Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit (dir.), *Le monologue contre le drame?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2011, p. 136-137.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 143.

Ce martèlement du refrain n'agit pas seulement sur le discours, il agit aussi sur la salle. « Le recours à une forme lyrique témoigne des origines du théâtre qui trouvait dans le chant tragique le média susceptible de rassembler toute l'assemblée en un deuil commun [...]»⁸⁹. » La performance du chant entraîne donc l'assemblée entière dans le deuil de Mathilde et Vincent. À ce sujet, nous avons vu que le deuil procure des vertus libératrices sur le discours des personnages. Le chant agit de la même manière sur le discours. Il s'ouvre à une multitude de nouveaux destinataires : « le chant est l'adresse sans fin d'une parole dont les "passants" emportent la mémoire et la possibilité d'une nouvelle assemblée⁹⁰ ». Ce chant et ces paroles ont la possibilité d'être transportés dans un autre contexte où ils agiront peut-être différemment. Là réside tout le pouvoir du chant des personnages, dans sa *resignification* qui appartient aussi au spectateur. Le chant manifeste donc sa puissance d'agir bien au-delà du personnage, il agit sur l'expérience du deuil de tous ceux qui l'entendent :

Le chant est ici un *logos* désolé, une parole littéralement « laissée seule » et désertée. [...] La lamentation agit au-delà de la personne privée : elle s'ouvre à toute l'assemblée, dont elle est l'expérience active de la désolation. Le chant est ainsi la médialité de la lamentation. Il laisse passer en permanence à travers lui le désastre dont la communauté fait l'épreuve⁹¹.

En fin de compte, Mathilde et Vincent font preuve d'agentivité au sens où ils revisitent les circonstances de la révolte par leur deuil. Ceux-ci gardent leurs proches défunts en vie par la narration du passé et décident d'amorcer un deuil pour se tourner vers l'avenir. Par leur discours, les personnages réactualisent la place de ceux qu'ils ont perdus dans leur vie. Ils créent une nouvelle histoire où ce n'est plus Mathilde et Océane, ni Vincent et ses parents, mais un récit où Mathilde et Vincent sont ensemble. La narration de la révolte invite les deux personnages à se rencontrer et à se libérer du passé. Ainsi, Mathilde et Vincent trouvent une nouvelle place au sein de leur propre narration. Et c'est là que réside la puissance d'agir de ce texte, dans la création d'un nouveau récit de soi. Enfin, cette puissance d'agir est couronnée par la forme discursive du chant. Mathilde et Vincent déplacent le deuil à l'échelle de la salle afin de s'en libérer. La désolation du chant se transporte à travers la pièce et soulage les

⁸⁹ *Ibid.*, p. 145.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 136.

personnages du fardeau du deuil qu'ils laissent maintenant derrière, dans leur chanson. Ainsi, *La machine à révolte* performe la libération des personnages. Elle met en scène une écriture féminine où le sujet de l'énonciation brise les chaînes et réussit à se mouvoir à l'extérieur des normes.

2.3. Le performatif de l'accusation

J'accuse est mis en scène la même année que *La machine à révolte*. Dans ce texte, Annick Lefebvre crée une série de monologues où cinq femmes posent des accusations et répondent aussi à des préjugés émis contre elles. Ainsi, la première action dramatique exécutée par chaque personnage est d'accuser en répétant les injures et les stéréotypes qui leur sont habituellement destinés. Pour ce faire, chacun des personnages commence son monologue par le leitmotiv « c'est pas vrai que » :

LA FILLE QUI INTÈGRE – Ce n'est pas vrai que je vis dans un ghetto. Ce n'est pas vrai que j'ingurgite seulement de la nourriture épicée. Ce n'est pas vrai que je ne suis pas capable d'accorder correctement mes participes passés. Ce n'est pas vrai que je ne suis pas capable de m'accorder avec le peuple dévoué qui m'accueille avec compassion, mais que je profite du programme d'assurance maladie et que j'abuse de la bonté des travailleurs de ma terre d'accueil en recevant de l'aide sociale. Ce n'est pas vrai que je ne pratique pas le sexe oral. Ce n'est pas vrai que je ne mange pas de porc, que je ne mange pas de bacon et que je ne mange pas de saucisses. Ce n'est pas vrai que je n'ai pas la moindre idée de ce que c'est que des oreilles de crisse ! Ce n'est pas vrai que l'on m'a mariée de force, à treize ans, avec un ex-tortionnaire qui a le triple de mon âge. Ce n'est pas vrai que je reste à la maison pour m'occuper de mes neuf enfants pendant que mon époux travaille au noir, dans trois boulots différents, pour qu'on puisse espérer joindre les deux bouts. Ce n'est pas vrai que je me voile intégralement le visage. Ce n'est pas vrai que je ne m'épile pas le pubis, que je ne m'épile pas la moustache et que je ne m'épile pas les aisselles. Ce n'est pas vrai que je me lave seulement deux fois par semaine [...] ⁹².
(JA, p. 35)

Ce passage formulé par la négation détourne les injures de leur sens original. Afin de subvertir les stéréotypes, le personnage intègre d'abord à sa phrase l'énoncé de l'autre. Havercroft écrit que « ce n'est qu'en faisant résonner la voix de l'autre, la voix de la "norme"

⁹² Afin d'alléger le texte, nous avons coupé la plus longue réplique constituée de « c'est pas vrai que ». Celle-ci continue sur plusieurs pages dans l'œuvre.

[...] que l'énonciation de la narratrice peut la reprendre et y répondre par la suite⁹³ ». La voix de l'Autre trouve donc sa place dans les monologues de *J'accuse*. Elle sert de moteur à la performativité du langage des personnages. La voix de l'Autre performe l'accusation, ce qui déplace le sens des propos racistes de l'opprimant vers l'affirmation d'un nouveau sens qui se fait par la négation des stéréotypes. Le pouvoir des mots de La Fille qui intègre est donc tiré de la décontextualisation des injures :

[L]a performativité du texte n'est pas soumise à un contrôle souverain. Au contraire, il faut affirmer que si un texte a agi une fois, il peut agir à nouveau, et éventuellement dans un sens contraire. C'est ce qui ouvre la possibilité de la *resignification*, c'est-à-dire d'une autre lecture de la performativité et de la politique⁹⁴.

Dans *J'accuse*, La Fille qui intègre transforme les stéréotypes racistes en accusations. En effet, le simple fait d'accuser relève d'un performatif puisqu'au moment où le personnage prononce ses accusations, il accuse en même temps. Ces injures performent un nouveau sens. Lorsque La Fille qui intègre les énonce, elle se réapproprie d'abord son image en affirmant le contraire. Puis, elle aborde la sphère intime en parlant de sexe oral et d'épilation du pubis. Ces stéréotypes renvoient à une sorte de code de valeurs très superficielles, mais discuté dans l'espace public. En effet, ces règles d'hygiène personnelle font partie d'une norme dans laquelle elle s'inclut. En fin de compte, les stéréotypes qu'elle répète à son sujet contribuent à faire avancer l'opinion publique. L'enjeu des monologues de cette pièce est justement d'accuser (de performer) les stéréotypes pour remettre les pendules à l'heure. L'accusation performe une nouvelle identité où les stéréotypes et injures sont décontextualisés et resignifiés par les personnages.

De plus, La Fille qui intègre répète des stéréotypes qui se rapportent à la sphère politique. Ce passage entre le politique et l'intime met la sphère publique et privée sur un pied d'égalité. Les stéréotypes présentent cette particularité de confondre l'unicité des individus dans la masse de la norme. Par contre, le personnage se défend sur les fronts privé et public. Elle ne se contente pas de répéter des propos racistes, elle les dépasse et se déplace à travers cette image figée que l'Autre peut avoir d'elle. Elle se permet d'énoncer des stéréotypes racistes sur scène,

⁹³ Barbara Havercroft, « Quand écrire, c'est agir », *op. cit.*, p. 102.

⁹⁴ Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, *op. cit.*, p. 100.

et par le fait même, elle leur confère un nouveau sens en déplaçant le contexte de l'énonciation. Par rapport à cette répétition, Butler spécifie que « [l]e locuteur renouèle les valeurs linguistiques [*linguistic tokens*] d'une communauté en réémettant et en réanimant le discours. La responsabilité est donc liée au discours non en tant qu'origine mais en tant que répétition⁹⁵ ». Ainsi, les personnages dans *J'accuse* ne reprennent pas la charge symbolique véhiculée par les stéréotypes énoncés, ils reproduisent les mots afin de les détourner de leur sens original et de leur donner une nouvelle signification. Donc, les personnages prennent en charge leur propre discours en insufflant aux discours haineux un nouveau contexte. Butler s'est inspirée de Derrida pour élaborer sa conception de la *resignification* :

Pour Derrida, le performatif tire précisément sa force de sa décontextualisation, de la rupture qu'il opère avec le contexte préétabli, et de sa capacité à adopter de nouveaux contextes. Il soutient ainsi qu'un performatif, dans la mesure où il est conventionnel, doit être répété pour fonctionner. Or, cette répétition présuppose que la formule continue à fonctionner dans des contextes successifs, qu'elle n'est liée à aucun contexte particulier⁹⁶.

Ainsi, La Fille qui intègre déplace par ses paroles le sens des injures pour se réapproprier son image. Son monologue raconte son intégration qui commence par la pluie de préjugés auxquels elle doit faire face. Par exemple, elle formule la difficulté qu'elle éprouve à se faire reconnaître comme Québécoise : « Parce que ma peau, mes gestes et mes pensées ne seront jamais assez "made in Québec" pour que vous acceptiez que mon cœur puisse battre au même diapason que le vôtre. » (JA, p. 47) Pourtant, son discours manifeste un grand nombre de marques culturelles québécoises. Elle utilise des expressions québécoises comme « te fai[re] pogner par la flotte » ou « se sentir "comme de la marde" ». (JA, p. 44) Elle cite des références québécoises variées. Par exemple, elle mentionne les historiens, les auteurs ou les essayistes Jacques Lacoursière, Marcel Tessier, Jean-Claude Germain, Fernand Dumont, Serge Bouchard, Mathieu Bock-Côté, Domininc Champagne et même Gabriel Nadeau-Dubois. (JA, p. 38). Elle aborde aussi les œuvres des cinéastes Pierre Perrault, Gilles Carle, Claude Jutra, Michel Brault, André Forcier, Denys Arcand, Jean-Claude Lauzon, Pierre Falardeau, Louis Bélanger, Jean-Marc Vallée, Robin Aubert, Denis Villeneuve, Anaïs Barbeau-Lavalette, Robert Morin, Stéphane Lafleur et Xavier Dolan (JA, p. 38-39). Perdue à travers cette vaste

⁹⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 197.

énumération de référents culturels, La Fille qui intègre se met en scène dans une situation de discours patriotique où elle expose ce qui, selon elle, fait le mérite des Québécois. En revanche, les hommes des bars qu'elle fréquente la dirigent plutôt vers la culture populaire francophone. Ils lui suggèrent plutôt de « regarder *De père en flic* avec Louis-José Houde, *Nitro* avec Martin Matte, *Camping sauvage* avec Guy A. Lepage, *Bon cop, bad cop* avec Patrick Huard et *Le vrai du faux* avec Stéphane Rousseau ». (JA, p. 40) La culture populaire et le quotidien se présentent ici comme une porte d'entrée vers la norme, et donc vers l'intégration :

Si j'avais à déclarer mon amour aux Québécois, je leur parlerais de la force que ça prend d'habiller un bébé « pis » de le sortir pour aller le porter à la garderie en février à moins vingt-cinq degrés. Je leur parlerais de la virtuosité que ça prend pour convaincre un adolescent qui broie du noir de ne pas se pendre dans le sous-sol, de la virtuosité que ça prend pour mettre au monde « pis » élever des enfants, point final. (JA, p. 44)

Son discours patriotique expose des marques culturelles québécoises, mais il fait état de l'impossibilité à rejoindre ce groupe. « Derrida prétend que c'est précisément la rupture qu'effectue l'énonciation avec les contextes antérieurs, établis, qui constitue [la force du performatif]⁹⁷ ». À force de répéter et de subvertir les normes de la culture québécoise, La Fille qui intègre performe un discours québécois. Bien que le contexte mette en scène une femme qui vient d'ailleurs et qui éprouve des difficultés à s'intégrer, le langage du personnage réussit à performer la culture québécoise des contemporains. « La force et la signification d'une énonciation ne sont pas exclusivement déterminées par le contexte et les "positions" qui lui préexistent ; une énonciation peut tirer sa force précisément de la rupture qu'elle accomplit avec le contexte⁹⁸ ». Ainsi, l'appartenance à la société québécoise est l'objet de l'énonciation et le simple fait de l'énoncer performe l'appartenance de La Fille qui intègre. À cet effet, son nom lui-même le mentionne : elle est « celle qui intègre » et c'est exactement ce que son discours accomplit. La décontextualisation permet au discours de ne pas être fixé et fini. Les personnages de *J'accuse* déplacent les accusations dont elles sont la cible au début de chaque monologue. Les cinq femmes rétablissent les injures et les stéréotypes par l'énoncé « c'est pas vrai que ». L'accusation est donc le performatif de leur réelle identité.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 190.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 195.

En fin de compte, le sujet de l'énonciation déplace le sens du mot « accuser ». Il utilise ce discours afin de créer du mouvement dans l'énonciation. Il ne produit pas seulement des accusations. Le sujet de l'énonciation contribue à un enchaînement circulaire d'accusations en répondant aux accusations précédentes, puis en formulant les siennes. La didascalie initiale présente justement l'espace de la pièce comme « une spirale sociale qui avale tout » (JA, p. 6). Ainsi, le lieu du discours est en mouvement et les relations de pouvoir ne peuvent pas s'y établir nettement. À ce propos, Butler affirme qu'il « s'agit là d'une étrange manière de considérer le pouvoir, comme l'arrêt du mouvement, comme un mouvement qui s'interrompt ou s'arrête lui-même, par la nomination. Le nom porte en lui le mouvement d'une histoire qu'il arrête⁹⁹ ». En d'autres mots, les injures n'indiquent pas que l'énonciateur détient le pouvoir. Elles permettent plutôt de cerner qui a la possibilité de les faire *resignifier*. Donc, le pouvoir des mots n'est jamais fixé à un seul énonciateur. Les personnages de *J'accuse* décontextualisent les accusations dont elles sont victimes pour leur donner une seconde signification. Puis, elles les transforment à leur tour en accusations dirigées vers autrui. Elles empêchent les stéréotypes de s'actualiser. C'est une boucle énonciative où le pouvoir des mots passe d'un discours à l'autre. Chacun des personnages de *J'accuse* déplace l'objet de son discours pour le faire signifier autrement. Par exemple, la pauvreté de La Fille qui encaisse ne la place pas dans un contexte de victime. Elle se définit plutôt comme une combattante : « Je suis surtout pas le genre d'exécutante qui réprime ses révoltes pis qui se ferme la gueule sous prétexte que la cliente a toujours raison, oh que non ! » (JA, p. 14) Le racisme de La Fille qui agresse se décontextualise en discours de détresse :

[...] c'est toujours moi qui ai brusqué, agressé pis varloqué les autres. Ça fait que je me retrouve toute seule en tabarnack en dessous de ma carapace ! Pis si jamais quelqu'un ose prendre le canon de mon char d'assaut, le revirer de bord pis me le pointer dans face, je vous jure que je vais le laisser tirer. (JA, p. 33)

La Fille qui adule défie les normes de la figure d'auteure : « Qui est-ce qui décide de ce qui est normal, hein ? [...] Si je compare ma vie pis la tienne, Annick, ben j'en vois pas tant que ça, des différences » (JA, p. 57-58). Et enfin, la tristesse profonde de La Fille qui aime se manifeste à travers la perte d'une amitié : « Bon, OK, chus pas en peine d'amour! Mais j'en vis une quand même! Pis une tabarnack de grosse! Parce que c'est une peine d'amitié »

⁹⁹ *Ibid.*, p. 59.

(JA, p. 73). Chaque personnage de *J'accuse* confère un sens nouveau à son discours. Le performatif de l'accusation leur permet de prendre un certain pouvoir par la *resignification*. Ainsi, *J'accuse* met en scène l'écriture féminine par la forme à spirale de l'accusateur accusé.

En conclusion, l'agentivité du sujet de l'énonciation se manifeste à travers la mise en scène de cet univers féminin. Ce féminin non étanche où les hommes trouvent leur place devient la principale performance du discours. Nous avons aussi constaté que l'écriture d'Annick Lefebvre met en scène plusieurs relations amicales entre femmes. Ces relations performant un amour puissant qui sort du cadre hétéronormatif. Ces relations amicales appuient sur l'importance de l'amour plutôt que sur la pertinence de l'orientation sexuelle. Par ces liens, l'univers féminin se présente comme un espace fluide et solidaire où chaque personnage trouve sa place, peu importe son genre sexué. Dans *Ce samedi il pleuvait*, Julie performe le genre sexué féminin par sa reconfiguration des normes en terme de maternité, d'amour et d'amitié. De plus, le jumeau et la jumelle de la pièce parlent toujours en synchronisme ce qui met en scène les mêmes mots à travers deux enveloppes physiques respectives. Ce synchronisme perméabilise le genre de la fratrie, il l'unifie comme discours de révolte. Dans *La machine à révolte*, le chœur de Mathilde et Vincent brouille aussi les frontières du genre sexué du discours, ce qui est le propre même de l'écriture au féminin. Ainsi, le discours ne connaît pas de frontières de genre. Il traverse les corps de Mathilde et de Vincent de la même manière. Vincent et Mathilde mettent en scène un discours de révolte qui a pour résultat de performer leur deuil. La libération de la parole et des émotions les entraîne vers un univers où l'avenir est à recomposer. Ceux-ci partagent leur deuil avec le public par le chant, ce qui brouille les frontières entre leur douleur et celle qu'ils transmettent au public. Face au chant, chaque spectateur vit sa propre expérience du deuil. Ainsi, la partie lyrique de la pièce fait circuler l'émotion de la scène à la salle et elle permet aux personnages de partager le poids du deuil autrement qu'à travers le récit narratif. Également, les personnages de *J'accuse* performant « une spirale » d'accusations où le pouvoir des mots ne se fixe pas. L'accusation performe de nouvelles normes dans lesquelles les cinq femmes décontextualisent les injures et les stéréotypes afin d'en détourner le sens. Enfin, l'écriture féminine d'Annick Lefebvre se veut inclusive, c'est-à-dire que tous sont inclus dans la spirale sociale de son univers. Elle crée un univers où les frontières de genre sexué, masculin ou féminin, sont perméables. Par exemple, *La machine à révolte* présente les discours de révolte de Vincent et de Mathilde sans manifester

l'importance du genre sexué. L'aspect militant de cette écriture féminine avec des personnages hétérogènes s'inscrit justement dans la prise de parole de tous. Annick Lefebvre va bien au-delà de la simple prise de parole féminine. Dans ce qu'elle nomme son *militantisme du quotidien*¹⁰⁰, elle rend compte d'une parole critique et diversifiée. À cet effet, c'est là que réside la performativité du féminin : dans la fluidité de l'écriture où tout un chacun peut trouver sa place sans discrimination ou sans catégorisation.

¹⁰⁰ Annick Lefebvre, « Mot de l'auteure », *op. cit.*

CHAPITRE III : PERFORMER LA LITTÉRATURE

Dans le premier chapitre, nous avons vu que le pronom « je » se pose comme sujet de l'énonciation. Le style de la dramaturgie à monologues force le « je » à prendre la parole en son nom. Puis, le deuxième chapitre nous a permis de développer la performativité de cette énonciation. « Je » performe un énoncé, et cet énoncé a un impact direct sur l'agentivité du sujet¹⁰¹. L'énonciation dans les pièces analysées performe le féminin, la révolte et l'accusation. Enfin, la performativité du féminin que nous développons jusqu'à présent s'attache à la parole du sujet énonciateur. À ce sujet, nous notons que le discours des personnages chez Annick Lefebvre présente des récits :

Or nous assistons, depuis plus d'une vingtaine d'années, à l'infiltration progressive du texte dramatique par des formes qui ont participé à sa « romanisation ». Le terme, largement employé par Mikhaïl Bakhtine et théorisé par J.-P. Sarrazac, rend compte d'un phénomène général de contamination du dialogue par des éléments de récit [...] ¹⁰².

Ce passage du dramatique au narratif se manifeste surtout par la forme à monologues des textes d'Annick Lefebvre et par la mise en scène de personnages qui racontent sur scène. Ainsi, la *romanisation* tend à dissoudre le genre littéraire et à lui fait perdre sa logique purement dramatique.

Dans le présent chapitre, nous observerons le côté réflexif de cette parole dramatique, c'est-à-dire la manière dont le sujet de l'énonciation prend le pouvoir par la stylisation de son discours :

[I]e style est détaché du genre et de l'œuvre, et examiné en tant que phénomène du langage lui-même : l'unité de style devient l'unité d'un certain langage (« dialecte individuel »), ou d'une parole individuelle. C'est alors l'individualité du locuteur qui est reconnue comme facteur qui forme le style, et transforme le phénomène linguistique, verbal, en unité stylistique¹⁰³.

¹⁰¹ La puissance d'agir du sujet de l'énonciation.

¹⁰² Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006, p. 85

¹⁰³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987 [1978], p. 89.

La stylisation de l'écriture *romanise* l'écriture dramatique, ce qui la fait sortir des catégorisations :

C'est un genre qui éternellement se cherche, s'analyse, reconsidère toutes ses formes acquises. Ce n'est possible que pour un genre qui se construit dans une zone de contact direct avec le présent à en devenir. Aussi, la « romanisation » des autres genres n'est pas leur soumission à des canons qui ne sont pas les leurs. Au contraire, il s'agit de leur libération de tout ce qui est conventionnel, nécrosé, ampoulé, amorphe, de tout ce qui freine leur propre évolution, et les transforme en stylisations de formes périmées¹⁰⁴.

Ce chapitre aborde un enjeu important de la performativité du féminin : la mise en style du féminin dans les textes d'Annick Lefebvre. Nous développons l'analyse du style pièce par pièce. Nous abordons l'alternarré, l'anamnèse, la présence de figures d'auteure et enfin le discours métafictionnel. Nous voyons d'abord la contribution de l'alternarré dans la mise en style de l'écriture. Gérald Prince définit l'alternarré comme un élément du récit qui aurait pu se produire, mais qui ne s'actualise pas dans le texte¹⁰⁵. L'alternarré se manifeste souvent sous la thématique de l'occasion manquée ou des possibilités infinies d'un récit. Dans les pièces d'Annick Lefebvre, l'écriture se répartit sur deux plans narratifs. D'une part, il y a ce qui se produit réellement sur scène, il s'agit donc du texte dramatique de l'auteure. D'autre part, il y a ce qui aurait pu se produire, qui est généralement énoncé par les personnages, mais qui ne s'actualise pas dans le récit, ce que nous appelons ici l'alternarré. Celui-ci se manifeste souvent sous forme d'espairs déçus ou par les rêves non actualisés des personnages. Nous observons aussi la stylisation de l'écriture à travers l'anamnèse qui se manifeste surtout par la narration du passé vécu. La figure de l'auteure fait parfois ce retour sur le passé. Nous parlons de figure « chaque fois qu'il s'agit de qualifier des êtres de fiction qui échappent à l'emprise du mot "personnage"¹⁰⁶ ». La figure d'auteure est ici une manifestation du sujet de l'énonciation qui écrit. En observant la stylisation de l'écriture, nous notons que la figure d'auteure apparaît discrètement dans la première pièce. Puis, elle se manifeste indirectement dans la deuxième œuvre et s'incarne finalement sur scène dans la dernière pièce. Ainsi, cette présence accrue pose la question de la place de l'auteure dans son œuvre. Enfin, nous voyons la mise en abîme

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 472

¹⁰⁵ Gérald Prince, « L'alternarré », *Strumenti Critici*, vol. 4, n°2, mai 1989, p. 223-231.

¹⁰⁶ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *op. cit.*, p. 10.

de l'acte d'écriture. « La mise en abîme permet d'interroger le rapport au réel d'un personnage de théâtre, saisi entre vérité et fiction, entre éléments de faits divers et paroles inventées¹⁰⁷. » Nous abordons ce rapport au réel par la présence de commentaires métatextuels et par le conflit entre écriture et représentation de l'écriture.

3.1. Performer un nouveau drame : *Ce samedi il pleuvait*

Dans les textes d'Annick Lefebvre, le monde littéraire est représenté le plus souvent sous la figure de l'écrivain qui compose sur scène son propre récit. Si nous observons ses œuvres dans un ordre chronologique, la présence de cette figure dans les pièces se perçoit en crescendo. La figure de l'auteur à l'intérieur des trois œuvres de Lefebvre chemine de la transparence à l'omniprésence. Dans *Ce samedi il pleuvait*, aucune figure d'écrivain ne se manifeste directement. Les personnages énoncent leur monologue sur un mode narratif afin de s'exprimer sur la vie de famille et sur la société. Aucun dispositif narratif ne met en scène un personnage qui écrit. À partir de l'acte huit, les parents (Julie et Ludovic) racontent leurs souvenirs d'enfance à leurs enfants. Julie et Ludovic alternent les récits en avançant dans le temps, et ce, jusqu'à l'évènement de la mort de Ludivine :

JULIE– Je m'appelle Julie, chus au primaire [...]
 LUDOVIC– Je m'appelle Ludovic, chus au primaire [...]
 JULIE– Ludivine pis moi, seize ans [...]
 LUDOVIC– Ma jumelle pis moi, seize ans [...]
 JULIE– Ma meilleure amie pis moi, dix-huit ans [...]
 LUDOVIC– Ludivine pis moi, vingt ans [...]
 JULIE– Ludivine pis moi, vingt-cinq ans [...]
 LUDOVIC– Ludivine sans moi, vingt-cinq ans [...]
 JULIE– Je m'appelle Julie, j'ai vingt-sept ans [...]
 LUDOVIC– Je m'appelle Ludovic, j'ai vingt-sept ans [...] (CSIP, p. 37-46)

Chaque monologue commence par la mise en scène de l'âge du personnage, de l'espace dans lequel il se trouve, de sa principale occupation et de l'état de sa relation avec Ludivine. Nous nous trouvons alors dans un théâtre plus narratif que dramatique qui narre les évènements passés et qui les mélange avec le présent. Les personnages ne sont pas en train d'écrire, ils

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 88.

composent néanmoins le récit à la manière d'un souvenir, voire même d'un conte, ce qui suppose une figure de narrateur qui s'exprime devant le public. Le public, c'est autant les jumeaux que les spectateurs. Le récit des parents ne s'adresse pas à un destinataire précis, tous ceux qui passent devant le personnage qui narre sont invités à entendre l'histoire, même les jumeaux :

JUMEAU et JUMELLE, *dans un synchronisme de moins en moins parfait* – Ça devait pas se passer comme ça. Pas comme maintenant. Mes parents ne devaient rien nous raconter. Encore moins leur histoire. Ils devaient nous blaster. Comme d'habitude. Pis nous détester. (CSIP, p. 47)

La machine à révolte présente le même système narratif. Les personnages ont tous les deux perdu des gens chers à leurs yeux et ils se promènent entre la narration de souvenirs et celle des événements du présent. Les monologues de Lefebvre racontent le passé et le présent entremêlés. La présence de la narration dans le théâtre tient de la crise du drame :

l'« être-là » du personnage, sa relation problématique au monde - à la société, au cosmos - tend à prendre le pas sur la pire relation interpersonnelle. Le personnage se présente à nous dans un état de solitude, voire d'isolement, en tout cas de séparation par rapport aux autres personnages et, bien souvent, par rapport à lui-même¹⁰⁸.

Les monologues brouillent alors les frontières entre le genre dramatique et le genre narratif. Par contre, la pièce de théâtre n'est pas constituée d'une essence narrative. Ce sont les lecteurs, qui, à chaque interprétation, lui donnent un sens nouveau. Si elle devait être racontée, la pièce de théâtre ne serait pas le récit des actions dramatiques. Elle serait une « architecture plus ou moins savante d'interactions verbales et non verbales¹⁰⁹ ». Nous avons vu dans le premier chapitre que Derrida brouille les limites du genre littéraire. Il affirme que la question des genres a tellement été simplifiée que nous traitons comme naturelles des fenêtres limitées et factices à l'intérieur desquelles nous percevons des catégories et des limites où le « je » participais sans y sentir un lien d'appartenance. Ainsi, le théâtre d'Annick Lefebvre participe du genre dramatique, mais adopte aussi des marques de narrativité qui le font participer du récit. C'est à l'intérieur de ce trait narratif que nous percevons une première figure d'écrivain.

¹⁰⁸ Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, p. 65-66.

¹⁰⁹ Sandra Golopentia, *Les propos spectacle : Études de pragmatique théâtrale*, *op. cit.* p. 4.

En effet, lorsque les personnages racontent, ils se réapproprient et recomposent la trame narrative. Par contre, ces récits ne passent pas par figuration de la forme écrite dans cette pièce.

Bien qu'à certains moments, les parents parlent de Ludivine, un personnage décédé, ceux-ci abordent la présence de Ludivine au conditionnel passé. Donc, sa présence ne s'incarne pas sur scène :

JULIE – Si Ludivine se pointait, elle réchaufferait mes mains gelées en les prenant dans les siennes. Nos paumes seraient soudées les unes dans les autres pis faudrait manger avec les mêmes ustensiles tellement on serait pus capable de se lâcher. Si Ludivine apparaissait, je lui sauterais désespérément dins bras en braillant ma vie. (CSIP, p. 10)

De plus, Ludivine n'est jamais interpellée par le pronom « tu ». Les personnages ne s'adressent donc pas directement à elle. Les parents recomposent le récit de Ludivine, mais elle ne se figure pas sur scène. Les personnages de Julie et Ludovic n'anticipent pas de réponses de la part de Ludivine, ils la mentionnent à la troisième personne du singulier, car elle ne fait pas partie de l'univers narratif. Elle est totalement absente de la scène. À cet effet, raconter l'histoire de Ludivine n'engendre pas de figures d'écrivain dans *Ce samedi il pleuvait*, puisque l'écriture n'est pas un moyen de rejoindre Ludivine.

Le monologue final peut représenter une sorte de figure d'auteur. Ce monologue unit toutes les voix par le leitmotiv « j'aurais pu » sous la forme d'un chœur familial. Après que les parents aient raconté leur enfance avec Ludivine et sa mort tragique, le chœur s'exprime au conditionnel pour clore la pièce. Ce dernier monologue laisse aux personnages la possibilité d'une autre fin, de s'évader de leur réalité, de se créer une autre histoire. L'usage du conditionnel à l'unisson manifeste l'agentivité du sujet de l'énonciation, c'est-à-dire la possibilité qu'ont les personnages de se créer un récit de rechange. La famille crée ainsi un alternarré où les événements « auraient pu » se passer autrement. Les personnages composent une autre option à la finale du drame d'Annick Lefebvre. En ce sens, ils agissent comme les figures d'auteur de ce nouveau récit. Ainsi, la catégorie des alternarrés apparaît comme un schéma récurrent dans l'écriture d'Annick Lefebvre où les possibilités manquées sont souvent mises en texte. Par exemple, dans *Ce samedi il pleuvait*, les enfants tuent le chien de la famille à coups de couteau, ils cherchent à provoquer un drame, un revirement familial :

JUMEAU et JUMELLE, *dans un synchronisme de moins en moins parfait* – Ça ne devait pas se passer comme ça. Je devais piétiner les bacs à fleurs, attiser leur colère pis parler tout(e) seul(e). Ça ne devait pas se passer comme ça. Je devais avoir les mains propres, le verbe cinglant pis les tripes au-dessus de la mêlée. [...] Ça ne devait pas se passer comme ça. Pas comme maintenant. (CSIP, p. 47)

Or, ce qui est énoncé n'est pas ce qui se produit, de là le fameux leitmotiv final « Ça ne devait pas se passer comme ça ». Après avoir constaté la mort du chien, les parents ne se fâchent pas contre les enfants et ne les chassent pas du nid familial comme les jumeaux le présageaient. Cet acte, où le drame ne se déroule pas comme prévu, s'intitule justement *Le drame est plus vert dans la cour du voisin*. Il expose le drame manqué, le drame qui ne se passe pas comme tous les autres drames. Ce titre sous-entend la possibilité d'une histoire avec une fin stupéfiante, mais le drame n'advient pas. À la place de l'évènement tragique, la famille se rapproche. Face au chien poignardé, les parents restent stoïques. Il s'agit ici encore d'un alternarré selon Prince : « la catégorie qui me sollicite ici et que je baptiserai alternarré inclut tous les événements qui n'ont pas lieu, mais que le récit désigne cependant (sur un mode hypothétique ou négatif)¹¹⁰ ». L'assassinat du chien n'a donc pas engendré les événements tragiques prévus. L'alternarré de la pièce, c'est ce drame familial qui ne se produit pas. Rien de ce que les personnages énoncent ou performent dans la pièce ne vise à unir la famille :

JUMEAU et JUMELLE, *dans un parfait synchronisme* – Je vais faire corps avec la scie à chaîne pis tronçonner le tricot familial maillé serré qui nous soude faussement sous prétexte que nos souches sont les mêmes. (CSIP, p. 7)

JULIE – [J]e décide que samedi, on fornique en plein pendant que les jumeaux découchent ou cuisent su'a broche ! C'est ça ou la semaine prochaine, je demande le divorce pis je me fais pénétrer à toutes les sauces. (CSIP, p. 11)

LUDOVIC – [...] y a rien de symbolique qui relie les pères aux enfants – pas de grossesse, pas de cordon, pas d'allaitement, juste un rôle de mainteneur de discipline dans lequel quatre-vingt-quinze pour cent des hommes sont d'une médiocrité indéniable. (CSIP, p. 13-14)

Les personnages présentent une famille sur le point d'éclater. Or, l'éclatement ne se produit pas. La pièce prend alors un nouveau tournant, celui de l'union. Ainsi, toute la pièce est construite sur un scénario qui n'arrivera pas. La famille transforme le drame initial d'Annick Lefebvre en récit de réconciliation. La transformation est rendue visible par la forme du chœur

¹¹⁰ Gérard Prince, *op. cit.*, p. 224-225.

dans le monologue final. *Ce samedi il pleuvait* finit avec une chorale désynchronisée. Le dernier acte met en scène la famille complète qui prononce les mêmes mots « dans un parfait désynchronisme » (CSIP, p. 51). Ce désynchronisme désigne le mode boîteux de leur vie commune. Ce monologue final réunit toutes les voix et se construit comme l'alternarré de tout le drame. Les personnages expriment leur dernière parole sous le sceau de l'occasion manquée. En effet, dans le monologue final, ils répètent « j'aurais pu » une dizaine de fois. Ainsi, ils auraient pu être une famille détruite, mais ce n'est pas ce qui se produit. L'alternarré fait donc état des tentatives qui échouent pour déconstruire la famille par le drame. En fin de compte, ce drame familial met en parallèle deux récits : la narration des événements menant à l'assassinat du chien et l'alternarré au drame, c'est-à-dire ce que les personnages ont souhaité, mais qui ne s'est pas produit. Ainsi, aucune figure d'écrivain ne se présente dans *Ce samedi il pleuvait*. Par contre, la pièce met déjà en scène des personnages prêts à prendre leur histoire en main puisqu'ils tentent de se recomposer par l'alternarré. L'alternarré participe à sa manière à la romanisation du texte dramatique puisqu'il produit des récits enchâssés. Bakhtine écrit : « Face au roman, tous les genres commencent à résonner autrement. C'est un long conflit qui commence, pour "romaniser" les autres genres, pour les attirer dans la zone de contact de l'actualité inachevée¹¹¹ ». Ainsi, la stylisation de l'écriture se manifeste par ces personnages créateurs de récits.

3.2. Documenter sa vie : *La machine à révolte*

Dans *La machine à révolte*, les personnages font des sauts dans le passé et reviennent à leur acte d'énonciation au présent, entraînant une temporalité non linéaire. Chaque pièce de Lefebvre présente un ou des retours en arrière sous la forme de souvenirs et de mémoires racontées. Havercroft note chez Brossard ce même jeu de temporalité :

¹¹¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 472.

À l'exception de certains passages écrits au conditionnel passé pour représenter l'irréel au passé, c'est-à-dire pour indiquer ce qu'elle aurait pu faire dans un contexte spécifique [...], Brossard emploie presque uniquement le présent, et cela même dans les entrées où il est question d'un passé lointain ou d'un futur imaginaire. Utilisé non seulement pour faire revivre le passé ou pour faire ressentir les pensées et émotions accompagnant un événement particulier, le présent produit un enchâssement de temps différents, où l'emploi général du présent de l'énonciation côtoie un présent hors temps spécifique : le présent devient ainsi « un temps dialectique », où la mémoire a la fonction de transcender le passé¹¹².

Ainsi, l'anamnèse composée par des verbes au présent empêche les personnages décédés de sombrer dans l'oubli et insuffle un peu de vie aux disparus à travers l'énonciation. Les personnages de *La machine à révolte* énoncent l'histoire de leurs êtres aimés et en la transmettant comme si elle appartenait encore au présent. À cet effet, Vincent met en scène le récit de la mort de ses parents :

VINCENT – L'accident de tracteur à l'arrêt ! Mon père et ma mère, sur le tracteur, prêts à partir faire la cueillette des pommes. Une chanson qui leur plaît à la radio. Mon père et ma mère, dansant ensemble, debout sur le tracteur. Mon père et ma mère perdant pied ensemble en dansant sur le tracteur à l'arrêt. Mon père et ma mère chutant ensemble du tracteur à l'arrêt. Mon père et ma mère se cognant stupidement la tête sur le sol. Mon père et ma mère enterrés ensemble, depuis quelques jours, au cimetière du village. [...] Oui, je suis d'accord, on pourrait aussi appeler ça un accident de « Que je t'aime » chanté par Johnny Hallyday sur Radio Nostalgie. (LMAR, p. 14)

En performant le récit sur scène, il préserve leur mémoire. C'est d'ailleurs là l'objectif principal des personnages dans *La machine à révolte*. Ils sont tous les deux en deuil et ils racontent leurs souvenirs du passé afin de s'accrocher à une histoire qui n'est plus d'actualité et qui n'appartient pas au présent. Mathilde fait le même acte de performance en parlant de son amie Océane :

MATHILDE – J'aurais voulu leur raconter notre dernière soirée. M'avancer lentement vers l'avant pis retenir mes larmes pour empêcher mon mascara de couler. J'aurais voulu m'éclaircir la voix pis leur dire qu'on mangeait des chips au sel de mer en regardant nager les canards dans l'étang du par La Fontaine, ce soir-là. J'aurais voulu pouvoir leur dire que t'avais l'air triste, mais t'avais l'air normale. T'étais normale. Tu prenais tes messages sur ton iPhone, tu prenais ma main dans la tienne pis tu prenais la peine de relancer le ballon du petit gars qui jouait avec son père proche de nous. On checkait les programmes dans lesquels on venait de s'inscrire au cégep, on se jasait des sorties qu'on allait faire cet

¹¹² Barbara Havercroft, « Hétérogénéité énonciative et renouvellement du genre : le Journal de Nicole Brossard », *Voix et Images*, vol. 22, n°1, « Effets autobiographiques au féminin », automne 1996, p. 29.

été, de la bière qu'on boirait pis des joints qu'on fumerait avec les hippies en écoutant les tam-tams sur le mont Royal. (LMAR, p. 7-8)

Elle raconte sa dernière soirée avec son amie Océane avant que celle-ci ne se suicide. Cet acte de mémoire scinde la trame dramatique en deux temporalités : le présent de l'énonciation, c'est-à-dire l'histoire du deuil et de la révolte des personnages, et l'anamnèse, soit les souvenirs de Mathilde et de Vincent avant la mort de leurs proches. Ce geste de préservation de la mémoire des disparus s'inscrit d'abord par la narration et se poursuit aussi par la mise en scène de l'écriture.

En effet, dans *La machine à révolte*, la narration met en scène l'écriture par les personnages de Mathilde et Vincent qui s'expriment parfois par écrit. La mise en scène de l'écriture est un tournant important dans l'histoire, puisque les personnages se rencontrent par écrit :

MATHILDE – Je ne sais pas pourquoi je fais ça, Océane, mais c'est la nuit. [...] Je tape « la vie me révolte » dans le moteur de recherche. (LMAR, p. 37)

VINCENT – Je ne sais pas pourquoi je fais ça, papa, mais c'est le matin [...]. Aucun ami sur Facebook. Aucun ami sur Twitter. Aucun amour au bout du Skype. Alors je tape « la vie me révolte » dans le moteur de recherche et Google me mène vers un questionnaire ridicule que je remplis quand même. (LMAR, p. 37-38)

De cette initiative suit le questionnaire auquel Mathilde et Vincent répondent simultanément. Les réponses se ressemblent, bien que parfois elles diffèrent légèrement. Puis, Mathilde rapporte les propos de Vincent : « Tu me dis que tu t'appelles Vincent, que t'as vingt-sept ans pis que tu viens de Paris, en France » (LMAR, p. 41) et Vincent rapporte les paroles de Mathilde : « Tu me dis que tu t'appelles Mathilde, que t'as vingt-sept ans et que tu viens de Montréal, au Québec » (LMAR, p. 41). Ainsi, les personnages prennent contact la première fois par l'écriture. Ils correspondent par l'écriture et joignent leur voix. Ils font donc office de figures d'auteur, car ils sont présentés comme des personnages qui rédigent : « MATHILDE et VINCENT – L'heure de "chat" qui suit file comme l'éclair. Je te dis que je veux partir, sortir de chez nous, m'extraire d'ici » (LMAR, p. 42). Avant ce passage, les monologues se déroulaient de manière parallèle. Ainsi, l'écriture rapproche les deux personnages d'un point de vue discursif. C'est à partir de ce moment que la « machine à révolte » commence à prendre forme. La « machine », c'est le discours uni des deux personnages. En effet, leurs

énoncés se construisent de manière systématique. Les discours deviennent donc automatiques, comme ceux d'une machine :

Lire, écouter, regarder ce monologue comme un texte-machine, c'est être attentif à sa construction, à son rythme, à sa cadence, à son bruit, à sa mécanique, à son cadre fermé, à ses réglages, à ses éclats, à ses tensions, à ses scansion, à ses rafales, à son absence de respiration, à sa neutralité¹¹³.

Ce rythme de l'écriture, qui se manifeste de la même manière chez Mathilde, québécoise de dix-sept ans et chez Vincent, normand de trente-sept ans, met en scène la révolte dans la neutralité de genre et d'âge. Ainsi, à travers l'écriture, les personnages se synchronisent l'un à l'autre et leur parole se régularise en un seul discours. Le discours prend alors le dessus sur les conditions matérielles et culturelles des deux personnages. Dans ce passage où l'écriture de la révolte devient un texte-machine, le genre, la différence d'âge et la nationalité sont évincés. La mise en scène de l'écriture crée un chœur qui efface l'identité des personnages. Par le texte, ceux-ci deviennent des instruments de la révolte, ils la mettent en scène en effaçant une partie de ce qu'ils sont individuellement.

En plus d'avoir pour fonction de réunir les personnages de Mathilde et de Vincent, l'écriture joue le même rôle entre Mathilde et son amie Océane qui est décédée. Ainsi, dans *La machine à révolte*, la rédaction de lettres a pour fonction de rapprocher ceux qui sont éloignés. Par conséquent, l'écriture crée un brouillage entre les morts et les vivants. Cette fonction de l'écriture travaille à contre-courant de la représentation. En effet, dans un théâtre à monologues où chacun est isolé dans son propre discours, l'écriture devrait rapprocher tout un chacun. Les figures d'écriture, c'est-à-dire les personnages en situation d'écriture, sont les seuls à trouver une réponse à leur discours. Les figures d'auteur s'adressent à des personnages absents sous forme d'adresse directe (tu), comme dans un dialogue ou un monologue destiné précisément à quelqu'un. Ainsi, la figure d'écrivain brise les codes du théâtre à monologues en brisant la solitude et en allant chercher un destinataire direct.

De plus, les personnages énoncent un discours de révolte, c'est-à-dire qu'ils refusent ce qui est déjà. Le discours de révolte s'amorce à partir du décès des proches de Mathilde et

¹¹³ Christophe Bident, « Müller chez Vassiliev : Médée-matériau, constructions et déconstructions d'un monologue », dans Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit (dir.), *Le monologue contre le drame ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2011, p. 215.

Vincent. Ce dispositif énonciatif se construit comme une machine. Il produit un récit dans lequel narrations et alternarrés se chevauchent. La « machine » à révolte produit un texte où le passé fait des soubresauts dans le présent de l'énonciation par l'entremise d'allocutaires morts. Ces interruptions dans le temps entraînent la production d'alternarrés, de récits de rechange à la mort d'Océane et des parents de Vincent. Ainsi, les personnages présentent les êtres décédés comme des destinataires de leur discours. La parole refuse leur disparition, elle crée donc un nouveau récit qui n'arrive pas, autrement dit elle crée un alternarré. Ce refus du récit narratif initial nourrit le thème des occasions manquées. À ce sujet, Prince développe le rôle de l'alternarré dans la mise en relief thématique :

D'un côté, en tant qu'unité de commentaire, il [l'alternarré] participe en effet à la focalisation thématique, à l'accentuation de certains thèmes [...]; il le fait d'ailleurs de façon particulièrement nette puisqu'il figure à chaque fois le virtuel opposé à l'actuel, ce qui est abandonné au lieu d'être adopté. D'un autre côté, il participe à la désignation thématique, à l'individualisation des thèmes, puisqu'il signale que certaines de leurs manifestations sont délaissées au profit de certains autres, que certaines articulations ne sont pas retenues, que certaines caractéristiques sont trop rabattues pour être prises au sérieux¹¹⁴.

C'est exactement ce que le discours de révolte des personnages met en scène. Mathilde et Vincent opposent la persistance des êtres aimés dans leur monde à leur disparition actuelle. Cette opposition accentue le thème du deuil et du refus de la réalité sous forme de révolte. Mathilde et Vincent tentent de garder leurs proches en vie par l'énonciation. En les choisissant comme destinataires, ils construisent un univers narratif où les morts et les vivants restent en relation. Ainsi, même si les destinataires sont décédés, ils influent sur le présent, car les personnages tiennent toujours compte de leur potentielle opinion. Ils intériorisent en quelque sorte la voix de leurs proches défunts et imaginent une réponse ou un commentaire sur l'évènement narré. Par exemple, quand Mathilde raconte sa nouvelle rencontre avec des adolescents du Bas-du-Fleuve qui se mettent à tuer des canards en plein vol, elle imagine la réponse d'Océane à ces actes et décide de se fermer aux autres :

¹¹⁴ Gérald Prince, *op. cit.*, p. 230-231.

MATHILDE – [...] quand j’ai réalisé que le monde faisait pas la distinction entre un divertissement sanguinaire pis une véritable tragédie, ben j’ai décidé que je parlerais pu jamais à personne. Je me promets que je vais fermer ma gueule. *Forever*. Pis que je vais te jaser juste à toi, pour toujours, mon amour d’amie. (LMAR, p. 31)

Ainsi, l’écriture de cette pièce met en scène le refus de la mort, la révolte contre ce qui est. L’alternarré se construit davantage par la révolte que par la narration de ce qui aurait pu arriver si les parents de Vincent et l’amie de Mathilde étaient encore en vie. Le langage est un soulèvement contre leur réalité. Nous voyons là une tentative de mettre à mal le récit initialement prévu, celui de personnages qui font tranquillement leur deuil et qui apaisent leur mémoire de la disparition de leur proche. Les personnages vivent leur deuil comme une révolte, c’est-à-dire comme un refus de laisser partir les êtres chers et un refus de ressentir la tristesse face à la mort. À ce sujet, Prince mentionne :

l’alternarré articule le récit en termes herméneutiques [...] et, plus généralement, il explicite la logique narrative selon laquelle [...] toute fonction débouche sur une alternative, sur un ensemble de directions possibles, et tout récit progresse en suivant telle direction par opposition à telle autre : l’alternarré ou les choix qu’on ne fait pas, les chemins qu’on ne prend pas, les buts qu’on n’atteint pas¹¹⁵.

Dans cette pièce, les personnages refusent ce qui leur arrive et ils y résistent. Ainsi, pour Vincent, cette révolte se solde par le refus d’accepter l’héritage de ses parents, la vente des terres apicoles et par son retour en ville. Le personnage décide que la mort de ses parents ne changera pas son projet initial, c’est-à-dire la manière dont il avait prévu de vivre sa vie à Paris. Pour Mathilde, la révolte se solde aussi par un refus d’adopter une nouvelle vie. Elle s’évade de la campagne où sa mère l’avait emmenée de force. Puis, elle rédige des cartes postales qu’elle va porter sur la tombe de son amie Océane afin de respecter ses promesses amicales de « rester liées, soudées. *Forever*. » (LMAR, p. 7) Elle poursuit aussi son projet de découvrir le monde par le voyage. Par la « machine » à révolte, c’est-à-dire par le langage, les deux protagonistes construisent un nouveau récit où le sombre destin de leurs proches ne détermine pas le reste de leur vie. Le récit des personnages détourne l’impuissance face à la mort. Mathilde et Vincent prennent entièrement le contrôle sur la suite des événements. Par la révolte, les personnages font de la mort un alternarré de ce que leur vie aurait pu être dans le deuil et la perte. Ceux-ci vont de l’avant et balaiant du revers de la main le destin funeste de la mort de

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 229.

leurs proches. Annick Lefebvre présente donc la mise en scène de l'écriture comme un moyen de prise de contrôle des personnages sur leur récit.

3.3. La figure de l'auteure dans *J'accuse*

Au théâtre, l'auteure se manifeste généralement dans le texte comme une présence invisible qui distribue les tours de paroles. Or, la figure de l'auteure apparaît directement dans *J'accuse*. Annick Lefebvre joue le rôle de l'écrivaine. Sa propre représentation génère un conflit puisqu'« Annick Lefebvre » est nommée dans l'œuvre. En effet, le personnage de La Fille qui adule s'adresse directement à l'auteure au sujet de l'écriture de la pièce : « Je suis pas l'hostie de nunuche sans discernement que tu penses que je suis, Annick Lefebvre ». (JA, p. 50) L'auteure fait donc figure de poète à l'intérieur comme à l'extérieur de son texte. Ainsi, La Fille qui adule raconte plusieurs anecdotes en lien avec la composition de *J'accuse*. Elle relate aussi des faits de la vie d'Annick Lefebvre. La réalité et la fiction entrent ici en conflit, car ils créent deux récits : *J'accuse* et l'écriture de *J'accuse*.

À cet effet, la figure d'auteure n'apparaît pas clairement au début de la pièce. À travers la progression des monologues, nous établissons un portrait de la figure de l'auteure qui est tracée plus nettement au fur et à mesure que les monologues défilent. Ainsi, l'ordre des cinq discours occupe une grande importance, car dans cet ordre, ils déploient une figure, celle de l'écrivaine qui rédige à travers les saisons. Les didascalies en début d'actes tiennent les monologues ensemble dans une chronologie définie :

- 1–J'encaisse. La Fille qui encaisse. Temps des collants de laine et de la neige qui recouvre la ville. (JA, p. 7)
- 2–J'agresse. La Fille qui agresse. Temps des fêtes et des bonnes œuvres. (JA, p. 19)
- 3–J'intègre. La Fille qui intègre. Temps des terrasses et de la Fête nationale (JA, p. 35)
- 4–J'adule. La Fille qui adule. Temps des représentations de *J'accuse* et des comptes à régler (JA, p. 49)
- 5–J'aime. La Fille qui aime. Temps des récoltes et de la rentrée culturelle. (JA, p. 63)

Ainsi, la chronologie des monologues indiquée par les saisons crée un écho entre les énoncés, qui donne l'impression que chacun des personnages répond au précédent. Les trois premiers monologues présentent l'écriture de la pièce. Dans le quatrième monologue, les

accusations se forment contre la figure de l'auteure et elles se performant sur scène. Puis, dans le dernier monologue, l'auteure répond aux accusations. Nous lisons donc *J'accuse* comme un journal d'écriture présentant les différentes facettes et voix intérieures qui habitent l'auteure.

Voyons en détail comment se dessine ce journal d'écriture. Dans le premier monologue, la figure de l'auteure (Annick Lefebvre) vend des collants dans une boutique avant d'écrire. Nous sommes en présence de la « pré-écrivaine » qui pratique un autre métier que l'écriture pour survivre financièrement :

LA FILLE QUI ADULE – Pis pour être vraiment franche, si je compare ma vie pis la tienne, Annick, ben j'en vois pas tant que ça, des différences. Moi, je travaille à l'accueil dans une boîte d'informatique du centre-ville de Montréal. Toi, tu vends des bas de nylon pis des accessoires mode aux employées pis aux clientes que je m'appête à accueillir. (JA, p. 58-59)

Ainsi, par le commentaire de La Fille qui adule, nous comprenons qu'une part de La Fille qui encaisse (au premier monologue) correspond à une facette d'Annick Lefebvre en tant que figure d'auteure.

Ensuite, la narration présente La Fille qui agresse, un personnage de fiction qui ouvre les perspectives d'écriture en apportant une vision totalement opposée à celle que présentait le personnage précédent. Dans certains passages, les monologues semblent même être construits comme des dialogues. L'une avance un préjugé et l'autre lui répond :

LA FILLE QUI ENCAISSE – Leur névrose [aux clientes riches] se manifeste publiquement dans leurs rapports aux commis pis aux vendeuses qui encaissent leurs achats au montant symbolique. (JA, p. 12)

LA FILLE QUI AGRESSE – C'est pas vrai que je rouspète pis que je chiale à tort et à travers [...] pour condamner les individus qui sont monétairement fragiles, économiquement précaires pis budgétairement démunis. (JA, p. 19)

Cette construction permet donc aux personnages de dialoguer malgré leur isolement. Cette impression de dialogues entre les personnages se manifeste grâce à la figure de l'auteure qui prend en charge le texte et qui l'assume comme un tout.

Puis, l'écriture aborde le thème de l'intégration dans le troisième monologue. La Fille qui intègre pose la question : c'est quoi être québécois? Ce monologue met en scène la quête d'appartenance à une communauté. La Fille qui intègre éprouve de la difficulté à se connecter

aux Québécois. Alors qu'elle tente de comprendre la culture québécoise par l'entremise de références culturelles, La Fille qui intègre se fait répliquer par les jeunes hommes d'un bar : « T'es vide, t'es rien, t'es pas assez ouverte, tu nous connais pas, tu sais pas d'où on vient » (JA, p. 38). Elle est donc rejetée. Son intégration à la communauté se construit en parallèle à l'appartenance de la figure de l'auteure à son univers de fiction. En effet, La Fille qui intègre et Annick Lefebvre (la figure d'auteure) tentent toutes les deux d'appartenir à un monde qui leur semble extérieur. C'est à travers cette facette de La Fille qui intègre que l'écrivaine se met en scène dans l'univers de fiction qu'elle est en train d'écrire. De plus en plus, à partir de ce moment, la figure de l'auteure se laisse percevoir à travers les énoncés de ses différents personnages. Elle apparaît à travers chacun d'eux. Puis, dans le quatrième monologue, quand elle décrit les fans d'Isabelle Boulay, la figure de l'auteure met en fiction son processus d'écriture dramatique :

LA FILLE QUI ADULE – C'est dégradant, Annick Lefebvre, que tu aies écrit une pièce de théâtre qui allait parler de ça. Que tu aies pris mon existence, mes souvenirs pis mes pensées en otage pour en faire de la fiction poche, facile pis mensongère ! (JA, p. 50-51)

Ainsi, la figure de l'auteure s'observe dans chacun des monologues et elle se dessine plus nettement à mesure que la pièce progresse. Dans le quatrième monologue, elle est directement nommée et visée par les propos du personnage.

Puis, La Fille qui aime prend la parole dans le cinquième acte. Elle incarne sur scène la figure de l'auteure dramatique. Contrairement à celui des autres personnages, son discours contient peu d'adresses au public. À un moment, elle confesse au public à quel point elle aime ses amis : « Pis j'espère avoir assez parlé de ceux qui sont là, pour moi, en ce moment. Parce que j'ai beau le faire tout croche [...], mais je les aime. Je les aime *over the top*, je les aime au bout, pis je les aime, oui, en débile. » (JA, p. 75) La construction de son texte est plus près du monologue intérieur. La Fille qui aime construit son discours par rapport à ce qu'elle ressent. De ce fait, la présence de l'Autre est moins manifeste dans son discours. En effet, la fonction onomastique qui la définit est un verbe d'état. « Aimer » est un mouvement qui part de l'intérieur, c'est un état d'être intime.

Le racontable ou le pensable s'étendent dès l'instant où La Fille qui aime parle. Elle détient le répertoire le plus large de mots et de sensations. André Belleau affirme que « les

intellectuels et les écrivains [...] ont pu penser et dire l'indépendance parce que déjà, ils se sentaient assez libres, ils avaient fait l'expérience d'un discours allégé¹¹⁶ ». Dans son monologue, La Fille qui aime atténue les marques de l'Autre. Elle crée un discours plus indépendant puisque ses paroles se jouent davantage dans le registre de l'intime. Plutôt que de répondre à un énoncé extérieur, comme les autres personnages, le discours de La Fille qui aime se compose de l'intérieur. Ainsi, elle se sent suffisamment libre pour exprimer sa pensée au-delà du système bivocal « c'est pas vrai que » formulé en réponse négative à un autre énoncé. Sa fonction d'auteure incarnée sur scène lui accorde cette liberté dans le discours.

Dans le discours des autres personnages, cette figure d'auteure est bien présente. Sa petite voix se laisse entendre en trame de fond à travers le refrain « c'est pas vrai que » au début de chaque monologue. La figure de l'auteure dialogue avec les personnages, ce qui crée un conflit entre l'écriture et la représentation de l'écriture. La parole d'Annick Lefebvre (en tant que figure d'auteure) devient un alternarré puisqu'elle est rejetée par les personnages. Un conflit réside dans le croisement de ces deux modes de narration (le narré et l'alternarré). À cet effet, l'alternarré touche alors directement l'expression ontologique du non-être des personnages. La figure de l'auteure peint les personnages d'une certaine manière et les personnages déconstruisent ces idées par l'argumentation :

Si l'alternarré renvoie au domaine du narratif, il a des équivalents dans le domaine descriptif [...] comme dans celui de l'argumentation [...]. De même, si l'alternarré renvoie à ce qui aurait pu ou à ce qui pourrait avoir lieu, s'il se rapporte au raconté, il trouve un homologue au niveau du racontant : tout ce qui désigne, dans un récit, les modes de narration qui auraient pu ou qui pourraient être adoptés pour dépeindre ce qui a lieu¹¹⁷.

Dans la pièce *J'accuse*, l'alternarré se situe au niveau du racontant, c'est-à-dire de la figure de l'auteure, car les personnages souhaitent raconter leur propre histoire sans l'intervention de l'auteure. Le mode de représentation de l'écriture est donc attaqué directement. Les cinq femmes tentent de sortir du cadre dramatique pour narrer leur histoire. Elles essaient de prendre le rôle de narrateur pour raconter qui elles sont. Or, la figure de l'auteure intervient toujours dans la pièce, d'où la formulation du leitmotiv à la négative :

¹¹⁶ André Belleau, « Indépendance du discours et discours de l'indépendance », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 2016 [1986], p. 129.

¹¹⁷ Gérard Prince, *op.cit.*, p. 227.

« c'est pas vrai que ». L'alternarré a pour but de construire un nouveau récit sur les personnages. Il déconstruit ce qu'Annick Lefebvre tente de mettre en place pour créer une nouvelle fin au monologue. La figure de l'auteure vient donc modifier le discours des personnages et vice versa. Belleau désigne ce conflit, c'est-à-dire la présence de l'Autre dans le discours, par le terme « affrontement dialogique¹¹⁸ ». En effet, le locuteur formulerait son texte à partir des réponses d'un interlocuteur imaginaire. Dans le cas présent, il s'agirait de la figure omniprésente d'Annick Lefebvre. Ainsi, dans *J'accuse*, la position du personnage par rapport à la figure de l'auteure relie les discours entre eux. Les personnages entrent en dialogue à partir de cet affrontement avec Annick Lefebvre.

Dans cet ordre d'idées, la fonction onomastique « La Fille qui » définit les personnages par leurs actions. L'identité des personnages dépend de ce qu'elles accomplissent par le discours. À l'intérieur de ce texte dramatique, la seule action possible est la prise de parole. C'est donc par le discours que les femmes affirment leur part au récit. Le nom « La Fille qui » énonce la manière par laquelle les personnages répondent aux propos de la figure de l'auteure. Les actions encaisser, agresser, intégrer, aduler et aimer définissent la nature des discours. La réflexion tourne encore autour de la figure de l'auteure et de ses multiples facettes tout au long de la pièce. Nous pouvons dire que, à la manière de Nicole Brossard, Annick Lefebvre « s'invente continuellement dans son texte¹¹⁹ » :

Le discours sur l'auteur littéraire illustre particulièrement l'idée que le monde et le texte ne sont pas deux entités séparées : bien souvent le discours que nous tenons sur l'auteur n'est pas un retour au monde réel, mais une image que nous construisons à partir de ses propres textes. La vie de l'auteur serait encore du texte, un hypertexte même et cela ne serait pas le texte qui s'écrirait à partir de l'expérience, mais l'expérience qui se reconstruirait, s'inventerait à partir du texte littéraire¹²⁰.

Ainsi, si les accusations sont la source de l'œuvre, elles sont aussi l'origine de la figure de l'auteure. D'ailleurs, nous notons que cette mise en scène de l'écrivaine scinde la narration entre un récit et un métarécit, c'est-à-dire entre *J'accuse* et l'écriture de *J'accuse*. Ainsi, le

¹¹⁸ André Belleau, *op. cit.*, p. 124.

¹¹⁹ Barbara Havercroft, « Hétérogénéité énonciative et renouvellement du genre », *op. cit.*, p. 27.

¹²⁰ Sophie Rabau, *L'intertextualité*, *op. cit.*, p. 203.

lecteur/spectateur se retrouve entre deux histoires parallèles qui présentent chacune leur auteure :

Ballotté entre ces textes et ces histoires parallèles le lecteur va et vient entre deux auteurs qui revendiquent également la palme, et il oublie l'auteur premier dont la figure ne se profile qu'en creux, dans l'entre-texte¹²¹.

Enfin, la figure de l'auteur effectue un cheminement depuis son absence dans *Ce samedi il pleuvait*, à une présence relative dans *La machine à révolte* pour terminer de manière envahissante dans *J'accuse*. C'est justement le propos de cette dernière pièce que de demander sur qui poser les accusations lorsque l'auteure apparaît comme personnage. Le conflit réside dans le fait que la figure de l'auteure, bien qu'elle prenne facilement le blâme pour les discours émis, n'est pas autre chose qu'un personnage elle-même. Elle subit ainsi le même procès, car elle se trouve être un élément de l'écriture au même titre que les personnages. Si les accusations sont l'essence de l'œuvre, elles sont aussi l'origine de la figure de l'auteure :

L'œuvre garantit l'individualité de l'auteur inventé, elle offre aussi un cadre pour ses aventures. Le personnage existe, le décor est planté, il reste encore à caractériser le héros, à dire son caractère et ses actions. La chose est aisée si l'on admet un troisième type de relation entre l'homme et l'œuvre : le poète ressemble à son œuvre¹²².

Annick Lefebvre est donc le personnage qui fait figure d'auteure. Nous apprenons à connaître cette figure par les accusations de La Fille qui adule. Puisque le personnage de La Fille qui adule n'est pas en accord avec la vision d'Annick Lefebvre, elle dresse un portrait de l'auteure peu flatteur. La figure d'auteure reçoit ainsi le même traitement que celui de ses personnages. En effet, si chacun des monologues commence par le leitmotiv « c'est pas vrai que », c'est que les personnages se défendent des propos formulés par la figure d'auteure. Dans le dernier monologue, la figure d'auteure est incarnée sur scène. Elle dément « les coups de poignards symboliques » (JA, p. 64) dont elle est accusée. Les accusations prennent alors exactement la forme du lieu nommé dans la didascalie initiale : « Il n'y a pas vraiment de lieux, juste une spirale sociale qui avale tout. » (JA, p. 6). Cette spirale d'accusations, formée à partir

¹²¹ Maurice Couturier, *op. cit.*, p. 116.

¹²² Sophie Rabau, « Inventer l'auteur, copier l'œuvre : des vies d'Homère au Pétrone romancier de Marcel Schwob », dans Sandrine Dubel et Sophie Rabau (dir.), *Fiction d'auteur ? Le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la littérature comparée », 2001, p. 100.

de la figure de l'auteure, établit la fluidité du féminin. Elle met en scène une figure d'auteure qui dépasse les limites de la représentation en se mettant en scène hors du texte, dans le texte et même incarnée sur scène comme actrice à travers le rôle de La Fille qui aime. La stylisation de la figure d'auteure est donc « [l]'occasion pour un auteur d'entrer dans la constellation de ses propres personnages, de s'y infiltrer pour y mener une enquête et y conduire une quête¹²³. »

3.4. Métarécit ou l'écriture et sa représentation

Même si la figure d'auteure est omniprésente dans le texte, un autre interlocuteur imaginaire prend de l'importance : le public. À maintes reprises, les personnages brisent le quatrième mur et s'adressent à un « vous », c'est-à-dire qu'elles interpellent le public. Ce « vous », comme nous l'avons vu dans le chapitre un, occupe la fonction de destinataire de *J'accuse*. Le public ou le lecteur crée donc une parole extérieure :

LA FILLE QUI ENCAISSE – Je suis surtout pas le genre d'exécutante qui réprime ses révoltes pis qui se ferme la gueule sous prétexte que la cliente a toujours raison, oh que non ! Pis je voudrais pas ébranler votre belle petite fragilité d'imbécile heureux en vous le hurlant par la tête, mais j'ai toujours raison. (JA, p. 14-15)

Le personnage répond ici à un énoncé qui n'a jamais été explicitement formulé. C'est un propos de l'auteure qu'elle attribue au public. Le « vous » devient un interlocuteur qui ne partage pas son point de vue. Le fait que la phrase commence par « je suis surtout pas » expose « l'indépendance bivocale et [...] la voix refusée [de l'Autre]¹²⁴ ». La Fille qui encaisse compose les paroles de son interlocuteur imaginaire et se définit par la négation de celles-ci. L'affrontement dialogique de ces paroles prend de l'ampleur en traversant le quatrième mur. Ces paroles extérieures se déplacent de l'auteure vers le public. L'adresse au « vous » crée donc un dialogue entre les personnages et le public. Ce qui place les personnages dans la position d'actrices assumées qui tentent d'être auteures.

¹²³ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *op. cit.*, p. 88.

¹²⁴ André Belleau, *op. cit.*, p. 125.

Le fameux leitmotiv « c'est pas vrai que » au début de chaque monologue prend tout son sens lorsque nous comprenons que les personnages sont en train de reconstruire leur propre histoire et de déconstruire celle d'Annick Lefebvre. Nous y voyons une sorte d'alternance au récit de la figure d'auteure. Ainsi, la spirale sociale fait alterner les personnages entre leur rôle d'auteure et leur rôle d'actrice. Dans le monologue de La Fille qui aime, les figures d'actrice et d'auteure se confondent:

C'est pas vrai que je déplace ma face d'après le massacre pis ma carcasse décâlissée de fille qu'on a câlissé, recâlissé pis re-recâlissée en bas de sa chaise, de ses viscères pis de sa carapace, dans ces cinq à sept de lancements de ci pis dans des cocktails de dévoilement de programmation de ça, au lieu de m'enfermer dans mon appartement de l'est du Plateau Mont-Royal pis de profiter de mon temps de lousse pour écrire la pièce de théâtre pour laquelle j'ai obtenu une bourse. (JA, p. 63.)

La Fille qui aime présente son discours sur scène. Elle est donc une actrice en train de se prononcer sur son rôle d'auteure dramatique. Ainsi, ces deux figures cohabitent dans le personnage. De plus, en portant une attention plus fine à la formulation de son leitmotiv « c'est pas vrai que », nous constatons qu'elle répond aux accusations de La Fille qui adule :

LA FILLE QUI ADULE – Pis sérieux, je sais pas si c'est le fait que personne ait voulu te baiser dans la dernière décennie ou ben si c'est le fait que tu nous aies suivies en tournée pendant dix ans qui est le plus pathétique, Annick! (JA, p. 59)

LA FILLE QUI AIME – Vous vous dites que ça fait dix ans que j'ai pas eu de chum pis que ça c'est crissement louche. (JA, p. 73)

Ainsi, les modalités de l'écriture rendent compte d'une certaine fluidité entre les figures de l'auteure et celle de l'artiste. Les personnages féminins de *J'accuse* tentent de réinventer le texte de la pièce, de détourner les mots de l'auteure pour énoncer leur propre histoire. Elles se destinent donc à être autant auteures qu'actrices. Par conséquent, l'écriture d'Annick Lefebvre met en scène des personnages de narrateurs qui prennent le pouvoir sur l'auteure. « C'est ainsi que le narrateur peut souligner sa propre puissance en attirant notre attention sur les développements qu'il aurait pu adopter¹²⁵ », mais qu'il a choisi d'évincer. Ce lien entre la figure de l'auteure et les personnages de narrateurs définit les jeux de pouvoir entre le narrateur et son narrataire. Ainsi, les personnages auraient pu énoncer les propos de la figure d'auteure, mais

¹²⁵ Gérald Prince, *op. cit.*, p. 229.

ils choisissent plutôt d'entamer leur monologue avec « c'est pas vrai que ». Ils entrent donc en contradiction avec la voix de l'Autre. La Fille qui adule écrit même explicitement qu'elle produit un autre récit que celui d'Annick Lefebvre : « Ce soir, je fucke ta *game* de démolition pis je me rends hommage. À moi. » (JA, p. 60) À ce sujet, Prince affirme que lorsque l'alternarré « renvoie à la vision d'un personnage, il met en relief la qualité de la diégèse même plutôt que la valeur de sa construction : "ce récit vaut la peine d'être raconté parce que tout aurait pu être différent"¹²⁶ ». Les personnages de *J'accuse* prennent quand même part à cette pièce présentée comme le fruit de l'écriture d'Annick Lefebvre. Par contre, elles se présentent sur scène avec la chance de raconter ce qu'elles veulent. Dans *Six personnages en quête d'auteur*, Luigi Pirandello avait créé la même dynamique entre l'écriture et les personnages de sa pièce, qui présentait deux drames, celui de l'auteur et celui des personnages :

LE DIRECTEUR — Et où est votre manuscrit ?

LE PÈRE — Il est en nous, monsieur. (*Les acteurs rient.*) Le drame est en nous ; c'est nous ; et nous sommes impatients de le représenter, comme nous y pousse la passion qui est en nous !¹²⁷

J'accuse est construit de la même manière. Le drame de l'auteure (Annick Lefebvre) se représente par l'alternarré, c'est-à-dire par la formulation « c'est pas vrai que ». Il s'agit d'un théâtre narratif où les personnages défilent et énoncent des discours sous forme de monologue pour se raconter eux-mêmes. Le drame se produit donc autant par la vie des personnages que par celle de la figure de l'auteure en processus d'écriture. Le conflit entre les personnages et la figure de l'auteure va alors bien au-delà des figures sur scène. Il réside dans l'écriture de deux drames qui se chevauchent :

C'est ainsi que le récit réaliste – ou plus généralement, mimétique – recourt à l'alternarré surtout par le biais d'un personnage pour opposer le vrai au vraisemblable et s'affirmer pétri de réel plutôt que de romanesque. Au contraire, le récit ouvertement métafactif y recourt surtout par le biais d'un narrateur pour multiplier les signes d'arbitraire et de contingence et pour mettre en relief sa nature purement artificielle¹²⁸.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 1997 [1958], p. 121.

¹²⁸ Gérald Prince, *op. cit.*, p. 230.

L'alternarré dans *J'accuse* se présente par le récit métafictif entre les personnages et la figure de l'auteure. Les personnages font état du pouvoir arbitraire de l'auteure, mais ils décident de le contourner. Ils écrivent leur récit propre à partir de ce que l'auteure aurait initialement écrit.

À ce propos, nous avons affirmé plus haut que l'écriture d'Annick Lefebvre se rapprochait de celle de Brossard lorsque les personnages narrent des événements passés au présent de l'énonciation. Ce mélange des temporalités a pour fonction de préserver et de transmettre la mémoire des personnages. En plus de ces temporalités enchâssées, « les situations de communication se développent à travers deux types de rencontres¹²⁹ » : celle entre les personnages présents et absents ainsi que celle entre l'acteur/actrice et la salle. Comme nous l'avons vu, le premier type de rencontre a pour fonction principale de préserver la mémoire des disparus. Dans *Ce samedi il pleuvait*, Julie raconte son enfance avec Ludivine :

JULIE – Je m'appelle Julie, chus au primaire. Chus pas pire au cloche-pied, au ballon-poire, à l'élastique pis pour m'inviter à jouer chez ma meilleure amie. C'est vendredi, c'est l'été pis on se fait des sourires complices en se délectant de slush aux cerises. On a de la chance de s'en mettre plein la panse parce que Ludivine, elle, sa mère elle possède une machine top cool pour concasser la glace comme dans les crémeries. Je me sens trop hot de boire à notre association. (CSIP, p. 37)

L'anamnèse est écrite au présent, comme si le personnage revivait cet âge et ce souvenir en le racontant. Julie performe le récit et s'approprie le souvenir en l'actualisant au présent de l'énonciation. Cette fonction de gardien de la mémoire se dessine à travers les trois pièces d'Annick Lefebvre. Dans *La machine à révolte*, la narration du passé garde en mémoire les défunts parents de Vincent ainsi qu'Océane, la meilleure amie de Mathilde. Puis dans *J'accuse*, la figure de l'auteure en situation d'écriture avant la représentation se manifeste à travers les quatre premiers monologues. Ainsi, le présent et le passé qui se côtoient favorisent la préservation des souvenirs. L'acte de mémoire produit donc une rencontre à l'intérieur même du récit entre les personnages présents et ceux qui sont absents.

Le deuxième type de rencontre se produit entre les personnages et le public. Il se situe au niveau métafictif et il se manifeste par la forme à monologues qui présente le locuteur seul

¹²⁹ Irène Roy, « Monologue et quête identitaire », dans Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit (dir.), *Le monologue contre le drame?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2011, p. 89.

en scène devant le public. De plus, il se répète chaque fois que les personnages d'Annick Lefebvre s'adressent directement au public. Cette rencontre entre les personnages et le public favorise la transmission du récit. Ces deux types de rencontres entre le locuteur et l'Autre scindent l'espace-temps des pièces en deux. Nous retrouvons l'espace de la narration, dans lequel les personnages racontent. Nous retrouvons aussi l'espace-temps de la représentation où les personnages décrochent de leur « rôle » et donnent l'impression de s'adresser au public en tant qu'acteurs libres de leur parole. Dans cet espace-temps narratif, les locuteurs montrent qu'ils ont conscience de leurs attributs de personnages. Ces deux espaces fragmentent la narration en deux niveaux : le récit et l'acte d'énoncer le récit. À ce sujet, Barbara Havercroft mentionne que le discours métatextuel, c'est-à-dire le discours sur la création du discours, se présente comme une stratégie d'agentivité discursive. En effet, l'énonciation métatextuelle ramène l'acte d'écrire au présent. La mise en scène de l'écriture représente donc une stratégie performative afin de prendre le contrôle sur l'énonciation. Les personnages ont le pouvoir sur le fil des événements passés lorsqu'ils les narrent. Par l'acte d'énonciation, ils contrôlent la manière dont le passé s'actualise dans le présent de l'énonciation.

De plus, dans *La machine à révolte*, le discours métatextuel exprime les enjeux de la démarche scripturale de manière explicite. En effet, dans le dernier monologue, Mathilde annonce qu'elle est en train d'écrire une lettre à Océane dans le but de faire son deuil. Tout au long de la pièce, Mathilde s'adresse à Océane alors que Vincent s'adresse à ses parents. Par leur discours, ils ne faisaient que garder les personnages décédés vivants. À la toute fin, le but de l'adresse aux personnages disparus change :

MATHILDE – Je t'écris une missive invisible pour te dire que j'ai eu vingt-sept ans, subitement, pis que j'ai rencontré un gars, un Français, dans la tête de la statue de la Liberté. Je t'écris parce que j'ai le sentiment que c'est ce qu'il a réussi à me redonner, ce gars-là. Un peu d'oxygène, d'horizon, de liberté. Je t'écris pour me déloader le cœur, mon amie [...] J'ai besoin d'espace libre pour archiver le futur proche pis le lointain. (LMAR, p. 54)

Maurice Couturier écrit à propos de la puissance de la métatextualité qu'elle « se présente comme une machine sophistiquée permettant à l'auteur de s'absenter de son œuvre et contraignant le lecteur à entrer sans cesse plus avant dans la boîte noire du texte¹³⁰ ». Ces

¹³⁰ Maurice Couturier, *op. cit.*, p. 117.

commentaires métatextuels sur l'acte d'écrire servent principalement à ouvrir l'horizon narratif des personnages et à insuffler un vent de liberté à leur discours.

Enfin, l'écriture d'Annick Lefebvre se met en style par l'alternarré, l'anamnèse, la figure de l'auteure et le commentaire métatextuel. Annick Lefebvre réécrit le drame féminin; elle présente le monologue comme une occasion de dialoguer avec autrui, de dialoguer avec l'étendue des possibilités littéraires offertes par la *romanisation* de son écriture. Elle pose l'écriture et sa représentation de manière fluide. Dans chacune des pièces d'Annick Lefebvre, il y a un récit contre lequel la figure de l'auteure écrit. La stylisation de l'écriture se forme donc par le rejet du récit initial et la volonté d'en écrire un nouveau. De plus, les deux niveaux spatiotemporels de l'énonciation (l'anamnèse et le présent de l'énonciation) scindent le récit en deux fictions. Dans *La machine à révolte*, les personnages de Mathilde et Vincent se font figures d'auteurs afin d'entretenir la mémoire de leurs proches défunts et de prendre le contrôle sur leur destin. L'écriture ou la figuration de l'écriture joue donc un rôle important dans l'agentivité du sujet de l'énonciation. Si au départ, « la dramaturgie des femmes s'est ainsi d'abord engagée dans une politique de l'énonciation de Soi, hors de toute situation conflictuelle, en l'absence de l'autre¹³¹ », les drames d'Annick Lefebvre rendent compte de la parole intériorisée de l'Autre. Autrement dit, ses monologues comportent des marques de dialogisme par la mise en scène de la figure de l'auteure.

Finalement, la construction de la figure de l'écrivain chez Annick Lefebvre brouille les frontières entre l'écriture et sa représentation. La présence accrue de commentaires métatextuels laisse au lecteur une plus grande latitude afin de conférer un sens nouveau aux énoncés. Normalement, c'est l'auteur qui crée les personnages. Or, dans le cas de *J'accuse*, ce sont les personnages qui inventent la figure de l'auteure. Les rôles s'inversent, ce qui change la dynamique de pouvoir. C'est ainsi que la figure de l'auteure entre en conflit avec les personnages dans *J'accuse*. Les cinq filles de *J'accuse* se présentent sous deux aspects : celle qui raconte son passé et celle qui commente la narration. Les deux récits se confrontent devant le public qui est témoin de la complexité du sujet de l'énonciation. À l'intérieur même de l'acte

¹³¹ Lucie Robert, « Dire ses propres mots : Le monologue au féminin » dans Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit (dir.), *Le monologue contre le drame ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2011, p. 112.

d'écriture, la figure de l'auteure donne à ses personnages ce dédoublement de voix. D'ailleurs, Barbara Havercroft affirme que « [c]ette multiplicité et cette hétérogénéité se manifestent littéralement dans un énoncé spécifique qui juxtapose le "je" et "la spirale des voix" qui l'entourent¹³² ». Là où le personnage tient à raconter au théâtre, nous y voyons la fluidité qui performe le féminin de l'écriture :

C'est précisément au cours du processus de destruction de la distance épique, de familiarisation comique du monde et de l'homme, d'abaissement de l'objet de la représentation artistique au niveau d'une réalité actuelle, fluide et inachevée, que s'est constitué le roman. Dès le commencement, le roman se construit non dans les lointains du « passé absolu », mais dans la zone de contact direct avec ce présent inachevé. Il eut pour fondement l'expérience personnelle et la libre invention créatrice¹³³.

La *romanisation* du théâtre de Lefebvre participe à la création de cette parole féminine fluide. Somme toute, les souvenirs et leur énonciation créent deux récits parallèles. Le passage entre l'écriture et sa représentation crée donc un univers fluide dans lequel l'écriture et le théâtre se performent simultanément et dans lequel les personnages passent d'auteur à acteur.

¹³² Barbara Havercroft, « Hétérogénéité énonciative et renouvellement du genre », *op. cit.*, p. 30.

¹³³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 472.

CONCLUSION

Le théâtre féminin contemporain a souvent tendance à mettre des personnages sur scène qui se racontent à travers le monologue. Par cette forme, les personnages ne s'adressent jamais les uns aux autres. Bien qu'il puisse y avoir un autre personnage présent sur scène, la forme à monologues empêche les personnages d'entrer en communication. Ainsi, chacun est isolé dans son discours et personne n'entend le discours de l'autre. Annick Lefebvre se sert de cette forme d'écriture afin de peindre le portrait de la solitude à l'intérieur de la collectivité.

Dans ce contexte de solitude, nous avons établi que le matériau textuel d'Annick Lefebvre performe l'agentivité du sujet féminin à l'intérieur de ses pièces inaugurales *Ce samedi il pleuvait*, *La machine à révolte* et *J'accuse*. Pour ce faire, le pronom « je » prend le pouvoir par la parole et avale totalement les « non-personnes » « il/elle » et « vous ». Le « je » se définit donc sans l'intermédiaire des autres. Dans le cas d'un chœur ou de la narration au théâtre, « je » multiplie ses voix, c'est-à-dire qu'il se présente comme un sujet fragmenté. Il dresse tout de même le portrait de la solitude dans la collectivité. Le sujet fragmenté est le propre de l'écriture au féminin. Ce sujet se transforme en énonçant ses propos et il revient sur le passé par l'énonciation. La forme à monologues choisie par Annick Lefebvre offre une liberté de parole au personnage sujet de l'énonciation. Celui-ci n'a pas à formuler une réponse à l'énoncé précédent, puisqu'il n'entre pas en communication bidirectionnelle. L'auteure peut mettre en scène des discours plus denses qui permettent au sujet de l'énonciation de prendre en charge son propre discours. Cette caractéristique du monologue permet au personnage de développer sa pensée et ses émotions. Dès lors, les contraintes stylistiques fondées sur le genre dramatique à monologues mettent en scène un discours où l'intériorité du sujet de l'énonciation s'expose seule en scène et où il devient le moteur du discours.

De plus, nous avons observé que les textes de Lefebvre présentaient des traits narratifs appartenant à d'autres genres littéraires. Cette fluidité dans le genre littéraire empêche le pouvoir de se fixer à un seul endroit et performe une écriture en spirale. Le sujet de l'énonciation se présente autrement que comme un sujet unifié. Il montre plusieurs facettes de lui-même et ce qui permet alors une multiplicité des voix. À travers le temps, les femmes ont

essayé de se reconstruire comme sujet unifié, tel des « poupées gigognes¹³⁴ ». L'écriture féminine d'Annick Lefebvre met justement en scène cette mouvance, où nous passons de l'unité du sujet à l'éclatement des postures de celui-ci. Derrida affirmait d'ailleurs que « [t]out texte participe d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres, mais cette participation n'est jamais une appartenance. [...] En se marquant de genre, un texte s'en démarque.¹³⁵ » Ainsi, l'écriture de Lefebvre performe le féminin qui existe à travers plusieurs modalités de genres littéraires. Cette fluidité dans le genre littéraire marque le féminin dans les œuvres d'Annick Lefebvre. La construction à monologues laisse donc apparaître un mode d'écriture fluide qui lui confère sa mouvance jusque dans sa construction.

L'écriture au féminin a cette force de performer un mouvement qui permet au pouvoir de voyager d'une instance à l'autre. À travers ce mouvement, Annick Lefebvre illumine le pouvoir individuel de chacun et chacune. L'agentivité s'organise à travers la forme à spirale du texte, c'est-à-dire par sa volonté de répéter pour resignifier autrement. La sororité des personnages féminins performe de nouvelles normes qui sont mises en scène par la décontextualisation du discours. La nouvelle dynamique entre femmes performe un « coming out » dans lequel le sujet de l'énonciation sort du cadre pour performer son identité et pour réinventer les normes. Ainsi, la sororité s'inscrit dans un univers féminin qui décontextualise les relations amicales pour en faire ressortir un amour hors de la dichotomie, celui de l'amitié. De plus, nous avons vu que le discours de la révolte fonctionne comme un texte-machine qui définit le personnage hors du genre sexué. Dans *La machine à révolte*, Annick Lefebvre utilise le chœur et le chant pour rendre compte de sa révolte. Ainsi, le genre sexué est évacué pour que la révolte devienne un appel au changement. *J'accuse* fonctionne sur le même principe de changement. Les accusations performées sur scène sont une ré-énonciation critique. En ce sens, une *resignification* émerge de la répétition des stéréotypes et des injures énoncés. Chaque répétition des stéréotypes et des injures confère un nouveau sens aux énoncés. Le discours des personnages d'Annick Lefebvre produit une nouvelle image du deuil et des stéréotypes du genre féminin. La forme à spirale de l'écriture performe alors la fluidité, c'est-à-dire la

¹³⁴ Lucie Robert, « Le grand récit féminin », *op. cit.*, p. 65.

¹³⁵ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 264.

répétition et la variation à l'intérieur de l'énoncé. En outre, la distance temporelle entre l'évènement et l'énonciation permet aux personnages d'établir une distance critique et de faire preuve d'agentivité dans leur discours :

[l']oscillation entre la narration du passé et celle du présent, marqué par des glissements des temps verbaux, permet [...] de présenter à la fois les pensées, les sentiments et les évènements [du passé], ainsi que d'y apporter sa propre réflexion critique sur des mœurs et des idées d'antan¹³⁶.

Ainsi, en racontant leurs souvenirs, les personnages d'Annick Lefebvre transforment les évènements passés en les répétant. Les personnages commettent ce que Butler appelle la *resignification*. L'acte d'énonciation du deuil devient le deuil lui-même. Tout compte fait, nous avons vu dans le premier chapitre que le pouvoir de l'énonciation voyage d'une instance à l'autre. Le deuxième chapitre nous emmène à la performance d'un sens nouveau à chaque nouvelle énonciation. L'écriture féminine se construit dans la fluidité, c'est-à-dire que le genre et le sens de l'énoncé détournent les injures et valorisent le mouvement du pouvoir.

Enfin, Annick Lefebvre performe l'agentivité du sujet féminin par la performance de la littérature. Ce dernier aspect réflexif sur la performance montre comment l'écriture au féminin est mise en performance et il aborde un enjeu important du texte dramatique féminin contemporain : la condition de l'auteur et de l'artiste. Annick Lefebvre met en scène des sujets qui se déterminent autant comme artistes que comme auteurs. Ainsi, la stylisation de son écriture féminine manifeste un conflit entre l'interprétation et la création. Lors de sa mise en performance de la littérature, le sujet fait preuve d'agentivité, car il passe de la création à la performance. La fluidité entre les figures d'auteurs et d'artistes participe au brouillage du genre littéraire et performe une figure hybride entre l'auteure et l'actrice. L'écriture de Lefebvre s'inscrit plutôt dans une lignée de femmes que Lucie Robert décrit ainsi :

[cette lignée de femmes] utilisait un dispositif dramaturgique où le récit de Soi était désormais celui du personnage, incarné sur scène et se remémorant dans une sorte de flashback les moments les plus significatifs de sa vie. Tel modèle ne renonce pas à la narrativité, mais crée une instance médiatrice qui, tout en mettant l'Autre à distance, ne lui laisse qu'une autonomie relative¹³⁷.

¹³⁶ Barbara Havercroft, « Quand écrire, c'est agir », *op. cit.*, p. 107.

¹³⁷ Lucie Robert, « Dire ses propres mots : Le monologue au féminin », *op. cit.*, p. 118.

Les personnages de Lefebvre défilent sur scène et présentent chacun leur histoire. Derrière ces narrations, un fil conducteur persiste, la figure de l'auteure. Cette figure d'auteure présente des caractéristiques propres à l'écriture féminine. Elle met en scène un brouillage énonciatif. La mise en scène de ces deux univers narratifs performe la fluidité du féminin. En mettant en scène une figure de l'auteur, Annick Lefebvre présente une écriture où deux drames se chevauchent constamment, celui de l'écriture et celui de la représentation de l'écriture. Les monologues de Lefebvre sont donc une occasion de dialoguer différemment. En effet, chaque figure d'écrivain crée des alternarrés qui manifeste l'étendue des possibles narratifs. Le dialogisme des monologues, c'est-à-dire la présence de l'Autre dans le discours, permet la construction du récit et du personnage chez Annick Lefebvre, surtout dans la dernière pièce *J'accuse*. Pour construire son identité, le personnage a besoin de l'autre, c'est-à-dire qu'il a besoin d'un regard extérieur sur lui. Irène Roy écrit à ce sujet :

Il semble bien qu'en ce début du XXI^e siècle, [...] [Le personnage] se raconte avec sincérité, sans pudeur, honte ou nostalgie, pouvant compter sur l'aide d'autrui pour réfléchir son image, l'incapacité à voir clair en lui-même semble se vivre bien au-delà de sa seule volonté de communiquer avec l'Autre¹³⁸.

Ainsi, le développement de notre mémoire présente d'abord le sujet de l'énonciation. Puis, il montre ce que la parole du sujet performe sur scène. Enfin, il expose le conflit entre l'écriture et la représentation de l'écriture par la mise en scène d'une figure de l'auteure. Cette figure d'écrivain construit des alternarrés qui performent le féminin, c'est-à-dire la fluidité de l'écriture. Cette stratégie rhétorique est commune aux trois œuvres d'Annick Lefebvre de manières différentes. Dans *Ce samedi il pleuvait*, les personnages énoncent directement ce qui aurait pu se passer, mais qui n'est pas arrivé. Ils y abordent leurs attentes trompées et leur monde purement imaginé. Dans leur cas, la mort de Ludivine et l'assassinat du chien n'entraînent pas le drame familial espéré. Dans *La machine à révolte*, l'alternarré renvoie plutôt à une prise en charge par les personnages de leur destin. La révolte de leur discours met en scène des personnages dont la mort et le destin n'affectent pas l'entièreté de leur vie. Bien qu'ils vivent de grands bouleversements, Mathilde et Vincent présentent un discours choral du deuil qui ouvre de nouvelles avenues. Ainsi, le discours des personnages met en scène l'alternarré « voilà ce qui aurait pu arriver si j'avais vécu mon deuil à la campagne, mais ce

¹³⁸ Irène Roy, *op. cit.*, p. 92.

n'est pas ce qui est arrivé ». Les deux personnages retournent en ville et ils écrivent leur propre histoire. Enfin, dans *J'accuse*, l'alternarré touche la construction même du texte. Il constitue le second récit, celui de la figure de l'auteure. L'omniprésence de l'alternarré dans les trois œuvres place l'auteure en situation de pouvoir. Le fait que l'écriture étale les options narratives rejetées tend à donner davantage de valeur aux narrations choisies. Ainsi, Annick Lefebvre montre un éventail de possibilités et d'univers littéraires et clôt cette démonstration par une prise de position ferme. En étalant un éventail d'options narratives, elle ferme la porte aux récits alternatifs et affirme son récit avec encore plus de force.

Enfin, l'écriture d'Annick Lefebvre est très dense et s'ancre dans la culture contemporaine. Dans la postface de *J'accuse*, Annick Lefebvre fait mention de cette abondance de références culturelles dans son écriture en révélant qu'elle fait volontairement du « name dropping » (JA, p. 87). Habituellement, cette technique d'écriture théâtrale sert à préciser l'univers des personnages (les lieux, le temps et la culture). Ici, l'abondance des références sert à perdre davantage les personnages dans l'univers matériel. La grande quantité de références mentionnées par le personnage amplifie « l'effet spiral » de l'écriture féminine. Les idées et les discours perdent leur classement à l'intérieur de cette masse de données. Nous nous trouvons en présence d'une liste exhaustive de noms sans hiérarchisation :

[...] aucune hiérarchie surtout n'ordonne cette liste de noms. Les plus grands écrivains y côtoient les plus obscurs, et cette cohabitation du meilleur et du pire a évidemment une signification, celle de l'annulation du chef-d'œuvre, de l'œuvre-chef, celle devant laquelle on s'incline, à laquelle on se soumet¹³⁹.

Ainsi, le fait de crouler sous les références culturelles aspire davantage les personnages dans la spirale sociale du Québec. À ce propos, Annick Lefebvre avoue avoir écrit *J'accuse* dans le but de « planter des flèches dans le cœur du public d'avril 2015. Point final¹⁴⁰. » (JA, p. 88) La postérité de son texte n'est pas un élément crucial de son écriture. La spirale ne cesse jamais de tourner dans son univers littéraire voué à dresser le portrait d'une époque et d'une société sans jamais le reproduire exactement.

¹³⁹ Gilles Marcotte, « Le copiste », *Conjonctures*, n°31, « Copyright », automne 2000, p. 94.

¹⁴⁰ Avril 2015 est la date de la première représentation de *J'accuse* au CTD'A à Montréal.

En conclusion, Annick Lefebvre s'autoproclame publiquement féministe. Les médias utilisent souvent cette identité autoproclamée comme cadre d'analyse. Le caractère social et l'engagement de l'auteure font certainement preuve d'agentivité au niveau social. En 1980, Francine Noël déplorait que les personnages féminins que nous voyons en dramaturgie ne servent généralement que de « faire-valoir » au protagoniste masculin. Elle affirmait que, malgré l'apparition de plusieurs rôles féminins intéressants et progressistes depuis les années quatre-vingt, nous imposons souvent au personnage féminin la condition d'existence de « soutenir le destin (et le jeu !) d'un personnage important, incarné par un comédien¹⁴¹. » Elle ajoutait que les rôles féminins se détournent peu à peu du stéréotype « putain, vierge, mère ». Par contre, ils étaient souvent relayés à la fonction d'adjuvant. Dans les pièces d'Annick Lefebvre, nous observons une dynamique différente. Le réseau de solidarité peint par l'amitié inconditionnelle ne place pas les caractères féminins comme faire-valoir. La sororité permet l'agentivité du sujet de l'énonciation, c'est-à-dire qu'au moment où le personnage prend la parole, il se fait valoir lui-même. Puis, il laisse l'espace du discours au personnage suivant qui en fait tout autant. Ainsi, la sororité permet de placer les personnages sur le même pied. C'est d'ailleurs pour cette raison que l'écriture féminine se présente souvent comme une écriture en spirale. Aucun personnage ne se dresse définitivement devant les autres. Chacun fait preuve d'agentivité lors de son discours et se place de l'avant au moment de l'énonciation. Le pouvoir des mots ne se fixe jamais dans ce mouvement spiralé. Jusqu'à présent, nous avons observé la performativité au féminin à l'intérieur des textes dramatiques d'Annick Lefebvre. Puisque ces textes ont tous été joués au théâtre, l'analyse des mises en scène ouvrirait sans doute notre réflexion sur la performativité du féminin sur scène.

¹⁴¹ Francine Noël, *op. cit.*, p. 24.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Lefebvre, Annick, *Ce samedi il pleuvait*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2013, 52 p.

_____, *La machine à révolte*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2015, 55 p.

_____, *J'accuse*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2015, 91 p.

Articles sur Annick Lefebvre

Anonyme, « Répertoire des auteurs : Annick Lefebvre », *Centre des auteurs dramatiques*, mise à jour 20 février 2019, en ligne, < http://www.cead.qc.ca/cead_repertoire/id_auteur/1789 >, consulté le 25 octobre 2019.

Bathalon, Daphné, « J'accuse : critique », *Mon théâtre.qc.ca*, 18 avril 2015, en ligne, < <http://www.montheatre.qc.ca/archives/01-t-auj/2015/accuse.html> >, consulté le 17 novembre 2017.

Bouchard, Geneviève, « J'accuse, d'Annick Lefebvre : casser le moule », *Le soleil*, 6 janvier 2017, en ligne, < <https://www.lesoleil.com/arts/theatre/jaccuse-dannick-lefebvre-casser-lemoule-001765ea2a2eb24e3613af906f50c7d1> >, consulté le 21 octobre 2019.

Boulangier, Luc, « Théâtre : Échos de scène », *La Presse+ Section Arts*, 14 février 2017, en ligne, < http://plus.lapresse.ca/screens/15b3285b-4e45-4707-9751-63fe3f668de8%7C_0.html >, consultée le 16 novembre 2017.

David, Sébastien et Lefebvre, Annick, « Élevés dans les haies de cèdres », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 163, « Banlieues », 2017, p. 41-45.

Garneau, Marie-Claude et Sirois, Emmanuelle, « J'accuse : complexes féministes », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 156, « Nouveaux territoires féministes », 2015, p. 20-25.

Joli-Cœur, Sophie, « Vous avez dit tragique ? *Ce Samedi il pleuvait*, *Les Morb(y)des, Transmissions* », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 149, « Mémoires en jeu », 2013, p. 18-24.

Lalonde, Catherine, « Les fées nous accusent », *3900*, vol. 10, janvier 2017, en ligne, < <http://3900.ca/les-fees-nous-accusent-catherine-lalonde> >, consulté le 26 octobre 2017.

Lefebvre, Annick, « Mot de l'auteure », *Programmation du spectacle J'accuse*, Montréal, Centre du Théâtre d'aujourd'hui, avril 2015.

Mekonnen, Rebecca; Delvaux, Martine; Hudon, Isabelle et Lefebvre, Annick, « La colère des femmes à travers leurs œuvres : table ronde », *Radio-Canada : On dira ce qu'on voudra*, 2 février 2017, Audio en ligne, < <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/on-dira-ce-qu-on-voudra/episodes/373728/audio-fil-du-jeudi-2-fevrier-2017> >, consulté le 10 mars 2017.

Saint-Pierre, Christian, « Prendre rendez-vous avec soi-même et les siens », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 158, « Théâtres de rêves », 2016, p. 4-6.

Voyer-Léger, Catherine, « La parole minoritaire de la moitié du monde », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 165, « Liberté d'expression », 2017, p. 36-40.

Études consultées

Albenga, Viviane, « L'entrelacement des narrations littéraires et du récit genré de soi : analyser la lecture comme un performatif de genre », dans Patrick Farges, Cécile Chamayou-Kuhn et Perin Emel Yavuz (dir.), *Le lieu du genre : La narration comme espace performatif du genre*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, coll. « Monde germanophone », 2011, p. 91-104.

Anglès, Eric, « Sujet et langage dans le théâtre français du vingtième siècle », dans Sandra Golopentia (dir.), *Les propos spectacle : Études de pragmatique théâtrale*, New York, Peter Lang Publishing, coll. « Studies in the Humanities », 1996, p. 231-246.

Anzieu, Annie, *La femme sans qualité*, Paris, Éditions Dunod, coll. « Psychismes », 2004 [1989], 168 p.

Austin, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1991 [1970], 202 p.

Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1970, 366 p.

_____, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987 [1978], 488 p.

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

Belleau, André, *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 2016 [1986], 229 p.

Benhamou, Anne-Françoise, « Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul ? », *Alternatives théâtrales*, n° 45, « Le monologue », juin 1994, p. 24-29.

Benveniste, Émile, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, n° 17, « L'énonciation », mars 1970, p. 12-18.

_____, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976 [1966], 345 p.

- Bident, Christophe, « Müller chez Vassiliev : Médée-matériau, constructions et déconstructions d'un monologue », dans Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit (dir.), *Le monologue contre le drame ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2011, p. 207-219.
- Boula de Mareuil, Marie-Isabelle, « Les "chants" de la désolation dans *Où vas-tu Jérémie?* de Philippe Minyana », dans Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit (dir.), *Le monologue contre le drame?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2011, p. 135-145.
- Bourassa-Girard, Élyse, « Aliénation, agentivité et ambivalence dans *Putain et Folle* de Nelly Arcan : une subjectivité féminine divisée », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2013, 122 f.
- Butler, Judith, *Le pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004 [1997], 287 p.
- _____, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, Éditions La découverte, 2005 [1990], 283 p.
- Collectif, *La Nef des sorcières*, Montréal, Éditions Quinze, 1976, 80 p.
- Couturier, Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1995, 262 p.
- Cyr, Catherine, « Mouvances identitaires et inflexions corporelles de la parole dans *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume et *Nacre C* de Dominick Parenteau-Lebeuf », *Voix et images*, n° 127, « Poétiques de la parole. Le parler dans l'écrit », automne 2017, p. 79-92.
- Derrida, Jacques, « La loi du genre », *Parages*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1986, p. 249-287.
- Desclés, Cyril, « Le monologue comme assise du drame ? L'exemple du théâtre de Bernard-Marie Koltès », dans Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit (dir.), *Le monologue contre le drame?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2011, p. 189-206.
- Dubois, Marcelle, « Parce que la fiction ne suffit plus », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 146, « Jusqu'où te mènera ta langue », 2013, p. 63-64.
- Ducrot, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions Minuit, coll. « Propositions », 1985, 240 p.
- Fix, Florence et Toudoire-Surlapierre, Frédérique (dir.), *L'autofiguration dans le théâtre contemporain. Se dire sur la scène*, Dijon, EUD, coll. « Écritures », 2011, 216 p.
- Forsyth, Louise, « Jouer aux éclats : l'inscription spectaculaire des cultures de femmes dans le théâtre de Jovette Marchessault », *Voix et Images*, vol. 16, n° 2, « Jovette Marchessault », hiver 1991, p. 230-243.
- François, Anne Isabelle, « *A voice of One's own* : La mise en voix narrative et stratégies de genre (Ana Seghers et Margaret Atwood) », dans Patrick Farges, Cécile Chamayou-Kuhn et Perin Emel Yavuz (dir.), *Le lieu du genre : La narration comme espace performatif du genre*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, coll. « Monde germanophone », 2011, p. 151-168.

- Garcin-Marrou, Flore, « Le performatif de Judith Butler à l'épreuve de la scène », dans Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts, Sexualités et politiques du trouble*, Dijon, EUD, coll. « Écritures », 2015, p. 33-43.
- Garneau, Marie-Claude et Montpetit, Isabelle, « Femmes pour l'Équité en Théâtre : célébration d'un consensus », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 165, « Liberté d'expression », 2017, p. 68-71.
- Golopentia, Sandra (dir.), *Les propos spectacle : Études de pragmatique théâtrale*, New York, Peter Lang Publishing, coll. « Studies in the Humanities », 1996, 255 p.
- Havercroft, Barbara, « Hétérogénéité énonciative et renouvellement du genre : le *Journal* de Nicole Brossard », *Voix et Images*, vol. 22, n° 1, « Effets autobiographiques au féminin », automne 1996, p. 22-37.
- _____, « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministes dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, « Écriture de soi au féminin », été 1999, p. 93-113.
- _____, « Autobiographie et agentivité: répétition et variation au féminin », *L'observatoire de l'imaginaire contemporain . Politique de l'autobiographie: engagements et subjectivités*, 21 mai 2015, Audio en ligne, <<http://oic.uqam.ca/fr/communications/autobiographie-et-agentivite-repetition-et-variation-au-feminin>>, consulté le 16 novembre 2017.
- Hébert, Chantal et Perelli-Contos, Irène (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec : Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, 311 p.
- Heulot-Petit, Françoise, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine. L'altérité absente ?*, Paris, Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2011, 398 p.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1980, 290 p.
- Longhi, Julien, « Les voix de l'énonciation en discours : sujet énonciateur et sujet d'énonciation », *Arts et Savoirs. Revues.org*, juillet 2012, en ligne, <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01058290>>, consulté le 16 novembre 2017.
- Mailhot, Laurent, *Ouvrir le livre*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1992, 351 p.
- Maingueneau, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire : L'énonciation littéraire II*, Paris, Nathan Université, coll. « Lettres supérieures », 2001, 186 p.
- Marcotte, Gilles, « Le copiste », *Conjonctures*, n° 31, « Copyright », automne 2000, p. 87-99.
- Mégevand, Martin, « Choralité » dans Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2005, p. 36-40.
- M. Moss, Jane, « Carole Fréchette et le théâtre au féminin », *The French Review*, vol. 78, n° 6, « Le Québec et le Canada Francophone », 2005, p. 1117-1126.

- _____, « Le corp(u)s théâtral des femmes », *L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 46, « Une dramaturgie à soi : L'écriture des femmes au Québec », automne 2009, p. 15-32.
- Noël, Francine, « Plaidoyer pour mon image », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 16, « Théâtre-femmes », 1980, p. 23-56.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « Dictionnaire », 2002 [1980], 472 p.
- Pirandello, Luigi, *Six personnages en quête d'auteur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 1997 [1958], 293 p.
- Prince, Gérald, « L'alternarré », *Strumenti Critici*, vol. 4, n° 2, mai 1989, p. 223-231.
- Rabau, Sophie, « Présentation », dans Sandrine Dubel et Sophie Rabau (dir.), *Fiction d'auteur ? Le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la littérature comparée », 2001, p. 17-21.
- _____, « Inventer l'auteur, copier l'œuvre : des vies d'Homère au *Pétron romancier* de Marcel Schwob », dans Sandrine Dubel et Sophie Rabau (dir.), *Fiction d'auteur ? Le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la littérature comparée », 2001, p. 97-115.
- _____, *L'intertextualité*, Paris, GF Flammarion, coll. « GF Corpus lettres », 2002, 254 p.
- _____ (dir.), *Lire contre l'auteur*, Paris, Éditions Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et Savoirs », 2012, 214 p.
- Regard, Frédéric, *La force du féminin : Sur trois essais de Virginia Woolf*, Paris, Éditions La fabrique, 2002, 126 p.
- Robert, Lucie, « Le grand récit féminin ou de quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec : Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 61-85.
- _____, « Théâtre et féminisme au Québec », *Québec français*, n° 137, « Féminisme et littérature : technologies de l'information et de la communication », printemps 2005, p. 43-46.
- _____, « Dire ses propres mots : Le monologue au féminin » dans Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit (dir.), *Le monologue contre le drame ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2011, p. 111-120.
- _____, « Raconter pour ne pas vieillir : *La peau d'Élisa* de Carole Fréchette », *Voix et images*, n° 127, « Poétiques de la parole, le parler dans l'écrit », automne 2017, p. 69-78.
- Roy, Irène, « Monologue et quête identitaire », dans Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit (dir.), *Le monologue contre le drame ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2011, p. 85-93.

- Ryngaert, Jean-Pierre et Sermon, Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006, 169 p.
- Sarrazac, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belfort, Éditions Circé, coll. « Penser le théâtre », 2010 [2001], 251 p.
- Szondi, Peter, *Théorie du drame moderne*, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006 [1956], 163 p.