

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

IMAGINAIRES DU FÉMININ CHEZ DOMINICK PARENTEAU-LEBEUF
ET RÉSONANCES INTERDISCURSIVES DANS L'ÉLABORATION
DU TEXTE DRAMATIQUE *LES DORMANTES*

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
CATHERINE CYR

OCTOBRE 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.01-2006). 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

J'ai bénéficié, pour la conduite de cette recherche, d'une bourse d'études supérieures émise par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH). Je remercie cet organisme pour son soutien financier.

Je souhaite également exprimer ma reconnaissance envers Josette Féral et Sylvie Fortin qui ont dirigé mon travail en posant sur celui-ci un regard attentif et généreux. J'ai apprécié nos échanges, toujours éclairants, de même que l'encadrement à la fois souple et rigoureux qu'elles m'ont prodigué.

Je remercie aussi mes parents, Ghislaine Vanier et Guy Cyr, pour leur support inconditionnel, de même que Julie Marchiori, Joël Pelletant et Émylie Mia Pelletant, ma petite fée.

Enfin, merci à Dominick Parenteau-Lebeuf qui m'a permis d'aller à la rencontre de son imaginaire et des remarquables paysages du féminin qui l'habitent.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX	vii
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE REPÈRES THÉORIQUES	11
CHAPITRE I REVUE DE LITTÉRATURE	12
1.1 Dans l'infini des ramifications	14
1.1.1 De l'intertextualité à l'interdiscursivité	15
1.1.2 L'interdiscursivité	22
1.1.3 Quelques approches contigües	32
1.2 Imaginaires du féminin	42
1.2.1 Le féminin au carrefour des discours	43
1.2.2 Constructions psychanalytiques ou le « manque » féminin	44
1.2.3 Constructions postféministes ou le féminin inassignable	52
CHAPITRE II CADRE CONCEPTUEL ET MÉTHODOLOGIE	57
2.1 Cadre conceptuel	58
2.1.1 Perspectives postféministes	58
2.1.2 Esthétique théâtrale	70
2.1.3 Poïétique	76

2.2	Considérations méthodologiques	78
DEUXIÈME PARTIE		
	IMAGINAIRES DU FÉMININ CHEZ DOMINICK PARENTEAU-LEBEUF	87
	PRÉSENTATION	88
CHAPITRE III		
	POÉTIQUES DE L'ÉNONCIATION	91
3.1	Jeux de rêve	94
3.1.1	Récits de rêve	97
3.1.2	Réminiscences et visions hallucinées	103
3.1.3	Déréalisation	117
3.2	Paroles monologuées	124
3.2.1	<i>Nacre C.</i> : l'identité érodée	127
3.2.2	<i>Vive la Canadienne!</i> : les voix dissociées et traversantes	130
3.2.3	<i>Dévoilement devant notaire</i> : le débordement logorrhéique	136
CHAPITRE IV		
	IMAGINAIRES DU CORPS	141
4.1	Diffraction	143
4.1.1	<i>Nacre C.</i> : le corps fragmenté	144
4.1.2	<i>Dévoilement devant notaire</i> : le corps débordant	147
4.1.3	<i>Vive la Canadienne!</i> : le corps désincarné	151
4.2	Affirmation	153
4.2.1	Sur-différenciation générique	153
4.2.2	Attraction-répulsion	156

CHAPITRE V RAPPORTS À LA MÈRE ET AU DISCOURS FÉMINISTE	164
5.1 La mère perdue	167
5.1.1 <i>Poème pour une nuit d'anniversaire</i> : présence-absence de la mère morte	169
5.1.2 <i>L'Autoroute</i> : présence-absence de la mère « abandonnante »	179
5.2 La mère « sur-présente »	186
5.2.1 <i>Portrait chinois d'une imposteure</i> : de l'emprise à la naissance à soi	187
5.2.2 <i>La petite scrap</i> : de l' « inceste platonique » au matricide symbolique	194
5.3 Rapports au discours féministe	206
5.3.1 <i>Vive la Canadienne!</i> : de la « désidentification » à la réappropriation de soi	210
5.3.2 <i>Dévoilement devant notaire</i> : de la contre-interpellation du discours maternel à la quête identitaire	217
TROISIÈME PARTIE	
RÉSONANCES INTERDISCURSIVES DANS L'ÉLABORATION DES <i>DORMANTES</i>	225
CHAPITRE VI TROIS PARCOURS	226
6.1 Premier trajet : le jeu de rêve	230
6.1.1 De la choralité	231
6.1.2 Mouvances du cœur	233
6.1.3 Parcours	238

6.2	Deuxième trajet : imaginaires du corps, entre dissolution et débordement	241
6.2.1	Mouvances du corps	243
6.2.2	Parcours	250
6.3	Troisième trajet : Figures de « l'abandonnante »	256
6.3.1	Mouvances de la figure de « l'abandonnante »	256
6.3.2	Parcours	269
	CONCLUSION	273
	RÉFÉRENCES	284
	APPENDICE A THÉÂTROGRAPHIE DE DOMINICK PARENTEAU-LEBEUF	299
	APPENDICE B <i>LES DORMANTES</i> (EXTRAIT)	301
	APPENDICE C <i>BRUINE</i>	320

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
1. Corpus	5
2. Matériaux	85

RÉSUMÉ

Dominick Parenteau-Lebeuf, auteure dramatique québécoise, a signé plus d'une vingtaine de pièces. Plusieurs de celles-ci ont été mises en scène au Québec comme à l'étranger, et certaines ont été traduites en allemand, en anglais, en bulgare et en italien. Figure importante de la dramaturgie actuelle, l'auteure explore, dans ses textes, quelques motifs récurrents parmi lesquels font saillie les imaginaires du féminin, lesquels semblent aujourd'hui faire retour dans la sphère artistique, tant en littérature et en théâtre qu'en arts visuels. Le but de la présente recherche est d'observer et de comprendre quelques-unes des articulations de ceux-ci dans l'œuvre de l'auteure. Trois axes ont été ici privilégiés : les poétiques de l'énonciation, en particulier la parole monologuée et le jeu de rêve; les imaginaires du corps; le rapport à la mère et au discours féministe. L'analyse dramatique développée pour chacun de ces axes réflexifs s'est nourrie de plusieurs champs théoriques qui forment le cadre conceptuel composite de la recherche, élaborée au carrefour de plusieurs discours. Ainsi, ont été convoqués les outils de l'analyse littéraire et dramatique et de l'esthétique théâtrale, de même que divers discours s'attachant à circonscrire le féminin. Hétérogènes, parfois antagonistes, ces constructions discursives, provenant du champ de la psychanalyse et des approches féministes et postféministes, ont permis, dans leur rencontre ou leur friction, de jeter un éclairage plurivoque sur l'œuvre de Parenteau-Lebeuf. Au terme de la recherche, l'ambivalence discursive, repérée dans les thèmes, les images et les structures de l'énonciation des textes de l'auteure, s'est révélée comme ciment de l'écriture, noyau structurant autour duquel a pu se tramer une trajectoire de lecture et de compréhension des pièces. Oscillation organisatrice, refusant toute fixation, cette ambivalence, manifeste à divers degrés de lisibilité, inscrit résolument l'écriture de Parenteau-Lebeuf dans le territoire mouvant de la pensée postféministe, un espace discursif impermanent, inassignable, tissé de contradictions et d'irrésolution.

Un second objectif de la recherche consistait à observer la mise en place de résonances interdiscursives entre les imaginaires du féminin observés chez l'auteure et ceux se déployant, lentement, dans le parcours d'écriture de mon texte dramatique *Les Dormantes*. Consciente que la création s'érige toujours en « territoire occupé », j'ai cherché à mettre au jour les mouvances de ce phénomène de co-présence textuelle, une forme élargie de l'intertextualité, dans une trajectoire poétique particulière. Espérant que ce parcours singulier trouve quelque réverbération chez d'autres, je rends compte de celui-ci dans la toute dernière partie de la thèse, plus modeste que les précédentes. Empruntant la voie méthodologique des pratiques analytiques créatives, lesquelles font de l'acte d'écrire un trajet vers la connaissance, je propose trois assemblages textuels dont la forme, libre, témoigne de mon parcours

poïétique de façon à la fois analytique et sensible. Se dégage de ce trajet mosaïqué une réflexion sur l'ambivalence expérimentée à l'égard des sources vives de l'écriture, celle-ci se dépliant entre greffe et retrait, entre réverbération interdiscursive et autonomisation différenciatrice, dans le mouvement fuyant, et infiniment recommencé, du texte qui éclot.

Mots clés : Dominick Parenteau-Lebeuf, imaginaire, féminin, postféminisme, théâtre, dramaturgie, poïétique, interdiscursivité.

INTRODUCTION

Écrire c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre.

Roland Barthes, *Le grain de la voix*

Un objectif de la recherche doctorale consistait à observer la mise en place de résonances interdiscursives entre les imaginaires du féminin observés chez Dominick Parenteau-Lebeuf et ceux se déployant, lentement, dans le parcours d'écriture de mon texte dramatique *Les Dormantes*. Au commencement de ce texte dramatique, un îlot. Un espace incertain dont seul un titre provisoire, *Les Dormantes*, délimite les bords. Cet espace, il y a peu, était encore vide de mots, ou presque vide, mais, maintenant, dans l'éveil de ce qui était assoupi, le voilà traversé, habité. Sur le littoral pas tout à fait blanc de ce texte dramatique qui peine à naître s'arriment en effet, pêle-mêle, des images furtives, des impressions, des états de corps, une expérience sensible du monde, la réverbération de quelques textes passés. Surtout, inscrivant cet îlot dans un archipel plus vaste, et laissant deviner un complexe système de correspondances et

d'échos, se repèrent ici diverses traces d'altérité, étonnantes présences-absences de paroles, d'images, de personnages inventés par d'autres.

Aussi, ne se posant pourtant ni comme un palimpseste ni comme un texte transfictionnel, *Les Dormantes* n'apparaît-il pas non plus *ex nihilo* mais, plutôt, s'érige en « territoire occupé », agité, dans un paysage mouvant fait de mots migrants, d'imaginaires morcelés et de quelques « redites comptées » (Mallarmé, 2003 : 367). Si le personnage théâtral se définit comme « un carrefour de sens » (Ryngaert, 1991 : 114), le texte dramatique — du moins celui qui, ici, pour moi se tisse — m'apparaît comme un carrefour de résonances, un lieu où à divers degrés de perceptibilité, entre voilage et dévoilage, se rencontrent sédiments et agrégats d'images, rhizomes, assemblages plus ou moins stables de motifs réunis autour de la question du féminin¹ et de ses imaginaires.

Intéressée par la manière dont ces résonances opèrent comme des forces agissantes sur mon texte en chantier, faisant de celui-ci une parcelle au sein d'une vaste constellation qui, à la fois, l'englobe et le dépasse, je trace dans cette thèse une sorte de cartographie singulière du féminin, j'en arpente les différents rivages tels qu'ils se présentent chez Dominick Parenteau-Lebeuf², dont quelques œuvres phares éclairent et accompagnent ma pratique d'écriture. Ainsi, tout en étant consciente que je ne propose pas ici une recherche-création — ne pouvant soumettre le texte dramatique à

¹ L'utilisation du mot *féminin* est faite à dessein et traduit une volonté — comme on le verra plus loin — d'inscription dans le courant du discours postféministe. Si, par les décennies passées, les mots et même les thèmes et matériaux associés au *féminin* revêtaient une forte connotation péjorative, on assiste aujourd'hui à un revirement (Phelan et Reckitt, 2001; Heinich, 2003). Désormais, plusieurs artistes, auteures et théoriciennes revendiquent la surdifférenciation. En utilisant une terminologie et une iconographie qui, auparavant, auraient été jugées sulfureuses, inacceptables, le postféminisme procède de cette revendication. Les codes du *féminin* sont dorénavant affichés et ce, jusque dans les stratégies de subversion et de détournement qui le bousculent et le réinventent.

² On trouvera une théâtrographie de l'auteure en Appendice A.

une évaluation académique³ et voulant préserver une possibilité d'inachèvement ou de dissémination dans d'autres textes — je consacre une partie de la présente thèse à ce phénomène de résonance interdiscursive qui rattache l'élaboration des *Dormantes* à quelques autres œuvres existantes.

Ce phénomène m'intéresse depuis longtemps. Déjà, il se trouvait en périphérie de mon mémoire de maîtrise déposé en 2003 où, en quelques endroits, j'effleurais cette part importante, dans mon travail d'écriture, accordée aux matériaux venus d'ailleurs, aux résonances, appropriations et transformations de paroles, formes et fragments d'imaginaires. Le texte dramatique élaboré dans le cadre de ma maîtrise, *Brightness falls* — devenu *Je ne pensais pas que ce serait sucré* — a ensuite fait l'objet d'une coproduction professionnelle (Théâtre La Rubrique/Théâtre du Double Signe, 2007; Théâtre Prospero, 2009) et, invitée à rencontrer des groupes d'étudiants du Cégep de Sherbrooke autour de la question du processus créateur, je me suis à nouveau trouvée immergée dans une réflexion sur l'écriture, ses sources vives, ses « matériaux migrateurs » (Cyr, 2007a). Ces rencontres, s'ajoutant à quelques lumineuses discussions tenues avec Patrick Quintal, metteur en scène de la pièce, ont ravivé mon intérêt envers ce troublant phénomène de résonance, lequel est souvent tabou et peu étudié par la recherche littéraire et artistique actuelles. Aussi, ai-je depuis poursuivi la réflexion, la disséminant ici et là, entre les pages des *Cahiers de théâtre Jeu*, où j'écris depuis plusieurs années, dans mes entretiens avec d'autres auteurs, plus aguerris — Evelyne de la Chenelière, Carole Fréchette, Reynald Robinson —, dans les vifs échanges tenus avec les étudiants suivant mes cours d'écriture dramatique (École supérieure de théâtre de l'UQÀM) et mes séminaires de lectures dirigées (École nationale de théâtre du Canada). Ainsi, ai-je progressivement réalisé que, pour ma part, à la fois dans *Je ne pensais pas que ce serait sucré* et dans *Les Dormantes*, les échos et appropriations se rattachaient le plus souvent aux imaginaires du féminin

³ J'ai bénéficié, pour l'écriture seule des *Dormantes*, d'une « Bourse pour artistes et écrivains de la relève » émise en 2009 par le Conseil des Arts et des Lettres du Québec (CALQ). Cette bourse ne peut être liée à un projet académique.

déployés dans des œuvres récentes, notamment celles de l'auteure dramatique Dominick Parenteau-Lebeuf, lesquelles accompagnent, et traversent, ma jeune pratique de création. Il m'a donc semblé essentiel — dans le cadre de la thèse comme dans celui, plus large, de mon rapport à l'écriture — d'aller à la rencontre de ces imaginaires du féminin.

Par ailleurs, dans les prochaines pages, il s'agira moins d'analyser les œuvres choisies (ou les personnages de la fiction) que de repérer en celles-ci quelques motifs, thèmes et poétiques de l'énonciation qui, à travers la parole ou l'image, et au-delà des « taches aveugles » du symbolique, construisent ces imaginaires du féminin. Ces derniers, s'ils sont aujourd'hui pluriels et forment un ensemble mobile, sont souvent marqués par l'ambivalence, la cohabitation des contraires (Heinich, 2003). Assurément, cette plurivocité est lisible dans le théâtre actuel, où déplaçant et court-circuitant les référents, les imaginaires du féminin s'inscrivent dans l'inassignable de la pensée hypermoderne, laquelle est mouvement, « chorégraphie plutôt que topographie » (Laplantine, 2001). Vivement interpellée par quelques-unes de ces constructions hétérogènes et mouvantes, laissant certaines imprimer une marque sensible à même mes propres objets d'écriture, je me pencherai ici sur huit textes dramatiques de Dominick Parenteau-Lebeuf. Figure importante de la dramaturgie québécoise contemporaine, l'auteure, récipiendaire en 2010 d'un prix Victor-Martyn-Lynch-Stauton (Conseil des arts du Canada), lequel reconnaît la démarche exceptionnelle d'un artiste à mi-parcours, a construit au fil des ans une œuvre singulière. Tissée d'un mélange de réalisme et d'onirisme, habitée par un questionnement sur l'identité féminine de même que sur le rapport à la mère, le deuil et la réinvention de soi, son écriture pose un regard aiguisé sur notre temps (Bourgoyne, 2004). Publiés chez Lansman Éditeur, ses textes ont été diffusés en Europe comme au Québec sous diverses formes, de la lecture publique à la production scénique, en passant par la radiodiffusion. À Montréal, de nombreuses productions théâtrales ont permis de révéler à la scène la parole unique de l'auteure,

notamment *Dévoilement devant notaire* (2002, texte lauréat de la Prime à la création Gratien-Gélinas) et, plus récemment, *La petite scrap* (2005, production du Théâtre PÀP). Dans la présente thèse, il ne sera toutefois pas question de ces productions scéniques puisque ma réflexion s'attache à la dramaturgie plutôt qu'à la mise en scène et que l'interdiscursivité se repère, pour moi, dans la trame du texte et non sur le plateau. Ainsi, opérant en sourdine ou avec éclat dans l'élaboration des *Dormantes*, y semant quelques résonances interdiscursives qui seront étudiées plus loin, les textes suivants seront abordés ici : *Poème pour une nuit d'anniversaire* (1997), *L'Autoroute* (1999), *Dévoilement devant notaire* (2002), *Portrait chinois d'une imposteure* (2003), *La petite scrap* (2005). Trois des courtes pièces composant le recueil *Filles de guerres lasses* (2005) seront aussi étudiées, soit *Vive la Canadienne!*, *Nacre C.* et *Vices cachés* (tableau 1).

Textes
Dominick Parenteau-Lebeuf
<i>Poème pour une nuit d'anniversaire</i> (1997)
<i>L'Autoroute</i> (1999)
<i>Dévoilement devant notaire</i> (2002)
<i>Portrait chinois d'une imposteure</i> (2003)
<i>La petite scrap</i> (2005)
<i>Vive la Canadienne!</i> (2005)
<i>Nacre C.</i> (2005)
<i>Vices cachés</i> (2005)

Tableau 1. Corpus.

Bien sûr, plusieurs autres œuvres, signées par d'autres artistes, auraient pu s'arrimer à ce projet de recherche. Par exemple, la pièce *Tout comme elle*, écrite par Louise Dupré et mise en scène par Brigitte Haentjens (2006), les performances-installations

de l'artiste new-yorkaise Vanessa Beecroft (1993-2010) ou encore le texte *Parle-moi comme la pluie et laisse-moi écouter* de Tennessee Williams (1962), ont, parmi de nombreuses autres œuvres artistiques, agi dans la création des *Dormantes*, y ont laissé quelques marques furtives. Or, à parcourir mes carnets de création, je remarque que, obstinément, ce sont les pièces de Parenteau-Lebeuf qui, en moi, ont déposé, et continuent de déposer leur trace sensible. En outre, ces œuvres rejoignent mon questionnement sur les imaginaires du féminin et offrent un fertile terreau d'analyse pour se pencher sur quelques-unes de leurs composantes, notamment : les articulations du post-féminisme et ses rapports avec l'héritage féministe, la présence/absence de la figure maternelle, les imaginaires du corps, de même que quelques poétiques d'énonciation, de la parole monologuée au « jeu de rêve » (Sarrazac, 2004). Repérables à divers degrés dans les œuvres étudiées, chacune de ces dimensions récurrentes sera abordée ici.

Cette thèse se divisera en trois parties et comportera six chapitres. Dans la première partie, je poserai quelques repères théoriques, conceptuels et méthodologiques. Au premier chapitre, j'établirai une revue de la littérature, segmentée en deux parties, permettant de tracer les contours des différents discours convoqués ici. D'abord, comme j'aborderai le phénomène de la résonance entre les œuvres sous l'angle de l'interdiscursivité, une notion principalement élaborée par Marc Angenot (1983) et étayée par Donald Bruce (1995) dans le sillage des approches intertextuelles, je présenterai, au fil de quelques écrits, un bref survol du développement de cette notion. Je la distinguerai des conceptualisations voisines — telle la transfictionnalité, théorisée par Richard Saint-Gelais (2001, 2007) — qui se posent aussi comme de nouvelles approches de l'intertextualité. Constatant qu'elle se déploie le plus souvent en aval des œuvres et non du côté de l'observation de la conduite créatrice, j'évoquerai également la quasi absence de la réflexion interdiscursive au sein des études poétiques et autopoétiques. Dans la seconde partie, puisque la question du féminin traverse toute la thèse, je commenterai quelques-uns des discours phares

permettant de circonscrire, pour moi, un possible territoire du féminin, tant par le biais des conceptualisations psychanalytiques (Anzieu, 2004; Lacan, 1975) que postféministes (Regard, 2002b) — une réflexion qui sera étayée davantage au chapitre V alors que seront observées, chez Parenteau-Lebeuf, quelques-unes des modalités de ce que Béatrice Didier (1981, 1999) a désigné comme « l'écriture-femme », celles-ci se donnant à lire comme une spécificité de l'œuvre (Hirsch, 1989; Lessana, 2000; Eliacheff et Heinich, 2002; Saint-Martin, 1999).

Dans le deuxième chapitre seront présentés les cadres conceptuel et méthodologique privilégiés. À la manière de l'objet interdiscursif dont la conceptualisation « se fait au moyen de la conjonction de nombreuses disciplines, de nombreux discours analytiques » (Bruce, 1995 : 45), le cadre conceptuel élaboré ici procède de l'entrecroisement de champs théoriques différents. Suivant le pas de plusieurs recherches en pratiques artistiques, qui, par leur singularité, commandent un tel métissage (Laurier et Gosselin, 2004), le cadre conceptuel que je propose s'érige au carrefour de trois discours : la pensée postféministe, l'esthétique théâtrale et la poétique. Chacun de ces pôles sera décrit puis présenté selon les liens qu'il entretient avec la réflexion proposée. Enfin, suivront quelques considérations méthodologiques portant sur la collecte de données, l'analyse, et, surtout, sur l'élection et l'élaboration d'une approche singulière relevant des « pratiques analytiques créatives » (Richardson, 2000).

Avec le troisième chapitre s'amorcera la deuxième partie de la thèse, centrée sur l'étude des imaginaires du féminin dans les œuvres de Dominick Parenteau-Lebeuf. Élisant deux poétiques d'énonciation récurrentes chez l'auteure, soit le « jeu de rêve » (Sarrazac, 2004) et la parole monologuée, ce chapitre s'attachera à étudier comment ces poétiques construisent un féminin pluriel, mouvant, s'érigeant dans l'inassignable (Regard, 2002), entre le « réel » et divers effets de déréalisation, de même que dans le flux sans contenance du déferlement logorrhéique, pétri de voix dissociées et

« traversantes » (Heulot-Petit, 2009). Ces formes énonciatives particulières seront d'abord décrites puis repérées dans les textes de l'auteure et analysées.

Dédié aux imaginaires du corps, le quatrième chapitre s'intéressera, notamment, à la question de la quête identitaire, tant il est vrai que le corps est d'abord « matière d'identité » (Le Breton, 2003). Trois formes d'élaboration discursive du corps seront discernées et étudiées : un imaginaire de la diffraction, où le corps apparaît réduit, fragmenté, voire pulvérisé; un imaginaire où, inversement, le corps se fait le support rayonnant de l'affirmation de soi, laquelle passe, notamment, par la surdifférenciation de genre; enfin, un imaginaire de l'ambiguïté où se lit un clivage entre l'attraction et la répulsion envers quelques-unes des dimensions afférentes au féminin, telle la maternité et la parturition. Espace fluctuant, où cohabitent des discours équivoques, contraires ou hétérogènes, le corps se pose chez Parenteau-Lebeuf, on le verra, comme le lieu de toutes les ambivalences.

Central chez l'auteure, le rapport à la mère sera l'objet du cinquième chapitre, déployé en deux temps. En premier lieu, ce rapport sera observé par le biais de la présence-absence de la mère disparue, sorte de « béance pleine » qui habite et oriente le drame tout entier (Jarque, 2005; Cyr 2006b). Comme on le verra, un double mouvement d'incorporation et de détachement (Saint-Martin, 1999) se révèle dans le tracé discursif de textes qui mettent au jour une quête identitaire nouée au deuil de la mère morte ou de la mère « abandonnante » (Eliacheff et Heinich, 2002). Suivra l'observation d'une dynamique contraire où une « surprésence » de la mère entrave ou permet la mise au monde de soi. Dans les deux cas, l'analyse thématique se doublera d'une réflexion stylistique tant il est vrai, on le verra, que le rapport à la mère, dans l'écriture au féminin, ne se pose pas uniquement comme simple thème littéraire mais surdétermine la forme, la structure narrative et les poétiques d'énonciation (Hirsch, 1989; Saint-Martin, 1999). En second lieu, et à un autre niveau d'analyse, le rapport à l'héritage féministe sera ensuite étudié, notamment à travers la

« contre-interpellation idéologique » (Bruce, 1995) du féminisme qui imprègne nombre de textes de Parenteau-Lebeuf. Ici encore, on le lira, c'est sous le signe d'une ambivalence plurielle, c'est-à-dire manifeste à divers niveaux d'énonciation, que l'auteure élabore des imaginaires du féminin toujours mouvants, impermanents.

Enfin, constituant la dernière partie de la thèse, se déploiera au sixième chapitre un autre volet de la recherche, émanant du premier, et portant sur la manière dont les imaginaires du féminin rencontrés chez Parenteau-Lebeuf agissent sur mon propre travail d'écriture, à travers la fine observation des échos que trouvent ceux-ci dans l'écriture des *Dormantes*⁴. En effet, peu de réflexions poïétiques s'attardent à ce phénomène de contamination interdiscursive, d'appropriation et de résonance qui marque le processus créateur. Or, des rhizomes souterrains, presque invisibles, relie une œuvre en cours à d'autres imaginaires, inscrivant celle-ci dans une sorte de constellation partagée, un même univers de références, lequel transcende toute clôture discursive, et dont l'observation se révèle éclairante. Ainsi, à travers un assemblage de fragments poïétiques et quelques réflexions postpoïétiques, j'étudierai les résonances interdiscursives telles qu'elles apparaissent dans *Les Dormantes* en tant que sources agissantes qui, à la fois, irriguent le texte et « vivifient la créativité de l'auteur » (Tassel, 2001 : 7) à diverses étapes de la traversée créatrice. Trois articulations de ces résonances seront étudiées : les « jeux de rêve », les imaginaires du corps et les fluctuations de la figure de l'« abandonnante ». Cette dimension interdiscursive est importante car au-delà de sa seule fonction ludique, elle permettra de jeter une lumière sur le texte en même temps que sur une dynamique (l'appropriation/transformation) et sur un parcours créateur, toujours et malgré tout singulier. Comme l'écrit Tassel (2001) :

⁴ J'ai construit une première version de ce texte dramatique (encore inachevé) en même temps que s'élaborait cette thèse, opérant un va-et-vient entre les deux objets. On trouvera une présentation des *Dormantes* ainsi que de courts extraits de la pièce au chapitre 6 et en Appendice B.

Qu'il se présente sous la forme de relations de « coprésence » ou de « dérivation », le processus intertextuel ne réduit pas la littérature à un statut purement ludique. Il irrigue l'espace littéraire par l'énergie qui l'anime, une énergie puisée dans la dialectique de l'appropriation et de la transmutation. Il permet ainsi à l'écrivain de se frayer une voie singulière, à la faveur de cette rencontre avec une œuvre antérieure par rapport à laquelle sa manière se détermine et se forme (p. 7).

Dans ce dernier chapitre et, en filigrane, dans l'ensemble de la thèse, ma posture sera donc celle d'une auteure dramatique qui, sensible à ces phénomènes de « coprésence » et de « dérivation » contribuant paradoxalement à l'éclosion d'une écriture singulière, cherche à comprendre les articulations du féminin dans les œuvres choisies afin de les mettre en écho avec son propre imaginaire. Aussi, la présente thèse rencontrera-t-elle un double objectif : développer une réflexion sur des œuvres théâtrales actuelles ainsi que sur mon propre processus créateur. Se posant comme une traversée intime et unique, la démarche de création est, en même temps, transférable en quelques-uns de ses aspects (Anzieu, 1981) et il est à espérer que ma réflexion autopoïétique dépasse son cadre particulier et trouve quelque écho ailleurs, chez d'autres qui s'y reconnaîtront.

PREMIÈRE PARTIE
REPÈRES THÉORIQUES

CHAPITRE I

REVUE DE LITTÉRATURE

« J'écris avec » affirmait la romancière et dramaturge Marguerite Duras à propos de la présence sourde, dans son œuvre, des textes allographes l'ayant précédée et irriguée (Borgomano, 2001 : 211). Pour sa part, écrivant pour « barrer la mort », l'auteure Hélène Cixous révèle, à propos de son travail d'écriture, devoir d'abord se laisser, tout entière, « transpercer par la littérature des autres » (Cixous, 1986 : 22). Semblablement, dans ses *Journaux*, Sylvia Plath (1999) dissémine de nombreuses réflexions quant à la coprésence diffuse, dans son imaginaire, des auteurs dont la manière, voire la matière, trouve en elle de fortes résonances. Ainsi, ses cahiers intimes sont-ils truffés d'allusions à ces figures et œuvres phares, notamment celles de Virginia Woolf, qui guident sa pratique scripturale, la perforrent, y impriment un mouvement, y sèment quelques questions ou quelques traces. « Virginia Woolf

m'aide beaucoup. Ses romans rendent les miens possibles. » note-t-elle, par exemple, en juillet 1957, sur le seuil de son propre parcours d'auteure (1999 : 215). Quelques mois plus tard, elle visite à nouveau cette impression, consignait ceci :

J'ai toujours eu l'idée mystique que si je lisais Woolf et Lawrence (pourquoi ces deux-là? Leur vision est différente mais si proche de la mienne), je serais piquée, stimulée pour produire une œuvre (...). Il faut que j'accepte d'apprendre de ces deux-là. De Lawrence, pour la richesse de la passion physique — champs où s'exercent des forces — et pour la présence réelle, pleine de sève, des feuilles et de la terre, des animaux, du temps qu'il fait. Et de Woolf, pour cette *luminosité* névrotique et asexuée — sa manière de saisir les objets, chaises, tables, silhouettes au coin de la rue, et de leur infuser un éclat — miroitement du plasmé de la vie. Je ne saurais copier ni l'un ni l'autre. Mais Dieu seul sait quel ton je vais parvenir à trouver (p. 250- 253).

Ne souhaitant pas se poser en épigone ou pasticheuse des auteurs qui, avant elle, ont défriché un paysage dans lequel elle-même s'inscrit peu à peu, Plath émaille ses *Journaux* de ces remarques attestant de la présence — fantasmée, confusément manifeste ou bien quasi tangible — de résonances entre ces autres imaginaires et le sien. Bien qu'elle ne s'attache pas à observer la manière dont ces échos agissent dans l'élaboration de ses différents objets d'écriture (telle n'est pas la visée des cahiers de l'auteure), elle y exprime néanmoins une réflexion qui, fragmentée, se déployant « à sauts et à gambades », affirme avant l'heure l'importance du phénomène interdiscursif dans la conduite créatrice. Repérable chez Plath, ce phénomène pluriséculaire apparaît aussi, encore innommé, chez une myriade d'autres artistes ou écrivains, lesquels l'évoquent souvent en creux dans divers récits de pratique, préfaces, carnets, journaux de création, voire au sein même des œuvres (Woolf, 1984; Cixous, 1986, Yourcenar, 1971; Huston, 1990).

Comme divers procédés interdiscursifs seront convoqués plus loin dans cette thèse, dans l'étude des œuvres choisies comme dans celle de leurs réverbérations dans l'élaboration des *Dormantes*, je m'appliquerai d'abord, dans ce premier chapitre, à

présenter l'interdiscursivité, une conceptualisation permettant d'appréhender la résonance créatrice — autrement que sous le jour d'une impression cotonneuse ou de « l'idée mystique » évoquée plus haut par Plath. En premier lieu, je tracerai un bref historique de cette notion qui, bien que se rattachant à une pratique immémoriale, n'a été que récemment théorisée, entravée par le tabou qui l'entoure comme par le mythe du génie créateur élaborant ses œuvres *ex nihilo*, hors de toute filiation secrète. Je présenterai quelques-uns des aspects de cette approche se déployant comme une branche relativement récente de l'intertextualité. Suivront quelques considérations quant aux particularités de l'interdiscursivité, à la fois proche et bien distincte d'autres notions, comme la transfictionnalité, ainsi que de certaines pratiques souvent rencontrées (et étudiées) en théâtre telles que la « réécriture » et la réécriture, laquelle constitue, pour certains, une spécificité de la création dramatique (Hubert, 2006). Quelques remarques concernant la relative absence de réflexion interdiscursive dans le champ de la poétique compléteront cette première partie de chapitre. En écho à celle-ci, la seconde moitié tracera les contours possibles, et certes mouvants et particuliers, de ce qui constitue un autre important territoire discursif sur lequel s'érige la présente thèse, soit la question du féminin. Celle-ci sera appréhendée au carrefour de conceptualisations littéraires, psychanalytiques et postféministes.

1.1 Dans l'infini des ramifications

Tout texte se trame en territoire occupé, porte les marques, les traces d'écritures antérieures, que celles-ci se profilent, pour l'auteur comme pour le lecteur, à la lisière du perceptible, de façon brumeuse, ou qu'elles s'affichent avec éclat. Les pratiques qui relèvent de l'intertextualité, entendue de façon large comme « croisement de textes » (Gignoux, 2001 : 58) sont immémoriales — la tragédie grecque n'était déjà, dès le Ve siècle avant notre ère, qu'un vaste palimpseste (Genette, 1982) — et elles précèdent de loin sa théorisation. Celle-ci, depuis une quarantaine d'années, a connu un essor considérable, un foisonnement qui a contribué, ironiquement, à ce que

s'installe peu à peu autour de la notion un important flou épistémologique. Véritable règne de l'équivoque, voire de la contradiction, l'intertextualité oscille, dans son appréhension, entre une définition très large, telle qu'énoncée plus haut et « dont on ne voit pas en quoi elle pourrait aider une poétique ou une stylistique des textes » (Gignoux, 2001 : 58) et une multitude de conceptualisations particulières, restrictives, prônant ou rejetant, par exemple, des pratiques plus diffuses de coprésence textuelle telle la simple allusion (Eigeldinger, 1987). Se butant à ces contradictions internes de même qu'à ses propres apories, notamment son habituelle ignorance du hors-texte et de la subjectivité de l'auteur (comme celle, parfois, du lecteur), l'intertextualité a progressivement ouvert la voie à de nouvelles théorisations qui, comme l'interdiscursivité, puis l'intermédialité⁵, ne s'y substituent pas mais en poursuivent plutôt la lancée (Bruce, 1995).

1.1.1 De l'intertextualité à l'interdiscursivité

À travers la brève synthèse définitionnelle qui suit, se dessine le tracé évolutif de ce passage de l'intertextualité à l'interdiscursivité, une notion qui, puisqu'elle prend en compte le croisement des discours hétérogènes, la subjectivité créatrice et les formes plus diffuses d'appropriation et de transformation des matériaux, me paraît la plus à même d'éclairer un dialogue secret entre des œuvres et une pratique d'écriture et, ce faisant, de faire se rencontrer l'analyse intertextuelle et l'observation poétique.

⁵ Se posant historiquement après l'intertextualité et l'interdiscursivité comme dernier élément de la triade, l'intermédialité étudie plus spécifiquement « comment textes et discours ne sont pas seulement des ordres de langage, mais aussi des supports, des modes de transmission, des apprentissages de codes, des leçons de choses » (Méchoulan, 2003 : 2). Puisque l'intermédialité requiert souvent une coprésence entre des médias (et parfois des supports et des langages) différents, par exemple l'insertion de fragments filmiques dans une représentation théâtrale, cette conceptualisation serait utile pour éclairer les œuvres étudiées ici, lesquelles ne reposent pas sur une telle rencontre des supports, des médias ou des disciplines.

Émergence de l'intertextualité : premières approches

C'est Julia Kristeva qui, la première, poursuivant la réflexion bakhtinienne autour du dialogisme, conceptualise dans ses écrits la notion d'intertextualité. Entendue comme une dynamique de permutation perpétuelle, cette dernière fait du texte un espace mouvant, agi. Pour l'auteure, « le texte est toujours au croisement d'autres textes, tout texte se construit comme une mosaïque de citations et tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva, 1964 : 145). Selon Kristeva, qui élabore cette première théorisation par l'angle de la sémiotique, cette dimension transformatrice est à lire comme une redistribution de signes, qui, s'amalgamant dans un nouvel espace discursif, gardent identique, ou semblable, le signifié, c'est-à-dire ce qu'elle désigne comme le « message du discours » (Kristeva, 1970). Par ailleurs, cette permutation, ou le décodage de celle-ci, ne se situerait selon elle qu'en aval de la création, du côté du lecteur. En effet, Kristeva ne reconnaît à l'auteur aucune intentionnalité dans ce travail d'absorption et de régénération de la matière citationnelle, lequel opérerait à un niveau opaque, inconscient. Bien sûr, cette abolition de la volonté auctoriale dans la pratique intertextuelle est à lire, et à comprendre, dans le contexte d'une époque où les discours (sémiotique, structuralisme) s'établissaient en rompant avec les approches analytiques traditionnelles — entendues comme psychologisantes ou bourgeoises — et en adoptant un anti-humanisme radical posant, notamment, la « mort de l'auteur ».

Quelques années plus tard, c'est au tour de Barthes d'alimenter la réflexion sur le phénomène dans l'entrée consacrée à la « théorie du texte » de *l'Encyclopedia Universalis* (1973) et de réaffirmer la dimension intertextuelle de toute production littéraire, en énonçant que « tout texte est un intertexte », un objet habité par d'autres textes à divers degrés de perceptibilité. Et l'auteur de conclure par le désormais célèbre énoncé : « tout texte est un tissu nouveau de citations révolues » (Barthes, 1973 : 227). Si la formule est belle, elle sous-entend, de façon encore plus marquée que chez Kristeva, la préexistence d'un texte premier, matriciel, total mais

étrangement infini car susceptible d'incessantes recombinaisons. Disséminant cette même idée tout au long du *Plaisir du texte* (1993), un ouvrage de forme essayistique fait d'un chapelet d'observations libres sur la lecture comme activité productive, « performative » dirait-on aujourd'hui, Barthes revient à l'intertextualité en l'étirant vers une acception devenue, pour certains, désespérément vaste, voire stérile, notamment pour Anne-Claire Gignoux, citant un passage de l'ouvrage :

Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui) j'y retrouve Proust par un détail minuscule [...]. Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la *mathésis* générale, le *mandala* de toute la cosmogonie littéraire [...]. Et c'est bien cela l'intertexte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini — que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie (Gignoux, 2001 : 59).

Bien que les derniers mots de l'énoncé barthésien semblent en effet pécher par leur vastitude et leur inclination à la généralisation, je trouve dans ce fragment, dans cette idée d'une « impossibilité de vivre hors du texte infini », quelques résonances sensibles avec mon propre rapport à l'intertextualité (et à l'interdiscursivité), et sur lesquelles je reviendrai au chapitre 6. En outre, Barthes me semble renouer ici avec l'idéal borgésien, océanique et totalisant, d'une littérature englobante « dont tous les auteurs ne font qu'un et dont tous les livres sont un vaste Livre, un seul Livre infini » (Genette, 1982 : 453). Inspirant, ce fantasme du Livre infini, également proche de l'idéal symboliste mallarméen, semble avoir migré chez Barthes et s'y être installé pour, réapproprié, recombinaison à son tour, venir bruire entre les pages du *Plaisir du texte*.

Vers une pragmatique interprétative

Bien loin de cette rêverie borgésienne, et conservant des premières conceptualisations de Kristeva et de Barthes l'idée fondamentale de « l'intertextualité comme un jeu

permanent de renvoi de texte à texte » (Parisot, 2001 : 227), de nombreux autres critiques et théoriciens ont, par la suite, contribué au développement de la notion. Sans doute victime de l'engouement certain qu'elle a suscité, celle-ci a accusé une certaine dispersion, si ce n'est une babélisation de son (ses) discours, tant se sont multipliés, et parfois opposés, ceux qui, de Laurent Jenny à Jacques Derrida, en passant par Umberto Eco, se sont attachés à l'affiner et à la (re)définir. Par contre, ce n'est véritablement qu'avec les travaux de Michel Riffaterre et de Gérard Genette qu'apparaîtront de nouveaux contours épistémologiques, paradoxalement à la fois élargis et plus restrictifs, lesquels paveront la voie à l'interdiscursivité et à l'émergence de nouvelles approches intertextuelles.

Accordant une large place, dans le décodage intertextuel, à la singularité du lecteur de l'œuvre, Riffaterre présente une compréhension de l'intertextualité en tant qu'outil interprétatif. Pour lui, les textes renvoient perpétuellement les uns aux autres — ce qui constituerait l'essence de leur littérarité — et l'intertextualité se pose comme la perception par le lecteur de ce jeu de correspondances (Riffaterre, 1979). Or, et c'est là ce qui apporte un motif nouveau à la mosaïque théorique, cette perception ne saurait être qu'extrêmement variable, mouvante, les fragments intertextuels (qu'il nomme « hypogrammes ») disséminés dans une œuvre étant perceptibles, pour chaque personne, à des degrés très divers, selon la forme qu'ils prennent : références, citations exactes ou simples allusions, qu'elles soient explicites ou implicites. Pour l'auteur, il s'agit là d'une perception intertextuelle *aléatoire*, accidentelle, reposant sur la subjectivité et la culture personnelle du lecteur. Riffaterre identifie également une seconde forme de perception intertextuelle, dite *obligatoire*, où « le lecteur ne peut pas ne pas percevoir puisque l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture et gouverne le déchiffrement du message » (Parisot, 2001 : 229).

Si cette distinction entre les perceptions aléatoire et obligatoire a, par la suite, été souvent contestée ou mise à mal — Nathalie Piéagy-Gros évoque à ce sujet un

« terrorisme de la référence » (1996 : 15) — il n'en demeure pas moins que Riffaterre a autorisé une prise en compte de la singularité du lecteur, de sa culture et de son expérience. Il ne s'aventure pas encore du côté du rôle ou du travail de l'auteur dans la dynamique intertextuelle mais, comme le souligne Éric Beaudin (1999), il « ouvre la porte à un travail conscient de l'auteur en dressant une liste des étapes à exécuter afin d'adapter l'intertexte au texte premier » (p. 13). Assurément, comme je le démontrerai au chapitre 6, ce travail (conscient) de l'auteur n'est pas à négliger lorsqu'il s'agit d'établir une dynamique de coprésence textuelle, qu'elle soit voilée ou fortement perceptible, lors de la traversée d'un processus de création.

Sur le seuil de l'émergence du concept d'interdiscursivité, ce sont les travaux de Genette qui, après ceux de Riffaterre, dès le début des années 1980, impriment à la théorisation de l'intertextualité un nouvel élan. Publié en 1982, l'ouvrage *Palimpsestes* marque d'une pierre blanche le parcours évolutif de la notion. Proposant une nouvelle terminologie, l'auteur troque l'intertextualité pour la *transtextualité*, qu'il définit comme « tout ce qui le met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Genette, 1982 : 7). Chez lui, l'intertextualité ne devient qu'une des cinq formes possibles de la relation transtextuelle, restreinte, ici, à « la présence effective d'un texte dans un autre » (p. 8) et dont la citation constitue la forme la plus répandue. Les autres formes répertoriées sont la paratextualité, soit « l'entourage » du texte (titre, sous-titre, préfaces, jaquette, notes infrapaginales, etc.), la métatextualité, soit le commentaire critique ou savant qui relie un texte à un autre, l'architextualité, soit la relation « muette » unissant un texte à son statut générique et, enfin, l'hypertextualité, entendue par l'auteur comme « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (Genette, 1982 : 11-12). Cette dernière dynamique relationnelle fera tout l'objet de l'ouvrage de Genette, une somme érudite et colossale où l'auteur, à travers des exemples puisés dans diverses œuvres littéraires (textes dramatiques, romans, poésie)

s'applique à établir une stricte classification de ses possibles manifestations. Celles-ci sont pour lui de deux ordres : la transformation, telle qu'on la rencontre du côté de la parodie, du travestissement et de la transposition, et l'imitation, privilégiée par le pastiche, la charge et la « forgerie »⁶.

Un des intérêts principaux de l'ouvrage de Genette, outre la limpidité et l'exhaustivité (pour l'époque) de la classification proposée, réside certainement dans sa réintroduction du sujet écrivain. En effet, alors que Kristeva, Barthes, et les premières approches intertextuelles (d'orientation sémiotique ou structuraliste) ont souhaité, on l'a vu, « abolir » l'auteur, Genette lui accorde une place dans l'établissement d'une dynamique intertextuelle. Ainsi, *Palimpsestes* est-il truffé de réflexions, certes brèves et par trop évasives, quant à la pratique de l'écriture, notamment au niveau de la genèse du texte. L'auteur y affirme, par exemple, à propos de l'écriture d'Henry James, que « le "sujet" d'une œuvre (...) se présente peu à peu dans l'esprit de l'écrivain par germination ou cristallisation » (Genette, 1982 : 322) comme en rendent compte les expressions métaphoriques privilégiées par l'auteur dans ses préfaces. Genette, en parsemant sa réflexion, ici et là, de ces quelques remarques rattachées à l'auteur et à sa conduite créatrice entrouvre la voie à un élargissement, possible, du champ de la recherche intertextuelle. Pour l'heure cependant, ne s'aventurant pas plus avant « dans l'esprit de l'écrivain », le chercheur se range en aval de la pratique d'écriture, du côté de la fine analyse des dynamiques intertextuelles (ou, selon ses termes, *hypertextuelles*) unissant deux ou plusieurs textes avérés, « existants ». C'est déjà beaucoup. Comme le remarque Gignoux,

⁶ Comme le souligne Gignoux (2005), si le système proposé par Genette s'est révélé éclairant, sa terminologie n'a été que partiellement adoptée par la critique. Ainsi, le terme « réécriture » a-t-il, au fil du temps, été préféré à celui de « forgerie » pour désigner une transformation textuelle, qu'elle soit ludique ou « sérieuse ». De même, aujourd'hui, « le terme de transtextualité paraît peu utilisé, la critique lui préférant toujours celui d'intertextualité, parfois concurrencé par hypertextualité » (Gignoux, 2005 : 51). Manifestement, se perpétue une certaine confusion terminologique qui était déjà à l'œuvre au moment où Genette publiait *Palimpsestes*, l'auteur lui-même y affirmant comiquement « qu'il serait temps qu'un Commissaire de la République des Lettres [lui] imposât une terminologie cohérente » (Genette, 1982, p. 7).

Genette, en quittant les seules sphères de la théorisation abstraite pour privilégier l'étude des œuvres, opère un changement paradigmatique notoire puisqu'il « déplace le concept dans la poétique » (Gignoux, 2005 : 51).

Par ailleurs, bien que tout l'ouvrage de Genette se déploie sous le signe de la métaphore filée du *palimpseste* « où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence » (Genette, 1982 : 451), force est de constater que, pour le critique, cette transparence se doit d'être volontairement et abondamment manifeste⁷. Même si, pour Genette, contrairement à ce qu'affirme Riffaterre (1979), la connaissance du texte premier est toujours ambiguë et ne saurait être « obligatoire » à la compréhension de l'hypertexte (sa signification serait alors autonome, sans être exhaustive), le chercheur attribue une bonne part de la jouissance du texte à la reconnaissance d'une dynamique hypertextuelle établie volontairement et clairement affichée. En ce sens, sa conceptualisation du phénomène est assez restrictive. Reconnaissant, comme Barthes, que des liens diffus, a-chronologiques ou subjectifs se tissent toujours à la lecture des textes, et peuvent présider à leur construction, Genette rejette cependant de son système les échos, résonances allusives ou libres reprises de motifs, « que d'autres (tel Riffaterre) nomment aussi intertextualité aléatoire ou faible » (Gignoux, 2005 : 51). On le devine, ce que l'auteur rejette est, précisément — du moins en partie —, ce qui m'intéresse dans l'étude que je propose plus loin et qu'autorisera un passage de l'intertextualité (ou *hypertextualité*) à la notion, plus compréhensive, d'interdiscursivité.

⁷ Les conditions de la réécriture, plus tard, seront sensiblement les mêmes. Répandue en dramaturgie, on le verra plus loin, celle-ci repose sur une pratique « massive et visible », marquée par « l'intentionnalité » de l'auteur (Gignoux, 2005 : 115-116).

1.1.2 L'interdiscursivité

À la suite de Marc Angenot, lequel a fortement irrigué sa réflexion, Donald Bruce, devant l'embrouillamini d'une cohabitation d'approches intertextuelles reposant sur des principes différents, voire divergents, et devant les problèmes de cohérence inhérents à chacune, affirme dès le milieu des années 1990 la nécessité d'un passage de l'intertextualité à « une formulation théorique interdiscursive plus englobante » (Bruce, 1995 : 8). Il ne s'agit pas, pour l'auteur, de troquer une conceptualisation pour une autre mais, d'abord, de l'élargir par le biais d'une prise en compte du hors-texte, lequel « resitue la problématique dans le cadre du discours social » (p. 9); il s'agit aussi de réintégrer dans ce nouveau cadre théorique compréhensif les notions rejetées par les approches intertextuelles classiques, soit « les notions d'identité, d'intentionnalité et de subjectivité » (p. 35).

Contexte et conditions d'émergence

Pour Bruce, en effet, les approches dites classiques, notamment kristevienne et barthésienne, comportent trois problèmes principaux faisant reposer la théorie intertextuelle sur un socle fragile, une aporie fondamentale. D'abord, la prémisse métaphorisante et fétichisante d'une textualité infinie, où, au fond, tout n'est que texte, nous enferme, selon l'auteur, « dans le jeu des signifiants : la définition reste invérifiable faute d'une position hors-textuelle au moyen de laquelle on pourrait confirmer la théorie » (Bruce, 1995 : 30). Le deuxième problème qu'identifie Bruce, inhérent au premier, est la quasi impossibilité qu'un tel modèle théorique puisse servir l'analyse pratique. Pour lui, cet emploi se heurte à de nombreux écueils. « Si, au niveau théorique, le *texte* se définit comme un tissu illimité de rapports intertextuels, comment peut-on identifier et cerner l'objet d'études au niveau pratique? Comment peut-on prouver l'hypothèse intertextuelle si les liens à d'autres textes sont illimités, innombrables et anonymes? » interroge-t-il (p. 32). Pour lui,

comme pour les chercheurs qui, tels Riffaterre et Genette, ont proposé des modèles plus étroits, une telle acception métaphorique de l'intertextualité se révèle stérile, inopérante au niveau pratique. Bien qu'il ne partage pas entièrement les vues des deux chercheurs sus-mentionnés, leurs conceptualisations lui apparaissant par trop restrictives, Bruce trouve chez eux une ré-évaluation des « prétentions "scientifiques" inhérentes à l'orientation anti-humaniste du concept », laquelle « renvoie au troisième problème important, celui du *sujet* et de l'*intentionnalité* » (p. 32). Ici, Bruce rappelle que la « mort de l'auteur », évoquée plus haut, est indissociable d'une autre éradication mise en vogue par la postmodernité, soit celle du sujet — ou, tout au moins, du sujet « unifié ». Comme il le rappelle :

L'idée selon laquelle le garant le plus important du "sens" du texte et de son statut ontologique se trouve dans l'intention de l'auteur, d'où "l'unité profonde" du texte, se fonde sur un préconçu particulier, à savoir : l'identité intégrale du sujet. Pour le modèle intertextuel classique l'intention du sujet écrivant se réduit à un minimum : le sujet est aussi "décentré" que le texte littéraire lui-même. Le sujet intertextuel (post-moderne) est un sujet disjoint, fractionné, opaque, qui fait problème. La notion même de "sujet", tout comme celle d'œuvre, se lie à des principes largement essentialistes. Dans cette optique, le sujet unifié se dissout lui aussi pour devenir un point de croisement de divers systèmes signifiants et ne possède plus l'unité que lui attribue l'humanisme libéral (Bruce, 1995 : 33).

Or, bien que fragmentés ou dissous, le sujet et sa notion afférente, la subjectivité, n'en colorent pas moins toute relation intertextuelle. Est-ce sous l'effet d'un incontournable « retour du refoulé », les écrits barthésiens sont en effet inondés, on l'a vu, d'allusions à une lecture intersubjective des textes, Barthes se posant d'emblée comme ce « point de croisement » et d'échanges infinis entre lui-même et les textes de Proust, de Stendhal et de quelques autres auteurs. Alors que cette subjectivité qui, chez lui, surgit de façon intempestive se manifeste du côté de l'expérience de la lecture, elle demeure aussi repérable, pour Riffaterre et Genette, du côté de l'écriture, tous deux attestant la présence d'un sujet écrivant pourvu d'une démarche auctoriale,

d'une connaissance singulière des matériaux textuels dont il jouera et d'un désir d'appropriation/transformation de ceux-ci en un objet nouveau, unique. Ce qui rappelle que « à tout le moins de manière implicite, le texte possède une visée ainsi qu'un lieu d'énonciation » (Beaudin, 1999 : 17).

Aussi, une approche interdiscursive opérante ne saurait-elle faire l'économie de cette intersubjectivité qui fonde, hors d'une illusoire clôture discursive, la relation intertextuelle, tant du côté de la production que de la réception des textes⁸. Sans, bien sûr, en revenir à une conception essentialiste de la subjectivité et tout en reconnaissant la fragmentation du sujet, l'impermanence et la mouvance perpétuelle de ses constructions, l'interdiscursivité ne renie plus, comme le faisaient les approches intertextuelles classiques, la présence métaphysique de l'auteur dans le texte, l'intentionnalité, la localisation énonciative. Pour Bruce, un tel rejet affiché par la notion classique d'intertextualité ne pouvait qu'aboutir à un « monisme extrême », dévoilant

l'aporie fondamentale inhérente à sa formulation la plus radicale. En cherchant à postuler l'identité du texte par une notion qui refuse la possibilité même de l'identité textuelle, en rejetant la fonction communicative du texte, et, finalement, en négligeant l'actualisation du texte dans une pratique historiquement localisable, on risque de se perdre dans une *sur-métaphorisation* (ou un fétichisme) de la problématique textuelle (Bruce, 1995 : 36).

Comme on le verra, un passage de la notion de texte (et d'intertextualité) à la notion de discours (et d'interdiscursivité) permet, selon Bruce, d'éviter cet écueil du fétichisme et ouvre, par le biais d'une conceptualisation plus englobante, de nouvelles voies pour l'analyse pratique.

⁸ Il est intéressant de rappeler ici qu'après une mise en veille importante, les pratiques narratives, scéniques et performatives fondées sur la subjectivité ou sur la rencontre intersubjective entre l'auteur, l'œuvre et le lecteur/spectateur, telles l'autofiction ou la performance devant un seul spectateur, ont fortement réinvesti la sphère artistique depuis le milieu des années 1990. Ce resurgissement est également perceptible du côté de la critique et de la théorie, lesquelles se penchent avec intérêt sur les nouvelles conditions, déplacées, réinventées, de la subjectivité (Jones, 1998; Lejeune, 1996).

Le discours et son faisceau de déterminants

Pour Bruce, l'émergence de l'interdiscursivité se révèle nécessaire dans un contexte où les approches intertextuelles, en présupposant une relative autonomie du texte, accusent une insuffisance à se déployer hors du cadre énonciatif pour dire le monde et pour participer, dynamiquement, à une constante production du sens. Bien sûr, l'instauration d'un modèle interdiscursif apte à « cerner l'essentiel du phénomène des interactions signifiantes » implique un glissement de la notion de « texte » à celle de « discours », lesquelles, au demeurant, sont par trop souvent confondues (Bruce, 1995 : 45). Il ne s'agit pas d'abolir le texte mais de le distinguer du discours qui, de toute façon, peut inclure le texte et la textualité dans le réseau de significations qui le déterminent. Ainsi, reconnaissant la polysémie et la malléabilité du concept, l'auteur pose, citant Dominique Maingueneau, qu'« un discours n'est [...] pas une réalité évidente, un objet concret offert à l'intuition, mais le résultat d'une construction » (p. 46). Cette élaboration, toujours mouvante, s'érige comme un espace, un *topos*, à travers un faisceau de déterminants qui, s'entrecroisant, en tracent les contours. Aussi, recoupant plusieurs conceptualisations du discours, le chercheur en arrive-t-il à dégager quelques éléments récurrents qui, amalgamés, en fondent la spécificité. Permettant de distinguer le discours du texte, et remédiant aux apories de l'approche intertextuelle que sont « l'absence de l'intentionnalité, de l'histoire, et de la communication référentielle », ces éléments, qui autorisent une analyse pragmatique, sont, principalement : « l'actualisation, le sujet, la référence, l'intentionnalité » (Bruce, 1995 : 49).

Je ne m'attarderai pas ici sur l'actualisation, qui consiste en l'énonciation (généralement écrite) d'un discours passant de la virtualité à une réalité spatio-temporelle concrète, lieu d'une ramification de possibles sémantiques émis par un sujet et voués au travail interprétatif. Déjà évoquée plus haut, la question du sujet (et de la subjectivité) ne sera pas non plus étayée ici, sinon pour rappeler que le sujet en question, quoique morcelé et inassignable à une réalité fixe, n'en imprègne pas moins

toute production discursive. En effet, bien que traversé par l'indéniable présence métaphysique de l'auteur, le sujet énonciatif n'est pas exactement aligné sur la personne empirique et s'en distingue en se constituant désormais comme un lieu. Ainsi, comme l'explique Bruce :

Le sujet (...) est devenu une « position signifiante » (...) un espace « traversé » de systèmes supra-personnels dont l'unité est un effet illusoire de la mémoire et de l'idéologie. Les discours qui remplissent l'espace de la signification sociale proviennent de lieux-communs (au sens quasi-littéral) où il y a *interpénétration* de systèmes *inter-* et *supra-* personnels : les institutions (l'université, l'église, les grandes administrations, etc.), les groupes (les femmes, les chômeurs, les propriétaires, les Français, les partis politiques, etc.) ou même, exceptionnellement, les individus (des discours qu'on rattache à des individus : le marxisme, le freudisme, etc.) (p. 53-54).

Cette conceptualisation du sujet comme espace « traversé » par différents discours ne marque pas, pour Bruce, une dissolution ou un abandon de la notion de sujet mais plutôt sa mise en discours. Comme le synthétise l'auteur, « la situation discursive exige des sujets — un sujet parlant, un sujet de l'énonciation : des « par qui » du discours » (p. 55). Ainsi qu'il le rappelle, la notion de discours, sur ce point, s'appréhende tout autrement que celle de texte, laquelle s'est montrée prompte, on l'a vu, à éradiquer l'auteur comme (presque) toute forme de subjectivité.

Liée à la présence du sujet, la référence est un autre élément constitutif du discours. Celle-ci, également mouvante et souvent plurivoque, permet l'émergence de la signification en reliant les éléments discursifs à la réalité. Comme le souligne Bruce, cette « réalité » n'est pas à comprendre d'un point de vue totalisant ou essentialiste mais se conçoit en termes relationnels, dans une dynamique d'échanges entre le sujet, le discours et le monde (lui-même habité de discours). Se référant aux recherches de Luis Prieto (1975), pour qui la signifiante, toujours sociale, relève de la pertinence qu'accorde un sujet à une réalité, il pose que :

[l]'identité sous laquelle le sujet connaît un objet matériel quelconque est liée à une *pratique* (donc à une pertinence), à une activité exercée sur le monde. Bref, le monde existe, mais son « sens » est largement le résultat d'une construction socio-discursive qui s'appuie sur des pratiques spécifiques (Bruce, 1995 : 62).

L'auteur rappelle ensuite que si la référentialité est nécessaire à l'intelligence du monde, le rapport entre la réalité et ce qui la désigne est des plus complexes et qu'à travers l'incessant jeu des références, singulières ou partagées, la réalité se donne à lire dans une dynamique qui conserve une part d'insaisissable. Comme il le souligne, « le paradoxe du problème référentiel se trouve dans le fait que le langage *révèle* le monde en même temps qu'il *l'obscurcit* » (p. 63), rejoignant par là Marc Angenot affirmant que « la "vérité" du langage est de deux sortes : soit externe — sa référence au réel — soit interne, l'opérativité de son code. Toute fiction tire parti de cette double pertinence et du clivage signifié/référent, termes à la fois incopensables et confondus » (Angenot, 1978 : 63).

Ces références qui, l'éclairant et l'opacifiant à la fois, établissent le discours, sont également marquées ou rendues opérantes par l'intentionnalité du sujet. Pour Bruce, si le sujet est un lieu d'énonciation, il possède aussi une visée. Alors que dans la conversation courante, cette intentionnalité peut se révéler ostensiblement (notamment grâce aux répétitions de mots ou aux gestes), celles-ci, s'agissant du discours écrit, tend à être plus complexe puisque « les référents se trouvent dans l'intentionnalité de l'écrivain *et* dans les systèmes discursifs anonymes *et* dans les associations du lecteur » (Bruce, 1995 : 65). En effet, à chaque étape de l'élaboration d'un discours, se déploie de façon plus ou moins claire une intentionnalité dans les choix (esthétiques, sémantiques, etc.) de ses constituantes ainsi que dans l'élection, s'il s'agit d'une construction interdiscursive, des fragments ou motifs allographes qui l'irrigueront. À divers degrés de lisibilité, ces motifs, tout comme les autres systèmes discursifs qui traversent le discours mis en place seront perceptibles par l'auteur, agis

par lui et agissant sur lui, sur le discours qui s'élabore, et, éventuellement, sur les constructions interprétatives du lecteur.

Cette dimension intentionnelle est importante dans le cadre de cette thèse puisque, on le verra, elle s'est manifestée, dans l'élaboration de mon texte dramatique, tantôt clairement, par exemple dans l'exploration du « jeu de rêve » (Sarrazac, 2004), omniprésent chez Parenteau-Lebeuf, tantôt de façon plus opaque, voire inconsciente. Ainsi, oscillant entre une actualisation volontaire et une présence diffuse, nuageuse, la pratique interdiscursive que j'ai expérimentée s'est-elle révélée fort variable au niveau de l'intentionnalité. Alors que Bruce insiste sur la volition inhérente à cette dernière, elle s'est parfois montrée, du moins dans l'élaboration des *Dormantes*, quelque peu évanescence, difficilement discernable, si ce n'est a posteriori. Ainsi, par exemple, le motif de la présence-absence de la mère disparue ou « abandonnante », central chez Parenteau-Lebeuf, et objet privilégié de mes observations (Cyr, 2006b; 2006c) s'est-il immiscé peu à peu dans l'écriture du texte, échappant à mon intention ou à la conscience de celle-ci. Je reviendrai plus avant sur cet aspect au chapitre VI.

L'idéologie

Avant de proposer une synthèse définitionnelle de l'interdiscursivité et de la distinguer de ses conceptualisations voisines, il me reste à présenter, succinctement, un élément dont on ne peut la dissocier : l'idéologie. Conscient que la lourdeur du terme peut rendre plus d'un critique frileux, Bruce cite plaisamment Bernard Valette, lequel « exagère » en affirmant : « le mot 'idéologie' est provisoirement tabou sinon définitivement condamné : plus personne en effet n'oserait le prononcer sans craindre de passer pour un intellectuel besogneux en retard d'une révolution » (Valette, 1979 : 74). Selon Bruce, il y a dans ce rejet terminologique une confusion entre l'idéologie et un devenir extrême de celle-ci, soit l'hégémonie. Or, toutes les idéologies ne sont pas hégémoniques, loin s'en faut, mais tous les discours, notamment littéraires et

artistiques, sont imprégnés d'idéologies qui, à des degrés divers, les traversent, s'y impriment, s'y entremêlent. Pour Bruce, la dynamique interdiscursive ne peut s'établir qu'à travers cette perpétuelle « imprégnation des discours sociaux » par l'idéologie (Gignoux, 2005 : 12). Se gardant bien de donner de celle-ci une définition unitaire, il préfère la mettre au jour à travers un faisceau de concepts, en partie pris chez Angenot (1991), et parmi lesquels on retiendra sa fonction symbolique, sa dimension faussement systématique (elle revêt l'apparence d'un système mais se révèle plus souple) et sa réalisation matérielle (Bruce, 1995 : 84-85). Ainsi, pour Bruce :

À un premier niveau, l'idéologie est articulée sous forme d'un *contenu propositionnel*, énoncé explicitement, qui relie un discours (donc une pratique linguistique) à une doctrine ou à une épistémologie quelconque (...). Ensuite, à d'autres niveaux, l'idéologie se présente souvent en termes d'enthymèmes discursifs, c'est-à-dire « tout énoncé qui, portant sur un sujet quelconque, pose un jugement » (Angenot, 1982 : 31) : ceci peut se faire sous une forme plutôt systématique, ou sous une forme moins systématique (doxique : le sens commun). Car l'idéologie est forme, principe organisateur d'une pratique signifiante. On pourrait dire alors que le rapport qui se dessine entre l'idéologie, comprise comme système de valeurs d'un groupe social, d'une part, et comme discours, d'autre part, peut être précisé de la manière suivante : le discours en général, et le discours littéraire en particulier, se fait d'énoncés qui viennent de « complexes discursifs différents » (Bruce, 1995 : 84).

Et c'est, selon l'auteur, dans l'entrecroisement de ces « complexes discursifs différents » que peuvent se mettre en place, à divers degrés, de véritables échanges interdiscursifs. Au niveau de l'analyse pratique, cela se révélerait particulièrement fécond quand se rencontre une contre-interpellation idéologique — au sein d'un même discours littéraire (ou artistique) ou entre celui-ci et le discours social dans lequel il s'inscrit. Bruce en propose d'ailleurs quelques exemples probants alors qu'il développe, dans la dernière partie de son ouvrage, une analyse interdiscursive de la trilogie centrée autour du *Jacques Vingtras* de Jules Vallès, une œuvre romanesque où, dans un contexte historique donné, l'auteur, par le biais de discours anarchistes,

affirme une position contre-discursive à l'égard d'un discours alors prévalent, celui de la Commune. Pour Bruce, « le cas Vallès est particulièrement intéressant dans la mesure où, du point de vue analytique, on y voit bien certaines des formes et fonctions des rapports interdiscursifs, et en même temps on découvre la manière dont le discours vallésien démontre une "conscience" du phénomène interdiscursif et l'exploite à des fins contre-discursives » (p. 11).

Dans le cas des textes dramatiques — et de leurs différents discours — étudiés ici, quelques idéologies et contre-interpellations idéologiques seront observables. En effet, on le verra, d'une œuvre à l'autre, Dominick Parenteau-Lebeuf explore sensiblement les mêmes idéologies, traitées sous forme de thèmes ou de motifs récurrents, exploités de façon similaire ou non. Par exemple, les motifs du corps brisé, déssubjectivé ou soumis aux impératifs actuels de la normalisation de l'apparence imprègnent, à travers différentes articulations, les pièces *Vive la Canadienne!* et *Nacre C.* (2005). Chez l'auteure, une contre-interpellation grinçante du discours féministe et de ses idéologies se fait également entendre, à divers degrés d'intensité, dans les œuvres choisies (comme dans presque l'ensemble de sa dramaturgie). Ces contre-interpellations se manifestent également, mais en filigrane, en douce, dans l'élaboration de mon texte dramatique, *Les Dormantes*. Ainsi, les quelques idéologies repérées, à travers leur récurrence et leur tendance à imposer une structure ou une clôture discursive poseront-elles les balises du paysage discursif exploré plus loin, soit celui des imaginaires du féminin.

Synthèse définitionnelle et spécificités de l'interdiscursivité

Pour en revenir à l'interdiscursivité, on comprend donc que celle-ci se démarque en plusieurs points de l'intertextualité (qu'elle englobe), notamment en raison de cette prise en compte de l'idéologie. Elle s'en distingue également, on l'a vu, par la reconnaissance du hors-texte (le discours social) ainsi que du sujet écrivain et de son intentionnalité. Pour Angenot (1983), comme pour Bruce (1995), l'intertextualité se

limite au renvoi « de petites unités signifiantes » alors que l'interdiscursivité se pose comme « l'interaction et l'influence réciproque des axiomatiques de discours contigus et homologues » (Angenot, 1983 : 107). Autrement dit, comme le synthétise Gignoux, « l'intertextualité serait donc comprise dans l'interdiscursivité mais restreinte aux textes en relation avec d'autres textes, écrits, réalisés, le plus souvent littéraires mais pas nécessairement » (Gignoux, 2005 : 14) alors, que l'interdiscursivité, plus large, tiendrait compte du fait que dans un texte (donc une forme de discours), se manifeste toujours une forme d'altérité (le moi divisé de la psychanalyse, le discours social, etc.) et, qu'en lui, comme l'a écrit Michel Pêcheux, « "ça parle" toujours "avant, ailleurs et indépendamment", c'est-à-dire sous la domination du complexe des formations idéologiques » (Pêcheux, 1975 : 14).

Dans le cadre de cette thèse c'est donc l'observation de cette mise en relation de « discours contigus et réciproques » qui m'intéressera. J'étudierai cette dynamique à deux niveaux : d'abord, à travers les constructions discursives et leurs contre-interpellations repérables dans les œuvres choisies; puis, à travers l'étude des résonances interdiscursives de celles-ci dans l'élaboration de mon texte dramatique, *Les Dormantes*. Celui-ci, en se posant comme un espace imaginaire mouvant, en perpétuelle transformation, s'érigera également comme le carrefour où se mettent en place des relations interdiscursives uniques entre une pratique d'écriture et des textes, des imaginaires hétérogènes. Ce faisant, se déploiera dans ce lieu un nouvel espace de rencontre, fécond, offrant de multiples possibles pour le travail interprétatif et créatif.

Avant d'aborder l'autre important versant discursif de ce premier chapitre — le féminin et « l'écriture-femme » — il me reste à dire quelques mots au sujet des conceptualisations voisines de l'interdiscursivité et de la relative absence de celle-ci dans le discours poétique.

1.1.3 Quelques approches contigües

La réécriture et la récriture

Outre l'interdiscursivité, et dans la foulée de l'émergence récente de nouvelles pratiques intertextuelles (Tassel, 2001), d'autres conceptualisations auraient pu être convoquées dans le cadre de cette thèse. Or, bien que souvent passionnantes et opérantes au niveau pragmatique, celles-ci ne correspondent que partiellement au présent projet de recherche. En effet, alors qu'elles présentent nombre de traits communs avec l'interdiscursivité, tant la réécriture, la récriture que la transfictionnalité ne sauraient, ici, se révéler des approches appropriées, notamment parce que celles-ci s'intéressent, le plus souvent, à des textes demeurés très proches des œuvres originelles et ne prennent pas en compte le hors-texte, soit le discours social et sa (ses) contre-interpellation(s).

Ainsi, la réécriture théâtrale, une pratique immémoriale, fait-elle aujourd'hui l'objet d'un intérêt théorique renouvelé, surtout depuis que l'« adaptation », terme longtemps privilégié, semble désormais tombé en désuétude (Farcy, 2000), tant celui-ci embrasse large. Comme l'exprime Frédéric Maurin, l'adaptation théâtrale, « à égalité (...) tient du transfert (de la transmission, de la transposition, de la transmutation) et de l'entrecroisement (de l'intersection, de l'intertextualité) dans (...) une pratique généralisée de l'entreglose » (Maurin, 2000 : 89). On le voit, cette pratique qui, comme le rappelle plaisamment l'auteur, suscite « toute une farandole d'analogies » (p. 88) — domestiques, culinaires, horticoles(!) — pour décrire son mouvement et qui englobe indifféremment des formes d'appropriation/transformation aussi différentes que la traduction, la parodie ou le passage d'un genre à un autre, accuse un manque de spécificité notoire. Incommodés par cette acception par trop extensive de l'adaptation, et la restreignant à la dernière modalité évoquée (la transformation générique), plusieurs lui privilégient aujourd'hui l'expression « réécriture théâtrale »,

allant jusqu'à faire de celle-ci l'une des spécificités de l'écriture théâtrale (Hubert, 2006).

Aussi, alors qu'aujourd'hui foisonnent au théâtre ces écritures palimpsestes — pensons, par exemple, à *Meurtres hors champ* d'Eugène Durif (1999) inspirée de *l'Orestie* d'Eschyle ou à *Orestea* de Romeo Castellucci (1995), tirée de la même matière; pensons à certaines pièces d'Howard Barker et à (presque) toute la dramaturgie d'Heiner Müller; pensons aussi, plus près de nous, à *La Médée d'Euripide* écrite par Marie Cardinal (1987) ou à la singulière relecture de *Barbe Bleue* récemment offerte par Carole Fréchette dans *La petite pièce en haut de l'escalier* (2008); pensons, aussi, aux pièces *La Cloche de verre* et *Vivre*, conçues par Brigitte Haentjens d'après Sylvia Plath et Virginia Woolf — le besoin se fait pressant, pour certains, de déterminer les spécificités du phénomène. Pour Marie-Claude Hubert, par exemple, et pour les cosignataires de l'ouvrage *Les formes de la réécriture au théâtre* (2006), issu des réflexions proposées lors d'un colloque éponyme tenu à Aix-en-Provence (2004), si plusieurs pratiques de réécriture coexistent, celles-ci se distinguent des autres approches intertextuelles en un point spécifique. En effet, qu'il s'agisse, pour un auteur, de puiser dans la mythologie ou dans les contes la matière d'un texte à venir, de reprendre un canevas shakespearien ou de revisiter ses propres textes antérieurs, ce travail concerne la totalité d'une œuvre et dépasse largement l'insertion ponctuelle de petits morceaux allographes.

Ainsi, Hubert affirme :

La réécriture théâtrale est un processus spécifique, différent des phénomènes d'intertextualité tels qu'ils apparaissent dans la narration ou en poésie par le biais de la citation, de l'allusion, du pastiche, de la parodie, etc. La création à partir d'une œuvre entière dont les éléments sont remaniés dans une combinatoire nouvelle n'est pas de même nature que la simple reprise de brefs fragments (Hubert, 2006a : 5).

À l'instar de l'interdiscursivité, la réécriture théâtrale, selon la compréhension proposée par Hubert et ses collaborateurs, ne se préoccupe donc pas de renvois

sporadiques à de petites « unités signifiantes » (Angenot, 1983) mais privilégie la pratique (et l'étude) d'un incessant jeu de réminiscences, identifiables (reprises de personnages, d'éléments structurels ou fabulaires), entre un texte et d'autres qui le précèdent. Outre cette distinction d'avec les autres approches intertextuelles, la réécriture théâtrale telle que présentée ici ne s'embarrasse pas d'un appareil conceptuel rigoureusement défini, ni d'une stricte épistémologie ou d'une méthodologie particulière. À l'image de la multiplicité des formes dramatiques étudiées (le texte scénique n'est pas pris en compte), les analyses développées sous l'angle de la réécriture théâtrale sont pluriformes et tiennent peu compte du hors-texte, si ce n'est pour attester, parfois, d'un ancrage historique ou d'une certaine subjectivité interprétative.

Pour sa part, proposant une approche plus systématique, qu'elle souhaite distinguer de la réécriture (jugée trop vaste et imprécise) Gignoux (2001, 2005) privilégie le terme « réécriture » pour décrire toute pratique — pas nécessairement théâtrale — d'appropriation/transformation d'éléments allographes dans un texte nouveau. Ne souhaitant pas se séparer complètement des approches intertextuelles, que la réécriture recoupe parfois, l'auteure s'inscrit plutôt dans le sillon de Genette, soit du côté d'un modèle interprétatif régi par certains déterminants. Pour elle, la réécriture se caractérise par un double mouvement de répétition et de variation entre différents textes ou au sein d'un seul texte⁹. S'y actualise donc la répétition d'un « même » qui, bougé, déplacé, n'est déjà plus dans un rapport d'identité mais de similarité avec un texte, ou fragment de texte premier. Reprenant l'idée deleuzienne d'une altérité inhérente à toute répétition, l'auteure pose que celle-ci est indissociable du

⁹ L'auteure donne, comme exemple canonique, le recueil *Exercices de style* de Raymond Queneau (1947) où un même bref récit est repris 99 fois, subissant chaque fois diverses modifications stylistiques. Plus récemment, plusieurs des œuvres installatives ou littéraires et graphiques conçues par l'artiste française Sophie Calle reposaient aussi sur une pratique de répétition-variation, notamment *Prenez soin de vous* et *Douleur exquise*. Cette dernière œuvre a fait l'objet d'une adaptation scénique par Brigitte Haentjens en 2009 dans le cadre du Festival TransAmériques. La pièce a été reprise au Théâtre de Quat'Sous au printemps 2010.

phénomène de la variation, que celle-ci soit infime (quelques mots, un signe de ponctuation) ou importante (reprise d'un thème, d'un motif).

Par ailleurs, pour Gignoux, pour que l'on puisse véritablement parler de réécriture, quelques caractéristiques de cette dernière demeurent incontournables, soit « son caractère massif et visible et son intentionnalité » (Gignoux, 2005 : 113). Rejoignant Riffaterre et semblant céder au « terrorisme de la référence » évoqué plus haut(!), l'auteure rejette l'allusion brumeuse ou l'intertextualité « faible » pour privilégier les formes de répétition-variation reconnaissables, qui ne peuvent échapper à « un lecteur normalement cultivé » (122). Il resterait sans doute à déterminer ce qu'est un « lecteur normalement cultivé » mais la réécriture attend de celui-ci qu'il repère le travail de reprise dans un texte et en tire éventuellement du plaisir. Pour cela, cette reprise ne doit pas se confiner à des allusions ou à de petits renvois ponctuels mais doit se manifester clairement et massivement. Comme l'écrit l'auteure :

La réécriture se distinguera donc de l'intertextualité par l'ampleur des segments textuels qu'elle concerne nécessairement; la réécriture se constitue toujours d'un faisceau de réécritures concrètes, dont la présence matérielle dans le texte doit être vérifiée dans un ensemble suffisamment probant (Gignoux, 2005 : 114).

D'autre part, cet ensemble, à la différence du postulat des conceptualisations intertextuelles classiques, ne saurait s'établir involontairement, à travers le déploiement de réminiscences inconscientes. Comme les pratiques interdiscursives, la pratique de la réécriture implique une intentionnalité de l'auteur ou du « récrivain ». Toujours « ludique », dans le sens où elle cherche constamment à établir une connivence avec le lecteur du texte, la réécriture est marquée par la volition du sujet écrivant et se pose comme une pratique consciente, désirante, s'affichant souvent avec éclat. Enfin, peu préoccupée par le hors-texte ou par les discours sociaux traversant les textes, la réécriture — comme pratique et comme objet de réflexion —

se relie, même dans l'infini de ses variations, à l'idée d'une certaine clôture discursive ou autonomie textuelle.

La transfictionnalité

Également rattachée à la notion de variation (mais pas uniquement), la transfictionnalité sera la dernière conceptualisation voisine de l'interdiscursivité que je présenterai ici. Séduisante et riche d'une variété de pratiques et d'approches analytiques, la transfictionnalité aurait pu éclairer la réflexion que je développe plus loin mais, on le verra, seulement partiellement, et c'est presque à regret que j'ai choisi de la mettre de côté. Selon Richard Saint-Gelais, qui a forgé le terme, « il y a transfictionnalité lorsque des éléments fictifs sont repris dans plus d'un texte (en donnant à "texte" une extension large, valant aussi bien pour la bande dessinée, le cinéma, la représentation théâtrale ou le jeu vidéo). Ces éléments fictifs sont plus souvent qu'autrement des personnages (...) » mais peuvent aussi se manifester par le biais de « formes plus diffuses de circulation » (Saint-Gelais, 2007 : 6) comme le partage d'un univers de référence ou d'une topographie imaginaire.

Par ailleurs, bien que la transfictionnalité s'intéresse à ces formes plus « diffuses », celles-ci, comme ce que l'on rencontre du côté de la réécriture, ne sauraient être allusives ou vaguement évocatrices : elles exigent la répétition d'un « même » identifiable, le retour manifeste d'un marqueur transfictionnel. Le simple écho, la similitude ne suffisent pas et, insiste Saint-Gelais, « quels que soient les éléments concernés par la transfictionnalité, il doit y avoir identité ou, plus exactement, *prétention à l'identité* » (2007 : 7). Comme l'exprime Matthieu Letourneux, à travers cet incessant resurgissement du même, « la transfictionnalité permet de décrire le maintien d'un univers de fiction ou de certains de ses éléments sur plusieurs œuvres » (Letourneux, 2007 : 74). Plus préoccupée par les composantes de la fiction, ses suites, variations et continuations allographes, que par les discours et résonances interdiscursives traversant les œuvres, la transfictionnalité interroge et bouscule,

avant tout, la clôture de la fiction. Ainsi, l'établissement et la reconnaissance de liens transfictionnels, à travers des formes telles que le « prolongement apocryphe », le « décentrement » ou la « version contre-fictionnelle » (Saint-Gelais, 2007 : 8) rendent-ils mouvantes et poreuses des frontières en apparence intransgressibles. Cet effritement des lisières se déploie comme une dynamique, une trajectoire entraînée par une brisure à jamais irrésolue. Comme le souligne Saint-Gelais :

C'est dire le paradoxe qui, inévitablement, loge au cœur de la transfictionnalité. Qu'on parle de « retour de personnages », d'« univers partagés » ou d'« identité à travers les mondes possibles », c'est, chaque fois, l'idée de ligature, de rassemblement, voire de totalité supra-textuelle qui s'impose à l'esprit. Mais ces liens ne sont pensables — ou, plus exactement, ne sont transfictionnels — que s'ils composent avec une segmentation, une brisure. La transfictionnalité entraîne forcément une *traversée*, et donc à la fois une rupture et un contact, le second venant suturer, mais jamais parfaitement, ce que la première a séparé (Saint-Gelais, 2007 : 8).

Pour l'auteur, cette traversée des bordures de la fiction est protéiforme et bouscule souvent ses propres présupposés, notamment « l'indépendance matérielle des textes, celles des récits, l'intervention d'au moins un écrivain distinct de l'auteur original » (p.9). Je ne commenterai pas plus avant ces présupposés qui, pour Saint-Gelais, fondent (ou semblent fonder) la transfictionnalité et, tout à la fois, lui font obstacle¹⁰. Plutôt, je retiendrai ici l'idée centrale d'une liminalité textuelle fragilisée par une dynamique, un mouvement d'ouverture ou d'échappée vers un imaginaire contigu, homologue, un « même » renouvelé ou augmenté.

Rencontrée également du côté des conceptualisations telles la réécriture théâtrale et la réécriture, cette dynamique s'observe aussi, on l'a vu, du côté de l'interdiscursivité. Or, alors que celle-ci se préoccupe abondamment du hors-texte, s'intéressant aux discours sociaux imprégnant les œuvres, de même qu'à leurs dynamiques

¹⁰ Pour un regard approfondi sur chacune de ces dimensions, lire les réflexions colligées par Audet et Saint-Gelais dans *La fiction, suites et variations* (2007).

relationnelles, le hors-texte est peu pris en compte dans les autres approches présentées ici. Ainsi, la plupart du temps, l'étude de la traversée des frontières se fait pour ainsi dire en vase clos, dans le cadre d'une observation des appropriations/variétés textuelles ou des continuités fictionnelles. Comme l'étude de divers discours et de leurs contre-interpellations — le discours féministe, par exemple — occupe une large part de la réflexion développée dans cette thèse, on comprend bien qu'il me serait impossible d'élire une approche d'analyse faisant l'économie du hors-texte.

Par ailleurs, on l'a vu, tant la réécriture théâtrale, la réécriture que la transfictionnalité concerneront, le plus souvent, la reprise ou la poursuite volontaire et visible de morceaux textuels massifs, aisément reconnaissables. Comme, dans la présente étude, la dynamique observée entre les œuvres ne relève pas de la reprise ou de la continuation, il serait, encore une fois, difficile d'adopter complètement l'une ou l'autre de ces approches. En outre, puisque le deuxième volet de cette thèse concerne les résonances interdiscursives, souvent brumeuses ou allusives, rencontrées dans l'écriture des *Dormantes*, et que ce texte, bien qu'imprégné de traces allographes, ne se pose nullement comme une reprise ou une continuation, une approche interdiscursive me semble, ici, plus appropriée. Bien sûr, mon appropriation de cette dernière approche se révèle quelque peu inorthodoxe. En effet, je n'hésite pas, comme Barthes, à faire fi de la chronologie dans l'établissement d'une lecture croisée et largement intersubjective des textes — les miens comme ceux qui les traversent. De plus, alors que Bruce insiste sur l'intentionnalité de l'auteur dans une pratique d'écriture interdiscursive, j'observe plutôt, en tirant cette dernière du côté de la réflexion poétique, que cette intentionnalité (ou la conscience de celle-ci) est parfois plus friable, plus insaisissable, qu'il n'y paraît...

Du côté de la poïétique

L'auteur Paul Valéry, inventeur du mot « poïétique », la définit comme une « étude spécifique du faire » (Passeron, 1996 : 23). S'emparant du terme pour l'instituer en théorie et *praxis* permettant de penser la création, René Passeron développe ensuite plus avant la définition forgée par Valéry. Pour lui, la poïétique se pose comme « l'ensemble des conduites opératoires (*opus operandum*) en tout domaine où peut s'observer l'élaboration, la production, la création des œuvres » (Passeron, 1996 : 23). Pour le poète et chercheur, il s'agit d'une

discipline « transversale », qui a d'abord pour objet, dans toutes les sciences — et pas seulement les sciences humaines — les multiples facettes de son objet, qui n'est ni l'œuvre à proprement parler, ni l'homme ou le groupe producteur, mais les linéaments opératoires par lesquels l'œuvre vient (dans les meilleurs cas) à l'existence (p. 23).

Sans référer directement à l'intertextualité ou à l'interdiscursivité, Passeron, en traçant les contours épistémologiques de la poïétique, évoque le phénomène de coprésence artistique en se penchant sur « les structures de la conduite créatrice dans ses rapports avec la notion de modèle » (p. 155). Rappelant qu'« aucune œuvre n'est créée *ex nihilo* » (p. 168) et que « la transgression de tout modèle » constitue « le propre du passage à l'acte créateur » (p. 158), il s'intéresse à l'imitation et à son dépassement par la différence et le détournement. Semblant renouer avec une classique étude des sources, influences et emprunts (philologie), il affirme : « il faut donner une place à une phénoménologie de la rencontre : l'artiste trouve, tout à coup, dans telle œuvre surgie par hasard devant lui, une référence qui l'illumine. Et l'émotion qu'il en éprouve oriente l'avenir de son œuvre » (p. 156). Il poursuit : « (...) l'émotion se prolonge d'actes qui en transmuent, et souvent, transfigurent les origines. À l'alchimie intérieure (...) s'ajoutent alors les modifications, travestissements et détournements qui arrachent l'œuvre en train à ses influences » (p. 156). Par ailleurs, s'il se montre attentif à ces fils invisibles qui relient la création au « modèle », Passeron ne se penche pas sur les différentes modalités possibles de la

coprésence artistique (citation, référence, allusion...) ni, ce qui étonne, sur la dynamique à l'œuvre dans le phénomène : les « linéaments opératoires » qui, agissant dans les différentes phases du trajet créateur, pourraient rendre compte du rapport à la coprésence (rencontres, amalgames, greffes, biffures, déviations, détachements...) sont ici passés sous silence. Les fluctuations du rapport au « modèle », l'établissement d'un espace de rencontre interdiscursif, avec ses mouvements d'apparition et de disparition, sont laissés dans l'ombre au profit de ce qui se révèle en aval de la création et non dans le processus de sa mise au jour. Un même phénomène se remarque dans nombre de recherche-crétions qui, comme dans la belle thèse poïétique (et poétique) du sculpteur Jean-Marc de Pas, *Le malléable et sa pétrification* (1995), évoquent en filigrane quelque rapport à une source vive extérieure, une « filiation », une « rencontre inaugurale » (Delcourt, 2007 : 57) sans observer comment cette coprésence se montre agissante dans la traversée créatrice, lui imprimant quelques-uns de ses mouvements.

Du côté des réflexions portant sur « l'écriture au féminin », l'intertextualité et l'interdiscursivité sont parfois prises en compte mais les analyses s'inscrivent le plus souvent, elles aussi, dans la lignée d'une philologie plus intéressée par le repérage des sources et filiations, voire par la biographie de l'auteure, que par l'étude du phénomène de coprésence textuelle et de sa trajectoire poïétique. Ainsi en va-t-il, par exemple, des textes qui composent les ouvrages, par ailleurs fort intéressants, *Création au féminin – Filiations* (Camus, 2007) ou *Lectrices – La littérature au miroir des femmes* (Camus et Rétif, 2004). Dans ces volumes, la trace de l'autre et la manière dont celle-ci agit sur le processus d'écriture sont esquivées par une recherche des sources ou par le récit anecdotique d'une « rencontre inaugurale » avec une figure auctoriale féminine et avec ses écrits. De semblables récits relatant la rencontre déterminante avec l'univers dramatique d'une « mère artistique » émaillaient aussi les échanges tenus lors d'une table ronde avec des auteures dans le cadre de la troisième édition de l'événement Dramaturgies en dialogue organisé par le CEAD à l'automne

2011. Poétiques ou métaphoriques, les réflexions abordaient le choc de la rencontre artistique ou la présence invisible mais durable, en soi, de la « mère artistique », mais elles demeuraient en périphérie du *comment*, de la manière dont cette rencontre établit un dialogue, dans l'écriture elle-même, avec une pratique ou une œuvre en cours.¹¹

Enfin, dans le champ des approches psychanalytiques du processus créateur, notamment chez Didier Anzieu (1981), l'intertextualité, de même que tout possible phénomène de coprésence artistique, ne sont pas pris en compte dans la réflexion sur les différentes strates de la traversée créatrice. Admettant, comme Passeron, que l'œuvre ne s'érige pas *ex nihilo*, Anzieu n'aborde qu'au passage la trace de l'autre dans la trajectoire poétique et inscrit celle-ci sous le signe de la reconnaissance d'une filiation, suivie de son rejet ou de son dépassement. Empruntant l'expression à Daniel Lagache, il nomme ce phénomène « identification héroïque », une posture inaugurale qui serait « surtout l'affaire du créateur juvénile, ou du moins commençant » (Anzieu, 1981 : 16). Aussi, affirme-t-il : « Créer requiert, comme première condition, une filiation symbolique à un créateur reconnu. Sans cette filiation, et sans son reniement ultérieur, pas de paternité possible d'une œuvre. Icare doit toujours ses ailes à quelque Dédale » (p. 16). Intéressé par les processus psychiques à l'œuvre dans le processus créateur, Anzieu ne revient plus sur ce rapport à la filiation ni sur la présence possible de « Dédale » dans la traversée créatrice : le dialogue établi avec l'œuvre en cours, les traces visibles ou imperceptibles laissées en elle, ne sont pas, par lui, pris en compte. Chez Anzieu, une fois le « reniement » réalisé, le processus créateur s'accomplit

¹¹ Ainsi, revenant sur les échanges tenus lors de cette table ronde, l'auteure Lise Vaillancourt exprime-t-elle, poétiquement, le rapport entretenu avec Jovette Marchessault et sa dramaturgie : « (...) Marchessault a-t-elle été pour autant une mère artistique? Marchessault est le courant de fond d'une rivière; ce courant qui use les pierres, donne sa véritable direction au cours d'eau, lui donne sa forme. Marchessault est une inspiratrice en ce sens que sa quête ne peut être détournée par des courants de surface. C'est sa plus grande contribution aux auteurs qui prennent la peine de se tourner vers son œuvre. Marchessault n'est pas une mère artistique. Marchessault, c'est une rivière » (<http://blogue.cead.qc.ca/blogue/>, consulté le 7 décembre 2011).

comme en vase clos, l'artiste traversant avec son propre matériau imaginaire, sans contamination par l'extériorité, les phases successives de la trajectoire créatrice. Or, comme le révèlent nombre d'écrits d'artistes – je pense notamment aux journaux de Sylvia Plath évoqués plus haut – la présence de l'autre peut se montrer agissante à toutes les étapes du processus de création, surgissant dans les notes préliminaires et les brouillons, se greffant en d'étranges concrétions à un imaginaire en construction, déployant un espace interdiscursif où des mots et des images allographes viennent irriguer un univers mouvant, en éclosion. Intéressée par cette dynamique de coprésence textuelle, c'est donc celle-ci — quelque peu laissée dans l'ombre par la poétique et l'approche psychanalytique du processus créateur — que je m'attacherai à observer dans la dernière partie de cette thèse alors que je me pencherai sur les résonances interdiscursives qui relient les imaginaires du féminin rencontrés chez Dominick Parenteau-Lebeuf à l'écriture de mon texte dramatique *Les Dormantes*.

1.2 Imaginaires du féminin

Une importante dimension de cette thèse s'érige dans le territoire discursif des imaginaires du féminin. Alors qu'au chapitre suivant je présente de façon globale l'angle postféministe sous lequel, en partie, j'ai choisi d'aborder ces imaginaires dans l'étude des œuvres choisies, les prochaines pages tracent quelques-uns des contours possibles du féminin. Je ne développe pas ici un historique de la notion mais privilégie une saisie composite, à travers un faisceau de discours qui, pour moi, construisent le féminin. En particulier, quelques conceptualisations psychanalytiques et postféministes, bien différentes, voire parfois contradictoires, se rencontrent ici, contribuant, dans leurs frictions interdiscursives, à établir ma cartographie du féminin. Enfin, dans le dernier segment de ce chapitre, je me penche plus spécifiquement sur un champ discursif lié aux dimensions esthétique et poétique de la présente thèse, soit l'écriture au féminin (St-Martin, 1999; Lessana, 2000; Eliacheff et Heinich, 2002).

1.2.1 Le féminin au carrefour des discours

Le féminin est une construction discursive — sociale, culturelle, intime. Celle-ci, se distingue de l'identité sexuelle biologique mais s'érige dans sa périphérie, dans un espace symbolique pluriel, toujours mouvant. Échappant à tout aplanissement définitionnel, ce *topos* changeant, à l'image du sujet postmoderne, est un carrefour interdiscursif, un paysage où se rencontrent, s'amalgament ou s'entrechoquent différents discours, certains faisant saillie alors que d'autres demeurent plus évanescents. N'étant plus à la remorque d'une charge féministe revendicatrice, le féminin ne persiste pas moins, aujourd'hui, à se poser comme différence, comme prise de parole et manière d'être au monde. Cela s'observe tant au quotidien, dans le monde vécu, que dans les discours artistiques, notamment théâtraux. Par ailleurs, comme on le verra au chapitre suivant, ce féminin, désormais délesté de l'étiquette féministe, est plurivoque, s'exprimant à travers une myriade de discours différents, mais partageant néanmoins une conscience, quelques préoccupations similaires, des idéologies communes, telle l'inclusion du masculin, de l'altérité. Comme le remarque Josette Féral à propos de la démarche de metteuses en scène contemporaines et de leur façon de penser le féminin et le théâtre :

Faire un théâtre féministe n'est plus à l'ordre du jour, pas même constituer un répertoire féministe, malgré une attention particulière bien réelle aux personnages féminins et aux questions qui les habitent. L'univers féminin se définit désormais en relation avec celui des hommes (Féral, 2007 : 47).

Cet « univers féminin » qui rejette les anciennes binarités (homme/femme mais aussi Noir/Blanc, corps/pensée, etc.) et rompt avec toute forme d'essentialisme et de déterminisme, autorise aujourd'hui une plurivocité discursive, une cohabitation des différentes postures et « im-postures » (Regard, 2002b) qui n'ont de cesse de le construire, le déconstruire, et l'ériger à nouveau, ailleurs, et autrement. Ouvert à tous les vents qui le traversent et lui impriment un mouvement, cet univers est multiple, présentant autant de visages et de formes que les pratiques artistiques qui le disent,

que les réflexions qui le pensent. Dès lors, à chacun, chacune, de composer le paysage du féminin qui lui convient, en reconduisant quelques idées partagées, en en rejetant d'autres, en faisant s'entrelacer quelques discours discordants et en faisant de cette rencontre un nouvel espace interdiscursif, singulier, « parlant ».

Dans les chapitres qui suivent, le champ du féminin que je propose, dans lequel je m'inscris et à partir duquel j'observe les œuvres de Dominick Parenteau-Lebeuf ainsi que l'élaboration des *Dormantes*, est donc un lieu unique. C'est un espace fluctuant s'érigeant sur une ondoyante « nappe de discours » (Foucault, 1990) et à même la friction de ces derniers. Ainsi, se posant déjà comme espace interdiscursif, le féminin que je fais mien se nourrit de certaines conceptualisations psychanalytiques, lesquelles reconduisent une approche freudienne du féminin fondée sur le « manque » et l'opacité des représentations (Freud, 1954, 1967; Lacan, 1975) ou sur le « creux » (Anzieu, 2004) tout en puisant aussi du côté des discours postféministes, lesquels, au contraire, posent le féminin comme une « opérativité poétique », une « force » (Regard, 2002b), voire un « débordement » (St-Martin, 2004). Entre ce manque et ce débordement, dans la tension entre des constructions discursives divergentes mais accordant chacune au féminin une part d'insaisissable, se déploie ici, momentanément, un possible du féminin.

1.2.2 Constructions psychanalytiques ou le « manque » féminin

D'aucuns ont reproché à Freud une incapacité à penser le féminin autrement que comme l'envers du masculin, seul porteur d'une volonté de puissance et vecteur de création et d'ordonnement du monde, une conceptualisation reconduisant une pluriséculaire construction « en négatif » du féminin (Ramsey, 1999). Établissant, en effet, dès sa théorisation de la sexualité infantile, le féminin sur le manque (absence et désir du phallus, refoulement hystérique, etc.) Freud révèle aussi, en creux, la complexité et l'inassignable du féminin, attestant souvent de sa propre difficulté à le

nommer, à en pénétrer les arcanes. Arpentant le littoral de la psyché féminine comme ceux de sa réalité corporelle et sexuelle, le discours freudien égrène les images de l'insondable, faisant du féminin et de la sexualité féminine tantôt un « continent noir », tantôt un « roc impénétrable », voire une « forêt épaisse » (Freud, 1954, 1984). Se dépliant dans un espace de l'innommable, déployant de multiples voiles masquant une absence, un lieu impossible à figurer puisque sans autre représentant que l'ouverture, la béance, le féminin chez Freud est un substantif insaisissable, espace perpétuellement changeant, dérobé, ne se laissant saisir qu'à travers son effacement. À ce lieu tissé d'impensable correspond également un espace corporel inquiétant, siège lui aussi de représentations obscures, d'invisibles et innommables mécaniques organiques. Pour plusieurs artistes, notamment Brigitte Haentjens, ces représentations sibyllines ou effrayantes sont toujours fortement présentes aujourd'hui, repérables dans l'imaginaire, leur persistance pouvant même induire une sorte de défiance à l'égard du féminin. La metteuse en scène explique :

J'ai refusé pendant très longtemps le fait d'être une femme sur le plan artistique, je ne voulais pas faire de création *féminine* (...). L'intérêt pour le territoire féminin m'est venu assez tardivement, j'avais quand même quarante ans... J'ai l'impression que pour beaucoup de gens le territoire féminin est toujours perçu comme le lieu des humeurs, du sang, des fluides, que c'est dégoûtant, dégoulinant, organique... terrifiant (Dupré, 2006 : 96).

Si « terrifiant » soit-il, ce territoire n'en continue pas moins de se montrer aujourd'hui attractif, paysage se dessinant et se redessinant au gré des constructions discursives, des expériences sensorielles et des œuvres artistiques qui le rendent provisoirement saisissable, entre polysémie, contradictions et opacité sémantique des représentations. Ainsi, comme on le lira au chapitre IV, si Parenteau-Lebeuf souvent refuse d'arrimer son discours dramaturgique au lieu obscur « des humeurs, du sang, des fluides », privilégiant l'imaginaire du corps-surface — lisse, impénétrable, écran sur lequel s'écrit un discours étranger (*Nacre C.*, 2005) — ou encore celui du corps morcelé, diffracté, voire aboli (*Vive la Canadienne!*, 2005), l'insaisissable du féminin se

manifeste chez elle tout autrement, se donnant à lire à travers un incessant jeu du visible et de l'invisible. Ainsi en est-il, par exemple, dans *Nacre C.* (2005) où, paradoxalement, un imaginaire du corps-objet d'art, saisissant et miroitant, cohabite avec un imaginaire du corps effrité, désinvesti, inapte à s'auto-désigner dans un discours où, par ailleurs, le « je » est effacé. Ici, l'imaginaire corporel est partiellement dérobé au dicible, échappant à la Lettre mais, entre apparition et effacement, ne cesse jamais tout à fait de signifier, posant paradoxalement son évanescence comme un surplus de présence.

Cette évanescence, ce *manque à être* étonnamment débordant rappelle la compréhension lacanienne du féminin, marquée par l'ambivalence, par le double-mouvement « de reconnaissance-réduction (...) tout au long de ce qu'il [Lacan] en dit » (Guyomard, 2002 : 14). « Je n'en veux rien savoir » affirme ainsi Lacan dans le Séminaire ironiquement intitulé *Encore* (1975) à propos de ce féminin qui pourtant n'a de cesse de se rendre manifeste sur les bords et dans les interstices d'un discours qui peine à le maintenir en périphérie du sens, à lui refuser sa part de signifiante. Posant à la suite de Freud qu'il n'existe pas de signifiant du féminin, la béance, l'invisible, ne pouvant se substituer symboliquement au phallus, Lacan affirme qu'il n'y a pas « la » femme, que « la femme n'est *pas toute* » (p. 13). Pas toute, soit, mais pas *rien* non plus. Alors que dans l'inconscient le phallus est ce qui fait trait, ce qui se pose comme représentant du désir, ordonnateur du Symbolique (donc du langage), le féminin, par son invisibilité, sa vacuité, par l'absence d'un représentant psychique qui le dise, se dérobe au sens, se fait errance, lieu hors-lieu, exilé du langage. Le féminin, pour Lacan, est un « impossible à dire ».

Or, cet « impossible », tout insaisissable ou inassignable soit-il, n'en est pas pour autant inexistant. Voilé, « barré » par le masculin, le féminin se révèle à même sa propre infigurabilité, dans le rapport en creux, fondé sur le manque, qu'il établit avec l'Autre. Une dynamique qui, malgré son aporie essentielle, rend, en partie et malgré tout, le féminin dicible. Comme le rappelle Annick Demers :

Qu'il n'y ait pas de signifiant du féminin découle d'une logique d'écriture et non d'une impossibilité métaphysique. Une femme peut s'identifier au représentant du désir, ce trait (phallus) qui dit le manque dans l'autre, parce qu'elle est un être de langage. En tant que sujet de la parole, elle participe de la loi de la représentation, même s'il n'y a pas de représentant psychique pour dire son sexe en tant que tel. Comme le réel, donc, le féminin fait trou, se tient ailleurs que là où il se montre (Demers, 2000 : 53).

Chez Lacan, cet ailleurs n'est saisissable, momentanément, que s'il se fait le lieu d'une rencontre ou plutôt d'une « intersection » avec l'Autre (Lacan, 1975 : 14). Pour l'auteur, en effet, cet Autre, signe d'une altérité radicale, lieu du déploiement infini de la parole, est également l'espace d'une non-coïncidence avec soi et autrui, révélateur d'un désir porté par le manque. Inapte à insuffler ce qui manque à l'autre, « le désir de l'homme se constitue sous le signe de la médiation, il est désir de faire reconnaître son désir. Il a pour objet un désir, celui d'autrui (...) » (Lacan, 1966 : 181). Or, alors que le féminin pourrait se construire dans la reconnaissance de ce désir, Lacan pose plutôt l'impossibilité de cette constitution, pourfendant, dans sa première théorie de la jouissance sexuelle, l'illusion de l'Un, de la fusion, de la complétude par assouvissement du désir. Pour Lacan, « la jouissance, en tant que sexuelle, est phallique, c'est-à-dire qu'elle ne se rapporte pas à l'Autre comme tel » (1975 : 14). Par ailleurs, dans l'autre théorie de la jouissance construite par l'auteur, la jouissance de l'Autre, le féminin se pose comme un *en-plus* de la jouissance des corps dont « je » ne peut rien dire, rien savoir, car son espace, impensable, incastrable, échappe sans fin au signifiant, n'a de cesse de se dérober à la Lettre. Ainsi, même lorsqu'il restreint le féminin au champ de la seule jouissance, ce féminin, dans son opacité, dans sa compacité fuyante, demeure absence visible, béance rayonnante, faille pleine. « Rien de plus compact qu'une faille » d'écrire l'auteur (1975 : 14). Et pour peu qu'elle se rapporte tout de même à l'Autre, même partiellement, même en creux, la

jouissance s'inscrit dans cet instant de la faille, cette absence irradiante où loge le féminin.

En risquant un rapprochement interdiscursif, ce paradoxe d'un *en-plus* de jouissance qui se révèle par l'échappée, la faille, la soustraction, n'est pas sans me rappeler ce que dit Barthes de la jouissance du texte, établie, comme le féminin (freudien et lacanien) sous le signe du manque et de la fuite. En effet, pour l'auteur, la jouissance du texte se pose comme une atopie, espace inassignable, lieu d'un double mouvement paradoxal qui, supprimant momentanément la possibilité de signifier, tire le lecteur (ou le spectateur) hors de l'expérience immédiate tout en l'y engloutissant profondément. À travers ce retranchement momentané de la signifiante, dans un fulgurant moment de manque, l'expérience, clivant profondément le sujet, lui permet de jouir en même temps, à travers le mouvement fuyant de l'œuvre, « de la consistance de son moi et de sa chute » (Barthes, 2000 : 97). Ce type de plaisir, pour Barthes, n'est pas celui d'une absence définitive, d'une abolition du sens ou du moi puisque « la destruction ne l'intéresse pas [le plaisir]; ce qu'il veut, c'est le lieu d'une perte, c'est la faille, la coupure, la déflation, le *fading* qui saisit le sujet au cœur de la jouissance » (88).

Assurément, cette jouissance, qui est chez Barthes celle de l'interstice, de l'intervalle, d'un manque indicible qui pourtant se peut nommer à même ses propres jeux d'apparition et de disparition, trouve quelque écho avec l'idée d'un féminin en fuite, inassignable, marquant paradoxalement sa présence dans les blancs de la signifiante et du représentable, à même sa propre évanescence. Dans les œuvres étudiées plus loin, dans l'observation de leurs réverbérations interdiscursives dans l'élaboration des *Dormantes*, les surgissements furtifs de cette jouissance de l'œuvre, mis en parallèle avec un certain imaginaire du féminin évanescent et contribuant à le construire, seront observés, opérant un tracé qui sera ponctuellement mis au jour.

Par ailleurs, il va sans dire que ces constructions discursives sous le signe du manque ne sont pas les seules qui permettent de circonscrire le féminin. En faisant de celui-ci une forme d'altérité radicale, un « impensable », ces discours posent d'emblée le masculin comme seul espace normatif, lieu clos à partir duquel l'autre s'observe. Comme le souligne Danielle Ramsey (1999), si les compréhensions freudienne et lacanienne du féminin ont pu soulever la critique féministe, notamment chez Kristeva et Irigaray qui ont voulu répondre à une possible misogynie perçue chez Lacan, ces constructions, ainsi que l'a démontré Juliet Mitchell (1974), ne doivent pas être lues comme une invitation au phallocentrisme mais plutôt comme un éclaircissement, « an insight into the psychic routes of patriarchy » (Ramsey, 1999 : 169). Tout discours est situé historiquement et localement, témoigne de son temps, et si ces constructions du féminin ont pu s'élaborer sous l'égide d'un patriarcat désormais ébranlé, effrité, il n'en demeure pas moins qu'elles ont imprimé une trace importante dans différents champs discursifs permettant de penser le féminin et qu'elles sont toujours agissantes, peuvent se révéler « parlantes » pour qui s'y reconnaît ou choisit délibérément de s'y reconnaître en partie, aujourd'hui. De même, elles se montrent tout aussi opérantes lorsque, écorchées, prises à rebours, elles entraînent la formation d'altérités supplémentaires, de manières toujours « autres » de penser le féminin.

Ainsi, Annie Anzieu, souhaitant « revenir sur l'épreuve féminine d'être pensée au négatif » (2004 : 59), propose-t-elle dans son ouvrage intitulé *La femme sans qualité* une réflexion qui contre-interpelle, sans les rejeter complètement, les constructions discursives fondées sur le manque, le négatif d'une présence. Outre la référence au célèbre roman de Musil, le titre du livre traduit le désir de l'auteure de « tirer hors de la conception masculine qui s'impose en général, une image plus réelle de la femme (...) » soulignant combien il est ardu « de modifier tant soit peu une image de femme affublée de tous les attributs contestables que lui impose la conception masculine » (Anzieu, 2004 : XI), le premier de ces attributs étant ce « manque » faisant de la psyché féminine un impossible à dire. Déboulonnant cette autre forme de

« mascarade »¹², l'auteure, forte d'une longue et riche pratique d'analyste, s'appuyant sur cette expérience professionnelle mais aussi sur son propre parcours intellectuel, affectif et corporel, montre que le féminin se dit, n'a de cesse de se dire, et qu'il s'affirme ailleurs que dans le trou, le gouffre du sens où trop souvent on le confine.

Aussi, Anzieu propose-t-elle, c'est son terme, une « esquisse » du féminin qui, même s'il peut se projeter sur d'autres objets — des textes, par exemple — trouve sa source première, chez la femme, du côté de l'image de soi. Construction instable, mouvante, cette image faite de « lambeaux d'idéal mêlés à des fragments d'ignoble » (2004 :17) trouve sa source première dans l'expérience intime du corps. Celle-ci, maintenue en bordure des discours freudien et lacanien, ou méconnue par eux, réintroduit une spécificité organique dans la compréhension du féminin, lequel, en grande partie s'élabore à même les sensations et représentations internes du corps. Sans s'aventurer du côté de la biologie, l'auteure atteste tout de même d'une spécificité de la corporéité féminine, une esthésie particulière, en perpétuelle mouvance, qui participe des élaborations de la psyché, des constructions de l'imaginaire. L'anthropologie du corps a démontré combien l'expérience somatique et la construction identitaire sont tissées d'imaginaire et combien, hors le corps, les différentes expressions de cet imaginaire ne sauraient exister, posant que « le corps est la condition humaine du monde, ce lieu où le flux incessant des choses s'arrête en significations précises ou en ambiances, se métamorphosant en images, en sons, en odeurs, en textures, en couleurs, en paysages, etc. » (Le Breton, 2006 : 15) et que, indétachable de cette expérience du corps, « l'identité personnelle n'est jamais une entité, elle n'est pas enclose, elle se trame toujours dans l'inachevé » (Le Breton, 2003 : 21). Le discours d'Anzieu s'inscrit dans cette voie.

¹² Je fais allusion, ici, à « la féminité comme mascarade », expression forgée par Joan Rivière (1929) dans un article où l'auteure présente la féminité comme une succession de masques portés devant l'autre afin de gagner l'approbation et l'acceptation. Aujourd'hui, cette féminité est à distinguer du féminin dont elle peut, toutefois, être une constituante discursive, consciente ou non (Regard, 2002).

Reconnaissant au corps féminin diverses spécificités, par exemple une inscription cyclique, non linéaire, dans la temporalité, l'auteure s'attache surtout à démontrer que ce corps, par sa géographie particulière, ne saurait être, dans la psyché, dénué de signifiant. Aussi, au *manque à être* lacanien, à toute élaboration du féminin fondée sur le manque substitue-t-elle la représentation du *creux*, affirmant qu'il est possible de

concevoir comme équivalent symbolique du phallus, le creux. Un creux n'est ni un manque ni un vide. Un orifice n'est pas non plus un trou, un gouffre sans aboutissement. C'est une ouverture vers une profondeur délimitée par une enveloppe. Un lieu en soi, susceptible d'une activité propre et autonome. Réceptacle, habitacle, productif ou destructeur (...). Dans le creux sexuel féminin excitable sourd l'inquiétante étrangeté, le non-visible, le secret — et parfois le reconnu. Le lieu de la différence et de la confusion réversibles. L'aboutissement du sens (Anzieu, 2004 : 41-42).

Bien sûr, au risque d'un certain essentialisme, Anzieu reconduit dans son discours un imaginaire de l'invisible et du mystérieux pour appréhender le féminin mais chez elle cela se détache de l'idée du manque et de l'inexprimable pour se poser en force agissante, génératrice de sens. Par exemple, liant les représentations internes du corps féminin à l'idée centrale de creux, elle fait de cet espace un lieu symbolique de germination, qu'il se rattache, évidemment, à la procréation ou qu'il conditionne toute conduite productive, notamment l'acte créateur. Intéressée par la question de l'écriture, l'auteure, à travers plusieurs exemples puisés dans la parole de ses analysées, rattache ainsi la pratique scripturale, dans ses écueils comme dans ses jaillissements, à la conscience intérieure de ce creux associé au maternel et à l'idée de fécondation. Se détachant des représentations usuelles qui, lorsqu'elles rapprochent le corps et l'écriture, font souvent de l'objet écrit un déchet, un hors-soi excrémental, Anzieu lie plutôt symboliquement la pratique de l'écriture à la conception et à la parturition. Chez elle, l'espace intérieur de la femme est un territoire hautement érotisé dès le plus jeune âge, véritable signifiant du désir féminin et en attente d'être comblé par l'enfant à naître comme par le mot, par la parole à écrire. Bien sûr la

métaphore n'est pas nouvelle, les expressions liant la création artistique à l'enfantement se rencontrent communément dans divers champs discursifs, mais la compréhension d'Anzieu y ajoute un surplus de sens, restituant de la signifiante à un espace symbolique fécond mais pourtant traditionnellement marqué du sceau du manque, de l'absence.

Par ailleurs, cette conceptualisation du féminin déborde de la seule expérience intime du corps et de la pratique créatrice, faisant parfois saillie, symboliquement, au cœur même des œuvres. Aussi, est-il intéressant d'observer comment, dans divers textes artistiques, différentes représentations symboliques du creux émergent çà et là pour construire un archipel d'images liées au féminin, souvent (mais pas uniquement) dans son lien avec le maternel — j'aborderai plus profondément cette question au chapitre IV alors que, entre autres, sera étudiée la représentation du creux dans les pièces *Dévoilement devant notaire* (2002), *Portrait chinois d'une imposteure* (2003) et *La petite scrap* (2005), des œuvres où cet espace symbolique est lié à la fécondité créatrice mais aussi, étonnamment, à son envers, plus trouble et mortifère.

Bien que le discours d'Anzieu semble par trop souvent marqué d'indécidabilité — l'auteure réfute le *manque à être* lacanien mais s'empare du négatif freudien pour en faire un « signifiant de démarcation » (Anzieu, 2004, p. 63) tirant le féminin vers l'incomplétude du moi et la solitude — l'auteure élabore une alternative opérante pour penser le féminin hors du lacunaire, de l'irreprésentable et de l'innommable pour l'inscrire pleinement dans le champ du dicible et de la plénitude possible, englobant quelques zones d'ombre. Ce faisant, elle investit de signification l'espace du féminin tout en lui conservant, en filigrane, une part d'insaisissable.

1.2.3 Constructions postféministes ou le féminin inassignable

Cette impossibilité de circonscrire complètement le féminin ou, comme l'écrit joliment Frédéric Regard (2002b), ce refus de « l'assigner à résidence » (p. 8) est au

centre des divers champs discursifs du postféminisme. Une large part du chapitre suivant étant dédiée à ces discours, je ne présenterai ici qu'un seul (double) déterminant du féminin, qui le distingue des conceptualisations psychanalytiques fondées sur le manque, soit l'excès (ou le débordement) et l'inassignable tels qu'ils se présentent chez Regard dans *La force du féminin* (2002b). Érigeant sa compréhension du féminin à partir des lectures juxtaposées de trois essais marquants de Virginia Woolf — *Mr Bennett et Mrs Brown* (1924), *Une chambre à soi* (1929), *Trois guinées* (1938) — l'auteur déborde du lieu d'énonciation woolfien pour proposer une réflexion à l'image de son objet, faisant du féminin et de l'écriture qui le dit, un espace inassignable, excessif et impur, un déplacement qui trouve sa signification « dans l'espacement sans fin, illimité et sans bords, dans la différence dynamique qui affole les fixations du symbolique » (Regard, 2002b : 124).

Posant le féminin comme une « performativité langagière » (p. 7), Regard le distingue de la féminité, entendue comme mascarade ou discours mythologisant tentant d'essentialiser la femme, tout autant qu'il le détache de sa contre-interpellation discursive, soit le féminisme. Pour l'auteur, « le féminin est un "post-féminisme". Ce "post" ne renie rien : il prend le passé en compte, le garde en mémoire, mais dans le même temps il ouvre aussi un autre espace » (p. 7).¹³ Cet espace, qui n'est ni celui d'un discours de domination (la féminité) ni celui de sa riposte directe (le féminisme) ne rejette pas nécessairement ces constructions discursives et, dans une fluctuation perpétuelle, érige avec celles-ci ou autour d'elles d'autres formes d'altérité. Ainsi, pour l'auteur,

Le féminin s'inscrit comme opérativité poétique. Il lui arrive de travailler à partir de la féminité ou du féminisme, de laisser croire à une persistance de la naturalisation et de l'essentialité (quand il se reconnaît dans une « écriture féminine »), d'épouser les luttes du contrordre, mais le féminin s'opère avant tout (...) au-delà ou en deçà des oppositions. 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 cohérent et

¹³ Cette dimension est présentée de façon détaillée au chapitre suivant.

totalitaire pour réinventer l'espace des déformations de figures (Regard, 2002b : 6).

Plusieurs lieux, dans la vie courante comme dans diverses pratiques artistiques, peuvent se révéler un territoire fertile où peuvent se jouer les articulations mouvantes du féminin. Néanmoins, pour Regard, c'est dans l'écriture que se niche toute la force et l'inventivité créatrice du féminin. Cela ne revient pas à dire que le féminin se dissocie de la réalité quotidienne ou des enjeux politiques de notre temps, où, de toute façon, il fait aussi entendre sa (ses) voix, mais c'est dans l'écriture, dans la trame mouvante du texte s'écrivant et se lisant, que l'auteur repère l'inassignable, la puissance disjonctive du féminin. Pour l'auteur, ce dernier est « toujours déjà texte » (p. 6), espace ouvert et mobile, transpercé par l'écriture, traversé par l'expérience poétique d'une constante réinvention de l'altérité.

Alors que dans les compréhensions psychanalytiques précédemment présentées, cette altérité se profilait le plus souvent sous le signe du manque, de la béance, ou de la blanche impossibilité de signifier, elle s'affirme plutôt ici comme une force, une pulsation poétique, plénitude rayonnante qui, dans la circulation permanente de ses effets et de ses identités, établit sa signifiante en bousculant les anciennes oppositions. Pour Regard, le féminin est « l'opération de l'altérité, mais une altérité non fondée sur les chocs polaires, une altérité qui admet les contraires, se rit de la contradiction, vit une différence clivée, dynamisée » (2002b : 7). S'inscrivant dans l'espace du texte pour construire avec les mots d'autres modalités d'être, le féminin se pose comme force imageante excessive, dissolvant les frontières entre des territoires discursifs en apparence éloignés — androgynie, surdifférenciation sexuelle, féminité, féminisme, etc. À ce mouvement de débordement des cadres se rattache, indissociable, l'idée d'une impossible fixité du féminin, d'une fuite en avant permanente qui, à travers les discours qu'il construit et qui le construisent, le rendent inassignable. Repérant dans nombre d'images wolffiennes cette image de fuite en

tant que métaphore d'identités mouvantes ne se signifiant qu'à travers le déplacement, le mouvement (comme l'échappée en taxi dans *Une chambre à soi*), l'auteur fait de ces nombreuses figures dynamiques un important déterminant du féminin et agent de subversion. « Quoi de plus subversif, en effet » écrit-il « que cette force de langage qui interdit d'assigner une place à un sexe, et qui dans le même mouvement intègre l'impureté, c'est-à-dire le mélange, le partage, l'enjambement, la rupture de construction ? » (p. 82). Rappelant que c'est aussi dans ce mouvement de déplacement que Jacques Derrida observait, à propos de l'écriture d'Hélène Cixous, que « s'opère le féminin » (p. 82), Regard emprunte à l'auteur le néologisme d'*im-posture* pour cerner cette position perpétuellement impermanente du féminin qui « s'érigeant dans le jeu complexe des figures de l'instabilité et de l'impureté invente une différence autre » (p. 83).

Assurément, on le verra, cette *im-posture* du féminin est repérable et signifiante dans plusieurs textes de Parenteau-Lebeuf de même que dans l'élaboration créatrice des *Dormantes*. Par exemple, se déployant à travers diverses stratégies d'énonciation, par la parole ou par l'image, l'indéterminé, l'insaisissable du féminin délimite ses propres bords mobiles par le biais de diverses figures de l'indécidabilité fuyante, là où le soi et l'autre se mêlent, se fondent, se confondent (*Portrait chinois d'une imposteure*, 2003; *La petite scrap*, 2005). De même, les images de l'excès, du débordement féminin, s'opposant à celles (tout aussi importantes) du manque et du vide, peuvent s'observer dans certains textes de l'auteure, notamment dans la pièce *Dévoilement devant notaire* (2002) où, à la parole torrentielle, logorrhéique, du personnage d'Irène-Iris, s'ajoute l'en-plus d'un corps débordant, chutant, saignant du nez, ne se contenant plus, s'exténuant dans la quête d'une identité mouvante qui cherche à dépasser son morcellement, son incomplétude.

Si ce féminin « est toujours défini comme excès, débordement du Logos masculin, déraison (...), ce féminin fluide, éclaté, insaisissable, [qui] ouvre la porte à tous les possibles, semble-t-il, à toutes les jouissances » (St-Martin, 2004 : 9), s'érige aussi en

contiguïté avec des conceptualisations qui peuvent lui paraître antithétiques. Bien que le féminin postféministe accueille la différence, les élaborations fondées sur le manque, l'évanescence, voire le creux, telles qu'elles ont été évoquées plus haut, peuvent lui paraître rébarbatives. Or, il me semble que c'est justement dans le choc des différences discursives, dans la coexistence et la friction des contraires que peuvent naître des imaginaires du féminin complexes, s'abreuvant au discours du manque comme à celui de l'excès, les opposant, les amalgamant ou balançant entre les deux pour établir des constructions nomades et dynamiques. Semblablement, pour moi, lectrice/spectatrice des œuvres explorant le féminin, auteure en faisant la trame d'un texte naissant, cette oscillation, et parfois cette étrange coalescence entre le vide et le débordement peuvent se révéler porteuses et signifiantes, permettant d'inscrire le féminin et son écriture dans « un espacement poétique illimité (...), inassignable » (Regard, 2002b : 120).

CHAPITRE II

CADRE CONCEPTUEL ET MÉTHODOLOGIE

Comme je me penche, dans cette recherche, sur différents imaginaires du féminin chez Parenteau-Lebeuf, et puisque j'en observe les multiples réverbérations interdiscursives dans l'écriture du texte dramatique *Les Dormantes*, j'ai choisi de privilégier ici une approche composite. En effet, la pluri-dimensionnalité de l'objet de recherche le rend difficilement saisissable par le biais d'un seul type de discours et l'amalgame théorique et méthodologique, une « tactique insolite » de plus en plus répandue en études des arts (Laurier et Gosselin, 2004), est plus à même d'éclairer les différentes facettes d'un objet caractérisé par son hétérogénéité. À l'image d'un théâtre actuel évoluant de plus en plus sous le signe du mélange des formes et de l'indécidabilité disciplinaire, le cadre conceptuel proposé ici s'établit dans la rencontre entre des champs théoriques différents, éloignés, mais susceptibles d'une

singulière complémentarité. Il s'agit d'un espace interdiscursif particulier qui, au-delà des approches convenues, se pose, ainsi que l'écrivent Laurier et Gosselin (2004), comme « un espace à occuper pour chercher, sentir, formuler. Un espace à habiter pour un temps; le temps d'installer un propos et de risquer délibérément l'aventure des possibles » (p. 19).

2.1 Cadre conceptuel

Aussi, dans le nouvel espace déployé ici, le discours postféministe, l'esthétique théâtrale (poétiques du drame contemporain) et la poïétique se rejoignent-ils pour former le cadre conceptuel de la thèse. Cet alliage me semble approprié en ce qu'il permet, d'un chapitre à l'autre, et d'une œuvre à l'autre, le saisissement et l'analyse croisée des résonances interdiscursives (et des dissemblances) entre les imaginaires, que celles-ci soient formelles ou thématiques. Dans le présent chapitre, je cernerai les contours de chacun des trois pôles formant le cadre conceptuel de la thèse; j'en révélerai les composantes importantes de même que certaines des raisons qui, pour moi, sous-tendent leur élection. Suivront, pour terminer, quelques considérations méthodologiques.

2.1.1 Perspectives postféministes

Le premier des trois pôles du cadre conceptuel, le discours postféministe, a été choisi car l'exploration des différents territoires du féminin, le désir de les ébranler et de les réinventer, perceptibles dans chacune des œuvres choisies et traversant, au départ, l'écriture des *Dormantes*, permettent de les associer à cette mouvance, ou plutôt à ce moment de l'histoire des femmes où il ne s'agit plus de revendiquer¹⁴ mais de se

¹⁴ À ce sujet, Parenteau-Lebeuf affirme qu'il ne s'agit pas, à travers ses textes, de contester ou de réclamer mais plutôt de faire se rencontrer dans la fiction (et dans la friction!) une réalité actuelle et les discours (féministes) qui l'ont précédée, voire desquels elle a émergé (Rencontre avec des étudiants du

réapproprié le féminin à travers un discours souvent plurivoque et teinté d'ambiguïtés (Baumgardner et Richards, 2000). Un discours qui, ancré dans la contemporanéité, est marqué par l'ambivalence, l'indécidabilité des imaginaires du féminin signalant que nous nous trouvons aujourd'hui à une époque charnière, à un moment de mutation, tant au quotidien, dans le « monde vécu », que du côté de la pratique artistique (Heinich, 2003; Phelan et Reckitt, 2001). Ainsi, délesté de sa charge revendicatrice ou déplaçant celle-ci vers des sphères s'éloignant des préoccupations de la Seconde vague du féminisme, telles, aujourd'hui, l'altermondialisme ou l'éco-féminisme¹⁵ (Stanton, 2003), ce discours actuel se déploie dans la plurivocité et, pour bien des jeunes femmes, repose sur des acquis semblant aller de soi, lesquels ne se remarquent plus, ou alors à peine.

En effet, comme l'écrivent Baumgardner et Richards (2000), « for anyone born after the early 1960s, the presence of feminism in our lives is taken for granted. For our generation, feminism is like fluoride. We scarcely notice that we have it — it's simply in the water » (p. 17). Pour ces chercheuses, à l'ère d'un féminisme « dilué dans l'eau », le malaise que peuvent ressentir les jeunes femmes à l'égard du féminisme surgit lorsqu'elles ne se reconnaissent pas dans le discours médiatique — souvent folklorisant, voire anti-féministe — qui a façonné l'idée qu'elles se font du mouvement. Leur inconfort, qui est aussi le mien, procède également d'une ambivalence à l'égard des valeurs véhiculées par les générations précédentes, doublée

cours d'écriture dramatique, UQÀM, 2008). D'autres artistes de théâtre adoptent une position similaire, telle Brigitte Haentjens affirmant : « Je privilégie (...) un théâtre qui exprime un point de vue féminin, mais ce n'est pas un théâtre militant (je ne revendique rien). J'aime beaucoup mettre en scène la parole des femmes, j'aime beaucoup parler des questions autour de la féminité, de la relation entre l'art et le féminin » (Lelarge, 2008 : 15). En cela, ces artistes rejoignent les propos exprimés par plusieurs femmes de théâtre actuelles pour qui le « refus de l'étiquette féministe — qui s'accompagne de celui des préoccupations féministes — n'entraîne pas nécessairement le rejet d'une conscience de femme » (Féral, 2007 : 31).

¹⁵ L'éco-féminisme se préoccupe avant tout de préservation et de respect de l'environnement, incitant les femmes, par exemple, à utiliser des produits de beauté éthiques et biodégradables ou encore, à recueillir le sang menstruel à l'aide d'un instrument recyclable et réutilisable.

d'un désir de s'affirmer autrement, notamment en développant un nouvel imaginaire, ludique et exacerbé, de la féminité — ce que les auteures désignent comme la « Girlie Culture » (Baumgardner et Richards, 2000)¹⁶. Sans adhérer complètement au discours de cette « Girlie Culture », lequel, dans son irrévérence et sa joyeuse insouciance tend à gommer ou à nier les douleurs du féminin, sa violence ou « sa rage (...) enfermée, contenue » (Haentjens, citée par Féral, 2007 : 195), mais sans non plus me ranger du côté des discours doloristes ou dénonçant une supposée victimisation de l'être-femme (Roiphe, 1993; Denfeld, 1995), c'est de cet espace discursif postféministe, légèrement inconfortable, mais proche de ma sensibilité, que j'observerai, dans les chapitres suivants, les imaginaires du féminin se déployant dans les œuvres de Dominick Parenteau-Lebeuf, notamment dans la dernière partie du chapitre V, entièrement dédiée aux rapports frictionnels de l'auteure avec ce qu'elle désigne comme « l'héritage » féministe. C'est un espace que je reconnais bien, une position intranquille faite d'ambivalences et de dissonances intérieures, un lieu et un moment — temporel, corporel — d'où je puis à la fois observer et comprendre l'imaginaire de l'auteure.

Postféminisme et « troisième vague »

Le choix du terme « postféminisme » est fait à dessein. Alors que nous assistons depuis près d'une vingtaine d'années à l'apparition quelque peu difficile d'une troisième et nouvelle phase du féminisme, un flou sémantique, véritable règne de l'ambiguïté et de l'indécidabilité, paraît entourer le phénomène¹⁷. Certains usent

¹⁶ L'expression « Girlie Culture » est difficilement traduisible. Au Québec, on tend à la conserver telle quelle, à l'associer à une déclinaison particulière du « Girl Power » ou à évoquer, non sans ironie, un féminisme de « filles » ou un « féminisme en string » (Elkouri, 2008). En Allemagne, le terme « Alphamädchen », qui englobe les différentes articulations de la « Girlie Culture », est privilégié pour désigner le nouveau féminisme, lequel s'affirme irrévérencieux et pétri de contradictions assumées (End, 2008).

¹⁷ La parution presque simultanée de deux livres phares signale l'émergence de cette troisième phase marquée par la cohabitation des contraires. Ainsi, alors que la jeune chercheuse Naomi Wolf fait paraître un ouvrage qui atteste de la vitalité de la pensée féministe, reconduisant et développant plus

indifféremment des termes et expressions, d'autres privilégient « postféminisme » (Regard, 2002) « féminisme postmoderne » (Brooks, 1997) ou « troisième vague du féminisme » (Baumgardner et Richards, 2000; Drake et Heywood, 1997; Gamble, 2004). D'autres, plus rares, telles les artistes du collectif québécois Les Fermières Obsédées se qualifient de « néoféministes » (Stanton, 2003 : 17). Bien que parfois nimbé d'une aura de suspicion, attribuable, notamment, à l'impermanence de sa définition et au fait que le terme a d'abord émergé du côté des médias (Gamble, 2004), je préfère le mot « postféminisme » à l'expression « troisième vague », laquelle peut impliquer un activisme qui n'est pas nécessairement présent dans toutes les œuvres et/ou pratiques artistiques actuelles et qui est peu manifeste chez Parenteau-Lebeuf.

Ainsi, à y regarder de plus près, et au-delà de l'apparente interchangeabilité des vocables, quelques différences entre les conceptualisations font saillie. Alors que chacune met de l'avant un rejet des discours perçus comme victimisants et prône l'autonomie, l'inclusivité (acceptation du masculin et des autres formes d'altérité), la cohabitation des différences et la liberté individuelle, le postféminisme se pose d'abord comme un regard particulier enveloppant le féminin au présent, une attitude où peuvent s'additionner ou s'entremêler critique virulente, réappropriation ludique et distanciation ironique plutôt qu'une idéologie en marche telle que se déploie la « troisième vague », avec ses figures de proue, programmes, groupes et fondations (Women's Action Coalition, Third Wave Fondation, etc.) d'abord préoccupés de changement social. Comme l'écrivent Baumgardner et Richards (2000), les activistes

avant une réflexion classique quant à la tyrannie de la beauté et ses liens avec la structure de pouvoir établie (*The Beauty Myth*, 1990), Susan Faludi publie, l'année suivante, un sombre constat, associant le recul du féminisme, entre autres, à l'ironie et au pseudo-intellectualisme dont se draperait le postféminisme (*Backlash : The Undeclared War Against American Women*, 1991). Entre ces deux parutions, et depuis, de nombreux ouvrages, discours, œuvres artistiques, ont présenté les visages changeants, mouvants, du féminisme contemporain et des éclectiques articulations du féminin — je pense, par exemple, à la femme « hybride » ou « post-humaine » incarnée par l'artiste multidisciplinaire Orlan, ou encore à la femme « non liée » de Nathalie Heinich (2003).

de la « troisième vague » poursuivent concrètement les luttes de leurs prédécesseuses en y adjoignant les leurs :

Third Wave's goals are derived from analyzing how every issue affects this generation of young women. We have inherited strategies to fight sexual harassment, domestic abuse, the wage gap, and the pink-collar ghetto of low-wage women's work from the Second Wave, which identified these issues. Together, we are still working on them. And we have modern problems of our own. Prominent Third Wave issues include equal access to the Internet and technology, HIV/AIDS awareness, child sexual abuse, self-mutilation, globalization, eating disorders, and body image (Baumgardner et Richards, 2000: 21).

Dans les œuvres étudiées dans le cadre de cette thèse, de même qu'au cœur du texte dramatique *Les Dormantes*, assurément, certains de ces thèmes sont présents. Or, les imaginaires du féminin y apparaissent dépouillés de toute volonté activiste autre qu'une prise de parole, parfois grave, parfois ludique, souvent poétique mais, surtout, difficilement rattachable à cette volonté concrète de changement social qui anime les tenants de la « troisième vague ». Un parti pris d'esthétisme et de passivité (entendu de façon non péjorative) lie plutôt ces œuvres et mon travail d'écriture à la « diaspora du féminin » que recouvre le postféminisme, lequel, en art comme en littérature, se déploie dans « une kyrielle de directions plus ou moins cohérentes » (Regard, 2002a : 9). À travers cet éparpillement assumé des discours, regards, attitudes et constructions de l'imaginaire, s'opère une relecture des théories et des pratiques antérieures en privilégiant, notamment, le retour aux imaginaires du corps, la redécouverte de la subjectivité et l'exploration de diverses stratégies discursives de détournement, lesquelles s'expriment, notamment, dans la réappropriation controversée d'une iconographie et d'une terminologie pouvant être jugée sulfureuse¹⁸. De même, le

¹⁸ Par exemple, comme je l'ai déjà observé, on remarque depuis peu que « les jeunes femmes se sont approprié des termes autrefois dégradants, se désignant dorénavant elles-mêmes, de façon ludique ou provocatrice, comme des "plottes", des "pitounes", des cocottes. Plus largement, le terme "fille", auparavant infantilisant, tend, au quotidien, à remplacer le mot "femme". Chez les anglophones, la prédilection pour les termes *girlie*, *chick*, *babe* et *bitch* participe de cette même dérivation terminologique, une forme ambiguë d'*empowerment* comparable à l'appropriation, par les Noirs, du

postféminisme s'attache à explorer la différenciation mais, le plus souvent, en rejetant les anciens dualismes (homme/femme, Noir/Blanc, homosexuel/hétérosexuel, etc.) pour privilégier l'hybride et l'ambigu (Heinich, 2003; Phelan et Reckitt, 2001).

Bien sûr, au quotidien, ces nouvelles ambivalences de l'être-femme sont repérables au-delà de la seule représentation du corps et affectent tout le rapport à l'identitaire, jusque dans ses positions discursives, sociales et politiques. Comme le souligne Heinich (2003), la brisure avec les anciennes oppositions, lesquelles sont dorénavant intégrées, réinterprétées, mises en cohabitation, ne se fait pas sans créer de curieuses ambivalences. Par exemple, en se réclamant du nouveau féminisme, on peut tout aussi bien, aujourd'hui, défendre la prostitution, la pornographie, le port du string comme celui du voile islamique, le choix de demeurer mère au foyer ou l'hypersexualisation des jeunes filles¹⁹ que condamner, à divers degrés, ces phénomènes. Il arrive même — souvent! — que ces ambivalences idéologiques soient intra-individuelles et créent quelques « dissonances identitaires »²⁰, des luttes de soi à soi qui peuvent se vivre dans le malaise comme dans la désinvolture, voire dans le plaisir.

Dans les chapitres III, IV et V de la présente thèse, j'observe justement comment, dans certains textes dramatiques de Dominick Parenteau-Lebeuf, se déploient, dans

mot *nigger*. Du côté des arts et des médias, cette mouvance s'observe, notamment, dans les noms que se choisissent les artistes ou les collectifs tels que *Fat Chick*, *The Chicks On Speed*, *Babes in Boyland* » (Cyr, 2006c : 27).

¹⁹ Au Québec, en juin 2008, la diversité des réactions suivant le dépôt d'un rapport du Conseil du Statut de la Femme (CSF) sur le rôle des médias dans l'hypersexualisation des jeunes filles a justement démontré l'absence de consensus discursif qui caractérise la période actuelle. Se réclamant du féminisme ou du postféminisme, des journalistes, blogueurs, et différents experts ont adopté ou rejeté avec une même ferveur l'argumentaire et les recommandations du rapport. Entre les deux extrêmes du spectre, d'autres jeunes femmes (et jeunes hommes), louant les propos du CSF ou critiquant vertement son « passéisme », ont aussi affiché des positions diversement nuancées (Elkouri, 2008; Lefèbvre, 2008).

²⁰ La faisant dériver quelque peu, j'emprunte cette expression à Bernard Lahire (2004) qui l'utilise pour qualifier l'altération de la perception de soi provoquée par la coexistence de valeurs diversifiées, souvent contradictoires.

leurs discours et à travers leurs contre-interpellations discursives, ces ambivalences et ces dissonances. Comme on pourra le constater, et ainsi que je l'ai déjà remarqué, chez cette auteure, « le questionnement à l'égard des constructions identitaires de la femme, de son image, de son corps, de sa place au sein du présent du monde (...) se pose comme l'épicentre de l'œuvre dramatique ». En effet, « très souvent, ses textes mettent au jour les contradictions intérieures qui habitent aujourd'hui nombre de jeunes femmes, notamment à l'égard d'un certain héritage féministe parfois lourd à porter » (Cyr, 2006b : 19).

Postféminisme et postmodernité

Avant d'aller plus avant, quelques précisions sémantiques s'imposent. En effet, pour certains, l'utilisation du terme postféminisme se fait avec méfiance ou réticence et il subsiste une certaine suspicion à son endroit, laquelle, le plus souvent, est liée à l'usage du préfixe « post ». Aussi, importe-t-il de préciser que malgré ce que peut évoquer ce préfixe, le postféminisme, pour la plupart de ceux et celles qui s'y réfèrent aujourd'hui, n'opère pas une rupture radicale avec le féminisme. Comme l'écrit Gamble (2004), tout en soulignant l'ambiguïté et la confusion que peut semer cet usage, « *post* is defined as "after in time or order" but not as denoting rejection » (p. 44). L'auteure, qui, pour sa part, privilégie l'expression « troisième vague », poursuit tout de même : « it can also be read as indicating the continuation of the originating term's aims and ideologies, albeit on a different level » (Gamble, 2004 : 45).

Par ailleurs, le préfixe révèle également les liens qui, affirmés ou souterrains, rattachent le postféminisme au poststructuralisme avec lequel il partage nombre de caractéristiques, notamment une conception plurielle, partielle et partielle de la réalité, une place prépondérante accordée au discours comme constructeur de cette réalité et un rejet de l'idée de l'individu unifié au profit de celle du sujet multiple, changeant,

fracturé (Beger, 1997), une conceptualisation du sujet (et de la subjectivité) qui est aussi, on l'a vu, celle que reconnaît l'interdiscursivité. Il va sans dire que, comme on le lira dans les prochaines pages, le choix d'une approche méthodologique proche du poststructuralisme n'est pas, pour moi, étranger à ce cousinage entre systèmes de pensée. D'autre part, et de façon plus marquée, le préfixe relie aussi le postféminisme à la postmodernité, un important dispositif conceptuel qui a également eu à répondre de son usage peu orthodoxe du préfixe « post ». Ainsi, développant comme idées centrales le rejet de la linéarité temporelle et la fin des « grands récits » de la modernité, Lyotard (1979, 1986) « reconnaît que le postmoderne fait sans doute partie du moderne; et ceci, dans la mesure où il participe de l'idée bien moderniste que "tout ce qui est reçu, serait-ce d'hier (...) doit être soupçonné" (1986 : 28) qu'il est possible et nécessaire de rompre avec la tradition et d'instaurer une manière de vivre et de penser nouvelle » (Varikas, 2004, *en ligne*). Or, cette nouveauté ne cherche pas à dépasser le passé mais, se posant comme une sorte d'anamnèse, vise à l'englober en effaçant ses blessures et en préservant la mémoire vive de cet effacement, empêchant, ce faisant, la « tranquille perpétuation » d'un projet moderne qui n'a pas rempli ses promesses émancipatrices. Voilà pourquoi, écrit Varikas, Lyotard et les autres tenants de la postmodernité, s'efforcent de « vider le "post" de son sens de simple séquence diachronique pour lui accorder une signification qualitative » (Varikas, 2004 : *en ligne*).

Par ailleurs, au-delà d'une semblable signification a-diachronique attribuée au préfixe « post », le discours postféministe — surtout dans le monde anglo-saxon²¹ — reprend, dans sa pluralité, quelques préceptes de la pensée postmoderne afin de remettre en cause :

²¹ Certaines différences, notamment dans la lecture et l'appropriation de la *french theory*, séparent quelque peu le nouveau féminisme américain (souvent grandement autoréférentiel) de celui (ceux) rencontré(s) ailleurs, notamment en France et en Allemagne. Il y aurait sans doute lieu de débattre de ces différences mais je privilégie, ici, la non-différenciation, les similitudes me semblant plus prégnantes et plus utiles au développement de la présente réflexion.

certaines des notions et des présupposés autour desquels s'est historiquement développé le féminisme comme critique et comme projet de société : la perception de la réalité comme une structure que la raison perfectionnée peut découvrir par le moyen d'une recherche scientifique (...); la conceptualisation souvent homogénéisante et ethnocentrique de la catégorie *femmes* et sa tendance à minimiser voire effacer la diversité (sociale, culturelle, historique, individuelle); la vision d'une temporalité linéaire se référant implicitement ou explicitement à une philosophie de l'histoire; l'idée même d'émancipation comme aboutissement d'une marche progressive du progrès ou de la raison (Varikas, 2004, *en ligne*).

Toutefois, même si elle permet de revoir ou de bousculer certains des fondements de « l'ordre ancien » du féminisme, il est important de souligner que l'association conceptuelle du postféminisme avec le postmodernisme permet aussi une certaine perpétuation, un renouvellement « anamnésique » des idées. En effet, de la même façon que suite à la crise de la représentation un certain discours de la postmodernité a poursuivi, englobé et revisité la modernité, le postféminisme poursuit aussi une partie de la lancée féministe et en conserve certains des principaux fondements, notamment le rejet d'un essentialisme du féminin (Brooks, 1997; Gamble, 2004; Regard, 2002a; Whelehan, 1995).

Ainsi, la prise en compte de la dimension sociale, culturelle et discursive de la féminité — qui a donné naissance à la pensée féministe — demeure au cœur des différentes postures postféministes. Cependant, si l'on continue d'observer que la position du sujet varie en fonction du discours (social, familial, institutionnel, etc.), la contre-interpellation permettant de déplacer ou de rejeter « l'effet discursif nommé féminité » (Regard, 2002a : 9) est désormais plurielle et peut s'articuler hors de son ontologie radicale. Comme le souligne Regard (2002a), « c'est par son langage et ses images que le postféminisme dépasse son féminisme initial pour opérer "le féminin", le produire comme effet disjonctif ou déplacement incessant du même et de l'autre, en rupture avec tout dualisme » (p. 10).

Postféminisme et théâtre

Du côté du théâtre actuel, au Québec, il est intéressant de remarquer qu'on observe de plus en plus, chez certaines artistes, ce désir « d'opérer le féminin ». À quelques années de distance, cette mouvance paraît emboîter le pas des arts visuels. En effet, divers collectifs féminins, comme les Fermières Obsédées ou les Women With Kitchen Appliances, ont, ici, précédé les artistes de théâtre dans cette entreprise de réactualisation du féminin. Comme l'écrit Jérôme Delgado, depuis quelques années, ces artistes « livrent des œuvres teintées d'un discours volontairement ambigu sur la place et sur l'image des femmes dans la société en utilisant à différents degrés des attributs traditionnellement féminins : de la tenue vestimentaire aux objets domestiques » (Delgado, 2004 : D4). Ces œuvres, le plus souvent, laissent planer à dessein un questionnement sur le féminin en privilégiant la surdifférenciation sexuelle, l'ironie, l'amalgame des contraires et la polysémie, voire l'opacité sémantique des représentations.

À sa manière, adoptant d'autres stratégies esthétiques, par le biais de différents discours dramatiques que cette thèse s'attachera, plus loin, à observer, Dominick Parenteau-Lebeuf, (de même que quelques autres artistes, telles les membres du Théâtre Sans Borne), participe, elle aussi, de ce resurgissement du questionnement au sujet de l'être-femme. Omniprésent ici dans les années 1970²², puis longtemps mis en

²² Je pense, par exemple, « au Théâtre des Cuisines, au Théâtre expérimental des Femmes, aux pièces *Les fées ont soif* (Denise Boucher, 1978) et *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* (Dominique, Gagnon, Louise Laprade, Nicole Lecavalier, Poi Pelletier, 1979). » (Cyr, 2006c : 19). Bien que consciente de l'importance historique de ces œuvres théâtrales et de quelques autres qui ont marqué l'époque, ces dernières ne seront pas abordées dans le cadre de cette thèse, laquelle, dans une sorte d'horizontalité discursive, s'attache plutôt à observer « l'extrême contemporain », c'est-à-dire, selon la désormais célèbre formule inventée par Michel Chaillou, des œuvres produites au cours des dernières années. Par ailleurs, comme la temporalité ne saurait, à elle seule, déterminer la contemporanéité d'un texte (Audet, 2009), les pièces étudiées ici appartiennent au registre du contemporain en raison, aussi, des stylistiques privilégiées (jeux de rêve, « dialogues des monologues »...), lesquelles bousculent la forme traditionnelle du drame (sans chercher à affirmer sa « mort »), et sont variables ou intermittentes, jamais érigées en modalités fixes. Comme l'écrit Marie-Christine Lesage (2009), « [l]a dynamique du contemporain apparaît chaque fois qu'une variation travaille le devenir de la forme dramatique en la dessaisissant d'elle-même, et elle s'affaiblit lorsque

veilleuse, celui-ci aura tardé à éclore à nouveau, notamment du côté de la dramaturgie. Ainsi que je l'ai déjà remarqué,

(...) plusieurs jeunes auteures ont émergé ces dernières années. Proposant des univers dramatiques poétiques, ducharmiens, ou proches d'un certain « réalisme merveilleux », les Marie-Line Laplante, Marie-Christine Lê-Huu, Geneviève Billette, Evelyne de la Chenelière, Dominick Parenteau-Lebeuf se sont affirmées à travers des textes singuliers, souvent étonnants, donnant voix à une myriade de personnages quelque peu en déroute, occupés par les vertiges intimes et les paniques de l'incommunicabilité. Toutefois, même s'il peut apparaître en filigrane, le questionnement à l'égard de la femme (...) ne s'est jamais posé, chez elles, comme l'épicentre de l'œuvre dramatique. Seule Dominick Parenteau-Lebeuf semble, ici, faire exception. En effet, d'un texte à l'autre, armée d'une langue baroque et d'un humour acidulé, l'auteure déploie sur le sujet une réflexion incandescente (Cyr, 2006c : 19).

Or, si Parenteau-Lebeuf persiste dans cette veine, elle n'est évidemment pas toute seule à explorer à travers la création théâtrale les arcanes complexes du féminin. D'autres femmes, auteures, comédiennes, metteuses en scène, prennent part, aujourd'hui, à « l'éclosion soudaine d'univers dramatiques et scéniques habités, à divers degrés, par le questionnement identitaire, par la construction et la cohabitation des différents imaginaires du moi féminin » (Cyr, 2006c : 20). Ainsi, une myriade de voix explorant le féminin se sont-elles fait entendre, récemment, chez Brigitte Haentjens (*La cloche de verre*, 2004; *Tout comme elle*, 2006; *Vivre*, 2007; *Douleur exquise*, 2009), du côté du Théâtre Sans Borne (*Parlons chasse et pêche*, 2005), mais aussi chez Carolyn Guillet et Diana Fajrajsl (*Seventeen Anonymous Women*, 2005), Martine Beaulne (*Top Girls*, 2005; *Toutefemme*, 2008), Brigitte Poupart (*Un jour où l'autre*, 2008), les Cousines Canines (*les Boxeuses*, 2007), Luce Pelletier (*Familles Made In USA*, 2008), Manon Lussier (*Un suaire en Saran Wrap*, 2009), Marie-Ève Gagnon (*Et je sais que cela doit être le paradis*, 2009) ou encore Catherine Léger

celle-ci se cristallise en une poétique » (p. 67). De fait, ébranlant la structure dramatique classique (par exemple en désordonnant la fable) et présentant des stylistiques mouvantes (bien que récurrentes) plutôt que « cristallisées », les textes de Parenteau-Lebeuf me semblent appartenir, pleinement, à la contemporanéité.

(*Princesses*, 2011). Loin d'être exhaustive, cette courte liste atteste tout de même, me semble-t-il, de la vitalité d'un phénomène. Fait notable, et typiquement postféministe, cette exploration actuelle du féminin n'est plus l'apanage des femmes puisque s'y intéressent aussi nombre de créateurs masculins, tels Olivier Kemeid (*Bacchanales*, 2008) ou Simon Boulerice (*Qu'est-ce qui reste de Marie-Stella?*, 2008; *Martine à la plage*, 2010).

Aussi, devant ce récent déferlement de créations s'attachant à construire de saisissants paysages du féminin, repérant entre eux plusieurs échos interdiscursifs, formels ou thématiques, devinant aussi quelques dissemblances importantes, il m'est apparu qu'un momentum semble prendre place autour des imaginaires du féminin, sorte de moment cristallisé, rayonnant dans la mouvance agitée et pluridirectionnelle du postféminisme. Voilà pourquoi, dans le cadre de la présente thèse, ai-je choisi d'adopter comme pôle important du cadre conceptuel cette perspective postféministe afin d'observer, entre l'expression du manque et du débordement, et entre irrévérence ludique et gravité, divers imaginaires du féminin tels qu'ils se déploient chez Parenteau-Lebeuf. À un autre niveau, cette même perspective m'a semblé la plus appropriée pour accompagner, et même éclairer, la traversée créatrice de l'écriture des *Dormantes* et la réflexion autopoïétique posée sur celle-ci. De plus, comme on le verra dans les quelques considérations méthodologiques énoncées à la fin de ce chapitre, ce projet de texte et les œuvres choisies, réunis dans l'espace discursif postféministe, favorisent la mise en place, par le biais de l'intersubjectivité, d'un dialogue entre l'œuvre, l'artiste et la chercheuse (Jones, 1998). Il s'agit-là d'un élément fondamental en regard de la manière dont j'ai choisi de me positionner par rapport aux œuvres observées et face à ce qui se trame, sourdement ou avec clarté, dans ma propre pratique d'écriture.

2.1.2 Esthétique théâtrale

Outre cette perspective postféministe, un autre pôle du cadre conceptuel se révèle important dans l'élaboration de cette recherche : l'esthétique théâtrale. En effet, tant du côté de la dramaturgie que de la mise en scène, l'exploration du féminin passe par un important travail sur la forme, indissociable de ce que « disent » les œuvres, participant à construire un discours du manque, du creux, ou, au contraire, de l'excès et du débordement. Favorisant le repérage et la compréhension en ces œuvres des récurrences discursives et des mécaniques de l'énonciation, plusieurs des procédés inhérents à l'esthétique théâtrale actuelle et aux théories du drame contemporain sont donc convoqués dans les prochains chapitres. À ce premier axe discursif centré sur la forme s'ajoutent et s'entremêlent également deux autres axes importants, soit celui des imaginaires du corps et celui de la figure du maternel, laquelle, dans les œuvres, se profile entre saillie et béance, notamment à travers la présence-absence du personnage maternel ou encore dans le rapport ambigu à l'héritage féministe.

Poétiques du détour

Depuis plusieurs années, Jean-Pierre Sarrazac poursuit un méticuleux travail de défrichage et d'analyse dramaturgique. Intéressés par la question du personnage ou par les nouvelles articulations du dialogue, l'auteur et les membres de son groupe de recherche — Poétique du drame moderne et contemporain (Paris III-Sorbonne nouvelle) — ont mis au jour « un archipel d'informations et d'hypothèses » (Sarrazac, 2005 : 6) à l'égard des articulations actuelles du texte dramatique. Dans le cadre de cette thèse, quelques îlots théoriques composant cet « archipel », se montrant utiles à la réflexion en cours, sont accostés. Par exemple, dans les œuvres choisies comme dans *Les Dormantes*, se déploient différentes « poétiques du détour » (Sarrazac, 2004) — jeux de rêves, hallucinations, effets de déréalisation — qui concourent à construire le féminin et qu'il est utile d'observer. J'ai déjà amorcé ce

travail, ailleurs, en me penchant sur quelques textes de Parenteau-Lebeuf. J'ai souligné, par exemple, l'importance de l'onirique, lequel se manifeste chez elle « hors de ses limites habituelles, à travers la mise en place ponctuelle d'un réel décalé, décentré, sorte de "demi-réalité [ayant] la puissance d'une vision" (Sarrazac, 2004 : 60) (Cyr, 2006b : 74). Chez l'auteure, l'univers dramatique, et les figures du féminin qui l'habitent, s'affirment ainsi à travers une série de procédés de déréalisations, des « jeux de rêves »²³ qui concourent à créer ce que Jean-Pierre Sarrazac désigne comme une « dramaturgie du détour », morcellant la réalité ou brouillant ses frontières, le plus souvent « à travers les débordements d'une parole constructrice de rêve » (Cyr, 2006b : 174).

Cette « parole constructrice de rêve », telle qu'elle se déploie chez l'auteure est minutieusement analysée dans les chapitres qui suivent. Allié à quelques autres mécaniques énonciatives, le « jeu de rêve » se fait, ici, l'objet d'une attention particulière; je m'intéresse à la manière dont il s'inscrit dans la construction des imaginaires du féminin dans les œuvres choisies comme dans l'élaboration progressive de mon texte dramatique. De même, la parole monologuée, une autre importante poétique d'énonciation de la dramaturgie contemporaine (Heulot-Petit, 2009), sera étudiée dans ses nombreuses articulations chez Parenteau-Lebeuf ainsi que, en filigrane, dans la construction des *Dormantes*.

Nulle douleur comme ce corps²⁴

Le deuxième axe discursif étudié plus loin, irriguant abondamment les différents paysages du féminin observés, est celui des imaginaires du corps. Bien sûr, ces derniers sont omniprésents dans les œuvres étudiées mais ils composent également

²³ Le « jeu de rêve », tel que défini par Sarrazac, est présenté de façon plus détaillée au chapitre suivant.

²⁴ Je reprends ici le très beau titre du roman de Harold Sonny Ladoo (2006).

une part importante de la trame textuelle mouvante des *Dormantes*. Comme on le lira dans la réflexion autopoïétique proposée au chapitre 6, au-delà d'une simple curiosité amusée à l'égard des imaginaires corporels, de nombreuses motivations intimes et professionnelles sont à la base de ce choix. Ces motivations agissent comme puissants moteurs de réflexion. Cette thèse, à l'inverse de certaines de mes recherches précédentes, ne saurait être désincarnée, désinvestie, mise à distance. La possibilité, voire la nécessité, d'un investissement profond de la part de la chercheuse (Beaud et Weber, 1997) s'affirme ici, à même l'élection et l'investigation de cet axe de la recherche. Ainsi, sans laisser la subjectivité personnelle submerger complètement le tracé progressif de ma réflexion — mais tout en lui accordant une place importante — des questionnements qui ont une résonance intime guident, plus loin, l'analyse des imaginaires du corps, tant dans l'étude des œuvres choisies, lesquelles leur font la part belle, que dans l'observation poïétique du parcours d'écriture des *Dormantes*. À la manière de Marina Abramovic, qui considère comme stérile une œuvre qui ne met pas l'artiste en danger (Abramovic, 1995), j'ai souhaité plonger au cœur de cette recherche en conservant mes motivations personnelles et en les laissant agir à la fois comme balises et comme outil d'ébranlement.

Aussi, me faut-il reconnaître, d'emblée, que si je me penche dans les prochaines pages sur la question des imaginaires du féminin en accordant une place importante à la dimension corporelle — une question qui traverse, en filigrane, toute la thèse — c'est que cette question s'est trouvée, durant ma formation en théâtre et dans ma pratique de l'écriture, une source d'ambivalence : à la fois moteur et obstacle, lieu d'un certain malaise. En effet, mon cheminement a été fortement déterminé par un rapport dysfonctionnel à la corporéité, marqué par l'anorexie, laquelle, en plus de causer une entrave au niveau du travail scénique et du processus poïétique, a engendré une multiplicité de questionnements se déclinant selon diverses modalités : théoriques, pratiques, intimes. Paradoxalement, ce même rapport douloureux au féminin et à la corporéité a aussi longtemps contribué à alimenter ma pratique

d'écriture, posant l'acte créateur et le texte dramatique comme la construction et l'actualisation d'un corps symbolique. Comme chez plusieurs autres auteures, « l'écriture-faim » (Després, 1996) a longtemps agi pour moi comme un outil d'inscription identitaire et d'affirmation du Moi alors que la corporéité réelle était vécue dans la fragilité, le désarroi. Participant d'un nouveau bricolage de l'identité, l'acte créateur et les œuvres résultant de cette « écriture-faim » permettaient une autre forme d'actualisation de l'*embodiment* : une actualisation transférant le *nourishment* dans l'acte d'écrire et se révélant sur la page plutôt qu'à travers le corps (Després, 1996).

C'est donc depuis la perte nostalgique de ce « manque constructeur » (Mukaia, 1989) que s'est élaborée une partie de cette thèse et que continue de se tramer, aujourd'hui, l'écriture du texte dramatique *Les Dormantes*. Au moment de rédiger ces lignes, alors que ce texte s'érige par bribes aveugles et décousues, se laisse transpercer de résonances interdiscursives, j'ignore encore s'il m'est véritablement possible d'écrire hors de cet espace blanc, hors de ce « manque océanique » qui, à la manière de l'affect dépressif du mélancolique, et à travers une « dynamique de la sublimation », se dépasse lui-même pour, autour du vide, tisser de la signification (Kristeva, 1987). Écrire, vivre, hors de ce vide est-t-il possible pour moi ? Souhaitable ? Quels imaginaires du féminin, quels imaginaires du corps, puis-je rencontrer, et encore inventer, au-delà de ce pays secret du manque ? L'écriture, au contact d'autres imaginaires, peut-elle se réparer, faire son propre deuil, se réinventer ailleurs et autrement ? Comment ?

En créant un rapport interdiscursif entre ces questions lancinantes et les multiples imaginaires du corps rencontrés chez Parenteau-Lebeuf, il m'est possible d'y répondre en partie tout en jetant un éclairage sur les œuvres étudiées. En opérant ce que la critique postféministe désigne comme un *acte* de réflexion, c'est-à-dire en « performant » une interprétation interdiscursive et intersubjective des œuvres

d'autrui (Jones, 1998; Goldberg, 1999), il m'est loisible d'en rattacher la lecture à ma propre lecture du féminin ainsi qu'à mes propres objets d'écriture.

Enfin, beaucoup plus largement, cette investigation des imaginaires corporels s'inscrit dans une volonté de « saisissement » du présent du monde et de compréhension de soi et des autres au sein de ce monde par le biais des imaginaires du féminin, et ce, en accordant une place prépondérante au corps. Car, comme le souligne Le Breton (1990) :

Vivre, c'est réduire continuellement le monde à son corps, à travers la symbolique qu'il incarne. L'existence de l'homme (sic) est corporelle. Et le traitement social et culturel dont celui-ci est l'objet, les images qui en disent l'épaisseur cachée, les valeurs qui le distinguent nous parlent aussi de la personne et des variations que sa définition et ses modes d'existence connaissent d'une structure sociale à une autre. Parce qu'il est au cœur de l'action individuelle et collective, au cœur du symbolisme social, le corps est un analyseur d'une grande portée pour une meilleure saisie du présent (p.7-8).

Occupant une place rayonnante dans *Les Dormantes* comme dans les œuvres choisies, se montrant sous le jour d'un corps-surface impénétrable (*Nacre C.*), ou de la surdifférenciation générique (*Vive la Canadienne!*), se déployant dans l'évanescence (*Nacre C.*) ou dans l'excès logorrhéique et le débordement des fluides (*Dévoilement devant notaire, Portrait chinois d'une imposteure*), les imaginaires du corps étudiés plus loin, assurément, constituent des « analyseurs » privilégiés. Juxtaposés, entremêlés, mis en résonance, ils composent un espace interdiscursif et intersubjectif, lieu mobile où entre « l'en-plus » et les blancs de la présence, se déploie le féminin.

Figures du maternel et filiations

« Tout a toujours à voir avec la mère, Candice. » affirme avec aplomb le personnage de l'animatrice de télévision à la jeune auteure dramatique Candice de LaFontaine-Rotonde dans *Portrait chinois d'une imposteure* (Parenteau-Lebeuf, 2003 : 30).

Traversé par la présence invisible (mais audible) de la figure maternelle, laquelle est actualisée dans les interventions intempestives de la « Vox maternalis », ce texte, à l'instar des autres œuvres de Parenteau-Lebeuf, est habité par la présence-absence du maternel. Fondamental chez l'auteure, ce dernier axe discursif est indissociable des imaginaires du corps comme des mécaniques de l'énonciation qui le mettent en place. Dans un univers dramatique où la survenue du pire — la disparition de la mère — précède la prise de parole, où « la catastrophe n'est plus terminale (...) mais devient inaugurale » (Sarrazac, 2004 : 31), seuls les mots permettent de se relever de cette catastrophe. À travers la prise de parole, les personnages tentent de traverser un deuil impossible, de se (re)construire en recousant des lambeaux d'eux-mêmes et en ressasant les bribes du passé pour mieux s'en libérer. Or, chez l'auteure, avant que n'advienne cette libération, il faudra faire appel à quelques spectres et quelques absents, parmi lesquels se dresse, rayonnante, la figure de la mère perdue.

Semblant faire écho à Virginia Woolf, laquelle affirmait que son écriture était « pleine » de cette absence maternelle et que « we think back through our mothers if we are women » (Woolf, 2006 : 93), Parenteau-Lebeuf fait des diverses figures du maternel — perdues, dissoutes ou hallucinées — un motif central du texte dramatique. Comme on le lira au chapitre V, ce motif peut prendre plusieurs aspects, qu'il se profile sous la forme d'un personnage en creux, spectral, qui, absent ou quasi absent, « depuis un seuil d'invisibilité, oriente le drame » (Cyr, 2006b : 172), le transperce, en détermine la structure et le mouvement (*Poème pour une nuit d'anniversaire*, *L'Autoroute*) ou qu'il prenne le masque de son parfait contraire, dévorant et tout-puissant (*la Petite Scrap*). À un autre niveau, on verra que cette présence-absence du maternel est aussi manifeste à même la friction des discours imprégnant l'œuvre, la contre-interpellation grinçante du discours féministe se déployant à travers les mots d'une kyrielle de filles abandonnées ou « inentendues » par leur mère (*Dévoilement devant notaire*, *Filles de guerres lasses*). Devenant réparateurs, les nouveaux discours qui se forment, même s'ils peinent à s'établir,

permettent de dépasser l'abandon initial pour aller à la rencontre de soi, le plus souvent à travers l'excès de la parole, le torrent logorrhéique. Bien sûr, comme je l'ai déjà observé,

Cette présence-absence d'une mère dont il faut s'affranchir afin de se poser comme être-au-monde n'est pas, dans notre dramaturgie, l'apanage de Dominick Parenteau-Lebeuf. Comme l'a remarqué Lucie Robert, le thème est repérable, en différentes déclinaisons, chez plusieurs des auteures qui ont exploré « le grand récit féminin », notamment chez Hélène Pedneault, Carole Fréchette, Pol Pelletier. Chez elles, le personnage maternel, bien qu'invisible ou absent, subit un procès, voire un meurtre symbolique, seule condition (terrible et nécessaire) de l'émancipation filiale. Ici, les mères « n'existent pas de façon autonome (...) [Elles] sont rarement là pour se défendre. Elles sont dites par le récit des filles, qui apparaissent comme autant d'incarnations de la figure d'Électre, effrayées à l'idée de devenir des nouvelles Clytemnestre. Aussi, doit-on constamment réaffirmer la rupture » (Robert, 2004 : 69) (Cyr, 2006b : 172).

Écrivant *Les Dormantes* depuis l'espace interdiscursif où, en partie, je fais se rencontrer mon imaginaire et les imaginaires du féminin observés chez Parenteau-Lebeuf, il va sans dire que, tout comme la question du corps et des poétiques de l'énonciation, l'axe discursif de la figure du maternel, entre présence-absence, fusion et destruction, imprègne l'univers de la pièce et les différentes étapes de sa construction. Au chapitre VI, on lira comment les résonances interdiscursives rattachées à ces trois axes se sont révélées agissantes tout au long de la traversée créatrice.

2.1.3 Poïétique

Le dernier pôle du cadre conceptuel, la poïétique, encadre justement la construction de ce texte dramatique ainsi que la réflexion posée sur celui-ci en s'attachant à observer les multiples « linéaments opératoires par lesquels l'œuvre vient (...) à l'existence » (Passeron, 1996 : 23). Développé dans le tout dernier chapitre de la présente thèse, ce pôle me permet de me pencher sur le phénomène de résonance

interdiscursive qui rattache la construction des *Dormantes* aux œuvres du corpus étudié. Ainsi, dans ce chapitre, par endroits, les analyses de ces dernières sont-elles reliées par des fragments narratifs tirés d'un journal de création qui font le pont entre elles et les mettent en résonance avec mon propre imaginaire. Par la narration, par le trajet de lecture que celle-ci propose, il s'agit d'évoquer, *en creux*, en filigrane, comment ces représentations du féminin agissent sur mon processus d'écriture.

Me détachant des analyses du processus créateur reposant sur des modèles cognitifs (Finke, Ward et Smith, 1992) et neurologiques (Changeux, 1994) que j'avais privilégiés pour la rédaction de mon mémoire de maîtrise — lesquels, bien que riches et intéressants, ne m'interpellent plus — j'ai choisi de m'intéresser ici à la trajectoire d'écriture, soit aux différents « états » du texte plutôt qu'aux processus psychiques en cours. Cela dit, les modèles stratifiés proposés par la poïétique (Passeron, 1996; Tamba, 1982) et par la psychanalyse (Anzieu, 1981) ont également irrigué, sourdement, de façon invisible, l'élaboration de la réflexion, notamment lorsque j'aborde la question de l'intentionnalité dans l'établissement d'un espace d'écriture interdiscursif. Accordant une large place à l'inconscient, à l'indicible, au sublimatoire, à la dimension réparatrice de l'acte créateur et à la nécessité d'une préservation de zones voilées-dévoilées, ces conceptualisations de la traversée créatrice sont proches de ma sensibilité et, ce faisant, m'apparaissent à même de l'éclairer. En outre, un rapprochement entre le travail de création et le travail du deuil, comme le proposent Klein (1940), Segal (1992) ou Kristeva (1987) trouve, assurément, quelque écho chez moi²⁵. Pour Segal, ce n'est qu'à partir des objets perdus et des associations passagères opérées entre eux que l'œuvre d'art peut

²⁵ Le travail du deuil est un processus intrapsychique qui, comme le travail créateur, est stratifié en plusieurs étapes et correspond, chez la personne, à un moment de crise. En effet, le deuil est occasionné par une perte accompagnée de douleur et de détresse. Pour que se résolve ce deuil, « la libido doit se détacher des souvenirs et des espoirs qui la reliaient à l'objet disparu, après quoi le *moi* redevient libre » (Chemama, 1995 : 86). Il s'agit, pour la théorie psychanalytique, d'un processus parfois lent et douloureux mais nécessaire au rétablissement d'un fonctionnement normal et stable du *moi*.

prendre naissance car « ce n'est que lorsque la perte a été admise et le deuil subi que la re-création peut avoir lieu » (Segal, 1992 : 169) alors que pour Kristeva le deuil, s'il peut se révéler nécessaire pour amorcer la création, peut aussi s'avérer néfaste pour celle-ci. En effet, chez elle, le deuil, s'il demeure non-résolu, peut constituer un agent destructeur pour l'acte créateur puisque « la perte, le deuil, l'absence déclenchent l'acte imaginaire et le nourrissent (...) autant qu'ils le menacent et l'abîment » (Kristeva, 1987 : 18). Selon elle, il arrive, en phase de création, qu'un deuil très intense, qui agissait au départ comme moteur, devienne par la suite un agent inhibiteur figeant l'œuvre amorcée dans un perpétuel inachèvement. Élaborant mon texte dramatique depuis le deuil impossible ou encore irrésolu de « l'anorexie créatrice » (Meuret, 2006), soustrayant celle-ci à la réalité pour l'entraîner du côté de la fiction, il est certain que cette dimension m'interpelle, m'amène à découvrir comment, par une rencontre interdiscursive avec d'autres imaginaires du féminin, l'écriture dramatique peut se déployer, pour moi, hors du paradis perdu de l'anorexie, loin de cette jouissance mélancolique « au bord de l'annulation de soi » (Demers, 2000 : 52) que procure (procurait) l'inlassable tracé de « l'écriture-faim »...

2.2 Considérations Méthodologiques

La recherche nous invente nous-mêmes.

Le Breton, conférence du 17 septembre 2003, UQÀM

Comme l'objectif principal de cette thèse est de saisir, de nommer, de comprendre et d'interpréter ce que disent les imaginaires du féminin rencontrés chez Parenteau-Lebeuf et déployés dans *Les Dormantes*, il va sans dire qu'un tel projet s'inscrit dans un paradigme post-positiviste ou, comme le désigne Mucchielli (2002), « compréhensif ». En effet, il ne s'est pas agi de procéder, ici, comme dans le cas d'une démarche de type expérimentale, à une analyse objective qui reposerait sur l'étude d'une réalité immuable et extérieure au « sujet ». Comme j'ai souhaité

appréhender la recherche avec ma propre sensibilité, de façon intersubjective, un positionnement paradigmatique compréhensif m'a semblé adéquat puisque « dans le paradigme compréhensif, les fondements du discours scientifique ne prennent pas en compte les objets extérieurs indépendants du sujet percevant mais bien les perceptions, les sensations, les impressions de ce dernier à l'égard du monde extérieur » (Mucchielli, 2002 : 34). L'orientation d'un tel paradigme, qui favorise la participation sensible du sujet observant et qui conçoit la réalité comme une construction plurivoque, convient à la direction que j'ai choisi de donner à cette recherche. Il s'agit en effet d'une posture qui « met l'accent sur le recueil des données subjectives pour accroître la signifiante des résultats et choisit une orientation "interprétative" qui prend en compte le fait que le chercheur est aussi un acteur et qu'il participe donc aux événements observés » (Mucchielli, 2002 : 34). Cette posture de recherche correspond à ma sensibilité, au type de regard que je désire poser sur le monde, et à la manière dont je souhaite que ce regard se construise et se déploie.

Par ailleurs, comme j'ai privilégié la subjectivité et la sensibilité (surtout dans la dernière partie de la thèse), je me suis rangée en partie du côté des pratiques analytiques créatives, une approche post-positiviste qui fait de l'acte d'écrire une partie prenante du processus de recherche (Richardson, 2000). D'une part, ces pratiques analytiques font écho à plusieurs de mes préoccupations actuelles à l'égard de l'écriture et des contraintes « objectivistes » dans lesquelles on enferme — du moins dans les études théâtrales québécoises — la voix et la sensibilité du chercheur. Désirant depuis longtemps m'extraire de ces contraintes pour proposer une analyse compréhensive et sensible des œuvres et pratiquant déjà, ailleurs, diverses formes d'écriture (dramaturgie, *mail art*), il me paraît intéressant d'adopter une posture permettant de transgresser les contraintes habituelles de l'écrit théorique afin d'élaborer une analyse sensible qui soit proche, toute proche, du processus de création artistique. Ainsi décrite par Richardson (2000), ce type de recherche rejoint donc, en partie, mes propres préoccupations :

I consider writing as a *method of inquiry*, a way of finding out about yourself and your topic. Although we usually think about writing as a mode of «telling» about the social world, writing is not just a mopping-up activity at the end of a research project. Writing is also a way of «knowing» — a method of discovery and analysis. By writing in different ways, we discover new aspects of our topic and our relationship to it. Form and content are inseparable (p. 923).

Au cours des cinq dernières années, j'ai eu l'occasion d'approfondir mon intérêt envers ces pratiques, notamment à travers l'écriture de *Bruine*, une construction poétique issue d'un travail au sein du groupe de recherche *Danser et être en santé* dirigé par Sylvie Fortin (Appendice C). Ce texte, élaboré à partir d'entretiens conduits auprès de danseuses pré-professionnelles, témoignait du rapport au corps chez la jeune danseuse, un complexe pas de deux entre docilité et résistance. L'élaboration de cette construction poétique a donné suite à quelques autres textes du même acabit ainsi qu'à une réflexion élargie sur les pratiques analytiques créatives, déclinée sous forme de communications et de publications diverses (Cyr, 2007; Cyr, Fortin et Tremblay, 2007; Fortin, Cyr, Tremblay et Trudelle, 2008). Dans celles-ci, avec les co-auteurs des textes, je me suis particulièrement intéressée aux fondements et critères inhérents à ces pratiques, faisant de celles-ci des approches certes alternatives, parfois étonnantes, mais très certainement valables et nécessaires. Participant, depuis 2010, à la *table de réflexion sur la recherche-crédation en théâtre* de la SQET, dirigée par Irène Roy et Robert Faguy, j'ai aussi pu présenter en diverses occasions (rencontres, colloques) quelques dimensions liées aux pratiques analytiques créatives, lesquelles n'ont pas manqué d'éveiller l'intérêt des participants et de susciter la discussion.

Ainsi, puisque j'ai souhaité que la dimension autopoïétique de ma réflexion s'élabore, en partie, grâce à des fragments narratifs disséminés dans le dernier chapitre de la thèse, j'ai été particulièrement attentive aux critères que cette écriture doit rencontrer. Élaborés à partir des données tirées d'un journal de création, document manuscrit où

je collige idées, images et réflexions, et des différents « états » de mon texte en construction (brouillons, notes liminaires, scènes) ces fragments textuels agissent pour faire de l'écriture « un chemin vers la connaissance en même temps qu'un outil d'apprentissage » (Fortin, Cyr, Tremblay et Trudelle, 2008 : 228). À travers l'assemblage de ces fragments, l'écriture devient beaucoup plus qu'une simple mise en forme des résultats : elle participe à « la construction de la réflexion, en favorisant une dissolution des frontières entre le narratif et le réflexif, entre l'analyse et la présentation des résultats » (Fortin, Cyr, Tremblay et Trudelle, 2008 : 228). Pour ce faire, et afin d'être « valides », ces fragments qui, dans l'espace interdiscursif de cette thèse, relient l'écriture des *Dormantes* aux œuvres du corpus doivent inévitablement satisfaire certains critères, différents de ceux orientant la recherche traditionnelle. En effet,

En regard de la notion de validité, les adeptes des pratiques analytiques créatives se placent inévitablement hors des paramètres traditionnels. Pour Richardson (2000a), le texte créatif doit dégager tout à la fois les dimensions émotives, sociales, physiques et politiques de l'expérience. Aussi, propose-t-elle cinq critères d'évaluation pour mesurer la qualité des analyses ethnographiques créatives : (a) la contribution substantielle — est-ce que le texte contribue à approfondir notre compréhension du phénomène ? (b) le mérite esthétique — est-ce que le texte est bien ciselé artistiquement tout en étant satisfaisant et complexe ? Évite-t-il d'être ennuyant ? (c) la réflexivité — comment les auteurs ont-ils été amenés à écrire ce texte ? (d) l'impact — comment ce texte est-il susceptible d'affecter le lecteur ? et (e) l'expression d'une réalité — est-ce qu'un sens du « réel », individuel ou collectif, est exprimé de façon crédible à travers ce texte ? (Fortin, Cyr, Tremblay et Trudelle, 2008 : 229).

Assurément, ces critères ont orienté le choix des fragments narratifs persillant le sixième chapitre de la thèse et liant chacune de ses parties. Ces morceaux textuels, proches d'une écriture auto-ethnographique²⁶, m'ont permis de tisser ensemble les

²⁶ Selon Ellis et Bochner, « Autoethnography is an autobiographical genre of writing and research that displays multiple layers of consciousness, connecting the personal to the cultural (...). Usually written in first-person voice, autoethnographic texts appear in a variety of forms — short stories, poetry,

différents aspects de la réflexion tout en favorisant une prise de parole singulière mais transférable, la narration permettant, selon Ellis et Bochner (2000), de lier le personnel à l'universel. Ne se réclamant d'aucune « vérité », ces fragments témoignent plutôt de mon expérience du féminin dans et à travers la traversée d'un projet de texte dramatique s'abreuvant aux imaginaires de son temps et espérant trouver quelque résonance chez d'autres personnes. Comme l'écrivent Plummer, Fortin et Buck (2008), on ne peut, en effet, « juger, comme vrai ou faux, l'expérience que quelqu'un a du monde. Mais on peut trouver des échos dans l'expérience de quelqu'un d'autre, et ainsi contribuer à la construction d'un savoir collectif » (p. 18).

Par ailleurs, puisque j'ai voulu, un peu à la manière d'Amelia Jones (1998), performer une interprétation intersubjective et interdiscursive des imaginaires inscrits dans les œuvres choisies et développés dans *Les Dormantes*, j'ai aussi privilégié une approche intersectionnelle, un « bricolage » composite fait de deux méthodes combinées puisqu'à cette analyse créative s'est greffée un volet plus traditionnel, soit l'analyse esthétique des œuvres choisies, évoquée plus haut.

En quelque sorte, il s'est agi de calquer ma démarche sur celle de Jones, une chercheuse qui, pour sa part, s'inscrivant dans la mouvance de la critique postféministe, opère un métissage méthodologique pour cerner les formes et fonctions du body art. Ainsi, le discours de Jones procède-t-il d'un alliage entre la critique féministe, le poststructuralisme et l'herméneutique. Certains emprunts au discours psychanalytique, notamment à Didier Anzieu, sont également repérables chez l'auteure. Par ailleurs, si son approche m'a semblé intéressante c'est qu'elle

fiction, novels, photographic essays, personal essays, journals, fragmented and layered writing, and social science prose. In these texts, concrete action, dialogue, emotion, embodiment, spirituality, and self-consciousness are featured, appearing as relational and institutional stories affected by history, social structures, and culture, which themselves are dialectically revealed through action, feeling, thought, and language » (Ellis et Bochner, 2000 : 739).

propose une exploration qui constitue à la fois une étude des œuvres performatives et une tentative de repenser le discours critique à propos de ces œuvres. Cette démarche m'interpelle car elle affirme la nécessité de réformer le discours critique, traditionnellement distant, désincarné. À ce discours dominant, Jones oppose une approche intersubjective qui sollicite l'engagement interprétatif de la chercheuse, sa participation intellectuelle, émotive et sensorielle à la production du sens. Chez Jones, le body art — et l'art en général — même dans ses formes actuelles, qualifiées de « phénoménotechnologiques » ou posthumaines, est un échange. Échange intersubjectif entre le corps de l'artiste, le corps du spectateur et, pour paraphraser Anzieu (1981), le « corps de l'œuvre »²⁷.

C'est donc par la fréquentation des œuvres, mais aussi grâce à sa projection dans le « corps » de ces œuvres, que la chercheuse en arrive à en faire émerger le sens — ou, plutôt, *du* sens. Ainsi, il s'agit pour Jones d'élaborer avec les œuvres (et parfois avec les artistes), un dialogue, une co-construction sensible de la signification. Pour l'auteure, l'expérience intersubjective est donc une rencontre avec l'Autre en même temps qu'avec sa propre subjectivité, corps et sensibilité entremêlés. C'est aussi une immersion consciente et responsable dans le monde, comme en atteste ce passage important, tiré de *Body Art : Performing the subject* :

(We) experience ourselves as not only *in* the world, but as also *belonging* to it and thus *owing it something*; as fully contingent bodies/selves who are responsible for the effects our behaviors and perceptions have on others and aware of our reactions to other subjects and objects in the world. This technophenomenological understanding of the body/self poses it as deeply socialized and politicized. It urges us to rethink the ways in which we make sense of contemporary art and to expand our experience of postmodernism; as

²⁷ Cette position me rappelle celle de Barthes (1973) à l'égard du rapport entre le texte littéraire, l'auteur et le lecteur. À propos des œuvres susceptibles d'interpeller le lecteur, de l'éblouir, de le happer en leur centre, au plus près d'une pulsation intime, c'est l'idée d'une rencontre intersubjective avec l'auteur qu'il énonce en substance lorsqu'il écrit : « Le texte est un objet fétiche et *ce fétiche me désire*. Le texte me choisit, par toute une disposition d'écrans invisibles, de chicanes sélectives : le vocabulaire, les références, la lisibilité, etc.; et, perdu au milieu du texte (...) il y a toujours l'autre, l'auteur » (p. 39).

well, it encourages us to reevaluate the way in which we comprehend subjectivity itself (Jones, 1998 : 239-40).

Dans cette thèse, je me distingue toutefois de Jones en troquant les entretiens avec des artistes contre une autre forme de rencontre, cette fois avec les œuvres. En effet, à une analyse esthétique des œuvres se nourrissant d'une immersion interdiscursive dans celles-ci, j'ai souhaité, comme je l'ai écrit plus haut, ajouter une dimension créative²⁸. Grâce à celle-ci, j'ai pu doucement tramer la liaison entre le singulier et le collectif qui anime, en partie, cette élaboration d'une analyse intersubjective des imaginaires du féminin. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que cette liaison entre l'individuel et le collectif est une composante imprescriptible de l'imaginaire. Comme l'explique Mucchielli (2002) :

Tout imaginaire est à la fois singulier et collectif, individuel donc en même temps que social. L'imaginaire peut être compris en effet comme un patrimoine représentatif, autrement dit l'ensemble des images mentales accumulées par l'individu au cours de sa socialisation, mais aussi le stock d'images et d'idéations dont se nourrit toute société (p. 93).

Ainsi, l'imaginaire est donc ce qui englobe « tous les produits de la fonction imageante » (Mucchielli, 2002 : 93) comme, par exemple, les mythes, les symboles, les archétypes, les utopies et toute forme de représentation empruntée au réel et transformée, combinée, amalgamée selon les sensibilités individuelles et collectives. Assurément, les imaginaires du féminin rencontrés chez Parenteau-Lebeuf ont constitué un terreau fertile pour dégager, plus loin, une analyse sensible d'une facette

²⁸ Comme l'écrit Sylvie Fortin, « les artistes sont bien placés pour explorer l'usage des PAC en recherche car elles s'apparentent, pourrions-nous dire, à leur processus de travail, c'est-à-dire aux étapes d'exploration et de production de la pratique de l'artiste. Les PAC sont un outil politique accessible à tous chercheurs, mais elles s'approprient des libertés expressives associées au monde des arts. Elles permettent de créer une expérience esthétique chez le lecteur. Pour le moment cependant, il n'est pas question de regarder les PAC comme une forme d'art. Et encore moins de penser qu'elles puissent constituer un mémoire ou une thèse à part entière. » (Fortin, 2012, à paraître).

de notre monde, et à travers celle-ci, accéder à une meilleure compréhension de soi et des autres au sein de ce monde.

En terminant, on aura compris que cette analyse qui amalgame deux approches (pratiques analytiques créatives, analyse esthétique), se penche également sur deux niveaux de discours, mis en résonance. Ainsi, en me référant aux textes dramatiques publiés, à certains discours théoriques et à mes propres notes accumulées sur les œuvres, j'ai procédé dans les chapitres qui suivent à une analyse esthétique des imaginaires du féminin chez Parenteau-Lebeuf. À cette analyse, par le biais de l'insertion de fragments narratifs, s'ajoute dans la dernière portion de la thèse une mise en écho interdiscursive avec ma propre expérience d'une construction des imaginaires du féminin tels qu'ils se déploient, graduellement, dans *Les Dormantes*. Les matériaux privilégiés pour l'analyse sont présentés dans le tableau suivant (tableau 2) :

Analyse esthétique des œuvres	Réflexion autopoïétique
Textes dramatiques originaux Notes personnelles Para-discours (revues de presse, ouvrages, etc.)	Journal de création Différents états du texte dramatique <i>Les Dormantes</i> (notes, brouillons, fragments)

Tableau 2. Matériaux

En ce qui concerne le processus de l'analyse, un constant va-et-vient s'est opéré entre l'écriture de ce texte dramatique, les multiples lectures des œuvres choisies, le travail analytique et la réflexion autopoïétique. Ce va-et-vient, on le comprendra à la lecture du chapitre VI, m'est rapidement apparu comme essentiel : en effet, ce n'est qu'en alternant l'analyse et la création que j'ai pu, délicatement, tisser une véritable réflexion sur des phénomènes de résonance interdiscursive, de « coprésence ou de

dérivations » (Tassel, 2001 : 7) des imaginaires du féminin qui, paradoxalement, permettent pour moi l'émergence d'une écriture singulière.

DEUXIÈME PARTIE

IMAGINAIRES DU FÉMININ CHEZ DOMINICK PARENTEAU-LEBEUF

PRÉSENTATION

D'emblée intersubjective, l'expérience de la lecture est d'abord une rencontre. Rencontre avec une parole qui se déploie sur la page, se déverse ou se cristallise, se laisse animer, souple ou rétive, par les réseaux de sens forgés par celui qui la recueille. « Le vrai lecteur, écrit Georges Steiner (1997), entretient avec le livre une relation créatrice. Le livre a besoin de lui autant que le lecteur a besoin du livre » (p.33). Faisant écho à Roland Barthes (1973) pour qui « le texte est un objet fétiche » (p. 390), voire un fétiche « désirant » qui appelle le lecteur en son centre, là où, de façon plus ou moins voilée, niche l'auteur, Steiner pose l'expérience de la lecture comme un trajet vers la parole de l'autre en même temps qu'un travail de co-construction du sens. Dans l'espace singulier et toujours mouvant d'une lecture individuelle, le texte trouve un des possibles de son accomplissement dans ce travail du lecteur déchiffrant, désenchevêtrant ses entrelacs, déployant ses réseaux poétiques

et discursifs, décortiquant ses procédés stylistiques. S'agissant de dramaturgie, cette rencontre avec la parole (et avec l'autre/l'auteur), serait « augmentée » par la subjectivité exacerbée du lecteur, lequel transposerait le texte sur sa propre scène intérieure, opérant une mise en scène imaginaire. Ainsi, admettant la nécessité d'un tel dialogue mouvant et « perpétuellement provisoire » avec le texte de théâtre, Jean-Pierre Ryngaert (2003) nous rappelle que ce dernier « ne parle pas tout seul, mais (...) "répond" aux propositions du lecteur qui construit son système d'hypothèses » (p. 25). Selon lui, ce serait « le caractère dynamique et fugitif de la relation au texte qui produi[rait] du plaisir, à travers le jeu des hypothèses de ce vaste chantier » (p.25).

M'abandonnant à maintes reprises à ce « jeu des hypothèses » en parcourant les textes dramatiques de Dominick Parenteau-Lebeuf, mes trajectoires de lecture ont peu à peu dessiné un espace interdiscursif aux contours certes changeants mais, à la fois, de plus en plus précis, où s'entremêlent les saillies et motifs récurrents de l'œuvre, les greffes de l'imaginaire et l'expérience sensible de la lecture. Publié dans le dossier « Paroles d'auteurs » de la revue *Jeu* (Cyr, 2006b), un bref portrait de l'auteure rend compte, dès ses toutes premières lignes, de ce phénomène pour moi fugitif, et parfois à demi voilé, de co-construction du sens :

Un petit moment de grâce. Un temps, suspendu, où les images, les mots, les impressions, subsistent au-delà de la fugacité du moment de lecture. Refermant *La petite scrap*, je dépose l'ouvrage près de moi, tout près, sentant étrangement que même ainsi, « silencieux », l'objet continue de m'envelopper de sa présence. Il est une heure du matin. À ma fenêtre, les rideaux s'agitent. Le vent est bon mais je le perçois à peine, encore étourdie par la vive jubilation de la lecture. J'aimerais que cela ne s'estompe pas tout de suite, pouvoir étirer ce moment où, sur ma scène imaginaire, fluctuent encore dans une demi-conscience ce que l'auteure y a déposé : une lumière jaune, violente, le bruit cliquetant d'une machine à coudre, trois presque-enfants, des « icônes noires aux contours lumineux » cherchant l'expiation d'une faute ancienne. Je vois un peu de sang, aussi. Et de petites robes blanches, belles, terribles²⁹.

²⁹ Écrivant ceci, je pense à Rilke, soudain, affirmant que « le beau n'est rien d'autre que le commencement du terrible »... Et il m'apparaît qu'il y a toujours un peu de cette beauté trouble, au

Surtout, j'entends une parole, forte, déclinée à travers des voix différentes mais qui toutes, par à-coups, laissent affleurer une tempête³⁰ jusque-là dormante. Un véritable déferlement de mots m'habite encore, un tourbillon qui, assurément, a participé de la mise en place — et de la persistance — du plaisir trouvé dans l'acte de lire (Cyr, 2006b : 170).

Dans les trois chapitres qui suivent, et au-delà de ce « plaisir de lire » tout juste évoqué, ce sont quelques-uns des motifs récurrents rencontrés dans l'univers dramatique de l'auteure, et source chez moi d'importantes résonances interdiscursives, qui seront abordés. Plusieurs de ces motifs font saillie lorsque l'on parcourt l'œuvre de Parenteau-Lebeuf, tels « la compagnie des spectres »³¹ ou encore une prédilection pour les mots d'usage rare, mais je restreindrai mes observations à ceux qui agissent plus fermement sur l'élaboration et la fluctuation des imaginaires du féminin. J'ai privilégié ces motifs parce que, d'une part, ce sont ceux qui se manifestent avec le plus d'insistance et d'éclat dans l'œuvre de l'auteure et parce que, d'autre part, ils trouvent un écho important dans mon propre travail d'écriture. Dans les pages qui suivent, j'aborderai donc deux poétiques de l'énonciation — le « jeu de rêve », la parole monologuée (chapitre III) —, les imaginaires du corps (chapitre IV) ainsi que le rapport au maternel, notamment dans son lien avec le discours féministe (chapitre V). Suivront, dans la dernière partie de la thèse, quelques observations sur les réverbérations interdiscursives de certains de ces motifs dans l'élaboration des *Dormantes* (chapitre VI).

seuil de l'inquiétant, qui émane des textes de Parenteau-Lebeuf, notamment dans *Dévoilement devant notaire* (2002) ou dans les quatre courtes pièces dont se compose *Filles de guerres lasses* (2005).

³⁰ Un personnage de la pièce se nomme Marguerite (Minnie) Tempête. Comme presque toujours chez l'auteure, le symbolisme des noms est éloquent.

³¹ J'emprunte l'expression à Lydie Salvayre, une auteure dont les textes (roman, théâtre) trouvent quelques échos thématiques et esthétiques chez Parenteau-Lebeuf : exploration des tumultes de la relation mère-fille, penchant pour l'envolée monologique, pour le ton souvent ironique, incisif.

CHAPITRE III

POÉTIQUES DE L'ÉNONCIATION

Dans *La reprise (réponse au postdramatique)* (2007), texte introductif d'un récent numéro de la revue *Études Théâtrales* consacré à la « réinvention du drame », Sarrazac revient sur la crise du drame moderne et ses métamorphoses subséquentes en traçant, notamment, les contours des nouvelles modalités de la forme dramatique. Loin de partager les vues d'un Han-Thies Lehmann affirmant la mort du drame ou sa dissolution dans un théâtre postdramatique, lequel « signifie[rait] plutôt l'épanouissement et l'éclosion d'une potentialité de la désintégration, du démontage et de la déconstruction dans le drame » (p. 14), l'auteur invoque une reprise du drame, réinventé, déplacé vers un nouveau paradigme. Comme il l'écrit : « Incontestablement la forme dramatique est devenue, au fil du XXème siècle, de plus en plus difficile à identifier, de plus en plus mouvante et diffuse. Et, surtout, de plus en plus complexe » (p. 14). Ainsi, les auteurs de la modernité ont-ils maintes fois mis

à mal la fable, déconstruisant le « bel animal » aristotélicien pour privilégier des élaborations dramatiques hybrides ou morcelées, fragmentées, rompant avec toute forme de mimétisme ou confinant à l'absurde. Aussi, les multiples soubresauts de cette mise en crise ont-ils peu à peu fait naître des modalités récurrentes — poétiques du détour, parole monologuée, pulsion rhapsodique, ajoutement d'éléments étrangers ou habituellement réfractaires au drame — participant d'une réinvention du drame (Sarrazac, 2004).

Ainsi, rompant avec la structure aristotélicienne ou hégélienne du drame, rejetant parfois toute construction agonistique, le texte dramatique contemporain présente-t-il souvent un univers a-catastrophique (la seule « catastrophe » étant l'existence elle-même ou sa persistance) ou encore un temps d' « après la catastrophe », éternel présent d'un monde en lambeaux où « la catastrophe n'est plus terminale (...) mais devient inaugurale » (Sarrazac, 2004 : 31). Comme le souligne Sarrazac (2007), les nouvelles poétiques du drame tendent à désorganiser celui-ci mais sans nécessairement abolir toutes ses constituantes, lesquelles se trouvent désormais, le plus souvent, métamorphosées, *déterritorialisées*, devenues inassignables et, ce faisant, susceptibles d'un constant renouvellement :

De la forme dramatique moderne et contemporaine, on pourrait dire qu'elle est toujours au bord de l'évanouissement, du collapsus. Toujours sur le point de s'affaïsser elle-même. D'autant plus incertaine de sa propre perpétuation que les transformations qu'elle ne cesse de connaître la rendent difficile à identifier et non-coïncidente avec elle-même. Mais, en même temps, on ne peut que constater que le renouvellement, la vitalité de la forme dramatique sont à ce prix. Au prix d'une permanente *déterritorialisation* (p. 15).

Assurément, cette déterritorialisation de la forme dramatique est perceptible, à plusieurs niveaux, dans les textes de Dominick Parenteau-Lebeuf. Si l'auteure, contrairement à certains de ses contemporains européens, tels Sarah Kane, Rolland Schimmelpfennig ou Marius von Mayenburg, refuse de réduire la fable à une peau de

chagrin et ne métamorphose pas en coquecigrue le « bel animal » aristotélien, elle désorganise néanmoins souvent la structure fabulaire classique, se rangeant du côté de cette nouvelle dramaturgie d'« après la catastrophe ». Comme je l'ai déjà remarqué, de *Poème pour une nuit d'anniversaire* (1997) à *La petite scrap* (2005), le procédé est récurrent :

« Aujourd'hui, c'est ma fête. J'ai un an. Un an sonnante ». Ces mots, les tout premiers de *Poème pour une nuit d'anniversaire*, sont prononcés par un personnage étonnant. Perché sur la plus haute branche d'un érable, affublé d'un petit chapeau de fête et tenant entre ses mains un gâteau d'anniversaire, un spectre — autrefois une femme — se raconte, observant les siens (mari, enfants) qui ne le voient pas. Ici, alors que s'ouvre la pièce, le drame — la mort — a déjà eu lieu. Comme dans quelques autres textes de l'auteure, la survenue du pire précède la prise de parole (*Dévoilement devant notaire*) ou se fait liminaire (*L'Autoroute*). Ainsi, à l'instar d'une certaine dramaturgie actuelle qui désorganise le drame sans toutefois en supprimer les composantes habituelles, chez Parenteau-Lebeuf la catastrophe (...) se fait inaugurale. Se relevant de cette catastrophe, s'accrochant à ce qui reste — la parole — les personnages tenteront de se (re)construire, recousant des lambeaux d'eux-mêmes, ressassant des bribes du passé pour régler avec lui quelques comptes et, enfin, s'en affranchir. Mais avant que ne se mette en place cette libération, il faudra faire appel à quelques fantômes, interpeller les morts et les absents. Et, parmi ces absents, plus encore que l'évanescence figure du père (cet éternel « effacé » de la dramaturgie québécoise), c'est la mère perdue qui hante l'imaginaire de Parenteau-Lebeuf (Cyr, 2006b : 171).

Je reviendrai plus loin sur cette lancinante présence-absence de la mère perdue dans les textes de l'auteure. Mais avant, je souhaite aborder quelques poétiques de l'énonciation qui, outre cette prédilection pour la désorganisation fabulaire, inscrivent la dramaturgie de Parenteau-Lebeuf dans le champ d'une contemporanéité qui réinvente constamment les rapports entre l'imaginaire et le réel, en privilégiant le décalage, l'infime mise à distance. S'éloignant légèrement des représentations de la réalité ou de la « vivante actualité » (Sarrazac, 2004 : 14), ces dramaturgies qui rompent également avec toute velléité réaliste ou naturaliste sont qualifiées par Sarrazac de « dramaturgies du détour ». Comme il l'explique :

Une dramaturgie du détour est (...) une dramaturgie qui, plutôt que le recul dans le temps et dans l'espace, plutôt que le « respect » devant la belle nature du classicisme, plutôt également que la promiscuité avec ce qu'on appelle « réalité », choisit l'écart, le pas de côté (p. 14).

Ce « pas de côté », qui refuse la « pulsion d'actualité », peut prendre plusieurs formes : ainsi, il peut se faire quasi invisible, non-identifiable par un lecteur ou un spectateur ne pouvant qu'attester de sa déroute devant l'insolite paysage dramaturgique qui lui est présenté; il peut se faire multiple, entrecroisant les genres et les tons dramatiques; il peut aussi privilégier le « sens du contraire » (p.23), soit la mise en tension des formes; enfin « l'art du détour vise à produire, à chaque fois, à chaque tentative, une œuvre parfaitement singulière, parfaitement *unique* (« unique en son genre »?), dont on ne saurait tirer une autre œuvre génériquement semblable » (p. 23). Si le « détour » peut se manifester à travers plusieurs formes, pour Sarrazac, reconduisant le principe adamovien d'un « non-alignement au réel », il trouverait son plein rayonnement dans les « jeux de rêve », des procédés qui « morcellent, distordent, redistribuent sans relâche les éléments tirés de ce que nous sommes accoutumés d'appeler réalité » (p. 61). Il s'affirmerait également dans le déferlement souvent logorrhéique et tourbillonnant d'une parole monologuée s'exténuant elle-même dans le ressassement de l'image ou du dire. Chez Parenteau-Lebeuf, « jeux de rêves » et déluge monologique sont légion et contribuent, on le verra, à l'élaboration d'imaginaires du féminin s'affirmant sous le signe du détour, de l'inassignable et du débordement.

3.1 Jeux de rêve

Présentant le « jeu de rêve » comme « une dramaturgie de l'entre-deux » (p. 57), Sarrazac insiste sur le permanent brouillage des frontières entre la « réalité » et son envers, marqué par divers effets déréalisants, que suscite une telle forme dramatique.

Alors qu'un certain théâtre baroque baignait déjà dans l'onirique — pensons, bien sûr, à *La vie est un songe*, de Calderon — c'est plutôt vers le théâtre symboliste que se tourne l'auteur pour identifier la source « d'une structure dramatique globalement identifiable en tant que "jeu de rêve" » (p. 57). En effet, alors que l'onirisme de la dramaturgie du Siècle d'Or se limitait généralement à la stricte et enveloppante représentation du rêve, l'esthétique symboliste a déplié cette poussée vers l'onirique en de nouvelles et diverses trajectoires. Pour Sarrazac, c'est à Strindberg que l'on doit la paternité de cette forme dramatique singulière. Il précise :

En 1901, le dramaturge suédois intitule une de ses pièces les plus fameuses, que nous connaissons en France sous le titre de *Le Songe : Ett drömpsel*, c'est-à-dire, littéralement, *Jeu de rêve*. En outre, préfaçant *Le Songe*, il désigne rétrospectivement sa première œuvre dramatique d'après la crise d'*Inferno*, *Le Chemin de Damas* (1898), comme son premier « jeu de rêve » (p. 57).

Ces deux pièces de Strindberg présentent une singularité nouvelle : « elles jouent avec le rêve, elles brouillent sciemment les frontières du rêve et de la réalité » (p. 58) alors que les premiers textes symbolistes, certaines pièces de Hauptmann ou de Maeterlinck, par exemple, divisaient plutôt nettement les deux niveaux. Ainsi, avec Strindberg, naît une forme dramatique qui s'inscrit dans l'entre-deux du réalisme et de l'onirisme et, au fil des ans, dépassant le strict cadre d'une dramaturgie symboliste, plusieurs textes dramatiques emprunteront et réinventeront cette forme hybride marquée du sceau de « l'inquiétante étrangeté », adjoignant au rêve des fantômes, visions, hallucinations, réminiscences déformées, paysages troubles où se fondent indistinctement le réel et l'imaginaire. Aussi, un certain pan de la dramaturgie actuelle présente-t-il, en des formes toujours uniques, une ou plusieurs manifestations du « jeu de rêve », celui-ci venant perforer le tissu de la représentation du réel par quelques trouées oniriques ou diversement déréalisantes. Comme le précise Sarrazac, le « jeu de rêve » ne coïncide jamais tout à fait avec le rêve — il ne s'agit pas d'élaborer une pièce entière comme un rêve — même si le rêve peut s'immiscer de façon ponctuelle dans le texte. Pour lui, à travers le « jeu de rêve », « la

stratégie littéraire et théâtrale mise en œuvre est résolument celle de la vision oblique, du détour. L'onirique n'est convoqué que dans le but d'accuser la réalité, de la mieux circonscrire et de la percuter » (p. 59). Comparant la stratégie du « jeu de rêve » à la ruse de Persée qui, évitant de regarder la Gorgone en face, se dérobe à son pouvoir pétrifiant, l'auteur précise qu'« en aucun cas, ce "refus de la vision directe" ne saurait être pris (...) pour une fuite dans le rêve ou dans l'irrationnel » (p. 59). Ainsi,

la finalité du jeu de rêve n'est donc pas d'engendrer un « autre monde » ou ce qu'on appelle un « univers alternatif ». Non, elle consiste à offrir un point de regard sur le monde — point d'éloignement et de tension (comme pour la flèche sur l'arc bandé) à partir duquel la fiction théâtrale peut viser, atteindre, pénétrer au cœur du réel (p. 59).

Du côté de la dramaturgie québécoise actuelle, si certains empruntent parfois la voie du « jeu de rêve » pour « pénétrer au cœur du réel » — je pense, par exemple, à Pascal Brullemans (*Hippocampe*, 2002; *Corps étrangers*, 2005; *Chasseurs*, 2007) ou à Carole Fréchette (*La petite pièce en haut de l'escalier*, 2007) — cette propension pour une telle « poétique du détour » me semble particulièrement affirmée dans la plupart des textes de Dominick Parenteau-Lebeuf. En effet, chez l'auteure, les « jeux de rêve » sont légion et, « le plus souvent, ils occupent une fonction disruptive, faisant basculer abruptement la fable du côté de l'inquiétante étrangeté et jetant sur le personnage (et sur la scène) une lumière nouvelle, vive, accentuée » (Cyr, 2006b : 174). Posant un éclairage abrasif sur la réalité, lui donnant de nouveaux contours, faisant émerger une part de la symbolique latente de la pièce, ces « jeux de rêves » concourent aussi à mettre en lumière de stupéfiants paysages du féminin. Aussi, bien qu'ils soient protéiformes et abondants chez l'auteure, je limiterai mes observations, dans la prochaine section, à trois formes de « jeux de rêves » qui, plus particulièrement, participent de la construction de ces imaginaires du féminin, soit : l'insertion ponctuelle, dans le texte, de fragments de rêves (narrés); l'inscription de reminiscences et de visions hallucinées; enfin, la déréalisation généralisée qui inscrit le texte entier au cœur d'une « dramaturgie du détour ».

3.1.1 Récits de rêves

Participant largement au « jeu des hypothèses » convoqué par mes lectures croisées des pièces de Parenteau-Lebeuf, les récits de rêve, qui foisonnent dans l'œuvre, ont pour moi immédiatement fait saillie, se déployant ensuite comme territoire interdiscursif où se fondent images et motifs obsessionnels qui disent un féminin en fuite de même qu'en proie à l'attraction/répulsion quant à la filiation. Comme je l'ai déjà remarqué, « l'onirique (...) est presque toujours repérable chez l'auteure (...). Aussi, dans un univers déjà proche du "réalisme merveilleux", où le quotidien et l'absurde se succèdent et, parfois, s'entrelacent, la mise en récit du rêve permet-elle de déplacer la fable en de nouvelles zones, symboliques » (Cyr, 2006b : 173). Empruntant uniquement la voie de la narration (n'étant pas destiné à être joué ou montré sur la scène), le récit de rêve est une poétique de l'énonciation qui choisit la parole comme seul véhicule du discours, des images, et de leurs différents degrés de signification. Jamais anodine ni « innocente », la narration de l'onirique opère un changement de régime dans le texte qui, même provisoirement, le transporte ailleurs, jette un éclairage nouveau sur ses composantes et trace la frontière mouvante séparant le « réel » de l'inventé. Mise en abyme morcelée et furtive de l'imaginaire dans une construction discursive elle aussi imaginaire, le récit de rêve agit comme révélateur et comme force imageante. Comme l'écrit Daiana Dula-Manoury (2004) :

Le rêve à l'œuvre dans un texte littéraire fait signal. Il signifie d'abord une forme particulière de récit, qui n'est assimilable, du point de vue de la structure discursive narrative, à aucun autre type de récit. (...) Au moment de l'intégration du rêve dans l'écriture, le premier imprègne la seconde d'un régime particulier, unique et irréductible. Il est l'intermédiaire entre deux mondes originellement distincts. (...) L'"économie" du texte ainsi constitué exige que ne se produise aucun gaspillage des images, que celles-ci soient, tout au contraire, concrètement prises en compte et au sérieux, qu'aucune utilisation n'en soit faite sans réflexion (p. 365).

Véritable concentré de signification, le récit de rêve illumine la fable, se fait « réalité augmentée » qui donne à l'expérience de la lecture l'accès à de nouvelles strates symboliques. À la manière de ce que la psychanalyse désigne comme le « travail du rêve », l'onirique littéraire s'organise en récit où se rencontrent représentations de mots et représentations de choses et où la figurabilité, la condensation et le déplacement, déjouant la censure (ou, ici, l'insondable ou le voilage du sens), concourent à mettre au jour, à sceller ou à réaffirmer un ou des possibles de la signification du texte. Bien sûr, il ne s'agit pas, en identifiant ces mouvements du texte, de tenter une psychanalyse du personnage rêvant. L'entreprise me paraît quelque peu stérile, et gage certain de dérives interprétatives. Aussi, me semble-t-il plus éclairant d'observer les images et réseaux de sens additionnels que font naître ces diverses trajectoires d'une parole s'apparentant au travail du rêve. De même, plutôt que de sonder intempestivement « l'inconscient » du personnage, je trouve plus pertinent d'observer le dialogue qu'établit le récit de rêve avec le texte qui le contient, désormais augmenté d'une symbolique nouvelle, accentuée, agissant en miroir de l'œuvre tout comme en lieu de passage du sens. Comme le remarque Dula-Manoury (2004) :

La présence du rêve dans le récit joue le rôle d'une lentille réfléchissante, il est l'intermédiaire entre deux plans de natures différentes. Il assure, entre autres, le passage redouté et réciproque du réel vers l'irréel. En cela, le rêve est pour l'écriture plus que le simple reflet, il est le miroir même, le truchement, l'intermédiaire de ce rayonnement (p. 19).

Très présent dans les premières pièces de Dominick Parenteau-Lebeuf, le récit de rêve, dont on doit considérer qu'il « représente en lui-même une unité autonome, bien que cela paraisse contredire le principe de fragmentation qui le fonde » (Dula-Manoury, 2004 : 10), se pose donc comme morceau saillant et courroie de transmission, permettant le passage d'un registre discursif à un autre et cristallisant un thème ou un motif important. Ainsi, dans les pièces *Poème pour une nuit d'anniversaire* (1997) et *L'Autoroute* (1999), le récit onirique fait-il basculer la parole, momentanément, du côté de l'étrange ou du merveilleux tout en venant sceller

le motif central de l'abandon maternel, lequel, « éclairé par les images poétiques du songe, se teintera peu à peu d'une compréhension nouvelle, voire d'une acceptation » (Cyr, 2006b : 173). Se déroulant lors du premier anniversaire du décès de la mère, par une nuit de la fin du mois de juillet, la fable de *Poème pour une nuit d'anniversaire* (1997) raconte la cahotante traversée du deuil de ceux qui ont subi (et continuent de subir) cette perte : le père, l'aînée, la cadette, le benjamin, sans oublier l'étonnant personnage du chien qui marche et parle comme un être humain. Alors que certains (l'aînée, le benjamin) balancent entre rompre avec le passé et renouer avec lui, à travers la répétition de gestes inachevés les maintenant sur le seuil de l'émancipation, alors que d'autres (le père, le chien) entravent le deuil en niant l'absence de la disparue, la cadette cherche, à travers la parole et le récit de rêve, à retrouver sa mère perdue. Ainsi, pour la cadette, *dire* le rêve se pose comme un véritable acte de parole, seul vecteur d'une réunification provisoire avec la morte :

LA CADETTE – J'ai rêvé.

LE SPECTRE – Je sais.

LA CADETTE – J'ai rêvé que nous étions dans une voiture rouge et que nous roulions très vite sur les routes d'Espagne. C'était Noël et il faisait trop chaud. Tu étais assise en avant à côté de papa. Et moi, j'étais assise derrière lui. Ta fenêtre était ouverte ; ta main prenait l'air frais à grandes poignées et nous le lançait au visage. Tu riais et tu nous offrais des olives et du pain baguette. Puis soudain, papa a stoppé la voiture. Et (...) tu m'as dit que tu devais mourir. Maman, pourquoi tu es...?

LE SPECTRE – Pourquoi je suis partie ?

LA CADETTE – Oui.

LE SPECTRE – Je vivais et j'étais déjà morte (p. 33-34).

Quelques paroles douces-amères compléteront cet échange furtif où les personnages, du bout des lèvres, se diront les choses dernières avant de consentir à la séparation. Semblablement, les images oniriques de la fuite, de l'impermanence, de l'insaisissabilité, imprègnent le récit de rêve qui, dans *L'Autoroute* (1999), donne une

impulsion nouvelle à la fable. Cette dernière, également nouée au motif de la mère perdue, se déploie aussi comme la traversée d'un deuil, celui de la petite Mouche, 10 ans, abandonnée au tout début de la pièce par une mère partie au loin vivre sa passion pour la philosophie. Aussi, est-ce un petit morceau de cette traversée qui s'accomplit lorsque, dans la dernière partie du texte, Mouche raconte à son père un rêve dont elle s'éveille tout juste :

MOUCHE – T'es sûr que ça va ?

P'PA – Ça va... Tu as réussi à dormir ?

MOUCHE – Plutôt à rêver. M'man passait en pick-up rouge dans un ciel bleu et lançait des fleurs jaunes par-dessus bord. En retombant, les fleurs formaient une espèce de route dorée sur laquelle je courais. J'arrêtais pas de glisser sur les pétales jaunes et, chaque fois que je me relevais, M'man s'éloignait davantage en me faisant de grands signes de la main et son grelot de rire s'éteignait. (*Silence*). P'pa, se sentir libre, est-ce que c'est comme se sentir devant rien ? (p. 45)

Assurément, de nombreuses résonances interdiscursives sont perceptibles entre cette narration onirique et celle qui précède. Dans l'espace singulier du déchiffrement, dans l'incessant « jeu des hypothèses » provoqué par la lecture croisée des deux fragments, plusieurs récurrences surgissent en saillie, telles la fuite et le rire de celle qui s'éloigne. Aussi, dans *l'Autoroute*, comme dans *Poème pour une nuit d'anniversaire*, « le récit de rêve, cousu avec certains des motifs fétiches de l'auteure — la route, la poursuite, la symbolique de la dissolution et de la perte —, se pose-t-il comme le premier jalon d'un nouveau départ » (Cyr, 2006b : 173). Retrouvant un registre narratif dépourvu d'onirisme, la conclusion de la fable établit un lien de spécularité avec le récit de rêve, actualisant l'idée de la fuite alors que Mouche réitère l'échappée maternelle mais en privilégiant cette fois la quête de soi, la rencontre avec elle-même, plutôt que l'abandon. Ainsi, ce n'est qu'après la narration du rêve que Mouche, enfin, consentira à quitter la maison de son enfance pour accompagner son père sur les

chemins. S'élançant vers l'inconnu, à la suite d'un vol d'oiseaux sauvages, la petite fille, en quête d'elle-même, cherchera un ailleurs où se réinventer.

Dévoilement devant notaire (2002) est également transpercé par un récit de rêve, lequel, s'inscrivant au cœur d'une réminiscence baignée de lumière rouge, fait brièvement basculer la parole du côté d'un troisième registre d'énonciation. En effet, à la manière d'un emboîtement de poupées russes, la narration onirique s'insère dans l'évocation d'un souvenir halluciné³², lui-même intégré dans le « réel » ou le présent de la fable. Celle-ci, proche thématiquement de *Poème pour une nuit d'anniversaire*, se déroule en une nuit de deuil où, revenant de l'enterrement de sa mère, Irène-Iris Lamy revit, dans le déferlement d'une parole s'avançant parfois sur les bords du délire, quelques fragments de son existence avec la disparue. Surtout, à l'instar de la trajectoire amorcée par Mouche dans *L'Autoroute*, cette traversée de la nuit se révèle un parcours identitaire où le personnage, se délestant des enseignements maternels et de quelques lambeaux de souvenirs, se découvre enfin lui-même, se (re)met au monde. Surgissant tout au milieu de la fable, le récit de rêve évoque cette difficile naissance à soi, laquelle se trouve ici déplacée, inversée en une représentation cauchemardesque :

Éclairage rouge dans l'escalier et sur la mezzanine.

IRÈNE-IRIS – J'ai seize ans. C'est mardi après-midi. Dans un état pitoyable, je rentre de l'école. La nuit dernière, j'ai rêvé que j'étais dans une maison pleine d'escaliers. Soudain, j'étais propulsée au plancher où j'accouchais d'une souris et d'un serpent. L'obstétricienne qui se tenait à mes côtés me murmurait : « Ils sont tout votre portrait, M^{lle} Lamy ». Sortant de nulle part, mon père lui arrachait son masque blanc et, horrifiée, je découvrais ma mère. Aujourd'hui, d'une classe à l'autre, j'ai traîné avec moi l'horreur de cette vision onirique. Alors quand je referme la porte de la maison, je n'ai qu'un objectif : vomir (Parenteau-Lebeuf, 2002 : 29).

³² La section suivante traitera plus avant des réminiscences et visions hallucinées qui parsèment l'œuvre de Parenteau-Lebeuf.

Quelques lignes plus loin, on comprend que cet objectif ne sera pas atteint puisque la salle de bain de la maison est occupée par la mère d'Irène-Iris, elle-même en proie à des haut-le-cœur. S'ensuit un dialogue muet où « le silence hurle » (p. 29) et où la mère n'arrive pas à révéler par le biais des mots la maladie qui la ronge, incapable « d'avouer à sa fille qu'elle a un bourreau dans le ventre » (p. 29). Préférant aller accueillir son fils qui rentre de l'école, la mère laisse là sa fille, avec le choc de ce cancer qu'elle devine et avec les images de ce cauchemar dont elle n'arrive pas à se défaire. Ébranlée, Irène-Iris se met, inmanquablement, à saigner du nez.

À la manière des deux premiers récits de rêve abordés plus haut, celui-ci établit un dialogue avec la fable dans laquelle il s'insère. Outre la mise en relief, subvertie, de la venue au monde, un lien de specularité se tisse entre le rêve de la fille et la réalité de la mère, toutes deux portant en leur ventre quelque chose de terrifiant et de monstrueux. Alors qu'un imaginaire de la fuite baignait les narrations oniriques de *Poème pour une nuit d'anniversaire* et de *L'Autoroute*, c'est ici un imaginaire de l'expulsion horrifiée qui imprègne le récit de rêve. Dans un espace étouffant, où une panoplie d'escaliers remplace la route qui, ailleurs, se déployait à l'infini, parsemée de pétales jaunes ou bercée par le vent, Irène-Iris expulse de son corps une souris³³ et un serpent, la proie et son prédateur, sous le regard d'un personnage double, condensation de la figure de l'autorité médicale et de la figure maternelle. Ici, le ventre féminin ne symbolise plus ce « creux » bienveillant, imaginaire de la gestation heureuse ou de la création artistique en incubation (Anzieu, 2004), mais évoque la répulsion de la filiation. Une filiation dont, par ailleurs, il semble impossible de s'affranchir puisque la descendance tératologique d'Irène-Iris trouve quelque écho dans le « réel ». En effet, le mal grugeant les entrailles de la mère se trouve accentué,

³³ La représentation d'un accouchement de rongeur sur le plancher est également au cœur du texte *Vices cachés*, l'une des quatre courtes pièces formant le recueil *Filles de guerres lasses* (2005). Il sera question de cette image récurrente dans le chapitre suivant de la présente thèse, dédié aux imaginaires du corps.

mis en relief, par le récit de rêve de la fille. De façon plus large, le récit de rêve trouve aussi une résonance certaine avec la thématique centrale de la pièce où le personnage de la jeune femme, dans sa quête identitaire, oscille entre le rejet des principes féministes de sa mère et l'acceptation de la filiation, du passage des valeurs.³⁴

Faits de plusieurs couches sémantiques, présentant une consistance trouble, équivoque, ou laissant irradier une symbolique nette, les récits de rêve présents chez Parenteau-Lebeuf, on l'a vu, permettent à la fable de se déployer en plusieurs régimes — de la représentation du « réel » à l'onirisme pur — et entretiennent avec cette dernière une relation de specularité, que le reflet prenne les traits d'une poétisation de la fuite ou choisisse la voie du grossissement, de la déformation horrifique. Donnant une nouvelle impulsion à la fable, ils lui font faire ce « pas de côté » (Sarrazac, 2004) caractéristique du jeu de rêve. Par ailleurs, alors que la narration onirique tend à s'estomper dans les productions plus récentes de l'auteure, elle cède la place à d'autres formes du détour dramatique, porteuses d'une force imageante encore plus grande, soit les réminiscences et visions hallucinées qui traversent l'œuvre et les divers effets de déréalisation qui, parfois, l'englobent entièrement.

3.1.2 Réminiscences et visions hallucinées

À travers l'insertion sporadique de fragments textuels où le réel apparaît décalé, décentré, le jeu de rêve, rappelle Sarrazac (2004), empruntant de multiples détours et circonvolutions, minant, déconstruisant l'illusion réaliste, « nous permet d'accéder à une réalité spécifiquement scénique, à cette *demi-réalité* qui a la puissance d'une vision » (p. 60). Fantômes, apparitions, hallucinations, souvenirs tordus, délires logorrhéiques, images troubles où s'amalgament le « réel » et l'inventé relèvent de cette poétique particulière du détour. Ici, contrairement à l'intégration de narrations

³⁴ Cette dimension est abordée, et approfondie, dans le chapitre V du présent document.

oniriques, le jeu de rêve se fait agent perturbateur, brouillant, parfois indistinctement, parfois avec fracas, les frontières entre les différents régimes énonciatifs de la fable. Pour Sarrazac (2004), s'appuyant sur les idées énoncées par Adamov dans *Le Théâtre ou le Rêve* (1970), « se porter dans le rêve, c'est jouer à fond de ce qu'il [Adamov] appelle "le non-alignement au réel" » (p. 62). Citant l'auteur de *Si l'été revenait*, il écrit :

Quel rapport entre le rêve et le théâtre ? Le non-alignement au réel (...) Le théâtre, le vrai, c'est celui où on se trouve presque dans la réalité, mais sans y être absolument, une distance vous sépare d'elle (...) La très grande importance du *presque*, partout, toujours (p. 62).

Chez Parenteau-Lebeuf, cet écart avec le réel se manifeste abondamment, le plus souvent par le truchement de réminiscences et de visions hallucinées qui s'immiscent subrepticement dans la fable ou agissent de façon disruptive, la faisant chavirer subitement dans un autre registre, tissé d'anxiété et d'étrangeté. De façon à la fois plus subtile et plus marquée que les récits de rêve narrés par la petite fille et les jeunes femmes de *L'Autoroute*, *Poème pour une nuit d'anniversaire* et *Dévoilement devant notaire*, les réminiscences et visions hallucinées construisent ici un imaginaire du féminin nimbé d'insaisissabilité, de fuite et de débordement, et inversent les représentation symboliques du « creux » pour en faire une prison, voire un tombeau. Ces poétiques du détour jettent aussi sur la fable, même fugacement, un éclairage nouveau, vif, corrosif.

Ainsi, la pièce *Dévoilement devant notaire*, en plus des narrations oniriques qui la traversent, est-elle ponctuée par intermittence de ces instants où, suite à un abrupt changement d'éclairage, des réminiscences mâtinées de fantasmes se fondent au présent de la fable à travers, notamment, le déferlement monologique. Inondées par une lumière écarlate, laquelle fait écho aux saignements menstruels et aux épistaxis irrépressibles d'Irène-Iris, les scènes intitulées « La salle de bain », « La salle de bain — part two » et « La salle de bain — part three » font chaque fois basculer la fable

vers l'évocation tordue d'un fragment traumatique du passé : désertion du père, rappel d'un cauchemar et évocation de la maladie de la mère, imminence du décès de celle-ci et confusion, pour Irène-Iris, entre son propre corps et celui de la presque-morte :

Éclairage rouge dans l'escalier et sur la mezzanine.

IRÈNE-IRIS – J'ai vingt-sept ans. C'est dimanche après-midi. En catastrophe, je déboule à la maison (...) l'oncologue de maman a terminé de lui charcuter son sein et elle s'apprête à rentrer à la maison. Ergo, je dois être là avec des fleurs, de la vie et du support moral (...) Je revisite quatre fois la maison de mon enfance. La mezzanine m'attire. La salle de bain m'aspire. Je monte les marches (...) Entre dans la salle de bain. Me retrouve devant le miroir. De profil. De face. Où sont mes seins ? Si petits sous le chandail qu'ils pourraient ne pas exister. Me frappe la poitrine pour tester. Aouch! Ils sont là. Relève mon chandail. Ils sont toujours là. Ils me regardent. Je les regarde. On se fixe. On se toise. Le temps se fige. Je coince mon tricot sous mon menton et ouvre un tube de rouge à lèvres. Avec, je dessine une couture sur mon sein gauche... qui n'existe bientôt plus : j'y crois. Je suis une amazone des Temps modernes. Une amazone des Temps modernes. Je me mets à crier. À sangloter. À suffoquer. L'amazone que je suis devenue tire des flèches dans le sein gauche de son reflet. Le sein gauche meurt et meurt et meurt et expire et l'amazone râle et pleure et crie et mène tous les temps. Soudain, ma mère apparaît dans le miroir (...) Nos yeux se fixent. Nos peurs se mélangent. Mon chandail retombe. Mon petit frère me hurle dessus. *So much* pour le support moral. Mon nez se met à saigner (p. 44).

Je reviendrai plus loin sur l'appropriation par la fille d'un fragment de la réalité de la mère, ou vice versa, de même que sur la confusion, voire la fusion, des imaginaires du corps filial et maternel. Pour l'heure, ce qui retient mon attention dans ce passage, c'est la reprise, par la parole, du motif de l'immersion dans la salle de bain, lieu du surgissement du souvenir traumatique et de la dérive hallucinatoire. Accentuée par la lumière rouge, la réminiscence acquiert bien ici la « force d'une vision » évoquée plus haut, vision graduellement horrifique où le corps féminin se fait champ de bataille, symboliquement auto-mutilé, le sein « barré », annulé par la trace de rouge, réduit à une peau de chagrin. D'ailleurs, l'utilisation du rouge à lèvres, instrument

honné par la mère d'Irène-Iris, n'est pas anodine ici. Faisant écho aux autres utilisations de l'objet dans la pièce — la jeune femme l'utilise pour barioler de slogans nouveaux les pancartes revendicatrices de sa mère féministe —, le tube de rouge rapproche la fille de sa mère (en redoublant grotesquement sa blessure à la poitrine) tout en l'en éloignant radicalement. La réminiscence, ici, jette une lumière vive, écarlate, sur la perpétuelle oscillation entre le même et le différent, le Je et l'Autre, qui, de façon spiralée³⁵, traverse *Dévoilement devant notaire*.

Par ailleurs, au cœur des réminiscences distillées dans la pièce, surgissent aussi quelques fantasmes, le plus important étant celui d'une fusion sexuelle avec Clinton Haasgard, notaire en charge de la succession de la mère et objet de toutes les rêveries érotiques d'Irène-Iris. Encore une fois, c'est l'image des poupées gigognes qui représente le mieux la forme et la fonction de ce jeu de rêve qui, introduisant un nouveau régime énonciatif dans un fragment déjà en rupture avec le « réel » de la fable, donne à celle-ci une nouvelle impulsion, portée par une charge érotique grandissante. Alors qu'Irène-Iris se remémore la première visite du notaire chez sa mère, la réminiscence laisse peu à peu se dérouler ce qu'elle désigne comme le « film » fantasmatique qui envahit son esprit :

IRÈNE-IRIS — (...) Retour à la séquence de nos bouches qui se dévorent. (*Respiration*) C'est bon. Des frissons me traversent. Des secousses m'ébranlent. Je suis barrage au seuil critique. J'alimente à moi seule le quartier en électricité. J'ai chaud. J'ai froid. Je transpire. Je suis vapeur. Je suis terre fumante après l'orage. Ma bouche est sol et sa langue est instrument aratoire. Notre agriculture est un domaine où les bruits abondent (...) Soudain, à travers la rumeur de notre incandescente moisson, je perçois la voix de ma mère, fixée dans une image lumineuse. Dans un silence inspiré, elle me murmure quelque chose. Mes oreilles se dressent. Je me mords la langue. Je sors de ma tête. J'étouffe un cri (p. 36).

³⁵ La figure de la spirale, une structure narrative caractéristique de l'écriture au féminin, notamment dans l'exploration du rapport mère-fille (Saint-Martin, 1999), est étudiée au chapitre V.

Revenant à intervalles irréguliers dans la pièce, le « film » où se déplie le fantasme d'une union charnelle avec Clinton déplace la narration vers un registre métaphorique où se superposent, tout à la fois, imageries élémentaire (vapeur, terre, feu), araire (« incandescente moisson ») et corporelle. Alors qu'ailleurs elle est contenue, retenue — sauf dans les violents épisodes d'épistaxis —, ou alors associée à la pathologie, la corporéité qui se manifeste dans le fantasme se déploie à travers un débordement d'images poétiques, charriant de multiples sensations (imaginées). Se révélant par petites bouffées fantasmiques, la sensorialité et la sexualité transportent la fable vers un autre versant, plus lumineux, de la corporéité féminine, jusqu'à ce que le « réel », par son irruption, mette fin abruptement (mais non définitivement) au fantasme. Ici, semblablement, on le verra plus loin, au phénomène disruptif qui surgit dans les réminiscences de *Portrait chinois d'une imposteure* (2003), c'est la voix de la mère qui brise l'échappée fantasmique et ramène la fable dans le régime narratif d'une remémoration stricte, dénuée d'hallucination ou de rêverie éveillée.

Enfin, une dernière forme de jeu de rêve se manifeste dans *Dévoilement devant notaire* à travers ce que l'auteure désigne comme une « schizophrénie irène-irisienne » (p. 31), lorsque le personnage se dédouble pour s'entretenir avec une partie d'elle-même, la « Responsable » de la boule d'angoisse qu'elle porte en elle. Allongée près d'un trou dans le plancher — rappel de la fosse où sa mère vient d'être déposée — d'où elle a extirpé le matériel de peintre de son père qui s'y cachait, Irène-Iris rêve de se fondre au sol, souhaitant « être la première femme plancher. Être la première à voir [sa] féminité se transmuter en un beau parquet propre. Être la première fille de féministe à se fondre en un revêtement doux, résistant et insensible » (p.30). Après l'expression de ce vœu, dans une scène où encore une fois les valeurs maternelles sont battues en brèche et où l'imaginaire du « creux » artistique est déplacé vers la figure paternelle, la parole change subitement de registre, le fantasme se muant en hallucination schizoïde et le régime monologique du discours basculant vers un improbable dialogue. Ici, s'entretenant avec son double imaginaire, Irène-Iris

prend compte de son désir, jusque-là latent, de s'affranchir du joug maternel afin d'accéder à son propre espace identitaire, encore inconnu, imprécis, réduit au ras du sol, privilégiant la colère à la véritable quête de soi. Suite à l'insertion de ce « dialogue schizophrénique », une nouvelle impulsion est donnée à la fable : alors que son « double » disparaît, Irène-Iris réintègre graduellement le territoire du fantasme, rêvant de Clinton tout en caressant son corps avec les pinceaux de son père, explorant progressivement un imaginaire sexuel un peu trouble et amorçant, enfin, sa longue trajectoire identitaire.

Dans l'espace interdiscursif de la lecture, les résonances manifestes entre les jeux de rêve à l'œuvre dans *Dévoilement devant notaire* et *Portrait chinois d'une imposteure* m'apparaissent nombreuses. Ainsi, au niveau formel, la « schizophrénie irène-irisienne » présente dans la première pièce me semble trouver quelque écho du côté des petits moments d'« épilepsie » inscrits dans la seconde. Baptisés ainsi par l'auteure, ces passages sont présentés dans la didascalie liminaire du texte comme « des états d'anxiété, de souvenirs névrosés, de fuites éveillées qui transforment l'univers en lieu cru et abrasif » (p. 174). La fable, qui prend place sur un plateau de télévision où l'auteure dramatique Candice de LaFontaine-Rotonde est soumise à un jeu-questionnaire (le « portrait chinois », sorte de questionnaire de Proust), se déroule également en partie dans la tête du personnage, où s'agitent démons intérieurs, réminiscences à demi fabulées, visions et hallucinations auditives. Le plus souvent, ces jeux de rêve sont imbriqués les uns dans les autres, faisant obliquer la fable, provisoirement, vers de nouveaux territoires de l'imaginaire, lesquels laissent sourdre, à travers un régime narratif différent, les motifs dramatiques qui, jusque-là, demeuraient latents ou sur le seuil du dicible.

La première « épilepsie » prend place alors que Candice répond « la voix de ma mère » à la question « Si vous étiez un son ? » posée par Inès Lusine, animatrice de l'émission télévisée « Portrait chinois » (p. 13). Ici, l'irruption soudaine de la voix maternelle vient briser le régime énonciatif, non pour abolir le fantasme, comme dans

Dévoilement devant notaire mais, au contraire, pour installer un jeu de rêve. Celui-ci, fondé sur l'hallucination auditive, déplie aussi dans la pièce une première analepse : on y retrouve Candice enfant qui, penchée sur sa petite table, écrit son nom. Épelant celui-ci, la voix désincarnée de la mère — « Vox maternalis » — se fait alors entendre, désignant avec fierté sa fille comme son seul objet d'amour. L'enfant amorcera alors un dialogue avec sa mère invisible dans lequel l'amour exclusif de cette dernière se montrera inextricablement lié à sa venue à l'écriture : « Cinq ans et déjà lettrée! Tu seras une grande auteure, c'est évident » (p. 13), de déclarer impérieusement la voix maternelle avant que, bouclant ce passage « épileptique », Candice ne remette à sa mère, en offrande, la feuille où elle a écrit son nom³⁶.

Ici, ce n'est pas la réminiscence, somme toute plutôt réaliste (outre que la mère ne soit représentée que par sa voix, synecdoque du corps), qui propose un « non-alignement au réel », mais son insertion vient perturber le déroulement fabulaire. Ce dernier, jusque-là linéaire, se trouve bousculé par l'analepse, laquelle étire considérablement le temps dramatique : le retour au présent de la fable, sur le plateau de télévision, ne se fait qu'après une plongée dans les réminiscences du personnage, suivie d'une brève dérive hallucinatoire. Singeant grotesquement une séance de psychanalyse, ce passage révèle le trouble identitaire de Candice, ne sachant plus si elle est « quelqu'un » au-delà de son seul nom, lequel, d'ailleurs, livré en offrande à sa mère, ne semble plus lui appartenir entièrement ni, surtout, recouvrir toute son identité.

Si les scènes d'« épilepsie », sur le plan formel, opèrent des modifications dans le régime narratif de la pièce, elles agissent également comme de puissants révélateurs (au sens photographique) en mettant au jour les images (et les sons) qui se rattachent chez Candice à la pratique de l'écriture — nuit, solitude, présence-absence de sa mère disparue. Nouée dès le départ à un amour maternel immense mais insatiable, lequel

³⁶ Ce passage, où l'arrivée à l'écriture est indissociable du rapport à la mère, est étudié plus en profondeur au chapitre V.

attend le succès littéraire comme un contre-don au don de la vie, l'écriture n'est rendue possible que par la voie d'un détachement progressif d'avec la mère. Or, même morte, cette dernière s'insinue chez sa fille, perturbant le travail scriptural par le biais d'une hallucination auditive :

Épilepsie. Lumière sur Candice, qui écrit. Sonnerie d'interphone, canal de la Vox maternalis.

CANDICE – Oui?

VOX MATERNALIS (*chantant*) – Bonne fête, Candice, bonne fête, Candice... (*Etc.*)

CANDICE – Qu'est-ce que tu fais là, maman?

VOX MATERNALIS – C'est ta fête, Candice. Je suis venue te souhaiter bonne fête.

CANDICE – Je sais, mais il est trois heures du matin (...) Je travaille. Il y a du « monde ».

VOX MATERNALIS – Ah, tes personnages. Tu écris.

CANDICE – Oui, j'écris.

VOX MATERNALIS – Oh, c'est bien! Et ça marche? Tu réussis? La forme, le fond, les métaphores, le rythme, la structure, le style, la syntaxe, l'originalité, l'accessibilité, la subtilité, l'humour, l'émotion, la simplicité, éviter la complaisance? Tu t'en tires?

CANDICE – Je m'en tire...

VOX MATERNALIS – Et qu'est-ce que tu nous ponds? Un petit chef-d'œuvre de ton cru? (...) Laisse-moi monter.

(...)

VOX MATERNALIS – Laisse-moi monter s'il te plaît. Je resterai dans mon coin. Je fumerai en silence et je te laisserai pondre ton chef-d'œuvre.

CANDICE – Je t'en prie, maman, va-t-en...

VOX MATERNALIS – Je ne veux pas affronter l'aube trempée toute seule!

CANDICE – J'ai du travail!

VOX MATERNALIS – Candice!

Fin de l'épilepsie (p. 31-32).

Suivra un retour au présent où Candice, candidement (et comiquement), affirme à l'animatrice de « Portrait chinois » que sa « piqure » de l'écriture n'a rien à voir avec sa mère. Juxtaposés, ces deux passages mettent à vif les contradictions discursives du personnage, alors que le discours intérieur, par le biais de réminiscences, infirme ou met en doute ce que l'échange dialogique déploie. Aussi, revenant de façon sporadique dans la pièce, la question « Tu t'en tires? », posée par la Vox maternalis, s'infiltré insidieusement dans le présent, lui faisant faire ce « pas de côté » vers le « presque » réel évoqué plus haut. Inversement, lorsque cette même question surgit dans l'espace dramatique des « Éditions du Miroir de l'âme » (dans la tête de l'auteure, en fait), elle donne au fragment fabulaire un « poids », une pesanteur qui permet de l'arrimer au réel. En effet, ce troisième espace dramatique (après le plateau de télévision et l'espace mental de la réminiscence) est si surréaliste, si pétri d'effets déréalisants³⁷, que la réitération de la question hallucinée, étrangement, donne un ancrage « réaliste » aux scènes qui s'y déploient.

Enfin, le rapport à l'écriture est également lié, dans la pièce, à la symbolique de la naissance. Ainsi, enfermées dans la tête de Candice, Doris, Millie et Nice, les trois « éditrices » (et filles/muses/démons intérieurs) de l'auteure, s'emparent d'une réminiscence venue d'avant la naissance de Candice pour en faire leur récit matriciel, leur propre « mythe fondateur » (p. 21). Il s'agit du récit, par une nuit de tempête et d'orage sur une plage du Nouveau-Brunswick, de la presque-mort de Candice, fœtus de trois mois niché dans le ventre de celle qui n'en veut pas encore, en proie à la dépression et au souhait d'avortement. Rescapé par la force désirante et aimante du père, lequel « conjura le sort en imposant la solidité de sa matière aux vents violents

³⁷ Les effets de déréalisation généralisée, abondants dans *Portrait chinois d'une imposteure*, sont étudiés dans la prochaine section.

qui secouaient son épouse » (p. 21), l'enfant naîtra six mois plus tard au cœur d'une violente tempête de neige. À ce récit, les « muses » de l'écriture attribueront leur propre source vive, la raison de leur existence, indissociable de la naissance de Candice :

MILLI et NICE – (...) la mère expulsa une petite fille!

MILLI – Et cette enfant qui portait en elle tout le drame maternel de la côte atlantique...

NICE – Et toute la force paternelle d'intervention tactique, c'était...

DORIS – L'auteure de nos jours...

MILLI – Notre matrice à nous...

NICE – Notre mère (p. 21).

Décrite par ses « filles » comme une « petite matrice façonnée de terre ferme et d'eaux tumultueuses » (p. 22), la figure de Candice entremêle un imaginaire du féminin débordant et tempétueux, parcouru de flots, de vagues et de vent, à des évocations terreuses et matérielles, non friables, liées à l'intervention bienveillante du père. Incarnation de la solidité, la figure paternelle est pourtant quasi absente de la pièce ou, du moins, pâle et effacée, l'auteure lui préférant les représentations obsessives de la mère, de la gestation, de l'enfantement, de même qu'un rapport à l'écriture indissociable de la dyade mère-fille.

Cette dyade se trouve aussi au centre de la pièce *La petite scrap* (2005), un texte qui s'éloigne de la « vivante actualité » — la récente réhabilitation de jeunes Anglais qui, à dix ans, avaient supplicié et tué un bambin — pour explorer les arcanes entremêlés de la quête de soi et de la rédemption. Comme l'a remarqué Alexandra Jarque (2005), « trop proche de nous, cette histoire continue de nous hanter » (p.36) et il eût été difficile d'évoquer directement cette source vive du drame sans soulever l'indignation. Aussi, « fort heureusement, le traitement n'a rien de réaliste. La

dramaturge apporte un souffle poétique à tout ce qu'elle touche et son style très évocateur, parfois même fantaisiste ou onirique, lui fait éviter d'emblée cet écueil » (p. 36). Or, éviter de sombrer dans le piège de la promiscuité avec la réalité ne signifie pas qu'on lui tourne le dos mais, plutôt, que l'on ruse avec elle. Comme le souligne Sarrazac (2004), l'écriture doit « trouver un biais. Élaborer un détour qui ne l'éloigne, dans un premier temps, de cette actualité vivante qu'afin de lui permettre, dans un second temps, de mieux l'atteindre et d'avoir raison d'elle. Le détour permet le retour (...) Il ouvre l'accès » (p. 14). Dans *La petite scrap*, les stratégies du détour foisonnent. La pièce, qui s'articule surtout autour « de l'innocence perdue, de l'enfance trahie de trois jeunes perçus comme les victimes de leur famille, de la société » (Jarque, 2005 : 36), déploie les parcours identitaires et rédempteurs de Jacob, Ludo et Minnie, à la fois martyrs et bourreaux, infanticides en quête de réparation. Aussi, afin « d'ouvrir l'accès » à une réflexion sur la violence et sur les possibles de la rédemption, Parenteau-Lebeuf met-elle le réel à distance en développant ici divers jeux de rêve : récits oniriques, symbolique d'inspiration biblique (lectures ponctuelles de fragments d'un martyrologe, paraboles, évocation de martyrs chrétiens), détours langagiers (Jacob parle la « langue d'élévation » qui, telle une échelle, l'aide à s'extirper de l'abysse), et, bien sûr, réminiscences et visions hallucinées. Parmi ces dernières, celles qui assaillent sporadiquement le personnage de Minnie Tempête me semblent particulièrement évocatrices d'un parcours du féminin qui, pour enfin arriver à soi, doit se détacher d'un joug parental mortifère et briser le noyau mère/fille, apparemment insécable, structure symbolique établie dans « une proximité passionnelle (...) qui, au dire de Lacan, provoque un ravage » (Jarque, 2005 : 38).

Alors que dans *Portrait chinois d'une imposteure* c'était l'évocation tempétueuse de la naissance qui se posait comme « mythe fondateur », ici, comme une réverbération interdiscursive détournée, c'est plutôt une scène primitive horripilante qui revient

hanter Minnie, s'entremêle au présent, le fige dans une lumière jaune qui fait écho aux « jaunes »³⁸ pétris d'histoires d'infanticides dont l'abreuvent ses parents :

10. Jaune primitif

Chambre de Minnie. Souvenir/rêve fantasmé. Tout est jaune. Minnie s'avance vers son lit, tire la couverture et découvre sa mère faisant l'amour avec un homme masqué. Elle crie en silence et remet la couverture par-dessus eux. Elle ferme les yeux, les rouvre, puis tire de nouveau la couverture. Cette fois, elle découvre ses parents faisant l'amour. Elle porte les mains à son visage (p. 32).

Suit un échange dialogique entre les parents où Hermann, le père, est troublé parce qu'il croit percevoir la présence de Minnie, « le souffle de l'enfance au-dessus de [sa] tête » (p. 33). Sommant son mari de lui donner ce qu'elle désire, Blanche, la mère, nie d'abord la présence de Minnie, puis, la reconnaît pour l'abolir aussitôt en tonnant : « qu'elle ferme sa bouche et se bouche les oreilles. Entre les draps, nous n'avons plus d'enfant » (p. 33). Or, les mains plaquées sur les oreilles, Minnie dévore par les yeux la longue scène des ébats parentaux, jusqu'à la jouissance, laquelle est suivie d'un bref mais illusoire retour à la « réalité ». Redevenue visible aux yeux de ses parents, Minnie s'effondre sous les attentions de ceux-ci, lesquels prétextent se trouver dans le lit de leur fille pour lui lire une histoire afin de l'endormir. Très vite, la réminiscence bascule, redevient hallucinatoire, se greffe au présent, alors que les parents exhibent des « jaunes » et en lisent à voix haute les grands titres : « Un père fou d'amour et de rage égorge sa femme et son enfant », « Famille détruite : cocu, cadavre et disparue », « Nouveau-né retrouvé derrière un parc d'attraction » (p.34). Ces grands titres, entremêlant fantasme et prophétie (surtout le dernier), étouffent peu à peu Minnie qui cherche désespérément à fuir alors qu'une nouvelle vision hallucinée se superpose à la première : Jacob et Ludo émergent de sous son lit avec plusieurs sacs à ordures, murmurant, puis criant « Mayday! Mayday! », un appel au secours se muant bientôt

³⁸ Les « jaunes » désignent les journaux à sensation.

en accusation lorsque, tendant un sac à Minnie, Jacob, puis Ludo, lui soufflent : « Médée, Médée » (p. 35). Le sac à ordures, on le comprendra plus loin, est une évocation analeptique du sac dans lequel Minnie a enfoui son bébé, nouveau-né tué de ses mains et abandonné derrière un parc d'attraction. L'allusion à Médée, immémoriale figure de l'infanticide, est ici sans équivoque, se nouant à l'acte meurtrier de Minnie tout comme à l'annulation symbolique, maintes fois répétée dans la pièce, de celle-ci par sa mère. Cette dernière abolit ici la présence de sa fille alors qu'ailleurs, elle tente de l'engloutir en elle, de se fondre à elle, corps et identités fusionnés, indistinctement.

Faisant écho aux nombreux récits de martyrs chrétiens dont se repaissent Jacob et Ludo — trouvant chez saint Laurent, saint Louis, saint Daniel, ou dans le rêve de « l'échelle de Jacob » quelques réverbérations avec leur parcours de supplicants/suppliciés —, Blanche, dans une longue envolée monologique intitulée « Martyre de Blanche sur la pelouse parfaite et parabole de l'enfant enfouie » (p. 52), exprime (expulse) son fantasme, brisé, d'une symbiose dévorante avec sa fille. Ici, la vision hallucinée se fait écriin, puis contenant mortifère d'un désir inassouvi. Débutant de façon réaliste, en décrivant une fête donnée pour ses cinquante-trois ans sur la pelouse de la bibliothèque universitaire où Blanche travaille, le récit bascule abruptement du côté de la vision hallucinée lorsque le personnage, étendu « sur un lit de jaunes, comme dans les magazines pornographiques » (p. 52), évoque sa soudaine nudité et son attirance irrésistible pour la pelouse. Déployant son récit à la troisième personne du singulier et, ce faisant, installant une nouvelle distance avec la réalité, Blanche raconte son fantasme d'éternelle possession de sa fille. Relatant avoir creusé un trou dans le sol pour y enfouir, il y a longtemps, son enfant chérie, elle déplore que « la terre [se soit] épaissie entre elles » (p. 53) et que sa fille, se mouvant sous la terre, échappe continuellement à son emprise. Abandonnée sur ce sol déserté, Blanche « hurle sur la pelouse parfaite sa rage d'être aux prises avec le pire des amours martyres : celui d'une mère pour sa fille, un amour interdit » (p. 53).

Dans le récit de ce fantasme qui vire au cauchemar, le creux dans le sol revêt d'abord la fonction symbolique d'un écrin où Blanche dépose ce qu'elle a de plus précieux : Minnie. Or, alors que s'épaissit la terre, le creux, à l'instar du trou dans le plancher dans *Dévoilement devant notaire* et de la fosse dans cette même pièce et dans *Poème pour une nuit d'anniversaire*, se fait prison. Dans ce ventre maternel symbolique, « l'enfant enfouie » étouffe et cherche à s'échapper : « sous le sol, [elle] se déplace et Blanche ne sait jamais où elle surgira » (p. 53). D'immobile et de confiné, l'imaginaire du féminin se transforme, se fait fuyant, se construit en parcours vers l'émancipation. Ce faisant, les images de la vision hallucinée agissent comme un doublon de la « réalité », faisant miroiter d'une lumière plus vive le difficile parcours libérateur de Minnie de même que la chute et la dissolution du pouvoir de Blanche. Pour celle-ci, le creux dans le sol est désormais un tombeau, ventre maternel qui, au jour de son cinquante-troisième anniversaire de naissance, se trouve déserté, voire fermé, inaccessible, et scellant par sa vacuité la fin définitive de sa relation fusionnelle avec son enfant. Porteur d'une symbolique plurivalente — le coffre aux trésors, la fuite, le tombeau — l'imaginaire du creux féminin, par le truchement du fantasme halluciné, se fait ici véhicule privilégié pour le ressassement du motif obsessionnel d'une relation mère/fille fondée sur l'image de la dyade symbiotique. Étudiée plus loin, cette dyade m'interpelle particulièrement et trouve de multiples résonances interdiscursives, on le verra, dans les autres textes de Parenteau-Lebeuf de même que, en filigrane, de façon détournée, dans *Les Dormantes*.

Si les fréquentes déferlantes monologiques donnent à entendre, dans *La petite scrap*, divers amalgames de réminiscences et d'hallucination, la didascalie n'est pas en reste, prenant le relai de la parole pour faire surgir le secret, l'indicible. Ainsi, dans une scène où, sur le seuil d'avouer son infanticide à son père, Minnie lui dit : « J'ai tant de haine. Ma haine est de la chaux vive. Ma haine brûle les mots que je devrais te dire. Ma haine consume tout » (p. 55), c'est l'image et, surtout, le son vrombissant qui prennent la place de la parole, se font parole, « souffle », pour exprimer

l'innommable. S'agenouillant auprès d'Hermann, Minnie murmure : « Place à la haine » (p. 55) et laisse éclater la tourmente, faite de réminiscences sonores, cauchemardesques :

Soudain, toutes les portes s'ouvrent et la grande tempête tant attendue — le souffle de la parole — s'engouffre dans l'espace, apportant avec elle des pleurs et des cris de bébés, des bruits de train et de parc d'attractions, des bribes d'aveux. Ce souffle enveloppe Minnie et s'engouffre en elle. Dissipation (p. 55).

Réverbération lointaine de la tourmente sévissant dans *Portrait chinois d'une imposteure*, la grande tempête soulevée par la petite (Minnie Tempête) ne préfigure cependant pas la naissance mais la mort. En effet, comme le lecteur de *La petite scrap* l'apprendra plus loin, les pleurs de nouveau-né, hurlements et bruits ferroviaires relèvent d'une isotopie mortifère et la réminiscence sonore se rattache essentiellement au meurtre du poupon de Minnie et, par-delà celui-ci, à la mise à mort symbolique de sa mère comme de toute idée de filiation, de descendance³⁹.

3.1.3 Déréalisation

Si les récits de rêve, réminiscences et visions hallucinées fourmillent chez Parenteau-Lebeuf, certains des textes de l'auteure accusent également des effets de déréalisation généralisée qui font de l'univers dramatique presque tout entier un immense jeu de rêve. Ainsi, une part importante de la pièce *Portrait chinois d'une imposteure* se déroule dans l'espace dramatique surréalisant des Éditions du Miroir de l'âme. Cet espace, qui représente le cerveau intranquille de l'auteure Candice de LaFontaine-Rotonde, est habité par les trois filles/muses/démons intérieurs du personnage, lesquels incarnent le perfectionnisme, l'angoisse et le doute. Il se pose également comme le lieu privilégié du surgissement d'une réflexion sur l'identité dans ses

³⁹ Cet infanticide et son corollaire, le matricide symbolique, sont étudiés au chapitre V.

rapports avec l'écriture. Ici, la « ruse de Persée » (Sarrazac, 2004) consiste à déplacer le fil fabulaire, ponctuellement, dans cet espace discursif éloigné du réel afin de tendre à ce dernier un miroir nouveau. D'ailleurs, la métaphore spéculaire est évoquée par les trois « éditrices » des Éditions du Miroir de l'âme :

DORIS – Millie, Nice et moi lisons les œuvres dans le miroir de l'âme de l'auteure.

NICE – C'est entendu qu'en lisant dans un miroir...

MILLI – On lit à l'envers...

NICE – Mais dans le domaine de l'édition, c'est une priorité.

DORIS – N'oubliez pas qu'un auteur essaie toujours de se défiler.

NICE – Un auteur ne dit jamais ce qu'il pense.

MILLI – Un auteur tergiverse...

DORIS – Toujours. Alors en lisant dans un miroir...

NICE – On a plus de chances de saisir la vérité cachée (p. 16-17).

Or, cette « vérité cachée » ne réside pas tant dans les textes de Candice (dont le lecteur saura peu de choses) que dans tout ce qui se dissimule ou s'affiche avec ostentation dans cet espace fantasmagorique. Ainsi, la quête identitaire de l'auteure qui, à travers l'écriture, « recherche l'unité de sa propre vie » (Bourgoyne, 2004 : 110), se matérialise à travers l'image de l'enfouissement d'une partie d'elle-même sous le sol. Comme l'écrit Linda Bourgoyne :

Candice se cherche. Voilà qui semble indéniable. Son dilemme intérieur l'amène à refouler certains aspects de sa personnalité. Il n'est pas étonnant, dès lors, de retrouver les quatre autres sœurs de Doris, Milli et Nice, muselées et maintenues prisonnières sous le plancher (...) Uranie, l'excentrique, Calliope, la passionnée, Thalie la fantaisiste, et Polymnie, la profonde, sont en quelque sorte la matérialisation de ce refoulement, de ce fol imaginaire que l'autocensure ne permet pas de dévoiler (p. 111).

À l'instar du trou dans le sol emprisonnant tous les possibles de la création (pinceaux et matériel de peintre) dans *Dévoilement devant notaire*, la représentation du creux créatif, gestationnel, se trouve ici aussi inversée : le trou dans le plancher s'apparenté à une fosse, tombeau d'une écriture, d'un imaginaire, déjà avortés. Semblablement, en surface, les bureaux des Éditions du Miroir de l'âme, sont imprégnés par l'idée de la mort. S'apparentant à un improbable colombarium, l'espace contient une myriade de petits pots de verre qui renferment les cendres d'œuvres dramatiques notoires (*Hamlet, Médée, Les Muses orphelines, Les Trois Sœurs...*), des textes qui, même brûlés, hantent, écrasent de leur poids l'écriture naissante de Candice. Si la pratique scripturale de cette dernière, on l'a vu plus haut, est inextricablement liée à l'offrande de soi faite à la mère, elle se rattache aussi à une autre forme de filiation, littéraire cette fois, envers laquelle l'auteure (comme ses « filles ») est pétrie d'ambivalence :

NICE (*lisant*) – « Pour le moment, vous n'êtes que trois dans cette ville, mais dans les générations futures, d'autres viendront, qui vous ressembleront, toujours plus nombreuses... »⁴⁰

DORIS – Qu'est-ce que tu lis ma petite chérie?

NICE (*poursuivant sa lecture*) – « Et un temps viendra où tout sera changé selon vos vœux, où chacun vivra selon votre exemple, et puis vous-mêmes serez dépassées, d'autres surgiront qui seront meilleures que vous... »

DORIS – Jamais! Jamais, tu m'entends? Nous ne serons jamais dépassées par quiconque. D'autres ne surgiront jamais, qui seront meilleures que nous. Nous sommes les meilleures (...) (*lui arrachant le livre*) Qu'est-ce que c'est que ça? *LES TROIS SŒURS!* (*lui redonnant le livre*) Brûle-moi ça.

MILLI – Brûler Tchekhov, Doris?

DORIS – Certainement! Ce que ce Russe geignard fait encore dans les bibliothèques idéales de tout un chacun me dépasse. Les chefs-d'œuvre de notre temps seront publiés aux Éditions du Miroir de l'âme. On a besoin de chefs-d'œuvre d'ici et de maintenant. Et ce n'est pas en s'extasiant sur le passé qu'on y parviendra (...) allez, brûle, brûle, mon ange. Crois-moi, c'est comme ça que nous laisserons notre marque (p. 27-28).

⁴⁰ « Extrait de la tirade de Verchinine à l'acte 3 des *Trois Sœurs* de Tchekhov » (Parenteau-Lebeuf, 2003 : 27).

Et Nice de mettre le feu à la pièce de Tchekhov, de déposer les cendres dans un petit pot et de le ranger auprès des autres textes brûlés, parmi lesquels reposent les propres œuvres inachevées de Candice. L'extrait, s'il met au jour, à travers les gestes iconoclastes des « trois sœurs » de l'auteure, la mégalomanie de cette dernière, révèle surtout l'ambiguïté qui l'habite face à la filiation créatrice. En effet, ce passage réfute comiquement ce que dans une scène précédente (et dans un autre espace dramatique) Candice avait affirmé sur le plateau de télévision, instituant Tchekhov en « maître » (p. 16) de son écriture. D'autre part, comme le remarque Bourgoyne (2004) les textes détruits de Candice, « œuvres autocondamnées avant même qu'elles n'aient vu le jour », montrent que « la prise de parole ne va pas toujours de soi et [que] la venue à l'écriture ne se fait pas sans doute ni douleur » (p. 111).

Par ailleurs, privilégiant un (grand) écart d'avec la réalité pour exposer ces affres de la création dramatique, Parenteau-Lebeuf, plus loin, accentue la dimension surréalisante du jeu de rêve et, ce faisant — paradoxalement —, fait surgir avec éclat la réalité de l'écriture, tissée d'autobiographique et d'inventé, entremêlés. Ainsi, l'auteure fait apparaître dans l'espace des Éditions du Miroir de l'âme, une « Survenante », laquelle affirme se nommer... Dominick Parenteau-Lebeuf! Ici, l'intrusion intempestive d'une représentation de l'auteure dramatique, qui d'ailleurs s'affiche comme telle, vient perturber l'univers entier de Doris, Milli et Nice⁴¹ tout en déployant la dernière partie de la fable dans un nouvel espace fantasmatique. Affirmant « C'est ma tête. C'est ma pièce. Je fais ce que je veux » (p. 113), le personnage, en dévoilant combien sont enchevêtrés les liens entre l'imaginaire et le réel, inocule en même temps une bonne dose de réalité à la pièce, montrant les ressorts et les entraves de l'écriture. Comme le pose Bourgoyne (2004) :

⁴¹ On peut remarquer, au passage, que les premières syllabes des prénoms des démons intérieurs de l'auteure (*Doris, Milli, Nice*) forment approximativement, quand on les juxtapose, le prénom Dominick.

La Survenante, alias Candice, alias Dominick Parenteau-Lebeuf (dans la fiction), alias Dominick Parenteau-Lebeuf (hors fiction) règle ses comptes, qui avec ses trois personnages, qui avec trois aspects de sa personnalité, qui avec ses états d'âme de dramaturge, qui avec son rapport au théâtre, à la création, au monde (p. 113).

Et c'est à travers les mille et uns détours de la déréalisation que l'auteure ruse avec la Gorgone pour regarder et révéler, de biais, quelques-unes des réalités du rapport à l'écriture, certes, mais aussi certains des travers de notre époque hypermédiatisée. En écho avec les scènes se déroulant sur le plateau de télévision, le jeu de rêve qui se joue dans l'espace métaphorique des Éditions du Miroir de l'âme dépasse la seule tentation autobiographique pour poser un regard social sur notre rapport à l'art. Ainsi, « en traitant du milieu dans lequel elle évolue : l'édition, les médias, les obligations sociales et tout le tintouin, le paraître auquel sont soumis les créateurs, les lois du "culturel" qui dictent l'art et légitiment les œuvres, l'auteure se fait témoin de son temps » (Bourgoyne, 2004 : 113).

Semblablement, c'est aussi le rapport à l'art actuel, mais cette fois noué à l'expérience de la corporéité féminine, qui est exploré dans la courte pièce *Nacre C*, l'un des quatre textes composant *Filles de guerres lasses*⁴² (2005). Construite entièrement sous le sceau de la déréalisation, la pièce raconte la fulgurante métamorphose de l'apprentie poète Marie-Laurence Imbeau en œuvre d'art vivante. Rapidement mis en place, le jeu de rêve change l'univers dramatique — bars et galeries où évoluent les « Chiens galeux », des artistes émergents — en monde métaphorique où un corps de jeune femme peut se transformer, littéralement, en objet. Ainsi,

Dans *Nacre C* (...) Parenteau-Lebeuf fait du corps l'objet d'une dissolution identitaire. Ayant « depuis toute petite (...) toujours désiré être belle » (p. 20), Marie-Laurence Imbeau rencontre un jeune peintre à travers les yeux duquel

⁴² Curieusement, la pièce *Filles de guerres lasses* figure parmi les œuvres brûlées dans le colombarium de *Portrait chinois d'une imposteure*. On la retrouve ici, visiblement ressuscitée de ses cendres...

elle entrevoit, enfin, sa beauté. Très vite, elle renonce à ses propres projets de poésie et se transforme en Ellifal Sellif-Selertend, sa muse, et, bientôt, son œuvre. Rappelant ces corps de femmes signés par l'artiste Yves Klein dans les années 60 ou les femmes objectifiées des performances de Vanessa Beecroft, Ellifal se désobjectivise et, pour l'autre, fait de son corps un objet d'art⁴³. Atteint d'une étrange affection rendant son épiderme nacré, le personnage devra s'affranchir de son Pygmalion pour tenter de retrouver, par-delà un miroir brisé, quelques fragments d'identité (Cyr, 2006c : 25).

L'imaginaire du corps-objet et de la désintégration de soi est ici rendu possible par le truchement du détour : prenant la forme d'une longue analepse racontée par Marie-Laurence/Ellifal, pâle « Vénus à son miroir », la fable rompt rapidement avec son réalisme premier pour s'inscrire du côté de la déréalisation, laquelle ira grandissant au fur et à mesure que le corps et l'identité du personnage s'éroderont. Aussi, le premier pas vers l'annulation de soi, le moment où le peintre rebaptise sa muse, coïncide-t-il avec une bifurcation du fil fabulaire vers un imaginaire dramatique progressivement surréalisant :

Affalé dans une flaque de peinture, Érod mdit :

-Tu es d'entre les filles la fille.

Là, oublie vraiment qui suis

et mon vrai nom et suis baptisée :

Ellifal Sellif-Selertend⁴⁴, d'entre les filles la fille (Parenteau-Lebeuf, 2005 : 22).

Ici, ce n'est plus l'offrande du nom faite à la mère qui, comme dans *Portrait chinois d'une imposteure*, signe la perte identitaire, mais l'annulation consentie du nom par l'Autre, l'amant, le Pygmalion. Suite à cette scène baptismale, Ellifal se transformera en muse pour le peintre, laissant s'effriter les contours de son identité tout comme la peau de son corps qui, bientôt, laisse apparaître de « petites plaques brillantes, comme

⁴³ Ce thème du corps désindividualisé et utilisé comme matériau passif dans une pratique artistique est magnifiquement exploré, aussi, dans le roman de José Carlos Somoza, *Clara et la pénombre*. (2003).

⁴⁴ Lu à rebours, en inversant les deux avant-dernières lettres, ce nom signifie : « D'entre les filles, la fille ». Pour sa part, le peintre, Édouard Fox, se fait appeler Érod Rineva ce qui, lu à rebours, se lit ironiquement « avenir doré ».

des losanges de verre » (p. 23). Dès lors, les constructions discursives actuelles sur le corps, sur sa désindividualisation prescrite par une conformité aux idéaux de beauté (Wolf, 1990), de même qu'un regard ironique lancé sur le monde de l'art, sont abordés par le truchement du détour, du glissement vers une forme dramatique s'apparentant au conte fantastique. Son corps constellé de plaques miroitantes en même temps que graduellement dépourvu de ses capacités sensorielles, Ellifal consulte un grand dermatologue, lequel, ébloui, la baptise à son tour ou, plutôt, « baptise [sa] maladie : le Nacre C. » (p. 25). Accaparée de tous côtés, le médecin souhaitant l'exhiber dans un congrès, Érod l'exposant dans toutes les galeries d'art, Ellifal, réduite à un objet de monstration, devient la coqueluche de la ville, chaque femme désirant ardemment lui ressembler ou étant sommée, par la publicité, de lui ressembler. En effet, dans le ciel, une affiche géante montre maintenant des pieds mosaïqués de nacre au-dessus d'un slogan clamant :

*LA VIE EST JUSTE BELLE,
MAIS SES FEMMES, ELLES, SONT REMARQUABLES,
NACRE C. (p. 27).*

Enfouie sous son revêtement nacré, lequel fait écran au reste de son corps, Ellifal, pour sa part, n'a plus rien de remarquable, ayant suscité involontairement un discours de standardisation et de marchandisation des corps et entraîné dans son sillon une légion de jeunes femmes avides de beauté. Alors que dans les autres textes de l'auteure, le jeu de rêve révèle souvent un imaginaire du féminin marqué par la fuite, l'insaisissabilité et la quête identitaire, ici, la fuite prend plutôt la forme de l'effritement du corps et de la dissolution de soi, d'abord dans le regard de l'autre, puis, dans le discours de la conformité corporelle. Seule la toute fin de la pièce laisse présager, mais dans l'ambiguïté, une échappée vers la réappropriation de l'identité :

Ellifal Sellif-Serletend
s'est souvenue de
Marie-Laurence Imbeau

Serait-elle encore ici?
 Elle s'est levée, est allée aux W.C.
 l'a cherchée dans le miroir.
 Nulle part en vue à travers les mosaïques.
 Qui est Marie-Laurence Imbeau?
 Adieu Édouard Fox dit Érod Rineva.
 Adieu.
 Jamais personne va retrouver Ellifal Sellif-Selertend
 après la séance de démolition.
 Va pas mourir.
 Juste disparaître.
 Juste faire sauter les mille mosaïques malades.
 Perdre sa peau de verre comme un serpent ses écailles.
 Et peut-être en-dessous
 Trouver quelqu'un avec du Chien.
 Ou un autre animal.
 Ou une gale.
 Ou l'espoir d'une perle.
 Ou Marie-Laurence Imbeau.
 Ou rien.

(Elle se fracasse la tête contre le miroir) (p. 28).

Comme Alice⁴⁵ qui plonge en ne sachant pas ce qu'elle trouvera de l'autre côté du miroir, le personnage amorce ici une traversée vers l'inconnu, espérant, pour sa part, y trouver matière à réappropriation, voire réinvention, de soi. Privilégiant pour une rare fois une fin ouverte, le jeu de rêve inscrit, dans l'espace imaginaire de la lecture, les possibles d'un nouveau parcours du féminin où, par la parole, la réintroduction du « Je », jusque-là banni du texte, redevient pensable, « rêvable ».

3.2 Paroles monologuées

Outre la voie du jeu de rêve, ce parcours du féminin noué à une quête identitaire se construit, chez Parenteau-Lebeuf, à travers une seconde poétique de l'énonciation, soit la parole monologuée. Qu'il s'agisse de courtes pièces à une seule voix,

⁴⁵ Je réfère ici au personnage de Lewis Carroll dans *De l'autre côté du miroir* (1994).

condensatrice de toutes les instances énonciatives (*Nacre C., Vive la Canadienne!*) ou de la juxtaposition de monologues entrecoupés de brèves scènes dialoguées (*Dévoilement devant notaire*), la parole solitaire se déverse en petites vaguelettes syncopées ou en flots tumultueux dans plusieurs textes de l'auteure. Ainsi, à la manière de nombreux « dramaturges ciseleurs de monologues » (Benhamou, 1994 : 49), tels Enzo Cormann, Eugène Durif ou, au Québec, Carole Fréchette et Evelyne de la Chenelière, l'auteure participe de cette mouvance, toute actuelle, de réappropriation de la parole monologuée.

En effet, comme le remarque Anne-Françoise Benhamou (1994), « après trois cents ans de dramaturgie fondée sur le dialogue, voici qu'à nouveau, aujourd'hui, le monologue a la part belle » (p. 24). S'il se révèle protéiforme, fortement imprégné de la singularité des imaginaires des auteurs qui le façonnent, le monologue contemporain porte néanmoins quelques « marques » récurrentes, repérables, à divers degrés, d'un univers dramatique à un autre. Parmi celles-ci, semblant renouer avec l'esthétique symboliste qui, dans la foulée de Strindberg, « tente de reproduire les errances de la subjectivité » (Roy, 2007a : 6), l'exploration de l'intime, de la vie intérieure, fait saillie et vient se substituer à l'énonciation d'une parole fédératrice, expression de toute une collectivité. Ainsi, alors que dès la fin des années 1960 et tout au long des années 1970, « le monologue, représentatif d'un besoin de se dire, de se connaître et de s'affirmer, a permis au peuple québécois de passer de la reconnaissance d'un moi individuel à celle d'un moi collectif » (Roy, 2007b : 334)⁴⁶, voici qu'il réinvestit aujourd'hui les paysages escarpés de l'intime. En effet, comme l'exprime Élisabeth Plourde (2007) :

À partir de 1980, le discours fédérateur ne fait plus consensus. Sans autre forme de procès, l'expression « projet commun » semble, brutalement, frappée d'anathème. Portés par un désir d'exploration, les dramaturges se

⁴⁶ Je ne m'attarderai pas ici sur les aspects historico-esthétiques de ce passage. À ce sujet, lire « Du moi individuel au moi collectif : un itinéraire monologique nationaliste », par Irène Roy (2007b).

mettent à la recherche de nouvelles modalités d'énonciation (...) aptes à traduire des préoccupations qui s'émancipent des drames publics pour mieux dévoiler des désordres de nature privée (...) Adhérant au vaste mouvement introspectif qui propulse d'un même élan dramaturgie et écriture scénique, le monologue délaisse le domaine du public et ses préoccupations collectives pour sonder les territoires de l'intime (p. 344).

Or, dans les textes actuels, ces « territoires de l'intime » ne sont plus, comme dans l'écriture symboliste, des espaces intérieurs traversés par une subjectivité qui, bien qu'errante ou en proie au désarroi, révèle un moi singulier, unifié. Plutôt, les dramaturgies contemporaines empruntent souvent la voie du monologue pour mettre au jour un moi qui, à l'instar du sujet postmoderne, ne coïncide pas totalement avec lui-même. Ambivalent, plurivoque, dissout ou diffracté, ce moi est mouvant, inassignable; il est construit, puis inévitablement érodé, défait, déplacé, avant d'être remodelé ailleurs et à nouveau par le truchement du déferlement monologique. Les contours du personnage ou de l'instance énonciative qui en tient lieu (voix, « impersonnages »⁴⁷) 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 la poétique woolfienne du *stream of consciousness* (« courant de conscience »), « le monologue donne ainsi fréquemment accès (...) à un déferlement qui révèle la complexité de la saisie d'une identité désormais mise en crise par tous les heurts, incohérences, diffractions et voies de traverse propres à l'intériorité telle que la modernité l'a définie depuis le début du siècle : un espace en reconfiguration permanente » (Triau et Dubor, 2009 : 14).

Chez Parenteau-Lebeuf, cet espace à la géométrie fluctuante, où se déploient diverses voix féminines, n'est donc plus celui d'une prise de parole féministe, vecteur, comme dans *La nef des sorcières* ou *Les fées ont soif* d'un discours à la fois transgressif et

⁴⁷ Forgé par Sarrazac (2004), le terme « impersonnage » désigne une instance énonciative aux contours flous, changeants, porteuse d'une voix diffractée ou dissociée. Le dispositif choral, aujourd'hui, se pose comme la structure privilégiée pour déployer la parole mouvante de l'impersonnage, à la fois une et plurielle.

rassembleur (Roy, 2007b). Plutôt, les paysages de la parole qui se dessinent chez elle, par le biais de l'énonciation solitaire, sont ceux d'un morcellement du moi, lequel se révèle effrité, atomisé, dérobé à lui-même; un moi tissé d'ambivalences, investi par diverses « voix traversantes » (Heulot-Petit, 2009) ou pétri de contradictions qui, en écho à une « diaspora du féminin » intériorisée (Heinich, 2003), le font voler en éclats. Paradoxe notoire, on le verra, ce moi qui ne cesse de se dire et de se répandre à travers la parole monologuée est aussi, chez l'auteure, le lieu du voilage, du secret, d'une perpétuelle insaisissabilité.

3.2.1 *Nacre C.* : l'identité érodée

Constituée, on l'a vu, d'un fugitif instant de remémoration, lequel étire le temps dramatique en une longue analepse, la pièce monologuée *Nacre C.* met en place un imaginaire de la dissolution identitaire couplé à une fragile quête de soi. Dans les toilettes d'un bar, sous l'éclairage cru du néon, Marie-Laurence/Ellifal contemple son reflet miroitant de nacre dans la glace. Lentement, dépliant par bribes heurtées un discours qui semble n'avoir d'autre destinataire que ce reflet docile et inconsistant, le personnage (se) raconte l'histoire de son propre effritement. Si plusieurs constructions discursives, notamment l'imaginaire du corps, concourent, dans la pièce, à mettre en place un parcours de la dissolution du moi, celui-ci est d'abord donné à lire (et à entendre) dans la forme même de l'énonciation. En effet, dès les toutes premières lignes de la pièce, déployant un discours d'« après la catastrophe », alors que le travail d'érosion de soi a déjà eu lieu, la parole monologuée conserve et affiche les stigmates de l'étiollement identitaire en abolissant le « Je » :

Édouard Fox dit Érod Rineva...

À l'origine, aimais tant lui
que si avais une soupe dans mes mains,
le voyais dedans.

Étais sa muse.

Depuis toute petite, avais toujours désiré être belle.

Msemblait que c'était l'ouverture des portes du ciel (p. 20).

Signalant d'emblée la perte d'identité ou le « manque-à-être » (Lacan, 1975), l'annulation de la première personne du singulier comme sujet de l'énonciation pose celui-ci comme présence en creux, trouée, « blanc » du texte, vide éminemment (et paradoxalement) criant. Ce flagrant effet de disparition se trouve également, dans toute l'étendue du monologue, étiré à tous les pronoms personnels alors que les « me » et « moi » sont tronqués, greffés au verbe qui les suit immédiatement : « Msemblait », « Mtrouve laide », « Msuis toujours trouvée laide » (p. 20). Ce faisant, le procédé, ostensiblement lisible (et audible), vient appuyer le motif central de l'effritement du moi. Ici, « Je » n'est plus « un autre » comme dans la célèbre formule rimbaldienne, il n'est même pas cet agencement complexe et parfois dissonant de « plusieurs autres » du sujet postmoderne (Lahire, 2004) : « Je » se pose comme une instance énonciative incertaine qui n'a de cesse de se dérober à elle-même, espace vacant d'où, malgré tout, émane un discours. En effet, tout effacé soit-il, ce moi quasi aboli est néanmoins l'espace d'une prise de parole, laquelle se déverse par bribes saccadées — à l'image de l'intériorité morcelée du personnage et des éclats nacrés qui recouvrent son corps — pour tenter de retrouver un peu de sa consistance identitaire, pour se (re)construire et enfin se dire. Écho lointain d'une Irène-Iris Lamy qui, au terme de *Dévoilement devant notaire* (2002), murmure « J'arrive à moi... » (p. 58), la parole solitaire se fait, pour Marie-Laurence/Ellifal, voie (voix) d'accès à une possible (bien qu'incertaine) réinvention de soi. Paradoxe notable, le soliloque⁴⁸ qui, traditionnellement, est privilégié pour exprimer les fluctuations de la vie intérieure du personnage, émane ici d'un quasi

⁴⁸ Comme le souligne Françoise Heulot-Petit (2009), « il existe un flou terminologique concernant cette notion » (p. 207). À sa suite, je retiens ici la définition proposée par Anne Ubersfeld (1996) : « On peut distinguer, un peu arbitrairement, le monologue du soliloque, ce dernier apparaissant pur discours auto-réflexif, abolissant tout destinataire, même imaginaire, et limitant le rôle du spectateur à celui justement de "voyeur" » (p. 22). Dans *Nacre C.*, l'énonciation m'apparaît comme un quasi soliloque, Marie-Laurence/Ellifal s'adressant à une sorte d'« exo-moi » : son propre reflet, d'abord entr'aperçu dans une vitrine de magasin puis saisi fugitivement dans le miroir, dans le temps étiré, distendu, de la prise de parole.

« impersonnage » ou, du moins, d'un « énonciateur incertain » (Ryngaert et Sermon, 2006), soit une instance parlante effritée qui, de sa presque-absence, fait surgir le flot monologique.

Pour autant, la courte pièce de Parenteau-Lebeuf ne se range pas du côté de ces œuvres actuelles qui, selon les mots de Joseph Danan (1995), « ne cherchent plus à créer un "effet de sujet", comme si, parvenue à un certain degré, la forme "monologue intérieur" se dissolvait d'elle-même » (p. 136). Plutôt, le « sujet » de l'énonciation, ou le personnage, y apparaît toujours mais se montre d'emblée décomposé, érodé par le pouvoir dissolvant d'un Pygmalion (d'ailleurs auto-baptisé « Érod »), et cherchant à faire de la parole l'instrument de sa recomposition. Diffractée, en miettes, l'unité du sujet parlant se recoud ici en petits fragments, toujours provisoires, mouvants, à même une parole s'élevant à partir du manque, de l'absence. À l'instar de plusieurs pièces monologuées contemporaines, *Nacre C.* « joue de cette structure flottante, où les points de repère servent à créer le manque. Un personnage tente de se raconter et parfois une forme d'identité émerge encore de cette incohérence (...) (Heulot-Petit, 2009 : 207). Une incohérence qui, chez Marie-Laurence/Ellifal, prend la forme d'une non-cohésion, d'une absence à soi-même peu à peu transcendée par le dire.

D'un autre côté, faisant écho à ce travail formel d'énonciation qui abolit radicalement le « je » et autres pronoms personnels, la fable s'attache à déployer thématiquement ce double mouvement d'effritement-reconstruction du moi dans la suite de brefs fragments dont elle se compose. Ainsi, dans le troisième de ces fragments, lequel suit la rencontre de Marie-Laurence avec Érod et sa rebaptisation en Ellifal, la voix solitaire du personnage s'élève pour évoquer une première prise de conscience de son étiolement identitaire :

Érod (...) est le Dali de l'heure.
 Il parle, il parle, il parle, il parle...
 de son œuvre en cours, de moi, bref, de ce qu'il crée.
 Muette, effacée, mtiens à ses côtés.

Soudain, suis prise d'une peur :
 suis quoi, moi, dans la vie?
 À cette seconde-là, sais pas du tout (p. 22).

Suit un chapelet de courtes scènes où, alors que la nacre miroitante envahit peu à peu, grimpante, le corps de Marie-Laurence/Ellifal, l'identité déjà incertaine de cette dernière se désagrège pour laisser place au corps-objet, vide, anesthésique... séparé de soi en même temps que célébré par les autres. Et ce n'est que par la prise de parole que le personnage, laissant échapper son récit par petites vagues heurtées, dans l'espace et le temps dramatique de la remémoration, refait le chemin de la dissolution du moi pour mieux (peut-être) s'en affranchir. Ici, l'énonciation et la fable, la forme et le fond, se marient pour tracer un même discours, un même parcours du féminin. Et si d'autres voix, telle celle d'Érod, traversent fugacement ce même espace discursif, elles sont enveloppées par le déferlement monologique, prises en charge par une voix unique qui s'en empare pour mieux s'en libérer, pour mieux retrouver et recoller, par la force du dire, les fragments épars du moi.

3.2.2 *Vive la Canadienne!* : les voix dissociées et traversantes

Petits morceaux d'altérité semblant passer fugitivement au travers du monologue, des voix étrangères, ou appartenant au « personnage antérieur » (Heulot-Petit, 2009), se font aussi entendre dans *Vive la Canadienne!*, la première des courtes pièces composant *Filles de guerres lasses* (2005). Si *Nacre C.* met en place un imaginaire du moi progressivement érodé, cet autre texte révèle une fuite provisoire à la fois en soi et hors de soi, là où le soliloque se fait stratégie de survie, arme pour parer à un présent insupportable. Dans un temps dramatique distendu, où s'enchevêtrent divers degrés de temporalité, Marie-Paule Marsot revient par la parole dans son champ de mars intime, la forêt laurentienne, où douze de ses confrères soldats l'ont violée. Ici, la parole solitaire ouvre l'espace de la remémoration — le début de la pièce est

raconté à l'imparfait, traditionnel « temps du récit » et de la mémoire — avant de basculer au présent de l'indicatif, lui-même traversé par des échappées faites de détours, de fantasmes hallucinés et d'évocations du passé. Participant de la construction de cet espace-temps en gigogne, des voix multiples se fondent dans le déversement monologique pour façonner un imaginaire de déroute identitaire dont la résultante est la catastrophe, la transformation du corps (et du moi) en un petit paysage dévasté, désincarné.

Dans la pièce, ces voix multiples appartiennent à deux registres, identifiés par Heulot-Petit (2009) comme « voix dissociée » et « voix traversante » :

Les « paroles rapportées », vocable emprunté à l'analyse traditionnelle du discours, peuvent être utilisées dans le monologue de manière plus large, recouvrant alors le discours direct, indirect libre jusqu'aux limites de la polyphonie, du versant où une instance énonciative est décelable (*voix dissociée*) jusqu'au moment où elle devient une bouche parlante traversée par une voix (*voix traversante*) (...) L'autre est donc encore présent parce que sa parole se fait entendre, mais c'est une parole réactivée, un surgissement issu du silence, celui du passé (p. 211).

Dans la courte pièce de Parenteau-Lebeuf, la première forme d'altérité à se rendre manifeste est celle du personnage antérieur qui, se dissociant de la narration de l'instance énonciative, sise dans une sorte de hors-temps, déplace le présent de la fable dans la forêt laurentienne, au moment de l'agression. Or, cette dissociation est redoublée par une échappée hors du corps qui met ce présent à distance alors que la parole solitaire du personnage antérieur, à travers un discours intérieur ironique, se détache du viol et des instants qui le précèdent :

Andé'n'Aline Marsot sont priés de se présenter au comptoir des renseignements de la forêt laurentienne. Leur petite Marie-Paule voudrait savoir pourquoi vous l'avez mise au monde (p. 5).

Écrits en italiques (marquant visuellement, sur la page, une rupture dans le régime énonciatif), ces brefs passages ont un effet de déréalisation et de mise à distance du drame raconté. Se substituant au « personnage immédiat » (Heulot-Petit, 2009), le personnage antérieur dissocié intervient sporadiquement pour faire écran à l'insupportable, déplacer la parole vers un ailleurs qui masque provisoirement la réalité de l'instant présent. Outre les appels au « comptoir des renseignements de la forêt laurentienne », la dissociation prend également la forme de listes que Marie-Paule, se souvenant qu'il s'agit-là d'un truc « pour faire oublier momentanément la douleur » (p. 9), dresse dans sa tête, loin, au plus loin de l'expérience immédiate du viol :

Maintenant, c'est le temps ou jamais
 (Fais des listes! Fais des listes!)
 Ils l'encerclent.

Moutarde
Ketchup
Relish
Saucisses à hot-dog
Sauce piquante
Jus de tomate
Petits pains

La flairent, la sifflent, s'excitent.

Quick aux fraises
Gâteaux Joe-Louis
Feuilles d'érable de David
Feuilles de vigne de Vinci
Mille-feuilles
Céréales Frosted Flakes (...) (p. 10)

Et les listes de se poursuivre ainsi, la parole monologuée propulsant le personnage hors du moi, hors du temps présent, jusqu'à ce que le corps cède et que l'agression s'accomplisse. Alors, étolant l'effet de dissociation, la litanie bifurque, s'engage

dans un champ sémantique où la liste des objets fait écho à la réalité d'un corps brisé, en attente d'être lavé, « réparé » :

Downy fraîcheur printanière
Eau de Javel La Parisienne
Papier-cul
Serviettes sanitaires
Serpillère
Band aid (p. 11)

Par ailleurs, si l'effet dissociatif des listes connaît quelques fluctuations, une deuxième forme de mise à distance du réel se manifeste dans les interventions répétées de voix traversantes, que celles-ci prennent la forme de réminiscences ou d'échappées hallucinatoires. Ainsi, convoquant ses souvenirs d'une petite fille que sa mère empêche de devenir majorette, le personnage se détache du temps présent tout en faisant de cette interdiction maternelle le déclic, premier mouvement imprimé à l'engrenage d'une déroute identitaire, suivie d'une catastrophe annoncée :

— *Non, Marie-Paule, tu ne rentreras pas dans les majorettes parce qu'à la longue, ce sont les majorettes qui vont te rentrer dedans. Et jamais, jamais ma fille ne se joindra au peloton des petites plottes aliénées qui montrent leurs cuisses aux quatre vents parce que, pour leurs parents, c'est le comble de la féminité. Jamais, tu m'entends?*

— *Mais maman!*

— *Tant que tu sais que tu es une fille, tu n'as besoin de personne pour te le prouver.*

Elle aurait dû boucher ses oreilles de huit printemps
 Et rentrer dans le rang des fillettes
 Aux cuisses laiteuses et aux cerveaux lavés.
 Envoyer pâtre sa génitrice avec ses théories féministes
 Et elle n'en serait pas là (p. 8).

Ici, un nouveau personnage antérieur (voix traversante de l'enfant) est mis en dialogue avec un autre (voix traversante de la mère), dépliant un échange ressurgi du passé que la parole monologuée du personnage immédiat a tout le loisir de trafiquer. En effet, comme le rappelle Heulot-Petit (2009), « le personnage immédiat, seul, convoque ou subit le retour des paroles antérieures mais rien ne permet jamais de savoir totalement dans quelle mesure elles sont manipulées » (p. 211). Ainsi, permettant à Marie-Paule d'échapper momentanément à la réalité de l'effraction du corps, la réminiscence dialoguée imbriquée dans le monologue l'autorise aussi à régler quelques comptes avec le passé, nouant rétrospectivement son désir brimé d'être « une féminine » à son choix de passer autrement sa « passion de la parade » (p. 8) en s'engageant, plus tard, dans les forces armées. Une décision qui mènera le personnage droit au désastre du viol qui est le motif central de *Vive la Canadienne!* S'il demeure impossible de déterminer le degré de « vérité » du dialogue antérieur, on peut, à tout le moins, mettre en doute le lien de consécution qui l'unit au présent et deviner, ici, une stratégie qui infléchit le tracé discursif pour l'entraîner sur le terrain escarpé de la contre-interpellation du discours féministe.⁴⁹

Enfin, d'autres voix traversantes, celles-là purement fantasmées, perforent le monologue et accentuent, par leur effet déréalisant, le travail dissociatif de l'énonciation. Ainsi, se projetant parfois au futur, Marie-Paule s'imagine témoignant de son agression devant une commission fédérale d'enquête :

— *L'horreur, Mister Baumgartner, l'horreur : j'ai vécu la guerre. Par en-dedans.*

— *And how was your experience ?*

— *My experience ?*

— *I mean... was it... traumatazing, Mrs Marsot ? Mrs Marsot ?*

⁴⁹ Cette dimension sera étudiée au chapitre V.

— *Fuckin' traumatizing, Mister Baumgartner. Fuckin' unreal! Aline! André! Are my folks on the premises ? Mes parents sont-ils là ?*

— *Can someone give Mrs Marsot a tissue. She needs a good blow* (p. 6).

Empreints d'étrangeté et d'humour grinçant, ces passages surréels montrent une sorte de dislocation du sujet parlant, la voix de Marie-Paule se faisant, momentanément, vecteur de la parole (et de la langue) d'un commissaire fictif comme, ailleurs, de celle de sa mère, de sa sœur, de ses agresseurs. De même, deux personnages antérieurs (l'enfant, la victime de l'agression) renforcent cet effet de morcellement de l'énonciation, imbriquant leurs paroles dans celles de Marie-Paule, elle-même se posant d'ailleurs comme un « énonciateur incertain » (Sermon, 2005), une instance désincarnée qui narre son récit à distance, à la troisième personne du singulier. Une mise à distance qui, selon Heulot-Petit (2009), « rend compte », dans la pièce monologuée contemporaine, « d'un personnage divisé » :

L'autre peut être dans la parole, envahissant la pensée du personnage immédiat au point de sortir par sa bouche, comme si ce dernier pouvait restituer le son du disparu. L'autre est peut-être encore davantage présent par son absence même, dans le vide de la scène, dans la tension de l'adresse. Mais l'autre peut être soi quand le personnage se met à distance par le récit (p. 214).

Ainsi, s'enchevêtrant les unes avec les autres, faisant s'emboîter les temporalités (temps du récit, temps de la réminiscence, temps du fantasme halluciné) comme les espaces (non-lieu de la narration, forêt laurentienne, espace de la « vie intérieure »), les voix dissociées comme les voix traversantes de *Vive la Canadienne!* construisent un imaginaire de la mise à distance et de l'altérité. Se déroband à elle-même, se propulsant hors du moi, accueillant dans son flot des voix étrangères (rapportées ou inventées), la parole féminine révèle ici une construction identitaire divisée où, dans le déluge de la parole, le soi et l'autre en viennent à se confondre, inlassablement.

3.2.3 *Dévoilement devant notaire* : le débordement logorrhéique

Si la pièce *Dévoilement devant notaire* (2002) n'est pas, à l'instar des deux textes précédemment étudiés, une courte pièce monologuée, la parole solitaire y tient néanmoins une place primordiale. Ainsi, trouée en quelques- endroits par de sporadiques passages dialogiques, la pièce se donne à lire comme une juxtaposition de monologues où s'entrecroisent soliloques, voix dissociées et voix traversantes, à travers une fiévreuse coulée de mots où l'énonciation se fait déferlement, débordement.

Semant une sorte d'indétermination ou de brouillage quant à l'adresse de l'énonciation, la parole monologuée semble, dans le texte, voguer entre différents destinataires, du lecteur/spectateur au personnage lui-même et aux diverses entités dont il se compose. Ainsi, dans la première scène de la pièce, intitulée « Bonjour, je m'appelle », les paroles liminaires installent d'abord une adresse directe :

IRÈNE-IRIS — Bonjour, je m'appelle Irène-Iris Lamy. J'ai vingt-huit ans, je suis traductrice, j'habite à quarante-neuf kilomètres de chez ma mère et je suis célibataire. Pour ceux que ça intéresse (p. 7).

Alors que cette adresse au lecteur/spectateur semble, à gros traits, tracer les contours de l'identité du personnage, celle-ci ira s'effritant dès la scène suivante, l'énonciation empruntant désormais la voie du soliloque pour mettre en place, par le biais de la traversée du deuil de la mère, une cahoteuse quête identitaire. Transpercé par quelques passages dialogués — interventions d'Ulysse, le petit frère, ou de Clinton Haassgard, le notaire — le monologue, dès lors, semble emporté par le flot tumultueux de la parole et n'avoir plus de destinataire précis. À l'image du moi morcelé qu'elle dessine, la parole se déverse en diverses directions, tournée vers elle-même mais aussi lancée vers la matière inanimée (le plancher). Incorporant, à répétition, des démonstrations philosophiques relevant du sophisme ou du délire, de même que des kyrielles de questions, le soliloque paraît aussi, en quelques endroits,

se laisser perforer par des adresses à l'autre. Or, cette altérité du destinataire demeure imprécise, ambiguë, la parole pouvant tout autant s'adresser au lecteur/spectateur, à un autre absent, ou au personnage lui-même, dissocié, momentanément séparé de son moi effrité :

IRÈNE-IRIS — (...) Posons. Si une jeune femme perd sa mère et que sa montre indique trois heures, quel est l'âge de la jeune femme? Si une jeune femme de vingt-huit ans perd sa mère, quelle est l'heure juste? Si une fille de féministe fonce à toute vapeur vers un mur, le mur sera-t-il masculin ou féminin? Allez, aide-moi, Clarisse! (p. 12).

Ici, d'abord lancée vers un destinataire indéfini, la parole bifurque vers la mère disparue, sommée, outre-tombe, de venir en aide à sa fille en proie à « un sérieux problème de sens » (p. 12). Selon Heulot-Petit (2009), cette forme d'énonciation, où « le personnage s'adresse à des entités qu'il considère comme présentes dans le moment de l'énonciation, près de lui et qu'il tutoie » (p. 210), de même que les adresses aux destinataires incertains, se posent comme des « stratégies de brouillage [qui] conduisent à distinguer des registres de présence ». Ainsi, écrit-elle, « le système d'adresses met au jour les multiples détours que le monologueur prend pour s'adresser finalement à lui-même ou lancer sa parole vers une écoute espérée » (p. 210).

Si les formes multiples des adresses mettent au jour différents degrés de présence, elles révèlent aussi, dans *Dévoilement devant notaire*, la complexité du lieu de l'énonciation, un espace intérieur fragmenté peuplé de voix dissociées et de voix traversantes. Ainsi, la scène de la « schizophrénie irène-irisienne » (étudiée dans une section précédente) met au jour un moi inconsistant, dédoublé, alors que, dans un instant de déréalisation, Irène-Iris se divise pour s'entretenir avec une part d'elle-même, la Responsable de la boule d'angoisse qui la mine. Ici, la voix dissociée est donc privilégiée pour représenter, au pied de la lettre, le clivage du moi, un des nombreux désordres identitaires dont souffre Irène-Iris qui, à l'image de Marie-

Laurence/Ellifal (*Nacre C.*) ou de Candice de LaFontaine-Rotonde (*Portrait chinois d'une imposteure*) ne sait plus qui elle est et souhaite, pour se retrouver, se défaire d'une partie d'elle-même :

RESPONSABLE — Vous vouliez me parler dans le casque, si je ne m'abuse.

IRÈNE-IRIS — Euh... oui... c'est-à-dire... non... En fait, je m'attendais à voir débarquer quelqu'un de plus vieux... et surtout un responsable plutôt qu'une. Vous comprenez, ma mère m'a toujours dit que les hommes ont de tout temps été les grands responsables de notre état.

RESPONSABLE — Clarisse vous a mal informée (...) Je vous en prie, mettez-vous au-dessus de tout ça. Élevez-vous au-dessus de votre mêlée. Et cessez de vouloir liquider votre Boule. C'est peine perdue, vous n'y arriverez pas. Elle fait partie de vous, croyez moi.

IRÈNE-IRIS — Tortionnaire! Je vous ferai mentir. Je m'en débarrasserai.

RESPONSABLE — Impossible. Mieux vaut vous y faire. Et l'aimer.

IRÈNE-IRIS — Quoi? L'aimer? Vous êtes folle?

RESPONSABLE — Ça vous distinguerait de votre mère.

(L'espace d'un instant, Irène-Iris est silencieuse, tétanisée par son inconscient) (p. 31-33).

Curieusement, la voix dissociée se fait, ici, à la fois signe du clivage et instrument d'une éventuelle affirmation de soi, laquelle passerait par la reconnaissance et l'acceptation de la « boule » d'angoisse et permettrait à Irène-Iris de se distinguer de sa génitrice. Outre la voix dissociée, les réminiscences hallucinées font également entendre de nombreuses voix traversantes qui, par le truchement d'un inépuisable déferlement logorrhéique, disent aussi l'indécidabilité identitaire du personnage immédiat, habité par les paroles d'autrui (la mère, le notaire, le petit frère) comme par celles du personnage antérieur, soit Irène-Iris enfant, puis adolescente et jeune adulte. Ici, en écho avec l'en-trop d'un corps bariolé de rouge ou consumé de désir, un corps qui chute, s'effondre, saigne, se répand, un corps qui ne se contient plus, la parole se déverse fébrilement en une sorte de débordement hors de soi. Et ce n'est qu'au terme

de ce déferlement, après la coulée irrépressible du sang et des mots, que le personnage, arrivé au bout de sa nuit de deuil, s'approche de la reconstruction et de la réinvention de soi, murmurant, enfin, « J'arrive à moi... J'arrive à moi... » (p. 58).

Charriées par ce déferlement de mots, diverses images, dans *Dévoilement devant notaire*, permettent au personnage de se révéler (au lecteur, à lui-même) tout en conservant, paradoxalement, une part de secret, une zone non claire, insondable. Ainsi, les passages où sont convoqués le bonsaï, les lampes, le mystérieux tableau peint par le père⁵⁰, de même que quelques fantômes hallucinés, enveloppent-ils d'opacité, ou d'ambiguïté, l'univers dramatique proposé. Comme je l'ai déjà souligné :

Si ces quelques passages sibyllins (...) peuvent parfois dérouter, ils permettent aussi de bousculer l'expérience de la lecture, d'élargir la scène imaginaire, de jeter un regard sur une réalité cachée, laquelle, se dévoilant, conservera toujours un peu de son opacité. Comme l'a remarqué le metteur en scène Claude Régy (1999), reprenant une idée avancée par Paul Auster dans *l'Art de la faim*, « les auteurs sont des découvreurs de réel » (p. 121), et ce réel s'atteint aussi, surtout, à travers quelques espaces de voilage, d'imprécision (...) Chez Parenteau-Lebeuf, ces espaces, indubitablement, contribuent au plaisir de la lecture (Cyr, 2006b : 175).

Ainsi, ces quelques zones de voilage donnent une densité aux territoires de l'intime qu'elles recouvrent, et par la voie du secret, ou de l'indécidable, invitent à la plurivocité du sens. Comme l'écrit Plourde (2007) :

Tantôt poétique, tantôt vernaculaire, le monologue dans le théâtre québécois contemporain permet aux dramaturges de procéder à une incursion à même la part d'ombre que recèle chaque individu, de faire jaillir un discours de l'intimité tout en proposant des œuvres ouvertes qui ne disent pas tout, mais

⁵⁰ Dans les indications liminaires de la pièce, l'auteure présente ainsi ce tableau : « Une grande toile camouflée. Il est important que ce tableau soit là tout au long de la pièce, qu'Ulysse et Irène-Iris ne le voient pas, que les spectateurs le voient, mais que, d'une façon ou d'une autre, ils oublient son existence » (p. 6).

qui ménagent des parcelles d'inconnu et embrouillent les certitudes (p. 355-356).

Couplé aux multiples articulations du jeu de rêve, le monologue, dans *Dévoilement devant notaire* comme dans plusieurs des pièces de l'auteure, se lit donc dans un perpétuel jeu de voilement et de dévoilement, et fait du lecteur le dépositaire de cette parole ambivalente. D'une pièce à l'autre, et d'une expérience de lecture à l'autre, ces poétiques de l'énonciation font entendre quelques résonances interdiscursives — fuite, insaisissabilité, inversion de l'imaginaire du creux, effritement du moi et quête identitaire — qui dessinent une trajectoire du féminin tissée de motifs récurrents, lesquels invitent le lecteur à une permanente recombinaison des possibles de même qu'à une plongée en lui-même, au plus près de son propre discours intérieur. Comme l'a soulignée Benhamou (1994), entrer dans la parole monologuée, « se tracer un parcours au milieu d'une forêt de monologues, [c'est] devenir celui à qui s'adresse toute singularité, toute solitude » (p. 27). Ainsi, qu'il s'agisse de courtes pièces à une seule voix ou de collages de fragments monologués, les textes où s'élève une parole solitaire interpellent autrement, plus vivement, le lecteur : « ils cherchent à le remettre en relation avec son propre désarroi, celui avec lequel il joue à cache-cache pour survivre » (Benhamou, 1994 : 27). Chez Parenteau-Lebeuf, se greffant à la parole monologuée (comme au jeu de rêve), quelques autres constructions discursives, telles les imaginaires du corps ou le rapport ambivalent au maternel, participent également pour moi, on le verra dans les pages qui suivent, de cette forme accentuée, « augmentée », d'interpellation du lecteur.

CHAPITRE IV

IMAGINAIRES DU CORPS

« Le corps est le bougé de l'âme » écrit joliment le philosophe Jean-Luc Nancy (2004) dans ses *58 indices sur le corps et Extension de l'âme* (p. 33). Au théâtre, cette mouvance d'une intériorité qui affleure sur le corps se lit, bien sûr, à travers l'écriture scénique : les acteurs, leur voix, leur gestuelle, tracent dans l'espace des paysages somatiques qui révèlent un discours, un imaginaire, une vision du monde, en même temps qu'ils disent la singularité de l'interprète, lequel n'est pas soluble dans le personnage. Or, en amont du travail scénique, dans l'espace du texte dramatique, la parole se fait aussi, souvent, l'instrument d'une écriture du corps, entrelaçant dans un maillage serré le somatique et la textualité. D'abord objet littéraire, le texte dramatique que préoccupe la corporéité donne à lire, dans un double mouvement, « l'incarnation de l'énonciation, soit les modalités et les effets de l'inscription

textuelle des corps, ainsi que la mise en discours des expériences perceptives et sensorielles » (Marcheix et Watteyne, 2007). Ainsi, dans le texte de théâtre, y a-t-il souvent un « déjà-là » du corps qui s'énonce; corps de papier et de mots, indépendant de toute actualisation scénique (dont il pourra, néanmoins, se révéler un ressort important).

Chez Parenteau-Lebeuf, ce « déjà-là » corporel accuse une présence marquée et fait se ranger l'auteure du côté d'une mouvance actuelle où le corps, formidable « analyseur du monde » (Le Breton, 1990 : 8) se fait un des axes majeurs de l'énonciation. Ainsi, comme le souligne Colette Sarrey-Strack (2002), dans des propos rapportés par Arlette Bouloumié, depuis quelques années, « au regard de la créativité féminine, on assiste "au règne du corps" dans le domaine de la littérature » (Bouloumié, 2005 : 185) et Parenteau-Lebeuf ne fait pas figure d'exception.⁵¹ Chez elle, d'une pièce à l'autre, se dessine le tracé interdiscursif d'imaginaires du corps qui, mouvants, tissés d'ambivalences, voire de contradictions, se font écho et participent d'un complexe parcours du féminin. Dans l'espace intersubjectif de la lecture, où se redessine constamment ce tracé, ce dernier se déploie, de façon rhizomatique, en de nombreux possibles. Particulièrement interpellée par trois formes récurrentes d'élaboration discursive du corps, je me pencherai d'abord, dans le présent chapitre, sur l'imaginaire de la diffraction, où le corps est en proie à la fragmentation, au débordement hors de lui-même, voire à la désincarnation. Suivra l'observation d'un mouvement contraire, où le corps se fait le support de l'affirmation de soi, par le biais de la sur-différenciation générique. Une sur-différenciation qui, on le verra, s'accompagne paradoxalement d'un mouvement d'attraction-répulsion, et

⁵¹ Largement explorés par les auteurs d'ici, qu'ils prennent par exemple la forme de discours sur la séduction (Evelyne de la Chenelière) ou encore sur la différence et la maladie (Maryline Perreault), les imaginaires du corps dans la dramaturgie, on peut s'en étonner, sont l'objet de peu d'attention : les études théâtrales semblent leur préférer le corps scénique alors que les études littéraires l'ignorent généralement, privilégiant l'écriture du corps dans le roman et la poésie (Marcheix et Watteyne, 2007). Font exception quelques réflexions sur des textes dramatiques où, comme chez Larry Tremblay, le corps est ostensiblement l'épicentre du discours (Tremblay, 2007; David, 2009), de même qu'un ouvrage collectif récent : *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines* (Poulain, 2011).

même parfois d'un refus, envers quelques-unes des dimensions symboliques afférentes au féminin. Espace fluctuant de toutes les « dissonances intérieures » (Lahire, 2004) et « matière d'identité » (Le Breton, 2003), l'imaginaire du corps se montre surtout, chez Parenteau-Lebeuf, comme le lieu de toutes les ambivalences.

4.1 Diffraction

« Le corps est une construction symbolique, non une réalité en soi. D'où la myriade de représentations qui cherchent à lui donner un sens et leur caractère hétéroclite, insolite, contradictoire (...) » écrit Le Breton (1990 : 13-14) dans le premier chapitre d'*Anthropologie du corps et modernité*, justement intitulé « L'insaisissable du corps ». Intéressé par les liens entre la fabrique de l'identité et cette « construction symbolique » qu'est le corps, tant dans le monde vécu que du côté des représentations artistiques, l'anthropologue nous rappelle que « [l]a condition humaine est corporelle, mais [que] le rapport à l'incarnation n'est jamais résolu » (Le Breton, 2003 : 16). Aussi, ce rapport s'établit-il dans la fluctuation, une reconfiguration permanente tissant, pour un temps, une identité toujours provisoire puisque « [l]'identité personnelle n'est jamais une entité, elle n'est pas enclose, elle se trame toujours dans l'inachevé » (p. 21). Pour l'auteur, l'identité est donc « un sentiment » et « le Moi est l'ensemble des discours virtuels que l'individu est susceptible de tenir sur soi » (p. 21), ces constructions discursives tendant à préserver l'essentiel de soi au fil du temps mais étant aussi amenées à être modulées, déplacées, brisées, selon des circonstances (intérieures ou extérieures) qui viennent les altérer ou les fragiliser. De tels moments disruptifs, où la trame du discours sur soi est cassée ou brutalement infléchie, abondent dans les textes de Parenteau-Lebeuf et se nouent à un imaginaire du corps dont le principe organisateur est celui de la diffraction identitaire, soit la mise en morceaux du moi.

4.1.1 *Nacre C.* : le corps fragmenté

La courte pièce *Nacre C.* met en place, on l'a vu, un effritement progressif du moi par le biais, notamment, du tracé fabulaire et de l'abolition du « Je » comme sujet de l'énonciation. Or, à cet imaginaire de l'érosion de soi se greffe aussi celui d'un morcellement du corps : les pieds, puis le corps entier de Maribel/Ellifal se trouvant peu à peu recouverts de petits éclats de nacre qui viennent modifier, radicalement, le rapport au corps (et au monde) du personnage. Envahi par les fragments miroitants qui incrustent sa chair, ce dernier se scinde bientôt en deux, devenant le témoin insensibilisé de sa lente métamorphose. En effet, le « *Nacre C.* » induit une perte d'esthésie, une dissolution de la perception sensorielle et, avec elle, un détachement dans le rapport au corps et au monde :

Sentirais rien (...)
 M'envolerais.
 Ai continué mon chemin.
 Serais dans la brume.
 Sentirais plus rien... plus rien...
 Ai marché,
 claudiqué,
 peiné,
 msuis muselée,
 laminée,
 changée en tableau inachevé.
 Devenue véritablement une œuvre d'art,
 ai cessé de sentir (p. 27).

Séparé du moi, lui-même passablement érodé, le corps se trouve désinvesti, anesthésique, livré au fantasme aérien de se faire brume, de « se résoudre en rosée »⁵². Or, si le corps se défait, ce n'est pas par une accession à l'état gazeux mais bien par une mise en pièces progressive, le « *Nacre C.* » isolant des parties du corps de Maribel/Ellifal — pieds, jambes, épaules... — et faisant de celui-ci un archipel de membres détachés les uns des autres, un assemblage de fragments livrés au regard, le

⁵² Shakespeare, W. (1984). *Hamlet*, p. 13.

sien propre comme celui d'autrui. Devenu « véritablement une œuvre d'art » (p. 27), ce corps morcelé peine à se faire « matière d'identité » (Le Breton, 2003) et l'expérience de la corporéité, réduite, s'entrelace à celle de la dissolution identitaire, qu'elle contribue à construire.

Par ailleurs, si l'expérience corporelle se dissout, ce mouvement se fait aussi au profit d'une progressive spectacularisation du corps : la corporéité, et toute son épaisseur, s'efface au rythme d'une écriture du corps qui élit la peau comme seul support d'inscription. Objet de contemplation, surface écranique sur laquelle ondoient et progressent les petits éclats brillants, la peau de Maribel/Ellifal perd, en effet, sa fonction identitaire, brisant les liens avec l'intériorité pour se faire pure extériorité. Soumise à une transformation involontaire, cette peau est un canevas sur lequel s'écrit un discours non désiré, en rupture avec l'expérience d'être soi. Comme l'écrit Le Breton (2003) :

La peau enclot le corps, les limites de soi, elle établit la frontière entre le dedans et le dehors de manière vivante, poreuse, car elle est aussi ouverture au monde, mémoire vive. (...) La peau est sismographe de l'histoire personnelle. Elle est le lieu de passage du sens dans la relation avec le monde et (...) si la peau n'est qu'une surface, elle est la profondeur figurée de soi, elle incarne l'intériorité. (...) La peau est une surface d'inscription du sens (p. 24-26).

Or, livré à une sorte d'étrangéisation, l'épiderme de Maribel/Ellifal échoue à se faire un lieu d'inscription de la signification et à établir le lien avec l'intériorité effritée du personnage. Ici, ce que Didier Anzieu (1985) a identifié comme le « Moi-peau » — un « représentant psychique [qui] émerge entre le corps de l'enfant et le corps de la mère » (p. 100) et qui, plus tard, participe de l'expérience sensorielle de la relation à l'autre et à soi — paraît doublement faire défaut : le moi érodé et le corps anesthésique ne coïncident plus, ne peuvent coïncider, et seule subsiste une peau-surface désinvestie, où se lit un discours étranger. Par ailleurs, ce corps-texte nacré, dont s'empare Érod pour l'exhiber dans les galeries d'art, devient vite, dans la pièce, une sorte de discours dominant : alors que s'étirole l'expérience du monde de

Maribel/Ellifal, un nombre grandissant de jeunes femmes adhèrent au nouveau diktat du « Nacre C. » et contractent volontairement l'affection cutanée qui les transformera en objets de beauté :

La vie défile sans ma participation
 Sors seulement
 pour chercher mes pilules chez Molinetti.
 Plusieurs cas ont été rapportés.
 En croise dans les rues.
 Pour les victimes chanceuses du Nacre C
 — c'est comme ça qu'ils appellent
 les nouvelles déesses mosaïquées —
 les médicaments pour arrêter de ne pas sentir
 sont maintenant en vente libre.
 Les boulevards abondent de beautés
 en état de survie sentimentale (p. 26).

Ainsi, standardisé, le « Nacre C. » se fait dorénavant construction discursive qui dicte l'aspect des corps. Entre les lignes, l'auteure reconduit ici un certain discours sur la dictature des apparences — et sa persistance — que la littérature féministe (Bordo, 1993; Wolf, 1990) et postféministe (Baumgardner et Richards, 2000) ont abondamment alimenté. Or, plutôt que de choisir la voie de la contre-interpellation directe du discours de standardisation des corps, comme l'ont fait récemment, par exemple, le collectif Théâtre Sans Bornes dans la pièce *Parlons chasse et pêche* (2005) ou encore l'auteure Carolyn Guillet dans *Seventeen [Anonymous] Women* (2005), Parenteau-Lebeuf privilégie l'écart, l'espacement d'avec la réalité. Le corps fragmenté de Maribel/Ellifal, de même que les corps mosaïqués des jeunes femmes qui affluent dans les rues, sont des constructions imaginaires qui disent autrement, métaphoriquement, le mal-être que peut générer la prescription de conformité corporelle, son irrésistibilité, sa force dissolvante. Étrangement, dans la fable, ce discours d'uniformisation corporelle prend place en grande partie dans le monde des arts visuels, lequel, depuis les performances d'Yves Klein, s'est largement affranchi de l'objectification du corps, notamment du corps féminin. En effet, alors que depuis

une quinzaine d'années, après un désintérêt marqué qui a connu son apogée dans les années 1980, nous assistons en arts visuels à une résurgence de l'exploration des imaginaires du corps et que s'invente une nouvelle syntaxe de la corporéité féminine, multiple, affirmative et souvent ludique⁵³, il peut sembler étonnant que dans *Nacre C.*, le désolant discours de standardisation corporelle émane du monde artistique pour ensuite se répandre dans les rues, fortifié, impitoyable. Or, faisant écho, dans ma lecture, au travail d'une Vanessa Beecroft⁵⁴ qui reprend et questionne, avec force équivocité, la corporéité féminine et l'imaginaire du corps-objet, l'auteure tisse ici un parcours du féminin ambigu, non assujéti à la réalité ni à la limpidité discursive. Ce faisant, privilégiant la « ruse de Persée » (Sarrazac, 2004), elle jette sur les corps mosaïqués et désinvestis de *Nacre C.*, de même que sur leur contexte d'énonciation, un regard oblique et ambivalent qui permet une saisie plurielle de l'œuvre, laquelle, ouverte, laisse présager, au terme de la pièce, l'avènement d'une réinvention du corps et des discours qui le disent.

4.1.2 *Dévoilement devant notaire : le corps débordant*

Allant de pair avec le déferlement logorrhéique déjà identifié dans *Dévoilement devant notaire* (2002), l'imaginaire du corps, dans cette pièce, privilégie le débordement. En proie à une sorte de trop-plein, le corps d'Irène-Iris et ses fluides ne cessent de se répandre, comme s'ils cherchaient à s'extirper hors d'un moi inconsistant, pour écrire autrement la tumultueuse quête identitaire du personnage et faire se rencontrer le passé et le présent de la fable. Deux formes d'énonciation s'enchevêtrent, dans la pièce, pour mettre en discours le corps : la didascalie, qui en

⁵³ Je pense, entre autres, aux collectifs féminins *Les Fermières Obsédées* et *Women with Kitchen Appliances*.

⁵⁴ Explorant la choralité au féminin par le biais d'immenses paysages-corps silencieux, cette artiste développe un discours volontairement ambigu sur le féminin et la corporéité, s'inscrivant entre docilité et résistance face aux discours dominants de la représentation et de la séduction (Saint-Gelais, 2003; Cyr, 2004).

prescrit la monstration, et la parole, qui, par le truchement des jeux de rêve évoqués plus haut, le donne à imaginer.

Ainsi, suivant immédiatement la narration de réminiscences hallucinées, la didascalie met fréquemment en scène un corps en proie à un épisode d'épistaxis. Par exemple, la scène qui suit l'évocation d'un premier souvenir traumatique, dans la salle de bain, débute par cette indication : « *Le regard dans le vide, Irène-Iris saigne du nez* » (Parenteau-Lebeuf, 2002 : 20). Destiné à être montré sur la scène, ce corps d'où le sang s'écoule irrémédiablement fait écho au corps du personnage antérieur, soit à celui de la petite fille de huit ans dont le nez se met à saigner à l'annonce de la disparition de son père. Dans la réminiscence, cette nouvelle est délivrée à l'enfant par sa mère dont le corps nu, recroquevillé, est en proie à ce qu'elle désigne comme ses « journées d'abattoir » (ses menstruations) (p. 19). Dans l'instant silencieux de la sidération, alors qu'aucune parole n'arrive à dire la souffrance de l'abandon paternel, le corps de la mère et celui de la fille, nimbés d'une violente lumière écarlate, écrivent à l'unisson, dans le sang, la douleur de la perte. À défaut de langage, la coulée hématurique est un cri livré par le corps, bientôt relayé par un véritable hurlement, celui d'Ulysse, le petit frère. Ici, comme dans toutes les représentations qui en font usage, le sang se fait donc vecteur de discours, « substance éminemment chargée de sens » (Le Breton, 2003 : 67). Comme le pose Le Breton (2003) :

Le sang vient aussi de l'intérieur du corps, on l'a souvent associé à l'âme, il incarne justement l'intériorité. Qu'il franchisse le seuil de la peau traduit une effraction intolérable, il n'est plus à sa place. Confrontation métaphorique avec la mort, on ne peut le voir sans être atteint par ricochet. (...) Symbole efficace entre les mains de celui qui s'en joue, le sang (...) est un élément essentiel de la dramaturgie inventée par celui qui n'en peut plus. Il est comme une humeur maligne qui s'éloigne du corps, un « mauvais sang » qui marque la mise à distance de la souffrance (p. 67-68).

Si l'auteur, ci-haut, aborde en particulier les saignements résultant d'entailles délibérées faites sur soi, geste volitif qui diffère des épistaxis d'Irène-Iris, il n'en

demeure pas moins que, pour le personnage, les écoulements procèdent de cette « mise à distance de la souffrance », le mal-être du corps se substituant, provisoirement, à celui de « l'âme » (ou, plus prosaïquement, du moi). Par ailleurs, le saignement de nez de l'enfant est aussi associé, dans la scène, au flux menstruel de la mère, des jaillissements simultanés qui, au-delà des mots, lient les deux personnages en une même image. Comme l'a souligné Annie Anzieu (2004), l'écoulement du sang est une image immémoriale et fondatrice de la corporéité féminine, rythmant les saisons du corps et inscrivant le féminin dans le cycle infini de la filiation mère-fille. Pour l'auteure, si les références au sang menstruel (dans le rêve, dans la cure, ou dans les créations artistiques et littéraires) sont éloquentes, les autres représentations de l'écoulement du fluide rouge peuvent aussi, souvent, se lire comme déplacement symbolique de cette expérience de la corporéité et/ou cette conscience de la filiation. Aussi, nul doute que dans *Dévoilement devant notaire*, l'effet-miroir de l'écoulement simultané (et ses multiples rappels) lie de façon insécable la mère et la fille... alors qu'ironiquement, Irène-Iris tente, par la parole, de se dissocier de sa mère. Or, d'autres images, telle la biffure du sein avec un tube de rouge (étudiée plus haut), révèlent aussi, par leur ambiguïté, que le corps et la parole ne tiennent pas toujours un même langage et sont, plutôt, le fait d'un être morcelé en proie à la friction des contraires.

Par ailleurs, il arrive aussi que les mots arrivent à dire le corps. Outre la didascalie qui, fréquemment, le fait saigner, chuter, « se frappe(r), se lance(r) partout » (p. 26), les mots — surtout ceux du fantasme — écrivent aussi leurs propres imaginaires du corps. Ici, le plus souvent, la métaphore élémentaire est convoquée pour évoquer la rêverie érotique, les élans pulsionnels, les mille mouvements du désir charnel. Faisant sans relâche défiler dans sa tête « le film » de son union imaginaire avec Clinton Haasgard, Irène-Iris construit et reconstruit, par le déferlement de la parole, son rêve d'une fusion sexuelle avec le notaire. Fusion est bien le mot tant sont additionnées, pêle-mêle, les allusions au feu, à la chaleur, à l'électricité : « Je suis barrage au seuil

critique. J'alimente à moi seule le quartier en électricité. J'ai chaud, j'ai froid, je transpire. Je suis vapeur. Je suis terre fumante après l'orage » (p. 37) de dire, exaltée, Irène-Iris. Comparant cette union des corps à une « incandescente moisson » où, attentive à chaque mouvement, à chaque organe, elle « entend (s)es champs de blé s'incendier »⁵⁵ (p. 37), le personnage entremêle les composantes de l'imagerie élémentaire (feu, eau, terre) pour écrire une corporéité féminine sismique, nouée aux symboles traditionnels du labour et de la moisson comme à ceux de l'incendie inextinguible ou de l'eau, devenue vapeur. L'image de l'eau, je l'ai observé plus haut, se répand aussi dans plusieurs autres textes de l'auteure : *Portrait chinois d'une imposteure* (2003), par exemple, associe la corporéité féminine à une symbolique aquatique tempétueuse, torrentielle, où les flots maternels et le roc paternel jouent de contraste. De même que le sang, l'eau accuse dans l'imaginaire une lourde charge symbolique, le plus souvent liée à la sexualité ou à l'enfantement (Bachelard, 1942; Saint-Martin, 1999; Anzieu, 2004). Ainsi, même agité de flots violents, l'espace marin, qui évoque l'environnement utérin, est un espace maternel bercé par le rythme, cyclique, des marées (Anzieu, 2004) et, souvent, « la mer est associée au monde de l'au-delà et de l'éternité féminine » (Bouloumié, 2007, p. 188)⁵⁶. Aussi, n'est-ce sans doute pas un hasard si l'image de l'eau revient de façon récurrente chez Parenteau-Lebeuf — flots, orage, marée, buée, vapeur... — dans nombre de scènes qui ramènent à la mémoire l'image de la mère perdue. Se déversant à travers la parole monologuée, cette imagerie élémentaire, (dans *Dévoilement devant notaire* comme dans la plupart des autres textes) contribue, dans son déferlement, à construire des imaginaires du corps « parlants », qui disent à la fois le féminin, dans son rapport au maternel, et une sexualité métaphorisée, fantasmée, laquelle se dérobe à toute monstration ou évocation directe.

⁵⁵ L'image évoque celle véhiculée dans la chanson *Pendant que les champs brûlent* (1990) de Niagara.

⁵⁶ L'auteure reprend ici une idée développée par Bachelard au chapitre intitulé « L'eau maternelle et l'eau féminine » dans *L'eau et les rêves* (1942).

4.1.3 *Vive la Canadienne!*: le corps désincarné

La sexualité présente dans *Vive la Canadienne!* emprunte également une voie allusive, indirecte. La réminiscence d'une violente agression sexuelle y échappe à la monstration en passant uniquement par la parole. Or, cette dernière se dérobe aussi, jouant de stratégies pour ne pas nommer le viol ou pour en différer la narration, préférant plutôt l'évoquer en creux. Ainsi, dans le temps distendu de l'analepse, la parole construit une hypotypose voilée, enrobée de non-dits, qui joue à cache-cache avec la représentation de l'horrible. Ici, un enchâssement de temporalités, pétri de voix traversantes, semble toujours repousser un peu plus loin le récit de l'agression : souvenirs d'enfance, conversation téléphonique, hallucination projective (témoignage devant la « Commission Baumgartner ») s'entremêlent pour faire écran au motif central, mais fuyant, de la fable. Lorsque, par bribes, celui-ci accède enfin au dicible, il demeure tenu à distance, se faisant le « film » désinvesti dans lequel le personnage joue involontairement son rôle :

Une branche craque.
 Plus près, celle-là.
 Il n'y aura plus de retour en arrière.
 Les onomatopées de la forêt s'enchaînent
 et composent la trame sonore du film
 dans lequel Marie-Paule Marsot
 joue désormais le rôle d'une martyre canadienne.
 Mère Nature s'est même arrangée avec le Gars des Vues.
 Tout est parfait pour la scène de torture :
 le ciel est de jais,
 la lune est d'absence
 et le vent de circonstance : discret (p. 9).

Si le récit du viol se donne en filigrane, transparaisant sous la trame des réminiscences, mises à distance et bifurcations de la parole, le corps violenté, pour sa part, y apparaît lui aussi désinvesti, quasi absent. Alors que dans les textes précédemment étudiés la diffraction du corps relevait du morcellement ou du

débordement, elle prend plutôt ici la forme de la pulvérisation. Mis en miettes, absent à lui-même, le corps s'efface du monologue, ne laissant filtrer, dans le détachement, que l'énumération de rares perceptions sensorielles, auditives ou tactiles :

Des voix l'insultent,
des souffles la brûlent,
des dents la mordent.
Le tapis mousseux de la forêt laurentienne
est son seul réconfort (p. 11).

Plus tard, alors que s'accomplit le viol, toute donnée perceptive est abolie et l'accès à l'intériorité (du corps, du moi) se trouve empêché. Brisé, déchiré, le moi-peau échoue à faire du corps le lieu intime de l'inscription du sens. En fait, et selon les deux acceptions du terme, il n'y a plus de sens : la signification comme la sensorialité se trouvent annihilées. Le corps est désinvesti de l'expérience, désincarné⁵⁷. En outre, faisant écho à cette mise à distance de soi, les items qu'énumère simultanément en esprit Marie-Paule, dans sa liste, s'ils échouent à dire l'expérience directe de la souffrance, évoquent en partie l'anesthésie, l'endormissement de l'insupportable :

Air Freshner
Gravol pour le cœur
Somnifères
Valium
Prozac (p. 12).

⁵⁷ Le Breton (1990, 2003, 2005) a bien démontré combien un tel désinvestissement permet, lorsque l'individu subit de violentes atteintes corporelles, d'endiguer la douleur et son corollaire, la souffrance. « L'expérience de la douleur (...) est toujours vécue sur un mode d'étrangeté absolue, d'irréductibilité à soi », écrit-il (1990 : 96). Ainsi, « la douleur est une déchirure de soi qui brise l'évidence de la relation au monde. Elle épingle l'homme (sic) à son corps sur le mode de la violation. Il n'y a pas de peine physique qui n'entraîne un retentissement dans la relation de l'homme (sic) au monde. La douleur implique une souffrance. Elle n'est pas cantonnée à un organe ou à une fonction, elle est aussi morale » (2003 : 28). De plus, cette souffrance qui induit un arrachement à soi échappe le plus souvent au dicible : comme pour la jouissance, les mots, ici, peinent à dire l'expérience du corps. La souffrance est un hors-langage (2005).

Évoqué en creux, quasi absent du déferlement monologique sinon par le biais de champs sémantiques voisins, qui le bordent et en disent la mise à mal (médicaments, pansements et autres objets de « premiers soins »), le corps souffrant, dans *Vive la Canadienne!* est un non-lieu. Espace désincarné, traversé par une parole qui en abolit la présence, il se pose comme un « blanc » du texte qui, paradoxalement, capte toute l'attention. L'absence, parfois, porte une densité de présence rayonnante. Ainsi, préférant la « blancheur » à l'obscénité du représentable⁵⁸, l'auteure privilégie le détour, le non-dit, optant pour un silence du corps qui, éloquent, se révèle criant.

4.2 Affirmation

4.2.1 Sur-différenciation générique

Alors que le corps souffrant s'énonce en creux dans *Vive la Canadienne!*, s'élève aussi dans la pièce un tout autre imaginaire du corps, lié, celui-là, au désir d'affirmation identitaire. Ainsi, dans l'une des réminiscences qui surgit au seuil de l'agression, le personnage antérieur — la petite Marie-Paule — est convoqué par l'instance énonciative pour, à la fois, mettre à distance le présent et trouver dans le passé la source de la catastrophe imminente. Apparaît alors l'image de l'enfant cherchant, pour se libérer du joug maternel, à affirmer par corps son identité en se conformant au discours dominant de la féminité auquel adhèrent les autres fillettes (et, plus largement, leurs parents) :

Elle a huit ans.
Elle rêve d'être une majorette.

⁵⁸ À cet effet, il est intéressant de remarquer au passage une différence notoire dans la représentation actuelle du corps violenté et de la sexualité dans la dramaturgie et dans le roman. Alors que plusieurs romancières, telles Marie-Sissi Labrèche, Nelly Arcan ou Virginie Despentes, empruntent la voie d'une « nouvelle écriture du sexe qui voudrait que l'individu se soit complètement affranchi des tabous » (Resch, 2007 : 179) et privilégient la représentation très crue de corps mis à mal, la dramaturgie contemporaine préfère souvent la voie du détour, optant pour l'allusion évocatrice ou, comme dans le cas de Sarah Kane, par exemple, pour la didascalie destinée à être lue, échappant, ce faisant, à la monstration (Lesage, 2003).

— ça fait fille, ça fait beau —
 Mais sa mère lui a fait couper les cheveux courts
 — elle a l'air d'un gars, d'un gars laid.
 Chaque jour, elle plonge ses yeux dans le miroir
 pour apercevoir la fille au-delà de l'apparence.
 Plus la glace l'hypnotise,
 plus elle brûle d'être une féminine
 (c'est le titre auquel elle aspire) (p. 8).

Ne se reconnaissant pas dans le reflet masculinisant (et « laid ») que lui renvoie le miroir, le personnage expérimente une expérience de dissociation d'avec soi. Étranger à lui-même, il aspire à la féminité comme à un espace de réinvention de soi et comme à un discours d'individuation différenciatrice, le séparant radicalement des constructions discursives maternelles. Comme l'a remarqué Regard (2002), le féminin se distingue de la féminité, entendue comme « mascarade » (Riviere, 1929), tout autant qu'il se détache de sa contre-interpellation discursive, soit le féminisme. Ouvrant un espace qui n'est ni celui d'un discours de domination (la féminité) ni celui de sa riposte directe (le féminisme), le féminin ne rejette pas nécessairement ces constructions discursives et, dans une fluctuation perpétuelle, érige avec celles-ci ou autour d'elles d'autres formes d'altérité. Refusant toute « assignation à résidence » (p. 8), on l'a vu, le féminin est un espace ouvert et mobile, transpercé par l'écriture, traversé par l'impermanence des identités, par la constante réinvention du rapport à l'autre. Ainsi, bien que la féminité se pose comme une « mascarade », c'est-à-dire une construction discursive normative qui dépossède l'être en le rivant à une corporéité de surface et en le faisant se conformer au désir du regard extérieur⁵⁹, il

⁵⁹ Dans une perspective féministe, ce regard, qui dicte les apparences corporelles et établit les normes de séduction, est présenté comme une construction masculine (« the male gaze »). Son pouvoir, hégémonique, serait lisible dans plusieurs discours (cinématographique, publicitaire, médiatique) et serait ancré dans le monde vécu, au sein d'un système patriarcal qui construit la féminité et où les femmes sont amenées à en reconduire inlassablement les codes (Mulvey, 1988). Un point de vue postféministe, tout en attestant de la force d'un tel regard, démontre que celui-ci peut aussi émaner des femmes et se montrer fort diversifié, qu'il s'agisse, par exemple, de jouer avec les codes de la féminité, avec ceux du désir lesbien ou encore avec ceux de constructions imaginaires ambiguës, telles l'androgynie. Ce regard féminin, désirant, peut aussi se poser sur le (désormais très répandu) « boy toy », pendant masculin de la petite lolita (Baumgardner et Richards, 2000).

arrive que le féminin en joue provisoirement le jeu, s'emparant alors de ses codes comme instruments d'affirmation de soi, de riposte à l'égard du discours de l'autre (Regard, 2002).

« Performativité langagière » (Regard, 2002 : 7), cette riposte s'écrit, dans *Vive la Canadienne!*, à même le texte du corps-du personnage antérieur, lequel transcende par le fantasme de sur-différenciation générique la réalité d'une apparence corporelle trouble, qui le maintient en périphérie du discours de conformité auquel il aspire. En fait, s'entrechoquent ici deux discours dominants, soit celui de la féminité, habité (entre autres), par une idéologie de standardisation des corps et des comportements, et celui du féminisme, qui s'y oppose en prescrivant (ici), non une liberté discursive mais d'autres normes, tout aussi contraignantes. Comme je l'ai déjà remarqué,

[c]elles qui ont grandi au début des années 80 — et subi la mode vestimentaire dite « unisexe » et les autres formes d'indifférenciation imposées au corps, au comportement, aux préférences dans le jeu — trouveront sans doute ici [dans le fantasme de féminité de Marie-Paule] un écho à leurs propres aspirations enfantines! Or, ne s'embarrassant pas de nuances, il me semble que l'auteure pousse un peu loin sa réflexion sur les conséquences de cette indifférenciation (Cyr, 2006c : 23).

En effet, comme on l'a vu plus haut, le personnage actuel, qui ramène dans le présent de la fable le désarroi corporel de l'enfant, fait de l'expérience du désir frustré et de la déstabilisation identitaire la source vive du drame, soit ce qui oriente son choix ultérieur d'assouvir ailleurs, dans l'armée, son goût du défilé. Ici, à l'inverse d'autres artistes explorant la « Girly Culture » (Baumgardner et Richards, 2000; Delgado, 2004)⁶⁰, l'auteure ne fait pas de la féminité fantasmée le lieu d'une exploration ludique des codes, ni l'espace ambigu d'une prise de pouvoir (« empowerment »). Alors qu'ailleurs, la sur-différenciation générique — qui entremêle, notamment,

⁶⁰ Je pense, par exemple, à la performeuse *Fat Chick* et, encore, aux collectifs *Les Starlettes*, *Les Fermières Obsédées* et *Women with Kitchen Appliances* (ce dernier groupe ayant trouvé quelque écho, récemment, chez le collectif *Men with Home Hardware Appliances*, lequel explore ludiquement les codes et artefacts de la masculinité).

l'imaginaire de la poupée, de la lolita, de la « bonne ménagère » ou de la femme fatale — s'écrit à travers des constructions qui écrivent par corps le détournement amusé (et parfois vitriolé) des codes du féminin ou l'enchevêtrement joyeux des ambiguïtés et des contradictions, Parenteau-Lebeuf privilégie plutôt le fantasme déçu. Ainsi, les pirouettes, bâtons de majorette, jupettes laissant entrevoir les « cuisses laiteuses » de fillettes « aux cerveaux lavés » (p. 8), ne sont ressaisis au présent que pour en évoquer le manque, le rêve demeuré irréalisé. Ici, affichant un lien de causalité peut-être un peu forcé, ce rêve déçu se fait le moteur d'un périlleux enrôlement en même temps que — je l'aborderai plus loin — un fertile terrain de contre-interpellation du discours maternel. En quête de réparation, Marie-Paule peine à faire de la féminité le lieu, même provisoire, d'une pleine affirmation de soi, tout en cherchant, par la réminiscence et l'inlassable réécriture du corps, à y accéder.

4.2.2 Attraction-répulsion

Dans le recueil poétique *Trois femmes* (1976), Sylvia Plath évoque, à travers trois voix distinctes, l'expérience de la gestation et de la parturition. L'écriture du corps, chaque fois presque la même mais malgré tout différente, y fait s'entremêler la jouissance de la plénitude, l'indicible de la déchirure et l'étrangeté d'un nouveau rapport à soi et à l'enfant, fragile, tissé d'inconnu. Pour Annie Anzieu (2004), qui repère dans nombre d'écrits et de témoignages les traces de cette expérience corporelle de la gestation et de l'enfantement, le féminin, qui n'est bien sûr pas réductible à cette dernière, se trouve néanmoins partiellement construit par elle, qu'elle soit réelle ou fantasmée. Empruntant le terme à Christian David (1992), l'auteure désigne sous le vocable « femmellité » cette dimension reproductive — tant au niveau somatique que symbolique — du féminin :

La femmellité évoque à la fois des images de pénétrabilité et de contenance. Elle ne se détache pas non plus des fantasmes d'inclusion, de possession, d'étouffement et de puissance aussi bien mortifère que génitrice. Notion,

donc, qui se rapproche de celle de bisexualité par l'évocation de toute-puissance qu'elle suscite. Le mystère de la gestation peut être source d'attrait de cette toute-puissance ou de terreur de ce « vide illimité » (...) (Anzieu, 2004, p. 9).

Liées à l'expérience de la corporéité féminine et/ou à son imaginaire, la grossesse comme la parturition engendrent donc des constructions symboliques fondées sur l'attraction comme sur son envers, la répulsion⁶¹. Comme le souligne l'auteure, « [l]a multiplicité des représentations de dévoration, mutilation et transformation que suscitent la gestation et la mise au monde est source d'idéalisation et de haine, de rivalité et d'adoration » (p. 35). Il arrive aussi qu'en un même discours, s'installe une sorte de perpétuelle oscillation entre l'attirance, ou la fascination, et le rejet; posture ambivalente fondant alors l'expérience de l'abjection (Kristeva, 1983). Parcourant les textes de Parenteau-Lebeuf, dans l'espace mobile d'une lecture interdiscursive, il me serait bien difficile de ne pas remarquer combien se font écho diverses constructions imaginaires qui, dans le refus horrifié comme dans l'attraction/répulsion, ressassent inlassablement les images de la grossesse comme celles de l'enfantement. Participant souvent, chez l'auteure, des imaginaires du féminin, la « femmellité » s'énonce par corps, dans les images ou dans les mots qui en disent l'expérience. Parfois, lorsque le dicible s'achoppe à l'effroi, elle s'énonce aussi par cri :

Huuuuuuu !
 J'ai crié huuuuuuu !
 D'habitude je crie haaaaaaa ! ou bien hiiiiiii !
 Mais jamais huuuuuuu !
 C'est que, d'habitude, la peur vient seule
 — crue et hygiénique —
 Mais là, le dégoût est venu avec.
 Ensuite, j'ai grimpé sur la table
 et je n'ai pas bougé ni émis un son depuis (Parenteau-Lebeuf, 2005 : 13).

⁶¹ Cette répulsion, souvent accompagnée du refus de la maternité ou de la filiation, est désignée par le terme « matrophobie » chez Saint-Martin (1999).

Ainsi commence *Vices cachés*, la deuxième des courtes pièces qui composent le recueil *Filles de guerres lasses* (2005). Dans la pièce, portée par la parole monologuée de Maribel, jeune femme pragmatique et «hygiénique», le corps féminin est comparé à une jolie maison, blanche, impeccable, et l'horreur surgit lorsqu'un rat pénètre (par effraction, dirait-on) en cet espace immaculé. Saisi de dégoût, le personnage se juche sur une table où il demeure tétanisé par la vue de l'intrus. Le dégoût horrifié augmente d'un cran lorsque le rat se révèle en fait une ratte et met bas sur les carreaux blancs de la cuisine. Suit alors un enchevêtrement de diverses réminiscences qui se rattachent au désir de maternité mais aussi à son refus et au rejet de l'accouchement (associé à l'animalité), source d'une récente rupture amoureuse :

Reprenons depuis le début.
 Qu'est-ce qui s'est passé pour que cette chose hideuse
 atterrisse sur le carrelage de ma cuisine?
 Nous nous sommes levés, François et moi,
 il y avait une tension dans l'air,
 la même vieille tension
 que depuis que nous avons commencé à nous fréquenter,
 il y a cinq ans (...)
 Et (...) si on doit rompre un de ces quatre,
 ce sera à cause de ÇA.
 Il veut un bébé et je n'en veux pas.
 C'est-à-dire que j'en veux un,
 mais je ne veux pas accoucher.
 Je ne suis pas un animal, tout de même (p. 16).

Ressassant son discours rébarbatif à l'expérience de l'enfantement, Maribel, après le départ abrupt de son conjoint, se lance dans une séance frénétique de nettoyage, réparant la blessure de l'abandon amoureux en frottant, astiquant, aspirant « [l]a poussière, les désirs, les rêves et les souvenirs, les projets en gestation qui s'accrochaient aux parois, refusant de mourir » (p. 17). Assimilant son logis à son propre corps, le personnage tente de « purg[er] la maison de toutes ses déjections », frottant « jusqu'à ne plus [s]e reconnaître » (p. 17). Dans une vision hallucinée,

émerge ensuite son double transfiguré, immaculé, au ventre enfin aseptisé. Ce double s'adresse alors à François, convoqué lui aussi dans cet espace imaginaire et cherchant la « vraie » Maribel :

Ah! cette Maribel là. Vous l'aimez encore? Ça doit être triste d'aimer quelqu'un comme elle. Manucurée, curetée, l'utérus propre, certes, mais sec. Si sec. (p. 18).

Suite à l'hallucination, transperce alors dans le monologue une ambivalence quant à l'expérience corporelle de la maternité, son refus étant qualifié « d'inhumain ». Par ailleurs, la vue horrifiée de la mise bas du rongeur (écho interdiscursif du cauchemar raconté par Irène-Iris dans *Dévoilement devant notaire*), associée à un double imaginaire de la souillure et de l'animalité, vient renforcer un discours du refus de l'enfantement. Or, ce rejet demeure ambivalent puisque Maribel peine à résister à une analogie la reliant à cette corporéité « femelle » et que la scène qui se déroule sous ses yeux exerce, chez elle, une irréductible fascination :

Qu'est-ce qui se passe? Tu saignes? Tu te vides de tes entrailles? Tu laisses sur mon plancher immaculé des petits tas de merde? Des petites boules noires poisseuses? (...) Qu'est-ce que tu me veux, souillure de latrines? Oh! Oh! Qu'est-ce qui se passe? Tes petites boules noires grouillent... fouillent... et trouvent... ton ventre... toi... leur mère! Une ratte... et ses ratons... Une mère et ses bébés... Refaire le chemin en sens inverse pour trouver une mère et sa progéniture... Une douzaine de petits monstres comme elle... Sur mon plancher... Pas moi... Pas moi... Non... Non! Au secours! Entendez-moi! Je vous en prie! HUUUUUUU! Sauvez-moi! Papa! François! HUUUUUUU! HUUUUUUU! Mamaaaaaaan! (p. 19).

S'achevant sur cet appel désespéré lancé à la mère pourtant absente, la pièce laisse entrevoir, par ce mot dernier, une faille dans l'édifice du refus de la maternité. Or, cherchant à expulser de son corps-maison cette représentation de la « femmellité », le personnage se maintient dans une zone d'ambivalence, entre attirance et répulsion, et, ce faisant, fait de l'image de la mise au monde une construction abjecte. Tissé de fascination, l'abject se définit en effet, pour Kristeva, comme ce qui est

irrésistiblement attractif et, dans un même temps, propulsé hors de soi, radicalement exclu; l'abject est ce qui est menaçant avant même d'avoir un sens et qui se manifeste à travers « le surgissement massif et abrupt d'une étrangeté, qui, si elle a pu m'être familière dans une vie opaque et oubliée, me harcèle maintenant comme radicalement séparée, répugnante. Pas moi. Pas ça. Mais pas rien non plus » (Kristeva, 1983 : 10). Affirmant elle aussi « Pas moi » (Parenteau-Lebeuf, 2005 : 19) devant l'image du corps qui donne naissance, l'associant même à une animalité monstrueuse, Maribel demeure tétanisée, suspendue entre l'altérité radicale de cette image et son désir, maintes fois évoqué, de « refaire le chemin en sens inverse » (p. 19) et de retrouver, en elle, un maternel à réinventer.

Faisant écho à « l'utérus sec » (p. 18) de Maribel, l'image d'un ventre maternel désertique, aride, apparaît aussi dans *La petite scrap* (2005). Dans un monologue déjà évoqué, intitulé « Martyre de Blanche sur la pelouse parfaite et parabole de l'enfant enfouie » (p. 52), Blanche, au jour de ses cinquante-trois ans, s'abandonne à une vision hallucinée où son ventre est comparé à un trou dans le sol dans lequel elle a enterrée vivante sa fille, « pour la garder tout à elle » (p. 53). Or, avec les années, « la terre s'est épaissie entre elles » (p. 53) et l'enfant a déserté le creux, mortifère plutôt que fécond, où sa mère la gardait métaphoriquement enfouie. Espace abandonné, le ventre de Blanche (qui aurait tant voulu, aussi, s'accaparer l'enfant de sa fille) inscrit le corps féminin du côté d'une temporalité irréversible. En effet, comme l'écrit Annie Anzieu (2004), « le souvenir vit dans le corps des femmes » (p. 54) et « [e]ntre rythmes et changements liés à la sexualité, le temps féminin n'est pas linéaire mais évolutif (...) La discontinuité physiologique du corps féminin noue le lien de la temporalité. Qu'elle le veuille ou non, la femme vit dans l'avant et l'après » (p. 55). Comme le pose l'auteure, au fil du temps, et de perte en perte,

[I]a blessure féminine s'éprouve en plusieurs échéances : (...) absence des seins, écoulement des règles, défloration, accouchement. Enfin, la ménopause. Dernière et définitive castration. Disparition de la fécondité et de ses signes. Retrait de la maternité possible, obstruction de la caverne fertile, peut-être

même le doute sur la persistance du lieu d'excitation. Quelle identité reste-t-il à la femme? (p. 54).

En proie à l'incertitude identitaire, refusant cet effacement d'une partie de sa vie corporelle, Blanche se réfugie dans le fantasme : or, même dans cet espace, l'image de sa fécondité lui échappe, s'effrite, s'inverse en un engouffrement morbide, terreux, qui évoque le tombeau plutôt que le ventre porteur de vie. De même, hors du fantasme, dans la négation du temps de la ménopause, le personnage cherche à prendre physiquement la place de sa fille, s'auto-désignant comme la mère du bébé de Minnie ou se substituant à celle-ci lors d'une étreinte sexuelle avec le jeune père de l'enfant à naître. Récurrent, ce motif est repris dans quelques scènes où Blanche teste auprès de l'ami de sa fille, Jacob, son pouvoir de séduction. Ainsi, nouant la séduction et la sexualité à une image « déplacée » de sein nourricier (elle offre à chacun des jeunes hommes un rôti sanguinolent), Blanche raconte et cherche à revivre l'étreinte interdite. Après avoir embrassé Jacob, elle s'épanche :

BLANCHE — (...) quand la mère s'aperçoit que ce n'est plus à l'étal que les fils font la file, mais devant le logis de sa fille, elle voit rouge. Et quand elle voit sa fille devenir ronde et pleine, elle ne se possède plus. Ce corps est à moi! Ce bébé est le mien! Ce territoire m'appartient! Elle achète un rôti, s'amène au logis, cogne à la porte (...). Plus tard, quand la mère et le jeune homme émergent des draps et des cris, dans le logis, toutes les portes sont entrebâillées — chambre, four, entrée — et dans le fond de la poubelle, le rôti gît, calciné. Le jeune homme disparaît, la mère attend dans le silence et l'odeur de fumée et, de longues heures plus tard, crie le nom de sa fille qui ne revient pas (p. 49-50).

Ouvertes, les portes de la chambre, du four, de l'entrée, disent l'échappée de Minnie hors du giron maternel. Ne reste plus alors à Blanche qu'à lutter contre cette perte et à se réfugier dans le souvenir et le fantasme (même fuyant, ou imparfait) de la maternité, s'accrochant aux « derniers lambeaux effilochés de la toute-puissance infantile, enfermés par la fillette, au fil du temps, dans le creux procréateur » (Anzieu, 2004 : 54).

Chez Minnie, enfin, le rapport à sa propre fécondité se montre double, déplié en deux temps. Ainsi, la première grossesse est vécue dans le détachement, la séparation radicale d'avec soi. L'enfant à naître n'est investi, par la jeune femme, d'aucun rêve, sinon du fantasme de faire du récit de sa mort une arme destructrice, un instrument de vengeance à l'égard de sa propre mère, Blanche. Aussi, à l'enfant dont jamais elle ne regarde le visage et qu'elle tue de ses propres mains, Minnie, immobilisée au sommet d'une grande roue au cycle interrompu, murmure-t-elle : « Je veux voir disparaître le corps de ma mère quand je lui parlerai de toi » (p. 66). Signe d'une douleur dévastatrice, les paroles et les gestes de Minnie entraînent le personnage sur les bords de la folie, proche de la psychose puerpérale qu'Anzieu (2004) évoque en ces mots :

L'objet/soi au-dehors. Délire. Perte irréparable, le rejet de l'enfant. Enfant/soi, haï, désiré, étranger. (...) La mère douloureuse perdue ne retrouve de soi que la haine qui la lie à sa propre mère, persécutrice congénitale, mère des enfants morts (p. 57).

Plus tard, accablée par la culpabilité et en quête de réparation de soi, Minnie/Médée fera de la chambre de l'enfant mort — métaphore du ventre maternel — un sanctuaire de beauté, espace sacré d'un possible recommencement. Semblablement, son corps, qu'elle traîne chaque jour à la buanderie de l'hôpital Enfant-Jésus (l'image est éloquente), sera, comme son esprit, progressivement lavé des horreurs passées. Ne cherchant pas le pardon mais la rédemption, Minnie renoue avec une corporéité qui n'est plus mortifère : avec Ludo, elle retrouve timidement la possibilité de l'amour, renoue avec les élans du désir et les plaisirs de la chair. Dans la dernière scène de la pièce, frottant doucement son ventre et annonçant à son père, Hermann, la nouvelle d'une seconde grossesse, le personnage réinvestit de vitalité et de bonheur à venir cet espace corporel, ce « creux procréateur » (Anzieu, 2004 : 54) qui, délicatement, avec fragilité, se reconstruit.

Ainsi, entre les extrêmes de la diffraction et de l'affirmation, les imaginaires du corps qui s'amalgament ou s'entrechoquent dans la dramaturgie de Parenteau-Lebeuf se révèlent pluriels et mouvants : du morcellement au débordement en passant par la surdifférenciation générique et par la valse-hésitation entre attraction et répulsion à l'égard de la maternité, ils érigent, dans l'expérience de la lecture croisée des textes, un espace interdiscursif de l'ambivalence. Dans cet espace, s'écrit le multiple et « l'inassignable » (Regard, 2002) d'un imaginaire de la corporéité noué à un parcours du féminin pétri de contradictions et toujours changeant, impermanent.

CHAPITRE V

RAPPORTS À LA MÈRE ET AU DISCOURS FÉMINISTE

Les chapitres précédents, de même que les citations qui y sont égrenées, le laissent supposer : chez Parenteau-Lebeuf, le rapport à la mère se pose comme un motif important, et récurrent, du discours (Jarque, 2005; Cyr, 2006b, 2006c). En cela, l'auteure inscrit l'imaginaire du côté de « l'universel féminin » (Eliacheff et Heineich, 2002 : 11), élaborant de texte en texte une œuvre préoccupée par la filiation, la transmission des rôles et la quête identitaire, laquelle est le plus souvent exprimée à travers une oscillation ambivalente entre la symbiose mère/fille et la difficile individuation différenciatrice. Aux dires de Hirsch (1989) comme à ceux d'Eliacheff et Heineich (2002), les articulations du rapport mère/fille se posent (parmi d'autres) comme les marques de l'écriture au féminin, imprimant au discours ses thèmes, ses images, voire ses poétiques d'énonciation : forme, rythme, « pulsations ».

C'est aussi ce qu'affirme Lori Saint-Martin qui, dans *Le nom de la mère* (1999), pose que « [p]armi les lieux-clés de la nouvelle réflexion sur la maternité se trouve la fiction au féminin » (p. 15). Pour la chercheuse, situant, à l'instar de Patricia Smart (1988), la spécificité de l'écriture féminine du côté de la représentation, « l'écriture des femmes présente une façon autre de re-présenter, d'écouter, et de toucher la texture du réel » (Saint-Martin, 1999 : 16). Reconnaisant l'espace privilégié qu'occupe la mère dans l'écriture des femmes québécoises, elle avance que « le rapport au réel et à la représentation, dans l'écriture au féminin, est conditionné par la relation avec la mère » (p. 16). L'auteure, qui entremêle réflexion psychanalytique et théorie littéraire, et qui s'inspire largement de la pensée de Marianne Hirsch (1989), précise :

De nombreuses psychanalystes et psychologues — Chodorow, Irigaray, Couchard — ont montré que le rapport mère-fille est le pivot de l'identité féminine : le développement psychique des femmes emprunte des voies qui lui sont propres. Par ailleurs, Freud affirme que dans tout « roman familial », structures psychiques et structures narratives tendent à converger (ce qui revient à dire que les triangles œdipiens de la petite enfance sont au cœur de tout récit de fiction). Si tel est le cas, les textes de femmes devraient porter, à tous les niveaux (thèmes, structures, figures, particularités énonciatives), la marque de cette spécificité psychique. (...) Ainsi, le rapport mère-fille doit s'envisager, non comme un simple thème littéraire, mais comme une *dynamique* complexe qui se trouve à la source même de l'écriture au féminin et qui surdétermine les structures narratives et même, dans une certaine mesure, le langage (tournures syntaxiques, figures, etc.). Ainsi, dans l'écriture au féminin, le rapport à la représentation est étroitement lié à la mère (Saint-Martin, 1999 : 17).

Chez Dominick Parenteau-Lebeuf, cette « dynamique complexe » se révèle fluctuante, à la fois dans chacun des textes comme dans le parcours de lecture qu'il est loisible de tracer d'une œuvre à l'autre. Ainsi, enfreignant quelque peu la chronologie des publications, mon propre itinéraire de lecture, intime et singulier, se noue à la trajectoire du rapport à la mère qui se trame dans chacune des pièces de l'auteure. Présentant non une « évolution » mais un mouvement souple où se lisent

des récurrences, des ambivalences, d'infimes repositionnements ou d'étonnantes voltefaces, cette trajectoire révèle quelques aspérités incontournables, à la fois thématiques et formelles, que le présent chapitre s'attachera à étudier. En premier lieu, je m'intéresserai à ce qu'Éliacheff et Heinich (2002), dans leur imposante typologie des rapports mère/fille dans la fiction (roman, dramaturgie, cinéma), ont identifié comme des constructions imaginaires mettant en scène des mères mortes et « abandonnantes ». Étonnamment, comme le remarquent les auteures, l'absence de ces « mères défaillantes » (p. 109) s'affiche souvent, dans les œuvres, comme un surplus de présence, entêtante, lancinante, une douleur fantôme autour de laquelle se cristallise un discours, une quête réparatrice. Comme on le verra, la mère perdue irradie dans les premières pièces de Parenteau-Lebeuf, *Poème pour une nuit d'anniversaire* (1997) et *L'Autoroute* (1999) qui, toutes deux, faisant de la fille le principal lieu de l'énonciation, disent un manque, la nostalgie d'une symbiose, la difficile traversée d'un deuil au bout de laquelle se devine l'amorce d'une nouvelle quête de soi. Inversement, une « surprésence » de la mère sera ensuite observée dans les pièces *Portrait chinois d'une imposteure* (2003) et *La petite scrap* (2005), dans lesquelles un imaginaire de la fusion dévorante est noué à la mise au monde de soi, qu'il favorise la venue à l'écriture ou que, prenant la forme mortifère de « l'inceste platonique » (Éliacheff et Heinich, 2002 : 58), il se vive sous le mode de l'empêchement, de la dépossession de soi.

Enfin, dans un autre registre de réflexion, le rapport à la mère sera aussi observé à travers la contre-interpellation du discours féministe que met en place Parenteau-Lebeuf dans *Vive la Canadienne!* (2005) et *Dévoilement devant notaire* (2002). Suivra une réflexion sur ce que révèlent les mouvances et ambivalences du rapport au maternel rencontrées dans un parcours de lecture qui fait de ce rapport, pluriforme, le noyau d'une compréhension du monde, l'impulsion de l'écriture. Car, comme l'a souligné Saint-Martin (1999), « [l]a spécificité de l'écriture au féminin prend naissance là, dans le rapport de celle qui écrit à la mère et au maternel. Pour mieux la

mesurer, il nous faut nous mettre à l'écoute des créatrices, (...) entre le corps et le langage, entre la nuit où l'on attend de naître et le noir sur blanc de l'écriture » (p. 20).

5.1 La mère perdue

Mères instables, « filles de leur fille », dépressives, folles, abandonnantes ou mortes composent le triste cortège des « mères défaillantes » qui, pour Eliacheff et Heinich (2002) se rencontrent souvent dans la fiction, notamment dans les œuvres où la voix de la fille constitue la principale instance énonciative. Construites par la parole filiale, ces représentations maternelles, à différents niveaux, disent un manque, mettent au jour une faille ou une absence, s'érigent en creux dans le texte pour montrer une béance, un espace relationnel partiellement inoccupé, voire déserté. Déboulonnant « [le] mythe de la "mère parfaite" » (p. 209), ces constructions imaginaires montrent aussi que « [t]outes les mères pourraient, à un moment ou à un autre, entrer dans la catégorie des mères défaillantes : manière de dire que la défaillance est le propre des humains, en tout cas des adultes, et qu'elle n'est pas évitable » (p. 209). Et les auteures de préciser :

En quoi consiste la défaillance humaine? Objectivement, à ne plus assurer, de manière permanente ou transitoire, les devoirs de la position que l'on est censé occuper, telle, ici, la position maternelle : devoir de présence, de protection, d'éducation, de surveillance, de transmission. Subjectivement, la défaillance porte sur l'inconditionnalité de l'amour, cette exigence exorbitante des enfants à l'égard de leurs parents : exigence à la mesure de leur propre amour et de leur dépendance initiale (p. 209).

Pour les chercheuses, les voix fictionnelles qui font affleurer dans le discours cette défaillance montrent que celle-ci, qu'elle soit objective ou subjective, est toujours subie par la fille et que son repérage, s'il n'est pas immanquablement avéré, est souhaitable. En effet, ce n'est qu'une fois que le manque est perçu, nommé, voire

crié, que peut se mettre en place une traversée réparatrice, deuil d'un rapport à l'autre (réel ou idéalisé) menant à l'acceptation de la faille ou de la perte. De cette reconnaissance pourront émerger de nouvelles constructions identitaires, un autre rapport à soi et au monde.

Dépliant une semblable traversée du deuil, *Poème pour une nuit d'anniversaire* (1997) et *L'Autoroute* (1999), les deux premières pièces publiées de Parenteau-Lebeuf, posent les bases d'un imaginaire où parmi la cohorte des absents et des « spectres agités »⁶² qui hantent l'univers dramatique, se dresse, obsédante, la figure de la mère perdue. Ainsi, comme je l'ai déjà remarqué, domine ici « cette insondable présence-absence de la mère disparue, sorte de personnage en creux qui "depuis un seuil d'invisibilité, oriente le drame, détermine le deuil" (Eissen, 2005 : 496) » (Cyr, 2006b : 172). Alors que, on le lira plus loin, les textes ultérieurs seront souvent marqués par un ambivalent désir de rupture, ces deux pièces, où rayonne le motif de la mère morte puis celui de la mère abandonnante, dessinent une lente et fragile traversée du deuil, du refus obstiné de la perte à l'acceptation émancipatrice. Ainsi, dans ces œuvres, se donne à lire à travers la parole filiale un rapport au maternel qui, fondé à partir de la défaillance, tisse un singulier parcours du féminin, dans le thème exploré comme dans les différentes poétiques d'énonciation privilégiées. En effet, comme le rappelle Saint-Martin (1999) :

[L]e rapport mère-fille n'est pas un simple thème de l'écriture au féminin. Au contraire, il est déterminant non seulement pour les configurations particulières de l'intrigue, comme le fait remarquer Marianne Hirsch, mais aussi pour les formes narratives adoptées (...), pour les valeurs symboliques défendues (réciprocité, contestation des oppositions binaires, etc. [...]) et même pour le langage. On est en droit de parler d'une *multiplicité de stylistiques au féminin*, qui varient selon les auteures tout en demeurant liées de près à la mère et au maternel (p. 45).

⁶² J'emprunte l'expression à Verlaine (*Poèmes saturniens*).

Parcourant *Poème pour une nuit d'anniversaire* (1997), puis *L'Autoroute* (1999), je m'attacherai d'abord, ici, au thème central de la perte avant d'aborder les poétiques énonciatives qui le déterminent et le disent.

5.1.1 *Poème pour une nuit d'anniversaire* : présence-absence de la mère morte

Bien que la pièce soit habitée par plusieurs personnages en déroute — le père, le spectre de la mère, le chien, l'aînée, la cadette, le benjamin, des poulets, des légumes et des fleurs⁶³ — la cadette se pose comme la principale instance énonciative de *Poème pour une nuit d'anniversaire* (1997). À travers ses échanges avec les autres, les lettres qu'elle écrit, ses récits de rêve et sa rencontre ultime avec le spectre, c'est sa parole qui est mise de l'avant, ses mots qui tissent la sinueuse traversée du deuil. Bien que le discours liminaire revienne au spectre, à travers un monologue inaugural, ce fantôme se révèle effacé, ne se rendant perceptible pour les autres qu'à divers moments, brefs et évanescents. Or, au début de la pièce, pour la cadette, cette présence demeure imperceptible. Elle n'arrive ni à voir ni à entendre la revenante. Aussi, au cours de cette longue nuit du premier anniversaire de la mort de sa mère, cherchera-t-elle, désespérément, à « obtenir la communication » (p. 35) avec sa mère perdue, dans la nostalgie d'une symbiose ancienne. Entre présence et absence, ou dans une sorte d'absence « pleine », le rapport à la mère disparue se pose comme le motif central du drame de même qu'il en détermine la structure narrative, tissée d'ambivalence, marque reconnaissable d'une écriture au féminin. En effet, synthétisant la réflexion de Hirsch (1989), Saint-Martin (1999) pose que :

Étant donné que tout acte de narration s'ancre dans les structures oedipiennes du sujet écrivain, l'évolution psychique caractéristique des femmes devrait donner lieu à des structures narratives qui lui soient propres. Plus particulièrement, seront marquants, pour l'écriture au féminin, les deux traits

⁶³ Animaux et végétaux occupant une place importante dans le texte, l'auteure les inscrit dans la liste des personnages. Autre particularité, le chien, se fondant à ce groupe, parle et marche comme un être humain.

suivants : l'oscillation bisexuelle, autrement dit l'oscillation entre objet maternel et objet hétérosexuel (père, frère, amant, mari); et la nostalgie de la période précœdipienne de fusion avec la mère, plus longue et plus intense pour la petite fille que pour le petit garçon. L'oscillation, l'ambivalence et le mouvement entre présence et absence maternelle marqueront alors l'écriture au féminin (p. 43-44).

Alors que l'oscillation bisexuelle n'est pas encore repérable dans *Poème pour une nuit d'anniversaire* — elle le sera dans certaines pièces ultérieures —, le second « trait » de l'écriture au féminin imprime ici une trace importante dans le texte et donne à la fable tout son mouvement. Enlisée dans la nostalgie d'une fusion heureuse avec sa mère, la cadette multiplie les tentatives de réunification dans l'espace du rêve ou dans son espace « intérieur », alors qu'elle ferme les yeux, appelle sa mère, attend qu'elle se manifeste. Or, *a contrario* de ses désirs, sa mère, pourtant façonneuse de rêves, peine à pénétrer la substance de son sommeil et de son imaginaire, sinon par le biais du père provisoirement transformé en messager :

LE SPECTRE — Moi, je fais des rêves... je veux dire, je fabrique des rêves. J'en donne à tout le monde. Du moins, j'essaie. Il n'y a que ma cadette qui... Mais l'autre nuit, pour la première fois, j'ai réussi. Un tout petit. Elle l'a intercepté. Dans son rêve, dans mon message, son père lui disait : « Maman m'a parlé. Elle m'a dit qu'elle s'ennuyait là où elle était et que nous lui manquions terriblement ». La cadette n'a pas pleuré. Elle a juste été déçue. C'est tout ce que je peux faire. C'est le plus près d'elle que je peux être, on dirait... (Parenteau-Lebeuf, 1997 : 20).

Paradoxalement, plus la cadette cherche la réunification, plus elle pose, malgré elle, des entraves à la rencontre, fermant (presque) totalement à sa mère disparue l'accès à son espace intérieur (sommeil, rêve, rêverie). Sans doute que de lui « ouvrir les portes », soit s'autoriser la pleine construction d'une réunification imaginaire, serait intolérable. En effet, convoquer en rêve la mère perdue c'est déjà la reconnaître morte. Or, c'est du lieu d'un deuil irrésolu, d'un refus de la mort, que parle le personnage, animé de rancœur à l'égard de celle qui l'a abandonné en « cédant » à la maladie. Comme l'écrivent Eliacheff et Heinich (2002) :

La mort d'une mère, irréversible, a toujours la dimension d'un abandon. Ainsi tout porte à lui en faire grief, bien qu'elle en soit la première victime et qu'elle n'en soit pas — sauf cas de suicide — responsable. Est-il possible de faire vraiment ce deuil qu'est l'acceptation de l'irréversible, lorsque l'absence n'a plus de fin? (p. 227)

En observant la trajectoire du deuil de quelques personnages de fiction, notamment la petite *Ponette*, dans le film éponyme de Jacques Doillon (1996), les chercheuses avancent que pour réparer la « défaillance » de la mère morte et traverser le temps informe, incolore, de l'abandon, la fille doit chercher à la faire revivre, provisoirement. À propos de *Ponette*, elles écrivent :

Toute sa quête consistera à faire revenir sa mère, à la rendre vivante tout en sachant qu'elle est morte, à rester en contact avec elle mais dans ses rêves, en l'attendant (...) Jusqu'à ce que la mère tant aimée et idéalisée apparaisse enfin au cimetière, et engage à nouveau sa petite fille vers la vie. (...) [E]n la faisant revivre sous la forme la plus réelle qui soit, *Ponette* pourra se tourner à nouveau vers la vie, alors qu'elle se sentait plutôt tournée vers la mort, dans le désir de rejoindre sa mère tant aimée, et dont elle se sentait aimée — tant il est vrai que la nature du deuil est toujours conditionnée par le type de relations qui lui préexistaient (Eliacheff et Heinich, 2002 : 229).

Semblablement à *Ponette*, la cadette de *Poème pour une nuit d'anniversaire* (1997) laissera peu à peu, au fil de la fable, se fissurer son refus de la mort de sa mère, l'appelant à voix haute, l'invitant timidement dans ses rêves. Au terme de la pièce, le vœu de la jeune fille se réalise, alors qu'enfin sa mère lui apparaît dans son sommeil, heureuse mais déjà fuyante, insaisissable, filant à toute allure en voiture sur une route d'Espagne.⁶⁴ À la suite de ce rêve, alors qu'elle a « finalement eu la communication » (p. 35), la cadette peut commencer à accepter la mort, à en comprendre les raisons. En effet, alors qu'elle exigeait des comptes et questionnait le spectre de sa mère sur son « abandon », celui-ci a pu enfin lui donner la mesure de sa souffrance, expliquant « Je vivais et j'étais déjà morte » (p. 34). Par ailleurs, la cadette peut aussi dorénavant

⁶⁴ Cette narration onirique est étudiée au chapitre III.

convoquer le spectre à loisir, assurée de « la permanence de sa mère à l'intérieur d'elle-même, donc de la possibilité de la faire revenir en pensée » (Eliacheff et Heinich, 2002 : 229). Ainsi, dans la scène clé de la pièce, laquelle précède le départ des trois enfants vers de nouveaux horizons, la cadette s'appuie au tronc de l'arbre, dans le jardin, et ferme doucement les yeux. Le spectre de la mère lui apparaît. Évoquant le passé, de même que la permanence et l'insécabilité de leur lien, les personnages s'échangent les choses dernières avant de se séparer :

LA CADETTE — (...) Tu te souviens? Quelques jours avant que tu ne partes, tu t'étais assise dans la grande chaise rose et blanche avec ton beau chapeau de paille et tu m'avais dit...

LE SPECTRE — ... parle-moi de tes amours.

LA CADETTE — ... parle-moi de tes amours.

LE SPECTRE — Je n'ai jamais cessé de t'aimer.

LA CADETTE — Moi non plus. C'est juste que tu me manques terriblement. Je ne comprends pas pourquoi, un jour, j'ai dû cesser de te voir subitement.

LE SPECTRE — J'avais trop mal. Est-ce que tu peux comprendre ça?

LA CADETTE (*après un silence*) — Maintenant, oui... Des fois, quand mon ennui me fait des douleurs sans nom, et que, dans la noirceur de ma chambre, j'essaie de te trouver en mourant un peu, j'imagine que tu apparais dans le cadre de porte, toute belle et toute souriante... comme quand tu espérais encore, pendant cet hiver sans fin à l'hôpital. Et là, à chaque fois, tu passes la porte, tu t'avances vers moi : je te dis tout et je repars sans que personne n'ait mal ni ne fasse d'histoires (p. 34).

Suite à cette réunification imaginaire, la cadette peut, à l'instar de l'ainée et du benjamin, quitter pour de bon la maison familiale. Au terme de cette longue nuit de juillet, interminable « mois des morts » (p. 36), un petit bout d'une traversée du deuil s'est accompli. Et par-delà les jeux de rêve (narration onirique, vision hallucinée du spectre), se dessine l'amorce d'une nouvelle quête de soi, d'une nouvelle soif du monde. Selon Eliacheff et Heinich (2002), de tels dénouements rappellent « certains

rêves que rapportent des patients après un deuil, témoignant des relations nouvelles à la vie » (p. 230). Citant Guite Guérin (1990), elles expliquent :

Le mort y apparaît et appelle le rêveur, lui demande de le voir, de le regarder, de lui parler, de rester près de lui. Le rêveur hésite à reconnaître le mort, à répondre à ses sollicitations. Il hésite à continuer ses nouvelles activités, sa nouvelle vie. Ces rêves sont angoissants et le réveil les interrompt. Grâce au rêve, le vivant a retrouvé le mort. Mais malgré la culpabilité soulevée, il choisit de l'abandonner au profit de la vie et de ses nouveaux investissements (p. 230).

Enfourchant sa bicyclette, la cadette, à la fin de *Poème pour une nuit d'anniversaire* (1997), après avoir fait ses adieux à son père et « lancé un petit signe d'au revoir vers le spectre » (p. 42) fonce sans hésiter vers l'inconnu. Choissant la vie et ses « nouveaux investissements », fortifiée par la réunification imaginée (et provisoire) avec la morte, elle s'élance au loin, ailleurs, dans un au-delà du drame qu'il est loisible d'imaginer différent, apaisé.

Par ailleurs, si cette présence-absence de la mère morte se pose comme le motif central de la pièce, le rapport à la mère perdue ne se limite pas ici à la seule dimension thématique. Comme dans nombre d'écrits au féminin, les particularités énonciatives et la structure du texte sont surdéterminées par ce rapport (Saint-Martin, 1999). Dans *Poème pour une nuit d'anniversaire* (1997), semblant s'opposer, ces deux plans du discours, on le verra, font plutôt coexister, dans une sorte d'amalgame, un imaginaire de l'incomplétude et de la brisure et un imaginaire de la circularité, de la continuité infinie. La parole comme l'architecture de la fable s'érigent alors dans l'espace de l'ambivalence, une posture énonciative qui, loin de se montrer contradictoire ou incohérente, témoigne plutôt de la complexité d'une dynamique (Heinich, 2003), opère le féminin dans l'irrésolu (Regard, 2002).

Ainsi, au niveau des poétiques de l'énonciation, l'arrachement à la mère, la cassure, l'incertitude, l'impossibilité de traverser le deuil se donnent à lire, notamment, par un

recours appuyé à la forme interrogative, laquelle s'exprime à travers une avalanche de questions qui demeurent sans réponse. Balbutiées, incomplètes, le plus souvent « inentendues » des autres, ces questions sont posées par la cadette (et, dans une moindre mesure, par les autres enfants) sans qu'elles ne trouvent de bouclage ni d'écho dans l'enchaînement des répliques. Ce faisant, elles demeurent suspendues, dans l'attente d'une réponse qui, souvent, ne viendra pas. Aussi, dès le tout début de la pièce, le père, occupé à bâtir une maisonnette-prison pour ses enfants (afin qu'ils ne « l'abandonnent » plus), demeure-t-il sourd aux questions qui lui sont martelées :

LE BENJAMIN — Papa?

L'AINÉE — Papa?

LA CADETTE — Papa? (...) Tu sais si ça fait un an aujourd'hui... qu'elle est mmm... ooo... rrr... tt... e... ?

(Silence. Le chien râle discrètement).

LA CADETTE — Papa? Tu m'as entendue? Réponds-moi, s'il te plaît!

LE PÈRE *(reprenant le marteau)* — Dans votre nouvelle maison, vous n'aurez plus à poser de questions. Je vous placerai tout, bien comme il faut.

LA CADETTE — Réponds-moi! (...) Est-ce que ça fait un an?

LE PÈRE — Le premier clou

(...)

LA CADETTE — Réponds-moi!

LE CHIEN — J'ai mal.

LE PÈRE — Un autre clou.

LA CADETTE — Je veux une réponse!

LE CHIEN — Je veux de l'eau.

(Un poulet crie)

LE PÈRE — Le chien?

LA CADETTE — Laisse le chien et réponds-moi.

LE CHIEN — ... de l'eau froide.

LE PÈRE — De l'eau froide pour le chien et un autre clou. Cette maisonnette sera terriblement belle et indislocablement solide.

LA CADETTE — Une réponse, papa!

(Un poulet crie. Le père continue de construire la maisonnette. L'ainée arrive avec une hache pleine de sang et un poulet mort) (p. 11-12).

Une réponse à la question de la cadette sera finalement prononcée, non par le destinataire mais, du bout des lèvres, « bas, comme il peut » (p. 13), par le benjamin. Ainsi, lancées dans le vide, dirait-on, les questions demeurent longtemps flottantes, suspendues, dans l'attente que quelqu'un, quiconque, daigne y répondre. Ce qui, d'ailleurs, n'advient pas toujours. Dessinant un même imaginaire de l'incomplétude, les répliques, d'autre part, se composent souvent d'une juxtaposition de phrases inachevées, traversées par des points de suspension. Omniprésent du début à la fin de la pièce, ce signe de ponctuation exprime en pointillé le silence comme le non-dit, répète inlassablement l'inachèvement, le manque, la brisure. Ailleurs dans le texte, ce sont plutôt de petites répliques brèves, hachées, qui, s'additionnant, disent la mort ou la rupture, comme en témoigne cet échange qui suit immédiatement le décès du chien :

LA CADETTE — Tu demandais pour la mort, c'est ça?

LE BENJAMIN — Oui.

LE PÈRE — Quoi?

LE BENJAMIN — Qui?

L'AINÉE — C'est le chien?

LA CADETTE — C'est le chien.

L'AINÉE — Je le savais.

LA CADETTE — Il s'est battu avec un poulet et il a perdu.

LE PÈRE — Le chien...

BENJAMIN — Le chien... (*Il rentre dans la maison*) (p. 23).

Ici, la mort, celle du chien⁶⁵, qui redouble et fait accéder à la réalité inéluctable celle de la mère, se dit à petits mots brefs, furtifs, à travers des répliques courtes ou non terminées. S'ajoutant à l'effet suspensif des questions sans réponse et des énoncés inachevés, perce, ici aussi, un effet de cassure et d'incomplétude. Ainsi, lisible (entre autres), dans ces différentes poétiques d'énonciation, un imaginaire du manque, de l'interruption, sillonne la pièce, exprime à travers divers choix stylistiques un même discours de la perte et de la brisure.

À l'inverse, un imaginaire de la circularité et de la continuité infinie est également perceptible dans la structure du texte. Ainsi, à première vue, le temps dramatique paraît linéaire : la pièce se déroule en une seule nuit, du retour des enfants en leur « premier jardin »⁶⁶ jusqu'à leur départ, aux premières lueurs de l'aube. Or, à y regarder de plus près, une autre temporalité, circulaire celle-là, se manifeste aussi dans la pièce. Ainsi, la fable commence au moment précis (trois heures du matin) où se boucle l'année qui a suivi la mort abrupte de la mère. Après la nuit, au seuil du jour, un nouveau cycle s'amorce alors que des promesses de retrouvailles sont échangées entre le spectre et ses enfants. Dans le cas de l'aînée, par exemple, ces retrouvailles périodiques, cycliques, suivent la ronde des saisons :

⁶⁵ Si la mort du chien fait écho à celle de la mère et en montre l'irréversibilité, elle donne également du poids à la thématique du départ. En effet, suite au décès du chien, les trois enfants s'engageront plus avant dans leur mouvement émancipatoire, désormais sans retour en arrière possible. Intitulant d'ailleurs éloquemment sa critique de la pièce « Partir avec le chien », Michel Vaïs (2000) témoigne bien de cette dimension inhérente au texte.

⁶⁶ En littérature, le jardin est souvent associé à la mère et à l'enfance déjà lointaine comme en témoignent, par exemple, nombre de poèmes d'Émile Nelligan et de St-Denys Garneau ainsi que plusieurs romans, notamment *Le premier jardin*, d'Anne Hébert (1988), où cet espace figure une sorte de paradis perdu (Saint-Martin, 1999).

L'AINÉE (*off*) — Au temps des pommes! Salut, maman!

LE SPECTRE — Au revoir, mon aînée! Au temps des sucres! (p. 39).

Comme l'a remarqué Anzieu (2004), le temps féminin n'est pas linéaire mais fait de différents cycles qui se rattachent aux « saisons intérieures » du corps (cycle menstruel, grossesses...) comme aux différents temps de la vie, de la période de fusion précœdipienne avec la mère jusqu'à sa brisure et jusqu'à son (possible) recommencement. Mais ce recommencement, s'il est appelé une continuité infinie, n'est pas une répétition à l'identique. À travers une série de répétitions-variations, la circularité, dans les écrits au féminin, introduit de la différence, imprime un mouvement au texte qui, tout en le rapprochant de son centre, l'en éloigne radicalement (Anzieu, 2004; Saint-Martin, 1999).

Dans *Poème pour une nuit d'anniversaire* (1997), en écho au cycle des saisons déjà évoqué en dialogue, ce mouvement giratoire prend la forme de diverses boucles spiralées qui, se rattachant à la trajectoire de chacun des personnages, donnent à la fable sa structure circulaire. Ainsi, dès les tout débuts du texte, se mettent en place trois parcours répétitifs qui, inlassablement, à la manière d'une spirale, ramènent les enfants à leur mère tout en les en éloignant peu à peu : dans un étourdissant mouvement de va-et-vient, l'aînée sort de scène pour s'adonner à un petit jeu de massacre, tuant des poulets, arrachant à la terre maternelle des fleurs et des légumes, avant de revenir déposer son butin dans la cour; dans un même mouvement répétitif, le benjamin entre et sort du ventre de la maison, vidant celle-ci de son contenu afin de tracer dehors un « chemin des valises » (p. 15); enfin, si elle semble plus statique, la cadette s'engage également, par la parole, dans un mouvement circulaire, répétant inlassablement les mêmes questions, les mêmes gestes, cherchant à « établir la communication » (p. 35) avec le spectre de la mère. Décrivant des actions en boucle, inlassablement, les trois enfants déploient un mouvement spiralé entre le désir de retour à la mère et l'élan émancipatoire. Or, au terme de la longue nuit du deuil, c'est

l'appel du départ qui sera le plus fort et tous les personnages y céderont. Ainsi, la cadette, comme les autres, après une brève réunification avec le spectre de la mère, pourra s'en séparer à nouveau avant de partir, elle aussi, pour se réinventer ailleurs, mais non sans évoquer de prochaines retrouvailles qui, sans doute, marqueront le début d'un nouveau cycle...

Prégnante dans cette pièce, la figure de la spirale éveille la curiosité et vaut de s'y attarder un peu. C'est du côté de Lori Saint-Martin (1999), elle-même nourrie des écrits d'Annie Anzieu (1989) et de Luce Irigaray (1987), que se dessinent des pistes intéressantes. Ainsi, à propos des textes de Gabrielle Roy, Saint-Martin (1999) écrit que la spirale correspond chez elle au va-et-vient entre mère et fille et que cette figure relie la pratique de l'auteure « à l'ensemble de l'écriture au féminin, dont la spirale est l'une des figures caractéristiques (Garcia, 1981) » (p. 150). Pour la chercheuse, c'est la théorie psychanalytique, notamment la pensée d'Annie Anzieu, qui est le plus à même d'éclairer ce recours à la spirale, laquelle serait toujours rattachée à la mère. Elle précise : « Annie Anzieu voit en la spirale une figure liée à la physiologie féminine, mais surtout à la nécessité de trouver un équilibre entre le dehors et le dedans, entre soi et l'autre, en l'occurrence la mère » (p. 150). Elle cite l'auteure de *La femme sans qualité* (1989):

(...) Le point de départ de la spirale me semble appartenir à l'iconographie du féminin. Origine chimérique dans la cavité psychique, qui se déploie comme une mise en forme de l'imbrication du dedans (...) La spirale m'apparaît comme déjà, chez le tout-petit, un signifiant de la nécessité de se différencier du « moule » en restant le même. En tout cas chez la petite fille, ce signe prend-il nécessairement ce sens... (p. 40-41).

Saint-Martin trouve une semblable réflexion chez Luce Irigaray (1987) pour qui la spirale, dans le cas des filles, symbolise davantage le rapport à la mère que ne le fait le mouvement linéaire (le fameux « fort-da » observé par Freud chez le petit garçon). Pour Irigaray (1987), « le rapport au même entre les femmes et par rapport à la mère ne se maîtrise pas par le *fort-da* (...) La mère, la fille l'a en quelque sorte dans la

peau, dans l'humide des muqueuses, dans l'intimité la plus intime, dans le mystère de sa relation à la gestation, à la naissance et à son identité sexuelle » (p. 112). Pour l'auteure, le « mouvement sexuel fondamental au féminin est plus lié à la giration qu'au geste de lancer et de rapprocher... » (p. 112) et le tournoiement s'observe partout dans l'imaginaire féminin, des gestes des petites filles jouant dans la cour d'école aux structures spiralées qui, plus tard, se font jour dans les textes féminins. Ici, entre séparation et rapprochement, un territoire circulaire et sans fin se dessine et met en place, inlassablement, un rapport à la mère toujours mouvant. Chez Parenteau-Lebeuf, on l'a vu, dans *Poème pour une nuit d'anniversaire* (1997), diverses constructions spiralées trament le temps de la fable et disent le rapport à la mère et à soi. Ainsi, comme chez Gabrielle Roy, comme aussi chez plusieurs autres auteures, la spirale joue-t-elle ici un rôle précis : « incorporer la mère en soi, mais en même temps s'en démarquer, afin de trouver son identité de femme » (Saint-Martin, 1999 : 151). Pour la cadette, à travers les répétitions-variations des questions posées, de même qu'à travers les jeux de rêve et autres poétiques d'énonciation déjà étudiées, c'est, assurément, ce double mouvement que met en place la traversée de la nuit, un parcours spiralé qui débouche sur une quête identitaire à entreprendre, dans l'acceptation nouvelle de la présence-absence de la mère morte, à la fois détachée de soi et intériorisée.

5.1.2 *L'Autoroute* : présence-absence de la mère « abandonnante »

Un rapport mouvant à la mère se déploie également dans *L'Autoroute* (1999), écrivant un parcours du féminin qui s'étend du refus de l'abandon à l'acceptation de la cassure relationnelle, laquelle, pour la petite Mouche, scelle un nouveau départ, une nouvelle quête de soi. La fable s'érige cette fois autour du motif de la mère « abandonnante », le deuxième type de « mères défaillantes » répertorié dans la fiction par Eliacheff et Heinich (2002). Ce motif, fréquent dans l'écriture au féminin

— les auteures réfèrent, notamment, à Joyce Carol Oates (*Marya*, 1988) et Nancy Huston (*La Virevolte*, 1994) qui en ont fait un thème central de leurs romans — met à mal l'idéalisation de la relation mère-fille tout en liant l'abandon à une nécessaire quête de sens. Or, lorsque l'abandon se révèle abrupt, quand rien ne laissait soupçonner sa survenue, l'accès à la signification peut être entravé. Comme l'expliquent les chercheuses :

Si la maladie mentale ou les difficultés existentielles peuvent donner sens aux incohérences de la relation mère-fille, à la maltraitance et même à l'abandon, il est des situations où celui-ci est imprévisible, inexplicable, rendant toute élaboration difficile car l'enfant, pas plus que la mère, ne possède aucun élément (Eliacheff et Heinich, 2002 : 225).

Des motifs du départ de la mère de Mouche, *L'Autoroute* révèle bien peu de choses si ce n'est, évoqué en filigrane, un désir du personnage de quitter la campagne pour la ville et d'aller y écrire un essai de philosophie. La pièce fait en effet partie de ces œuvres dramatique où la mère est « rarement là pour se défendre » (Robert, 2004 : 69) et où la voix maternelle ne saurait, encore, se poser comme le lieu de l'énonciation (Saint-Martin, 1999). Ici, c'est le personnage de l'enfant qui constitue la principale instance énonciative. Débutant par le départ abrupt de la mère, Pénélope, dont le « pick-up » s'éloigne de la maison dans un crissement de pneus, la pièce déploie le parcours du deuil de la petite Mouche et de son père, Jérôme. Ce dernier, défait, impuissant, fait écho à la frêle figure paternelle qui habite *Poème pour une nuit d'anniversaire* (et, plus largement, la plupart des textes de l'auteure).⁶⁷ Brisé par

⁶⁷ Comme je l'ai déjà remarqué, le père, figure évanescence chez Parenteau-Lebeuf comme chez plusieurs auteurs (Michel Tremblay, Michel Marc Bouchard, Carole Fréchette, Evelyne de la Chenelière...) se pose comme « l'éternel effacé de la dramaturgie québécoise » (Cyr, 2006b : 171). S'agissant spécifiquement d'écriture au féminin, cette absence est encore plus marquée, la figure paternelle ayant été éradiquée dans les créations féministes des années 1970 et peinant à renaître de ses cendres. Or, comme le souligne Saint-Martin (1999), « la relation au père commence à émerger dans l'écriture au féminin (...) Mais la mère demeure presque toujours d'une importance primordiale, tandis que le père, dans la plupart des écrits, fait encore figure d'absent » (p. 303). Ainsi, sans être totalement absent, chez Parenteau-Lebeuf, le père se montre toujours effacé, falot, paradoxalement moins « présent » que la mère pourtant morte ou disparue.

le départ de la mère de son enfant, se réfugiant dans le silence ou dans les vers mélancoliques de Lamartine, le père peine d'abord à accompagner Mouche dans la traversée d'un deuil qu'il refuse lui-même d'entamer. Ce faisant, la quête d'un sens à donner à l'abandon, de même que les questions qui l'accompagnent — « comment on continue sa vie sans sa mère? » (p. 11) — reviennent, en premier lieu, à la seule petite fille. Plus tard, émergeant de son mutisme, le père accompagnera l'enfant dans une trajectoire qui, tissée d'oscillations, de retours en arrière et d'élan vers l'avant, évoque, dans son mouvement spiralé, les différentes étapes de la traversée du deuil, soit un va-et-vient du déni à l'acceptation libératrice (Kübler-Ross et Kessler, 2009).

Aussi, de son espace d'invisibilité, est-ce la présence-absence de la mère abandonnante qui imprime au tracé fabulaire ce mouvement spiralé. Convoquée par la parole filiale, la figure de la mère perdue surgit ainsi sporadiquement dans l'énonciation, prend corps à travers les mots de la fille. D'abord enlisée dans le refus du départ, c'est par le biais d'analepses persillées par la voix traversante de la mère que Mouche réintroduit cycliquement cette dernière dans la fable. À son père qui affirme que Pénélope reviendra « au moment opportun » (p. 14), l'enfant fait le récit d'une rencontre intime avec sa mère, un moment justement « opportun » où « le temps, l'espace et les circonstances sont synchronisés » (p. 15) :

MOUCHE — Une nuit, l'hiver passé, je me suis réveillée : il était trois heures du matin. Il y avait de la lumière en bas et la radio jouait du jazz. M'man travaillait à écrire son livre de philo; j'entendais ses doigts taper sur le clavier de son ordinateur (...) J'ai descendu l'escalier, sans faire craquer les marches, mais on aurait dit qu'il y avait une tempête dans la maison, tellement mon cœur battait fort. Quand je suis arrivée en bas, j'ai vu M'man accoudée devant son ordinateur, la tête dans les mains. « M'man, j'ai soif ». Elle s'est retournée — elle avait les yeux embués, mais elle souriait; elle m'a dit que j'arrivais comme un cadeau du ciel, juste au bon moment : une seconde avant, elle était pétrifiée, comme un canard qui voit arriver une nappe de pétrole et qui oublie de s'envoler (p. 15).

Dans cette première partie de la pièce, bien que les analepses réinsèrent la figure maternelle dans le présent de la fable, la greffe n'est que temporaire et, toujours,

laisse entrevoir quelque image ou quelque signe annonciateur du départ. L'allusion à l'envol du canard, image qui se noue, on le verra plus loin, à une isotopie générale du départ, de la fuite, est sans équivoque et même si l'enfant a su prémunir sa mère « du tourbillon noir où elle allait s'enliser » (p. 15), ce moment de complicité s'est révélé impermanent : la dyade mère-fille, pourtant harmonieuse, s'est ensuite trouvée brisée par l'abandon inopiné de la mère. Plus loin, alors que la réalité de cet abandon prendra plus de consistance et que les réminiscences analeptiques iront s'amenuisant, d'autres formes d'énonciation seront privilégiées pour tisser un rapport ambivalent à la mère perdue. Ainsi, dans une scène intitulée « Petite fille seule avec jumelles au cou » (p. 29), c'est par le biais de la parole monologuée que s'exprime la conscience du départ et que se fait jour, mais sous la forme du déni, la possibilité d'un abandon définitif. Assise sur le toit de la maison (un espace associé, dans la pièce, aux jours heureux), regardant à travers des binoculaires, Mouche s'adresse à l'absente :

MOUCHE — T'entends, M'man? C'est la cloche que j'ai mise au cou de Cléopâtre. C'est pour qu'Antoine, son petit veau noir et blanc, sache qu'elle est toujours là (...) (*Elle sort le livre de M'man de sa poche*) T'es pas obligée d'attendre que ce soit ma fête pour me téléphoner. T'es pas obligée d'attendre que ce soit Noël pour m'écrire une carte. T'es pas obligée d'attendre que l'autoroute soit construite pour revenir. Cléopâtre s'éloigne jamais très loin, elle. Elle sait que son fils a besoin d'elle. Où t'es, toi? Sur quelle rue tu te caches? Dans quelle ruelle tu traînes? Écoute-moi. Il faut que tu reviennes. Là, j'ai peur de rien, mais qu'est-ce qui arrive si je me mets à croire que t'es partie pour de bon? Comment je vais faire pour pas avoir peur que tu m'aies abandonnée? Je te pardonnerai jamais si tu reviens pas! T'es ma mère, t'as pas le droit de m'abandonner, tu m'entends? T'as pas le droit! T'as pas le droit!

Suivent quelques scènes où, semblant exécuter une petite danse, le refus du départ et le désir de compréhension alternent. Enfin, alors que la fable approche de son terme, le déni le cède progressivement à la quête de signification. Empruntant encore une fois la voie de la parole monologuée, l'énonciation filiale se déploie dans une lettre adressée à la disparue. Du toit de la maison, où elle se tient assise, s'adressant à l'absente, Mouche lit sa missive :

MOUCHE — Sainte-Léonie-des-Eaux-Clares, 25 septembre. M'man. Je t'écris de ta prison de silence. Je t'écris parce que je ne comprends plus rien à la vie et que toi, tu as étudié pour la comprendre. Depuis que P'pa a vendu nos animaux et décidé qu'on aurait de nouveaux voisins, je ne lui parle presque plus. L'école a recommencé et, à quatre heures, quand la cloche sonne, je me promène en vélo et j'arpente les petits rangs de notre campagne, en regardant l'automne prendre ses aises et en imaginant que tu reviendras dans un mois, pour ma fête (...) À quoi je sers dans cette vie-là, M'man? À quoi je sers si tu n'es pas là? À quoi je sers quand P'pa perd la tête et s'ennuie de toi? À quoi on sert, nous, les enfants?... Ta Mouche-à-miel qui t'aime (p. 38-39).

Dans le silence, Mouche forme ensuite un avion avec sa lettre et l'envoie au loin. Alors que subsiste un mince fantôme de retour, le questionnement de l'enfant se délie du thème de l'abandon pour s'arrimer à une nouvelle quête, identitaire. La recherche de signification s'est déplacée : elle ne s'attache plus à l'abandon ni au désir de retrouver la mère disparue mais à un questionnement sur soi, sa place, sa fonction dans le temps présent, dans l'architecture familiale reconfigurée. Comme l'écrivent Eliacheff et Heinich à propos du rapport à la mère « abandonnante » (2002) : « [L]e travail de recherche du sens, abouti ou non, est indispensable pour vivre non amputé; mais il ne faut pas le confondre avec la recherche dans la réalité de la personne "manquante", à tous les sens du terme » (p. 227). À la fin de *L'Autouroute*, Mouche, se demandant « à quoi [il] lui sert de vivre si [s]a mère ne revient pas » (p. 42), n'espère plus le retour de l'absente et, répondant à sa propre question, choisit de s'engager du côté de la vie et de l'amour auprès de celui qui reste, son père. Par ailleurs, comme l'a observé Saint-Martin (1999) à propos de certaines œuvres de Gabrielle Roy, le texte spiralé, « fait d'avancées et de replis (...) affirme à tout moment une chose et son contraire, énonçant deux vérités complexes qui ne se recourent ni ne s'annulent mais se côtoient et se superposent » (p. 148-149). Aussi, au terme de la pièce, après avoir rêvé de sa mère, fuyante, lancée à toute allure sur la

route⁶⁸, Mouche choisit-elle de ne plus attendre la disparue et d'accompagner son père sur les chemins, à la suite d'une volée de gros-becs. Or, avant de quitter la maison, elle cloue sur un poteau de la galerie sa lettre à l'absente, signalant par ce geste ambivalent la persistance d'un lien et d'un espoir de retour comme la nécessité d'une rupture avec le passé, d'un nouvel envol.

Enfin, si les analepses ainsi que les lettres et monologues destinées à la mère « abandonnante » disent un rapport ambivalent avec la disparue et avec la signification de son départ, quelques images affirment aussi, dans leur coexistence, cette double posture énonciative. En effet, en alternance ou se superposant, des images évoquant l'apparente permanence du bonheur familial et l'insécabilité du lien mère-enfant le disputent à diverses évocations de la cassure, de la fuite et de l'envol. Ainsi, de nombreux passages donnent-ils à voir, à travers la narration ou l'échange dialogique, des « instantanés » d'une vie familiale heureuse : amour fou des parents qui dansent sans fin sur un air de jazz, longues soirées de fête données sur le toit de la maison, moments de complicité fusionnelle entre la mère et la fille (redoublés par les fréquentes évocations de la vache Cléopâtre et son petit). En contrepoint, faisant écho au départ de la mère, un imaginaire de la brisure et de la perte est également développé. Aussi, alors que se déroule le temps cyclique des saisons, l'espace dramatique va-t-il rétrécissant : des lots entiers de la terre familiale sont vendus comme le sont, ensuite, l'étable et les animaux ; l'espace de la parole s'amenuise également alors que le père s'emmure dans le silence ou s'obstine à répéter des vers de Lamartine, lesquels disent aussi l'abandon et la vacuité :

Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières?
Vains objets dont pour moi le charme est envolé;
Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères,
Un seul être vous manque et tout est dépeuplé (p. 37)⁶⁹

⁶⁸ Cette narration onirique est étudiée au chapitre III.

⁶⁹ Lamartine, A. (1997). *Méditations poétiques* (L'Isolement). Paris: Gallimard, p. 24.

Faisant écho au manque et à l'abandon, une imagerie de la fuite et de l'envol est également prégnante dans la pièce, notamment dans l'allusion récurrente au « pick-up » rouge qui file à toute vapeur sur la route ou dans l'image du toit de la maison, lequel est transformé de façon fantaisiste en piste d'atterrissage provisoire pour vaisseaux extra-terrestres et oiseaux de passage. Cyclique, ponctuelle, l'évocation des oiseaux — canard s'envolant avant d'être happé par une nappe de pétrole, volées de gros-becs qui passent et repassent dans le ciel — se noue également à un imaginaire de l'envol et, plus largement, à un discours de liberté et d'émancipation. Associé à la mère et à son désir de liberté⁷⁰ (c'est elle qui, la première, choisit de suivre les oiseaux et de s'établir là où ils se poseront), le vol des oiseaux se rattache également à l'idée de départ. En effet, suite à un rêve, dans un geste qui, paradoxalement, répète le mouvement émancipatoire de sa mère tout en la détachant de l'emprise de son souvenir, Mouche consentira enfin « à quitter sa maison (son enfance) pour accompagner son père sur les routes, à la suite d'un vol d'oiseaux sauvages, dans le désir partagé de "croire à l'impossible (...) retrouver ailleurs le volume de [leur] vie" (p. 45) » (Cyr, 2006b : 173-174). Dans un double élan qui rappelle celui de la cadette de *Poème pour une nuit d'anniversaire* (1997), le personnage consent enfin à la brisure, se détache de sa mère et, tout à la fois, l'intériorise en mettant en actes une part de son discours émancipatoire.

Ainsi, faisant coexister un imaginaire de l'incomplétude et de la brisure (abandon, questions sans réponse, répliques inachevées, suspensives) et un imaginaire de la circularité et de la continuité infinie (cycles, boucles spiralées, répétition du même), *Poème pour une nuit d'anniversaire* (1997) et *L'Autoroute* (1999) déploient un

⁷⁰ L'essai philosophique que signe la mère, Pénélope Mignon, s'intitule *Petit traité de la ville, du bruit et de la liberté*. Dans la préface, la mère de Mouche écrit : « Quand on est enfant, on entend parler de la LIBERTÉ et on se demande où la trouver. Moi, je dis à tous les enfants votre LIBERTÉ est à l'intérieur de vous. Votre LIBERTÉ s'exprime par l'intensité de vos émotions, par la brillance de vos idées et par l'harmonie de votre musique intérieure. Être libre, c'est ajuster le volume de sa vie » (p. 21). Peu développé dans la pièce, sinon par allusions vagues, le discours de Pénélope, aux yeux de Jérôme, ne se rattacherait pas à la liberté mais à la mélancolie, cette « tristesse profonde qui peut tourner à la folie » (p. 21), et qui serait la véritable cause de son départ...

discours de l'ambivalence. Associées au thème central de la mère perdue, poétiques énonciatives et structures fabulaires font s'enchevêtrer des dynamiques contraires où se joue le féminin. Privilégiant l'amalgame aux oppositions binaires (Saint-Martin, 1999), ce mélange des contraires s'exprime dans une ambivalence harmonieuse plutôt que frictionnelle (Heinich, 2003) et, à divers degrés de perceptibilité, rend compte d'un féminin qui, dans le rapport à la mère, se montre pluriel et mobile.

5.2 La mère « sur-présente »

Une relation mouvante à la mère se pose également comme un motif déterminant dans les pièces *Portrait chinois d'une imposteure* (2003) et *La petite scrap* (2005), imprimant sa marque dans les thèmes comme dans les images et dans les structures dramatiques. Or, à l'inverse des dynamiques observées dans *Poème pour une nuit d'anniversaire* (1997) et *L'Autoroute* (1999), ce n'est pas une présence-absence de la mère qui, ici, détermine le drame, mais une sorte de « sur-présence » de celle-ci⁷¹. Dans les deux pièces, on le verra, un imaginaire de l'amour dévorant et de la fusion mère-fille se noue à une difficile mise au monde de soi, laquelle passe par une naissance à l'écriture et l'accession à son propre « monde intérieur » et à « ses créatures » (*Portrait chinois d'une imposteure*) ou par le dépassement d'un « inceste platonique » (Eliacheff et Heinich, 2002) maintenant le personnage de la jeune femme « en arrêt »⁷², dépossédée d'elle-même, enlisée dans un rapport mortifère à l'autre comme à sa propre individualité (*La petite scrap*).

⁷¹ Bien qu'elle soit décédée au moment où débute la pièce, le personnage de la mère se manifeste dans *Portrait chinois d'une imposteure* à travers plusieurs analepses et « irruptions vocales ». À un autre niveau, c'est également un rapport maternel qui est établi entre le personnage de Candice et ses « filles », soit ses muses/démons intérieurs.

⁷² Le titre du film *Girl, interrupted* (Mangold, 1999) me semble bien évoquer l'état suspensif, entre l'enfance et l'âge adulte, dans lequel le personnage de Blanche Tempête tente de maintenir sa fille, Minnie, dans *La petite scrap* (2005).

5.2.1 *Portrait chinois d'une imposteure* : de l'emprise à la naissance à soi

« Remonter à la mère pour trouver l'origine de sa vocation littéraire » serait, selon Saint-Martin (1999 : 134) et Hirsch (1989), un besoin partagé par nombre d'écrivaines depuis les années 1920, se posant comme un thème récurrent de l'écriture, chez, par exemple, Colette, Virginia Woolf, ou encore Gabrielle Roy (Saint-Martin, 1999). Dans *Portrait chinois d'une imposteure* (2003), la seule des pièces de Parentau-Lebeuf où le rapport à l'écriture se montre central — et la seule de ses pièces s'établissant ouvertement sur le mode de l'autofiction — la pratique scripturale du personnage de Candice de LaFontaine-Rotonde (qui recouvre le personnage de la Survenante, lequel recouvre le « personnage » de Dominick Parenteau-Lebeuf) trouve clairement sa source dans un rapport fusionnel avec la mère. Ainsi, invité à dévoiler, sur le plateau de l'émission télévisée « Portrait chinois », ce qui fut à l'origine de sa « piqure » pour l'écriture, le personnage se trouve aspiré dans une « épilepsie », soit un jeu de rêve qui, sous forme d'analepse, fait resurgir le passé :

Épilepsie. Lumière sur Candice, enfant, qui écrit son nom, penchée sur la petite table.

VOX MATERNALIS (*épelant*) – C-a-n-d-i-c-e-d-e-l-a-f-o-n-t-a-i-n-e-r-o-t-o-n-d-e. Candice de LaFontaine-Rotonde, l'objet de mon amour.

CANDICE – L'objet de ton amour, Clémence? Qu'est-ce que ça veut dire?

VOX MATERNALIS – Je t'ai dit de ne pas m'appeler Clémence. Je ne suis pas une monitrice de camp de vacances, mais ta mère. Ta maman. Et comment écrit-on « maman »?

CANDICE – M-a-m-a-n.

VOX MATERNALIS – Cinq ans et déjà lettrée! Tu seras une grande auteure, c'est évident. Maintenant, l'objet de mon amour, ça veut dire que tu es ce vers quoi tend tout mon amour de mère.

CANDICE – Tend tout ton amour de mère...?

VOX MATERNALIS – Exact. Tu as fini, maintenant?

(...)

CANDICE (*tendant la feuille où elle a écrit son nom*) – J'ai fini, maman. C'est pour toi. Je te donne mon nom : Candice de LaFontaine-Rotonde, l'objet de ton amour (p. 13-14).

La scène d'« épilepsie » se poursuit ensuite alors que Candice, maintenant étendue sur un divan, « *comme en séance de psychanalyse* » (p. 14) répond avec difficulté aux questions saugrenues d'Inès, l'animatrice de télévision. Dans le bref passage cité, la venue à l'écriture se montre nouée à l'expression d'un amour maternel exclusif. Mi-prophétie, mi-injonction, la déclaration « Tu seras une grande auteure » (p. 13) se montre inextricablement liée à une pratique d'écriture naissante qui, dès lors, s'attache à plaire à la mère, voire à réaliser, par procuration, ses propres vœux d'écriture, sa « rédemption ». En effet, comme l'exprime Candice (sous les traits de la Survenante) à la fin de la pièce, alors qu'elle supprime sa « fille » Doris, laquelle incarne son perfectionnisme, l'écriture a pour elle toujours visé (partiellement, du moins) à satisfaire les souhaits de sa mère :

LA SURVENANTE (*à Doris*) — Bon. (...) Dire qu'il fut un temps où tu étais ma préférée. Tu me faisais être la meilleure, la fille chérie de Clémence, celle en qui elle fondait toute sa rédemption... toi, mon enfant chérie. Si j'avais su que les chouchous pouvaient aussi mal tourner... Sales petits vices cachés! Et tout ça pour plaire à maman. (...) (p. 66).

Par ailleurs, décédée au moment du passage de Candice à l'émission télévisée et au moment de la crise aiguë que vit cette dernière face à l'écriture, la mère, même morte, continue de s'immiscer dans le présent du personnage par la voie de réminiscences hallucinées de même que par le biais des intrusions sporadiques de la Vox maternalis. Ainsi, par-delà la mort, la mère, ponctuellement réactualisée dans le présent de la fable, demeure-t-elle l'horizon, celle vers qui tout écrit est lancé. Dans un premier temps du deuil, l'insécabilité du lien mère-écriture est donc ravivée par la perte : la

création littéraire devient l'instrument du maintien de la mère en soi, voire la source d'une tentative de rachat. Comme l'écrit Saint-Martin (1999) (à propos du rapport à la mère décédée dans l'écriture de Gabrielle Roy) :

L'écriture rachète, ou plutôt cherche à racheter, tous les torts, toutes les absences. L'écriture est donc un cadeau fait à la mère ; après la mort de celle-ci, on écrit pour réparer la mort elle-même. Mais, comme le fait remarquer Marianne Hirsch (1989 : 115), l'élégie à la mère morte révèle l'impossibilité de conjurer l'absence : « there is no writing without loss, and writing cannot quite constitute recovery » (p. 133).

Alors que la pièce progresse et que Candice (alias la Survenante, alias Dominick Parenteau-Lebeuf) n'a de cesse de « réinscrire dans le texte la mère comme source de toute écriture » (St-Martin, 1999 : 135), le personnage amorce en même temps un processus d'analyse l'amenant à se détacher progressivement du seul désir de sa mère afin de se réapproprier son monde intérieur ainsi que ses « filles », les créatures imaginaires qui l'habitent. En effet, dépossédée de son nom (symboliquement livré en offrande à la mère⁷³), c'est-à-dire de son identité, Candice entame une démarche introspective où, reconnaissant à sa génitrice une fonction d'impulsion de l'écriture, elle s'en dégage pour dorénavant mettre au monde elle-même (et pour elle-même) les fruits de son imaginaire. Comme le souligne Bourgoyne (2004),

[c]e n'est (...) qu'au prix de cette analyse que Candice parviendra enfin à sortir un peu de l'ombre et à s'affirmer dans sa propre vérité. Comme le fait remarquer Inès à son invitée : « Tout a toujours à voir avec la mère, Candice » (p. 30). Quand elles racontent la naissance de Candice, les trois sœurs parlent aussi de leur propre naissance. C'est ce double accouchement qu'elles nomment ironiquement « le mythe fondateur ». La mère engendre la créatrice qui engendre les personnages (p. 112).

Au fil de la fable, *Portrait chinois d'une imposteure* (2003) révèle que si un rapport fusionnel à la mère a pu être fécond dans les premiers temps, lointains, où prenait

⁷³ Ici, ce n'est pas le « Nom de la mère » qui, comme dans l'ouvrage éponyme de Saint-Martin (1999) cherche à émerger, mais celui de la fille, laquelle désire (re)trouver son identité et sa voix propre.

forme la venue à l'écriture, permettant l'engendrement d'une multitude de textes et de personnages, il importe cependant que, peu à peu, l'écriture procède d'un désir de la fille et se défasse de « l'emprise » maternelle. Empruntant le terme à la psychanalyste Françoise Couchard (1991), Eliacheff et Heinich définissent cette emprise de la mère sur sa fille (dont la présence se montre marquée dans la fiction contemporaine) comme « une projection narcissique sur une personne semblable à soi, autorisée à en différer dans la seule mesure où elle réalise les aspirations insatisfaites ou refoulées » (Eliacheff et Heinich, 2002 : 34). Se rangeant du côté des nombreuses formes d'« abus narcissique » que les chercheuses ont répertoriées dans la fiction, l'emprise peut se révéler dévastatrice pour celle qui, aveuglément ou plus ou moins contre son gré, se trouve « mise à une place qui n'est pas la sienne et, corrélativement, dépossédée de sa propre identité par celle-là même qui a charge de l'aider à la construire » (p. 37). Fréquente dans les œuvres mettant en scène une enfant tournée vers la pratique artistique (écriture, dessin, musique) pour combler (au moins partiellement) les aspirations maternelles, cette emprise peut donc se montrer mortifère pour celle qui ne cherche pas à se détacher de cette pratique artistique ou à l'investir d'un désir propre. Guette alors l'émergence, inéluctable, d'une répétitivité de l'insatisfaction. Comme l'écrivent les chercheuses :

Quelles qu'en soient les causes, le résultat a toutes chances d'être, pour les filles, la reproduction de l'insatisfaction maternelle. Car le surinvestissement par la mère s'accompagne d'un déficit d'amour réel, que l'enfant transforme en défaut d'estime de soi, insatiable demande de reconnaissance et besoin d'amour inassouvi : l'« enfant doué » ne cesse de multiplier les prouesses pour mériter, par ses dons, un amour toujours insatisfaisant car jamais dirigé vers lui-même — mais seulement vers ce dont il tient lieu, à savoir l'image idéalisée de la mère. Le « don » de l'enfant résulte ainsi de sa capacité, exceptionnellement développée, à répondre aux attentes de la mère abusive. (...) Tel est, en effet, le destin de la fillette lorsque sa mère, oublieuse de sa propre identité de femme, l'a chargée de réaliser ses aspirations à sa place (Eliacheff et Heinich, 2002 : 37-39).

Dans *Portrait chinois d'une imposteure* (2003), Candice porte depuis l'enfance ces aspirations maternelles et, pour peu qu'elle les oublie, celles-ci empruntent diverses voies pour se rappeler à elle : analepses, « épilepsies », intrusions intempestives de la Vox maternelis dans le présent de la fable. Cherchant à maintenir en elle sa mère morte mais désirant aussi faire véritablement sienne la pratique de l'écriture, le personnage, en faisant irruption dans les bureaux des Éditions du Miroir de l'âme (dans sa propre tête), en y faisant un branle-bas de tous les diables, réinvestit son intériorité. Désormais, l'écriture ne saurait relever de l'impulsion maternelle ou du désir de « plaire à maman » (p. 66) et, dans un geste symbolique, Candice se défait de l'emprise maternelle comme de celle, plus large, d'un passé littéraire écrasant. Comme le note Bourgoyne (2004) :

Quand Candice veut mêler les cendres de sa mère à celles de ses œuvres — puisqu'il n'y a plus de bocal libre —, on comprend alors que le poids du passé, celui dont sont issus tous les chefs-d'œuvre du monde théâtral, celui qui dicte la voie, celui qui conditionne la création, est inextricablement lié aux attentes d'une mère exigeante envers sa fille : « Et qu'est-ce que tu nous pouds? Un petit chef-d'œuvre de ton cru? » (p. 31) L'introspection ne se fait pas, dès lors, que dans les souvenirs d'enfance et les remords vis-à-vis de la mère. Tous les acquis du passé sont également la cible d'un rejet (le passé est réduit en cendres, comme la mère), ce rejet constituant une espèce de passage obligé qui permettra l'émergence de la créatrice et l'épanouissement de l'être (p. 112).

Par ailleurs, le mélange (imaginé) des cendres de la mère avec celles de ses propres textes peut aussi se lire comme un désir, maintenant que Candice a repris pleine possession de son espace mental, d'intérioriser autrement la figure maternelle, de la lier à un passé qui, bien que réduit en cendres, occupe une place importante en elle (le colombarium occupe un vaste espace des Éditions du Miroir de l'âme). La maintenant dans son espace intérieur, en faisant même un objet d'écriture (par la voie de la Survenante, alias Dominick Parenteau-Lebeuf), Candice peut, à travers une pratique scripturale réinvestie, « se rattacher de nouveau à la mère sans se confondre avec elle » (Saint-Martin, 1999 : 134). Dès lors, par le biais de l'écriture, et à travers

l'amorce du deuil véritable de la mère, le personnage peut tracer sa propre voie identitaire de même que son nouveau parcours d'auteur. Comme l'écrit Haase-Dubosc (1988), dont les propos sont cités par Saint-Martin (1999):

La mère est inscrite dans la fille qui doit, en quelque sorte, défaire cette inscription première suffisamment pour être en mesure de se retrouver en dehors de la définition de soi donnée par la mère. Ayant défait ou au moins détendu le travail, il s'agira alors de le refaire, de renouer le fil, mais de le remonter autrement, de reconstituer l'inscription à sa façon et à partir de ses propres moyens (p. 134).

Au terme de *Portrait chinois d'une imposteure* (2003), dans le monologue final de la pièce, le personnage de Candice, se désignant comme auteure tout en évoquant la singularité de son imaginaire et de ses « créatures » (p. 70), réinvestit le discours maternel et, dans un même élan, s'en détache afin d'affirmer une nouvelle « définition de soi » liée à la force et à l'unicité de son paysage intérieur. Ce faisant, c'est ce même mouvement d'incorporation/démарcation de la mère, évoqué plus haut à propos de *Poème pour une nuit d'anniversaire* (1997) et de *L'Autoroute* (1999), qui est mis en place :

CANDICE — Chacun de nous a un mythe fondateur. Une histoire qui raconte la genèse de nos eaux et de nos mouvements, de nos glaciers et de nos volcans, de nos pierres et de nos strates, de notre progéniture aimante et iconoclaste. Une histoire qui raconte la formation de notre monde et de ses créatures. Car le monde n'est pas dehors, le monde est dedans. (...) Nous passons notre vie à rêver (...) et de temps à autre, nous nous réveillons et laissons le rêve agir sur nous. Et nous nous rendormons. Transformés. (*Temps.*) Je suis Candice de LaFontaine-Rotonde. Femme. Image. Personnage. Matrice à mythologie. Déesse. Démone. Auteure.

(*Noir final*) (p. 70).

Enfin, si, dans la pièce, une pleine accession à l'écriture passe par une réduction en cendres du passé, elle passe aussi par une reconfiguration d'un rapport à la filiation. En effet, pénétrant avec fracas dans le colombarium des Éditions du Miroir de l'âme,

Candice amorce une cérémonie des cendres et se pose en « libératrice » (p. 64) de ses filles/muses/démons intérieurs. Pour elle, la réappropriation de l'écriture, consécutive à cette libération, se rattache à la figure du père, source d'un premier sauvetage sans lequel aucune mise au monde (de soi, de l'écriture) n'aurait pu advenir :

LA SURVENANTE — (...) Trente ans après le sauvetage qu'avait réussi son père, le général Rostand de LaFontaine, dans un camping du Nouveau-Brunswick, sa fille Candice réitère l'exploit dans sa tête! N'est-ce pas ça, la formidable histoire de la filiation? (p. 64).

Or, cette idée de filiation (même placée sous l'égide protectrice du père) se trouve compromise puisque, immédiatement après avoir lancé ces mots, La Survenante/Candice, formant un revolver imaginaire avec la main, se met à « tirer » sur celles qu'elle appelle « ses enfants », soit Doris, Milli et Nice. Ensuite, passant en revue les innombrables petits pots qui renferment des bouts de son imaginaire, le personnage évoque les fantasmes de dévoration de sa « progéniture » qui, depuis toute petite, l'assaillent :

LA SURVENANTE — (...) Quand vous étiez vides, mes petit pots, j'avais si faim que je mangeais tout ce qui me tombait sous la dent. Si j'avais croisé un navet, je l'aurais avalé. Si j'avais croisé mes enfants (*levant les yeux vers Milli et Nice*), je les aurais croqués. (*Les poursuivants*). Miam! Miam! Miam! (p. 65).

Plus loin, alors que s'achève la pièce, le désir d'incorporation de ses propres « enfants » se mue en rejet alors que Candice reprend son revolver virtuel et « abat froidement sa fille aînée » (p. 69), Doris. L'infanticide, ici, est bien sûr symbolique : le personnage ne supprime pas véritablement sa fille mais une construction imaginaire, figure allégorique du perfectionnisme. Par ailleurs, ce meurtre de « l'enfant » — qui est en fait une suppression d'une part de soi-même liée aux exigences maternelles — s'accompagne d'une nouvelle naissance : maintenues sous le sol, dans un creux obscur, les autres « filles » de l'auteure (Uranie, Calliope,

Thalie, Polymnie) peuvent dorénavant émerger à la surface et participer pleinement à une pratique renouvelée, réinvestie, de l'écriture. De fait, il n'est pas anodin que ces « enfants » (re)mises au monde portent les noms des muses de la création...

Ainsi, tissé d'irrésolution, le rapport au maternel se révèle ambivalent et mouvant dans *Portrait chinois d'une imposteure* (2003). Si, on l'a vu, le lien à la mère « réelle », Clémence, s'inscrit dans la dualité, entre incorporation et détachement, le rapport imaginaire à la descendance est tout aussi équivoque. Entre le fantasme et la mise en actes d'un infanticide symbolique suivi de la mise au jour des muses et une nouvelle naissance à soi, le personnage de Candice occupe une position double. Ici, le lieu de l'énonciation se révèle mobile, endossant tantôt une parole filiale, tantôt une parole maternelle, et faisant alterner ou cohabiter, en chacun de ces espaces de parole, les images de la mort et celles de l'enfantement. Pour Candice (incarnation elle aussi « allégorique » de toute figure auctoriale) le réinvestissement de l'imaginaire et l'ancrage dans l'écriture ne peuvent se faire qu'au prix de cette inscription mouvante dans un espace énonciatif lui-même pluriel, impermanent.

5.2.2 *La petite scrap* : de « l'inceste platonique » au matricide symbolique

Si l'infanticide occupe une place importante dans *Portrait chinois d'une imposteure* (2003), il le fait sous un mode symbolique et, somme toute, léger : la pièce, bien qu'explorant des thématiques sérieuses, emprunte une forme fantaisiste de même qu'un ton féroce comique. Loin de cet univers ludique, *La petite scrap* (2005) explore aussi un imaginaire de l'infanticide mais, cette fois, la légèreté le cède à la gravité dans cette pièce qui s'érige dans le paysage dévasté du « ravage mère-fille » (Lessana, 2000). En effet, motif important de la fable (redoublé par celui du meurtre d'un bambin que cherchent à expier les personnages de Christophe et de Ludo), l'infanticide de Minnie, qui n'est révélé que tardivement dans la pièce, hante sourdement chacun des échanges, chacune des images du texte, et se rattache, on le

verra, à une forme extrême de l'emprise maternelle, soit l'« inceste platonique » (Eliacheff et Heinich, 2002), de même qu'à son devenir destructeur, soit le « matricide symbolique » (Saint-Martin, 1999).

Avant d'aborder l'« inceste platonique », de même que son corollaire, l'« inceste du deuxième type », et avant d'en observer les manifestations dans *La petite scrap* (2005), il vaut de s'attarder sur le phénomène du ravage, lequel, sans être l'unique source de l'inceste, prédétermine souvent son surgissement. Empruntant à Lacan (1973) le recours au terme « ravage » pour qualifier le rapport mère-fille, Marie-Magdeleine Lessana (2000) définit ainsi cette expérience : « [l]e ravage, c'est l'apparition torturante de la haine sourde présente dans l'amour exclusif entre mère et fille. Il révèle l'impossible harmonie de cet amour qui se heurte sur l'impossible activité sexuelle » (p. 109). Jamais figé, ce ravage se pose donc comme une opérativité mouvante, une traversée dont l'individuation différenciatrice de la fille, détachée de la toute-puissance de l'image maternelle idéalisée, représente la seule issue émancipatrice. En effet, l'auteure précise :

Le ravage entre fille et mère n'est pas un duel, ni le partage d'un bien, c'est l'expérience qui consiste à donner corps à la haine (...) présente dans l'amour exclusif entre elles, par l'expression d'une agressivité directe. Le ravage se joue entre les deux femmes touchées par l'image de splendeur d'un corps de femme désiré par un homme. Il révèle l'impossible harmonie de leur amour qui se heurte à l'impossible activité sexuelle entre elles. L'épreuve se traversera quand l'image fascinante sera atteinte au point de déchoir. Il ne s'agit pas de meurtre, mais d'un acte qui « fasse la peau » à l'image éblouissante qui persécute. La chute du pouvoir persécutif de l'image marquera la sortie du ravage, un corps en portera la cicatrice (p. 12).

Par ailleurs, pour Eliacheff et Heinich (2002), qui concèdent à Lessana la richesse certaine de la notion de ravage, laquelle permettrait parfois d'illustrer « remarquablement la dérive incestueuse de l'abus narcissique » (p. 69), la définition

évoquée plus haut leur paraît par trop restrictive, nouée à la seule sexualité⁷⁴. Pour les chercheuses, ce n'est pas (uniquement) une sexualité entravée que recouvre le ravage mais, plus largement, ce sont toutes les constructions identitaires (de la mère comme de la fille) qu'il met en jeu. Ainsi, les auteures critiquent-elles

[L]es limites d'une théorie qui, centrée sur la sexualité, intègre difficilement la possibilité d'un « inceste platonique », c'est-à-dire d'une violence incestueuse, ou d'un amour pervers, qui n'ait pas pour enjeu la jouissance sexuelle mais l'identité, parce que ce qui s'y joue est l'assouvissement non d'une pulsion érotique mais d'un besoin identitaire ou narcissique (p. 70).

Entendu comme un « inceste sans passage à l'acte »⁷⁵, l'inceste platonique constitue une manifestation extrême de l'« emprise maternelle » étudiée dans la section précédente. Forme catastrophique de l'emprise, où l'abus narcissique par projection sur la fille d'un idéal de soi se trouve exacerbé, l'inceste platonique révèle le « manque identitaire de la mère, amenée à sacrifier son enfant en l'enfermant dans le lien pervers de la projection narcissique et du surinvestissement amoureux » (Couchard, 1991: 57). Ainsi, comme le remarquent Eliacheff et Heinich (2002), « [c]e n'est décidément pas de leur père que les Iphigénie modernes ont le plus à craindre » (p. 57). De fait, le père constitue généralement, dans le réel comme dans la fiction, le « tiers exclu de la relation incestueuse » (p. 59), laquelle se définit comme « [u]ne relation à deux basée sur l'exclusion des tiers, que ce soit par le fantasme de "ne faire qu'un" ou par le secret » (p. 59). Pour les auteures, cette exclusion du tiers se pose comme « l'un des fondements d'une situation incestueuse, que le rapport sexuel ne fait que concrétiser — lorsqu'il a lieu » (p. 59). Dans ces situations, la fille est placée symboliquement à la place du père en même temps que subsiste une confusion des identités entre la mère et l'enfant, liées en symbiose. Apparaît donc un couple mère-fille où, entre exclusion du tiers et confusion identitaire, « la frontière

⁷⁴ Et, ajouterais-je, à l'accession au regard désirant de l'homme comme seule résolution du ravage.

⁷⁵ Les auteures empruntent l'expression à Aldo Naouri, auteur de *Les filles et leurs mères* (1998).

entre les êtres ne passe plus entre une mère et sa fille mais entre le couple formé par elles deux et le monde extérieur » (p. 64).

Dans *La petite scrap* (2005), les traces d'un inceste platonique irrésolu nous sont révélées par petites bribes alors qu'en surface, les rapports entre Minnie Tempête et sa mère, Blanche, paraissent, sinon harmonieux, peu houleux, voire distants. En effet, dans le présent de la fable, les échanges dialogiques se montrent mesurés et les quelques élans fougueux de Blanche envers sa fille sont tempérés par Hermann, le père. Or, perforant de plus en plus le déroulement fabulaire, et alors que s'efface la présence d'Hermann, les signes manifestes d'un inceste platonique auquel n'a pas renoncé la mère font surface, notamment par le biais de divers jeux de rêve : fantasmes, visions, réminiscences hallucinées et scènes « au téléphone »⁷⁶. Par exemple, surgissant comme un jaillissement trop longtemps contenu (mais demeurant sans destinataire), et venant éclairer le passé comme le présent du drame, un bref monologue de Blanche actualise, du moins par la parole, ce terrible amour incestueux de même que la douleur de sa perte. Intitulé « Martyre de Blanche sur la pelouse parfaite et parabole de l'enfant enfouie » (p. 52), le monologue (brièvement étudié au chapitre IV) ne présente aucune équivoque quant à la nature du lien fantasmatique unissant la mère à sa fille. Ainsi, « étendue sur un lit de jaunes, comme dans les magazines pornographiques » (p. 52), Blanche, seule, soliloque, sa parole empruntant la voie de la vision fantasmatique:

BLANCHE – Couchée dans l'herbe verte, ventre, sexe, face contre terre, elle ne souhaite qu'une chose : s'enfoncer dans ce gazon si doux. Pourquoi? Qu'y a-t-il dessous? Oh oui! C'est elle. Sa fille chérie. Sa fille qu'elle aime d'un amour dévorant, sensuel, d'un amour vorace, cruel. Son enfant chérie est là, sous cette pelouse, couchée sur le dos, face à elle. Blanche voudrait tant excaver, la rejoindre, l'étreindre jusqu'à devenir elle, mais si elle s'échappait avant que ses bras maternels n'en aient fait le tour? À l'époque où sa fille

⁷⁶ Pour ces scènes, l'auteure précise: « Lorsqu'on retrouve la didascalie *au téléphone*, il s'agit d'un effet de voix comme quand, à la radio dans une ligne ouverte, on entend la personne au bout du fil (Parenteau-Lebeuf, 2005 : 4).

l'aimait tant, l'aimait de cet amour « incestuel » si délicieux, Blanche l'a enterrée vivante pour la garder tout à elle, et l'enfant s'est abandonnée au désir de sa mère, trop heureuse de lui plaire. Avec les années, la fille s'est enfouie plus profondément, la terre s'est épaissie entre elles, et Blanche a perdu sa trace (...) Tout à coup, il n'y a plus ni collègues, ni bibliothèque, ni garden-party, il n'y a que Blanche qui hurle sur la pelouse parfaite sa rage d'être aux prises avec le pire des amours martyres : celui d'une mère pour sa fille, un amour interdit (p. 53).

Dans le monologue de Blanche, Minnie est clairement mise à la place du père. Elle remplace Hermann comme objet d'amour, voire comme objet fantasmé de l'union sexuelle. Comme a pu l'observer Lessana (2000), notamment à travers l'analyse des célèbres lettres de Mme de Sévigné à sa fille, rien n'est plus révélateur d'un désir « incestuel » empêché⁷⁷ (entre une mère et sa fille) que l'évocation d'un rêve, d'une rêverie ou d'un fantasme de fusion charnelle. À travers cette évocation, fait retour une sexualité refoulée de même que le désir de garder intact un lien à la fille pourtant déjà effrité. En effet, ici, Blanche (à l'image de Mme de Sévigné rêvant d'une étreinte sexuelle avec sa fille), « à l'âge de la ménopause, révèle son lien érotisé à sa fille, au moment où ce lien est effectivement entamé » (Lessana, 2000 : 81). Par ailleurs, comme l'ont posé Eliacheff et Heinich (2002), la fantasmatique sexuelle ne représente pas l'aspect le plus déterminant d'un inceste platonique et la confusion identitaire de même que l'exclusion du tiers en demeurent les principaux déterminants. Dans *La petite scrap* (2005), cette fantasmatique sexuelle se pose donc comme l'en-plus d'une situation déjà incestueuse fondée sur l'indétermination identitaire de Blanche et de Minnie. Dépossédée d'elle-même, de son identité comme de toute volonté propre, ainsi que le révèlent quelques analepses et jeux de rêve éclairant ponctuellement le présent de la fable, Minnie s'est aussi montrée longtemps le jouet docile de Blanche, allant jusqu'à occuper (du moins dans la parole et dans l'imaginaire de la mère) la place du père quasi absent. Ce faisant, l'abus narcissique a

⁷⁷ L'auteure ne réfère pas, comme le font Eliacheff et Heinich (2002), aux notions d' « inceste platonique » et « inceste du deuxième type ». Chez elle, entendu de façon traditionnelle, l'inceste, pour être avéré, nécessite un passage à l'acte.

mué en inceste platonique avéré. En effet, comme l'écrivent Eliacheff et Heinich (2002) :

Il n'y a qu'un pas de l'abus narcissique, par projection de la mère sur la fille, à l'inceste platonique, par lequel la fille est mise à la place du père manquant, défaillant, barré. Dans l'un et l'autre cas, l'enfant n'est qu'un hochet, traité non comme une personne — une *autre* — mais comme un objet destiné à combler les manques : manque à être du narcissisme insatisfait, manque à avoir du lien affectif insatisfaisant. Quant à ce qui manque à l'enfant, dramatiquement — mais elle ne le sait pas — c'est ce tiers qui permettrait de dénouer le couple incestueux, de libérer le mouvement des affects, de recréer un espace identitaire propre à chaque personne, de réinstaurer la frontière entre elle et les autres (p. 66).

Dans le cas de Minnie, cette nécessaire séparation d'avec la mère pour s'unir à un tiers, on l'apprend à travers quelques retours au passé de la fable, n'a pu se réaliser sans heurts. Ainsi, Blanche, doublement blessée par le départ de sa fille et par l'inévitable différenciation de leurs corps (le corps de Minnie émerge rayonnant de la puberté alors que celui de sa mère entre dans la ménopause), choisit-elle de nier la réalité et de se substituer à son enfant dans une étreinte charnelle avec l'amoureux de celle-ci. Ce faisant, la mère réalise désespérément une continuation de l'inceste platonique, désormais transmué en « inceste du deuxième type ». Récemment désigné ainsi par l'anthropologue Françoise Héritier (1994), ce phénomène s'applique à toute situation où « deux personnes apparentées par le sang se partagent un même partenaire sexuel — telles, typiquement, une mère et une fille » (Eliacheff et Heinich, 2002 : 130).

Ainsi, comme on l'a vu dans une section précédente, Blanche a poussé à l'extrême la confusion entre son corps et celui de sa fille, et, ravagée par la découverte de la grossesse de Minnie — « Ce corps est à moi! Ce bébé est le mien! » (p. 49) —, elle a ravi l'amant de sa fille par le biais d'une étreinte défendue. Pour Eliacheff et Heinich (2002), le personnage maternel qui, dans la fiction, s'abandonne à ce type d'inceste du deuxième type, est comparable à une Médée qui, privilégiant de façon narcissique

son propre désir de séduction, n'hésite pas à porter gravement atteinte à sa fille. Or, les auteures avancent également une seconde hypothèse, mais qu'elles ne peuvent étayer faute de « supports fictionnels » (p. 150) :

Ne peut-il s'agir d'une mère qui pousse si loin l'attachement à sa fille que, pour éviter d'en être dépossédée lorsqu'elle devient femme, elle ne trouve rien de mieux que de posséder l'homme que sa fille s'est choisi? On se trouverait alors (...) avec une mère tellement « plus mère que femme » que le désir de maintenir une relation fusionnelle avec sa fille la pousse à s'identifier à elle au point de séduire celui qui risquerait de la lui prendre (...). Là, l'inceste du deuxième type n'est plus que l'instrument de l'inceste platonique (p. 150).

Parcourant *La petite scrap* (2005), observant la complexité du lien à la fois fusionnel et destructeur qui unit Blanche et Minnie, jusque dans l'imaginaire et la mise en actes de l'inceste, cette seconde hypothèse des chercheuses me semble au plus près de ce qu'exprime la pièce de Parenteau-Lebeuf. Bien sûr, au-delà des diverses lectures que l'on peut faire de l'inceste du deuxième type (et les interprétations semblent tout aussi nombreuses que chaque cas de figure rencontré), ce qui demeure, c'est un malaise certain devant un acte qui n'est pas universellement interdit (comme l'inceste traditionnel, du « premier type ») mais est tout de même sourdement perçu comme transgressif. Pour Héritier (1994), ce malaise serait exacerbé dans l'imaginaire lorsque l'inceste du second type implique des êtres de même sexe, notamment, et surtout, une mère et sa fille. L'auteure avance :

À mes yeux, l'inceste fondamental, si fondamental qu'il ne peut être dit que de façon approchée dans les textes comme dans les comportements, est l'inceste mère/fille. Même substance, même forme, même sexe, même chair, même devenir, issues les unes des autres, *ad infinitum*, mères et filles vivent cette relation dans la connivence ou le rejet, l'amour ou la haine, toujours dans le tremblement. La relation la plus normale du monde est aussi celle qui peut revêtir les aspects les plus ambigus (p. 352-353).

Lorsqu'à cette relation déjà complexe s'additionne non un tiers manquant (le père) mais un tiers « incestué » (ici, l'amant de la fille ravi par la mère), la situation devient

intenable et, souvent, ne peut mener qu'à la destruction. Dans *La petite scrap* (2005), c'est à un ravage par corps — un infanticide doublé d'un matricide symbolique — que mènera l'inceste (platonique *et* de deuxième type), de même qu'à la dissolution (provisoire) de toute dyade mère-enfant.

En effet, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, surprenant les ébats de sa mère et de son amoureux, Minnie, enceinte, disparaît pendant de longs mois avant de revenir le ventre vide. À ses parents, elle explique laconiquement qu'elle a « perdu » l'enfant et ne garde comme évocation de celui-ci, dans son logis, qu'une chambre emplies de peluches, sanctuaire dédié à la beauté et à la pureté perdues. Or, alors que l'histoire semble se répéter cycliquement, invariablement — Blanche réitère ses tentatives d'emprise sur sa fille et tente de séduire le nouvel ami de celle-ci —, le silence sur la mort de l'enfant devient intenable. Ainsi, vers la fin de la pièce, Minnie, dévorée de haine — « j'ai tant de haine » confie-t-elle à Hermann, « ma haine est de la chaux vive, ma haine consume tout » (p. 55) —, révèle enfin les circonstances de la disparition de son enfant. Convoquant par la parole les mêmes « images sonores » qui ont hanté toute la pièce (bruits de train et de parc d'attractions, pleurs de nouveau-né), Minnie leur donne une pleine signification alors que, devant sa mère, murmurante, elle fait le récit de son infanticide :

MINNIE – Tuer un bébé est plus simple que d'en avoir un. Tuer un bébé n'exige pas de père. Tuer un bébé exige une vision. J'ai vu ce que mes yeux ne devaient pas voir. J'ai pris ma décision (...) Pendant deux mois, j'ai sillonné des paysages stériles. La nuit, je rêvais de toi. À la fin du printemps, j'ai abouti à un motel près d'un parc d'attractions. Avec une grande roue et des stands de tir. Debout dans le parking, j'ai eu une vision. La grande roue était pleine de pères et de mères avec leurs bébés dans les bras. Mais le manège tournait si vite que les bébés leur échappaient et tombaient dans le vide. Des mariées au ventre plat couraient dessous et tentaient de les attraper. En vain (p. 66).

Après la narration de cette vision hallucinée, laquelle suggère déjà un dérèglement dans le cycle de la filiation (une grande roue affolée, des bébés violemment éjectés du

manège), suit le récit bref, abrasif, de la naissance/mort de l'enfant de Minnie, dans une chambre du motel adjacent au parc d'attraction :

MINNIE — Au bout de trois jours et trois nuits, j'ai accouché d'une fillette minuscule. Dont je n'ai pas regardé le visage. Avant qu'elle ne pousse son premier cri, je l'ai mise sur le ventre et j'ai enfoncé sa tête dans l'oreiller. C'était si facile... Si facile... (Temps) J'ai couché son petit corps bleu sur un lit de draps souillés que j'ai fait au fond de mon panier, et je suis allée faire un tour de grande roue avec elle. À un moment, on s'est retrouvées immobilisées tout en haut. On avait une vue splendide sur la vie devant nous. Je me suis penchée vers mon panier et je lui ai dit : « Tu vois le train là-bas, petite? Pendant que tu voyageras vers les limbes, je sauterai dedans et retournerai chez moi. Je veux voir disparaître le corps de ma mère quand je lui parlerai de toi » (p. 66).

Puissamment dissolvante, la divulgation de l'infanticide fait effectivement disparaître Blanche, écrasée par le poids du récit, payant par corps le prix d'avoir séduit l'amoureux de sa fille et de s'être substituée à celle-ci dans une étreinte charnelle. Vision horrifique, fondatrice, reprise en de multiples variantes (l'homme masqué de la scène primitive, les tentatives de séduction de Jacob par Blanche, le fantasme de fusion entre cette dernière et sa fille), l'étreinte interdite — souvent incestueuse — se révèle le point de départ et d'arrivée de la fable. À cette étreinte, ainsi qu'à toutes ses déclinaisons, se rattache aussi son envers, soit la séparation radicale des êtres, surtout la brisure de la dyade mère/fille, et la mise à mort, par le biais de l'infanticide, du cycle de la filiation, qui, tel la grande roue immobilisée dans les airs, demeure suspendu, figé. Pour Alexandra Jarque (2005), ce refus de la filiation s'accompagne d'un refus de la féminité et se noue à un désir d'émancipation :

[S]i elle (Minnie) rejette complètement la mère, elle refuse du même coup d'assumer sa féminité. Et c'est ce qui arrive lorsqu'elle sacrifie son bébé : elle exclut toute composante maternelle de son identité. Comme une anorexique repoussant la nourriture que lui offre la mère, Minnie ne veut plus avoir de corps ni d'enfant. Son intégrité est menacée, alors qu'elle cherche seulement à être elle-même : Marguerite, un individu autonome (p. 39).

Or, cherchant, à travers l'infanticide, à se libérer de l'emprise maternelle et à s'émanciper, Minnie s'inscrit aussi dans une douloureuse répétitivité du féminin. En effet, né de la répétition sans fin de l'emprise maternelle et des diverses formes d'inceste qui, dans la pièce, lui sont afférentes, l'infanticide éradique tout rapport à la lignée en même temps que, paradoxalement, il réitère (sur un mode extrême) les violences de la mère faites à la fille. Comme l'écrit Saint-Martin (1999) :

Supprimer la fille permet à une mère de se venger de ses blessures narcissiques sur une plus petite et plus faible que soi. Mais l'infanticide signifie aussi la fin d'une lignée féminine, la fin d'un espoir de recommencement qu'incarnait la petite réplique d'elle-même. Tout comme la fille matricide, la mère infanticide obéit à une pulsion suicidaire (p. 90).

Une telle « pulsion suicidaire » anime peut-être l'infanticide de Minnie mais celui-ci, dans la pièce, est surtout noué au « matricide symbolique »⁷⁸ où, par la parole, il s'agit (ici) de se détacher de la mère tout en lui portant violemment atteinte, moralement, voire physiquement : « Je veux voir disparaître le corps de ma mère quand je lui parlerai de toi » murmure ainsi Minnie à l'enfant qu'elle vient d'étouffer (p. 66). Ici, clairement, tuer la fille, c'est tuer la mère. Le geste destructeur est donc double, tout comme le lieu de l'énonciation : en effet, en alternance, voire simultanément, Minnie endosse, dans *La petite scrap* (2005), une parole filiale et une parole maternelle. Cette posture étonne, tant l'occurrence d'un tel double espace énonciatif (et identitaire), dans la fiction au féminin, est rare. De fait, comme le souligne Saint-Martin, les œuvres qui explorent le bris de la filiation ne mettent généralement en scène qu'un seul motif destructeur (le matricide *ou* l'infanticide),

⁷⁸ S'il ne s'actualise pas à travers un meurtre avéré, le matricide symbolique emprunte tout de même diverses voies destructives pour « exprimer une négation totale de la mère : rejet définitif de son mode de vie, choix d'une autre figure pour la remplacer, neutralisation de son influence et de son pouvoir » (Saint-Martin, 1999 : 51).

lequel se rattache à une seule instance énonciative (la fille *ou* la mère) qui surdéterminera le point de vue proposé :

En effet, tout est question de point de vue. On constate, fait capital, une coïncidence entre le point de vue narratif et la cible de la violence. Là où le texte met en scène le point de vue de l'enfant (...), on aboutit à un matricide réel ou symbolique; inversement, lorsque le texte privilégie le point de vue de la mère (...), c'est la mort de l'enfant, de la fille, qui en résulte. Comme si chacune se disait : c'est elle ou moi, faisant disparaître l'autre en légitime défense. Les affects négatifs — la méfiance, l'amour-haine, la peur et l'incommunicabilité — rendent impossibles le dialogue entre égaux, la réciprocité, la reconnaissance de l'autre qui sont les fondements de toute relation pleinement humaine. Or, sans cette reconnaissance, sans cette réciprocité, sans ce dialogue, c'est la mort qui advient. Raté, le rapport mère-enfant tue (Saint-Martin, 1999 : 52-53).

Dans *La petite scrap* (2005), ce rapport mère-enfant mortifère s'opère donc à double niveau chez Minnie : si le point de vue proposé est essentiellement, tout au long de la pièce, celui de la fille « incestuée », il bascule, le temps d'une analepse où prend place la narration du meurtre du bébé, pour devenir celui d'une mère. Or simultanément, par la parole, ce récit de l'infanticide (fait à sa mère) rétablit Minnie en position filiale et s'érige comme l'instrument du matricide, de la mise à mort symbolique de Blanche. Ainsi, le lieu de l'énonciation se révèle-t-il ici mobile et pluriel : habité par une parole tantôt filiale, tantôt maternelle, tantôt amalgame des deux, il se fait l'espace dévasté d'une constante reconfiguration identitaire dont le seul invariant semble être la destruction. Aussi, arrivant au terme de la pièce, ayant supprimé toute forme d'ascendance comme de descendance filiale, Minnie se pose-t-elle comme un petit paysage ravagé, stérile, coupée d'elle-même comme de ceux qui tentent d'établir ou de rétablir avec elle un lien affectif. Bien que la ruine soit immense, un réinvestissement de l'amour (différent, réinventé) demeure pourtant la seule possibilité rédemptrice. Car c'est bien d'amour qu'il s'agit. En effet, comme l'affirme Saint-Martin (1999) :

La haine et la pulsion meurtrière ne sont que le versant sombre d'un amour sans nom. Tant les textes du matricide que ceux de l'infanticide nous entretiennent d'une histoire d'amour qui a mal tourné, d'une immense soif de tendresse qui s'est muée, faute de pouvoir se dire, en désir de meurtre. Aussi terribles qu'ils soient, ils sont donc porteurs d'un espoir de réconciliation, espoir de retrouvailles, espoir d'une rencontre enfin à venir entre les deux femmes, la petite et la grande (p. 118).

Dans la dernière scène de *La petite scrap* (2005), un tel espoir de réconciliation, fragile, est suggéré par la révélation de la nouvelle grossesse de Minnie. En effet, la jeune femme porte l'enfant de Ludó, lequel, ayant accompli sa propre traversée rédemptrice et se montrant confiant en l'avenir, lui permet « d'aimer à nouveau et de renaître » (Jarque, 2005 : 39). L'histoire ne dit pas si l'enfant qu'attend Minnie est une petite fille mais alors qu'elle caresse son ventre en affirmant « Il sera si doux d'aimer... » (Parenteau-Lebeuf, 2005 : 68), il est à tout le moins loisible de supposer que la jeune femme, désormais libérée de ses anciennes entraves et réactivant le cycle de la filiation, réinvestisse harmonieusement ses diverses constructions identitaires — amoureuse, maternelle, filiale.

Ainsi, comme dans presque toutes les pièces de l'auteure, c'est une difficile quête identitaire qui est mise en place dans la *La petite scrap* (2005), comme dans *Portrait chinois d'une imposteure* (2003). En effet, adoptant un ton fort différent, chacune de ces deux pièces fait de la figure maternelle une « sur-présence » : la mère semble inscrite à même la chair du texte, dans chacune de ses images comme dans toute parole prononcée; c'est aussi une presque-mère indiscernable de soi et toute-puissante mais dont il faut se détacher, parfois violemment, pour accéder à son identité propre. Dans *Portrait chinois d'une imposteure* (2003), on l'a vu, l'emprise maternelle s'est d'abord montrée féconde, conduisant Candice sur les chemins de l'écriture. Or, arrivée à un point de rupture après le décès de sa mère, le personnage a dû amorcer un complexe processus d'individuation différenciatrice. Aussi, sans supprimer complètement en elle la présence de sa mère, malgré tout aimante et aimée,

a-t-elle dû procéder à une difficile introspection et réinvestir de signification sa pratique scripturale. Sur un mode beaucoup plus sombre, terrible, c'est la traversée d'un « ravage », soit « un passage douloureux qui implique l'entame de l'emprise érotique maternelle » (Lessana, 20002 : 12) que met en place *La petite scrap* (2005). À l'issue de ce passage, ayant accompli un matricide symbolique et désormais libérée des rets de l'inceste, n'en pouvant plus « d'être cette enfant qui retient son souffle dans le noir » (p. 39), Minnie peut, elle aussi, accéder à une part nouvelle, insoupçonnée d'elle-même. Or, dorénavant séparée de Blanche, elle ne rejette pas pour autant le maternel, entamant une nouvelle grossesse qui, cette fois (du moins le suppose-t-on), ne se terminera pas en infanticide. Ainsi, entremêlant en un même espace énonciatif les voix filiales et maternelles, fondant les images abrasives de l'infanticide et du matricide symbolique avec celles de la fusion amoureuse et de la renaissance (nouvelle grossesse, réappropriation identitaire) *La petite scrap* (2005) s'érige, à l'instar des textes précédemment étudiés, dans un paysage du féminin pluriel et mobile, un espace discursif ambivalent tissé d'équivocité, d'impermanence.

5.3 Rappports au discours féministe

Le matricide symbolique, qui gronde entre les pages de *La petite scrap* (2005), n'est pas, bien sûr, l'apanage de Dominick Parenteau-Lebeuf. En fait, il semble qu'il s'agisse-là d'un motif important dans nombre d'écrits au féminin (Saint-Martin, 1999; Robert, 2004). S'il peut se lire au niveau intime, relationnel, le refus de la mère peut également se lire, aujourd'hui, à un autre niveau discursif lorsque ce n'est pas seulement un personnage en particulier qui est rejeté mais aussi ce qu'il représente (socialement, symboliquement, idéologiquement). En effet, alors que dans les textes fictionnels qui précédaient le déferlement de la deuxième vague du féminisme, la problématique du rapport mère-fille était de l'ordre du privé, une seconde couche discursive est apparue dans les années 1970. À ce moment, comme le pose Saint-Martin (1999) :

[l]a remontée du féminisme donnera lieu à un nouveau phénomène textuel : le procès de la mère traditionnelle, principal rouage du système patriarcal. Dans la fiction comme dans la théorie, on dénoncera avec violence la « mère patriarcale » (Brossard, 1977 : 24), la « parfaite dresseuse frustrée » (Marchessault, 1980 : 55), la « mpère », invention du père « mise en place par le patriarcat pour assurer sa pérennité » (Collin, 1992 : 81), la « mère-majuscule » qui « conditionne les enfants à prendre dans la société leur "juste" place (Lanoë, 1986 : 28) (p. 78).

Du côté de la dramaturgie et de la mise en scène théâtrale, de multiples expressions de ce procès fait à la mère traditionnelle ont foisonné depuis ce moment charnière (les années 1970) jusqu'à assez tardivement dans les années 1980, notamment à travers les créations du Théâtre Expérimental des Femmes dont le but premier était de mettre au jour et de définir l'imaginaire féminin. Ainsi, dans le sillon de la *Nef des sorcières* et des *Fées ont soif* (présentées au TNM, en 1976 et 1978), et suite à la création d'*À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* (1978) par le Théâtre Expérimental de Montréal, la création du TEF a permis l'éclosion d'une prise de parole où étaient révélés, et féroce­ment contestés, les inégalités subsistant entre les sexes et les divers impératifs, mortifiants, étouffants, de la condition féminine. Aussi, parmi les œuvres phares de cette période, plusieurs portent-elles en leur centre, ou en filigrane, liés à d'autres thématiques, une remise en cause de la « mère patriarcale » ou un désir de rupture avec celle-ci.⁷⁹ Une rupture qui, amorcée par la fille, fait de celle-ci le seul lieu d'énonciation possible d'une parole émancipatrice et qui éradique la mère, l'efface partiellement ou la laisse sans voix. Comme l'a remarqué Lucie Robert (2004), dans la dramaturgie féministe, la mère représente

⁷⁹ Je pense, entre autres, aux pièces *La lumière blanche* de Pol Pelletier ou *Veille* d'Anne-Marie Alonzo. D'innombrables autres pièces (par exemple de Jovette Marchesseault ou d'Hélène Pedneault) figurent aussi, bien sûr, dans le corpus protéiforme de la dramaturgie féministe mais je ne dispose pas, ici, d'un espace suffisant pour les aborder. En outre, la présente thèse ne propose pas une réflexion historico-esthétique sur cette dramaturgie mais ce bref détour me paraît utile pour mieux situer, au présent, le discours de Parenteau-Lebeuf quant à la mère et à l'héritage féministe. Pour un regard plus approfondi sur le sujet, lire, entre autres, Camerlain et Fréchette (1985) et Robert (1996, 2004).

[c]elle qui impose un modèle, un rôle social, dont les filles cherchent à disposer. « Je voulais tuer la mère, ensuite inventer une nouvelle mère et créer ainsi une nouvelle race de femmes » (Pelletier, 1995 : 26). Mères couveuses, mères autoritaires, mères inconscientes, mais aussi mères qui maternent leurs enfants sont pourtant des personnages qui n'existent pas de manière autonome. Les mères, en effet, sont rarement là pour se défendre. Elles *sont dites* par le récit des filles, qui apparaissent comme autant d'incarnations de la figure d'Électre, effrayées à l'idée de devenir des nouvelles Clytemnestre. Aussi, doit-on constamment réaffirmer la rupture (p. 68-69).

Aujourd'hui, si la figure maternelle s'institue toujours aussi rarement comme lieu d'énonciation⁸⁰, la parole filiale semble avoir fait volte-face ou, du moins, s'être déplacée. En effet, à l'heure d'un féminisme « dilué dans l'eau » (Baumgardner et Richards, 2000) et à l'heure d'une certaine « désidentification »⁸¹ des jeunes femmes face aux discours de la deuxième vague du féminisme, laquelle a entraîné l'émergence d'un post-féminisme pluriel, « post-victimaire » et multi-identitaire, voguant entre désir de rupture et de continuité (Mensah, 2005), les jeunes artistes et auteures investissent plus rarement la figure maternelle⁸² et, quand elles le font, ce n'est plus de la même construction symbolique et discursive dont il s'agit. En effet,

⁸⁰ Quelques textes, évidemment, font exception. Je pense, par exemple, à la pièce monologuée *La liste*, de Jennifer Tremblay, présentée au Théâtre d'Aujourd'hui en 2009. Ici, c'est une parole de femme mais, aussi, de mère, qui se déploie.

⁸¹ Maria Nengeh Mensah (2005) emprunte ce terme à Astrid Henry (2004), laquelle démontre, dans un ouvrage récent, « comment la "désidentification" et le rejet de la deuxième vague féministe sont en fait ce qui garantit une identité propre aux "jeunes" féministes des années 2000 : " En refusant de s'identifier aux versions précédentes du féminisme — et souvent aux féministes plus âgées — elles sont ainsi capables de créer un féminisme qui leur appartient et qui leur ressemble" (p. 7) » (Mensah, 2005 : 12). Comme on l'a vu au chapitre II, ce féminisme de la troisième vague, ou post-féminisme, est pluriel et embrasse différents discours (réappropriation de la féminité ou rejet des différenciations de genre, rejet des systèmes d'opposition binaires, etc.), lesquels cohabitent, s'amalgament, s'entrechoquent avec bonheur ou difficulté.

⁸² Selon Lucie Robert (2004), on assiste, avec la dramaturgie québécoise des dernières années, à la « quasi disparition du personnage de la mère » (p. 78). Pour ma part, je nuancerais en posant plutôt que les textes se montrent souvent, aujourd'hui, moins « matricentriques » : sans supprimer la figure maternelle ou la relation à la mère, ils ne l'érigent plus tout à fait au centre du discours. Je pense, par exemple, aux pièces *Seventeen Anonymous Women*, de Carolyn Guillet (2005), *Jouliks*, de Marie-Christine Lê-Huu (2005) ou *L'Imposture*, d'Evelyne de la Chenelière (2010).

dans les quelques œuvres actuelles qui font la part belle à la relation mère-fille ou, plus largement, au rapport frictionnel à la figure maternelle, ce n'est plus la « mère patriarcale » qui est mise en cause mais, le plus souvent, la mère féministe. Or, à travers cette remise en question, il ne s'agit plus d'abolir la mère (le matricide symbolique actuel est résolument moins violent que jadis!) mais de confronter la figure maternelle aux failles ou aux apories du discours féministe⁸³ dans le but de trouver, construire ou se réapproprier son identité, sa voie propre. Bien sûr, toutes les auteures et toutes les metteuses en scène n'empruntent pas les mêmes chemins et ne développent pas un discours à l'identique. Délestée de l'étiquette féministe et de la charge revendicatrice (Féral, 2007), la parole féminine s'attache tout de même à des problématiques récurrentes quant à la condition de femme et quant à la question de la filiation et de l'héritage féministe. « J'ai si peur de l'héritage » affirme, en effet, Irène-Iris Lamy dans *Dévoilement devant notaire* (Parenteau-Lebeuf, 2002 : 10). « J'ai mon héritage en travers de la gorge », confie-t-elle aussi, un peu plus loin (p. 11). Alors que cet héritage féministe est gentiment ébranlé par certaines — je pense, par exemple, à la production *Parlons chasse et pêche*⁸⁴ du collectif Théâtre Sans Bornes, mise en scène par Marie-Ève Gagnon (2005) — la parole de Dominick Parenteau-Lebeuf, on le verra, se montre plus ambivalente, tiraillée entre l'expression d'un (apparent) antiféminisme amer et la persistance de l'idéologie féministe à travers

⁸³ L'expression « discours féministe » est évidemment très large et recoupe, s'agissant de la deuxième vague du féminisme, divers « blocs de discours hétérogènes » (Toupin, 1997 : 7), tels le féminisme libéral égalitaire, le féminisme de tradition marxiste et socialiste ou encore le féminisme radical — lui-même déplié en plusieurs segments. Chez Parenteau-Lebeuf comme chez les quelques autres artistes qui, dans leurs œuvres, remettent en cause le féminisme ou y font allusion, ces différents courants ne sont pas clairement identifiés (ou apparaissent mélangés). Ce faisant, je privilégie ici une désignation générale qui permet de recouvrir ces multiples courants discursifs.

⁸⁴ Dans cette pièce, les jeunes co-auteures et comédiennes « expriment avec humour et lucidité le malaise ressenti par bien des jeunes femmes, aujourd'hui, à l'égard de ce que peut évoquer le féminisme. Un malaise tel que la chose demeure innommable, désignée uniquement — et à contrecœur — par le mot « ÇA » (Cyr, 2006c : 22). Or, si la figure de la mère et ses convictions féministes sont égratignées, les créatrices font également surgir leur propre discours post-féministe, désormais multiculturel (elles s'en prennent aux « fémicides » systématiques des embryons féminins en Inde), et, dans un tableau intitulé « Très chère maman », choisissent de renouer avec la figure maternelle plutôt que de la supprimer...

la quête continue de l'affirmation de soi comme sujet. Une affirmation qui, encore une fois, passe par un double mouvement d'intériorisation et de détachement d'avec la mère, la figure maternelle recouvrant, ici, le personnage singulier mais aussi ce qu'il symbolise, soit un discours se rattachant à l'idéologie féministe, plus particulièrement à la deuxième vague du mouvement.

Dans *Vive la Canadienne!* (2005), cette posture ambivalente peut laisser croire, d'abord, à l'affirmation d'un antiféminisme radical mais révèle plutôt, on le verra, une cohabitation frictionnelle entre deux « temps » ou deux constructions discursives du féminisme, alors que dans *Dévoilement devant notaire* (2002) c'est plutôt une quête identitaire et différenciatrice que met en place la contre-interpellation du discours maternel.

5.3.1 *Vive la Canadienne!*: de la « désidentification » à la réappropriation de soi

Parue dans *Les Cahiers de théâtre Jeu* quelques années avant la publication de ses pièces, la réflexion intitulée *Histoire d'une jeune femme piquée d'héroïnes et de son double qui écrit pour elle* (Parenteau-Lebeuf, 1993) témoigne bien du regard que posait alors l'auteure sur l'écriture dans son rapport à l'héritage féministe. Un regard (qu'on retrouvera dans les œuvres fictionnelles ultérieures) qui témoignait déjà d'un profond désir de « désidentification », voire de rupture d'avec la mère, ou les mères, incarnations de constructions discursives jugées révolues :

Les mères soixante-dixardes, elles aiment pas ça que leurs filles disent « on n'est pas-féministes ». Elles aiment pas ça parce qu'elles ont l'impression qu'on les tue. Eh oui, on vous tue. Et puis après? Les Grecs, ils ont bien tué leurs parents de toutes les façons et on les joue encore. Il faut bien qu'on vous tue pour faire notre chemin à notre idée. Allez! Pan! (p. 22).

Annonciatrice des multiples matricides symboliques qui parsèmeront les pièces à venir de l'auteure, l'éradication de la figure maternelle féministe peut sembler, ici,

drastique, sans appel — Pan! Or, comme l'ont montré Baumgardner et Richards (2000) et Mensah (2005), le rejet d'une certaine étiquette féministe, galvaudée, dans laquelle les jeunes femmes ne se reconnaissent plus, ne signe pas, pour autant, le refus entier de l'idéologie⁸⁵. Ainsi, la « désidentification » d'avec les discours antérieurs constitue souvent une première étape d'une quête d'identité nouée à une reconstruction, une reconfiguration des discours. Par ailleurs, le plus souvent, le rejet n'est radical qu'en apparence, ou se teinte d'ambivalence, et plusieurs des valeurs ou principes véhiculés par les discours antérieurs se trouvent intégrés aux discours actuels, réactualisés sous une autre forme (Baumgardner et Richards, 2000). Cette double position, entre rupture et continuation, est repérable chez Parenteau-Lebeuf (1993) lorsque, dans le texte déjà cité, elle poursuit :

C'est pas vrai, de toute façon, qu'on n'est pas féministes (...) on l'est dans le fond de nos entrailles, et puis c'est tout. On prend notre place et on la fait importante et précieuse. On ne le dit plus, on le fait, c'est tout. Et vous le savez très bien. Vous nous voyez aller. On s'en sort bien. Merci beaucoup, les mamans.

C'est juste qu'on dit qu'on n'est pas féministes parce que votre mot, on peut plus le blairer. Le F... word, pour nous, c'est plus fuck⁸⁶. Ce mot, il nous fait penser à vous et à tous vos cris-du-ventre-et-caetera pendant nos petites années et on a marre. C'est un mot qui a été galvaudé (...) On croit que c'est plus nécessaire tout ça, que c'est dépassé. Le chemin est pas fini d'ouvrir, mais on passe la charrue qu'on a choisie dessus. Voilà (p. 22).

⁸⁵ Comme on l'a vu au chapitre I, je rappelle qu'une idéologie est un principe organisateur protéiforme, jamais fixe, d'une pratique signifiante. Ses systèmes de valeurs et les discours qui les traversent sont multiples, changeants, tissés « d'énoncés qui viennent de complexes discursifs différents » (Bruce, 1995 : 84).

⁸⁶ Comme je l'ai souligné au chapitre II, cette association du féminisme au « F-word » n'est pas l'apanage de Parenteau-Lebeuf et revient fréquemment dans le discours des jeunes femmes, sans que cela ne s'accompagne nécessairement d'un rejet idéologique (Baumgardner et Richards, 2000). Par exemple, sur un mode ludique, les protagonistes de la pièce *Parlons chasse et pêche* (2005), déjà évoquée, montrent une même aversion terminologique et plaident pour qu'on invente, au plus vite, un nouveau mot. Comme le remarque Marcelle Dubé, plusieurs jeunes femmes, aujourd'hui, affirment que « s'approprier le mot "féminisme" est intéressant, mais qu'il est lourd de sens parce qu'exclusif. Plusieurs disent vouloir le colorer à leur façon. Les usages passés du terme les embêtent, mais il est encore à propos. Il faut transformer le sens du mot, qui demeure, semble-t-il, associé au radicalisme ou encore porteur de stigmates » (Dubé, 2005 : 197).

Même s'il se pose en périphérie des pièces de l'auteure et ne saurait, en cela, faire ici l'objet d'une étude plus approfondie, ce texte réflexif me paraît inaugural, premier jalon d'une série de prises de parole — fictionnelles, celles-là — où l'auteure réaffirme, voire ressasse, un même discours face à la mère et au mouvement féministe. Ainsi, de multiples échos interdiscursifs sont repérables entre *Histoire d'une jeune femme piquée d'héroïnes et de son double qui écrit pour elle* (1993) et la courte pièce *Vive la Canadienne!* (2005). En effet, à l'instar du premier texte, le second déploie, dans un premier temps, un discours de « désidentification » assez marqué. Ici ce n'est plus la « mère patriarcale » qui est placée au banc des accusées mais la mère féministe et, avec elle, une partie du discours rattaché au mouvement, notamment la part qui concerne le refus des identifications genrées. Ainsi, alors qu'elle cherche à se détacher de l'insupportable présent de la fable (le temps du viol), Marie-Paule se réfugie dans le passé et, par le biais d'une analepse, fait ressurgir un échange dialogique tenu par deux personnages antérieurs, la mère et l'enfant. Comme on l'a vu au chapitre précédent, cet échange concernait le refus de la part de la mère de laisser sa petite fille se joindre à un « peloton de petites plottes aliénées » (p. 8), soit une troupe de majorettes. Un refus qui, plus tard, amènera la jeune femme à assouvir ailleurs, dans l'armée, sa « passion de la parade » (p. 8). Alors que la réminiscence s'achève sur les paroles de la mère, affirmant à l'enfant dont on a coupé les cheveux et qui ressemble désormais à un garçon, « Tant que tu sais que tu es une fille, tu n'as besoin de personne pour te le prouver » (p. 8), le passé déborde sur le présent de la fable et permet à la colère de la jeune femme de sourdre, enfin, dans la nuit noire de la forêt laurentienne :

Elle aurait dû boucher ses oreilles de huit printemps
 et rentrer en cachette dans les rangs des fillettes
 aux cuisses laiteuses et aux cerveaux lavés.
 Envoyer paître sa génitrice avec ses théories féministes
 et elle n'en serait pas là (p. 8).

Changeant de registre énonciatif, la parole monologuée passe ensuite de la troisième personne du singulier au « je », dans une adresse à la mère pourtant absente :

Tu entends, Aline?
 Aline, ta fille te parle! Écoute!
 De quoi t'avais peur, maman?
 Qu'avec les années, je devienne majorette en chef?
 Que je brandisse un bâton au son d'une fanfare
 au lieu d'une cause au son d'un slogan?
 Avais-tu peur de moi, maman?
 Si tu m'avais laissée faire,
 j'aurais passé ma passion de la parade
 et je serais pas ici
 à servir de prélude à la Commission Baumgartner.
 Tout est de ta faute, maman.
 Tout est de ta féministe de faute! (p.8).

Teintée d'amertume, cette adresse à la mère se clôt en accusation, non seulement à l'égard de la figure maternelle mais, surtout, à l'égard des « théories féministes » (p. 8) prônées par celle-ci et sources d'une intense frustration pour l'enfant qui « brûle d'être une féminine » (p. 8). Comme je l'ai souligné au chapitre précédent, le personnage, dépossédé par sa mère des marques visibles, sur son corps, de l'identification de genre — « elle a l'air d'un gars, d'un gars laid » (p. 8) — et empêché dans son désir enfantin de rejoindre les majorettes, fait reposer sur sa mère féministe tout l'odieux de sa déroute identitaire et, plus tard, du viol qu'elle subit. Or, les rapports de consécution entre le souhait empêché, l'enrôlement dans l'armée et le viol peuvent paraître quelque peu forcés ou exagérés, même si, dans le déroulement de la fable, des liens peuvent, assurément, se tisser entre chacun de ces événements. Par ailleurs, ce que révèle ce bref passage monologué, qui semble surgir comme une épiphanie au moment le plus inopportun de la pièce, c'est surtout la nature trouble, et obsédante, d'un rapport irrésolu à la mère féministe. D'ailleurs, cette dimension est soulignée immédiatement après l'envolée colérique de Marie-Paule, alors que le lieu

de l'énonciation se modifie à nouveau et qu'une « voix traversante » transperce le monologue et annonce comiquement :

La psychanalyste de la petite Marie-Paule Marsot est priée de se présenter d'urgence au divan des renseignements de la forêt laurentienne. Sa cliente voudrait savoir ce que signifie le fait d'accuser sa mère des maux de sa terre, en pleine nuit, au beau milieu des bois (p. 8).

Si aucune réponse à la question n'est clairement avancée dans la pièce, le surgissement seul de ce questionnement, qui suit immédiatement l'analepse et l'adresse à la mère, fait signal. Il désigne le rapport à la mère et à l'héritage féministe comme un espace frictionnel et tissé d'irrésolution. Ici, deux discours — celui de la fille, celui de la mère — s'entrechoquent. Lorsque Marie-Paule lance avec rancœur « Tout est de ta faute, maman. Tout est de ta féministe de faute! » (p. 8) on pourrait croire à un rejet drastique du féminisme. Or, au-delà de l'accusation un brin provocatrice, ce n'est pas un refus en bloc du féminisme qui se déploie à partir des divers lieux d'énonciation de la parole monologuée (Marie-Paule, le personnage antérieur, la « voix traversante ») mais bien l'affirmation d'une difficile « désidentification » d'avec certaines constructions discursives maternelles liées à des aspects particuliers du mouvement prégnants dans les années 1970 et au début des années 1980. Ainsi, lorsque le personnage évoque, de façon brumeuse, les « théories féministes » (p. 8) de la mère, on comprend que ces « théories » désignent surtout, ici, certains discours reposant sur le refus des identifications de genre. Ce refus, présent dans plusieurs courants de la deuxième vague du mouvement, du féminisme libéral égalitaire, lequel prône une éducation non sexiste et une socialisation différente des femmes, jusqu'au féminisme matérialiste, qui souhaite « attaquer les racines sociales de la différence » (Toupin, 1997 : 16), se rattache à plusieurs systèmes discursifs qui font du genre une construction (sociale, discursive) et non une donnée biologique. Loin des courants ultérieurs, tels le féminisme de la « spécificité » ou de la « femelléité », liés aux particularités de la corporéité féminine (Toupin, 1997), ces

différents axes discursifs intègrent le postulat que la féminité (ou, plus largement, le genre) est une « mascarade » reconduite de façon pluriséculaire et une source d'inégalités. Aussi, l'aplanissement des différenciations genrées a-t-il pu, entre autres moyens, être privilégié comme processus émancipatoire et moyen d'abolir ces inégalités. Or, comme je l'ai souligné au chapitre précédent, le discours libérateur des unes peut se révéler contraignant pour les autres. Ainsi, pour Marie-Paule, l'effacement par sa mère des signes de la féminité sur son corps de petite fille n'est pas perçu comme émancipatoire mais comme source de frustration, voire comme le germe d'un trouble identitaire qui, plus tard, ira grandissant.

Par ailleurs, faisant revivre dans le présent de la fable le désir brûlant d'être « une féminine » (p. 8), se réappropriant son discours d'enfant, le personnage réinvestit de signification ses constructions identitaires passablement fragilisées. Revisitant une féminité fantasmée, idéalisée, Marie-Paule se détache des constructions discursives maternelles mais cela ne signifie pas qu'elle rejette tout discours féministe. En effet, entendu au sens large, le féminisme désigne « une prise de conscience (...) suivie d'une révolte contre l'arrangement des rapports de sexe et la position subordonnée que les femmes y occupent dans une société donnée, à un moment donné de son histoire. Il s'agit aussi d'une lutte pour changer ces rapports et cette situation » (Toupin, 1997 : 7). Dans la pièce, alors que d'autres tentatives pour changer les rapports de sexe échouent — les rapports entre Marie-Paule et ses confrères soldats, fondés sur la dynamique victime/bourreaux, sont, à ce titre, assez éloquentes — une forme d'*empowerment* émerge alors que, par la seule force de la parole, revenant en mots sur les circonstances des diverses atteintes portées à son corps (emprise maternelle, viol), le personnage se réapproprie une parcelle d'identité en réactualisant un imaginaire de la féminité. Mouvant, cet imaginaire est exacerbé par la parole monologuée qui, tenant à distance un présent insupportable, fait revivre, par bribes, un idéal fantasmé. Cette réappropriation par le discours, à des années de distance, d'une construction genrée abolie par la mère pourrait paraître antiféministe mais,

comme je l'ai souligné au chapitre II, les constructions discursives post-féministes, aujourd'hui, réinventent les identifications de genre et, souvent, construisent le féminin en réinvestissant, de différentes façons, la féminité (Baumgardner et Richards, 2000; Regard, 2002). Entendu comme un espace mobile et fluctuant, une construction à géométrie variable, le genre est donc protéiforme et performatif, prenant provisoirement la forme et la signification que celui/celle qui en joue décide de lui accorder. Alors que pour certaines, telle Judith Butler (1990), « la notion de genre doit être entendue comme une notion "trouble" qui doit être soumise à une entreprise de déconstruction et de subversion de sa signification, par la mise en évidence de son caractère construit, tant sur le plan social que discursif » (Lamoureux, 2005 : 96-97), pour d'autres, tout en attestant de la dimension « construite » du genre, ce dernier représente un espace de réinvention de soi, ludique, affirmé ou équivoque, une matière d'identité en constante reconfiguration (Baumgardner et Richards, 2000).

Ainsi, à l'instar de certaines féministes américaines qui n'hésitent pas à « célébrer la féminité » (Mensah, 2005 : 11) ou la « Girlie Culture » (Baumgardner et Richards, 2000) en se réappropriant diverses constructions discursives liées à la féminité et aux identifications genrées, le discours de Marie-Paule, dans *Vive la Canadienne!* (2005), vise la construction et l'affirmation d'un imaginaire du moi. Fragilisé, soumis à diverses dérives, cet imaginaire tissé de plusieurs constructions identitaires emprunte, dans la pièce, la voie d'un réinvestissement de la féminité. Opérant une coupure avec les constructions discursives de la mère, agissant comme un rempart contre les assauts faits à son corps, il offre au personnage une possible individuation différenciatrice et se pose comme le lieu, même provisoire, ou changeant, de réparation et de réappropriation de soi.

5.3.2 *Dévoilement devant notaire* : de la contre-interpellation du discours maternel à la quête identitaire

« Dis-moi comment ne pas te ressembler » lance Irène-Iris à sa mère morte dans *Dévoilement devant notaire* (Parenteau-Lebeuf, 2002 : 28). Véritable condensé de la pièce entière, cette brève réplique exprime la quête d'identité du personnage central qui, pour se (re)mettre au monde doit se séparer et se différencier de l'Autre, sa presque-mère, sa mère. Comme dans le cas de *Vive la Canadienne!* (2005), il est possible de lire dramatiquement cette recherche d'individuation différenciatrice à deux niveaux, soit à une échelle intime, relationnelle, et à une échelle plus grande, symbolique et idéologique. En effet, ici encore, le personnage de la mère représente à la fois un individu particulier et une sorte de construction allégorique représentant « le » discours féministe. Un discours que, dans le déroulement fabulaire, la fille n'a de cesse de revisiter, bousculer, déconstruire, et dont elle cherche à se détacher afin de pouvoir, un jour, construire et habiter le sien propre. Bien sûr, ces deux plans (intime et symbolique) sur lesquels s'établit la relation à la mère ne sont pas radicalement séparés mais se recouvrent partiellement, s'entrelacent l'un l'autre tout au long de la pièce : le personnage maternel représente à la fois, ou en alternance, la mère *et* le discours féministe, ou, plutôt, une perception et une reconstruction particulière (et partielle), par la fille, de ce discours. Ce faisant, une remise en question de la mère et de ses « théorèmes », causes et slogans féministes permet au personnage d'Irène-Iris de se détacher de constructions discursives devenues, pour elle, étouffantes, étriquées. En effet, tout au long de la pièce, comme l'a remarqué Diane Godin (2003), « on pourrait dire qu'Irène-Iris cherche à défaire péniblement les fils d'un vêtement qui lui enserre le corps et l'empêche de donner libre cours à ses désirs de femme » (p. 17). Aussi, est-ce par la voie de diverses contre-interpellations (gestuelles, verbales) des constructions discursives maternelles que la jeune femme s'extirpera peu à peu de son carcan et se frayera un nouveau chemin. Nouée à la question de la construction de soi, la remise en cause de la mère et de ce qu'elle

représente dépasse ainsi le seul ébranlement du discours féministe pour faire émerger diverses questions liées à l'identitaire. Aussi, pour Godin (2003):

Dominick Parenteau-Lebeuf a écrit là une pièce [*Dévoilement devant notaire*] intelligente, dure souvent, et qui a somme toute peu à voir avec un règlement de compte visant le mouvement féministe tel qu'il s'est incarné dans le domaine du social. Le drame d'Irène-Iris (...) est beaucoup plus complexe et soulève des questions d'identité rarement abordées au théâtre, du moins de cette sorte : Qu'est-ce que le féminin? Comment peut-il trouver son espace dans son rapport avec l'autre? Comment peut-il se dévoiler, justement, grâce à la présence de l'autre? Quelle est la part de l'héritage et celle qui nous appartient en propre? Etc. Questions qui demeurent sans réponses, bien sûr, mais que l'auteure aborde de front, avec un personnage de battante (...) (p. 18).

Dès le tout début de la pièce, cette « battante » fonceuse mais quelque peu désarmée⁸⁷ annonce les couleurs de son questionnement identitaire en exposant (et en remettant en cause) le « théorème » précaire sur lequel sa mère a fondé son éducation. Ainsi, dans son monologue inaugural, Irène-Iris lance-t-elle :

Ma mère vient de mourir et, au cours de sa vie, elle a pris soin de m'inculquer son théorème — une femme n'est jamais moins qu'un homme — dont voici la preuve : aucune femme n'est un homme; une femme est une femme de plus qu'aucun homme, donc, une femme n'est jamais moins qu'un homme. Depuis, j'ai fait ma philo et j'ai appris que ce genre de raisonnement s'appelle un sophisme, c'est-à-dire un raisonnement qui apparaît comme très rigoureux et très logique, mais qui en réalité est faux. (*Temps*). Les mères disent n'importe quoi. (*Temps*). Non, dans la vie, mieux vaut être un homme et ne pas faire de philo. Ce genre de raisonnement s'appelle une impression. (Parenteau-Lebeuf, 2002 : 7).

Tout au long des scènes qui suivront, le « théorème » maternel et ses implications resurgiront sporadiquement dans le discours filial. Ainsi, son évocation se rattachera parfois au questionnement et au désarroi identitaires d'Irène-Iris — « (...) si une mère abandonne sa fille après l'avoir élevée sur un sophisme, cette fille pourrait être aux

⁸⁷ Il me semble qu'Irène-Iris trouverait aisément sa place dans le fragile bataillon des « Filles de guerres lasses » (2005) imaginé par l'auteure...

prises avec un sérieux problème de sens qui influencerait le reste de sa vie (...) avec tout son attirail de peurs... angoisses... tours... rouets... démons... organes (...) (p. 12) — alors que d'autres fois, par le biais d'analepses, elle fusionnera la mère et la fille en un même espace discursif. Or, au fil de la fable, cette fusion autrefois bienheureuse sera peu à peu mise à mal à l'ors qu'Irène-Iris se détachera des constructions discursives maternelles pour s'engager sur d'autres voies. Fait d'allers-retours entre l'espace discursif de sa mère et le sien propre, ce détachement ne se fera que progressivement et connaîtra quelques ratés, tant le discours de la mère est inscrit dans celui de la fille. Par exemple, dans un échange dialogique houleux avec le Petit Frère, Irène-Iris reconduit, malgré elle, une part du discours maternel sur les inégalités hommes/femmes et sur les différenciations de genre en traitant Ulysse de « petit mâle fend-le-vent » (p. 21). Dans la suite de l'échange, le Petit Frère ne manque pas de souligner la filiation discursive, ce qui attise la colère de sa sœur :

PETIT FRÈRE — Petit mâle fend-le-vent! Quand on n'a plus d'arguments, on ramène tout au genre, hein, grande sœur? (*Pose la lampe*) Digne fille de ta mère.

(*Irène-Iris se lance à la poursuite du Petit Frère. Ils courent autour de la lampe*)

IRÈNE-IRIS — Je t'interdis de dire ça!

PETIT-FRÈRE (*lui échappant*) — Digne fille de ta mère, digne fille de ta mère...

IRÈNE-IRIS — Ta gueule! Tais-toi!

PETIT-FRÈRE — (*lui échappant*) Digne fille de ta mère, digne fille de ta mère... (p. 21).

Irène-Iris se bouche ensuite les oreilles, tant il lui est difficile de reconnaître (à ce moment de la pièce) qu'une part du discours maternel demeure irrévocablement intériorisée en elle, et ce, malgré le désir de rupture discursive et d'individuation différenciatrice qui l'anime.

Par ailleurs, désormais à l'étroit dans le discours féministe qui a bercé son enfance et qui s'est posé comme le socle friable de ses constructions identitaires, Irène-Iris, peu à peu, se met à battre en brèche tous ses fondements. Iconoclaste rebelle, elle s'engage dans un processus de « désidentification » qui passe par la mise au jour des apories ou des fragilités de ce discours, voire par la destruction symbolique de celui-ci. Ainsi, faisant écho à la scène analeptique où le personnage antérieur « biffe » son sein d'un trait de rouge à lèvres⁸⁸, la scène intitulée « À propos du féminisme et de la féminité » (p. 24), montre Irène-Iris qui, s'emparant d'une « pancarte de manifestante » (p. 24) de sa mère, la retourne pour y inscrire un tout autre discours avec le tube de rouge. Simultanément, affirmant que, contrairement à l'enseignement maternel, « les femmes ne peuvent pas tout dire et certainement pas tout faire » (p. 24), le personnage se lance dans une envolée monologique où sont identifiés des obstacles à l'affirmation de soi qui se révèlent n'être pas ceux que l'on croit :

IRÈNE-IRIS — (...) Prenons le premier exemple qui traîne : je ne peux pas rêver au prince charmant. Non. Ça fait loque, amibe, chiffé molle, midinette, Walt Disney... Je dois plutôt imaginer la fée Clochette, ses *combat boots* aux pieds, envoyant un coup de cap d'acier dans les couilles du vilain monsieur bien habillé qui, du haut de son cheval, véhicule des valeurs machistes à travers le royaume (p. 25).

Revisitant les contes de son enfance réécrits par des auteures féministes et « réchauffés sauce idéologique et leurs petits légumes » (p. 25), le personnage identifie les discours qu'ils véhiculent comme la source vive de ses craintes et de son mal-être identitaire. En proie, tout au long de la pièce, à divers malaises quant à la corporéité, la féminité et l'expression du désir sexuel, Irène-Iris rattache ainsi son désarroi aux discours véhiculés dans les contes dont on l'a gavée des années durant et dont elle cherche maintenant, maladroitement, à se défaire. À propos de ces contes, le personnage poursuit :

⁸⁸ Cette scène est étudiée au chapitre IV.

Autant les ai-je aimés, autant aujourd'hui, les haïs-je (...) Je les hais! À force de se les faire raconter, même pas besoin d'avoir une imagination débridée pour en arriver à avoir peur. Peur de tout ce qui est qualifié de féminin. Et à force d'avoir peur, on se retrouve comme moi, le jour de l'enterrement de sa mère, à se demander : qu'est-ce qui est féminin, au juste? Être féministe est-il féminin? Le féminin est-il une maladie de laquelle il faut guérir? Au bout du compte, être une femme ne serait-il pas plus embarrassant qu'autre chose? De quoi ai-je vraiment peur? (p. 25).

Si Irène-Iris n'hésite pas à barioler de rouge les slogans féministes écrits sur les panneaux de sa mère, ni à critiquer vertement les discours dans lesquels elle a grandi et qui ont forgé sa compréhension du monde, le personnage n'arrive pas encore à substituer à ceux-ci d'autres discours. Ainsi, aux gestes et aux prises de paroles iconoclastes de la jeune femme, qui raille le discours féministe ou qui jette par la fenêtre la photographie de sa mère, ne répond d'abord qu'un immense questionnement qui touche à la fois l'être, de façon intime, et l'être-femme dans sa dimension collective. Tétanisée, confuse, n'osant agir ni avancer aucune réponse aux questions qui la tenaillent, Irène-Iris emprunte pour un temps la voie de l'échappatoire absurde puis celle de la déréalisation. Exhibant la pancarte où, désormais, on peut lire en lettres rouges « À BAS LES ISMES ET LES ITÉS! VIVE LE CANCER DU SEIN! LUI SEUL A LES IDÉES À LA BONNE PLACE! » (p. 25), elle manifeste en silence avant de s'abandonner à un corps à corps surréalisant avec le plancher de la maison, duquel naîtront diverses réminiscences hallucinées de même que la scène charnière de la « schizophrénie irène-irisienne⁸⁹ ». Or, avant que ne survienne cette scène qui met au jour la force du désir de rupture discursive entre Irène-Iris et Clarisse⁹⁰, l'énonciation filiale se montre à nouveau traversée par le discours de la mère, donnant ainsi à la fable ce mouvement (observé dans les autres textes de

⁸⁹ Cette scène est étudiée au chapitre III.

⁹⁰ Dans la pièce, la fusion identitaire de la mère et de la fille est soulignée, notamment, par la rime des prénoms. D'ailleurs, le Petit Frère interpelle souvent sa sœur en n'utilisant que la dernière syllabe des deux prénoms, « Risse ».

l'auteure) d'oscillation ambivalente entre l'intériorisation et la séparation d'avec les constructions discursives maternelles. Ainsi, s'en prenant au plancher, lequel symbolise l'altérité de façon quelque peu sibylline, le frappant à l'aide d'une masse, le personnage tente d'établir sa supériorité face à cet « adversaire » silencieux en reprenant et en faisant siennes des bribes du discours maternel :

IRÈNE-IRIS — (...) On t'a marché dessus, oui. On t'a tapé dessus, sans doute. On t'a égratigné, je ne discute pas ça, mais sincèrement, on a fait mieux avec moi. Je suis née race de fille, femme, femelle, tarée, victime éternelle qui, en l'espace d'une génération, a été délivrée de sa condition! Suis victorieuse! (...) Ah! Gagné! Savais que tu craquerais! Tu n'as pas ma résistance. Suis forte. Enfant de la révolution. Ma mère lisait Germaine Greer, Simone de Beauvoir, Louky Bersianik, Marilyn French, Benoîte Groulx, Shere Hite. Un bonsaï déguisé en séquoia. Ha! (*Lève la masse*) J'ai vaincu ce plancher! Je l'ai vaincu! (p. 26-27).

Ici, l'énumération par la fille des auteures de prédilection de la mère trouve un écho interdiscursif certain avec un passage important d'*Histoire d'une jeune femme piquée d'héroïnes et de son double qui écrit pour elle* (Parenteau-Lebeuf, 1993). Dans ce passage, la jeune auteure rappelle l'importance de ces écrits dans la vision du monde construite et portée par la génération des « mères soixante-dixardes » (p. 22), reconnaissant chez elle, à la fois, les traces de cette vision particulière et la nécessité de s'en détacher parce que « maintenant, tout ça, c'est du passé » (p. 20). À propos de ce bataillon de mères et du rapport qu'elle entretient avec leur littérature, l'auteure écrit :

Ces femmes, elles avaient à leur tête des Simone de Bé, des Germaine Gé, des Louky Bé, des Marilyn Effe, etc. Toutes des femmes qui avaient un double en elle et qui écrivaient des livres que la fille aux héroïnes avait chez elle et qu'elle n'a jamais lus. Elle a pas eu besoin : sa mère s'en est chargée (p. 20).

Or, alors que Dominick Parenteau-Lebeuf n'hésite pas, dans ce texte réflexif, à louer le chemin parcouru grâce au féminisme des générations précédentes et, dans un même mouvement, à affirmer la nécessité pour les jeunes femmes d'aujourd'hui de se tracer

leurs propres sillons en écrivant « plus foncé, s'il vous plaît » (p. 22), le parcours d'Irène-Iris, dans *Dévoilement devant notaire* (2002), se révèle plus tortueux. Fait d'avancées, de replis, de voltefaces, empruntant à plusieurs reprises les voies de la vision hallucinée et de la déréalisation, ce parcours montre que le passé ne peut être effacé ni réparé mais que, par le biais de la réminiscence, il peut être revisité et compris autrement. Ainsi, grâce aux plongées analeptiques dans le passé, grâce aussi à l'éveil des sens provoqué par la rencontre avec Clinton Haasgard, Irène-Iris comprend peu à peu l'importance de préserver en elle une partie de l'héritage féministe de sa mère... ce qui ne l'empêche pas, alors qu'approche la fin de la fable, dans l'éternel mouvement spiralé du rapport à la mère, de remettre en question le discours victorieux de celle qui a voulu faire de sa fille « l'instrument du changement » (p. 20) :

IRÈNE-IRIS — (...) Maman, comment peut-on se réveiller au bout de cent ans et croire naïvement que tout est beau, que le combat est gagné, que le sort est rompu, que le corps est libre et que la vie est devant soi? N'y a-t-il pas toujours, dans l'une de nos multiples petites tours, la menace d'un rouet, bien dissimulé, attendant dans l'ombre de pouvoir piquer? N'y a-t-il pas toujours dans notre chair et notre sang une hérédité à nos trouses? (p. 48)

Une bribe de réponse à l'immense questionnement d'Irène-Iris, inattendue, surgira dans la dernière scène de la pièce alors que dans une lettre posthume, Clarisse affirme à sa fille tant aimée que « parfois la mort brise certaines hérédités » (p. 57). Ainsi, conservant en elle une part de l'héritage féministe mais désormais autorisée à se défaire d'une partie du discours de sa mère qui a « tant dit de mots empruntés qu'[elle] ne reconnaît plus les [s]iens » (p. 57), la jeune femme peut s'engager, pleinement, sur les voies de la (re)construction identitaire. Ne craignant plus la force de son désir brûlant envers Clinton, réinvestissant de signification sa corporéité, Irène-Iris, au terme de la pièce, murmurant « J'arrive à moi... J'arrive à moi... » (p. 58), s'avance, en pointillés, sur les bords de la réinvention de soi...

En somme, on peut le constater, le rapport au discours féministe qu'établit Dominick Parenteau-Lebeuf dans *Dévoilement devant notaire* et dans *Vive la Canadienne!* est marqué par une posture discursive perpétuellement ambivalente : l'espace énonciatif déployé est pluriel et admet la cohabitation des contraires. Ici, le discours s'affirme dans l'écartèlement entre l'expression (en surface) d'un antiféminisme acrimonieux et la permanence en soi (et presque malgré soi) de l'idéologie féministe, laquelle s'exprime à travers une poursuite incessante de l'affirmation de soi comme sujet. Une affirmation qui, comme dans les pièces explorant le rapport fusionnel à la mère de même que son envers, le matricide symbolique (*Portrait chinois d'une imposteure*, *La petite scrap*), se manifeste dans un double mouvement d'intériorisation et de « désidentification » d'avec la figure maternelle et ce qu'elle recouvre symboliquement, soit le discours féministe. Tour à tour ou simultanément intégré, rejeté, réinventé, ce discours n'a de cesse de s'ériger, pour la fille — pour toutes les filles imaginées par Parenteau-Lebeuf —, comme matière d'identité. Une matière à géométrie variable, fluctuante, tissée d'indécidabilité.

TROISIÈME PARTIE

RÉSONANCES INTERDISCURSIVES DANS L'ÉLABORATION
DES *DORMANTES*

CHAPITRE VI

TROIS PARCOURS

Cette dernière section de la thèse se veut plus modeste que les parties précédentes, consacrées à la dramaturgie de Dominick Parenteau-Lebeuf. Ici, l'écriture de l'auteure est convoquée à travers une réflexion poïétique portant sur ses réverbérations interdiscursives dans un projet de création en cours, soit l'écriture de mon texte *Les Dormantes*. Ainsi que je l'ai précisé au chapitre II, cette partie de la recherche s'inscrit sur un paradigme interprétatif, lequel pose toute réalité humaine comme une construction qui ne saurait être objectivement indépendante du chercheur. En effet, puisque « dans la recherche interprétative, la plus grande part de ce que le chercheur veut savoir concerne le *sens* plutôt que la vérité *objective* (...) les perspectives subjectives du chercheur sont admises et même valorisées comme faisant partie du processus et des productions de la recherche » (Plummer, Fortin et Buck, 2008 : 17). Aussi, imprégnées de subjectivité, les pages qui suivent s'attachent-

elles à rendre compte d'un phénomène interdiscursif particulier à partir d'une expérience d'écriture également particulière, et sensible. Comme l'écrivent Plummer, Fortin et Buck (2008), « l'expérience pratique est le point de départ de la plupart des questionnements artistiques » (p. 18) et, citant Eisner (1993), ils précisent : « l'expérience est le socle sur lequel la signification peut être construite, et cette expérience dépend étroitement de notre capacité à entrer en contact avec le monde qualitatif que nous habitons... Lorsque notre sensibilité s'affine, notre capacité à construire du sens dans un domaine se développe » (p. 18). Ainsi, dans la réflexion poétique qui suit, l'attention portée aux dynamiques interdiscursives se déployant dans ma pratique d'écriture est-elle traversée de cette sensibilité constructrice de sens. Me rangeant du côté des pratiques analytiques créatives, une méthodologie qui, on l'a vu au chapitre II, fait de l'écriture sensible un trajet vers la connaissance, voire une forme de connaissance (Richardson, 2000), j'ai construit ma réflexion en alternance, et parfois en contiguïté, avec le travail d'écriture comme avec le travail d'analyse dramaturgique, ce qui lui confère une dimension performative, le texte s'écrivant au fur et à mesure que progressaient la recherche et la création.

Ici, à travers des collages chronologiques de fragments textuels hétérogènes (notes tirées de journaux de création, notes liminaires, extraits de la pièce en construction, considérations postpoétiques...), se donnent à lire trois trajets particuliers, des parcours présentés de façon évocatrice, tissés d'images, et dont les trouées, les blancs, les zones d'opacité sémantiques laissent à la lecture un espace de construction interprétative. Empruntant les trajectoires proposées, le lecteur, comme tout lecteur d'un texte adoptant la forme de l'analyse créative, est invité à se poser comme co-constructeur du sens de la réflexion qui se déploie sous ses yeux (Richardson, 2000). Cette réflexion, dans les pages à venir, porte sur mon expérience de l'écriture en « territoire habité » et sur la mise en place, progressive et changeante, d'un espace interdiscursif observé à travers les manifestations et les fluctuations de deux aspects

particuliers : la référence et l'intentionnalité.⁹¹ Dans les trois parcours présentés, ces deux aspects sont abordés à des degrés divers, parfois clairement, souvent de façon allusive ou évocatrice. Comme dans nombre d'écrits issus des pratiques analytiques créatives, les données théoriques irriguent la réflexion mais s'absentent largement du discours, se rendent invisibles, ou quasi invisibles, alors qu'elles nourrissent en creux la réflexion (Richardson, 2000; Fortin, Cyr, Tremblay et Trudelle, 2008). Se suivant et se faisant écho, les assemblages de fragments textuels présentés ici rendent compte de trois parcours bien distincts, peu à peu mis au jour à travers l'écriture, puis le découpage et le montage de chacune de leurs parties. Avec leurs bifurcations, leurs omissions et leurs ajouts insoupçonnés, ces assemblages témoignent de la mise en place d'une dynamique propre à la recherche-crédation et aux pratiques analytiques créatives, soit un abandon à tout ce qui « se dénoue dans le rejet du projet au profit du trajet » (Lancri, 2001, *en ligne*).

Aussi, la forme textuelle que j'ai privilégiée, qui s'est imposée à moi, est-elle celle du collage littéraire, une pratique où l'auteur, en assemblant des fragments de textes hétérogènes, fait émerger peu à peu un nouveau « texte ». Issu du monde des arts visuels, le collage, tel qu'exercé par les dadaïstes, par exemple, désigne d'abord une pratique artistique qui consiste à organiser une création plastique par la combinaison d'éléments de différente nature, indépendants les uns des autres. L'unité qui s'en dégage apparaît progressivement, à travers la nouvelle combinatoire des fragments (Varet, 2006). Étendu à d'autres champs, comme celui de la littérature, le collage, entouré par un certain flou terminologique (on le nomme aussi, parfois indistinctement, « montage » ou « assemblage ») désigne aujourd'hui, de façon générale, « une œuvre, visuelle, écrite ou scénique, constituée d'éléments hétérogènes réunis selon une autre logique que celle de la narration linéaire » (Jacques, 2010 : 88). Dans le collage, des unités séparées, hétéroclites, sont amenées à interagir et, de cette

⁹¹ Ces deux aspects, importants dans l'analyse intertextuelle et interdiscursive, ont été présentés au chapitre I.

rencontre entre différents fragments, émerge alors un paysage nouveau. L'intérêt n'est donc pas dans chacun des morceaux constituant le collage, ou pas uniquement, mais dans la rencontre de ces morceaux, dans les fils invisibles qu'ils nouent, dans le tracé du nouveau récit qu'ils construisent. Opérant un tri minutieux dans une matière foisonnante et éclectique, j'ai élaboré chacun de ces collages comme une promenade souple donnant à voir quelques aspects du processus créateur des *Dormantes*. Ces collages, dont les matériaux se font écho, tant thématiquement que formellement (rythme, images, découpages), sont donc à comprendre comme une dynamique, un parcours en marche, avec ses répétitions, ses saillies et ses quelques zones d'ombres, lesquelles offrent au lecteur, dans les pleins du texte comme dans ses trouées, un espace pour le travail interprétatif.

Rattachés à trois aspects précédemment étudiés dans l'écriture de Parenteau-Lebeuf — le jeu de rêve, les imaginaires du corps, la figure de l'« abandonnante » —, lesquels sont sources de fortes résonances interdiscursives dans l'écriture des *Dormantes*, ces trois collages sont suivis d'une réflexion postpoïétique. Adoptant elle-même, en partie, la forme et le ton de l'analyse créative, cette réflexion s'éloigne des formes traditionnelles de l'écriture analytique pour rendre compte, autrement, à travers une prose poétisante, d'une réalité de l'écriture dramatique. Cette réalité est la mienne. Elle témoigne d'une expérience singulière du monde, de l'écriture, du phénomène interdiscursif. Or, bien que chaque expérience d'écriture soit unique, il est possible de trouver des échos dans l'expérience d'autrui, ce qui contribue à la construction d'un savoir collectif (Plummer, Fortin et Buck, 2008). J'espère donc que certains lecteurs pourront trouver ici quelque écho à leur propre réalité. Est-ce ce que ces trois trajets réflexifs, troués, subjectifs, et ne tirant aucune conclusion définitive, constituent une production de recherche? Comme l'écrit Sandelowski (1994): « Quand vous me parlez de recherche, ne me demandez pas ce que j'ai trouvé : je n'ai rien trouvé. Demandez-moi ce que j'ai inventé, ce que j'ai fabriqué à partir de mes données. Mais comprenez qu'en disant cela, je ne suis pas en train d'avouer avoir

raconté des mensonges sur les gens ou les faits de mes études/récits. J'ai dit la vérité. La preuve se trouve dans les choses que j'ai faites – comment elles apparaissent aux yeux de votre esprit, si elles satisfont votre sens du style et du savoir-faire, si vous les croyez, et si elles touchent votre cœur » (p. 58).

6.1 Premier trajet : le jeu de rêve

Apparu très tôt dans les premières esquisses des *Dormantes* ainsi que dans les fragments paradiscursifs entourant le texte en construction (notes d'écriture, plans de la pièce, précisions liminaires), le jeu de rêve s'est peu à peu posé comme noyau important de l'univers dramatique en train de se former. Code structurant, animé par un désir d'abord plutôt flou d'explorer la déréalisation, l'entre-deux, l'espace ambigu entre réalité tangible et illusion, le jeu de rêve a été alimenté, au fil des différentes étapes d'élaboration de la pièce, par diverses sources : des textes dramatiques, tels certaines pièces de Tennessee Williams (*Parle-moi comme la pluie et laisse-moi écouter*) ou de Fabrice Melquiot (*Le Diable en partage; Autour de ma pierre, il ne fera pas nuit*) et parmi lesquels les pièces de Parenteau-Lebeuf, on le verra, font saillie; des représentations théâtrales et des performances, notamment des œuvres de Brigitte Haentjens (*Tout comme elle*) et de Vanessa Becroft (*VB 16; VB 60*) qui ont déployé, à travers leur langage esthétique, diverses formes de déréalisation; des lectures théoriques, enfin, parmi lesquelles figurent, bien sûr, les écrits de Sarrazac (2004, 2007) concernant différentes « poétiques du détour » mais aussi d'autres réflexions, notamment au sujet de la choralité (Triaud, 2003). Ce dernier dispositif, bien qu'absent chez Parenteau-Lebeuf, a été nourri, dans l'écriture des *Dormantes*, par l'imaginaire de l'auteure et par ses multiples explorations de poétiques d'énonciation diversement déréalisantes, notamment en ce qui concerne la vision hallucinée et le mélange des morts et des vivants dans un seul espace dramatique (*Dévoilement devant notaire, La petite scrap, Poème pour une nuit d'anniversaire*).

Dans les pages qui suivent, c'est donc le trajet d'écriture du jeu de rêve dans et autour des *Dormantes* qui sera observé. À travers les fragments présentés, on verra comment une poétique énonciative telle que la choralité s'est développée et a progressivement été intégrée à la trame du texte. On verra également comment l'observation du jeu de rêve chez Parenteau-Lebeuf a pu se révéler agissante à différentes étapes du parcours d'écriture, imprimant un mouvement au texte (ou parfois le freinant) et faisant de celui-ci un espace interdiscursif où se repèrent différents échos, résonances allusives ou libre reprise de motifs dramatiques.

6.1.1 De la choralité

Avant d'observer la trajectoire de la choralité dans l'élaboration des *Dormantes*, il importe d'apporter quelques précisions sur ce dispositif qui, dans sa forme même, appelle le jeu de rêve, « l'écart avec le réel » (Sarrazac, 2004). Depuis quelques années, plusieurs œuvres dramatiques et scéniques intègrent à leur trame une forme de choralité qui rappelle le chœur antique (le chœur de la tragédie grecque) et qui laisse supposer que ce dernier fait retour dans le théâtre contemporain. Or, à observer avec attention les multiples formes que peut prendre aujourd'hui ce dispositif, comme le souligne Jean-Pierre Sarrazac, on remarque que la choralité se pose plutôt à présent comme « une structure (...) nouvelle qui n'est pas la reprise du chœur mais, plutôt, sa déconstruction, sa dispersion, sa diaspora » (2003 : 28). Alors que le chœur antique se donnait comme une représentation de la cité harmonieusement unifiée, la choralité, dans sa géométrie actuelle, donne plutôt à voir et à entendre un chœur discordant ou encore, ainsi que l'affirme Christophe Triau, la choralité se pose comme un « effet fantôme du chœur » (2003 : 5). Aussi, « le dispositif choral, s'il donne d'abord l'illusion de l'identique ou de la multiplication du même, "assume un effritement" (Triau, 2003 : 6) : la choralité fait surgir de la différence, à travers une fuite

permanente où la totalité "est promise à la diffraction" (2003 : 8), à la brisure » (Cyr, 2012 : 3). Ainsi, selon la définition proposée par Martin Mégevand :

On entend par choralité cette disposition particulière des voix qui ne relève ni du dialogue, ni du monologue; qui, requérant une pluralité (...) contourne les principes du dialogisme (...) au profit d'une rhétorique de la dispersion (atomisation, parataxe, éclatement) ou du tressage entre différentes paroles qui se répondent musicalement (étoilement, superposition, échos, tous effets de polyphonie). (...) Évoquer la choralité d'un dispositif, c'est d'abord l'envisager sous l'angle de la diffraction des paroles et des voix dans un ensemble réfractaire à toute totalisation stylistique, esthétique ou symbolique. En ce sens, la choralité est l'inverse du chœur (2005 : 37-38).

Mégevand s'en tient ici strictement à l'énonciation mais des formes de choralité muette ou quasi muette, tel le chœur féminin sans voix déployé dans la pièce *Se taire* de Louis Patrick Leroux (2010), sont aussi observables dans la dramaturgie contemporaine et obéissent, notamment dans l'écriture du corps, aux mêmes principes de diffraction et de pluralité. Ainsi, la choralité n'est pas restreinte à la seule énonciation. De même, du côté de la représentation théâtrale, comme l'ont montré plusieurs metteurs en scène contemporains, par exemple Brigitte Haentjens (*Tout comme elle*, 2006), la choralité s'exprime aussi de diverses manières dans le discours de la mise en scène. Aussi, est-il « pertinent aujourd'hui d'étendre la notion de choralité non plus aux seules paroles prononcées sur la scène, mais également à l'écriture scénique, notamment à la gestuelle et au langage du corps » (Cyr, 2012 : 3).

Par ailleurs, et c'est là ce qui m'interpelle particulièrement dans la choralité, ce dispositif se pose comme une poétique du détour, installant toujours un écart plus ou moins grand avec le réel, notamment à travers la représentation du personnage. Ce dernier, en effet, se révèle dans le chœur discordant comme une entité évanescence, une construction aux contours flous, changeants, ce que Sarrazac (2001) désigne

assez joliment comme un « impersonnage »⁹². À travers cette déconstruction du personnage, de même qu'à travers ses mouvements incessants de fuite, d'amalgame et de diffraction, et à travers les étranges paysages corporels qu'elle compose, la choralité entraîne le plus souvent la représentation loin du réel, du côté d'une déréalisation ou étrangéisation plus ou moins prononcée — jeu de rêve protéiforme qui imprègne tout le texte dramatique ou toute l'œuvre scénique.

Irrigué en partie par l'imaginaire de Parenteau-Lebeuf, le jeu de rêve choral a occupé une place importante dans l'écriture des *Dormantes* et c'est son parcours singulier que met au jour la section suivante.

6.1.2 Mouvements du chœur

Pour révéler le trajet du chœur, sont présentés ici, de façon chronologique, deux fragments manuscrits et un fragment tapuscrit tirés de journaux de création, une « note liminale à propos du chœur » ainsi qu'un extrait du prologue de la pièce, scène où apparaît le chœur pour la première fois. Suit une réflexion postpoétique sur l'élaboration progressive du jeu de rêve mis en place par le dispositif choral et sur les résonances interdiscursives qui lui sont attachées.

⁹² « L'impersonnage » écrit Sarrazac, « se présente à nous comme le lieu de passage et de métamorphose de tous les visages, de tous les masques ('nus') qui font la vie d'un homme (sic). Cet impersonnage est, au sens musilien, "sans qualités". Ce qui signifie paradoxalement qu'il est pourvu de mille qualités mais d'aucune unité ni substance identitaire. Que, dès lors, il paraît voué à ce nomadisme et à ce caméléonisme - changer de place en place d'identité - qui l'oblige à jouer tous les rôles, ce qui lui permet de ne se dérober à aucun ». (2001 : 48).

Journal de création — Fragment 1 (2008)

Projet "Chambres"

- Abandon, brisure, chambres de la mémoire ("les 3 chambres de la mélancolie")

• icônes byzantines + biscuits chinois — F. Pessoa

• dans les flaque d'eau, le ciel tombé, les enfants noyés de la Rivière-au-Chien

Chœur

• circularité — une présence entre le rêve et la réalité

• 3 chambres / 3 temps / 3 paysages - corps

↳ paysage - corps = chœur de femmes égyptes blanches / lignes indiennes

• Toi les temps se mélangent avec des paroles, images, gestes et in
personnages migratoires — Exposé d'aquatique / Eau, pluie

• Paysages du féminin \approx paysages des migrants des vivants

• H \rightarrow ~~Dante~~ Lulu Rouge

* Sources vives, résonances

↳ "Talk me like the spin" (Williams)

• P-Labouf \rightarrow dialogue avec le Spectre

↳ visions hallucinées, récit d'écrit (Petite scap, Dev.)

• "Tout comme elle" (Chœur)

• Vanessa Buroft \rightarrow paysage - corps

• "Autour de ma pierre, il ne fera pas nuit" + "Diable en patage"

+ imaginaires pré-raphaélites, genre Waterhouse?

Objets et mots migratoires

Journal de création — Fragment 2 (2009)

"Chambres" — Est-ce que je vais rester béate longtemps ?

Le chambre comme ^{espace} paysage intérieur

Je vois 3 cubes entourés d'eau, comme des îlots (pluie)

Temps suspendu \approx circularité infinie \odot

* Notes sur le chœur

Le paysage-corps comme intervalle, respiration

Le chœur des filles = à la limite du réel ("jeux de rêve")

↳ peut se disperser, s'évaporer, "régénérer".

→ Ne pas "expliquer" Theo les images. Il peut y avoir une symbolique diffuse, hors du dicible et du discible

Le chœur féminin comme un champ de blé qui danse...

* Échos, réverbérations, résonances

Jeux de rêve chez P. Lebeuf → réminiscences, hallucinations, désaliénation

↳ Mère abondante, Mère morte / Eaux dormantes

"Tout comme elle" → chœur qui se brise et se recompose, circularité, spirale (Anziou ?)

Vanessa Becraft → paysage-corps silencieux → ambivalence des imaginaires du féminin

↳ Howance, imperméance

• Imaginaires du féminin (N. Heinrich + F. Bayard (inassignable))

• Océan Mer / Océan Mère

Journal de création — Fragment 3 (2009)

Chambres ou Les Eaux dormantes — (...) Intermittences d'un chœur qui, entre apparition et disparition, n'a de cesse de se dérober au réel. Jeux de rêve. Jeux du presque, de l'insaisissable, de l'inassignable. Agitation des eaux, des mots, à la

frontière du visible, où se rencontrent les vivants et les morts. Répétitions spiralées. Ressac de visions hallucinées. Comme le spectre sur la branche, demeurer dans l'entre-deux d'une présence. Présence-absence en pointillé, paysage-corps qui se brise, se recompose et se brise encore, océan-mer, mère morte, filles endormies sur les rivages du vivre.

« Filles de guerres lasses » qui ont déposé les armes. Les dormantes sont des abandonnantes (...).

Les Dormantes — Note liminale à propos du chœur (2010)

Le chœur des *Dormantes* est composé de 5 à 7 filles-fées, « spectres agités » de mères, filles, sœurs ou amantes disparues. Elles sont vêtues de petites robes un peu sales, un peu effilochées — les images vidéo seront projetées sur ces robes. Ces présences fantomatiques, insouciantes, mutines, veillent sur les personnages et se situent, pour eux, près du rêve, à la lisière du perceptible. Elles agissent aussi sur l'environnement sonore, la circulation des objets, le mouvement des eaux. Ce chœur est approximatif; c'est un paysage-corps qui se brise et se recompose au gré des actions. L'expression « dissémination » désigne les moments où l'unité du chœur est rompue.

Simultanéité : tous les espaces sont animés simultanément à des degrés divers. Quand une scène se passe dans un îlot ou sur le rivage, les autres espaces habités par les personnages ou le chœur, baignés dans une faible lumière, demeurent visibles.

Les barres obliques (/) indiquent de brefs hiatus, une parole momentanément suspendue.

Exceptionnellement, le chœur peut être incarné par une seule comédienne. L'idée d'un entre-deux-mondes, entre rêve et réalité, doit cependant persister.

Les Dormantes — Prologue (2010)

(...) Le chœur est assoupi près du rivage.

Provenant de très loin, la mélodie brisée de « Melankoli », par Lulu Rouge, se rapproche.

Lentement, le chœur s'éveille.

Une choreute

Je ne crois pas qu'il faille vivre/ absolument
certains
certaines
qui ne font qu'effleurer le monde
sont brisés dès la naissance

à ceux-là
qui vont bientôt bouger
s'animer devant vous
à ceux d'avant et sans doute à ceux qui viendront après
nous ne tendons pas la main
ne chantons pas notre chant
ne jetons pas de mauvais sort

les légendes ont menti

à la lisière d'un monde un peu moins âpre dont parfois nous ouvrons les eaux
nous nous avançons en pointillé
nous nous rêvons parmi vous
encore
et nous attendons

nous attendons

Dissémination.

Les choreutes vont d'un îlot à l'autre, plaçant et déplaçant les objets de la représentation à venir — chaises, sceaux, balles de laine.

Un ballet chaotique et joyeux qui prend fin quand chaque objet a trouvé sa place et que la musique s'arrête, abruptement.

6.1.3 Parcours

Traversée par des périodes plus ou moins longues de mise en veille, l'écriture du jeu de rêve dans *Les Dormantes*, nouée à l'élaboration d'un dispositif choral, s'est dépliée en trois temps. À chaque reprise du projet de texte, diversement nourri de réverbérations interdiscursives faisant de celui-ci un territoire occupé, imprégné par des agrégats fugitifs de mots et d'images venus d'ailleurs, quelque chose a bougé, s'est déplacé. Disparitions, effacements, ou encore amplifications et greffes de motifs se sont entrelacés dans la trame toujours mouvante de l'écriture. Au fil de cette trajectoire, des résonances se sont établies avec les imaginaires du féminin déployés dans la dramaturgie de Parenteau-Lebeuf, lesquelles ont irrigué la construction du chœur dont les contours se sont peu à peu précisés. Dans la section qui suit, à travers une réflexion rattachée aux trois temps de l'écriture du jeu de rêve, sont mises au jour quelques-unes de ces résonances et leurs fluctuations.

Commencements (2008)

Au début, un espace pas tout à fait blanc. Un rivage habité où les différents ressacs de la lecture viennent déposer des images, des formes, quelque impression sensible. Dans cet espace gestationnel incertain, fragile, où font saillie les mots tourbillonnants de *Talk me like the rain*, les vastes paysages-corps immobiles et silencieux de Vanessa Beecroft et les battements de chœur des mères et des filles de *Tout comme elle*, l'imaginaire de Parenteau-Lebeuf ne se détache pas du reste, ne se pose pas, pas encore, comme l'une des principales sources vives des *Dormantes*, lesquelles n'existent pas tout à fait, ou, du moins, pas sous une forme précise. Temps de foisonnement, d'accumulation. Des images vont et viennent, s'assemblent et se désassemblent, forment de curieux agglomérats ou s'érigent en îlot distinct, isolé. Certaines se sédimentent : celles-là, sans doute, resteront, deviendront l'un des noyaux du texte à naître. Parmi elles, un chœur. Approximatif, composé d'entités féminines vagues, « impersonnages » sans voix aux contours friables, ce chœur se fait

peu à peu l'instrument d'un mouvement de déréalisation de l'imaginaire. Si ce premier temps de l'écriture est marqué par une faible intentionnalité interdiscursive, le projet se laissant plutôt imprégner indistinctement par les images hétérogènes qui le traversent, le chœur devient rapidement le lieu d'un désir : à travers lui, les formes rencontrées ailleurs — visions hallucinées, réel décalé, mélange des morts et des vivants — pourront être réactualisées, investies autrement, dans une dynamique d'appropriation/transformation de la matière scripturale, visuelle ou sonore. L'apparition du chœur, puis son élection comme principe structurant pour la pièce tout entière, donne progressivement un centre de gravité à l'écriture : celle-ci s'attachera désormais à inventer un territoire de l'entre-deux, espace dramatique ondoyant où le rêve et la réalité n'ont de cesse d'alterner, de se superposer, de s'entretisser. Dans ce territoire, bientôt, se détacheront de l'ensemble des sources quelques poétiques insistantes : échos de visions hallucinées, de déréalisations généralisées et réminiscences d'un spectre assis sur une branche...

Irrigation (2009)

Deuxième temps de l'écriture. Au retour d'une mise en veille, installée par le mouvement de va-et-vient entre recherche et création, constat que les matériaux de l'imaginaire ne sont pas demeurés immobiles, inchangés. Comme une photographie noir et blanc émergeant du bain acide, l'image du chœur s'est précisée, se précise encore. Un processus de percolation s'installe entre diverses lectures théoriques traversées au fil des mois et la trame de l'écriture qui reprend. Se jouant des frontières, des références nouvelles au « jeu de rêve » traversent dans l'espace du texte en gestation, y déposent des sédiments qui deviendront points de repères, principe organisateur. À travers le jeu de rêve, et le désir conscient de s'y arrimer, le chœur impermanent, qui se disperse, s'éparpille, se refond, trouve un ancrage de plus en plus précis, une localisation « à la lisière du réel », dans les franges du perceptible. Son langage est celui de la réminiscence, de la vision hallucinée, de la déréalisation,

des territoires explorés en parcourant et reparcourant les textes de Parenteau-Lebeuf, en les décortiquant par l'analyse, en les intégrant à la trame de la pensée journalière. Ce temps est celui de l'établissement de « vases poétiquement communicants » (Beaudin, 1999 : 88) et du surgissement de résonances nouvelles. Des expressions directement puisées chez l'auteure — « filles de guerres lasses » — sont détournées puis greffées, dans les pages des journaux de création, au chœur féminin. Dans la composition de celui-ci, apparaît aussi une figure nouvelle, la « mère abandonnante », figure d'abord tenue à distance, maintenue en périphérie de l'écriture. Présence en creux, silencieuse, blanche, celle-ci s'immisce peu à peu dans les eaux dormantes du texte. Océan mère, mère morte, qui imbibe désormais chaque page du cahier. Temps du surgissement, de l'ajout, mais aussi du retrait, de l'effacement. Des réverbérations jusque-là agissantes — le torrent de mots de *Parle-moi comme la pluie et laisse-moi écouter*, l'imagerie pré-raphaélite, la poésie émaciée de Fernando Pessoa — s'estompent et le cèdent à d'autres qui, avec Parenteau-Lebeuf, mais aussi avec Sarrazac, Heinich et Regard, établissent une cartographie du féminin ambivalent, impermanent, un espace de l'imaginaire qui irrigue abondamment le chœur des *Dormantes* et dans lequel il peut désormais s'inscrire.

Détachement (2010)

Troisième temps de l'écriture, qui suit une autre période d'arrêt, un passage à vide, moment « blanc » où, étrangement, le foisonnement des sources vives du texte et la conscience permanente, obsédante, de celles-ci, entravent le travail de l'imaginaire. Trop-plein. Saturation qui creuse des trous dans un paysage du féminin qui peine à s'ériger, à s'autonomiser pour devenir singulier. Trop « d'autres » empêchent une présence à soi soutenue, le déploiement d'une parole propre, l'exploration d'une imagerie intime à investir de signification. Apparaît alors la nécessité de la soustraction, du détachement d'avec les sources premières, et entêtantes, des *Dormantes*. Ces sources, au moment de la lente reprise du travail d'écriture, ne sont

pas éradiquées mais tenues en périphérie de la conscience. S'éclipse aussi, dans le même mouvement, la volonté d'une coprésence textuelle visible : les références à l'imaginaire de Parenteau-Lebeuf, notamment quant à la « mère abandonnante », se font désormais allusives; elles s'intègrent « d'elles-mêmes », dirait-on, de façon invisible, ou quasi invisible, dans le trajet de création du texte. Celui-ci, d'ailleurs, ne se déploie plus dans les notes manuscrites des cahiers, qui sont délaissés au profit de la « véritable » écriture de la pièce, incluant la note liminaire à propos du cœur. Dans l'évocation de ce dernier, dans les didascalies qui le disent, dans les paroles qu'il prononce par la voix d'une de ses choreutes (« à la lisière d'un monde un peu moins âpre dont parfois nous ouvrons les eaux, nous nous avançons en pointillé, nous nous rêvons parmi vous (...) et nous attendons »), subsiste l'idée d'un écart avec le réel, d'un ancrage dans le jeu de rêve. Or, celui-ci n'est plus nommé mais agi, réifié par les paroles et par les images du texte s'écrivant. À travers un jeu de réverbérations sans doute imperceptible pour le lecteur extérieur, les poétiques énonciatives du jeu de rêve rencontrées chez Parenteau-Lebeuf — hallucination, déréalisation, mélange des morts et des vivants — trouvent dans le dispositif choral des *Dormantes* un nouvel écrin. Transformées, détournées, affranchies du « terrorisme de la référence » qui a pu, un temps, leur peser, ces poétiques réinventées se font dès lors, et encore maintenant, le langage et la matière même à travers lesquels, par les voies (voix) de la choralité, se déploie ici le jeu de rêve.

6.2 Deuxième trajet : imaginaires du corps, entre dissolution et débordement

L'exploration de la choralité dans *Les Dormantes* a aussi entraîné un travail de réflexion à propos des imaginaires du corps prenant forme dans la pièce. Alternant entre « l'indivision » et la diffraction (Banu, 2003), le dispositif choral contemporain est formé d'une multitude de corps singuliers qui, par moments, réunis, se fondent en une masse indiscernable, sorte de corps collectif. Dans ces moments où l'individu est avalé par le groupe, la spécificité charnelle de chacun s'effrite, s'efface, au profit de

la composition d'ensemble et de son architecture propre, et le corps unique semble disparaître. Puis, à travers quelques failles dans la répétition de l'identique ou par le biais de brisures consenties, le chœur se défait et laisse à nouveau poindre des corporéités singulières, lesquelles, pour un temps, redeviennent visibles⁹³. Ainsi, dans ce mouvement permanent, le corps ne cesse d'apparaître et de disparaître, jouant de contrastes entre la dissolution et l'affirmation de sa présence. Or, si ce mouvement oscillatoire a été mis en place, dès les tout débuts, dans l'écriture des *Dormantes*, il s'est aussi peu à peu construit hors du travail sur la choralité. En effet, outre les choreutes, chacun des personnages de la pièce, dans sa trajectoire, alterne ou fait cohabiter divers degrés de présence corporelle, à travers une partition didascalique et des poétiques d'énonciations spécifiques. Aussi, rencontrés chez Dominick Parenteau-Lebeuf, les imaginaires du corps où le trop-plein le dispute à l'absence et à la dissolution de soi — le corps violé de *Vive la Canadienne!*, le corps désinvesti de *Nacre C*, tous deux supplantés par une parole monologuée déferlante — ont-ils imprimé leur marque sensible dans l'écriture des *Dormantes* et dans l'élaboration des divers paysages corporels de la pièce. Bien sûr, d'autres sources ont également alimenté ce travail de construction, notamment des œuvres explorant ce qu'Isabelle Meuret (2006) désigne comme les « figurations de l'anorexie », soit des représentations qui font cohabiter le vide et le trop-plein, repoussant sans cesse les frontières entre l'affirmation et l'effacement du corps. Ainsi, les œuvres performatives de Vanessa Beecroft, les installations étiques et suspensives de Richard Tuttle, tout comme la parole/tenant-lieu du corps du personnage féminin de la pièce *Parle-moi comme la pluie et laisse-moi écouter* (Williams), ont toutes, à divers degrés, agi sur les imaginaires du corps se déployant dans *Les Dormantes*. Toutefois, les lectures répétées des textes de Parenteau-Lebeuf et l'élaboration progressive d'une réflexion théorique à propos des imaginaires du corps chez l'auteure, ont davantage

⁹³ J'ai étudié ce mouvement propre à la choralité dans quelques réflexions consacrées à Vanessa Beecroft (Cyr, 2004) et Brigitte Haentjens (Cyr, 2006a; 2012).

contribué à la mise en place, dans la pièce, de ce mouvement d'oscillation ou de cohabitation du vide et du trop-plein.

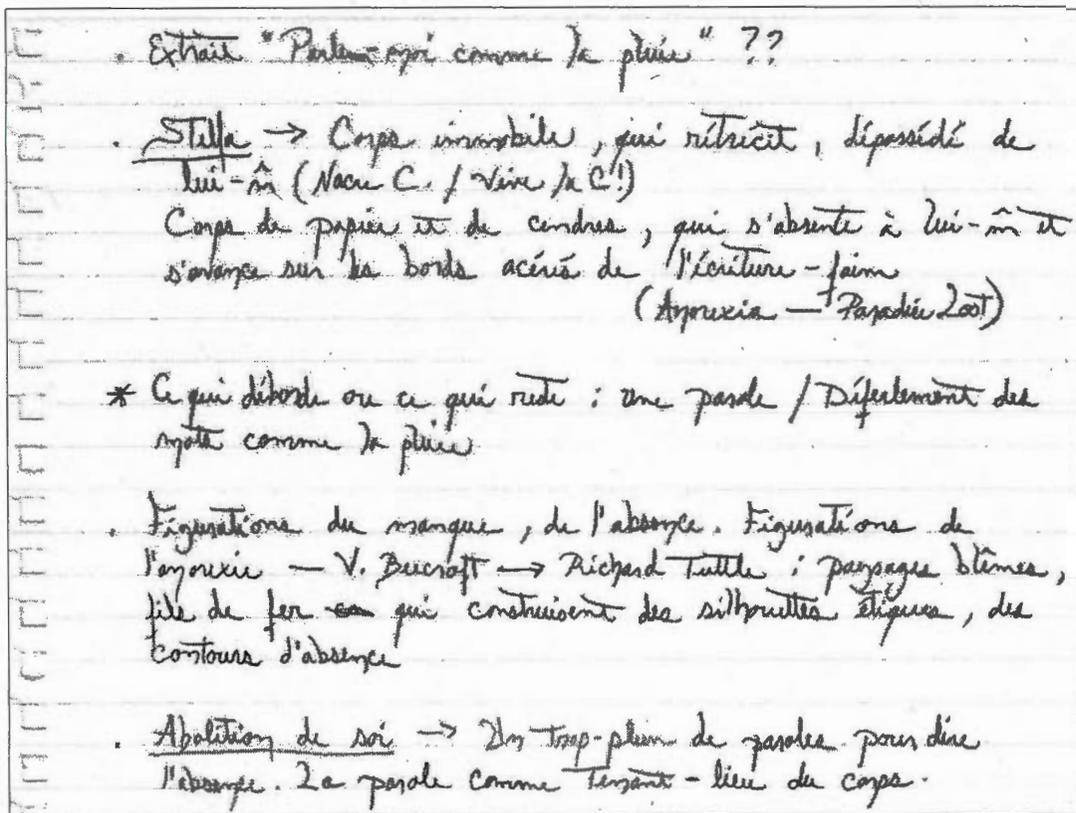
Aussi, dans les pages qui suivent, on pourra observer la mise en place de ce double imaginaire du corps à travers la trajectoire d'écriture du personnage de Stella, un personnage qui, par le biais d'une parole monologuée faite de répétitions, de ressacs et de ressassements, lutte contre la solitude et l'abandon. Or, au fur et à mesure que sa parole s'élève, enfle et déferle, son corps, lui, s'amenuise, rétrécit, tend vers la disparition...

6.2.1 Mouvances du corps

Pour mettre au jour ce trajet dans l'élaboration d'un imaginaire du corps se rattachant au personnage de Stella, s'enchaînent ici chronologiquement deux fragments (manuscrit et tapuscrit) tirés de journaux de création ainsi que deux extraits de la pièce. Le premier de ces extraits, composé du début et de la fin de la scène 1, a été élaboré au début du projet alors que le second extrait, un morceau de la scène 16, est plus tardif. Une réflexion postpoïétique sur la construction progressive des imaginaires du corps dans la pièce, partiellement irrigués par deux textes de Dominick Parenteau-Lebeuf (*Vive la Canadienne!*, *Nacre C*), suit ce chapelet de fragments.

Voir à la page suivante.

Journal de création — Fragment 1 (2008)



Journal de création — Fragment 2 (2009)

Stella — (...) corps immobile dans un espace blême, porteur d'une parole qui le met à distance de lui-même. Réduire. Soustraire. Litanie répétée des pierres et des os. Abolition du « je » réifiée dans la chair qui s'efface. Dans l'espace du texte, dans ses blancs, ses trouées, surgissement en creux d'un corps exsangue qui n'en finit plus de disparaître, qui n'en finit plus, surtout, de dire sa propre dissolution, écho d'une autre absence, celle de l'abandonnante qui a rejoint le chœur des Dormantes. Mise à distance de soi, aussi, nécessaire — qui rend le manque supportable. Mais. Dans ce petit paysage anémié, une parole pleine, une parole pluie, bruine intermittente qui,

dans le ressassement des mots, s'oppose au délitement de la chair. Contraste. Oscillation entre le trop-plein de la parole et le trop-vide d'un corps qui cherche sa propre disparition tout en repoussant infiniment la limite (...)

Les Dormantes — Extraits de la scène 1 (2009)

Îlot 1.

Stella, assise, dans l'éveil de ce qui était dormant, écrit une lettre.

Quelques choreutes, près d'elle, l'écoutent, leur corps comme un papier où sont projetées, par soubresauts, les images de sa lettre. Ces images ne coïncident pas avec les mots prononcés mais y font écho.

Petit paysage mouvant, ratures, éclaboussures.

Stella

Alors, c'est ça
c'est ça
au commencement
au début
mais je savais pas encore que c'était le début
je pouvais pas bouger

je restais là
comme figée
comme collée
comme *scotchtapée*
sur la chaise que j'avais tirée près de la fenêtre
mais pas trop près
pas trop
parce qu'une fenêtre dans un moment pareil
dans un temps comme était ce temps-là
une fenêtre
on sait pas
on sait jamais/

alors je restais là
c'est ça
le corps comme
cousu
à la chaise

et on formait un petit îlot
la chaise et moi au milieu de la chambre mais pas vraiment au milieu
on formait un petit îlot
et je trouvais ça bien

la lumière entrainait vers cinq heures
et après
longtemps
après c'était blanc
et après encore
elle repartait
la lumière
et ça aussi je trouvais ça bien

au commencement
au début
il y avait ça

juste ça

la chaise
la lumière qui était blême et un peu laide et qui entrainait
et qui se déposait
et qui repartait

et mon corps
comme cousu

et le temps qui était blanc

et
et dans tout ce trop de blanc
il y avait
comme
il y avait
— mais tu vas pas me croire
mais quand même je te le dis
il y avait
comme
pas assez de place pour toi qui était pas là

alors
je pensais pas à toi

je fermais juste les yeux

et c'était
 il y avait/
 rien
 ou alors je les ouvrais
 les yeux
 et encore il y avait rien

et moi je sentais rien non plus
 je sentais pas le couteau dans la plaie
 comme on dit
 comme ils disent
 — c'est l'expression
 je sentais
 juste
 rien

je voyais bien que j'étais un peu brisée
 tu sais
 comme mal cousue
 mal « emmanchée »
 effilochée avec les fils qui dépassent
 sur le côté
 je regardais mes bras
 et je voyais bien qu'ils étaient un peu plus petits
 que mon corps devenait plus petit

devenait moins qu'avant

(...)

je pensais tout ça
 — tu vois bien qu'il n'y avait pas de place pour toi
 pas là-dedans
 je pensais tout ça et je regardais mon corps *scotchtapé* sur la chaise
 sur son petit îlot
 et je me demandais
 je me demandais
 — dans ma tête ça faisait comme une litanie
 comme une pluie qui tombe sans s'arrêter et qui répète toujours
 qui répète une même chose
 une même chose
 je me demandais
 « est-ce que je vais rester brisée longtemps ? »

Chœur en dissémination.

Les Dormantes — Extrait de la scène 16 (2011)*Îlot 1.***Stella**

(...) la brisure était ici et j'y entrais chaque jour
chaque jour
avec presque de la joie maintenant
j'entrais dans ma petite chrysalide avec mon corps de papier
de vent
de presque rien
j'entrais dans la brisure et c'était ma maison maintenant
ma maison
mon projet où tu étais nulle part dedans

aussi

quand tu as commencé à prendre de la place
de plus en plus de place
quand tu as commencé à déposer des images de toi sur les objets
à te répandre en cendres sur les objets
— la chaise, la fenêtre, les seaux dans le jardin, les écrans du ciné-parc derrière la
maison
quand tu as commencé à te répandre sur les mots
sur ma peau
ma langue
quand ta présence a surgi et a pris toute la place
j'ai/
brusquement j'ai voulu partir

j'avais tellement voulu que tu reviennes
j'avais tellement/
et maintenant je voulais partir

je comprenais que je ne voulais plus de toi
qu'il y avait une brisure belle
une brisure avec une drôle de joie dedans et qui prenait la place d'une autre, plus ancienne
il y avait
un effacement de moi du monde
une dissolution
une disparition consentie
une sorte de sommeil éveillé dans une chrysalide où je ne ressentais rien
presque rien
et je comprenais que c'était ma manière de me séparer du monde et d'y adhérer en même
temps
c'était ma manière
ma maison
et ça devenait/

et ta présence menaçait tout ça
ta présence
Isa
Isabelle
rendait tout ça déchirable

alors je comprenais que je ne voulais plus de toi
que je voulais partir
je disais : « je partirai »
je disais : « je partirai, et si plus tard tu me retrouves et si l'idée de toi me retrouve je partirai
encore. Je continuerai de partir et de disparaître et quand je n'aurai plus de corps, presque
plus de corps, je disparaîtrai encore »
je disais tout ça et il y avait de l'affirmation dans ma voix
et c'était presque la première fois
il y avait maintenant dans ma voix quelque chose de coupant et d'effilé
quelque chose de dur et qui me rapprochait des pierres et des os
et qui
aussi
me rapprochait de moi et de ce qu'il y aurait plus tard
après

je comprenais que je ne voulais plus de toi et que je devais partir
mais
avant
je devais continuer de te parler
te parler pour te chasser une fois pour toute
je devais te parler pour me défaire des mots d'avec toi
aller au bout de toute parole d'avec toi pour m'en défaire
et jusqu'à la corde
je devais te parler
combattre le feu par le feu
comme ils disent
comme on dit
et jusqu'à l'usure aller au bout des cendres

alors
j'ai commencé la lettre
cette lettre
ça
cette chose-là où j'ai continué de te parler dedans
je te parlais
comme/
je te parlais en atomes répulsifs
je te parlais avec des mots cassés de ce qu'étaient devenues les choses après toi
je te racontais ce qu'était devenu la vie depuis que tu étais partie et avant que je parte

moi aussi

je disais : « quand je serai partie »
pour me convaincre que je serais bientôt partie
bientôt

je disais
« je partirai »
« je partirai »
mais/
je parlais pas
pas encore
je restais là
et je te parlais
je te parlais tout le temps
je sentais que tu étais là et que toi aussi tu voulais que je t'écrive
que je te parle
et c'était comme si tu me disais
« parle-moi »
« *parle-moi comme la pluie et laisse-moi écouter* »

alors je te parlais
je parlais, parlais, parlais
je racontais
et toujours c'était moi
ici
moi à côté de moi
un corps
une soustraction

ce qu'on imagine comme le contraire du ciel.

(...)

6.2.2 Parcours

Le trajet déplié par les imaginaires du corps dans *Les Dormantes*, en particulier celui se rattachant au personnage de Stella, est semblable, en de nombreux aspects, à celui tracé dans la pièce par les mouvances du jeu de rêve. S'érigeant lui aussi en territoire occupé, espace interdiscursif habité ou traversé par des agglomérats de mots,

d'images, de poétiques énonciatives imaginés par d'autres, ce parcours, partiellement nourri par l'écriture du corps chez Parenteau-Lebeuf, est divisible en trois temps, séparés par des périodes de mise en veille plus ou moins prolongées. Dans les pages suivantes, par le biais d'une réflexion postpoïétique rattachée à ces trois temps de l'élaboration des imaginaires du corps noués au personnage de Stella, sont mises en lumière quelques-unes des résonances interdiscursives rencontrées pendant le travail d'écriture et se révélant agissantes sur ce dernier.

Dans l'abondance des sources (2008)

Commencements. Apparu rapidement dans les journaux de création, immédiatement après les premières esquisses traçant les contours du cœur, le personnage de Stella — premier à « naître » parmi tous les personnages de la pièce — s'est construit autour d'un questionnement sur le corps, d'un désir d'investir l'imaginaire trouble d'une corporéité complexe, tissée de contradictions. Dans ce premier temps de l'écriture, alors qu'ailleurs se précise lentement l'exploration de la choralité, certaines pages des journaux de création voient ainsi apparaître un personnage singulier, créature composite, instable, faite de fragments d'imaginaires corporels allographes. Temps de foisonnement des sources, d'accumulation, de transhumance des images et des poétiques d'énonciation. Ainsi, quelques-unes des sources convoquées dans l'élaboration du cœur ressurgissent ici mais détournées, déplacées vers le seul corps de Stella : par exemple, des références directes à la pièce *Parle-moi comme la pluie et laisse-moi écouter* sont intégrées à la trame des journaux mais se nouent dorénavant aux imaginaires du corps, en particulier aux figurations du manque et de l'absence, lesquelles constituent quelques-unes des « figurations de l'anorexie » (Meuret, 2006). Les références à Vanessa Beecroft, qui font retour, ainsi que celles, nouvelles, aux œuvres installatives de Richard Tuttle — « paysages blêmes, fils de fer qui construisent des silhouettes étiques, des contours d'absence » — (fragment 1) participent également de l'établissement progressif de l'imaginaire de la corporéité

chez Stella. De même, apparaissent en filigrane quelques allusions aux constructions corporelles rencontrées dans l'univers dramatique de Parenteau-Lebeuf. Ainsi, le « corps immobile, qui rétrécit, dépossédé de lui-même » (fragment 1), associé aux pièces *Nacre C* et *Vive la canadienne!* citées dans les journaux de création, est-il lui aussi tiré du côté des figurations de l'anorexie, transformé en « corps de papier et de cendres, qui s'absente à lui-même et s'avance sur les bords acérés de l'écriture-faim » (fragment 1). Bien que ne se manifestant pas, pour l'œil extérieur, de façon « massive et visible », les allusions aux imaginaires du corps chez Parenteau-Lebeuf, déposées dans les notes schématiques des journaux, deviendront plus tard fortement agissantes, établissant deux principes fondamentaux quant aux imaginaires du corps se rattachant à Stella : l'idée d'une abolition de soi et celle d'une « oscillation entre le trop-plein de la parole et le trop-vide du corps » (fragment 2). Ces deux principes, d'abord esquissés, se sont peu à peu posés comme codes organisateurs dans l'écriture des *Dormantes* et ils ont été fortement irrigués par l'écriture du corps chez Parenteau-Lebeuf de même que, surtout, par l'établissement progressif d'une réflexion théorique à propos de ceux-ci⁹⁴. En effet, les entrées du second fragment des journaux de création témoignent d'une imprégnation de ce travail réflexif dans le processus d'écriture : si la pièce *Nacre C* n'est plus citée, c'est bien de son imaginaire corporel dont il s'agit lorsqu'on lit « Abolition du "je" réifiée dans la chair qui s'efface » (fragment 2). De même, alors qu'est disparue la référence au corps distancié de *Vive la Canadienne!*, c'est de celui-ci dont il est question à travers ces mots : « Dans ce petit paysage anémié, une parole pleine, une parole pluie, bruine intermittente qui, dans le ressassement des mots, s'oppose au délitement de la chair » (fragment 2). Aussi, opérant d'abord avec affirmation, puis plus sourdement, quelques-uns des imaginaires du corps rencontrés et étudiés chez Parenteau-Lebeuf se sont-ils posés, dès l'étape liminaire des journaux de création, au seuil du travail d'écriture, comme d'importants noyaux organisateurs de l'élaboration des *Dormantes*.

⁹⁴ Cette réflexion fait tout l'objet du chapitre IV de la présente thèse.

Irrigation et consolidation (2009)

Deuxième temps de l'écriture. Réappropriation des matériaux de la création après une période d'arrêt consacrée à l'élaboration d'une réflexion théorique sur Parenteau-Lebeuf. Temps du passage, du saut des journaux de création, esquisses et notes liminaires à l'espace mouvant de l'écriture de la pièce. C'est désormais ici, dans l'espace du texte s'écrivant et se réécrivant, que jaillissent des imaginaires du corps qui ne sont plus décrits ou rêvés mais agis par la parole, réifiés à travers les mots qui en tracent les contours. Corps de papier qui apparaît lentement sur la page, petite silhouette brisée surgissant peu à peu dans une flaque de lumière grise. Ce temps est celui d'une appropriation/transformation des sources extérieures à travers la matière scripturale qui prend forme au fil des jours. Éblouissements de l'intentionnalité consciente où les poétiques d'énonciation du corps rencontrées chez Parenteau-Lebeuf, déjà pressenties comme codes organisateurs de la pièce, sont réaffirmées dans la trame de la parole naissante de Stella. L'abolition de soi qui, dans la pièce *Nacre C*, passait par la diffraction et par l'éradication du « je » est déplacée : ici, ce n'est plus le pronom personnel qui est annulé, effacé, mais bien le corps lui-même qui, à travers les mots qui le disent, amorce un processus de disparition, se réduit petit à petit à une peau de chagrin. Prostré, immobile, « cousu » à la chaise, ce corps n'est existant qu'à travers la parole, dans le ressassement d'une énonciation qui témoigne de sa disparition. D'autre part, dans la parole de Stella apparaît aussi en filigrane le corps désinvesti de *Vive la Canadienne!* En sourdine, le corps de Marie-Paule, tenu à distance de lui-même, fait retour dans le corps anesthésique de Stella, coupé de toute sensorialité, ne ressentant rien, pas même la douleur, pas même « le couteau dans la plaie » (scène 1). Ce corps distancié est aussi, comme dans *Vive la Canadienne!*, le lieu d'une désincarnation de l'expérience : détachée d'elle-même, Stella, comme Marie-Paule, rend compte à travers la parole monologuée d'un processus d'observation distante de soi :

je voyais bien que j'étais un peu brisée
 (...)
 je regardais mes bras
 et je voyais bien qu'ils étaient un peu plus petits
 que mon corps devenait plus petit

devenait moins qu'avant

Par ailleurs, à ce corps qui devient « moins qu'avant » et amorce un processus d'érosion vient s'opposer une parole insistante. Comme la parole monologuée de *Nacre C* et de *Vive la Canadienne!*, la parole solitaire de Stella joue de contrastes avec les imaginaires du corps déployés dans le texte. Alors que ceux-ci sont rétrécis, l'énonciation refuse l'émaciation. Faite de boucles et de répétitions, la parole, par vagues, prend toute la place. Agissant comme tenant-lieu d'un corps aboli, ou quasi aboli, cette parole permet l'établissement d'une poétique de l'ambivalence, faisant coexister le trop-plein des mots infiniment répétés et le vide, ou l'absence à soi du corps. Ainsi, de façon allusive, faisant l'économie de la citation directe, les références à l'œuvre-source viennent alimenter, et consolider, dans *Les Dormantes*, l'imaginaire du corps distancié. Irrigation souterraine, imperceptible à la seule lecture du texte, mais qui n'en est pas moins agissante et qui fait de l'espace de l'écriture un espace interdiscursif mobile, territoire en construction où les images et poétiques énonciatives d'un texte irriguent la trame naissante de l'autre.

Autonomisation (2011)

Troisième temps de l'écriture. Après une autre phase de mise en veille, le mouvement de va-et-vient entre recherche et création me ramène dans l'espace scriptural des *Dormantes*. Reprise du texte qui, en surface, paraît n'avoir que peu bougé mais qui, durant toute cette période d'incubation, a été investi, infiltré par l'extériorité. Immobilité trompeuse alors que, mine de rien, le texte-chrysalide, sans s'écrire, ne cesse d'être nourri, agi, par ses sources vives. Or, au moment de la reprise du travail

d'écriture, s'impose la nécessité brumeuse ou à peine consciente d'un détachement d'avec les sources premières. Les allusions, même furtives, aux imaginaires du corps rencontrés dans *Nacre C* et dans *Vive la Canadienne!* disparaissent et ne restent, dans le texte en construction, que les sédiments qu'elles y ont déposé. Autour de ceux-ci, s'agrègent de nouvelles constructions ou se précisent celles mise en place lors de l'écriture des premières scènes de la pièce. Autonomisation de l'univers dramatique de Stella qui, s'il conserve les composantes de son noyau organisateur — dissolution de soi, oscillation entre le vide et le trop-plein —, se détache de l'écriture de Parenteau-Lebeuf pour s'avancer plus avant dans le territoire escarpé des figurations de l'anorexie. Si persistent la parole monologuée et l'adresse à l'autre, « l'abandonnante », l'énonciation se construit désormais avec de nouvelles images, de nouveaux champs sémantiques, qui l'entraînent vers de nouveaux paysages corporels. Ainsi déplacés du côté des figurations anorexiques (timidement évoquées dans les pages des journaux de création), les imaginaires du corps prennent des contours plus nets : Stella évoque « [s]on corps de papier, de vent, de presque rien », de même que sa voix dorénavant porteuse de « quelque chose de coupant et d'effilé, quelque chose de dur » la rapprochant « des pierres et des os » (scène 16). Ici, bien que resurgissent d'exceptionnelles références à la pièce *Parle-moi comme la pluie et laisse-moi écouter*, sous forme d'occurrences intertextuelles directes, peu de résonances interdiscursives sont repérables. Aussi, dans un élan d'affranchissement, par ailleurs peu conscient de lui-même, l'écriture du corps investit désormais son espace propre et l'imaginaire de la « dépossession de soi » ne laisse plus rien transparaître, ou alors presque plus rien, de ce qui l'a d'abord irrigué :

je parlais, parlais, parlais
 et toujours c'était moi
 ici
 moi à côté de moi
 un corps
 une soustraction
 ce qu'on imagine comme le contraire du ciel.

6.3 Troisième trajet : Figures de « l'abandonnante »

Cette parole monologuée qui, chez Stella, s'élève dans un ressassement permanent, a un destinataire précis : une absente, une « abandonnante », pour reprendre le terme privilégié par Eliacheff et Heinich (2002), personnage invisible qui marque de sa présence en creux toute énonciation. Rencontrée et étudiée chez Parenteau-Lebeuf, la figure de l'abandonnante a trouvé maintes réverbérations interdiscursives dans *Les Dormantes* et dans les différentes étapes d'écriture du texte. Si, chez l'auteure, l'abandonnante se rattache exclusivement, comme on l'a vu au chapitre V, à la figure de la mère perdue, elle trouve peu à peu, dans le trajet d'écriture des *Dormantes*, de nouvelles incarnations. Apparaissant d'abord dans le chœur féminin, fait de figures fantomatiques qui ont déserté la vie pour « un monde un peu moins âpre », l'abandonnante prend ensuite les traits (invisibles) de la « sirène », la mère morte d'Océane, huit ans, qui a choisi, un jour, d'entrer dans les eaux boueuses de la Rivière-aux-Chiens. Plus tard, se détachant des figurations maternelles, le personnage abandonnant réapparaît à travers Isabelle, sœur de Stella et amoureuse de Max qui, dans la répétition infinie du même jour, joue et rejoue le retour de sa morte aimée⁹⁵. D'abord fortement imprégnée par l'imaginaire de la mère disparue observé chez Parenteau-Lebeuf, surtout dans les pièces *L'Autoroute* et *Poème pour une nuit d'anniversaire*, la construction des figures de l'abandon a ensuite, dans la trajectoire d'écriture des *Dormantes*, bifurqué vers d'autres espaces de l'imaginaire, investissant et inventant son territoire propre. La section suivante rend compte de ce parcours.

6.3.1 Mouvances de la figure de « l'abandonnante »

Alors que, s'agissant du jeu de rêve et des imaginaires du corps, les références à l'univers dramatique de Parenteau-Lebeuf apparaissent clairement dans les journaux

⁹⁵ Une version complète de la première scène de ce retour fantasmé de la morte se trouve en Appendice B.

de création, celles relatives à la figure de l'abandonnante sont moins manifestes. Surgissant par petites touches impressionnistes disséminées ici et là, elles n'en sont pas moins agissantes sur le texte. Ainsi, quasi invisibles en surface, ces occurrences interdiscursives vont progressivement donner à la pièce sa thématique centrale, soit l'abandon et les brisures qui l'accompagnent. Pour donner à voir ce trajet où le centre lumineux des *Dormantes* est peu à peu mis au jour, s'enchaînent ici un fragment des journaux de création (déjà présenté dans la section 6.1), deux extraits de la pièce (présentés selon la chronologie du processus créateur et non selon l'ordre des scènes), et un extrait du texte d'accompagnement de celle-ci.⁹⁶ Suit, enfin, une réflexion postpoïétique sur ce parcours d'écriture.

Journal de création — Fragment 1 (2009)

Chambres ou *Les Eaux dormantes* — (...) Intermittences d'un chœur qui, entre apparition et disparition, n'a de cesse de se dérober au réel. Jeux de rêve. Jeux du presque, de l'insaisissable, de l'inassignable. Agitation des eaux, des mots, à la frontière du visible, où se rencontrent les vivants et les morts. Répétitions spiralées. Ressac de visions hallucinées. Comme le spectre sur la branche, demeurer dans l'entre-deux d'une présence. Présence-absence en pointillé, paysage-corps qui se brise, se recompose et se brise encore, océan-mer, mère morte, filles endormies sur les rivages du vivre.

« Filles de guerres lasses » qui ont déposé les armes. Les dormantes sont des abandonnantes (...).

⁹⁶ Ce texte a été remis aux interprètes qui ont participé à la lecture publique de la pièce en mars 2010.

Les Dormantes — extrait de la scène 3 (2009)

Îlot 3.

Tout près du rivage.

Océane, en imperméable jaune et bottes de pluie, parle à une des choreutes. Elle est pour elle à demi réelle, sur le seuil du visible. Elle tient un énorme livre. D'autres livres débordent de son sac à dos.

Ses paroles effleurent aussi les autres choreutes qui l'accompagnent et qui réagissent à ses mots.

Océane

C'est comme si ça avait jamais commencé
j'ai demandé, à quel âge ça commence, la vie, donc ?
la vie, pour vrai
là
avec
avec l'impression qu'on est dedans
j'ai demandé

j'ai dit que moi
j'étais
à côté
j'ai dit que j'avais les aiguilles
que mon horloge avait les aiguilles qui s'étaient arrêtées
ou qui avaient jamais commencé de bouger
que
moi
Océane
moi
j'avais toujours eu 8 ans
je sais pas pourquoi j'ai pensé à une horloge comme ça
de cette sorte-là
une avec des aiguilles
une avec pas de cadran lumineux ni ni de *snooze* ni de rien
une comme dans l'ancien temps
le temps de mon père et de ses vieilles affaires et de sa musique en noir et blanc

j'ai dit que
moi
j'avais toujours eu 8 ans

et que 8 ans
franchement

c'est pas un âge pour pas encore exister

(...)

il faut dire que j'ai toujours des roches dans les poches quand je me promène sur le bord de l'eau

sur le bord de la rivière

c'est juste au cas où

juste

« dans l'éventualité improbable »

comme on dit

— comme ils disent dans les avions en cas d'accident
dans l'éventualité improbable où j'entendrais le chant de la sirène.

oui

la sirène

— il faut pas croire que je crois aux sirènes, là
c'est juste une manière de dire

la sirène c'est ma mère que j'attends qu'elle m'appelle
parce qu'il y a ma mère

ici

qui dort dans la rivière ici depuis que je suis née
depuis trois jours après que je suis née

(...)

bon

ok

je triche un peu

je triche

parce que

bon

la rivière

c'est pas la bonne rivière

c'est pas la même

c'est pas celle de « l'incident tragique »

comme on dit

comme ils ont dit dans les journaux

je triche un peu

parce que la rivière

ici

la Rivière-aux-Chiens

ça ressemble plus à un ruisseau

un ruisseau poche
brun
avec juste deux pieds d'eau
et comment ils feraient
les morts
je te le demande
comment ils feraient les morts pour dormir dans juste deux pieds d'eau
et comment elles feraient les sirènes
comment elle ferait ma mère-sirène
pour dormir et puis se réveiller et puis chanter son chant de sirène dans juste deux pieds
d'eau?
je te le demande

je te le demande

alors je triche
je fais comme si ça se pouvait

une fois
j'ai lu que tous les cours d'eau étaient en fait le même cours d'eau
que tous les cours d'eau
les ruisseaux
les rivières
les océans salés
les océans pas salés
ils étaient reliés sous la terre
rattachés je sais pas comment
mais rattachés
par
des rubans
c'est ça
des grands rubans d'eau souterrains
et que c'était la même eau
partout
depuis toujours
qui courait
courait
coulait à travers les rubans les grands rubans d'eau sous la terre
et qui remontait jusqu'ici
la même eau depuis toujours
depuis bien plus longtemps que 8 années
et déjà que 8 années c'est long
— c'est tellement long
alors tu imagines l'éternité
alors/

alors je triche
 je fais comme si ma mère-sirène c'était ici qu'elle dormait
 ici qu'un ruban d'eau l'aurait transportée-déposée
 ici
 attendant que je vienne
 chaque jour
 chaque jour
 sur le bord du ruisseau brun
 attendant que je vienne espérer son chant à elle
 son appel
 parce que c'est moi qu'elle attend
 moi
 c'est pour moi qu'elle est ici

(...)

Les Dormantes — extrait de la scène 2 (2010)

Îlot 2.

Max et Isa, sur le seuil, dans le ressassement de ce qui se refuse à finir.

Le chœur se tient agglutiné derrière Isa, hésitant.

Max

Ok

c'est ça

au début

ça pourrait commencer comme ça

attends

attends

j'ai tout imaginé

ça commencerait comme ça

j'ouvrirais la porte un matin

ça serait l'hiver-presque

disons en novembre

à la fin novembre pour faire un chiffre rond.

Isa

Ça fait pas un chiffre rond.

Max

Quoi ?

Isa

« à la fin novembre », ça fait pas un chiffre rond.
même
ça fait pas de chiffre du tout
ça fait
à la limite, « à la fin novembre » ça fait romantique

Max

Un peu mélancolique

Isa

Neurasthénique

Max

Spleenétique

Isa

Brontique

Max

« Brontique »?

Isa

Oui, brontique
comme
comme dans un roman des sœurs Brontë
Anne Charlotte Emily
tu sais
avec
avec un ciel bas
du vent
des branches qui craquent
de la pluie

Max

De la pluie

Isa

Du grésil

Max

De la pluie

Isa

De la pluie

Des jours entiers de pluie de pluie de pluie

Max

De pluie

oui

oui

mais non

mais moi

mais c'est *mon* début

mon commencement

moi j'imaginai plutôt de la neige

je me voyais ouvrir la porte

un matin

un 29 novembre

mettons

je me voyais ouvrir la porte

et te trouver sur le seuil

là

juste là

figée de froid

neigeuse

« floconnante »

figée comme la figurine dans la petite boule de verre

tu sais

celle où c'est écrit « I love Yellowknife »

tu te souviens de la petite boule de verre?

je l'avais achetée pour toi une fois en revenant de/

Isa

En revenant de Yellowknife

(...)

Max

Alors j'ouvre la porte et que je te trouve là

Isa

Je suis là

Max

Oui

oui

Isa

Je suis là et je dis/

Max

Tu dis rien!

Au commencement

au début

tu dis rien

j'ouvre la porte et je te trouve là

tu es un peu glacée

tu souris

mais tu dis rien

Moi, je te trouve belle

tu as de la neige dans les cheveux

comme la figurine dans la petite boule de verre

d'ailleurs

dans ma tête

tu es habillée comme elle

Isa (*regardant ses vêtements*)

Comme la figurine?

Max

Tu es pareille !

très très exactement pareille

c'est plus facile comme ça

c'est plus facile de te voir comme ça

ça me permet de pas dilapider mon capital imaginaire

alors c'est ça

j'ouvre la porte et tu es là

comme si de rien n'était

comme s'il y avait pas trois années qui nous séparaient d'avant

comme si t'étais jamais

comme si/

non

non, c'est ça

c'est ça

comme si tu t'étais dit

un matin

que trois années à errer sur le Sombre rivage

ou le rivage des morts

trois années

à/

errer dans les Limbes ou dans je sais pas quoi
 — je sais pas comment on dit
 bien, que trois années, c'était suffisant
 que c'était pas si intéressant que ça, finalement, les Limbes
 ça fait que tu es là
 ce matin-là
 ce matin
 devant moi
 sur le petit paillason brun
 et moi je suis content parce que tu as froid et que tu as l'air de souffrir un peu.

Isa
 Hé!

Max
 Non mais attends, Isa
 attends
 ça fait partie du plan
 ça me permet
 — ton corps qui est frissonnant, là, comme ça, et puis toute la neige dans tes cheveux
 ça/

Isa
 Il neige pas.

Max
 Quoi ?

Isa
 C'est la fin de l'automne mais il neige pas/ regarde
 il a pas encore neigé

Max
 Il a pas/
 bon
 ok
 ok
 il a pas encore neigé mais il fait froid
 tu as froid

Isa
 J'ai/

Max (fébrile à nouveau)
 Tu as froid
 et même

tu frissonnes un peu
 et ton corps frissonnant
 ton corps qui frissonne comme ça devant moi
 ça me permet
 — ça fait partie du plan
 ça me permet de te lancer une phrase héroïque
 ça me permet de te dire, enfin, ceci :
 « Isa, Isabelle, mon amour, je t'ai tricoté une tuque ».

Un temps.

Isa
 Et après?

Max
 Après?

Isa
 Oui
 qu'est-ce que tu dis, après?
 et moi je réponds quoi?

Max
 Bien, rien
 je sais pas
 je suis pas rendu là dans l'élaboration de mon plan

Isa
 Max
 Max-Maximilien Fortin
 tu m'as pas vue depuis 3 ans
 je reviens d'entre les trépassés
 et tout ce que tu trouves à me dire c'est : « je t'ai tricoté une tuque » ?!

Max
 Non mais attends, là
 attends
 c'est que
 tu prends pas toute la mesure de la force évocatrice d'une phrase comme celle-là
 tu entends pas ce que ça dit
 tu entends pas l'élan
 l'aveu de sollicitude et d'amour éperdu qui se cache derrière des mots comme ces mots-là

Écoute

Écoute bien : « je t'ai tricoté une tuque »

c'est immense

sais-tu combien de filles

— des vivantes, là

sais-tu combien de filles rêvent d'entendre un jour des mots comme ces mots-là ?

Isa

Je/

bon

mais est-ce que tu m'as vraiment...

Max

Oui

vraiment

et puis je t'ai tricoté un foulard, aussi

et des mitaines

et encore un autre foulard

et un couvre-grille-pain

mais ça c'était un petit peu laid

ça manquait d'exactitude alors je l'ai défait

et puis avec les restes du couvre-grille-pain laid je t'ai tricoté un autre foulard

puis un autre

puis un autre

pendant trois années je t'ai tricoté des foulards

en secret

en attendant que tu reviennes

j'aurais voulu te tricoter autre chose

tu sais

avec des motifs compliqués

des mailles exotiques

mais j'avais trop de peine pour apprendre

ou bien j'étais trop paresseux

Isa

Sûrement que tu étais trop paresseux

Max

Sûrement

Un temps.

Max

Bon

Isa

Bon

Max

Est-ce que tu vas/
est-ce que tu entres ?
à partir de maintenant
j'ai plus vraiment de plan
alors il va falloir
inventer
il va falloir
je sais pas
commencer quelque chose

Isa

Commencer.

Isa fait quelques pas.

Dissémination.

Les Dormantes — texte d'accompagnement (2010)

Habiter le monde ne va pas de soi. À la source de ce projet, il y a plusieurs « étincelles » mais surtout un désir de dire la fragilité de l'adéquation à l'existence.

Certains êtres ne font qu'effleurer le monde. Ils peinent à y adhérer et, parfois, le quittent abruptement, laissant les autres, ceux qui restent, avec quelques déchirures difficilement réparables. Pourtant, il faudrait bien que quelqu'un vienne et répare tout ça. Les personnages qui habitent *Les Dormantes* vivent un abandon et disent les brisures qui l'accompagnent. Ils espèrent — même si on n'a pas le droit d'espérer ça — être sauvés. Ou, du moins, entendus. Dans l'état actuel du projet, ces personnages, avec leur corps, et surtout avec leurs paroles, forment trois petits paysages dévastés, comme autant de « rivages à l'abandon ». Trois univers dramatiques distincts mais reliés par des images en partage et par des mots migrants, voyageant d'un espace et

d'un personnage à l'autre. Deux thèmes — l'abandon, la difficulté de s'arrimer à la vie — sont aussi partagés.

(...) aussi, en écho avec les thèmes du deuil et de la brisure qui traversent la pièce, j'explore ici le ressassement incessant des mots et des images de même que les blancs, les ratés de la parole. Les mots peinent à dire le monde. Pour les personnages, ces mots ne semblent jamais les bons mais seule la parole, dans son déferlement imparfait, leur permet de se reconstruire. L'idée d'une parole trouée, ou émiettée, se retrouve également dans le recours à un chœur quasi muet, privilégiant le paysage de gestes, ainsi que dans une volonté de ne pas tout dire, de maintenir des « zones d'irrésolution » : au spectateur d'imaginer pourquoi Isa est partie, ce qui s'est réellement passé à Yellowknife et tout ce qui dort encore, avec la sirène, dans les eaux de la Rivière-aux-Chiens.

6.3.2 Parcours

Divisible en deux temps, entrecoupés de pauses plus ou moins prolongées, la trajectoire d'écriture suivie par l'imaginaire de l'abandonnante dans *Les Dormantes* se caractérise par le passage entre l'intériorisation de la figure de la mère perdue et une émancipation quant à celle-ci, déplacée, transformée, repérable en des déclinaisons qui ne sont plus, au final, strictement maternelles. Ce double mouvement, observé dans les différents états du texte et dans la construction des personnages, correspond aussi aux mouvances du rapport aux sources vives — les pièces *L'Autoroute* et *Poème pour une nuit d'anniversaire* de Parenteau-Lebeuf —, lesquelles, fortement présentes et prégnantes en début du processus d'écriture, se sont progressivement dissipées, permettant peu à peu l'émergence d'un imaginaire singulier et autonome.

Intériorisation (2009)

Sur le seuil de l'écriture, apparition dans les journaux de création d'une figure spectrale, fondue au chœur mais cherchant déjà à s'en détacher : « Océan-mer, mère morte, filles endormies sur les rivages du vivre » (fragment 1). Dans l'espace premier, liminal et fragile, de la création, émerge très tôt la figure de la mère perdue. Mère océane, figure composite tissée d'images allographes où s'entrelacent les réminiscences d'un spectre assis sur sa branche (*Poème pour une nuit d'anniversaire*), l'absence irradiante de l'abandonnante (*L'Autoroute*) et quelques agrégats d'images intimes, qui refusent de demeurer muettes. Présence en creux de l'absente. Eaux intranquilles dont chaque ressac ramène et précise la figure entêtante de la mère perdue. Animée d'une conscience aigüe et précise des sources vives qui l'irriguent, même si celles-ci n'apparaissent qu'en filigrane dans les journaux, l'écriture de la figure de l'abandonnante entame un tracé qui bientôt l'entraîne sur un rivage nouveau où se tient Océane, huit ans, personnage composite lui aussi, poupée gigogne abritant une ribambelle de petites filles en lambeaux. Écritures des premières scènes. Ratures. Biffures. Recommencements. L'îlot où se tient Océane est un espace habité, celui où s'animent et s'agitent une myriade de filles abandonnées qui espèrent, cherchent à « rétablir la communication » avec la mère disparue. Dans ce premier temps de l'écriture où sont esquissés les contours de la figure de l'abandonnante, la friction semi-consciente de désirs contraires — se laisser imprégner par les sources du texte ou s'en détacher, abruptement — agit sur les matériaux qui se mettent en place. Peu à peu, dans un incessant mouvement d'appropriation/transformation de la matière scripturale, la dyade mère-enfant se définit, de même que les poétiques énonciatives qui la disent : la mère morte sera une « sirène », entrée un jour, pour s'y noyer, dans les eaux boueuses de la Rivière-aux-Chiens et l'adresse à l'absente sera détournée, la parole monologuée de l'enfant étant dirigée vers un tierce personnage, une choreute, figure muette, tenant-lieu de la disparue. Alors que s'achève ce temps

de l'intériorisation des sources, la figure de l'abandonnante s'autonomise et cherche, ailleurs, à s'incarner autrement...

Émancipation (2009-2010)

Apparu directement, quasi subitement, dans la trame des *Dormantes*, sans passer par les territoires préliminaires des journaux de création, le duo Max/Isabelle imprime un mouvement à la figure de l'abandonnante. Glissement. Déplacement. Au fil d'une écriture preste, torrentueuse, la disparue change de corps et de visage : ce n'est plus la mère morte mais l'amoureuse suicidée qui désormais s'immisce avec insistance dans l'espace du texte en chantier. Rapidement, s'écrit et se réécrit une suite de scènes, toujours la même, dirait-on, où Max (se) rejoue à l'infini le retour de la morte aimée. Se détachant elle aussi du cœur, et obéissant à une nécessité voilée de se défaire de ses sources premières, l'abandonnante trouve ici une nouvelle déclinaison, amoureuse revenue du « Sombre rivage » ou des « Limbes » (extrait 2), échouée dans l'entre-deux-mondes des *Dormantes*. Cherchant, comme Océane, comme les filles abandonnées de Parenteau-Lebeuf, à « rétablir la communication » avec la disparue, Max entame un dialogue avec la morte. Ce dialogue est-il réel? Imaginé? S'agit-il de l'amorce d'un processus de deuil où le personnage, à travers la parole, dans l'espace du jeu de rêve, fait revivre l'autre avant de pouvoir s'en détacher? Évanescence, la figure de l'abandonnante refuse de se laisser déterminer entièrement. Écriture du doute et de l'insaisissable, dérive de l'abandonnante vers les zones de l'ambigu, de l'indécidé. Ce second temps de l'écriture est celui de l'affranchissement des sources : les références premières, même peu visibles ou allusives, ont disparu. Et si de nouvelles images apparaissent, telle la figure furtive de Pénélope greffée au personnage de Max, elles ne surdéterminent plus la construction des personnages ou de la fable. Extraction. Échappée bondissante hors des rets du maternel. L'écriture de la figure de l'abandonnante s'attache dorénavant à d'autres déclinaisons — l'amante,

puis, bientôt, la sœur — qui permettent, peu à peu, l'émergence du double centre lumineux de la pièce : « l'abandon, la difficulté de s'arrimer à la vie » (texte d'accompagnement). Libérée des sources premières qui ont pu, dans un premier temps de l'écriture, se révéler nourricières, la figure nouvelle de l'abandonnante ouvre la voie à ce qui était souterrain ou balbutiant, se nouant désormais à la construction de matériaux dramatiques originaux et d'images singulières qui, bien que gardant en elles quelques imperceptibles traces allographes, façonnent un paysage unique, un imaginaire autonome fait d'eaux agitées et de rivages incertains, de neige, de secrets et d'éternels retours.

(...)

CONCLUSION

Frédéric Regard (2002) inscrit le féminin dans une position perpétuellement impermanente. Pour l'auteur, à travers son « im-posture », le féminin, « s'érigeant dans le jeu complexe des figures de l'instabilité et de l'impureté, invente une différence autre » (Regard, 2002 : 83). Cette différence, que n'effraient pas l'instabilité et la cohabitation des contraires, n'a que faire de la fixité des discours et des systèmes de différenciation binaires. Pour le chercheur, on l'a vu, le féminin, qui est certes un discours mais aussi une dynamique, une « performativité langagière » (p. 7), ouvre un nouvel espace, mobile, fluctuant, qui n'est ni celui de la féminité, ni celui du féminisme, bien qu'il lui arrive d'en épouser les formes. C'est un lieu d'énonciation en perpétuelle reconfiguration qui, dans la trame du texte s'écrivant et se lisant, refusant toute « assignation à résidence » (p. 8) et, rejetant toute forme de

fixation, est traversé par l'impermanence des identités, par la constante réinvention du rapport à soi et à l'autre.

Ce féminin, que Regard désigne comme « un post-féminisme » (p. 7), s'articule souvent, dans la dramaturgie de Dominick Parenteau-Lebeuf, à travers une prédilection marquée pour l'ambivalence, la juxtaposition des antagonismes, la dissonance discursive. Chez elle, comme chez ces quelques autres auteures et artistes qui explorent de façon ludique ou corrosive des imaginaires du féminin plurivoques, inassignables, l'ambivalence agit souvent comme noyau organisateur, principe structurant de l'œuvre en entier. Ainsi que je l'ai déjà remarqué à propos des écritures dramatiques et scéniques de l'ambivalence,

[à] première vue, cela peut paraître étonnant, voire irrationnel! Or, comme l'explique Nathalie Heinich (2003), si certains voient dans la cohabitation des dissemblances un signe d'irrationalité, il s'agit-là, en fait, d'une évaluation à courte vue de la complexité du phénomène de l'ambivalence. En effet, selon l'auteure, « parler d'ambivalence, c'est justement éviter le registre — culpabilisant — de la contradiction logique, pour lequel toute contradiction est *a priori* négative. Être ambivalent n'est ni bien ni mal : c'est juste adhérer à des idées hétérogènes » (p. 19). Aussi, pour l'auteure, il importe que la compréhension des nouvelles articulations de l'imaginaire échappe au rabattement sur la logique pluriséculaire de non-contradiction, qui fait de toute position non logique une position qui serait irrationnelle, voire irréaliste!⁹⁷ (Cyr, 2006d : 33-34).

Aussi, la pensée ambivalente, qui constitue selon François Laplantine une des articulations de la pensée métisse, n'est-elle pas aberrante mais riche, complexe, porteuse d'une polysémie immanente, fluide, et toujours impermanente. Elle s'érige

⁹⁷ Poussant plus loin ce raisonnement, l'auteure affirme que « si la rationalité devait se limiter aux règles de la logique formelle et au principe de non-contradiction, il nous faudrait admettre que nous barbotons quotidiennement en pleine irrationalité; et accessoirement, que les sciences de l'homme sont superflues, puisque à peu près tout ce qui les concerne en propre échapperait à une possible « rationalisation ». Il existe, heureusement, des chercheurs qui ne font pas de la rationalité une religion, et qui en ont une conception un peu plus ouverte, ou un peu moins intégriste — c'est-à-dire moins imbécile » (Heinich, 2003 : 19).

dans l'hybridité, la contradiction, « dans le décalage et l'alternance » (Laplantine, 2003 : 229). Comme toute forme de métissage, l'ambivalence est donc mouvement, trajectoire, texture qui n'a de cesse de se faire et de se défaire, chorégraphie plutôt que topographie. On la reconnaît, à l'instar de toute construction discursive postféministe, « dans un mouvement de tension, de vibration, d'oscillation, qui se manifeste à travers des formes provisoires pouvant se réorganiser de manières qui ne sont pas totalement aléatoires sans pour autant être déterminées (...) Elle s'oppose à ou plus exactement suspend ce qui identifie totalement, fixe, stabilise, résout » (p.229). L'ambivalence est une oscillation organisatrice. Loin, donc, d'être une manifestation d'irrationalité, celle-ci caractérise, au moins partiellement, à travers les formes qu'elle endosse et les poétiques énonciatives qu'elle privilégie, la nouvelle cartographie, ou plutôt la nouvelle « chorégraphie », des imaginaires du féminin.

Dans le cadre de cette thèse, dont l'objectif principal était de mettre au jour les articulations de quelques-uns de ces imaginaires du féminin dans la dramaturgie de Dominick Parenteau-Lebeuf, cette ambivalence s'est peu à peu affirmée comme une modalité récurrente, voire comme le noyau à géométrie variable et principe organisateur de l'œuvre tout entière. Exprimée en différentes déclinaisons, l'ambivalence des imaginaires du féminin a ainsi pu être repérée et analysée à travers chacun des trois grands axes sur lesquels a porté cette recherche : les poétiques de l'énonciation, les imaginaires du corps, ainsi que les rapports à la mère et à l'héritage féministe.

Du côté de l'énonciation, deux poétiques ont été privilégiées : le jeu de rêve et la parole monologuée. L'étude de ces formes, prégnantes dans plusieurs pièces de l'auteure, a révélé une cohabitation dans les images et les discours de l'œuvre de constructions du féminin traditionnellement opposées. En effet, les figures de l'absence, de la béance, du « manque-à-être » (Lacan, 1975), liées aux conceptions psychanalytiques classiques du féminin, se sont montrées juxtaposées, voire

entrelacées, avec des conceptions féministes et postféministes faisant plutôt du féminin le lieu du trop-plein, du débordement, de l'insaisissabilité (Saint-Martin, 2004). Les différents jeux de rêve mis en place par l'auteure, notamment les visions hallucinées, scènes d'« épilepsie » et autres « schizophrénie irène-irisienne », de même que divers passages de déréalisation généralisée, ont procédé à un entretissage de ces constructions antagonistes. Ainsi, dans les pièces *Poème pour une nuit d'anniversaire*, *L'Autoroute* et *Dévoilement devant notaire*, notamment, l'imaginaire de la perte et de l'absence s'est noué à celui du débordement et de la fuite, traçant de textes en textes une trajectoire du féminin ambivalente, tissée de motifs récurrents — deuil, manque, effritement du moi mais aussi trop-plein, déferlement logorrhéique — et composant un paysage dramatique instable, aux compositions imprégnées d'irrésolution. De même, la parole monologuée s'est-elle révélée une poétique privilégiée pour mettre au jour une cohabitation des contraires en permanente reconfiguration. Par exemple, on l'a vu, dans *Dévoilement devant notaire*, les figures de l'absence et de l'inconsistance du moi, couplées à une parole débordante faisant écho à un trop-plein du corps qui ne se contient plus, chute, saigne, déferle, composent un territoire du féminin mouvant permettant que se dessine, lentement, la complexe quête identitaire d'Irène-Iris. Enfin, une troisième voie est aussi adoptée par l'auteure, qui n'est ni celle du manque ni celle du trop-plein mais celle qu'Annie Anzieu (2004) désigne comme l'imaginaire du *creux*. Loin des imaginaires du vide, qui inscrivent le féminin dans le négatif, le creux, lié à l'expérience de la corporéité, rattache plutôt le féminin à la fécondité et à la création. Souvent convoquée chez Parenteau-Lebeuf, l'image du creux gestationnel et/ou créatif se révèle par ailleurs ambivalente : dans *Dévoilement devant notaire*, un trou dans le plancher cache les pinces et tubes de peinture du père disparu, faisant de la création artistique un espace secret, inaccessible, et rattaché à une figure masculine manquante (le père); dans *Portrait chinois d'une imposteure*, un autre trou dans le plancher emprisonne également tous les possibles de la création puisque Candice y maintient enfermées ses « muses » Uranie, Calliope, Thalie et Polymnie, et fait du creux une sorte de fosse,

tombeau d'une écriture, d'un imaginaire déjà aboli avant que d'exister; dans *La petite scrap*, enfin, fait retour cette image du tombeau dans un monologue de Blanche où la mère associe son ventre vide à un trou creusé dans la terre et d'où sa fille, longtemps tenue emprisonnée, se serait échappée. Image du creux mortifère, terreuse, qui trouve cependant un écho inversé à la fin de la pièce, alors que Minnie, enceinte, exhibe un ventre « plein ». Ainsi, impermanent, traversé d'indécidabilité, l'imaginaire du creux qui sillonne entre les pages des pièces de Parenteau-Lebeuf, participe-t-il de la construction de paysages du féminin mobiles, pluriels, qui refusent l'univocité et « balaie[nt] les fixations » (Regard, 2002 : 6).

Contribuant à l'édification de ces paysages mouvants, les imaginaires du corps rencontrés dans les textes de l'auteure ne sont pas en reste. Divisibles en deux grandes catégories qui s'opposent ou, du moins, qui dessinent des parcours du féminin divergents, les imaginaires corporels observés au fil des textes s'inscrivent soit du côté de la diffraction, soit du côté de l'affirmation. Appartiennent à la première catégorie : le corps fragmenté en mille éclats, dépossédé de son « je » et de son individualité, du personnage d'Ellifal dans *Nacre C*; le corps débordant d'Irène-Iris, dans *Dévoilement devant notaire*, en proie à une sorte de trop-plein et qui ne cesse de se répandre en fluides et en paroles (épistaxis, rêveries érotiques, imagerie élémentaire), comme s'il cherchait à s'évader hors d'un moi étriqué et approximatif; le corps désincarné, enfin, de Marie-Paule, dans *Vive la Canadienne!*, qui, désinvesti, anesthésié, comme arraché à lui-même, maintient à distance l'expérience traumatique du viol. Or, comme dans la plupart des pièces de l'auteure, l'imaginaire corporel déployé dans *Vive la Canadienne!* n'est pas univoque. Ainsi, à ce corps désincarné, quasi aboli, se superpose dans l'énonciation un autre imaginaire, opposé, relevant plutôt de l'affirmation. En effet, par le biais de la « voix traversante » du personnage antérieur, Marie-Paule fait revivre ses fantasmes de fillette de huit ans qui « brûle d'être une féminine » (Parenteau-Lebeuf, 2005 : 8). Ici, la réappropriation imaginaire de la différenciation genrée, voire de la sur-différenciation, permet au personnage de

réinvestir autrement l'expérience de la corporéité. Refuge, source d'*empowerment* provisoire, la féminité réécrite par l'analepse offre au personnage une autre forme de rempart contre l'expérience immédiate de l'effraction de la chair. Ainsi, alors que le corps violenté s'énonce en creux dans *Vive la Canadienne!*, s'érige aussi dans la pièce un tout autre imaginaire du corps, rattaché, celui-là, au désir plein de l'affirmation identitaire. Relève également du registre de l'affirmation le rapport ambigu à la « femellité » et à la maternité qu'entretient le personnage de Maribel dans *Vices cachés*. En proie à l'expérience de l'abjection, laquelle est fondée sur un double mouvement d'attraction et de répulsion (Kristeva, 1983), le personnage oscille, cherche sa voie corporelle, entre refus terrifié de la parturition et désir de retrouver, en soi, un maternel à réinventer.

En somme, entre les pôles distants de la diffraction et de l'affirmation, les imaginaires du corps qui se mêlent, se superposent ou s'entrechoquent dans l'œuvre de Parenteau-Lebeuf se montrent multiples et mobiles : de l'effritement et de l'effacement au débordement, en passant par la sur-différenciation de genre et par le va-et-vient entre attraction et répulsion à l'égard de la maternité, ces constructions tracent les contours, dans l'expérience de la lecture croisée des textes, d'un paysage interdiscursif de l'ambivalence. Dans cet espace, dont l'analyse a sillonné quelques-uns des possibles, s'écrit l'inassignable d'un imaginaire de la corporéité métissé et mouvant, toujours impermanent.

Enfin, un même discours de l'ambivalence traverse, voire détermine, les rapports à la mère et à l'héritage féministe que déploie l'auteure tout au long de son œuvre. Dans ce troisième axe de la recherche, j'ai observé deux types de rapports à la mère qui, à première vue, semblent opposés : le lien à la mère perdue et le lien à la mère « sur-présente ». Qu'elle soit morte (*Poème pour une nuit d'anniversaire*) ou « abandonnante » (*L'Autoroute*), la mère perdue constitue une figure obsédante chez Parenteau-Lebeuf, une présence-absence lancinante autour de laquelle se tisse une

quête identitaire tandis que, pour le personnage de la fille, « le moi se construit grâce au deuil de la mère » (Saint-Martin, 1999 : 189). À travers une dynamique spiralée, où alternent mouvements de détachement et intériorisation de la mère en soi, la traversée du deuil permet au personnage filial d'éclorre, de naître à elle-même. Étonnamment, une même dynamique ambivalente, faite d'incessantes oscillations, détermine le rapport à la mère dans les textes où celle-ci se montre « sur-présente » : pour accéder à l'écriture et à son espace imaginaire, Candice (*Portrait chinois d'une imposteure*), doit se libérer d'une étouffante « emprise maternelle » (Couchard, 1991) mais tout en intériorisant et en s'appropriant une part d'un désir maternel — « tu seras une grande auteure » — ayant force d'injonction; Minnie (*La petite scrap*), dans un registre beaucoup plus sombre, traverse quant à elle l'expérience du « ravagé » (Lessana, 2002), se libérant, par le biais d'un matricide symbolique, de l'inceste platonique dans lequel sa mère la tenait emprisonnée. Or, même séparée de cette dernière, la jeune femme ne rejette pas complètement le maternel puisque, au terme de la pièce, elle entame une nouvelle grossesse. Ainsi, faisant du personnage de Minnie un espace d'énonciation mobile, qui entremêle les voix filiales et maternelles, et amalgamant les images corrosives de l'infanticide et du matricide avec celles, opposées, de l'amour et de la renaissance, *La petite scrap* se déploie dans un paysage du féminin perpétuellement plurivoque, marqué d'irrésolution.

À un autre niveau de réflexion, une même dynamique ambivalente traverse le rapport au discours féministe qu'explore Parenteau-Lebeuf dans plusieurs textes, notamment dans *Dévoilement devant notaire* et dans *Vive la Canadienne!* Adoptant une posture discursive changeante, l'espace énonciatif qui s'affirme dans ces deux pièces est multiple et ne cesse d'osciller entre des pôles apparemment antagonistes. En effet, comme j'ai pu l'observer, le discours s'exprime ici dans le balancement entre l'affirmation — voire le ressassement — d'un antiféminisme acerbe et la perpétuation, en soi et quasi malgré soi, de l'idéologie féministe, cette dernière se manifestant par le biais de la quête permanente de l'affirmation de soi comme sujet.

Une affirmation qui, à l'instar des pièces explorant le rapport à la figure maternelle, s'exprime dans un double mouvement d'intégration et de « désidentification » d'avec la mère et ce que ce personnage recouvre symboliquement, c'est-à-dire le discours féministe. Qu'il soit incorporé, mis en doute, mis en pièces, ou réinventé, successivement ou dans un même élan, ce discours agit, pour les innombrables « filles de guerres lasses » inventées par Parenteau-Lebeuf, comme importante matière d'identité. Une matière souple, changeante, aux reconfigurations infinies.

Ainsi, loin de se poser comme une modalité énonciative précaire ou « irrationnelle », (Heincih, 2003), l'ambivalence agit chez Parenteau-Lebeuf comme ciment de l'œuvre, principe structurant de l'imaginaire et source d'une partie de sa cohérence et de son originalité. Aussi, pour moi, l'ambivalence des imaginaires du féminin, dans ses différentes déclinaisons — tant esthétiques que discursives — s'est-elle révélée, tout au long de cette recherche, comme l'un des fils rouges pouvant relier les pièces entre elles et orienter un parcours de lecture et de compréhension de l'œuvre de Parenteau-Lebeuf. Assurément, il y aurait d'autres axes et d'autres trajectoires possibles pouvant se tramer autour de cette dramaturgie complexe et protéiforme mais la dynamique ambivalente, de même que le vaste et changeant territoire du féminin m'ont semblé centraux, au plus près du battement de cœur de chacune des pièces de l'auteure. Aussi, ces dimensions, en résonance avec mes propres préoccupations dramatiques, m'ont-elles interpellée le plus vivement et m'ont-elles parues, ici, les plus éclairantes.

Par ailleurs, un sous-objectif de la thèse consistait à observer et comprendre la mise en place de résonances interdiscursives entre les imaginaires du féminin rencontrés chez Parenteau-Lebeuf et ceux apparaissant, au fil de l'écriture, dans mon texte dramatique *Les Dormantes*. Écrivant cette pièce depuis le deuil irrésolu de « l'écriture-faim », dans l'inaccession consentie au manque créateur caractéristique

des « écritures de l'anorexie » (Meuret, 2006)⁹⁸, cette écriture, toujours inaboutie (bien qu'il existe une version préliminaire de la pièce), a connu plusieurs blancs, plusieurs passages à vide, temps suspensifs où la recherche et l'analyse dramatique se sont substitués, provisoirement, à une création peinant à éclore hors de ses habituels territoires du vide. Or, à travers un mouvement d'oscillation entre recherche et création, une écriture s'est néanmoins doucement déployée, nourrie non plus uniquement par le manque, son imaginaire et son expérience corporelle mais — partiellement — par les imaginaires du féminin rencontrés chez Parenteau-Lebeuf et par le travail d'analyse se tramant autour de ceux-ci.

Aussi, dans le dernier chapitre de cette thèse, est-ce cette dynamique de réverbération interdiscursive qui est mise au jour. Privilégiant la construction d'une réflexion empruntant la méthodologie des « Pratiques analytiques créatives » (Richardson, 2000), lesquelles, je l'ai souligné, font de l'écriture un trajet vers la connaissance, voire une forme de la connaissance elle-même, j'ai cherché à révéler cette dynamique de co-présence textuelle à travers la construction de trois parcours distincts. Ceux-ci, adoptant la forme d'assemblages textuels composés de matière écrite hétérogène (entrées de journaux de création, notes liminaires, extraits de scène...), étaient suivis, chaque fois, par une réflexion postpoïétique, elle-même rédigée dans une prose non traditionnelle, analytique en même temps qu'évocatrice et sensible.

⁹⁸ Isabelle Meuret, dans *L'Anorexie créatrice* (2006), souligne qu'« on ne peut arrêter une liste de caractéristiques propres à l'écriture anorexique » (p. 185) et que l'esthétique qui la fonde est un territoire à géométrie variable, bien que fait de motifs récurrents. Cette écriture du manque peut prendre la forme de « l'écriture-faim », lorsque l'acte d'écrire se fait nourricier, se substituant à la sustentation effective d'un corps maintenu affamé. Cette écriture peut également s'affirmer à travers les signes du manque (rythme, style) qu'elle met en place. Ainsi, « [j]ouant de vides et de pleins, avançant sur le fil tendu d'une perpétuelle irrésolution entre présence et disparition, l'esthétique anorexique, combinant à l'infini les stigmates de son énonciation, témoigne de la douloureuse ambiguïté d'une expérience des limites, où la force désirante de la vie n'a de cesse de s'avancer à la lisière de la mort » (Cyr, 2011 : 126).

Ces trois parcours, qui abordaient les poétiques de l'énonciation, les imaginaires du corps et les fluctuations de la figure de l'abandonnante, ont montré l'écriture en marche comme espace impermanent, pénétré et agi par des constructions discursives venues d'ailleurs, obéissant à divers mouvements de greffes et de retraits, et faisant des imaginaires du féminin des « vases poétiquement communicants ». Mais, plus encore que des poétiques d'énonciation contigües ou que le partage d'une idéologie ou d'un univers de référence, ces trajectoires m'ont révélé une parenté entre les imaginaires du féminin observés chez Parenteau-Lebeuf et ma relation à ceux-ci dans le trajet poétique. En effet, l'ambivalence, l'oscillation continue entre détachement et réappropriation des formes et des discours, rencontrées chez l'auteure, a trouvé un écho dans le parcours d'écriture des *Dormantes*, celui-ci s'établissant dans une ambivalence perpétuellement reconduite à l'égard de ses sources vives. Cette ambivalence s'est montrée particulièrement prégnante au niveau de deux modalités interdiscursives, soit la référence et l'intentionnalité, lesquelles, dans un jeu d'oscillations continues, n'ont cessé de s'affirmer, de disparaître, puis de réapparaître, autrement.

Ainsi, le même mouvement spiralé, observé chez Parenteau-Lebeuf, entre rapprochement et autonomisation différenciatrice, s'est-il mis en place, à un autre niveau, dans l'espace et la dynamique d'écriture des *Dormantes*. Bien sûr, d'autres dynamiques, rattachées à d'autres espaces discursifs, sont aussi à l'œuvre dans cette écriture en cours mais ce mouvement spiralé, inscrivant la création sous le signe de l'ambivalence et de « l'im-posture », et se substituant à « l'anorexie créatrice » ou donnant à ses paysages une nouvelle forme, a semblé, pour moi, le plus agissant et le plus éclairant pour la suite des choses. Ainsi, au moment de rédiger ces lignes, sur le seuil d'une nouvelle reprise de ce mouvement spiralé, la conscience pleine de cette relation mouvante à l'univers de l'auteure, à quelques autres sources vives, de même qu'à mes propres paysages intérieurs, agit comme une invite à poursuivre, à entrer à

nouveau, mais autrement, dans l'espace fragile de la création et des imaginaires du féminin, dans le territoire ondoyant, et inassignable, du texte à naître.

RÉFÉRENCES

- Abramovic, M. (1995). *Cleaning the House*. New York : Academy editions.
- Angenot, M. (1978). Le Paradigme absent: éléments d'une sémantique de la science-fiction. *Poétique*, 33, 74-89.
- Angenot, M. (1983). Intertextualité, interdiscursivité, discours social. *Texte*, 2, 101-112.
- Angenot, M. (1991). Les idéologies ne sont pas des systèmes. *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, 11, (2-3), 181-202.
- Anzieu, A. (2004 [1989]). *La femme sans qualité*. Paris : Dunod.
- Anzieu, D. (1981). *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard, NRF.
- Anzieu, D. (1985). *Le Moi-peau*. Paris : Dunod.
- Ardenne, P. (2001). *L'image corps*. Paris : Éditions du Regard.
- Audet, R. (Dir.). (2009). *Enjeux du contemporain*. Québec : Éditions Nota bene.
- Audet, R. et Saint-Gelais, R. (Dir.). (2007). *La fiction, suites et variations*. Québec/Rennes : Éditions Nota bene/Presses universitaires de Rennes.
- Bachelard, G. (1942). *L'Eau et les rêves*. Paris : José Corti.
- Banks, M. (2001). *Manuel de chasse et de pêche à l'usage des filles*. Paris : Rivage.
- Banu, G. (2003). Solitude du dos et frontalité chorale, *Alternatives théâtrales*, 76-77, 12-17.
- Barthes, R. (2000). *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1981). *Le grain de la voix : entretiens 1962-1980*. Paris : Seuil.
- Baumgardner, J. et A. Richards (2000). *ManifestA. Young Women, Feminism and the Future*. New York : Farras, Straus & Giroux.
- Beaud, S. et Weber, F. (1997). *Guide de l'enquête de terrain. Produire et analyser des données ethnographiques*. Paris : Éditions La Découverte, coll. Repères.

- Beaudin, E. (1999). *Processus de contamination interdiscursive et intertextuelle dans les œuvres filmiques de Woody Allen*. Mémoire de maîtrise, inédit. Montréal : UQAM.
- Beger, N. J. (1997). *Present theories, past realities : feminist historiography meets poststructuralisms*. Francfort : Viademica.
- Benhamou, A.-F. (1994). Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul? *Alternatives théâtrales*, 45, 24-29.
- Bennett, P. (1986). *My life, a loaded gun. Female creativity and feminist poetics*. Boston : Beacon Press.
- Bordo, S. (1993). *Unbearable weight. Feminism, Western culture and the body*. Berkeley: University of California Press.
- Borgomano, M. (2001). La Quarantaine de Le Clézio et le vertige intertextuel. Dans A. Tassel (Dir.), (2001), *Nouvelles approches de l'intertextualité* (p.199-211). Nice : Presses Universitaires de Nice-Sophia Antipolis.
- Boulerice, S. (2010) *Martine à la plage*. Texte dramatique inédit.
- Boulerice, S. (2008). *Qu'est-ce qui reste de Marie-Stella?* Texte dramatique inédit.
- Bouloumié, A. (2007). Espace du corps et corps du désir dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert. Dans Marcheix, D. et N. Watteyne (Dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*. Limoges : Presses universitaires de Limoges, 185-197.
- Bourgoyne, L. (2004). Et vous faites quoi dans la vie? *Jeu*, 111, 109-113.
- Brisac, G. (2002). *La marche du cavalier*. Paris: Éditions de l'Olivier/Le Seuil.
- Brooks, A. (1997). *Postfeminisms : Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*. Londres : Routledge.
- Bruce, D. (1995). *De l'intertextualité à l'interdiscursivité*. Toronto : Éditions Paratexte/Trinity College.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble*. New York : Routledge.

- Camerlain, L. et C. Fréchette (1985). Le théâtre expérimental des femmes : essai en trois mouvements. *Les Cahiers de théâtre Jeu*, 36, 59-66.
- Camus, M. (Dir.). (2007). *Création au féminin*. V.2 : Filiations. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon.
- Camus, M. et Rétif, F. (Dir.). (2004). *Lectrices. La littérature au miroir des femmes*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon.
- Cardinal, M. (1987). *La Médée d'Euripide*. Paris : Grasset.
- Carroll, L. (1994). *Alice au Pays des Merveilles; De l'autre côté du miroir*. Paris : Gallimard.
- Changeux, J.-P. (1994). *Raison et plaisir*. Paris : Odile Jacob.
- Chemama, R. (Dir.). (1995). *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Larousse.
- Cixous, H. (1986). *Entre l'écriture*. Paris : Des femmes.
- Couchard, F. (1991). *Emprise et violence maternelles, étude d'anthropologie psychanalytique*. Paris : Dunod.
- Cyr, C. (2003). *Je ne pensais pas que ce serait sucré*. Texte dramatique inédit. Montréal : Centre des auteurs dramatiques (CEAD).
- Cyr, C. (2004). L'autoreprésentation chez Vanessa Beecroft : détournement et dissémination. *Les Cahiers de théâtre Jeu*, 111, 130-136.
- Cyr, C. (2006a). Mater Dolorosa. *Les Cahiers de théâtre Jeu*, 120, 19-23.
- Cyr, C. (2006b). Les paysages de la parole : Dominick Parenteau-Lebeuf. *Les Cahiers de théâtre Jeu*, 120, 168-175.
- Cyr, C. (2006c). Filles hautement inflammables. *Les Cahiers de théâtre Jeu*, 118, 18-27.
- Cyr, C. (2006d). Contraires mis en corps. *Esse arts + opinions*, 56, 32-39.
- Cyr, C. (2007a, mars). *Écriture et matériaux migrants*. Communication présentée dans le cadre d'une rencontre autour de la production théâtrale *Je ne pensais pas que ce serait sucré*, Cégep de Sherbrooke.

- Cyr, C. (2007b). Représentation et olfaction : le spectateur au parfum. *Les Cahiers de théâtre Jeu*, 125, 127-133.
- Cyr, C. et Fortin, S. (2007). La jeune fille et le corps : danser entre docilité et résistance. *Les Cahiers de théâtre Jeu*, 125, 112-116.
- Cyr, C. (2011). Une écriture de l'anorexie. « Parle-moi comme la pluie et laisse-moi écouter » de Tennessee Williams. *Jeu*, 140, 122-128.
- Cyr, C. (2012). Le féminin choral dans *Tout comme elle*. Entre l'indivisibilité et la diffraction. Dans Thérèse Saint-Gelais (Dir.), *Loin des yeux, près du corps. Entre théorie et création*. Montréal : Éditions du Remue-ménage.
- Danan, J. (1995). *Le théâtre de la pensée*. Rouen : Médiannes.
- David, C. (1992). *La bisexualité psychique. Essais psychanalytiques*. Paris : Payot.
- David, G. (2009). (Dir.). *Le corps déjoué : figures du théâtre de Larry Tremblay*. Carnières : Lansman.
- De la Chenelière, E. (2010) *L'imposture*. Montréal : Fides.
- De Pas, J.-M. (1995). *Le malléable et sa pétrification. Essai poétique sur une pratique sculpturale*. Paris : Presses universitaires du Septentrion.
- Delcourt, T. (2007). *Au risque de l'art*. Lausanne : Éditions L'Age d'Homme.
- Delgado, J. (2004). Les collectifs féminins. Un art féministe par ricochet. *La Presse*, Éd. du 6 mars, D4.
- Demers, A. (2000). *Parcours du féminin dans l'œuvre cinématographique de Jane Campion*. Mémoire de maîtrise inédit, Université du Québec à Montréal.
- Denfeld, R. (1995). *The new Victorians : a young women's challenge to the old feminist order*. New York : Warner Books.
- Despres, R.T. (1996). *L'Écriture-faim: the Writing of Hunger in Twentieth-Century Women's Autobiography*. Thèse de doctorat inédite. Indiana University.
- Didier, B. (1981). *L'écriture-femme*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Doillon, J. (Réalisateur). (2006). *Ponette*. [long métrage]. Paris: Les Films Alain Sarde.

- Drake, J. et Heywood, L. (1997). *Third Wave Agenda : Being Feminist, Doing Feminism*. Minneapolis et London : University of Minnesota Press.
- Dubé, M. (2005). Des vagues et des rives. Dans M. N. Mensah (Dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe*. Montréal : Éditions du Remue-Ménage, 193-206.
- Dula-Manoury, D. (2004). *Queneau, Perec, Butor, Blanchot. Éminences du rêve en fiction*. Paris : L'Harmattan.
- Durif, E. (1999). *Meurtres hors champ*. Paris : Actes Sud.
- Eigeldinger, M. (1987). *Mythologie et intertextualité*. Genève : Slatkine.
- Eissen, A. (2005). Le fantôme dans *Le deuil sied à Électre* ou les pièges d'une métaphore. Dans F. Lavocat et F. Lecercle (Dir.), *Dramaturgies de l'ombre* (p. 487-497). Rennes : PUR.
- Eisner, E. (1993), Forms on understanding and tu future of educational research, *Educational Researcher*, 22, 5-11
- Elkouri, R. (2008, 10 juin). *Le féminisme en string* [En ligne]. Accès : <http://www.cyberpresse.ca>
- Ellis, C. et Bochner, A. (2000). Autoethnography, personal narrative, reflexivity. Dans N. Denzin et S. Lincoln (Dir.). *Handbook of Qualitative Research* (p. 733-768). Sage Publication.
- End, A. (2008, 16 juin). *Entre hémorroïdes et domination, le nouveau féminisme allemand* [En ligne]. Accès : <http://www.cyberpresse.ca>
- Eugenides, J. (1995). *Les vierges suicidées*. Paris : Plon.
- Faludi, S. (1991). *Backlash : the undeclared war against American women*. New York : Crown.
- Farcy, G.-D. (2000). (Dir.). *L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*. Caen : Presses universitaires de Caen.
- Féral, J. (2007). *Mise en scène et jeu de l'acteur. Voix de femmes* (T. 3). Montréal : Québec Amérique.

- Fink, R. A., Ward, T. B. et Smith, S. (1992). *Creative Cognition, Theory, Research and Applications*. Cambridge : Massachusetts Institute of Technology.
- Fortin, S., Cyr, C., Tremblay, M. et Trudelle, S. (2008). Donner une voix : les pratiques analytiques créatives pour écrire la danse. Dans S. Fortin (Dir.), *La danse et les constructions de la santé : du corps intime au corps social*. Montréal : PUQ, p. 225-247.
- Foucault, M. (1990). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard.
- Fréchette, C. (2008). *La petite pièce en haut de l'escalier*. Paris : Actes Sud.
- Freud, S. (1954). *Cinq psychanalyses*. Paris : PUF.
- Freud, S. (1967). *Études sur l'hystérie*. Paris: PUF.
- Freud S. (1984 [1932]), *La féminité, XXXIIIe conférence. Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*. Paris : Gallimard.
- Gamble, S. (2004). Postfeminism. Dans Gamble, S. (Dir.) *The Routledge Companion to feminism and postfeminism* (p. 43-54). London : Routledge.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Paris : Seuil.
- Gignoux, A. C. (2001). De l'intertextualité à la réécriture. Dans Tassel, A. (Dir.), *Nouvelles approches de l'intertextualité* (p. 53-64). Nice : Presses Universitaires de Nice-Sophia Antipolis.
- Gignoux, A. C. (2005). *Initiation à l'intertextualité*. Paris : Ellipses.
- Goldberg, R. (1999). *Performances. L'art en action*. Londres : Thames & Hudson.
- Guérin, G. (1990). Être en deuil. Dans G. Raimbault (Dir.), *L'Enfant et la mort*. Paris : Privat.
- Guyomard, P. (2002). L'Une et l'Autre. Dans Allendesalazar, M. (Dir.), *Invention du féminin* (p. 11-21). Paris : Campagne première.
- Haase-Dubosc, D. (1988). Colette. L'une et l'autre. *Les Cahiers du GRIF*, 39, 55-68.
- Hébert, A. (1988). *Le premier jardin*. Paris : Seuil.

- Heinich, N. et C. Eliacheff (2002). *Mères-filles, une relation à trois*. Paris : Albin Michel.
- Heinich, N. (2003). *Les ambivalences de l'émancipation féminine*. Paris : Albin Michel.
- Henry, A. (2004). *Not My Mother's Sister : Generational Conflict and Third-Wave Feminism*. Bloomington : Indiana University Press.
- Héritier, F. (1994). *Les deux sœurs et leur mère. Anthropologie de l'inceste*. Paris : Odile Jacob.
- Heulot-Petit, F. (2009). Présences de l'autre : éléments de dramaturgie du monologue et de la pièce monologuée contemporaine. Dans Triau, C. et F. Dubor (Dir.), *Monologuer. Pratiques du discours solitaire au théâtre*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes/La licorne, 197-219.
- Hirsch, M. (1989). *The Mother/Daughter Plot : Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington : University of Indiana Press.
- Hubert, M.-C. (2006). (Dir.). *Les formes de la réécriture au théâtre*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, coll. Textuelles.
- Hubert, M.-C. (2006a). Avant-propos. Dans M.-C. Hubert (Dir.). *Les formes de la réécriture au théâtre* (p. 4-11). Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, coll. Textuelles.
- Huston, N. (1990). *Journal de la création*. Paris : Seuil.
- Huston, N. (1994). *La Virevolte*. Paris : Seuil.
- Irigaray, L. (1987). *Sexes et parentés*. Paris : Minuit.
- Jacques, H. (2010). *Un théâtre de l'écoute. Statut du texte et modalités de jeu dans les mises en scène de Denis Marleau*. Thèse de doctorat inédite, Québec : Université Laval.
- Jarque, A. (2005). Soirée meurtres et martyres, *Jeu*, 115, 36-40.
- Jones, A. (1998). *Body Art : Performing the Subject*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Kemeid, O. (2008). *Bacchanales*. Texte dramatique inédit.

- Kristeva, J. (1964). *Semeiotike*. Paris : Seuil.
- Kristeva, J. (1970). *Le texte du roman*. Paris : The Hague.
- Kristeva, J. (1983). *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*. Paris : Seuil.
- Kristeva, J. (1987). *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard.
- Kübler-Ross, E. et D. Kessler (2009). *Sur le chagrin et le deuil : trouver un sens à sa peine à travers les cinq étapes du deuil*. Paris : JC Lattès.
- Lacan, J. (1966). *Les Écrits*. Paris : Seuil.
- Lacan, J. (1975). *Le Séminaire, Livre XX : Encore*. Paris : Seuil.
- Lacan, J. (1973). *L'Étourdit. Scilicet, 4*. Paris : Seuil.
- Ladoo, H. S. (2006). *Nulle douleur comme ce corps*. Montréal : Les Allusifs.
- Lahire, B. (2004). *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris : Éditions La Découverte.
- Lamoureux, D. (2005). La réflexion *queer* : apports et limites. Dans M. N. Mensah (Dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe*. Montréal : Éditions du Remue-Ménage, 91-103.
- Lancri, J. (2001). Modestes propositions sur les conditions d'une recherche en Arts Plastiques à l'Université. *Plastik, 1, L'expérience intérieure* [En ligne : <http://cerap.univ-paris1.fr/spip.php?article24>]
- Laplantine, F. (2001). *Métissages*. Paris : J. J. Pauvert.
- Le Breton, D. (1990). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Le Breton, D. (2003). *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*. Paris : Métailié.
- Le Breton, D. (2006). *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*. Paris : Métailié.
- Lê-Huu, M.-C. (2005). *Jouliks*. Carnières : Lansman Éditeur.

- Lefèbvre, G. (2008, 18 juin). *Du string et autres époques* [En ligne] Accès : <http://www.chroniquesblondes.com/2008/06/18/du-string-et-autres-epoques/>
- Lehmann, H.-T. (2002). *Le théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche.
- Lejeune, P. (1996). *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Lelarge, I. (2007). Rideau : Entrevue avec Brigitte Haentjens. *ETC*, 80, 15-19.
- Leroux, L. P. (2010). *Se taire*. Sudbury : Éditions Prise de parole.
- Lesage, M.-C. (2009). Dramaturgie contemporaine. Une forme en fuite ou en devenir? Dans R. Audet (Dir.), *Enjeux du contemporain* (p. 49-67). Québec : Éditions Nota bene.
- Lesage, M.-C. (2004). Sarah Kane, dans la souillure du monde, *les Cahiers de théâtre Jeu*, 106, 111-120.
- Lessana, M.-M. (2000). *Entre mère et fille : un ravage*. Paris : Hachette.
- Letourneux, M. (2007). Le récit de genre comme matrice transfictionnelle. Dans R. Audet et R. Saint-Gelais (Dir.), *La fiction, suites et variations* (p.71-87). Québec/Rennes : Éditions Nota bene/Presses universitaires de Rennes.
- Lyotard, J.-F. (1986). *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris : Galilée.
- Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne*. Paris : Éditions de Minuit.
- Mallarmé, S. (2003). *Œuvres complètes*. V.2. Paris : Gallimard.
- Mangold, J. (1999). (Réalisateur). *Girl, interrupted*. Los Angeles : 3Art Entertainment/Columbia Pictures.
- Marcheix, D. et Watteyne, N. (2007). Présentation. Dans Marcheix, D. et N. Watteyne (Dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*. Limoges : Presses universitaires de Limoges, 9-15.
- Maurin, F. (2000). Adapter ad lib. Dans G.-D. Farcy (Dir.), *L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance* (p. 87-92). Caen : Presses universitaires de Caen.

- Mavrikakis, C. et Poirier, P. (Dir.). (2006). *Un certain genre malgré tout : pour une réflexion sur la différence sexuelle à l'œuvre dans l'écriture*. Québec : Éditions Nota bene.
- Méchoulan, É. (2003). Intermédialités : le temps des illusions perdues. *Intermédialités, 1*, « Naître », 9-27.
- Mégevand, M. (2005). « Choralité », dans *Les nouveaux territoires du dialogue*, dirigé par J.-P. Sarrazac, Paris : Actes Sud-Papiers, 36-40.
- Mensah, M. N. (2005). Une troisième vague féministe au Québec? Dans M. N. Mensah (Dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe*. Montréal : Éditions du Remue-Ménage, 11-27.
- Meuret, I. (2006). *L'anorexie créatrice*. Paris: Klincksieck.
- Mitchell, J. (1974). *Psychoanalysis and Feminism*. New York: Vintage.
- Mucchielli, A. (Dir.). (2002). *Dictionnaires des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin.
- Mukaia, T. (1989). A call for our language : Anorexia from within. *Women's studies international forum, 12*, 613-638.
- Mulvey, L. (1988). *Visual and other pleasures*. Bloomington : Bloomington Indiana University Press.
- Nancy, J.-L. (2004). *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*. Québec : Nota bene.
- Naouri, A. (1998). *Les filles et leurs mères*. Paris : Odile Jacob.
- Oates, J. C. (1988). *Marya*. Paris : Stock.
- Parenteau-Lebeuf, D. (1993). Histoire d'une jeune fille piquée d'héroïnes et de son double qui écrit pour elle. *Les Cahiers de théâtre Jeu, 66*, 19-22.
- Parenteau-Lebeuf, D. (1997). *Poème pour une nuit d'anniversaire*. Carnières : Lansman Éditeur.
- Parenteau-Lebeuf, D. (1999). *L'Autoroute*. Carnières : Lansman Éditeur.

- Parenteau-Lebeuf, D. (2002). *Dévoilement devant notaire*. Carnières : Lansman Éditeur.
- Parenteau-Lebeuf, D. (2003). *Portrait chinois d'une imposteure*. Carnières : Lansman Éditeur.
- Parenteau-Lebeuf, D. (2005). *Filles de guerre lasse*. Carnières : Lansman Éditeur.
- Parenteau-Lebeuf, D. (2005). *La petite scráp*. Carnières : Lansman Éditeur.
- Parisot, F. (2001). L'intertextualité dans Concert baroque d'Alejo Carpentier : une mosaïque d'esthétiques variées. Dans Tassel, A. (Dir.), *Nouvelles approches de l'intertextualité* (p. 225-256).
- Passeron, R. (1996). *La naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*. Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes.
- Pêcheux, M. (1975). *Les vérités de La Palice*. Paris : Maspero.
- Pelletier, P. (1995). *Joie*. Montréal: Éditions du Remue-Ménage.
- Phelan, P. et Reckitt H. (2001). *Art and Feminism*. New York : Phaidon Press.
- Piéagy-Gros, N. (1996). *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Dunod.
- Plath, S. (1999). *Journaux : 1950-1962*. Paris : Gallimard.
- Plath, S. (1976). *Trois femmes : poème à trois voix*. Paris : Des Femmes.
- Plath, S. (1988). *Lettres aux siens : correspondance 1950-1963*. Paris : Des Femmes.
- Plourde, É. (2007). Explorer les territoires de l'intime : le monologue dans la nouvelle dramaturgie québécoise. Dans I. Roy, C. Garand et C. Borello (Dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*. Québec : Éditions Nota bene, 343-357.
- Plummer, C., Fortin, S. et R. Buck (2008). Boost. *Le bulletin Feldenkrais France*, 60, 17-26.
- Poulain, A. (2011). (Dir.). *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Prieto, L. (1975). *Pertinence et pratique*. Paris : Minuit.

- Queneau, R. (1947). *Exercices de style*. Paris : Gallimard.
- Ramsey, D. (1999). Feminism and Psychoanalysis. Dans Gamble, S. (Dir.). *The Routledge Critical Dictionary of Feminism and Postfeminism*. New York : Routledge.
- Regard, F. (2002a). *L'écriture féminine en Angleterre. Perspectives postféministes*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Regard, F. (2002b). *La force du féminin*. Paris : La Fabrique éditions.
- Régy, C. (1999). *L'ordre des morts*. Besançon : Les Solitaires intempestifs.
- Reich, Y. (2007). Violence du corps, violence culturelle : Putain de Nelly Arcan. Dans Marcheix, D. et N. Watteyne (Dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*. Limoges : Presses universitaires de Limoges, 179-183.
- Richardson, L. (2000). Writing. A Method of Inquiry. Dans N. Denzin et S. Lincoln (Dir.), *Handbook of Qualitative Research* (p. 923-948). Sage Publication.
- Riffaterre, M. (1979). *La production du texte*. Paris : Seuil.
- Riviere, J. (1929). Womanliness as a Masquerade. *International Journal of Psychoanalysis*, 10, 303-313.
- Robert, L. (1996). Il était une fois... l'acteur. *Voix et Images*, vol. 21, 2, 391-399.
- Robert, L. (2004). Le grand récit féminin ou De quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes. Dans C. Hébert et I. Perelli-Contos (Dir.), *La narrativité contemporaine au Québec, t.2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Roiphe, K. (1993). *The morning after: sex, fear and feminism on campus*. Boston; Toronto : Little; Brown.
- Roy, I. (2007a). Préface. Dans I. Roy, C. Garand et C. Borello (Dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*. Québec : Éditions Nota bene, 5-12.

- Roy, I. (2007b). Du moi individuel au moi collectif : un itinéraire monologique nationaliste. Dans I. Roy, C. Garand et C. Borello (Dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*. Québec : Éditions Nota bene, 333-342.
- Ryngaert, J.-P. (1991). *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Bordas.
- Ryngaert, J.-P. (2003). *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Nathan.
- Ryngaert, J.-P. (Dir.). (2005). *Nouveaux territoires du dialogue*. Paris : Actes Sud-Papiers.
- Ryngaert, J.-P. et J. Sermon (2006). *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Montreuil-sous-Bois : Éditions Théâtrales.
- Saint-Gelais, R. (2001). La fiction à travers l'intertexte. Pour une théorie de la transfictionnalité. Dans A. Gefen et R. Audet (Dir.), *Frontières de la fiction* (p.43-75). Québec/Bordeaux : Éditions Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux.
- Saint-Gelais, R. (2007). Contours de la transfictionnalité. Dans Audet, R. et St-Gelais, R. (Dir.). *La fiction, suites et variations* (p. 5-22). Québec/Rennes : Éditions Nota bene/Presses universitaires de Rennes.
- Saint-Gelais, T. (2003). Vanessa Beecroft. À la recherche du corps perdu ou De la mécanique des corps. *Parachute*, 112, 60-73.
- Saint-Martin, L. (1999). *Le nom de la mère*. Québec : Nota bene.
- Saint-Martin, L. (2004). De la féminité au féminin. Dans Mongeon, S. et Klimkiewicz, A. (Dir.). *Esquisses du féminin. Les contours d'une dérive* (p. 9-12). Montréal : CELAT/UQAM.
- Salvayre, L. (1997). *La compagnie des spectres*. Paris : Seuil.
- Sandelowski, M. (1994). The proofs in the pottery : towards a poetic for qualitative enquiry. Dans J. Morse (Dir.) *Critical issues in qualitative research methods*, Sage: Londres.
- Sarrazac, J.-P. (2001). « L'impersonnage. En relisant "La crise du personnage" », *Jouer le monde, Études théâtrales*, 20, 41-50.

- Sarrazac, J.-P. (2003). « Choralité. Note sur le postdramatique », *Alternatives théâtrales*, 76-77, 28-29.
- Sarrazac, J.-P. (2004). *Jeux de rêve et autres détours*. Belval : Circé.
- Sarrazac, J.-P. (2007). La reprise (réponse au postdramatique). *Études théâtrales*, 38-39, 7-17.
- Sarrey-Strack (2002). *Fictions féminines au féminin, Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*. Paris : L'Harmattan.
- Segal, H. (1992). Angoisses précoces et élan créateur. Dans *La sublimation : les sentiers de la création*. Éd. Tchou. Coll. Les grandes découvertes de la psychanalyse.
- Sermon, J. (2005). Le dialogue aux énonciateurs incertains. Dans J.-P. Sarrazac (Dir.), *Les nouveaux territoires du dialogue* (p. 31-35). Paris : Actes Sud-Papiers.
- Shakespeare, W. (1984). *Hamlet*. Paris : Le livre de poche.
- Smart, P. (1988). *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*. Montréal : Québec/Amérique.
- Stanton, D. (2003). Rebelles et engagées. *La Gazette des femmes*, 25(3), 16-30.
- Steiner, G. (1997). *Passions impunies*. Paris : Gallimard.
- Tamba, A. (1982). Poïétique musicale et répétition. Dans R. Passeron (Dir.), *Création et répétition* (p. 89-106). Paris : Groupe de recherches esthétiques du C.N.R.S., Éd. Clancier-Guénaud, coll. Recherches poïétiques.
- Tassel, A. (Dir.). (2001). *Nouvelles approches de l'intertextualité*. Nice : Presses Universitaires de Nice-Sophia Antipolis.
- Toupin, L. (1997). Les courants de pensée féministe. Dans Relais-femmes, CDEACF (Dir.), *Qu'est-ce que le féminisme? Trousse d'information sur le féminisme québécois des vingt-cinq dernières années*. Montréal : CDEACF, 3-26.
- Triau, C. (2003). « Choralités diffractées : la communauté en creux », *Alternatives théâtrales*, 76-77, 5-11.

- Triau, C. et F. Dubor (2009). Avant-propos. Dans Triau, C. et F. Dubor (Dir.), *Monologuer. Pratiques du discours solitaire au théâtre*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes/La licorne, 7-17.
- Ubersfeld, A. (1996). *Lire le théâtre III, le dialogue de théâtre*. Paris : Belin.
- Vaïs, M. (2000). Partir avec le chien. *Les Cahiers de théâtre Jeu*, 94, 25-27.
- Valette, B. (1979). "Cendrillon" et autres contes : lectures et idéologies. Dans C. Duchet (Dir.). *Sociocritique* (p. 61-86). Paris: Nathan.
- Varet, J.-P. (2006). *L'Art du collage à l'aube du XXIe siècle*. Paris : Artcolle.
- Varikas, E. (2004). *Féminisme, modernité, postmodernisme: pour un dialogue des deux côtés de l'océan* [En ligne].
Accès : <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article992>.
- Whelehan, I. (1995). *Modern Feminist Thought*. New York : New York University Press.
- Williams, T. (1962). *Parle-moi comme la pluie et laisse-moi écouter*. Paris : Laffont.
- Wolf, N. (1990). *The beauty myth : how images of beauty are used against women*. New York : W. Morrow.
- Woolf, V. (2006). *A Room of One's Own*. Londres: Penguin Books.
- Yourcenar, M. (1971). *Théâtre II*. Paris : Gallimard.

APPENDICE A

THÉÂTROGRAPHIE DE DOMINICK PARENTEAU-LEBEUF

Textes publiés

L'escalier (Lansman, 2011)

La demoiselle en blanc (Lansman, 2011)

La petite scrap (Lansman, 2005)

Parc Lafontaine (Lansman, 2005)

Filles de guerres lasses (Lansman, 2005)

Portrait chinois d'une imposteure (Lansman, 2003)

Dévoilement devant notaire (Lansman, 2002)

L'Autoroute (Lansman, 1999)

Poème pour une nuit d'anniversaire (Lansman, 1997)

Hamlette, conte à une voix de fille soûle comme une Polonaise (in 38, Dramaturges éditeurs, 1996)

Textes inédits

Les joies de la maternité en terre islamiste (2009)

3½ (2008)

Iris tient salon (2008)

Visite guidée (2006)

Portrait d'une vie rêvée (2002)

Bascule (2001)

Radiations Tcherenkov (2001)

Madrid, road-radio de l'autoroute 20 (1998)

Le poète sur son rocher trouve dans la nature son inspiration (1998)

Comme une enfant de Dada (1997)

Chasse-galerie 2001 (1997)

Et que la faim en ces lieux attirait (1996)

APPENDICE B

LES DORMANTES

Texte dramatique
(extrait)

par
Catherine Cyr

Version du 23 février 2010

LES DORMANTES

Espace

Trois petits îlots de solitude, blancs, blêmes, tracés dans le sable ou à la craie; effaçables.

Un rivage où, semblant avoir poussé parmi les roseaux qui se balancent au vent, se tiennent une maison sans mur et un piano.

Un ciel duquel se détachent les lumières de la ville et, au loin, les écrans d'un ciné-parc à l'abandon.

Personnages

Stella

Max

Isa

Vincent

Le chœur

Notes

Le chœur des *Dormantes* est composé de 5 à 7 filles-fées, « spectres agités » de mères, filles, sœurs ou amantes disparues. Elles sont vêtues de petites robes un peu sales, un peu effilochées — les images vidéo seront projetées sur ces robes. Ces présences fantomatiques, insouciantes, mutines, veillent sur les personnages et se situent, pour eux, près du rêve, à la lisière du perceptible. Elles agissent aussi sur l'environnement sonore, la circulation des objets, le mouvement des eaux. Ce chœur est approximatif; c'est un paysage-corps qui se brise et se recompose au gré des actions. L'expression « dissémination » désigne les moments où l'unité du chœur est rompue.

Simultanéité : tous les espaces sont animés simultanément à des degrés divers. Quand une scène se passe dans un îlot ou sur le rivage, les autres espaces habités par les personnages ou le chœur, baignés dans une faible lumière, demeurent visibles.

Les barres obliques (/) indiquent de brefs hiatus, une parole momentanément suspendue.

Exceptionnellement, le chœur peut être incarné par une seule comédienne. L'idée d'un entre-deux-mondes, entre rêve et réalité, doit cependant persister.

Prologue

Le chœur est assoupi près du rivage.

Provenant de très loin, la mélodie brisée de « Melankoli », par Lulu Rouge, se rapproche.

Lentement, le chœur s'éveille.

Une choreute

Je ne crois pas qu'il faille vivre/ absolument
certains
certaines
qui ne font qu'effleurer le monde
sont brisés dès la naissance

à ceux-là
qui vont bientôt bouger
s'animer devant vous
à ceux d'avant et sans doute à ceux qui viendront après
nous ne tendons pas la main
ne chantons pas notre chant
ne jetons pas de mauvais sort

les légendes ont menti

à la lisière d'un monde un peu moins âpre dont parfois nous ouvrons les eaux
nous nous avançons en pointillés
nous nous rêvons parmi vous
encore
et nous attendons

nous attendons

Dissémination.

Les choreutes vont d'un îlot à l'autre, plaçant et déplaçant les objets de la représentation à venir — chaises, sceaux, balles de laine.

Un ballet chaotique et joyeux qui prend fin quand chaque objet a trouvé sa place et que la musique s'arrête, abruptement.

1

Îlot 1.

Stella, assise, dans l'éveil de ce qui était dormant, écrit une lettre.

Quelques choreutes, près d'elle, l'écoutent, leur corps comme un papier où sont projetées, par soubresauts, les images de sa lettre. Ces images ne coïncident pas avec les mots prononcés mais y font écho.

Petit paysage mouvant, ratures, éclaboussures.

Stella

Alors, c'est ça
c'est ça
au commencement
au début
mais je savais pas encore que c'était le début
je pouvais pas bouger

je restais là
comme figée
comme collée
comme *scotchtapée*
sur la chaise que j'avais tirée près de la fenêtre
mais pas trop près
pas trop
parce qu'une fenêtre dans un moment pareil
dans un temps comme était ce temps-là
une fenêtre
on sait pas
on sait jamais/

alors je restais là
c'est ça
le corps comme
cousu
à la chaise
et on formait un petit îlot
la chaise et moi au milieu de la chambre mais pas vraiment au milieu
on formait un petit îlot
et je trouvais ça bien

la lumière entrait vers cinq heures
et après
longtemps
après c'était blanc
et après encore
elle repartait
la lumière
et ça aussi je trouvais ça bien

au commencement
au début
il y avait ça

juste ça

la chaise
la lumière qui était blême et un peu laide et qui entrait
et qui se déposait
et qui repartait

et mon corps
comme cousu

et le temps qui était blanc

et
et dans tout ce trop de blanc
il y avait
comme
il y avait
— mais tu vas pas me croire
mais quand même je te le dis
il y avait
comme
pas assez de place pour toi qui était pas là

alors
je pensais pas à toi

je fermais juste les yeux
et c'était
il y avait/
rien
ou alors je les ouvrais
les yeux

et encore il y avait rien

et moi je sentais rien non plus
je sentais pas le couteau dans la plaie
comme on dit
comme ils disent

— c'est l'expression
je sentais
juste
rien

je voyais bien que j'étais un peu brisée
tu sais
comme mal cousue
mal « emmanchée »
effilochée avec les fils qui dépassent
sur le côté
je regardais mes bras
et je voyais bien qu'ils étaient un peu plus petits
que mon corps devenait plus petit

devenait moins qu'avant

comme rétréci
comme replié
refoulé/
à la sècheuse

ok
bon
l'image est pas vraiment/
c'est pas très/
mais je sais que tu comprends

alors c'est ça
c'est ça
au commencement
au début
je voyais bien que j'étais un peu brisée
mais c'était comme une sorte de constat d'accident
une observation
une chose que je remarquais comme je remarquais les autres choses
et je me demandais pourquoi la peine bloquait, *buckait*, refusait de *kicker*

je me demandais pourquoi je remarquais ce qui m'arrivait
— mon corps qui rapetissait
comme je remarquais les autres choses

comme je voyais
— tu veux des exemples
comme je voyais
par la fenêtre
qu'il y avait dehors des traces de pisser de chien
dans la neige
et bon
je me disais
c'est sûr
je me disais
« ne te souviens pas de ça, Stella
ça ne peut pas être ça ton souvenir d'un moment comme celui-là
de la pisser de/
non
alors
non
ark
tu
ça va pas
pense à/
je sais pas
invente
fabrique autre chose »

alors j'attendais

longtemps

et bien sûr je fabriquais pas autre chose
je fabriquais rien
je laissais revenir les pensées d'avant
presque les mêmes
mais juste un peu
je sais pas
juste un peu augmentées

je recommençais à me demander pourquoi la peine refusait de *kicker*
et aussi
je me demandais
quand ça arriverait
si ça ferait mal
et comment
et combien
je sais pas/
combien longtemps ça ferait mal

je voyais bien
encore
que j'étais un peu brisée
et je regardais mes bras
les fils
et je me disais qu'il faudrait bien recoudre tout ça
je disais à haute voix
non
à moyenne
à petite voix
comme si de proche tu pouvais m'entendre mieux
je disais :
« il faudrait bien recoudre tout ça »
je disais :
« je demande à être recousue ! »
et j'espérais
même si une fille
une femme
a pas le droit d'espérer ça
ou pas le droit de le dire comme ça
j'espérais être entendue
et sauvée
que tu/
que quelqu'un m'entende et me sauve
oui
que quelqu'un vienne réparer tout ça
pour moi
qu'il fasse la job à ma place
pour moi qui serait trop fatiguée
j'espérais un *deus ex machina* qui surgirait
comme ça
qui entrerait par la fenêtre
— c'est pour l'effet spectaculaire
qui entrerait par la fenêtre
et avec qui je pourrais *dealer* mon sauvetage
et pour pas cher
quelqu'un qui me renipperait doucement
gentiment
efficacement
et qui après repartirait avec une partie de ma peine
la peine moche qui c'est sûr allait s'infiltrer bientôt
qui allait rendre la lumière de cinq heures encore un peu plus laide
mon corps encore un peu plus rétréci
ma vie encore un peu plus approximative

je pensais tout ça

— tu vois bien qu'il n'y avait pas de place pour toi
pas là-dedans

je pensais tout ça et je regardais mon corps *scotchtapé* sur la chaise

sur son petit îlot

et je me demandais

je me demandais

— dans ma tête ça faisait comme une litanie

comme une pluie qui tombe sans s'arrêter et qui répète toujours

qui répète une même chose

une même chose

je me demandais

« est-ce que je vais rester brisée longtemps ? »

Chœur en dissémination.

2

Îlot 2.

Max et Isa, sur le seuil, dans le ressassement de ce qui se refuse à finir.

Le chœur se tient agglutiné derrière Isa, hésitant.

Max

Ok

c'est ça

au début

ça pourrait commencer comme ça

attends

attends

j'ai tout imaginé

ça commencerait comme ça

j'ouvrerais la porte un matin

ça serait l'hiver-presque
disons en novembre
à la fin novembre pour faire un chiffre rond.

Isa
Ça fait pas un chiffre rond.

Max
Quoi ?

Isa
« à la fin novembre », ça fait pas un chiffre rond.
même
ça fait pas de chiffre du tout
ça fait
à la limite, « à la fin novembre » ça fait romantique

Max
Un peu mélancolique

Isa
Neurasthénique

Max
Spleenétique

Isa
Brontique

Max
« Brontique »?

Isa
Oui, brontique
comme
comme dans un roman des sœurs Brontë
Anne Charlotte Emily
tu sais
avec
avec un ciel bas
du vent
des branches qui craquent
de la pluie

Max
De la pluie

Isa
Du grésil

Max
De la pluie

Isa
De la pluie
Des jours entiers de pluie de pluie de pluie

Max
De pluie
oui
oui
mais non
mais moi
mais c'est *mon* début
mon commencement
moi j'imaginai plutôt de la neige
je me voyais ouvrir la porte
un matin
un 29 novembre
mettons
je me voyais ouvrir la porte
et te trouver sur le seuil
là
juste là
figée de froid
neigeuse
« floconnante »
figée comme la figurine dans la petite boule de verre
tu sais
celle où c'est écrit « I love Yellowknife »
tu te souviens de la petite boule de verre?
je l'avais achetée pour toi une fois en revenant de/

Isa
En revenant de Yellowknife

Max

Oui

bien oui

Yellowknife

je l'avais achetée en pensant que ça te ferait sourire

que tu trouverais ça drôle

que tu *me* trouverais drôle

moi

je voulais tellement que tu me trouves encore drôle

irrésistiblement drôle et *cute* et spirituel et/

Yellowknife

je savais pas

j'avais pas compris

Isa

C'était juste avant

Yellowknife c'était juste avant

Max

Oui

oui

alors, c'est ça

c'est ça

j'ouvre la porte

un matin ordinaire de presque-hiver

un 29 novembre

Isa

Pourquoi un 29 ?

Max

Quoi ?

Isa

Pourquoi un 29 novembre ?

Max

29

je sais pas

c'est pour l'exactitude, je pense

avec des chiffres, des nombres, 29, on peut donner de l'exactitude
 on peut entourer les choses d'une
 aura d'exactitude...

Isa

Une « aura » ?

Max (fébrile)

D'exactitude

oui

comme

l'horaire des trains

arrivées

départs

comme

je sais pas

le nombre de marches de l'escalier en colimaçon, dehors

incluant ou n'incluant pas le perron

— un perron peut-il être considéré comme une marche ?

le nombre de craques, de craquelures, de failles, sur ledit perron

sur le plancher

sur le plafond

les murs

le nombre de failles dans une conversation, dans un moment, dans un temps, plus ou moins

long

et le coût exact de ces failles

leur effet

à long terme

à moyen terme

le coût de tout ce qui remplit la vie

de ce qui la rend pleine et de ce qui la désempit

le coût des non-dits

le coût des mots plates

le coût des histoires d'amour avec plus rien dedans

et la date exacte, précise, de l'arrivée de ce rien

et la date exacte, précise, du début des jours d'après

leur effet

leur écho

amorti sur 3 années

évalué sur une échelle de douleur

une échelle

mettons
de 1 à 10
une douleur arrondie à la décimale près
arrondie ronde pour faire un chiffre rond
arrondie ronde pour la rendre moins acérée
moins pointue et moins pas belle
mais aussi
— et c'est ce qui est bizarre
mais aussi une douleur arrondie ronde pour la rendre plus vraie
pour te rendre plus vraie
toi

Et
donc
si tu pars
si tu/
meurs à une date précise
et encore si tu reviens à une date précise
si tu reviens un 29 novembre
mettons
sur le perron
ici
sur le petit paillason brun du perron un 29 novembre
bien
ça aussi ça te rend plus vraie
pour moi
plus
vraisemblable
imaginable
moins approximative

et c'est pour ça les chiffres, les nombres, tout le temps
c'est pour l'exactitude
la vraisemblance
l'impression-de
c'est pour ça un 29 novembre
c'est pour ça que c'est un 29 novembre que les choses arrivent
que j'ouvre la porte et que je te trouve là

Isa
Je suis là

Max

Oui

oui

Isa

Je suis là et je dis/

Max

Tu dis rien!

Au commencement

au début

tu dis rien

j'ouvre la porte et je te trouve là

tu es un peu glacée

tu souris

mais tu dis rien

Moi, je te trouve belle

tu as de la neige dans les cheveux

comme la figurine dans la petite boule de verre

d'ailleurs

dans ma tête

tu es habillée comme elle

Isa (*regardant ses vêtements*)

Comme la figurine?

Max

Tu es pareille !

très très exactement pareille

c'est plus facile comme ça

c'est plus facile de te voir comme ça

ça me permet de pas dilapider mon capital imaginaire

alors c'est ça

j'ouvre la porte et tu es là

comme si de rien n'était

comme s'il y avait pas trois années qui nous séparaient d'avant

comme si t'étais jamais

comme si/

non

non, c'est ça
 c'est ça
 comme si tu t'étais dit
 un matin
 que trois années à errer sur le Sombre rivage
 ou le rivage des morts
 trois années
 à/
 errer dans les Limbes ou dans je sais pas quoi
 — je sais pas comment on dit
 bien, que trois années, c'était suffisant
 que c'était pas si intéressant que ça, finalement, les Limbes
 ça fait que tu es là
 ce matin-là
 ce matin
 devant moi
 sur le petit paillason brun
 et moi je suis content parce que tu as froid et que tu as l'air de souffrir un peu.

Isa
 Hé!

Max
 Non mais attends, Isa
 attends
 ça fait partie du plan
 ça me permet
 — ton corps qui est frissonnant, là, comme ça, et puis toute la neige dans tes cheveux
 ça/

Isa
 Il neige pas.

Max
 Quoi ?

Isa
 C'est la fin de l'automne mais il neige pas
 il a pas encore neigé

Max

Il a pas/

bon

ok

ok

il a pas encore neigé mais il fait froid

tu as froid

Isa

J'ai/

Max (*fébrile à nouveau*)

Tu as froid

et même

tu frissonnes un peu

et ton corps frissonnant

ton corps qui frissonne comme ça devant moi

ça me permet

— ça fait partie du plan

ça me permet de te lancer une phrase héroïque

ça me permet de te dire, enfin, ceci :

« Isa, Isabelle, mon amour, je t'ai tricoté une tuque ».

Un temps.

Isa

Et après?

Max

Après?

Isa

Oui

qu'est-ce que tu dis, après?

et moi je réponds quoi?

Max

Bien, rien

je sais pas

je suis pas rendu là dans l'élaboration de mon plan

Isa

Max

Max-Maximilien Fortin

tu m'as pas vue depuis 3 ans

je reviens d'entre les trépassés

et tout ce que tu trouves à me dire c'est : « je t'ai tricoté une tuque » ?!

Max

Non mais attends, là

attends

c'est que

tu prends pas toute la mesure de la force évocatrice d'une phrase comme celle-là

tu entends pas ce que ça dit

tu entends pas l'élan

l'aveu de sollicitude et d'amour éperdu qui se cache derrière des mots comme ces mots-là

Écoute

Écoute bien : « je t'ai tricoté une tuque »

c'est *immense*

sais-tu combien de filles

— des vivantes, là

sais-tu combien de filles rêvent d'entendre un jour des mots comme ces mots-là ?

Isa

Je/

bon

mais est-ce que tu m'as vraiment...

Max

Oui

vraiment

et puis je t'ai tricoté un foulard, aussi

et des mitaines

et encore un autre foulard

et un couvre-grille-pain

mais ça c'était un petit peu laid

ça manquait d'exactitude alors je l'ai défait

et puis avec les restes du couvre-grille-pain laid je t'ai tricoté un autre foulard

puis un autre

puis un autre

pendant trois années je t'ai tricoté des foulards

en secret

en attendant que tu reviennes
j'aurais voulu te tricoter autre chose
tu sais
avec des motifs compliqués
des mailles exotiques
mais j'avais trop de peine pour apprendre
ou bien j'étais trop paresseux

Isa
Sûrement que tu étais trop paresseux

Max
Sûrement

Un temps.

Max
Bon

Isa
Bon

Max
Est-ce que tu vas/
est-ce que tu entres ?
à partir de maintenant
j'ai plus vraiment de plan
alors il va falloir
inventer
il va falloir
je sais pas
commencer quelque chose

Isa
Commencer

Isa fait quelques pas.

Dissémination.

APPENDICE C

BRUINE

Comme un martèlement. Une petite litanie. Dans ma tête, une pluie. La même. Toujours.
Perfection. Docilité. Perfection. Discipline. Perfection. Dépassement.

(mais)

Je danserai comme il se doit. Comme c'est supposé. Je ferai ce qu'on attend de moi.
Ce que je suppose qu'on attend de moi. Ça ne fera pas mal. Perfection. Docilité.

(mais)

Ça ne fera pas mal.

(ce n'est rien presque rien presque rien je ne sens je ne sentirai rien)

Je poursuivrai. Je répéterai cela. Et cela. Et cela. Encore. Séquences. Gestes. Jours.
Perfection. Discipline.

(mais)

(mais parfois)

J'irai jusqu'à l'épuisement. Jusqu'à atteindre cet arrachement. Envol hors du monde. Hors
de soi. J'irai jusqu'à l'épuisement. Grâce et pesanteur. Pesanteur et grâce. Et même au-
delà. Perfection. Dépassement.

*(mais parfois parfois seulement il y aura d'autres joies d'autres extases ces moments
d'évasion de miel et de sucre et de cigarettes même pourquoi pas ces moments au goût
d'eau salée d'océan de rêve-océan où mon corps est plus grand où mon corps dans le
vent est un champ de blé qui danse)*

*(mais parfois parfois encore je n'écouterai pas ce qui est dit prescrit martelé comme
une litanie je serai moi très loin si loin de ces corps formatés ciselés fuselés je ne serai
pas conforme tristement conforme et s'ils ne veulent pas de moi cela glissera sur ma
peau et ne me fera rien presque rien et n'atteindra pas ma joie)*

(mais parfois)

(mais)

()

Perfection. Docilité. Perfection. Discipline. Perfection. Dépassement.
Comme un martèlement. Une petite litanie. Dans ma tête, une pluie. La même. Toujours.