

**Néolibéralisme, postféminisme et militantisme :
la liberté de choix dans la dramaturgie des femmes au Québec
(2015-2019)**

Marie-Claude Garneau

Thèse soumise à l'Université d'Ottawa
dans le cadre des exigences
du programme de doctorat en lettres françaises

Département de français
Faculté des Arts
Université d'Ottawa

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	VI
REMERCIEMENTS	VII
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE. NÉOLIBÉRALISME, TRAVAIL ET LIBERTÉ DE CHOIX	19
CHAPITRE 1	
LE NÉOLIBÉRALISME A-T-IL CONTRIBUÉ À L'ÉMANCIPATION DES FEMMES? 20	
1.1. Le néolibéralisme : hégémonie contemporaine	20
1.1.1 Historique : de la détérioration des politiques publiques à la montée de la droite néolibérale	21
1.1.2 Théorie de la fragmentation : les libertés individuelles et l'émergence de la logique marchande	23
1.1.3 Les années 2000 : la financiarisation du capitalisme	25
1.1.4 Le contexte québécois depuis 2003	29
1.1.5 Le néolibéralisme comme « rationalité aujourd'hui dominante »	32
1.2 Le travail des femmes en contexte néolibéral	34
1.2.1 Le néolibéralisme et la récupération des critiques féministes	35
1.2.2 L'austérité comme mécanisme d'appropriation du travail des femmes	41
1.2.3 (Re)penser le travail de reproduction sociale en contexte néolibéral	46
1.2.4 Nouvelles conceptualisations du travail	50
Conclusion partielle : entre appropriation du corps des femmes et liberté de choix	52
CHAPITRE 2	
REPRÉSENTATIONS ET DISCOURS SUR LE TRAVAIL : LES PARADOXES DE L'ÉMANCIPATION	54
2.1 Faire éclater l'espace théâtral : les dérapages de la « romance » néolibérale dans <i>Nyotaimori</i> de Sarah Berthiaume	55
2.1.1 Mise en fiction de la rationalité néolibérale.....	56
2.1.2 Le réalisme magique : les lieux de travail et leur enchevêtrement	61
2.1.3 Compression temps-espace et aliénation du sujet.....	66
<i>Nyotaimori</i> : tous et toutes égales devant le Capital ?	69
2.2 <i>Gamètes</i> , de Rébecca Déraspe : analyse de la maternité-comme-travail à travers la fragmentation du temps.	70
2.2.1 Le présent de la joute verbale	73
2.2.2 De la rétrospection pour se consolider soi-même	77
2.2.3 Dans l'anticipation : la charge mentale.....	80
<i>Gamètes</i> : les angles morts de l'accomplissement de soi	85
2.3 <i>J'accuse</i> , d'Annick Lefebvre : valeur de soi individuelle et dialogisme de compétition.	86

2.3.1 Valeur de soi, capital humain et stock de compétences.....	87
2.3.2 Dialogisme de compétition : contrer la dépréciation	97
<i>J'accuse</i> : le « parler contre » de l'antiféminisme néolibéral	106

Conclusion partielle : critiquer le néolibéralisme? Le reconduire ? Une dramaturgie active 107

DEUXIÈME PARTIE. POSTFÉMINISME, CORPORÉITÉS ET LIBERTÉ DE CHOIX..... 109

CHAPITRE 3

LE POSTFÉMINISME : GRANDE SŒUR DU FÉMINISME NÉOLIBÉRAL 110

3.1 Définitions du postféminisme	110
3.1.1 Un nouveau contrat sexuel.....	112
3.1.2 Postféminisme et féminisme néolibéral : similitudes	114
3.2 Figures et représentations du postféminisme	116
3.2.1 Le <i>Girl power</i> et ses incarnations	116
3.2.2 Les capables et les vulnérables	117
3.2.3 La dialectique « vierge-putain » et le tracé de l'agentivité.....	120
3.2.4 La parfaite	124
3.3. Contexte et environnement postféministes : toujours plus de compétition et de surveillance	126
3.3.1 L'amitié compétitive et le <i>girlfriend gaze</i>	127
3.3.2 Le régime de la confiance en soi	131
3.3.3 L'heureux équilibre travail-famille des femmes ambitieuses.....	134

Conclusion partielle : désir et possibilité des voix de la résistance 138

CHAPITRE 4

CORPS FÉMININS, SEXUALITÉ ET LIBERTÉ DE CHOIX : QUAND LE POSTFÉMINISME FAIT SON CHEMIN DANS LA DRAMATURGIE..... 140

4.1 <i>Table rase</i> , de Catherine Chabot <i>et al.</i> : dans le « gynaeopticon » d'une soirée de filles	141
4.1.1 Le <i>girlfriend gaze</i> , la sexualité hétérosexuelle et l'amitié compétitive	143
4.1.2 Les archétypes encouragés par le <i>girlfriend gaze</i>	148
4.1.3 Potentialités du contre-discours : le personnage de Sarah	153
<i>Table rase</i> : pour une critique du « gynaeopticon »	158
4.2 <i>Baby-sitter</i> , de Catherine Léger : de l'usage de l'ironie face à la récupération des discours féministes	159
4.2.1 Structure dramatique de <i>Baby-sitter</i> et usage de l'ironie.....	160
4.2.2 La « misogynie populaire » et le sexisme bienveillant des personnages masculins .	161
4.2.3 Les personnages féminins : le jeu comme espace critique	170
<i>Baby-sitter</i> : l'ironie féministe pour brouiller le consensus.....	180

4.3 Emprises et déprises féministes sur les corps vieillissants : <i>Simone et le whole shebang</i> , d'Eugénie Beaudry	181
4.3.1 La relation entre Simone et Simone-Alice : une emprise postféministe.....	183
4.3.2 La relation entre Simone et Jessy : une représentation dramaturgique de la déprise <i>Simone et le whole shebang</i> : la vieillesse comme rempart contre le féminisme néolibéral	190 195
Conclusion partielle : la liberté de choix des personnages féminins.....	195
TROISIÈME PARTIE. MILITANTISME, PRISE DE PAROLE ET LIBERTÉ DE CHOIX.....	197
CHAPITRE 5 LA DRAMATURGIE SOCIALE DE #METOO : LA LIBERTÉ DE DIRE NON	198
5.1 Extension quantitative : actrices, spectatrices, (inter)locutrices	200
5.2 Extension géographique : l'espace dramatique.....	201
5.3 Extension contextuelle : les lieux.....	203
5.4 Extension sociologique : hiérarchisation des personnages principaux et secondaires.....	203
5.4.1 Individualisme et blanchité politique.....	204
5.4.2 Les communautés LGBTQI+.....	207
5.5 Extension historique : faire éclater le temps	209
5.6 Extension performative : le rôle central de la parole sur la scène publique de #MeToo.....	211
5.6.1 Les actes de langage dans le contexte de #MeToo.....	212
5.6.2 Le « <i>hashtag feminism</i> » : la théâtralité politique d'un mot-clic	215
5.6.3 Analyse dramatique de #MeToo	218
5.7 Extension discursive : thèmes et enjeux de #MeToo.....	221
5.7.1 La culture du viol.....	221
5.7.2 Marquage discursif et détournements narratifs.....	222
5.7.3 Nommer les « violences ordinaires ».....	223
Conclusion partielle : une dramaturgie sociale pour éclairer les imaginaires.....	225
CHAPITRE 6 L'ÉNONCIATION COMME ESPACE DE CHOIX.....	227
6.1 <i>La nuit du 4 au 5</i> , de Rachel Graton : les voix comme lieu de passage de la dénonciation ..	228
6.1.1 Le « je » de la victime : celle qui dénonce.....	230
6.1.2 Le « je » des allié·e·s : celles et ceux qui accompagnent	236
6.1.3 Celle qui s'éloigne d'elle-même	240
6.1.4 Celles et ceux qui jugent.....	245

<i>La Nuit du 4 au 5</i> : le choix de parler	248
6.2 Une collectivité féministe du refus dans <i>Guérilla de l'ordinaire</i> , de Marie-Ève Milot et Marie-Claude St-Laurent	248
6.2.1 Le carnet de la militante disparue : nommer l'intimité et la violence	250
6.2.2 Les mauvais rêves : de souvenirs et d'intériorité.....	253
6.2.3 « L'espace-théâtre » de la vigile : éclairer la culture du viol par le conflit dramatique.....	255
6.2.4 Fracturer l'histoire : rire jaune devant la culture du viol	259
<i>Guérilla de l'ordinaire</i> : le choix de disparaître	262
Conclusion partielle : dénoncer, militer, écrire	263
CONCLUSION	265
BIBLIOGRAPHIE	276

RÉSUMÉ

Entre 2015 et 2019 s'est dessinée une résistance sociale au Québec et ailleurs dans le monde, période durant laquelle la remise à l'avant-plan d'enjeux féministes dans le champ social et médiatique a su trouver des échos dans la dramaturgie des femmes. La liberté de choix apparaît comme un des enjeux les plus marquants; j'en ferai le centre de cette thèse. À partir d'une analyse dramatique féministe de huit pièces écrites par des autrices québécoises durant cette période, je montrerai la prégnance du contexte socio-politique actuel permettant d'affirmer que la liberté de choix s'écrit souvent en résonance avec des idées néolibérales et postféministes, mais qu'elle se trouve aussi abordée, parfois, sous un angle plus militant et critique. La première partie a pour sujet le néolibéralisme et le thème du travail des femmes et montre comment la liberté de choix se voit mise en relation, entre autres, avec la question de la productivité dans trois pièces. Le contexte d'émergence et les idées qui façonnent le postféminisme occupent la seconde partie, de manière à faire ressortir l'influence du postféminisme sur la liberté de choix, relativement aux représentations du corps et de la sexualité des femmes dans trois autres textes dramatiques. La troisième et dernière partie de cette thèse porte sur le militantisme féministe au cœur de *#MeToo* et sur les effets de ce mouvement sur la prise de parole des femmes, à la fois dans l'espace public et dans deux textes dramatiques. Le féminisme matérialiste sert de base théorique à partir de laquelle la thèse relie les autres théories critiques convoquées, tirées de la sociologie, des études culturelles et des études théâtrales. La méthodologie repose en grande partie sur les outils d'analyse dramatique de Patrice Pavis, fondés sur la rhétorique. Cette thèse souhaite ainsi montrer les tensions et les ambivalences au sein d'un corpus de textes dramatiques à caractère féministe, qui critique à certains égards le contexte social dans lequel il s'inscrit, tout en reconduisant un discours néolibéral et postféministe.

Mots-clés : dramaturgie des femmes, écriture dramatique, analyse dramatique, théâtre québécois, néolibéralisme, postféminisme, militantisme, féminisme matérialiste.

REMERCIEMENTS

Ce parcours doctoral et la rédaction de cette thèse se sont parfois faits dans le doute et l'insécurité, mais grâce à ma directrice, Lucie Joubert, la joie et le plaisir étaient beaucoup plus souvent au rendez-vous. Merci Lucie pour ta grande sensibilité, ton écoute, ta patience, ton humour, tes questions et tes relectures attentives. Quelle chance d'avoir travaillé avec toi. Merci de m'avoir sans cesse rappelé que cette thèse, c'était la mienne, et que je disposais de toute la *liberté de choix* pour la mener à terme.

Julie-Michèle Morin, intellectuelle engagée, amoureuse dévouée, merci pour ton accompagnement et ton soutien tout au long de ce cheminement. Chaque jour, ensemble, refuser la domination me paraît possible.

Jacques et Michèle Garneau, mes parents, merci. L'amour, le respect et la confiance sont et ont toujours été au centre de notre relation. C'est ce qui me permet d'être où je suis aujourd'hui, d'être qui je suis. Je vous aime.

Sarah Berthiaume, Rébecca Déraspe, Annick Lefebvre, Catherine Chabot, Catherine Léger, Eugénie Beaudry et Rachel Graton, les autrices qui m'ont gracieusement offert des textes inédits, des extraits non publiés, des conversations sensibles, merci. Je remercie tout particulièrement Marie-Ève Milot et Marie-Claude St-Laurent qui m'accompagnent depuis maintenant vingt ans, parfois de près, parfois de plus loin, dans ce cheminement féministe. Vous côtoyer, échanger, créer et éditer des textes dramatiques avec vous approfondit mon sens du travail et de l'engagement.

Mon parcours doctoral a bénéficié de nombreuses conversations et du précieux soutien d'ami·e·s, d'intellectuel·le·s et de chercheur·e·s de grand talent, en particulier Ariane Gibeau, Nicholas Dawson, Benoît Jodoin, Gabrielle Tremblay, Félix L. Deslauriers et Rachel Nadon. Sans vous, ma pensée serait moins affûtée, mes idées moins claires, mon esprit plus épuisé. Merci.

Merci Éric Senécal, Hélène Savard et Claudie Barnes. Votre amitié – et votre humour – ont grandement contribué à mon équilibre de vie pendant ces années doctorales. Merci pour la constance de ce lien entre nous.

Au sein du département de français de l'Université d'Ottawa, j'ai eu la chance de travailler aux côtés d'Anaïs Tatossian, Monia Brahim et Zishad Lak, qui ont fait de moi une meilleure collègue, une meilleure assistante d'enseignement et leur rencontre a certainement enrichi mes études doctorales. Merci à vous trois.

Mon travail à titre de chargée de cours à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal a très certainement bonifié la rédaction de cette thèse. J'aimerais remercier à ce titre les étudiant·e·s du cours « Écritures dramatiques des femmes, de 1950 à aujourd'hui » ainsi que celles et ceux du séminaire « Théories féministes et écritures dramatiques », avec qui j'ai approfondi mon amour pour les écritures dramatiques.

Merci Alain Lauzon et Matthew Pearson pour votre accueil généreux et votre hospitalité, dans la petite maison de Vanier, lors de la première année de mon parcours doctoral. Me poser chez vous un soir par semaine me faisait grand bien.

Francine Alepin, sache que sans toi, cette thèse n'existerait peut-être pas. Merci d'avoir été là au bon moment.

Cette thèse a bénéficié du soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, de l'Université d'Ottawa et du Fonds Françoise-et-Yvan-Lepage.

INTRODUCTION

Où donc s'exprime la vie de l'esprit des créatrices sur nos scènes théâtrales?
(Ginette Noiseux, *ESPACE GO*, 2019, p. 7)

Le poids de la liberté est plus lourd pour les femmes
(Mathieu, 2013 [1991], p. 148).

La première condition de la liberté, c'est l'acte de résistance au grand jour
(Davis, 2016, p. 84).

La vie des femmes est conditionnée par la nécessité de faire des choix qui sont particuliers à leur genre : si elles bénéficient maintenant, en principe, d'une liberté à cet égard, la réalité du quotidien n'est pas aussi simple. En effet, la « liberté de choix », symbole d'un affranchissement en apparence imparable, peut se révéler problématique si on l'observe dans un contexte néolibéral. C'est ce constat qu'il m'a semblé urgent d'analyser dans cette thèse et qui est l'aboutissement d'un long processus réflexif s'étant fait en plusieurs étapes, que je vais tenter ici de reconstituer.

Je me suis tout d'abord intéressée à la place faite aux écritures dramatiques des femmes par le milieu théâtral québécois et à leur suite, aux imaginaires qu'elles véhiculent. La question de Ginette Noiseux, directrice artistique du théâtre ESPACE GO à Montréal, posée en exergue, prolonge les constats de l'autrice et directrice générale de l'Association québécoise des auteurs dramatiques, Marie-Ève Gagnon (2009) qui, dix ans plus tôt, révélait la présence d'un « rideau de verre » qui « freine la progression des auteures » (p. 48) dans le champ théâtral. Force est de constater que le sujet de l'absence des écritures théâtrales des femmes sur les scènes ne date pas d'hier. En effet, tout autant l'étude de Gagnon que celle réalisée entre 2017 et 2019 par le regroupement des Femmes pour l'Équité en Théâtre (FET)¹ montrent que seulement 29% des textes

¹Les Femmes pour l'Équité en Théâtre est un « groupe féministe non-mixte [...] composé de plus de deux cents créatrices. L'organisation travaille pour que soit reconnue la valeur réelle du travail artistique de ses membres à travers diverses actions militantes. Son fonctionnement est basé sur une structure décisionnelle participative non hiérarchique et il n'y a pas de porte-parole officielle. L'organisation en sous-comités se fait selon les envies et talents de chacune et les décisions y sont prises au consensus. La formation est ouverte à toutes les femmes du milieu théâtral dans leurs pluralités et leur diversité » (ESPACE GO, 2019, en ligne : <https://espacego.com/les-spectacles/2018-2019/la-place-des-femmes-en-theatre-chantier-feministe/mouvement-des-femmes-pour-lequite-en-theatre-f-e-t/>).

produits dans les théâtres francophones québécois sont écrits par des femmes (Milot et St-Laurent, 2017). Pendant qu'elles travaillent à compiler des statistiques bénévolement pour tenter de comprendre si « les imaginaires des auteures et des metteuses en scènes intéressent [...] moins les producteurs et le public » (2017, p. 11), les autrices dramatiques ne sont justement pas en train d'écrire du théâtre. Survient donc la question de leurs imaginaires. De quoi parlent-ils ? Pendant qu'on s'attarde à des questions d'ordre structurel, pertinentes en soi, en se demandant où se trouve la parole des femmes sur scène, on en vient à oublier quelles sont les idées qui les animent, ces autrices.

J'ai été marquée ensuite, comme le montre ma deuxième citation en exergue, par la pensée de Nicole-Claude Mathieu qui conspu, outre « le poids de la liberté plus lourd pour les femmes », une « limitation de la connaissance sur la société » (2013, [1991], p. 142), laquelle renvoie inévitablement les femmes vers le « partage des idées dominantes » (p. 142).

De fait, cette limitation est relevée par quatre autrices dramatiques, dans un entretien conduit par Catherine Voyer-Léger pour le compte de la revue de théâtre *Jeu* (2017); elles se disent assujetties comme malgré elles à ces idées dominantes. Quand Voyer-Léger souligne le faible pourcentage de textes écrits par des femmes produits sur les scènes et cherche à savoir qui sont les gens qui « prennent des décisions qui mènent à [ces] chiffres désastreux » (2017, p. 38), les autrices ne semblent pas y voir une domination systémique, patriarcale. Elles nomment plutôt les « biais inconscients [les] réflexes malheureux [ou encore] une certaine paresse » (p. 38) comme raisons à l'invisibilité de leurs imaginaires sur scène. Plus encore, les autrices mentionnent l'autocensure qu'elles s'imposent, disant « non pas qu'on s'empêcherait d'aborder un sujet, mais plutôt qu'on polit tranquillement les aspérités, *qu'on a intégré l'idée que le théâtre doit intéresser le plus grand nombre* et que pour ça, il faut peut-être faire des compromis, d'autant plus quand on défend une parole féminine » (2017, p. 38. Je souligne). Ainsi, ces discussions soulèvent de nouvelles

interrogations : comment ne pas voir dans ces propos une liberté entravée par le pouvoir dominant et masculin du milieu théâtral, un pouvoir qui ferait non seulement pression sur les écritures qui ont droit ou non à une place sur scène mais qui exercerait aussi une influence sur les sujets mêmes que les autrices choisissent d'aborder dans leurs textes ?

Finalement, dans ce milieu et ce contexte où les autrices dramatiques peinent à se faire entendre et cherchent depuis longtemps à exposer leurs idées et leurs esthétiques propres, comment peuvent-elles résister ? Pour faire suite à la citation d'Angela Davis, à quoi ressemble la résistance ? Si des événements sociaux comme l'apparition du mouvement #AgressionNonDénoncée, en 2014, ont pu influencer l'attention accordée à la parole des femmes en société – et donc dans le champ théâtral, c'est toutefois la création des Femmes pour l'Équité en Théâtre en 2016 qui a donné le coup d'envoi à une véritable prise de conscience dans ce milieu. En effet, le regroupement naît de la constatation d'une injustice flagrante, alors que l'autrice dramatique Marilyn Perreault se rend compte que « des huit lauréats récompensés lors des sept années précédentes [pour le prix Michel-Tremblay du meilleur texte dramatique], sept sont masculins. La seule femme est ex aequo avec un homme. » (Espace Go, en ligne). Consternée, Perreault décide de contacter des amies autrices afin de discuter de ces inégalités frappantes et agir directement pour qu'elles cessent (Voir La place des femmes en théâtre : chantier féministe. Rapport, 2019, p. 185). Combinée dès l'année suivante à la vague de dénonciations provoquée par le mouvement #MeToo/#MoiAussi² et à la tenue du Chantier féministe sur la place des femmes en théâtre au Théâtre ESPACE GO au printemps 2019, l'initiative a permis de voir graduellement se dessiner une résistance sociale, à travers laquelle la parole des femmes et la remise à l'avant-plan d'enjeux féministes dans le champ social et médiatique ont su trouver des échos sur les planches des théâtres au Québec.

² Puisque la plupart des études sur lesquelles je m'appuierai dans ce chapitre utilisent surtout #MeToo pour parler du mouvement, je préconiserai cette appellation par souci d'uniformité.

Interrogations suscitées

C'est donc en tenant compte de ces diverses influences sociales, des changements socio-politiques et de leurs effets sur le milieu théâtral que j'ai commencé à m'intéresser à certaines œuvres dramatiques écrites par des femmes durant la période 2015-2019. Quelles influences ce court moment, que l'on peut certainement qualifier d'effervescent, exerce-t-il sur ces écritures ? Comment celles-ci ont-elles, ou non, absorbé ces changements sociaux, ou plus spécifiquement, les changements apportés dans le milieu théâtral ? Cette période a-t-elle été propice à l'accueil d'enjeux spécifiquement féministes au sein même des écritures dramatiques ? Dans un désir de me centrer sur les imaginaires des femmes et sur leur façon de les travailler par l'écriture dramatique, j'ai choisi de me concentrer sur cet aspect du théâtre. Je me suis plongée dans les spécificités de ce médium et j'y ai décelé, graduellement, l'enjeu de la liberté de choix.

Enjeu central et corpus sélectionné

Au fil de mes lectures, cherchant à cerner les idées phares qui traversent la dramaturgie des femmes au Québec depuis 2015, j'ai constaté que le mot « liberté » revenait à de nombreuses reprises dans les pièces que je parcourais. En analysant de plus près les textes, j'ai réalisé cependant que l'enjeu de *la liberté de choisir* imprégnait encore davantage la textualité des œuvres. Être libre d'être soi-même, choisir de faire le métier qui nous plaît, d'avoir ou non des enfants, choisir de tout laisser en plan et refaire sa vie à neuf, choisir de raconter son agression sexuelle, telles sont quelques-unes des interrogations qui circulent dans les ouvrages que j'ai finalement sélectionnés pour déterminer mon corpus, constitué de huit textes : *J'accuse*, d'Annick Lefebvre (2015), *Simone et le whole shebang*, d'Eugénie Beaudry (2016), *Table rase*, de Catherine Chabot et le Collectif Chiennes (2016), *Gamètes*, de Rébecca Déraspe (2017), *Baby-sitter*, de Catherine Léger (2017), *Nyotaimori*, de Sarah Berthiaume (2018), *La Nuit du 4 au 5* de Rachel Graton (2018) et enfin, *Guérilla de l'ordinaire*, de Marie-Ève Milot et Marie-Claude St-Laurent (2019). La question du

choix s'impose principalement dans la fable, entendue ici comme « l'ensemble des événements qui composent l'histoire racontée » (Pruner, 2009, p. 25), dont les protagonistes sont surtout – mais pas toujours – des personnages féminins. À travers les discours qu'ils tiennent, des questions émergent : de quelle manière la liberté de choix est-elle reliée aux enjeux féministes contemporains? Dans quelle mesure traduit-elle, ou non, une vision féministe au sein du corpus ? Les formes des pièces à l'étude contribuent-elles à valider cette vision du choix, ou plutôt permettent-elles l'émergence d'une critique à son égard?

Il faut admettre que la question du choix s'inscrit dans un contexte néolibéral qui, lui-même, a imprégné les idées féministes au cours des dernières décennies, contribuant à l'émergence du postféminisme, à savoir un ensemble d'idées faisant la promotion d'une égalité soi-disant atteinte entre les hommes et les femmes et un nouveau pouvoir économique pour ces dernières, qui rendrait caduques les luttes collectives (Banet-Weiser *et al.*, 2020; McRobbie, 2007, 2009). C'est donc au confluent des critiques du néolibéralisme et du postféminisme que j'ai déterminé quatre axes à partir desquels lire la liberté de choix; le choix comme idéologie et rhétorique (Baker, 2008; Gill, 2007; McCarver, 2011); la prégnance de l'autonomie et de l'individualisme dans les discours sur la liberté de choix; les contraintes qu'elle impose telles que le contrôle de soi et la responsabilité personnelle; et enfin, la notion de choix comme élément central d'un régime de visibilité (Banet-Weiser *et al.*, 2020).

Le choix comme idéologie et rhétorique

Au début du 21^{ème} siècle, l'idée selon laquelle l'égalité serait atteinte entre les femmes et les hommes est répandue dans les discours médiatiques, sociaux et féministes occidentaux. Pour appuyer ces suppositions, la liberté de choix est souvent invoquée pour démontrer que les femmes sont « arrivées » à cet état de fait (Baker, 2008; Harris, 2010; McCarver, 2011). Selon Baker, « the use of choice to illustrate [...] new freedoms for women is ubiquitous » (2008, p. 54). De plus, la

nouvelle définition du féminisme tiendrait maintenant dans cette seule capacité à faire des choix (Szczepanik, 2013). Le choix serait devenu rien de moins que la métonymie du féminisme (McCarver, 2011). Cette idée reposerait, entre autres, sur le fait que « the socio-political climate in which young women are located is characterized by an emphasis on progress and the presumption of increased opportunities for autonomy and new entitlements for individuals » (Baker, 2008, p. 54). Brandir, telle une idéologie, cette soi-disant nouvelle capacité que posséderaient les femmes à faire des choix laisse croire à l'idée d'un progrès constant tout en reléguant dans l'ombre la vulnérabilité des femmes face aux structures sociales toujours inégalitaires et oppressives (Baker, 2008).

Là où Baker parle du choix comme idéologie, McCarver (2011) explique qu'il peut être vu comme une rhétorique employée principalement pour empêcher tout débat d'idées entourant les enjeux touchant la vie des femmes. Elle critique ainsi la notion de choix, parlant d'un « rhetorically paralyzing discourse [...] making the political *highly personal* and immune from criticism » (2011, p. 22-23). Les choix des femmes sont ainsi perçus comme de simples actions individuelles, reléguées à la sphère privée et par conséquent, devant être incontestablement respectés (McCarver, 2011; Bay-Cheng, 2015). Individualiser les enjeux féministes en les repoussant dans la zone du libre choix révèle l'apparente relation qui se tisse entre le féminisme et la rationalité néolibérale (Dardot et Laval, 2009), ni plus ni moins comprise comme une façon d'être et de penser dans un système capitaliste, enjeu que j'aborderai dans le premier chapitre. McCarver suggère dans le même ordre d'idées que « the rhetoric of choice employs neoliberal ideas and values to mask a series of narrow scripts, each delineating a limiting and unfavorable "choice" dangerous to women [...] » (2011, p. 21). Ces scripts représentent l'aspect coercitif de la rhétorique du choix, les contraintes dont elle s'accompagne. La notion de choix ainsi convoquée comme idéologie confirme

son omniprésence dans le quotidien des femmes; son usage en tant que rhétorique renforce l'idée qu'une série de contraintes se cachent derrière.

L'autonomie et l'individualisme

Plus encore, faire valoir sa capacité individuelle à choisir accroîtrait le sentiment d'autonomie et se considérer autonome permettrait de s'imaginer être en mesure de faire des choix. Pour McCarver, « women's use of choice rhetoric becomes a celebration of their self-perceived status as independent and autonomous agents free from the gender constraints that plagued women of prior generations » (2011, p. 26). La notion de choix est ainsi convoquée pour tout et n'importe quoi, « used as an overarching and uncontextualized principle », pour reprendre les mots de Baker (2008, p. 57). Rosalind Gill, pour sa part, souligne que les jeunes femmes à qui généralement on reconnaît une liberté de choix « seem strangely socially and culturally dislocated » (2007, p. 73). En brandissant la capacité à faire des choix de manière autonome, sans aucune influence socio-culturelle (ce qui n'est jamais le cas), les femmes entérinent l'idée néolibérale de l'individu qui, tel une entreprise, est capable, seul, par ses efforts – et ses choix! – personnels, d'atteindre ses objectifs. Pourtant, Gill s'interroge, à savoir pourquoi « the “choices” to be “respected” are deemed to be arrived autonomously » (p. 73). Présenter ainsi les choix des femmes comme dépourvus d'assises sociales, culturelles et politiques, sans influence néolibérale et patriarcale, a pour conséquence de diminuer l'intérêt portée aux luttes et à la critique féministes. L'usage répété de la notion de choix dilue la force politique et radicale du féminisme, en lui donnant plutôt une forme attrayante, accessible et complaisante (McCarver, 2011; Szczepanik, 2013).

Les contraintes

Les idées d'autonomie et d'individualité, de manière décontextualisée, forment donc le socle d'une rhétorique de vente pour retirer au féminisme sa portée critique. Par ailleurs, une fois regardée de plus près, la notion de choix contraint davantage qu'elle libère, empreinte qu'elle est

d'une série de restrictions (Baker, 2008, McCarver, 2011), guidant les femmes sur un chemin de plus en plus balisé. Chercher à faire valoir à tout prix sa capacité individuelle à faire des choix s'apparente ainsi à un régime de discours néolibéral, qui encourage à croire que « success and failure are determined by personal skills and short comings » (Baker, 2008, p. 59). Pendant qu'on réitère l'importance de la responsabilité personnelle, de la résilience, de l'autodétermination et du développement personnel (Baker, 2008), le contexte et les structures qui perpétuent les inégalités ne sont pas dénoncés pour leur influence néfaste. Ce que le choix, en tant que contrainte, révèle, c'est le poids associé à cette nécessité, à cette obligation ; il faut faire des choix, certes, mais surtout, il faut faire les *bons* choix (Baker, 2008 ; McCarver, 2011). La liberté de choix des unes fait bien le bonheur du patriarcat néolibéral.

La responsabilité et le contrôle

La question de la responsabilité individuelle s'inscrit dans le prolongement des contraintes imposées par la notion de choix. En croyant à tort que l'individu·e est seul·e maître·sse de ses décisions, sans influence extérieure aucune, on écarte toute discussion et réflexion entourant l'influence des rapports sociaux (de sexe, de race, de classe, d'orientation sexuelle, etc.) sur l'origine et les objectifs de ces « choix », comme je l'ai évoqué plus tôt. Ainsi, « this leads to a disavowal rather than an identification of enduring (and deepening) structural disadvantage, limiting concerns about women as a social group » (Baker, 2008, p. 60). Comme le soutient également Szczepanik (2013), « les femmes sont donc rendues en quelque sorte responsables de leur objectivation et de celles des autres femmes, alors que le rôle des structures sociales et des rapports sociaux de sexe dans la reproduction de cette objectivation est minimisé, voire évacué » (p. 65). Pendant qu'on accorde une importance démesurée à la responsabilité individuelle que chaque femme assume envers elle-même et envers les autres femmes, dans une forme toujours plus accrue de surveillance des unes et des autres (Winch, 2013; 2015), « it diverts attention from

oppressive social systems and focus on the individual, avoiding the more difficult to tackle and achieve systemic change necessary in struggles for gender equality » (McCarver, 2011, p. 22). Cette responsabilité individuelle qui accompagne la liberté de choix occupe un espace important dans le corpus de la thèse. Présente en filigrane dans la plupart des textes, elle influence notamment les relations entre les personnages dans *Nyotaimori*, *Gamètes* et *Table rase*, par exemple, et marque directement les dynamiques de la parole dans les monologues de *J'accuse*.

Très étroitement liée à la question de la responsabilité, s'ajoute celle du contrôle de soi, autre fonction régulatrice d'importance. Pour Baker à nouveau, « repressive dictates have been replaced by the active participation of women in assenting to the often-disadvantaging conditions of their lives » (2008, p. 62). Le contrôle s'exerce de manière insidieuse, puisque les femmes consentent à des situations d'oppression en prenant soin de préciser qu'elles le font de manière tout à fait autonome et réfléchie (Baker, 2008; McCarver, 2011). Il s'agit surtout de contrôler, par la mobilisation de la notion de choix, l'image de la femme autonome, qui fait valoir sa capacité d'agir, est en mesure de prendre des décisions éclairées en tout temps et qui, ainsi, montre le pouvoir qu'elle détient sur sa vie (Harris & Dobson, 2015). Dans un contexte néolibéral et postféministe, savoir faire preuve de contrôle sur les situations extérieures, et encore davantage sur soi-même, est une façon de nourrir le jeu du féminisme néolibéral, qui n'attend qu'une *performance* de la part des individu·e·s.

Le choix au centre d'un régime de visibilité

Dans une conversation sur les similitudes entre postféminisme, féminisme néolibéral et féminisme *pop*³, Banet-Weiser, Gill et Rottenberg (2020) expliquent que la notion de choix occupe

³ Banet-Weiser emploie l'expression « popular feminism » pour qualifier la forme de féminisme qui est très répandue dans les médias grand public, comme la télévision et la publicité. Comme le mot « populaire », en français, me semble renvoyer davantage aux luttes des classes et aux actions politiques militantes, je choisis d'utiliser le syntagme « féminisme *pop* », qui qualifie mieux, à mon avis, les formes de féminismes déployées dans les médias généralistes. Voir aussi Sandrine Galand *Le féminisme pop*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2021.

une place centrale à l'intersection de ces trois ensembles d'idées. La capacité individuelle de faire des choix représente une des caractéristiques fondamentales du postféminisme, entendu ici, non pas comme une période ou une « vague », mais plutôt comme un ensemble d'idées qui influencent les femmes et qui portent à croire que l'égalité est atteinte. Cette notion d'une capacité individuelle à faire des choix associée au postféminisme est couplée d'un pouvoir économique de consommation. Dans le contexte néolibéral, ce dernier se prolonge dans l'idée de considérer l'individu comme une petite entreprise en soi (Feher, 2009; Dardot et Laval, 2009; Rottenberg, 2019). Dès lors, « neoliberal feminism helped construct the context for popular feminism to flourish in popular culture and media » (Banet-Weiser et al, 2020, p. 10). Dans une « feminist economy of visibility » (p. 13), la liberté de choix circule aisément pour devenir « a guarantor of the “feministness” of anything » (p. 13). Ce féminisme *pop* gagne donc en visibilité en s'inscrivant dans cette conjoncture particulière, en valorisant la notion de choix et en la rendant évidente également.

Ensembles thématiques et approches théoriques

Pour arriver à cerner l'enjeu de la liberté de choix le plus justement, tout en parvenant à cibler les singularités des textes dramatiques à l'étude, j'ai choisi de le nouer à trois sous-thèmes, compris également comme axes théoriques : le néolibéralisme, le postféminisme et le militantisme lié au mouvement *#MeToo*. Au sein du corpus, ces sous-thèmes se développent plus spécifiquement à travers les questions du travail, du corps et de la sexualité, puis de la prise de parole. C'est à partir de ces trois ensembles thématiques que j'ai divisé la thèse, dont chaque partie alterne entre la théorie et l'analyse. Je détaillerai chacune de ces parties à la fin de cette introduction.

Si, dans chaque partie, je fais appel à plusieurs théoricien·ne·s critiques du néolibéralisme et du postféminisme, ou encore des théoriciennes qui réfléchissent à la portée sociale du mouvement *#MeToo*, l'approche féministe matérialiste reste celle dont je fais usage pour toutes les

relier. Le féminisme matérialiste sert d'une certaine manière à marquer le lieu d'où je reçois, d'où je lis les œuvres et d'où j'entame la démarche d'analyse dramatique. Trois éléments d'importance guident le parcours théorique de cette thèse et mettent en dialogue, de près ou de loin, les autres théories convoquées et le corpus : d'abord, l'idée de la « conscience dominée des femmes » (Mathieu, 2013 [1991]), ensuite, le rapport d'appropriation qui lie la classe des femmes à celle des hommes (Guillaumin, 1992) et enfin, l'oppression matérielle du discours et des représentations de l'hétérosexualité sur les femmes (Wittig, [2001], 2013).

La pensée de Nicole-Claude Mathieu m'offre un ancrage pour me situer, d'un point de vue féministe matérialiste, au sujet de la liberté des femmes. La question de Mathieu, à savoir « dans quel contexte objectif par rapport au pouvoir *immédiat* des hommes la personne s'exprime-t-elle, ou dans quelle situation de (même relative) liberté, non seulement de parler, mais de *penser* son expérience se trouve-t-elle ? (2013 [1991], p. 173) », sert d'une part, à interroger ce qui se joue dans la fiction et d'autre part, à questionner l'influence du contexte socio-politique sur les œuvres. On verra que la domination des hommes sur les femmes, que certaines femmes entérinent elles-mêmes, et que Mathieu définit comme un « véritable écran » (2013, p. 153), circule tel un non-dit dans certains textes à l'étude.

La question de l'appropriation des femmes telle que l'a théorisée Colette Guillaumin trouve aussi sa place dans certains segments de la thèse. Pour Guillaumin, l'appropriation de la classe des femmes par celle des hommes, rapport qu'elle nomme « sexage », contient deux faces :

L'une est un rapport social où des acteurs sont réduits à l'état d'unité matérielle appropriée (et non de simples porteurs de force de travail). L'autre, la face idéologico-discursive, est la construction mentale qui fait de ces mêmes acteurs des éléments de la nature : des « choses » dans la pensée elle-même (1992, p. 17).

De plus, Guillaumin parle des quatre « expressions particulières de ce rapport d'appropriation » auxquelles les femmes sont confrontées en tant que groupe et en tant qu'individues :

- a) l'appropriation du temps; b) l'appropriation des produits du corps; c) l'obligation sexuelle;
- d) la charge physique des membres invalides du groupe (invalides par l'âge – bébés, enfants, vieillards – ou malades et infirmes) ainsi que des membres valides de sexe mâle (p. 19-20).

On voit, à différents endroits dans le corpus de thèse, la mise en texte de ces expressions du rapport d'appropriation. Parfois, l'appropriation « matérielle » est représentée par des dynamiques relationnelles entre certains personnages, alors que l'appropriation « idéelle », c'est-à-dire dans la pensée, prend forme dans le discours social qui traverse certaines situations dramatiques. Encore une fois, en convoquant ces théories féministes matérialistes au sein de mon travail d'analyse, je souhaite rappeler l'influence, voire la prégnance, du contexte socio-politique à travers les textes dramatiques – et parfois même montrer de quelle façon ils servent à traduire la réalité sociale.

Je me réfère également aux travaux de Monique Wittig et ce, pour deux raisons. Dans un premier temps, pour son approche matérialiste des discours. À sa suite, je soutiens dans cette thèse que les textes dramatiques, par leur textualité, forment des discours et que ceux-ci ne « [sont] pas divorcé[s] du réel » (2013, p. 61). Plus encore, alors que Wittig soutient que la pornographie, par exemple, constitue un discours qui affecte directement les femmes, d'où l'importance d'en considérer la matérialité, les discours circulant dans les textes dramatiques à l'étude produisent aussi des effets certains et agissent sur leur lectorat. Penser, avec Wittig, cet « autre ordre de matérialité qui est celui du langage » (2013, p. 64) me permet d'affirmer l'utilité du féminisme matérialiste pour interroger les écritures dramatiques. Dans un second temps, la pensée de Wittig reste aussi nécessaire dans sa critique de l'hétérosexualité comme système de domination politique. Elle souligne :

[...] bien qu'on ait admis ces dernières années qu'il n'y a pas de nature, que tout est culture, il reste au sein de cette culture un noyau de nature qui résiste à l'examen, une relation qui revêt un caractère d'inéluctabilité dans la culture comme dans la nature, c'est la relation hétérosexuelle, ou relation obligatoire entre « l'homme » et « la femme ». Ayant posé comme principe évident, comme une donnée antérieure à toute science, l'inéluctabilité de cette relation, la pensée straight se livre à une interprétation totalisante à la fois de l'histoire, de la réalité sociale, de la culture et des sociétés, du langage et de tous les phénomènes subjectifs (2013, p. 62).

Ainsi, pour Wittig, l'hétérosexualité *marque* toutes les catégories sociales, tout en demeurant bien souvent un élément impensé. Cet impensé traverse une bonne partie du corpus de la thèse, qui ne contient, cela dit, aucun texte à caractère proprement lesbien. L'impasse faite, à certains égards, sur la contrainte à l'hétérosexualité (Rich, 1981) a pour effet de montrer à quel point la liberté de choix des femmes est entravée dès que les femmes sont mises en relation avec les hommes.

L'importance de l'écriture dramatique

Le choix d'analyser uniquement des écritures dramatiques, c'est-à-dire des textes écrits – et publiés – dans une visée de représentation à la scène, tient à quelques considérations. La première est toute personnelle. Formée comme comédienne dans une école de théâtre au début des années 2000, ma porte d'entrée vers la scène a toujours été d'abord la lecture de textes. Si nombre de comédiennes travaillent à combiner danse, théâtre, performance, des champs de la création où parfois le texte dramatique occupe un rôle mineur, j'ai, de mon côté, toujours priorisé le travail à partir de lui. L'importance que j'accorde à l'écriture dramatique dans l'écosystème théâtral québécois s'est également traduite par l'écriture d'un poème dramatique dans le cadre de mon mémoire de maîtrise. À la suite de ce projet, il me semblait cohérent de poursuivre mes recherches doctorales autour de cette forme d'écriture, puisque mon intérêt envers elle ne s'est jamais démenti.

La seconde considération est liée au statut octroyé à l'écriture dramatique en contexte francophone québécois. Tel que l'établit le chercheur Yves Jubinville, « la majorité des productions québécoises présentées sur nos scènes reproduit [...] le schéma classique selon lequel le texte

fournit le matériau de base à l'interprétation scénique » (2009, p. 9). Au moment de la publication de cette étude, Jubinville, par cette affirmation, répondait à celles et ceux qui voyaient l'écriture dramatique changer de statut, soutenant que les auteur·trices dramatiques « n'intervien[nent] [plus] nécessairement en amont d'un projet mais parfois en parallèle ou en aval d'une exploration scénique » (p. 8). Si, bien sûr, les formes, les usages et les visées des écritures dramatiques se sont modifiés au fil des décennies, il reste tout de même qu'elles sont bel et bien vivantes et centrales sur les scènes québécoises. De là l'intérêt de continuer à leur accorder toute l'attention qu'elles méritent.

Enfin, ma troisième considération tient au fait que malgré l'importance des écritures dramatiques dans l'économie théâtrale contemporaine du Québec, celles des femmes, ou encore à caractère féministe, peinent toujours à recevoir leur pleine reconnaissance, comme les statistiques citées en début d'introduction le confirment. Cependant, l'attention plus marquée qu'on leur accorde, certes, depuis la mise sur pied des Femmes pour l'Équité en Théâtre est à mentionner et c'est aussi pour cette raison que je m'y consacre. Ainsi, les textes dramatiques que j'ai choisis, écrits dans la courte période entre 2015 et 2019, contiennent des enjeux féministes manifestes, justement parce qu'ils sont en rapport étroit avec le contexte social dans lequel ils ont vu le jour. Il m'apparaît clair aussi que la spécificité de leur forme *dramatique*, c'est-à-dire le caractère proprement énonciatif de ces écritures, réussit à traduire et à *faire parler* autrement ces enjeux féministes.

On comprend que ma thèse repose sur deux bases principales : le contexte social et les écritures dramatiques qu'il inspire. C'est la raison pour laquelle, tout au long de la thèse, j'emprunterai aussi à la pensée des théoricien·nes du théâtre que sont Jean-Pierre Sarrazac, Jean-Pierre Ryngaert, Anne Ubersfeld, Michel Vinaver, Françoise Heulot-Petit, Joëlle Chambon, des

théoricien·ne·s dont les réflexions sur le théâtre et l'écriture dramatique permettent des ouvertures pertinentes vers les théories féministes.

Méthodologie de l'analyse dramatique

Je privilégierai une méthodologie inspirée des travaux sur la coopération textuelle de Patrice Pavis (2011; 2016), qui analyse le texte dramatique en deux temps.

Il nous invite d'abord à prendre en considération les « couches visibles » (2011, p. 14) du texte de théâtre, c'est-à-dire ses marques textuelles, stylistiques, voire littéraires, tout en les mettant en relation avec la situation d'énonciation, c'est-à-dire « ce qui donne au texte “sur le papier” une vie scénique imaginaire [et qui] fournit au lecteur une représentation mentale de la scène et du jeu, [qui] figure la circulation de la parole » (2011, p. 19). Sous ce qui est considéré donc comme la « surface du texte » (p. 13), Pavis détaille les « profondeurs du texte », c'est-à-dire « le monde fictionnel » (p. 13) développé dans la pièce, qu'il lie à des questions que l'on pourrait poser à partir de notre « monde de référence » (p. 13), ici le point de vue féministe. Il donne ensuite quatre pistes rhétoriques à partir desquelles questionner le monde fictionnel déployé au sein des pièces : la rhétorique des thèmes, la rhétorique du récit, celle des actants et enfin, la rhétorique du discours social et de l'inconscient. Ces quatre formes de rhétorique sont également mises en relation avec ce que Pavis nomme la rhétorique du discours, qui fait référence aux marques textuelles et stylistiques de la pièce.

La rhétorique des thèmes renvoie principalement au sujet développé dans la pièce, à ses caractéristiques et à la façon dont celui-ci traverse et nourrit l'intrigue. Avec la rhétorique du récit, Pavis développe ce qui entoure la dramaturgie de la pièce, c'est-à-dire ce qui est raconté par la fable, comment la notion d'espace-temps est investie, le conflit structuré, si des figures textuelles précises sont convoquées, ou encore sur quels tons ou registres la pièce se déroule. La rhétorique des actants, de son côté, sert à circonscrire l'action et ce qui l'entoure, c'est-à-dire « la série

continue des évènements » (p. 26) ainsi que les personnages – ou leur absence, remplacée par la « parole-action, où le personnage n'est plus la force agissante centrale » (p. 26). Enfin, l'idéologie développée, la thèse soutenue par l'auteur·trice ou encore l'atmosphère générale qui se dégage de la pièce forment, selon Pavis, la rhétorique du discours social et de l'inconscient.

La méthode d'analyse de Pavis rend ainsi possible un « parcours ouvert » (p. 31), qui se met en place notamment par « des relations transversales entre les niveaux » (p. 31), c'est-à-dire qu'un croisement peut être effectué entre les diverses rhétoriques. Pavis rappelle que « toute réception d'un texte dramatique est évidemment relative : elle dépend du lieu d'où on lui pose les questions » (p.14). C'est ici que je relie cette idée de la coopération textuelle à des considérations féministes, qui puisent principalement dans le féminisme matérialiste, mais qui viennent aussi d'horizons divers.

Structure de la thèse

Tel que mentionné précédemment, cette thèse est divisée en trois parties, dont chacune s'articule autour d'un sous-thème privilégié pour réfléchir sur la liberté de choix. Dans la première partie, intitulée « Néolibéralisme, travail et liberté de choix », j'approfondis les thèmes du néolibéralisme et du travail des femmes (chapitre 1) avant d'analyser trois textes dramatiques (chapitre 2) au sein desquels la liberté de choix est mise en relation avec les questions de la productivité et de la reproduction sociale. Le premier chapitre se construit en deux temps. D'abord, je revisite certains fondements du néolibéralisme, qui, outre la perspective économique qu'on lui reconnaît d'office, représente aujourd'hui une rationalité, une manière de penser (Dardot et Laval, 2009). Naomi Klein, David Harvey, Éric Pineault ainsi que Pierre Dardot et Christian Laval sont les principales sources théoriques qui accompagnent cette réflexion plus générale sur la place et les incidences du néolibéralisme dans nos vies contemporaines et occidentales. Dans un second temps, je m'intéresse au travail des femmes, dans une réflexion conjointe avec le néolibéralisme. Je

m'applique, avec Nancy Fraser, Aurélie Lanctôt, Camille Robert et Louise Toupin, ainsi qu'avec Elsa Galerand et Danièle Kergoat, à approfondir ce thème, en le mettant en étroite relation avec le sujet de la reproduction sociale. Au deuxième chapitre, j'analyse *Nyotaimori* de Sarah Berthiaume (2018), *Gamètes*, de Rébecca Déraspe (2017) et *J'accuse*, d'Annick Lefebvre (2015). Je questionne, à travers les injonctions au travail et à la performance, la place et l'influence de la liberté de choix sur les personnages et leurs échanges. L'objectif principal de cette première partie est d'arriver à articuler une réflexion sur la liberté de choix, en passant par la question du travail en contexte néolibéral, tout en tissant des liens entre la réflexion féministe et la dramaturgie.

Dans la deuxième partie de la thèse, « Postféminisme, corporéités et liberté de choix », je traite des idées et du contexte d'émergence du postféminisme (chapitre 3), en cherchant à montrer comment il influence la liberté de choix et les représentations du corps et de la sexualité des femmes en contexte néolibéral (chapitre 4). Au chapitre trois, j'interroge les différentes définitions du postféminisme, ses évolutions, les figures et les types de représentations qu'il engendre ainsi que le contexte social dans lequel il se forge et progresse. Au chapitre quatre, j'analyse les pièces *Table rase* (2016) de Catherine Chabot *et al.*, *Baby-sitter* (2017) de Catherine Léger et *Simone et le whole shebang* (2016) d'Eugénie Beaudry, textes dans lesquels les questions de corporéité et de sexualité sont étroitement liées à la liberté de choix et à la mise en texte de certains éléments postféministes. L'objectif de cette deuxième partie de la thèse est de mettre en relation les théories du postféminisme, la liberté de choix et les œuvres dramatiques, pour éclairer la prégnance des premières sur les dernières.

Finalement, dans « Militantisme, prise de parole et liberté de choix », la troisième et dernière partie de cette thèse, je m'intéresse au militantisme féministe issu du mouvement *#MeToo* et à son influence sur la prise de parole des femmes dans l'espace public (chapitre 5) et dans la dramaturgie (chapitre 6). En ce sens, je mets l'accent, au chapitre cinq, sur les différents aspects

structurels de #MeToo, que je nomme des extensions à la suite de Nahoum-Grappe (2019). Que ce soit sur le plan quantitatif, géographique, contextuel, sociologique, historique, performatif ou discursif, je cherche à dessiner une dramaturgie sociale du mouvement, c'est-à-dire un lieu de passage (Biet et Triau, 2006) qui permet de révéler comment les femmes, dans la mise en récit de leurs expériences de violences à caractère sexuel, peuvent transformer la liberté de choix en liberté de dire non. Je mets cette dramaturgie sociale à l'épreuve au chapitre six, en interrogeant les différents régimes de parole au sein des pièces *La Nuit du 4 au 5* (2018) de Rachel Graton et *Guérilla de l'ordinaire* (2019) de Marie-Ève Milot et Marie-Claude St-Laurent. Dans ces deux textes, la question de la liberté de choix est travaillée par une parole plus militante, une parole qui fait ressortir le refus de se plier aux violences à caractère sexuel et plus encore, aux injonctions néolibérales et postféministes.

L'objectif de cette thèse demeure d'éclairer, à partir d'une analyse dramatique féministe de l'enjeu de la liberté de choix, comment les écritures dramatiques qui forment le corpus s'imprègnent du contexte socio-politique actuel, le critiquant parfois, tout en reconduisant un discours néolibéral et postféministe.

PREMIÈRE PARTIE
NÉOLIBÉRALISME, TRAVAIL ET LIBERTÉ DE CHOIX

CHAPITRE 1

Le néolibéralisme a-t-il contribué à l'émancipation des femmes ?

Le néolibéralisme est précisément le déploiement de la logique du marché comme logique normative, depuis l'État jusqu'au plus intime de la subjectivité (Dardot et Laval, 2009, p. 21).

Dans ce premier chapitre, j'examine d'abord la question du néolibéralisme en tant que rationalité (Dardot et Laval, 2009); je me penche ensuite sur l'enjeu du travail des femmes, en me concentrant sur le sujet de la reproduction sociale. L'objectif de ce chapitre consiste à lier la liberté de choix avec la question du travail et de déterminer les bases théoriques à partir desquelles je conduirai, dans le chapitre suivant, l'analyse dramaturgique des trois pièces à l'étude.

1.1 Le néolibéralisme : hégémonie contemporaine

L'intérêt de plonger au cœur du sujet du néolibéralisme, d'en décortiquer l'historique, l'évolution et les ramifications, est de montrer l'emprise de son idéologie, plus encore de sa *rationalité* (Dardot et Laval, 2009) sur nos sociétés contemporaines occidentales. L'objectif est de comprendre à quel point il est partie intégrante de notre quotidien, de quelle manière il guide notre compréhension et notre expérience du monde et, donc, comment il influence notre liberté de choix. Il sera question bien sûr de néolibéralisme, mais aussi du régime économique et politique du capitalisme, de la relation qui les unit et des conséquences qui découlent de cette association.

L'anthropologue et géographe David Harvey décrit le néolibéralisme en ces termes :

Neoliberalism is in the first instance a theory of political economic practices that proposes that human well-being can best be advanced by liberating individual entrepreneurial freedoms and skills within an institutional framework characterized by strong private property rights, free markets and free trade. The role of the state is to create and preserve an institutional framework appropriate to such practices. The state has to guarantee, for example, the quality and integrity of money. It must also set up those military, defence, police, and legal structures and functions required to secure private property rights and to guarantee, by force if need be, the proper functioning of markets. Furthermore, if markets do not exist (in areas such as land, water, education, health care, social security, or environmental pollution) then they must be created, by state action if necessary (2005, p. 2).

Pour résumer la pensée de Harvey, les libertés individuelles, celles des marchés financiers et la valeur économique qu'est l'argent sont les parties structurantes du néolibéralisme, parties qui doivent être maintenues en place par les pouvoirs étatiques et leurs gouvernements. Le philosophe Pierre Dardot et le sociologue Christian Laval, de leur côté, décrivent le néolibéralisme ainsi :

l'ensemble des discours, des pratiques, des dispositifs qui déterminent un nouveau mode de gouvernement des hommes selon le principe universel de la concurrence [...], une *rationalité* [qui] tend à structurer et [à] organiser, non seulement l'action des gouvernants, mais jusqu'à la conduite des gouvernés eux-mêmes (2009, p. 6, 13. Les italiques sont dans le texte).

Pour le sociologue québécois Éric Pineault, le capitalisme est défini « par la relation sociale de propriété qu'il engendre, par la structure de classes qu'il reproduit, par ses effets corrosifs sur le lien social » (2012, p. 57). Enfin, pour Nancy Fraser (2015), le terme « capitalisme » renvoie à un régime économique institué en ordre social alors que celui de « néolibéralisme » caractérise plutôt une idéologie qui présente ce même régime capitaliste comme naturel, efficace et qui assure la prospérité de tous et chacun. Dans le cadre de cette thèse, je me réfère le plus souvent au néolibéralisme en tant que rationalité et idéologie, en priorisant les approches de Fraser et de Dardot et Laval.

1. 1. 1 Historique : de la détérioration des politiques publiques à la montée de la droite néolibérale

Le tournant néolibéral fait référence à la période de la fin des années 1970 qui a redéfini de manière substantielle les relations sociales et politiques entre les différentes puissances mondiales. L'émergence du néolibéralisme chinois en 1978, l'arrivée de Paul Volker à la Réserve fédérale des États-Unis en 1979, l'élection de Margaret Thatcher en Angleterre la même année et enfin celle de Ronald Reagan aux États-Unis en 1980 sont les éléments clés, selon Harvey (2005), qui ont transformé la politique économique mondiale de l'époque. Cela dit, bien avant que ceux et celle-ci ne prennent les commandes de leur pays et de leurs instances respectives, les départements de

sciences économiques étaient déjà infiltrés par la pensée de Milton Friedman, particulièrement à l'Université de Chicago (Harvey, 2005; Klein, 2008). L'idée phare du néolibéralisme selon Friedman et ses « Chicago Boys » consiste à placer la liberté au centre de tout, les libertés individuelles des entrepreneurs et des marchés au premier plan. Dans *La stratégie du choc* (2008), Naomi Klein dépeint de manière exhaustive la façon dont les enseignements de Friedman sont devenus centraux dans la diffusion des nouvelles thèses néolibérales, d'abord au sein de l'institution universitaire, puis un peu partout dans les économies mondiales. Klein détaille la stratégie de Friedman et de ses acolytes qui se résume à « attendre une crise de grande envergure, puis, pendant que les citoyens sont encore sous le choc, vendre l'État, morceau par morceau, à des intérêts privés avant de s'arranger pour pérenniser les “réformes” à la hâte » (2008, p. 14). Elle retrace comment cet économiste a réussi à imposer sa théorie du néolibéralisme dans plusieurs pays, en inspirant aux dirigeants une série de « chocs » sociaux à provoquer, comme le coup d'État chilien de 1973.

Ce tournant néolibéral à la fin des années 1970 a été rendu possible par les élites capitalistes qui étaient opposées à toute intervention de l'État dans les questions économiques et plus largement, dans tout ce qui pouvait toucher la vie des citoyen·ne·s. Comme l'explique Harvey (2005), ce sont les politiques keynésiennes, mises en place par John Maynard Keynes aux États-Unis après la Grande Dépression et le krach financier de 1929, qui ont été directement attaquées. Keynes, à l'origine, soutenait que « le laisser-faire était un échec et [que] les gouvernements avaient l'obligation d'intervenir dans l'économie afin de redistribuer la richesse et de réglementer l'économie » (Klein, 2008, p. 32), ce à quoi étaient farouchement opposés des économistes ultra-libéraux tels que Milton Friedman et Friedrich Hayak (Klein, 2008, Harvey, 2005). Si pendant quelque quarante ans, ces jeux de coulisses pour démanteler l'État providence américain sont pour la plupart restés marginaux, il n'en reste pas moins que des groupes d'experts et de lobbyistes au

sein de grosses compagnies (communément appelés les *think tanks*) préparaient en douce le moment approprié pour opérer une transformation radicale du système économique et célébrer la mainmise du néolibéralisme sur ce dernier. Les élections de Thatcher et de Reagan ont en effet contribué à diffuser plus largement la théorie économique qui a redessiné le paysage social des 20^e et 21^e siècles. Ainsi, à l’instar de Harvey (2005), il est utile de se demander pourquoi le néolibéralisme semble représenter la seule option économique et politique possible depuis une quarantaine d’années et comment les classes dirigeantes les plus riches, voyant les politiques sociales de gauche comme une menace, sont finalement parvenues à gagner la bataille. Le géographe suggère qu’il s’agit ni plus ni moins d’une guerre de classes et que les classes les plus riches (constituées de gens d’affaires et de banquiers), voyant le spectre du communisme et du socialisme s’étendre un peu partout au cours des années 1980, ont tout tenté pour regagner leurs privilèges économiques. Pour conserver ce pouvoir de classe (Harvey, 2005), la privatisation forcée de programmes sociaux s’est révélée la solution la plus déterminante, comme l’expliquent Klein (2008, p. 15) et Harvey (2005, p. 7), en donnant comme exemple l’installation du régime de Pinochet au Chili en 1973. Un peu plus loin, j’identifierai quelques moyens employés par le gouvernement de Jean Charest au Québec (2003-2012) pour opérer ce tournant néolibéral dans l’économie et les programmes sociaux. Bien que ce ne soit en rien comparable à la situation du Chili, les changements effectués durant cette période visaient effectivement à redonner le pouvoir à une certaine élite économique (voir Hurteau et Fortier, 2015).

1. 1. 2 Théorie de la fragmentation : les libertés individuelles et l’émergence de la logique marchande

Encore une fois, le discours de valorisation entourant l’économie néolibérale repose principalement sur la notion fondamentale de liberté. En s’appuyant sur la conception du bien-être individuel (le *human well-being* dont faisait mention la citation de Harvey plus haut) et celle de la

liberté d'expression plus particulièrement, les tenants de la pensée néolibérale obtiennent l'accord des citoyen·ne·s de manière détournée et l'utilisent pour appliquer ultérieurement cette même notion de liberté aux États (Harvey, 2005). Pour penser les libertés individuelles, Harvey a élaboré une théorie de la fragmentation (2001, 2005), qu'il nomme « a time-space compression » (2001, p. 123), c'est-à-dire un moment où « the world suddenly feels much smaller, and time-horizons over which we can think about social action become much shorter » (2001, p. 123). On verra cette théorie de la fragmentation dans les rapports espace-sujet dans l'analyse de *Nyotaimori* de Sarah Berthiaume (2018), au chapitre 2. Pour Harvey, le développement de la pensée postmoderne au milieu des années 1970⁴, moment qu'il considère comme « a product of the process of capital accumulation » (2001, p. 122), correspond à un épisode marquant de type « time-space compression ». Le théoricien suggère que ce contexte postmoderne et néolibéral a accentué les effets de fragmentation du temps et de l'espace dont les répercussions se font directement sentir dans la vie des individu·e·s. Il se produit en effet une fragmentation du tissu social et culturel qui plonge les citoyen·nes dans une forme d'aliénation et qui exacerbe les distinctions entre les classes. Harvey soutient, à la suite de Marx, que la *production*, au sein du système capitaliste, requiert d'abord et avant tout de l'*imagination* (2001). Or cette imagination, ou encore cet usage de la créativité dans les processus de production, appartient surtout à quelques décideurs privilégiés, placés tout en haut de la chaîne de production. Les travailleurs les plus précaires, ceux-là même qui produisent biens et services et dont les emplois sont les moins reconnus, se voient dénier cette possibilité de création et d'invention. Harvey suggère également, dans sa théorie de la fragmentation, que « la condition postmoderne » (2005; Lyotard, 1979) produit des « niches » à l'intérieur desquelles se développent de nouveaux produits et de nouvelles manières de penser, fortement influencées par l'approche

⁴ Harvey appréhende la question de la postmodernité à l'aune de la pensée marxiste.

néolibérale. La culture représente une de ces niches, qui, depuis de nombreuses années, contribue à l'expansion du régime d'accumulation qu'est le capitalisme. C'est au cœur de ces espaces que sont apparues, par exemple, des distinctions telles que la « high » et la « low culture » (Harvey, 2001, p. 125). Là où le contexte postmoderne nous incite à penser en termes d'hétérogénéité et de diversité, pour Harvey il se produit également une marchandisation de l'esthétique postmoderne, qui concourt à soutenir une logique d'accumulation. Le théoricien affirme également que « [t]he fetishism of the image at the expense of any concern for the social reality of daily life can divert our gaze, our politics, our sensitivities away from the material world of experiences and into the seemingly endless and intricate webs of representations » (2001, p. 126). Il invite donc à la prudence face à ce qui produit des régimes d'images⁵ en contexte néolibéral, images qui nous détournent des conditions matérielles et des situations vécues des individus·e·s. Malgré tout, la multiplication des possibilités (des modes de pensée et d'action) issues de la fragmentation en contexte néolibéral et postmoderne signifie qu'il est aussi possible de repenser de manière radicale la critique sociale. D'un point de vue économique et politique, ceci permet de réfléchir aux différentes conditions qui ont mené à la crise financière de 2008.

1. 1. 3 Les années 2000 : la financiarisation du capitalisme

La fin des années 1980 a vu naître une logique d'accumulation qui n'a cessé de progresser au cours des décennies 1990 et 2000. Le rouleau compresseur du capitalisme néolibéral a mené à la crise économique mondiale de 2008 (Stiglitz, 2010; Pineault, 2012), plus grande crise économique depuis le krach boursier de 1929. Outre bien sûr la cupidité des banques (Stiglitz, 2010) et la haute volatilité des marchés financiers au cours des années précédentes, c'est aussi le

⁵ C'est ce que la chercheuse française en études théâtrales Muriel Plana (2015a, b) critique d'un certain théâtre post-dramatique européen. Elle remet en question, par exemple, la surutilisation d'images et de nouvelles technologies dans des mises en scène à forte teneur en artifices.

surendettement des ménages qui a contribué à ce qu'éclate la bulle immobilière qui s'était notamment formée aux États-Unis depuis la fin des années 1990. Ce que le sociologue et économiste Éric Pineault nomme « la financiarisation du néolibéralisme » (2012) nécessite une attention particulière, dans la mesure où l'analyse qu'il en fait nous permet de comprendre comment et pourquoi la force d'attraction du capitalisme néolibéral a fini par devenir une hégémonie sociale et toucher toutes les couches de la société, la culture n'étant pas exclue. Pour l'économiste québécois, « la financiarisation du capitalisme avancé renvoie à un ensemble de transformations structurelles de l'économie et de la *société* par lesquelles la dynamique d'accumulation financière s'impose comme régulation capitaliste hégémonique » (p. 53-54, je souligne). La particularité de cette dynamique se caractérise par sa forme spéculative, volatile et donc instable (Pineault, 2012) et repose sur « deux propriétés centrales » (p. 54) : d'abord, la « forme liquide [et la] reproduction élargie de cette liquidité financière », puis, « les relations sociales liées à l'accumulation financière [qui] se sont massifiées et arrimées au développement du salariat » (p. 54). À cet effet, Pineault donne en exemple l'épargne de masse à laquelle contribuent les salarié·e·s. Il ajoute à cela deux dispositifs qui maintiennent ces composantes du régime capitaliste en cet état, soit d'une part l'offre de crédit à la consommation, principalement liée à l'usage de cartes de crédit, et d'autre part l'hypothèque. C'est donc l'argent, valeur ultime du système capitaliste, qui se retrouve au centre de ces dynamiques et qui, dans un contexte maintenant hautement financiarisé, n'a plus besoin de la production comme telle (de marchandises, d'objets) pour circuler⁶. En parallèle – ou plutôt en concordance – avec ce processus d'accumulation s'opère une « massification du crédit » (2012, p. 76) offerte aux salarié·e·s. Deux conditions dites

⁶ Pineault revient en effet sur la formule de Marx « A-M-A », qui établit que l'argent (A) sert d'abord à la création de marchandises (M) pour ensuite, dans un deuxième mouvement, retrouver la forme A, dans la mesure où elle acquiert de la valeur, notamment par sa circulation et sa vente. Dans le capitalisme financiarisé, la formule se transforme pour devenir uniquement « A-A » (Pineault, 2012, p. 60-63).

objectives, selon Pineault, expliquent cette situation, soit « la fragilisation du rapport salarial et la relative stagnation du niveau des salaires et revenus apparentés, processus associé au “post-fordisme” et au néolibéralisme » (p. 80). Dans ce contexte, où l’on fait croire aux salarié·e·s moyen·ne·s que posséder et accumuler de l’argent est un signe de pouvoir, ces dernier·ère·s se voit dépossédé·e·s de ce supposé pouvoir justement par une réduction de leur salaire et de leurs conditions de travail. Ainsi, on voit apparaître une normalisation de l’usage excessive des cartes de crédit, ce qui légitimise « [l’] économie culturelle » (p. 76) de l’endettement. Il en est de même avec les « marge[s] de crédit hypothécaire[s], lignes de crédit bancaire personnelles, petits prêts sur demandes et prêt[s] pour études [;] ces formes ont toutes pour finalité d’approfondir le niveau d’endettement permanent des salariés et de *normaliser* l’usage des instruments de crédit comme moyens de paiement pour la consommation courante » (2012, p. 79-80, je souligne). Les analyses de Pineault démontrent que c’est la détérioration des conditions de vie matérielles, tangibles des individu·e·s, causée entre autres par le désengagement de l’État et par la hausse et la normalisation des moyens de consommation volatiles, qui profite directement au système capitaliste néolibéral.

Si je m’attarde autant sur les théories du capitalisme financiarisé, c’est non seulement pour montrer l’évolution historique du néolibéralisme et ses impacts sur le contexte socio-politique contemporain, mais surtout parce que ses effets sont représentés, mis en texte, dans certaines pièces de mon corpus. À divers degrés, toutes les pièces analysées au second chapitre traitent de ce sentiment d’aliénation causé par le désir d’accumulation ou encore de la forte influence de la logique de performance sur les rapports sociaux. Pour Pineault, donc, le « développement de cette nouvelle norme de consommation » (p. 80) s’élabore également grâce à des « conditions subjectives [telles que la] valorisation culturelle de l’instantanéité et [...] l’indétermination [...] qui caractérisent les sociétés capitalistes contemporaines avancées [...] » (p. 80). Ces conditions rejoignent encore une fois la question de la fragmentation chez Harvey, de même que celle des

« formes de vie liquides » théorisées par Zigmunt Bauman (2013). C'est dans ce contexte social qu'on voit apparaître une « déstigmatisation de la faillite personnelle et une normalisation du surendettement » (Pineault, 2012, p. 80). Le régime d'accumulation capitaliste qui bénéficie à un infime nombre de privilégié·e·s se développe grâce au surendettement des travailleurs moyens et alimente le rapport de domination qui les lie tous. Parce qu'« accumuler de l'argent », comme le soutient Pineault, dans le contexte capitaliste, signifie surtout « accumuler non seulement des droits sur une richesse sociale à venir, mais surtout *accumuler des droits sur le travail et la force de travail d'autrui*, et donc, de participer au processus d'exploitation » (2012, p. 60, je souligne).

Pour l'économiste Joseph E. Stiglitz (2010), c'est là que le capitalisme déforme considérablement nos valeurs et nos modes de vie. Selon lui, l'économie constitue un aspect essentiel de la société et son emprise, voire sa mainmise, sur les actants sociaux contribue à l'influencer, tout comme elle influence notre culture politique. Dans son analyse de la crise de l'immobilier de 2008 aux États-Unis, Stiglitz explique que les banquiers et les spécialistes de la finance, en plus d'avoir encouragé la tangente désastreuse des capitaux sur les marchés financiers, ont intentionnellement mal conseillé et orienté les gens. La crise de 2008 a produit, selon lui, un « déficit moral » (p. 486), à la fois source et résultat de la manipulation perverse exercée par les puissants de la finance à l'endroit des citoyen·nes. L'économiste s'en prend ouvertement à ces disciples du régime capitaliste qui ont fait croire aux personnes les plus pauvres et vulnérables qu'elles pouvaient leur faire confiance et leur confier leurs minimes avoirs. C'est avec justesse que l'économiste américain qualifie cette prise de pouvoir ni plus ni moins « [d]'exploitation des emprunteurs ordinaires » (p. 489).

Ces analyses de Stiglitz me ramènent aux propos de Pineault, qui mentionne que « [le capitalisme] s'unifie comme système social et comme économie à partir du moment où la production du capital et sa reproduction élargie deviennent le point de départ et la finalité des

rapports de production » (2012, p. 57). C'est pourquoi il importe, selon lui, de ne pas faire l'impasse sur les rapports de production, dans une analyse du capitalisme contemporain, et de réinvestir l'analyse du salariat à l'aune de la question de l'individu en contexte postmoderne.

1. 1. 4 Le contexte québécois depuis 2003

Les constats d'Éric Pineault et de Joseph E. Stiglitz, précisément sur la crise économique de 2008 et plus largement sur la transformation du système capitaliste au cours des quatre dernières décennies, m'amènent à discuter du contexte québécois et de la réaction des dirigeant·e·s face à ces diverses métamorphoses économiques et politiques. À ce sujet, Philippe Hurteau et Francis Fortier (2015) font état du graduel changement de paradigme économique sous le règne du Parti Libéral du Québec, dirigé par Jean Charest dès 2003. Comme le mentionnait Harvey (2005) à propos du retour au pouvoir de la classe des riches, ce que le gouvernement Charest souhaitait accomplir lors de son arrivée à la tête du gouvernement québécois consistait en une « restauration du pouvoir de l'élite économique » (Hurteau et Fortier, 2015, p. 2). Ce que les membres de son gouvernement ont nommé une « réingénierie » de l'État, dans un premier temps, signifiait trois choses :

la création de l'Agence des partenariats public-privé (PPP), [...] l'imposition d'un gel salarial aux employé·e·s du secteur public lors de la négociation de 2005 entre l'État et ses salarié·e·s [et] l'instauration de la politique de non-remplacement d'un fonctionnaire sur deux lors d'un départ à la retraite (2015, p. 2).

C'est dire que le Québec, tel qu'on le connaissait depuis la Révolution tranquille, se transformait déjà en État néolibéral avant que ne survienne la crise de l'immobilier de 2008. Si cette crise mondiale s'est répandue telle une traînée de poudre un peu partout sur la planète, le Québec sous le gouvernement Charest, lui, plutôt que d'en subir les contrecoups, a su utiliser cette « formidable opportunité » (Hurteau et Fortier, 2015, p. 1) pour poursuivre son objectif de réingénierie. À plus petite échelle, bien sûr, nous pourrions qualifier cet événement de stratégie du choc (Klein, 2008)

de la part des élites libérales, qui ont su faire usage de l'incertitude de la population pour pousser plus avant leur objectif de transformation économique. La démarche du gouvernement Charest tient en trois éléments :

l'approfondissement de l'expérience néolibérale au moyen d'un double renforcement du cadre normatif posé par l'économie marchande : [...] la création d'un rapport utilitaire aux services publics basés sur un calcul coûts-bénéfices [et] [...] l'introduction dans la sphère de la valorisation marchande de territoires qui, jusqu'alors, y échappaient en tout ou en partie (Hurteau et Fortier, 2015, p. 2).

Dans le contexte qui m'intéresse ici, je me concentrerai principalement sur le premier objectif et plus particulièrement sur « la révolution tarifaire comme prolongement de la gouvernementalité néolibérale » (2015, p. 2), puisque cet aspect fait directement écho aux constats que posait Éric Pineault sur la valorisation du pouvoir de l'argent et de l'individualisme flagrant qu'il introduit dans les relations sociales. À cet égard, Hurteau et Fortier soutiennent que « la tarification des services publics participe à la marchandisation de ces services tout en créant, chez les utilisateurs et leurs gestionnaires, des réflexes de marché » (p. 1). De plus, cette marchandisation transforme les services publics en « lieu d'accumulation » (p. 2) et, surtout, permet la création du « principe de l'utilisateur-payeur comme mode de financement » (p. 2). Pour les deux chercheurs de l'IRIS⁷, des exemples tels que la contribution santé, l'augmentation des tarifs d'Hydro-Québec, l'instauration d'un ticket modérateur, la hausse des droits de scolarité et l'indexation générale de l'ensemble des tarifs montrent bien la « dynamique d'individualisation » (p. 3) au cœur du tournant néolibéral québécois. La mise en place de ces diverses modalités liées au principe d'utilisateur-payeur révèle que « l'utilisation d'un service est, en somme, réduite à un choix de consommation ou d'investissement individuel comme un autre » (p. 5). L'omniprésence de la tarification des services à la pièce signifie également la perte graduelle des acquis collectifs, « les services publics

⁷ L'Institut de recherche et d'informations socioéconomiques.

[...] n'étant plus jugés en fonction des bénéfices sociaux qu'ils induisent, mais d'abord en termes d'avantages fournis à tel ou tel individu » (p. 4). En somme, ce que Hurteau et Fortier parviennent à mettre de l'avant, c'est à quel point la logique néolibérale de marché, en s'infiltrant dans la gestion des services publics, transforme non seulement l'économie et les politiques publiques de l'État québécois, mais aussi la subjectivité, la conscience et les gestes des citoyen·ne·s. Quand l'État réussit à « influencer les comportements individuels dans le sens d'une solidification de l'hégémonie marchande » (p. 6), il contribue ainsi à la fragmentation du tissu social et à l'aliénation de la population. Penser et vivre, dans ce contexte, « les relations sociales et interpersonnelles [...] en fonction d'un calcul coût-bénéfice individualisé » (p. 6) alimente le mirage de la liberté de choix.

Cette question traverse une bonne partie du corpus de cette thèse. Que l'enjeu de la liberté de choix soit apparent dans les thèmes et les échanges entre les personnages (*Gamètes* et *Nyotaimori*, au deuxième chapitre, de même que *Table rase*, au quatrième chapitre), aménagé plus subtilement à travers une dramaturgie de la situation (*Baby-sitter*, *Simone et le whole shebang* au quatrième chapitre) ou plutôt problématisé, critiqué de façon plus politique (*La Nuit du 4 au 5* et *Guérilla de l'ordinaire* au dernier chapitre) ou détourné par le geste de la parole (*J'accuse* au chapitre deux), il n'en demeure pas moins que c'est la rationalité néolibérale qui nourrit subrepticement cet enjeu, comme entend le démontrer l'analyse des textes dramatiques.

Klein, Harvey, Pineault, Stiglitz, Hurteau et Fortier mettent ainsi de l'avant les diverses modalités qui ont permis le développement du capitalisme néolibéral et son incorporation dans les politiques publiques des pays occidentaux au cours des quarante dernières années. Leurs travaux montrent le pouvoir des élites économiques et comment elles sont parvenues à intégrer les programmes sociaux et la culture politique en général.

1. 1. 5 Le néolibéralisme comme « rationalité aujourd'hui dominante »

Dans leur ouvrage *La nouvelle raison du monde* (2009), Pierre Dardot et Christian Laval élaborent une réflexion sur le néolibéralisme à partir d'un angle sociologique et philosophique, en considérant que « le néolibéralisme définit [...] une certaine *norme de vie* dans les sociétés occidentales » (p. 5, je souligne). L'approche singulière de Dardot et Laval consiste à analyser les impacts sociologiques du néolibéralisme sur la construction des subjectivités et des vies humaines et à comprendre comment les individus intériorisent la logique néolibérale telle que prônée par les entreprises. Selon eux, il n'est plus possible dans le contexte actuel de penser uniquement le capitalisme en termes de marché ou de dérégulation et de prioriser « l'ontologie naturelle » (2009, p. 8) que serait le laisser-aller capitaliste. Au contraire, « le néolibéralisme est la *raison du capitalisme contemporain*, d'un capitalisme débarrassé de ses références archaïsantes et pleinement assumé comme construction historique et comme norme générale de la vie » (p. 6, les italiques sont dans le texte). À cet effet, le sociologue et le philosophe signalent que l'évolution et la prise de contrôle de la société par la rationalité néolibérale ont été rendues possibles par quatre « dimensions complémentaires » :

[l']aspect politique (la conquête du pouvoir par les forces néolibérales) [...] [l']aspect économique (l'essor du capitalisme financier mondialisé) [...] [l']aspect social (l'individualisation des rapports sociaux aux dépens des solidarités collectives, la polarisation extrême entre riches et pauvres) [et enfin] [l'] aspect subjectif (l'apparition d'un nouveau sujet, le développement de nouvelles pathologies psychiques) (p. 5-6).

C'est pourquoi les deux chercheurs remettent en question l'idée selon laquelle l'État aurait disparu sous l'émergence d'un régime néolibéral. Ils sont plutôt d'avis que « [l]e tour de passe-passe idéologique qui fait “disparaître l'État” de la scène masque surtout sa transformation effective en une sorte de “grande entreprise” entièrement pliée au principe général de compétition et orienté vers l'expansion, le soutien et, dans une certaine mesure, la régulation des marchés » (p. 11-12). Dardot et Laval évoquent aussi l'usage nécessaire du concept de liberté dans le cadre de la

gouvernementalité néolibérale, puisque « gouverner *par* la liberté [...] c'est [...] jouer activement sur l'espace de liberté laissé aux individus pour qu'ils en viennent à se conformer d'eux-mêmes » (p. 15, les italiques sont dans le texte). *Nyotaimori*, de Sarah Berthiaume, offre deux exemples de personnages qui se conforment soit de plein gré à cette logique néolibérale (Le Créatif), ou encore contre leur gré (Maude). C'est ici que la réflexion de Dardot et Laval se singularise par rapport aux chercheurs mentionnés plus tôt, au sens où ils s'attardent à analyser les mécanismes d'assujettissement de la rationalité néolibérale pour tenter de comprendre leurs effets sur les modes de vie et de pensée des individus. Les chercheurs proposent de réfléchir au mode de vie néolibéral par le prisme de ce qu'ils nomment le « sujet néolibéral ou néosujet » (p. 402). Devenue « logique générale des rapports humains soumis à la règle du profit maximal » (p. 405), la rationalité néolibérale s'appuie sur un « dispositif d'efficacité » (p. 405) global, c'est-à-dire un ensemble de structures qui touche et influence la vie humaine (l'éducation, le contrôle des corps, les modes d'organisation du travail et des loisirs, etc...). Dans ce contexte, le sujet néolibéral développe un mode de gestion de soi qui s'apparente au « gouvernement de soi entrepreneurial » (p. 409) dont la principale activité consiste à être entièrement voué à son travail. Plus encore, Dardot et Laval mettent en lumière l'idée selon laquelle « c'est toute l'activité de l'individu qui est conçue comme un processus de valorisation de soi » (p. 416). À divers degrés, encore une fois, cette question de la valorisation de soi traverse une bonne partie du corpus du second chapitre. Ce processus trouve son plein essor autour de la triade suivante : « l'exposition obscène de la jouissance », « l'injonction entrepreneuriale de la performance » et « la réticulation de la surveillance » (p. 455). Les deux premiers éléments font partie, pour Dardot et Laval, du « dispositif performance/jouissance » (p. 433) autour duquel s'articulent la nécessité d'être performant au travail et celle de profiter pleinement des bénéfices qu'engendre cette ardeur à l'ouvrage. C'est la surveillance constante de soi, enfin, qui joint ces deux faces de la même médaille

et qui fait en sorte que le sujet néolibéral se trouve « gouverné dans le dispositif de performance/jouissance » (p. 454). Cette gouvernementalité de soi rigide fait en sorte que les sujets doivent désormais être capables de s'adapter aux risques associés à la pression et à la « peur sociale » (p. 410), à l'insécurité en matière d'emploi et de salaire, et de s'habituer à la concurrence et à la compétition toujours plus féroces.

La rationalité néolibérale, selon Dardot et Laval, devient en quelque sorte un mode de vie, une manière de penser, de vivre, de gouverner et d'être gouverné, un fonctionnement dont on aurait intériorisé les rouages, multiples et tentaculaires. Les chercheurs nous enjoignent à « prendre en compte les situations historiques » (p. 465) pour ne pas oublier le caractère situé et expérientiel, matériel même, des effets de cette nouvelle normativité. Je ferai appel à de nombreuses reprises à ces aspects puisqu'il me semble que cette rationalité suggérée par Dardot et Laval s'invite aussi dans les imaginaires et qu'il est impératif d'en analyser les effets et la portée.

1.2 Le travail des femmes en contexte néolibéral

Il est de plus en plus clair que le capitalisme n'est pas viable. Nous sommes toujours plus nombreux-euses à penser que cette vérité unique est en fait un mensonge (Conradi, 2017, p. 221).

Ce qu'exige le féminisme, ce n'est pas que les femmes soient perçues comme des ressources humaines utiles ou des travailleuses efficaces, mais comme des personnes libres, au même titre que les hommes (Lancôt, 2015, p. 23).

Analyser maintenant plus en détail la question du travail des femmes dans le contexte néolibéral actuel me permettra de mieux comprendre comment cette dernière s'est transformée au cours des cinquante dernières années. Pour mettre en lumière la relation ambiguë qui s'est développée entre le mouvement féministe et la montée du néolibéralisme au tournant des années 1970, je convoque Nancy Fraser pour voir en quoi cette transformation a affecté la façon de concevoir l'émancipation des femmes. Il sera ensuite question des mesures d'austérité implantées au Québec dès 2014 sous le gouvernement de Philippe Couillard, mesures qui participent d'une

tournure néolibérale de l'État (Lanctôt, 2015; Conradi, 2017) et dont l'impact a été dévastateur sur les femmes, tant dans la sphère publique que privée (Robert et Toupin, 2018). Enfin, j'entre dans les théorisations sur le travail de Galerand et Kergoat (2008), qui, de leur côté, tentent de penser le travail des femmes sans effectivement séparer les sphères publique et privée. Cet apport de Galerand et Kergoat, en particulier, sera mis à profit dans l'analyse de *Gamètes*, au prochain chapitre.

1.2.1 Le néolibéralisme et la récupération des critiques féministes

Je me permets un retour en arrière pour comprendre comment le mouvement féministe s'est accommodé de l'émergence du néolibéralisme durant les années 1970. Comme je l'ai explicité précédemment à la suite de David Harvey (2005), les tenants du néolibéralisme souhaitaient démanteler l'État providence, instauré grâce aux politiques keynésiennes (redistribution de la richesse et réglementation des marchés) après la Seconde Guerre mondiale. Aussi étrange que cela puisse paraître, les féministes dites de la « deuxième vague⁸» s'objectaient également, selon Nancy Fraser, à certains aspects de ce qui était considéré comme un « capitalisme d'État » (2011, p. 170). En effet, elles opposaient une critique féministe à l'économisme, à l'androcentrisme, à l'étatisme ainsi qu'au modèle politique westphalien (Fraser, 2011), caractéristiques du capitalisme d'État qui, malgré le bien-fondé (en apparence) de leur teneur et de leurs formes à l'époque, n'en cachaient pas moins plusieurs inégalités derrière des façades structurelles rigides et bureaucratiques. De manière générale, les critiques féministes de l'économisme et de l'étatisme se résumaient d'abord, à opposer « à une vision moniste, économiste de la justice, une conception tridimensionnelle qui

⁸ Fraser fait usage de l'expression « féminisme de la deuxième vague » sans toutefois expliquer ce à quoi cette appellation fait référence. Suivant son raisonnement, on comprend de manière implicite qu'il s'agit d'un féminisme temporellement situé dans les années 1960-1970. Si on élimine toutefois la typologie des vagues, à la suite de Blais *et al.* (2007), pour se concentrer sur les « courants d'idées » (p. 147), le féminisme dont se revendique Fraser est un féminisme matérialiste, d'inspiration fortement marxiste. Dans ce contexte, il s'agit principalement de féministes nord-américaines.

associe la culture et la politique à l'économie » (2011, p. 174) et ensuite « à faire passer les "bénéficiaires" des politiques sociales et des politiques de développement d'une position d'objets passifs à une position de sujets actifs, à même de participer aux processus démocratiques d'interprétation des besoins » (p. 177). Pour ce qui est du modèle westphalien, « système qui partageait le monde en entités politiques territorialisées » (p. 177) les féministes de l'époque ne s'y sont pas complètement opposées. Fraser souligne que ces dernières « n'ont jamais douté de la nécessité d'institutions politiques assez puissantes pour organiser la vie économique au service de la justice » (p. 177).

Je souhaite m'arrêter plus longuement sur la vision androcentrée et paternaliste de l'organisation de la structure et du salaire familial, puisque les analyses de Fraser sur cet aspect du capitalisme d'État sont très largement liées à la question du travail des femmes en contexte néolibéral. En effet, l'homme blanc, hétérosexuel, de classe moyenne, marié avec généralement deux enfants à charge, était considéré, sous le capitalisme d'État de l'après Seconde Guerre mondiale, comme la figure normée du « travailleur ». C'était le salaire de ce bon père de famille qui constituait bien souvent l'unique revenu familial. Comme le suggère Fraser, « dans les années 1950-1960 [...] l'idéal du salaire familial masculin servait encore à définir les normes de genre [...] puisqu'il renforçait l'autorité des hommes dans les foyers et canalisait les aspirations vers une consommation domestique privatisée » (p. 172). De plus, « l'institutionnalisation des vues androcentriques de la famille et du travail a eu pour effet de naturaliser les injustices de genre et de les soustraire au champ de la contestation politique » (p. 172). Fraser montre bien qu'en « valorisant le travail salarié » (p. 172) des hommes, le capitalisme d'État faisait complètement l'impasse sur le travail de reproduction à l'intérieur de la sphère domestique, travail dont se

chargeaient les femmes⁹. Les féministes dites « de la deuxième vague » ont relevé que « l'androcentrisme avait son noyau dur dans une division sexuée du travail qui dévaluait systématiquement les tâches, rémunérées, ou non, effectuées par les femmes ou qualifiées de féminines » (p. 175). Plus encore, elles ont révélé que le salaire familial masculin représentait « le point de croisement de la distribution injuste, du déni de reconnaissance et de la non-représentation [des femmes dans le champ politique] » (p. 176). Selon Fraser, en critiquant les desseins androcentriques du salaire familial masculin, les féministes visaient une transformation complète des structures et des valeurs du système capitaliste. Un des principaux objectifs du « projet d'émancipation des femmes » (p. 178) à la fin des années 1960 consistait à faire une « critique de l'économie politique » (p. 178) en « relativisant la place du travail salarié et en valorisant les tâches non rémunérées, notamment le travail de *care*¹⁰, socialement indispensable, dont se chargent les femmes » (Fraser, 2011, p. 176. Voir aussi Federici, 2019; Robert et Toupin, 2018; Toupin, 2014; Robert, 2017).

Pourtant, comme l'explique Fraser, les revendications des féministes pour une refonte de l'État providence et une restructuration du capitalisme d'État sont arrivées au même moment où le régime économique entrait dans sa phase néolibérale, individualiste et désorganisée. Fraser soutient que les luttes féministes ont involontairement fourni des outils essentiels au néolibéralisme, permettant à ce dernier de récupérer¹¹ les critiques émises à l'égard de l'économisme, de l'étatisme,

⁹ Sylvia Federici montre que cet aveuglement sur le travail domestique des femmes ne date pas d'hier. Elle pointe en effet les angles morts dans la théorie de Marx sur cette question. Voir la section 1.2.3.

¹⁰ Dans le cadre de ce texte, Fraser utilise, de manière pratiquement interchangeable, à la fois le mot *care* et l'expression « travail de reproduction ». Son usage du terme *care* semble englober tout autant le travail ménager et le travail de reproduction sociale, tels que les entendent Toupin et Robert (2018), de même que Galerand et Kergoat (2008) (il en sera question un peu plus loin dans ce chapitre). Je tiens à souligner pour ma part que, dans une perspective féministe matérialiste, je m'en tiendrai davantage aux définitions de travail domestique/ménager et de reproduction sociale pour parler du travail invisible des femmes. Je détaille davantage cette position dans les sections 1.2.3 et 1.2.4.

¹¹ Fraser reprend le terme *resignification* de Judith Butler, qu'elle traduit par requalification. Pour ma part, je considère plutôt qu'il s'agit d'une *recupération* des critiques, et c'est ce terme que je préfère employer pour la suite.

de l'androcentrisme et du modèle westphalien¹². Les idéaux de justice qu'imaginaient les féministes pour transformer la rigidité de l'État providence ont pour ainsi dire été absorbés par les mécanismes du néolibéralisme. Pour montrer les impacts de ces transformations dans le contexte du travail des femmes, je me concentrerai spécifiquement sur les analyses qu'a faites Fraser de cette récupération néolibérale des critiques de l'androcentrisme et de l'étatisme, les questions de l'économisme et du modèle westphalien se situant légèrement en dehors du champ d'application qui m'intéresse.

Le déplacement des valeurs androcentriques sous le régime néolibéral, contrairement au souhait des féministes de reconfigurer en profondeur la notion de travail en y incorporant une réflexion sur le travail non rémunéré, a consisté, dans un premier temps, à valoriser des formes flexibles et soi-disant créatives d'emploi. À cet effet, Fraser discute des recherches de Luc Boltanski et d'Ève Chiapiello dans *Le Nouvel esprit du capitalisme* (1999), qui montrent bien que le capitalisme d'État, en s'inspirant des critiques de la gauche de la fin des années soixante, a permis l'assouplissement des formes rigides de la culture d'entreprise. En revanche, l'ouvrage de Boltanski et Chiapiello, « aveugle à la dimension du genre » (Fraser, 2011, p. 182), n'a pas su montrer comment ce tournant faisait l'impasse sur la place des femmes dans ces nouvelles conceptions néolibérales du travail. Pour le chercheur québécois Yanick Noiseux, cet assouplissement des structures managériales renvoie à un aspect central des nouvelles modalités du monde du travail, soit « la flexibilisation » (2011, p. 96). Il s'agit, pour Noiseux,

[d']un trait accentué d'un nouveau modèle d'organisation et de régulation du travail marqué par la fragmentation et la segmentation *des* marchés du travail. Dans la nouvelle donne, comme le souligne Desrochers [2000, p. 17], « flexibilité et précarité sont deux facettes d'une même réalité ». Bien souvent confinées au travail atypique et précaire, les femmes –

¹² On verra plus loin certaines applications concrètes de cette récupération néolibérale en contexte québécois, notamment en analysant les conséquences directes des politiques d'austérité sous le gouvernement de Philippe Couillard (Lanctôt, 2015).

comme les jeunes par ailleurs – sont au premier rang des victimes de ces transformations (p. 96. Les italiques sont dans le texte).

Pour le dire avec les mots de Fraser, « le capitalisme néolibéral a autant à voir avec la grande distribution, les *maquiladoras* et le microcrédit qu’avec la Silicon Valley et Google. Et que les travailleurs dont il a besoin sont de manière disproportionnée des travailleuses » (Fraser, 2011, p. 182). Dans le prochain chapitre, on verra d’ailleurs une « variété » de travailleurs et de travailleuses, entre autres, dans l’analyse de *Nyotaimori*, de Sarah Berthiaume (2018).

Plus encore, c’est par rapport à « l’idéal du salaire familial masculin » (Fraser, 2011, p. 183) que les transformations sont les plus intéressantes à observer. Avec l’arrivée massive des femmes sur le marché du travail, « cet idéal a été remplacé par la norme du ménage à deux revenus » (p. 183). C’est là précisément que Fraser juge que les critiques féministes dites « de la deuxième vague » ont vu leurs revendications récupérées par le néolibéralisme. Malgré « la réalité sur laquelle repose le nouvel idéal » (p. 183), c’est-à-dire des emplois faiblement rémunérés, des conditions de travail difficiles et une baisse considérable de la qualité de vie, il n’en demeure pas moins que « notre critique du salaire familial masculin inspire en grande partie la romance qui investit le capitalisme flexible d’un sens supérieur et d’une visée morale » (p. 183). C’est de cette façon que la rationalité néolibérale parvient à s’immiscer dans les choix de vie des femmes, à commencer par ceux qui concernent l’emploi. L’investissement du marché du travail par les femmes n’est pas une mauvaise chose en soi, loin de là, mais ignorer la récupération néolibérale des critiques féministes du capitalisme d’État revient à masquer les différentes classes de travailleuses créées par ce régime économique. Qui plus est, en gommant ces différences, le régime néolibéral disqualifie la longue histoire féministe de lutte pour l’obtention des droits des femmes dans la sphère publique et pour leur accès au marché du travail. « Le rêve d’émancipation des femmes alimente le moteur de l’accumulation capitaliste » (p. 183), moteur qui finit par produire

les mêmes disparités *entre les travailleuses* qu'entre les citoyens les plus riches et les plus pauvres, par exemple. « Aux deux extrémités de l'éventail social » (p. 183), comme l'indique Fraser, il y a ces femmes directrices d'entreprise « déterminées à casser le plafond de verre » (p. 183) mais il y a aussi toutes celles au bas de l'échelle sociale sur lesquelles tombent ces éclats de verre, une fois le plafond fracassé : les ouvrières, les chômeuses, les travailleuses à temps partiel, les aides domestiques, etc. Les monologues de *J'accuse*, comme on le verra au prochain chapitre, présentent une certaine diversité de travailleuses qui cherchent à se valoriser sur l'échiquier social.

En observant les conditions des travailleuses précaires et grâce à la critique féministe de l'étatisme, on constate que le néolibéralisme a contribué au démantèlement de l'État providence en privilégiant notamment les formes de microcrédit et les ressources d'aide financière privatisées. Nancy Fraser montre en effet que « l'explosion du microcrédit est concomitante de l'abandon par les États des efforts macro structurels de lutte contre la pauvreté, autant de programmes que les prêts de faible montant ne sauraient en aucune manière suppléer » (p. 185). Le microcrédit représente un prêt d'un petit montant d'argent, octroyé par des agences privées à des femmes entrepreneures dans des secteurs pauvres ou en développement, comme l'agriculture, par exemple (Voir Eisenstein, 2005; Narayan, 2005). En se servant de l'argument de *l'empowerment* des femmes et de leur critique de la lourde bureaucratie étatique, la logique néolibérale a réussi « à légitimer la marchandisation et la réduction des dépenses publiques » (p. 185), ce que j'ai également relevé plus tôt à partir des recherches de Pineault (2012) et de Hurteau et Fortier (2015). On verra, un peu plus loin, comment ce tournant pernicieux, en s'implantant dans le système public québécois, a particulièrement affecté les femmes et les métiers considérés comme féminins (Lanctôt, 2015).

En résumé, l'analyse que Nancy Fraser fait de cette « liaison dangereuse » (Eisenstein, 2005) entre l'émergence du capitalisme néolibéral et le féminisme dit « de la deuxième vague »

donne à voir comment « le travail salarié féminin sert de pierre angulaire à l'édification [du] nouveau régime d'accumulation [du capitalisme] » (Fraser, 2011, p. 187). À la lumière de cette analyse, on saisit mieux pourquoi l'accès au marché du travail est vanté, littéralement, comme l'option la plus logique et la plus viable pour l'émancipation des femmes.

1.2.2 L'austérité comme mécanisme d'appropriation du travail des femmes

La transformation des systèmes politiques et économiques nord-américains ne fait plus de doute, encore moins depuis la crise financière de 2008. Au Québec, comme le démontraient Hurteau et Fortier (2015), le gouvernement libéral de Jean Charest (2003-2012) s'est graduellement appliqué au démantèlement des services publics tels que nous les connaissons depuis la Révolution tranquille. C'est au gouvernement de son successeur Philippe Couillard (2014-2018), après la très courte présence au pouvoir de la péquiste Pauline Marois, qu'il revient, cependant, d'avoir définitivement sabré dans les programmes sociaux québécois. Dans son essai *Les libéraux n'aiment pas les femmes* (2015), la journaliste Aurélie Lanctôt retrace la mise en place des politiques d'austérité du gouvernement Couillard et leurs effets catastrophiques sur les conditions de vie des femmes. Elle résume l'austérité en ces termes :

[...] une série de politiques publiques qui réduisent l'orientation de l'État à la poursuite d'objectifs très précis, comme le redressement du déficit budgétaire et le remboursement de la dette publique, lesquels exigent d'énormes sacrifices de la part de la population. S'enchaînent alors une série de compressions budgétaires et d'augmentations de taxes et de tarifs qui tiennent lieu de nouvel idéal pour tout un peuple (p. 2015, p. 30).

L'objectif principal de Lanctôt avec son essai consiste à détailler de quelles manières ces politiques draconiennes visent essentiellement les femmes. Elle mentionne que,

au cours des sept dernières années [2008-2015], les budgets du secteur public ont fondu comme neige au soleil et depuis 2010, la masse salariale des employées du secteur public a été amputée de près de trois milliards de dollars. Or, au Québec, le tiers des femmes qui travaillent occupent un emploi dans le secteur public, et les trois quarts des employés de l'État sont des femmes. Ce sont donc elles qui encaissent le plus durement les coupes et les réductions de salaire qu'imposent les libéraux aux fonctionnaires (p. 16).

Partant de ce constat, Lanctôt dit douter que l'équilibre budgétaire prôné par les libéraux au début de l'année 2015 soit un « outil neutre et technocratique » (2015, p. 14; voir aussi Conradi, 2017, p. 179-188), idée soutenue par le ministre des Finances de l'époque, Carlos Leitão.

La pseudo neutralité des politiques d'austérité s'arrime bien, dans ce contexte, avec la poursuite « d'un discours féministe qui prétend pouvoir se passer de tout regard sur les rapports sociaux, les inégalités ou les formes de la solidarité sociale » (Lanctôt, 2015, p. 21). L'idée que se font les libéraux du féminisme rejoint ce que soulevait précédemment Fraser (2011), à savoir qu'il est plus utile lorsqu'il s'articule à une logique néolibérale, « à un moyen pour atteindre des objectifs économiques, idéalement quantifiables » (Lanctôt, 2015, p. 23). Le féminisme favorisé par le gouvernement Couillard ne s'intéressait, finalement, qu'à une seule classe de travailleuses, c'est-à-dire celles qui savent « “prendre leur place” au sein des entreprises » (p. 22). Lanctôt critique ici le féminisme néolibéral de certaines ministres de l'époque, comme Monique Jérôme-Forget (ministre des Finances sous le gouvernement Charest entre 2007 et 2009), Stéphanie Vallée (ministre de la Justice et ministre de la Condition féminine sous le gouvernement Couillard) ou encore de femmes d'affaires comme Sophie Brochu (ancienne présidente de Gaz Métro et d'Hydro-Québec). Alors que l'attention est surtout portée à ce moment vers les discours des femmes entrepreneures qui « réussissent », le gouvernement s'apprête pourtant à couper dans les emplois des éducatrices, des enseignantes, des infirmières et des travailleuses communautaires, des emplois essentiels, beaucoup moins valorisés socialement. En critiquant les « féministes à la solde du néolibéralisme [qui] font l'aveu pur et simple que l'égalité des sexes ne vaut rien si elle n'est pas rentable » (p. 26), Lanctôt montre dans son essai comment un certain rapport malsain entre féminisme et néolibéralisme a permis l'élaboration d'un discours falsifié sur la liberté des

femmes¹³. L'ambition des femmes et leur émancipation ne sont employées, dans ce contexte, que pour créer un écran de fumée autour des conditions réelles de la majorité des femmes.

En effet, l'austérité, dans la logique des libéraux, vise l'atteinte de l'équilibre budgétaire, coûte que coûte (Lanctôt, 2015; Conradi, 2017). Soutenant « un objectif strictement quantitatif » (Lanctôt, 2015, p. 41), les élites québécoises au pouvoir sous Philippe Couillard se sont appliquées à réduire la main-d'œuvre et les emplois du secteur public, tout en martelant à tort et à travers que les services aux citoyen·nes n'en seraient pas affectés. Le démantèlement de l'État s'est précisément effectué par des coupes dans des emplois et des services à caractère social, secteurs où sont majoritairement regroupées les femmes, en tant qu'employées d'une part, et d'autre part à titre de bénéficiaires. Lanctôt brosse le portrait de l'ampleur de ce à quoi ces dernières font face en donnant des exemples révélateurs, comme celui de la modulation des frais de garderie. En abolissant le principe d'universalité, en 2015, le gouvernement Couillard a solidifié le fameux principe de « l'utilisateur payeur », tel qu'on avait déjà commencé à l'implanter sous l'ère Charest (Hurteau et Fortier, 2015). Selon ce principe, « les parents les plus riches paieraient leur juste part et toutes les familles bénéficieraient au maximum des retombées des crédits d'impôt du fédéral » (Lanctôt, 2015, p. 49). Pourtant, comme l'explique Lanctôt, la modulation des frais se fait à partir du revenu familial, méthode qui ne prend pas en considération « les écarts de revenus entre les conjoints » (p. 49), ce qui a tôt fait de désavantager les femmes, puisque « dans 70% des ménages québécois, les femmes gagnent moins que leur conjoint » (p. 51). Lanctôt donne l'exemple d'un salaire familial de 150 000\$, dans lequel celui de la femme serait de 22 000\$. Pour ce couple, des frais de garderie pourraient s'élever jusqu'à 5200\$ et même davantage si le ménage compte plus

¹³ Discours tel que celui soutenu par l'ex-ministre de la Condition féminine Lise Thériault, entre 2016 et 2017, qui se vantait à l'époque d'être « beaucoup plus égalitaire que féministe ». Voir l'article de Jocelyne Richer dans le quotidien *Le Devoir* du 29 février 2016 : <https://www.ledevoir.com/politique/quebec/464201/lise-theriault-ne-se-dit-pas-feministe>.

d'un enfant. La journaliste se demande, non sans ironie et à l'instar de plusieurs organisations féministes : « Tant qu'à ne rapporter à la maison qu'une dizaine de milliers de dollars par année une fois la note de la garderie réglée, pourquoi [la femme] n'investirait-elle pas tout son temps dans l'entretien du foyer et les soins aux enfants » (p. 53)? À cet enjeu des garderies et des centres de la petite enfance, Lanctôt ajoute une analyse de la dégradation du système d'éducation, des coupes dans les services affectant directement les élèves, investigate la détérioration des conditions de travail des enseignantes ainsi que le manque de reconnaissance que les politiques accordent aux femmes œuvrant dans ces domaines. Elle réussit de cette manière à mettre en lumière les processus d'invisibilisation, voire le processus *de déni* de travail qui affecte les secteurs où sont concentrées les femmes (Krinsky et Simonet, 2012). Aurélie Lanctôt décrit également les transformations majeures au sein des organismes communautaires et les réductions de budget qui font en sorte que ces organismes ne sont plus en mesure d'offrir un appui nécessaire aux populations marginalisées et précarisées. « Les “efforts budgétaires” qu'on demande à la population », écrit-elle, « font planer en permanence, sur l'ensemble des services et programmes publics, la possibilité de leur disparition. » (2015, p. 114) C'est aussi ce qui se produit dans le système de santé, sous la gouverne, à l'époque, du médecin Gaétan Barrette. Le projet de loi 10 a transformé, par exemple, les agences de santé en centres intégrés de santé et de services sociaux, « organismes mastodontes regroupant l'ensemble des services dits de “première ligne” » (p. 81) et réduisant leur nombre de « 182 à une trentaine » (p. 81). De plus, alors que les salaires des médecins continuaient d'augmenter, ceux des infirmières se voyaient amputés de 6 à 12%, leurs horaires de travail devenant par la même occasion de plus en plus précaires. « Optimiser chaque geste : il faut prendre le temps de constater la portée d'une telle obsession managériale » (p. 86), soulève Lanctôt lorsqu'elle revient sur la dégradation des soins, le manque de temps, et sur cette idée fixe que les gestionnaires des hôpitaux entretiennent

pour l'optimisation de chacune des tâches accomplies par les infirmières. « Les libéraux ne font pas que comprimer les budgets, ils liquident le sens du travail » (p. 86), ajoute-t-elle avec raison.

La journaliste arrive donc, par ces exemples, à montrer les effets dévastateurs de l'austérité sur les services publics et, surtout, sur les femmes. Plus encore, son essai nous fait voir le « double processus de publicisation et de privatisation du soin » (Krinsky et Simonet, 2012, p. 9). Cette trajectoire a fait passer ce dernier d'un espace de « publicisation », c'est-à-dire un endroit où « celui-ci s'extraie du seul domaine intime et domestique pour entrer dans l'espace public et faire l'objet notamment de politiques publiques » (p. 9), à un espace de « privatisation [...] où il devient le support d'une monétarisation et d'une marchandisation, où [il] devient un bien qui s'achète et s'échange » (p. 9). On comprend alors que ce sont les politiques d'austérité et les impératifs du néolibéralisme qui dictent ce cheminement et affectent directement les femmes. On peut dès lors facilement en conclure que l'austérité est devenue un des mécanismes d'implantation de la rationalité néolibérale, un mécanisme qui, à cause des rapports sociaux inégaux entre les hommes et les femmes, s'approprie littéralement les femmes (Guillaumin, 1992), leurs emplois et leurs conditions de vie. Un de mes objectifs, qui découle de cette réflexion, est de voir si ce mécanisme est repérable dans les textes de théâtre, comme enjeu social et dramatique, et d'en comprendre la mise en fiction.

Quand on en arrive à démanteler complètement des services sociaux qui sont d'une importance capitale pour une société, il ne reste que peu d'options auxquelles recourir lorsque vient le temps d'obtenir des services, des soins et du soutien. Alexa Conradi (2017) en mentionne trois vers lesquelles les citoyen·ne·s se tournent généralement lorsque les services publics sont difficiles d'accès et/ou gravement affectés. D'abord, le secteur privé. Conradi donne comme exemple les services d'orthopédagogues, qui, s'ils ne sont pas disponibles dans une école, se trouvent bien certainement sur le marché (2017, p. 181). Malheureusement, « les orthopédagogues gagnent

moins dans le secteur privé que dans le secteur public, car le marché privé ne valorise pas les services. [...] La privatisation est un beau moyen de faire des épargnes sur le dos des femmes » (p. 181). Les services communautaires et ceux desservis par les institutions religieuses représentent une seconde option. Quand des gens ayant des problèmes de santé mentale, à titre d'exemple, ne peuvent obtenir des services adéquats dans les CLSC, ils se tournent « vers le communautaire, qui, lui, croule sous la demande accrue et la complexité des besoins des gens qui frappent à sa porte » (p. 182). Par un effet domino, quand les milieux communautaires ne suffisent plus à la tâche, les institutions religieuses peuvent parfois prendre le relais. Mais Conradi souligne qu'elles le font « selon leurs critères et leurs approches, y compris ceux qui sont discriminatoires » (p. 182). Ainsi, ce n'est absolument pas tout le monde qui est en mesure d'obtenir les soins indispensables. Finalement, la troisième option, et non la moindre, revient à faire porter le fardeau des services publics désuets aux familles. « Qui dit famille dit plutôt femmes, car ce sont elles qui assument la majorité des tâches associées à la vie de famille » (p. 182), spécifie Conradi. C'est aux femmes que revient le difficile choix, très souvent, de conserver un emploi ou non, alors qu'elles sont proches aidantes pour un membre de la famille en perte d'autonomie. Cette question est abordée dans *Gamètes* de Rébecca Déraspe, que j'analyserai au chapitre suivant.

1.2.3 (Re)penser le travail de reproduction sociale en contexte néolibéral

À la lumière des travaux de Lanctôt et de Conradi, il ne fait pas de doute que les emplois des femmes les plus précarisés sont ceux qui touchent très étroitement à la reproduction sociale. Comme le rappelle Nancy Fraser, « la sphère de la reproduction sociale inclut l'ensemble du champ des activités qui forme les relations humaines et constitue la société [...] (2018, p. 352). Je souhaite maintenant traiter de cette question puisque celle-ci se voit encore largement marquée du sceau de l'invisibilité et du déni (Krinsky et Simonet, 2012), au sein de la sphère privée tout autant que dans la sphère publique.

Au vu des avancées féministes en matière de travail, Julia E. Morris souligne un élément intéressant : « les femmes [...] ont hérité de leurs aïeules la possibilité de devenir agentes et de décider elles-mêmes de leur trajectoire de vie. Il faut maintenant, dans le contexte particulier de la société mondialisée et individualiste, qu'elles ajustent leurs stratégies revendicatrices en prenant pour tremplin le fait qu'elles sont *déjà intégrées au marché du travail* » (2010, p. 49. Je souligne). Considérant cet état de fait, il est temps de reprendre la discussion sur le travail non-salarié des femmes. En se concentrant presque exclusivement sur la place des femmes dans le marché du travail *salarié*, les militantes féministes des années 1970-1980 ont occulté les réflexions sur leur présence dans la sphère domestique et délaissé la réflexion sur le travail non rémunéré (Federici, 2019; Fraser, 2011, 2018; Galerland et Kergoat, 2008; Robert et Toupin, 2018). Or le travail de reproduction sociale, qui comprend également le travail domestique et ménager non rémunéré, est considéré selon Fraser (2018) comme une condition d'arrière-plan nécessaire au maintien de l'ordre néolibéral tel qu'on le connaît actuellement. Qui plus est, le travail de reproduction sociale est dorénavant loin d'être uniquement associé à la sphère domestique, comme il pouvait l'être dans les années 1950-1960. Il est convenu par nombre de chercheuses féministes qu'il représente un pilier de la structure même du capitalisme (Conradi, 2017; Federici, 2019; Robert et Toupin, 2018). Plus encore, « le néolibéralisme dépendrait [...] de formes euphémisées et déniées de travail » (Krinsky et Simonet, 2012, p. 18). Il peut paraître anachronique de ne revenir que maintenant sur la question de la reproduction sociale. Pourtant, en regard des transformations sociales dans la sphère publique au cours des cinquante dernières années, considérant qu'on a vanté l'accession au marché du travail comme gage d'émancipation pour les femmes, puis observant la dégradation notoire de leurs conditions d'emploi, il apparaît que le capitalisme néolibéral des 20^e et 21^e siècles continue d'affecter le statut des femmes en société tout autant que le faisaient les industriels du 19^e siècle lorsqu'ils ont créé « la ménagère » (Federici, 2019). À ce sujet, les travaux de Sylvia Federici

ont bien montré comment le confinement des femmes à la sphère domestique s'est littéralement « construit » par l'instauration de politiques publiques et l'application de lois. Si l'augmentation du salaire masculin et une réduction du temps de travail ont contribué, entre autres, à alléger les conditions de travail *des hommes*, les femmes, en revanche, ont payé le prix fort de cette restructuration. Federici mentionne que,

à partir des années 1840, les rapports [ont] commencé à se succéder pour recommander de réduire le temps de travail des femmes, notamment des femmes mariées, à l'usine, afin qu'elles soient en mesure *d'accomplir leurs tâches domestiques*, et pour conseiller aux employeurs de s'abstenir de recruter des femmes enceintes. Derrière la création de la ménagère prolétaire et l'extension à celle-ci d'un genre de vie de famille autrefois réservé à la classe moyenne, il y avait la nécessité d'un nouveau type de travailleur, plus sain, plus robuste, plus productif et surtout plus discipliné et « domestiqué » (p. 135. Je souligne).

La création de la « femme au foyer » est donc devenue essentielle au bon fonctionnement de la société capitaliste et c'est cette « nouvelle division sexuelle du travail » (p. 140) qui a perduré jusqu'aux années 1960-1970, lorsque les mouvements féministes ont commencé à la contester.

Camille Robert et Louise Toupin, en introduction de *Travail invisible. Portraits d'une lutte féministe inachevée* (2018), reviennent sur cette période, en citant à titre d'exemple *La femme mystifiée* de Betty Friedan (1964), ouvrage qui a largement contribué à « donn[er] le coup d'envoi à un nouveau féminisme défiant la division sexuelle du travail » (Robert et Toupin, 2018, p. 8). C'est dans ce contexte que « politiser le travail invisible [est resté] un projet féministe inachevé », tel que le soulignent Robert et Toupin (p. 7). Le mouvement féministe de cette période, comme je l'ai mentionné à maintes reprises, s'est principalement attelé à la valorisation de l'accès au marché du travail pour les femmes, en « opt[ant] pour la stratégie de la “conciliation famille-emploi”, laissant la négociation des revendications concernant le travail familial aux arrangements privés entre partenaires, au “partage des tâches” » (p. 17). « [L]a visibilisation non-achevée du travail domestique est toujours aussi en partie une opération d'invisibilisation », pour reprendre les mots de Krinsky et Simonet (2012, p. 11). Or il faut bien admettre que dans le contexte néolibéral actuel,

il s'agit de voir de quoi il est question *maintenant* lorsque l'on parle de la sphère domestique, puisque c'est souvent vers elle qu'est reporté tout « travail » n'étant pas considéré comme producteur de valeur (monétaire, en premier lieu). Pour Robert et Toupin, il est question de travail ménager lorsque sont prises en compte « l'ensemble des activités par lesquelles la vie humaine est produite et reproduite » (2018, p. 10). Ce même travail ménager doit aussi être inclus aussi dans la sphère plus vaste de la reproduction sociale, qui « englob[e] également les soins de santé, le développement et la transmission des savoirs, des valeurs et des pratiques culturelles, ainsi que la construction des identités individuelles et collectives » (p. 10). C'est ainsi que les collaboratrices¹⁴ convoquées pour l'ouvrage de Robert et Toupin abordent les activités domestiques, la reconnaissance d'un salaire pour le travail ménager, le partage des tâches au sein du foyer et la question de la charge mentale (Haicault, 2000) qui y est affiliée, de même que le travail des aides familiales, le travail étudiant, le travail du sexe, ou encore les effets du racisme et du colonialisme sur l'invisibilisation du travail, principalement celui des femmes autochtones. La diversité des expériences relevées au sein de cette étude montre bien que la question de la reproduction sociale déborde la sphère domestique et leur analyse permet d'en faire ressortir les aspects négligés et invisibles. « [S'intéresser] davantage aux processus de visibilisation et d'invisibilisation du travail » (Krinsky et Simonet, 2012, p. 9), permet, d'une part, de comprendre ce qui se produit dans la sphère domestique et, d'autre part, d'étendre cette réflexion à l'ensemble du travail effectué par les femmes dans la société et d'en saisir la part « euphémisée et déniée » (Krinsky et Simonet, 2012).

¹⁴ Il s'agit de Stella Adjokê, Sandrine Belley, Sonia Ben Soltane, Annabelle Berthiaume, Jenn Clamen, Hélène Cornellier, Irène Demczuk, Myriam Dumont Robillard, Claudia Foisy, Monica Forrester, Elizabeth James, Elene Lam, Widia Larivière, Valérie Lefebvre-Faucher, Linda Li, Camille Robert, Annabelle Seery, Valérie Simard et Louise Toupin.

1.2.4 Nouvelles conceptualisations du travail

À la lumière de ces dernières réflexions et pour conclure ce chapitre, j'aimerais réfléchir de manière simultanée à la question du travail salarié et non-salarié, puisque c'est peut-être là que se situe une piste de résistance aux répercussions du néolibéralisme sur les femmes dans le contexte du travail (Galerand et Kergoat, 2008). Cette conceptualisation m'apparaît pertinente dans la mesure où elle peut offrir de nouveaux outils d'analyse pour les représentations et les discours dans la dramaturgie des femmes et complexifier, par ailleurs, notre regard sur *la mise en texte* du travail des femmes.

Dans leur étude sur « le potentiel subversif du rapport des femmes au travail », Galerand et Kergoat (2008) proposent d'examiner « le rapport particulier que les femmes entretiennent au travail en raison des positions qu'elles occupent dans la division sexuelle du travail » (2008, p. 67). Selon les chercheuses, il est impératif de considérer que la sphère privée et la sphère publique forment un ensemble unifié et c'est en concevant le travail à l'aune de cette théorisation qu'une « pratique contestataire et subversive devient repérable » (p. 67-68). Pour Monique Haicault, sociologue à qui l'on doit la notion de « charge mentale », il serait préférable « [d]'abandonner les idées simplistes d'une gestion double qui juxtaposerait avec adresse et virtuosité le travail salarié d'un côté, le travail domestique de l'autre » (2000, p. 89; 1984). Parce qu'il est « exclu de l'échange marchand » (Galerand et Kergoat, 2008, p. 70), le travail domestique des femmes n'est pas considéré comme un réel travail, et c'est pourquoi des femmes dont les métiers s'appuient sur des compétences féminines « voient tant d'obstacles dressés à la reconnaissance de leur professionnalité » (p. 70). Il faut ainsi considérer les « compétences acquises dans la sphère domestique [comme] des compétences réelles, [...] [puisque de telle manière] [c]es compétences peuvent alors être revendiquées comme des qualifications » (p. 70-71). Les concevant de la sorte

permet de les appréhender « au croisement du rapport capital/travail et du rapport social de sexe » (p.71) et c'est aussi sur le plan conceptuel que la réflexion se transforme.

Galerand et Kergoat expliquent que « les femmes ont des rapports paradoxaux avec le travail » (p. 71), et ce sont ces derniers justement qui complexifient la question du travail dans son ensemble. D'abord, elles mentionnent « le rapport à l'activité » (p. 71) comme le lieu de contradictions intéressantes. Puisque « la crise de l'emploi » (p. 71) en contexte néolibéral « a effectivement pris des formes sexuées » (p. 71), ce sont majoritairement des femmes qui sont au chômage, qui occupent des emplois à temps partiel, précaires et flexibles (Voir aussi Noiseux, 2011; Conradi, 2017). Cet état de fait invalide, dans une certaine mesure, « l'espoir investi par le mouvement féministe occidental dans le potentiel émancipateur du travail professionnel » (Galerand et Kergoat, 2008, p. 71 et Robert et Toupin, 2018). Voilà où réside une première partie du paradoxe concernant le rapport à l'activité. Dans un second temps, malgré les contextes et les conditions de travail difficiles, les femmes sont toujours de plus en plus nombreuses sur le marché du travail. Il s'agit là d'un élément supplémentaire à prendre en compte pour comprendre que le simple fait d'occuper un emploi salarié ne dit pas tout du rapport à l'activité. « La satisfaction au travail » (Galerand et Kergoat, 2008, p. 71) forme la base du second paradoxe. Galerand et Kergoat, à ce sujet, critiquent une étude de Baudelot et Gollac (2003), qui suggère que le bonheur des femmes au travail résiderait seulement dans le fait « qu'elles sont heureuses d'avoir une activité » (Galerand et Kergoat, 2011, p. 71). Or les chercheuses féministes, pour qui cette étude est beaucoup trop générale, croient qu'il faut plutôt chercher à savoir pourquoi « certaines ont un rapport positif, d'autres un rapport négatif au travail » (p. 72). Ce qui m'amène au troisième et dernier paradoxe soulevé, en lien cette fois avec le rapport au travail. Force est de constater, selon Galerand et Kergoat, qu'un « rapport positif fondé sur l'utilité de son travail, le sentiment d'être justement productive et de créer de la valeur est parfois présent dans le discours des travailleuses qui occupent

pourtant les emplois les moins reconnus [...] celles qui sont affectées au travail de care en particulier [...] » (p. 72). Ce sera possible, au prochain chapitre, de voir ces questionnements à l'œuvre, principalement dans *Gamètes*, de Rébecca Déraspe (2017).

Pour finir, ces paradoxes démontrent que la seule prise en compte de l'emploi salarié ne suffit pas à comprendre en quoi le travail est émancipateur pour les femmes, ni même à appréhender sa teneur subversive. Il serait plutôt utile de « repasser par une conceptualisation du travail; [de] différencier les niveaux d'activité, emploi, travail salarié et [...] d'intégrer le travail domestique dans la conceptualisation sociologique du travail, et par suite, dans l'interrogation de la société salariale » (p. 72-73) pour saisir la globalité de l'enjeu. Ainsi, la dimension psychologique associée au travail de reproduction sociale et la dimension matérielle des tâches accomplies caractériseraient, selon Galerland et Kergoat, ces emplois et leur teneur singulière. Prendre en considération ces deux facettes nous amène à envisager autrement la question du travail des femmes.

Conclusion partielle : entre appropriation du corps des femmes et liberté de choix

La vaste question du néolibéralisme, de son émergence jusqu'à ses ramifications dans le Québec contemporain, a été développée dans la première partie de ce chapitre. Dans la seconde partie, j'ai examiné le travail des femmes dans ce même contexte néolibéral pour essayer de comprendre de quoi sont faites les sphères privée et publique, de même que leurs implications directes sur l'organisation de la vie des femmes. J'ai cherché à mettre au jour certains mécanismes d'appropriation des femmes à travers cette question du travail tels que la flexibilisation, la précarité, l'invisibilisation et le déni de travail et, enfin, l'austérité, qui, dans sa seule logique « d'accumulation par dépossession » (Harvey, 2005), qualifie bien le capitalisme néolibéral. Ce mécanisme repousse sans cesse les femmes dans la précarité et les contraint à occuper plusieurs emplois instables et sous-valorisés (Noiseux, 2011). Dans ces conditions, dans quelle mesure une

liberté de choix est-elle encore possible pour elles ? Que nous dit la dramaturgie des femmes au sujet de la rationalité néolibérale, du travail des femmes ou encore de leur quête de valeur personnelle ? C'est ce que j'examinerai au prochain chapitre.

CHAPITRE 2

Représentations et discours sur le travail : les paradoxes de l'émancipation

C'est la parole de ces auteurs que nous voudrions à présent faire entendre, loin des scènes : ayons confiance dans le regard intérieur du lecteur pour qu'il la fasse vivre
(Pavis, 2011, p. 10).

Dans *L'Avenir du drame* (1999), Jean-Pierre Sarrazac soutient à juste titre que le « degré de présence à l'histoire est toujours le symptôme de la puissance d'une écriture dramatique, serait-elle une écriture du quotidien » (p. 27-28). Une pièce qui « prétend rendre compte du monde dans lequel nous vivons » (p. 28) soulèvera, selon lui, des questions sur les liens entre la forme de celle-ci et les enjeux de société dont elle traite ou sur les tensions entre le sujet abordé et le contexte social dans lequel il prend sa source. C'est avec ce postulat en tête que je débute l'analyse du corpus sélectionné, avec trois textes dramatiques qui sont traversés par la question de la liberté de choix et qui la révèlent principalement en fonction du thème du travail en contexte néolibéral. Je montrerai d'abord comment Sarah Berthiaume, dans *Nyotaimori* (2018), articule cet enjeu à une forme textuelle qui emprunte à certaines caractéristiques du réalisme magique, en entraînant son personnage principal dans une compression du temps et de l'espace qui nourrit son anxiété de performance. Ensuite, c'est à travers une série de jeux temporels que j'étudierai la maternité-comme-travail (Robert, 2017; Toupin, 1996) et ce qu'elle implique pour la liberté de choix des personnages dans *Gamètes* (2017) de Rébecca Déraspe. Je terminerai ce chapitre en analysant la parole monologuée comme motif de valeur personnelle dans *J'accuse* (2015) d'Annick Lefebvre. La liberté de choix étant entravée pour les personnages de Lefebvre, on verra de quelle façon elle se mue en liberté de tout dire qui laisse place, par moments, à des propos antiféministes. J'opérerai un croisement entre trois structures rhétoriques selon Pavis (2011) telles que détaillées dans

l'introduction, soit la rhétorique du thème (celui du travail) avec celle du récit (rapport temps-espace, développement de la fable et figures textuelles) et des actants (les personnages féminins).

2.1 *Faire éclater l'espace théâtral : les dérapages de la « romance » néolibérale dans Nyotaimori de Sarah Berthiaume.*

Dans l'ensemble des œuvres traitées dans le cadre de ce chapitre consacré à la liberté de choix au prisme des représentations et des discours sur le travail, *Nyotaimori* de Sarah Berthiaume est sans doute celle qui touche au plus près le sujet du capitalisme sauvage et de sa « rationalité néolibérale » comme la pensent Dardot et Laval (2009). Par son titre, qui fait référence à une pratique qui consiste à manger des sushis sur le corps nu d'une femme, la pièce soulève d'entrée de jeu des questions sur l'exploitation du corps et de la force de travail des femmes. Présentée en 2018 au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, dans une mise en scène de l'autrice et de Sébastien David, et publiée au même moment aux Éditions de Ta Mère, *Nyotaimori* raconte, en trois tableaux, la lente descente aux enfers de Maude, une journaliste pigiste qui n'arrive tout simplement pas à terminer la rédaction d'un article. Après s'être entretenue des « métiers d'avenir¹⁵ » avec Le Créatif, un jeune travailleur en vogue dans une entreprise aux allures d'agence publicitaire, Maude s'enferme chez elle pour rédiger son texte avec l'espoir de le terminer avant de partir en voyage avec son amoureuse. Mais l'angoisse, les délais serrés et la procrastination la mènent graduellement dans un univers parallèle, à la rencontre d'une série de personnages, prisonniers eux aussi d'une spirale vertigineuse causée par une injonction effrénée à la performance. L'enjeu du travail et son influence sur la liberté de choix de Maude est mis au jour par des éléments réalistes magiques¹⁶,

¹⁵ Berthiaume, S. (2018), *Nyotaimori*, Montréal, QC : Les Éditions de Ta Mère, p. 21. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *N*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁶ L'usage de cette dénomination pour qualifier certains aspects de la pièce peut prêter flanc à la critique. Malgré tout, je choisis d'abonder dans le même sens que Sarah Berthiaume, qui dit du réalisme magique qu'il peut, au théâtre, « faire se côtoyer une multiplicité de tons, de genres, de conventions. Il permet aussi de faire surgir l'étrangeté et l'humour dans des contextes qui ne s'y prêtent pas forcément ». Tiré de <https://3900.ca/articles/6-questions-a-sarah-berthiaume>.

qui permettent la multiplication des lieux et des actions parfois surréalistes au sein de la situation dramatique. En effet, le réalisme magique, genre « qui introduit à la fois des éléments réalistes et surnaturels » (Walsh Matthews, 2011, p. 1-2), permet, dans *Nyotaimori*, le renversement de la situation initiale, créant un effet de vertige et d’envahissement chez le personnage principal. Le réalisme magique produit aussi une compression du temps et de l’espace qui isole Maude dans une narration et lui refuse, à la fin de la pièce, une prise concrète sur le présent de l’action. Avant toutefois de me tourner vers les effets du réalisme magique qui sont surtout repérables dans la deuxième moitié de la pièce (tableaux deux et trois), j’analyserai la trajectoire de Maude dans la première partie (tableau un). L’objectif est de montrer comment le discours sur l’entreprise se consolide au début de la pièce et de voir de quelle manière il agit sur la protagoniste, en la transformant tranquillement en « sujet de l’implication totale de soi » (Dardot et Laval, 2009, p. 408), c’est-à-dire en un personnage tellement dédié à son travail qu’il en devient aliéné.

2.1.1 Mise en fiction de la rationalité néolibérale

Le premier tableau de *Nyotaimori* prend la forme d’une entrevue que Maude mène avec Le Créatif, jeune publicitaire dans une agence décrite comme « un espace de liberté créatrice » (*N*, p. 17). Sous la forme argumentative des questions-réponses, l’entrevue repose principalement sur des échanges dialogués dont la teneur interactive contribue à exposer une double visée. D’une part, les réponses offertes par Le Créatif ont une « fonction informante (Ubersfeld, 1996b, p. 26), qui servent l’article de Maude, mais surtout – et c’est ce qui m’intéresse ici – elles revêtent une « fonction poétique » (1996b, p. 26), que j’oserais plutôt appeler une fonction politique, puisqu’elles portent un message et un discours sur l’entreprise. De plus, ces échanges dialogués produisent des effets (Ubersfeld, 1996a), repérables chez Maude à travers ses réponses immédiates, ses doutes, ses hésitations et qui, plus tard, influenceront son comportement et sa performance au travail.

L'emploi du dialogue théâtral, dans le premier tableau de la pièce, traduit une mise en texte des dynamiques de pouvoir à l'œuvre dans le système néolibéral et révèle le traitement différencié que le néolibéralisme réserve aux femmes. Les distinctions marquées entre Le Créatif, qui a intégré le discours néolibéral sur le travail et en vante allègrement les supposés bienfaits, et Maude, qui semble travailler jusqu'à l'épuisement sans obtenir la reconnaissance souhaitée, apparaissent tout au long de leur échange. En effet, le rythme de la structure dialoguée et l'enchaînement des questions, pendant l'entrevue, servent à dévoiler les incidences sexistes du néolibéralisme à travers deux régimes de visibilité du travail : d'une part, sa spectacularisation et son euphémisation (Krinsky et Simonet, 2012) et d'autre part, son inscription dans le dispositif plus général de la « performance/jouissance » (Dardot et Laval, 2009). La façon dont Le Créatif magnifie tout ce qui a trait au lieu physique de l'agence, aux privilèges accordés par son employeur ou encore, l'accent mis sur les messages publicitaires qui matérialisent les valeurs prônées par la compagnie participent de cette « mise en visibilité spectaculaire du travail » (Krinsky et Simonet, 2012, p. 5). Au sujet de cette ancienne usine de textile rénovée et transformée en agence au style industriel, Le Créatif dit :

L'idée c'est que le monde ait du fun à venir travailler. Je veux dire, tout ce que je t'ai montré, les hamacs, les standing desks, le mur d'escalade... [...] Tout ça contribue à créer un environnement de travail où on se sent bien, où on est stimulé, où on a du fun. Le but c'est qu'on se sente tellement chez nous qu'on ait jamais envie de quitter le bureau. C'est vraiment dans ce sens-là qu'ils ont rénové (N, p. 15).

Il vante également « l'incubateur [...] une branche de l'agence qui finance, produit pis diffuse tes projets persos » (N, p. 18) dont l'existence même, on le comprend, contribue à faire en sorte que les employé·e·s demeurent sur leur lieu de travail non seulement pour leur propre plaisir personnel, mais aussi pour le bénéfice de l'entreprise. Finalement, dans la description de son emploi du temps occupé par ses mille et un projets, Le Créatif glorifie les horaires chargés (« Beaucoup, beaucoup de meetings » (N, p. 23)) et valorise la liberté de création partout, en tout temps : « The limit is not in the sky, it's in the mind » (N, p. 17). Ce personnage, que l'on voit seulement au début de la pièce,

forge une représentation théâtrale de ce que Dardot et Laval nomment le « sujet néolibéral » (2009, p. 408). L'autrice construit en effet Le Créatif comme un « sujet actif qui doit participer totalement, s'engager pleinement, se livrer tout entier dans son activité professionnelle » (Dardot et Laval, 2009, p. 408). Par sa présence et son discours en ouverture de la pièce, qui valorise une idéologie du travail extrême, il exerce une forte influence sur Maude, qui cherchera à se conformer à ces conceptions du travail. Le Créatif met aussi en place « le dispositif de performance/jouissance » (2009, p. 454), que j'ai évoqué dans la première partie, par lequel il fait « l'exposition obscène de la jouissance » (2009, p. 455), en vantant tous les avantages auxquels il a accès par son travail, particulièrement le privilège de la créativité; il cristallise par sa présence constante à son bureau « l'injonction entrepreneuriale de la performance » (p. 455) et enfin, de manière plus subtile et sournoise, il encourage la « réticulation de la surveillance générale » (p. 455), notamment quand il sous-entend que personne ne devrait avoir « envie de quitter le bureau » (*N*, p. 15). Certaines caractéristiques du réalisme magique amplifient également cet aspect de la surveillance générale. J'y reviendrai dans la prochaine section.

Dans cet entretien avec Le Créatif, on constate que la spectacularisation du travail et la ferveur avec laquelle ce « sujet néolibéral » se plonge dans son emploi ont pour effet de camoufler les inégalités entre les hommes et les femmes au sein de cette entreprise. Les réponses de Maude tout au long de l'entrevue font apparaître le potentiel critique de l'œuvre. En effet, ce « théâtre de la conversation » (Ryngaert, 2011, p. 135), cet échange qui a toutes les apparences d'une banale conversation, est traversé par toute une série de sous-entendus. Celui-ci produit l'effet inverse de la « mise en visibilité spectaculaire du travail » (Krinsky et Simonet, 2012, p. 5), soit l'invisibilisation des femmes par l'euphémisation de leur contribution dans ce même contexte (Krinsky et Simonet, 2012). Maude devient un personnage catalyseur des enjeux liés aux femmes dans ce segment. Par exemple, Le Créatif fait mention de deux « projets » où les femmes sont

centrales, mais dans lesquels on leur réserve un traitement objectifiant et sexiste : le « mur de bobettes, en bas, dans le hall » (N, p. 15) en hommage aux ouvrières qui travaillaient anciennement dans ces mêmes locaux, et le projet « Empowerbra », un soutien-gorge soi-disant féministe pour lequel l'agence publicitaire doit préparer un « événement de lancement de produit » (N, p. 24). Les réactions de Maude, souvent froides et très brèves, révèlent sa surprise face au sexisme d'une entreprise qui voit plutôt ses actions comme une manière « d'honorer ces femmes-là » (N, p. 16). Pour seule réponse au « mur de bobettes », Maude répond, laconique : « Un hommage. Wow » (N, p. 16), une répétition, qui, sous des allures d'interrogation, marque plutôt la consternation. Elle reste ensuite dubitative pendant l'échange au sujet de la « brassière féministe » :

MAUDE¹⁷. Mais... heu... Comment? Je veux dire... Qu'est-ce qu'elle a de... féministe?
LE CRÉATIF. Elle est en microfibre ultralégère.

Un temps.

MAUDE. Pis ça, c'est féministe?

LE CRÉATIF. Oui. Ça va permettre aux filles de reprendre le contrôle de leur corps.

Un temps.

MAUDE. Ok... Mais... heu... C'est pas un peu bizarre, comme statement? Je veux dire, avoir besoin d'une brassière pour reprendre le contrôle de son corps, c'est comme...

LE CRÉATIF. ...Ouin, je sais, c'est un positionnement un peu forcé, mais c'était dans le brief. L'empowerment, pour eux, ça fait partie de l'ADN de la marque. C'est sûr qu'ils bougent pas là-dessus.

Un temps.

MAUDE. Bon. (N, p. 25-26).

Les interrogations de Maude révèlent son ahurissement face à un projet qui utilise le corps des femmes pour promouvoir des produits de consommation. Ses hésitations, également appuyées par les didascalies qui marquent des temps d'arrêt, soulignent sa confusion et le moment de pause qu'elle doit prendre pour bien assimiler l'information. Cette conversation a pour effet de définir le soutien-gorge comme un symbole de marketing néolibéral, dont la promotion permet à la jeune entreprise de développer un discours remâché sur l'émancipation des femmes grâce auquel elle

¹⁷ Par souci d'uniformité, le mode de citation des échanges dialogués est le même dans l'ensemble de la thèse, sans égard pour la manière dont les répliques sont originellement inscrites dans les textes dramatiques à l'étude.

compte bien accroître son capital économique. Ce soutien-gorge, on le comprend un peu plus tard dans la pièce, est fabriqué par Priya Patel, une ouvrière dans une usine de textile en Inde. Si la promotion de cet « Empowerbra » devient source de revenus pour une entreprise nord-américaine, on réalise plus tard qu'elle est source de souffrance et d'épuisement pour les travailleuses du Sud global (Vergès, 2019), comme Patel, c'est-à-dire des travailleuses situées ailleurs que dans des pays nord-américains et européens. C'est donc dans la circulation de ce symbole, le soutien-gorge, et son transfert de sens entre les différents personnages, que Berthiaume développe une partie de sa réflexion sur le capitalisme mondialisé et ses répercussions.

Maude voit également la valeur de son propre travail diminué. Le Créatif lui demande si elle est journaliste et, donc, habituée de travailler sous pression. À cela, elle répond :

MAUDE. Ben, je suis à mon compte, faque je fais un peu de tout, là... Je suis comme autrice-journaliste-chroniqueuse-recherchiste-rédactrice-blogueuse-chargée-de-projet-gestionnaire-de-communauté-ish.

LE CRÉATIF. Pigiste, dans le fond.

MAUDE. C'est ça.

LE CRÉATIF. Faque... T'as pas tant de contraintes que ça.

MAUDE. Ben...

LE CRÉATIF. Pas d'horaire, pas de boss... La belle vie!

MAUDE. Haha, ouin, c'est ça. Donc, heu...

LE CRÉATIF. ... C'est quoi déjà le nom du... le nom de ton...?

MAUDE. Le nom du dossier?

LE CRÉATIF. Oui.

MAUDE. « Curriculum des possibles : regards croisés sur les métiers d'avenir ».

LE CRÉATIF. C'est un beau titre (*N*, p. 20-21).

Les réponses du Créatif tendent à diminuer complètement le statut de travailleuse de Maude : la réduction de toutes ses tâches de travail au simple terme de « pigiste »; l'invisibilisation de ses conditions de travail par leur détournement vers la liberté qu'est censée représenter l'absence de patron et d'horaires rigides et, enfin, le dénigrement à peine masqué de son dossier par la seule mention du « beau titre ». Les réponses de Maude, sous forme brève et interrogative, donnent l'impression d'une incapacité à communiquer adéquatement, d'une quasi-paralysie chez elle. Les

effets de l'euphémisation nous permettent de comprendre que le dispositif « performance/jouissance », plutôt que de servir à la valorisation du statut de Maude cette fois, installe plutôt le doute quant à ses efforts et à sa démarche. Cet échange, ainsi que le précédent à propos de l'Empowerbra, indiquent bien les disparités dans le traitement offert aux femmes; on leur parle de leur corps et des vêtements qu'elles portent plutôt que de chercher à comprendre leur réalité de travailleuses.

Cette scène d'entretien met ainsi en place le moment où Maude prend conscience des conditions d'aliénation résultant de l'idéologie néolibérale en contexte d'entreprise soi-disant libre et créative. Les grandes marques d'oralité (les hésitations et les élisions) de même que le rythme des échanges dialogués soulignent la concrétude de la situation d'énonciation et déterminent le lieu, physique et idéologique, à partir duquel les relations vont basculer dans le réalisme magique.

2.1.2 Le réalisme magique : les lieux de travail et leur enchevêtrement

La majeure partie du premier tableau se déroule donc dans une entreprise de publicité et se construit grâce à la discussion entre Maude et Le Créatif suivant une logique du récit linéaire. Grâce à l'enchâssement de différents lieux théâtraux au sein des deuxième et troisième tableaux de la pièce, généré par une fragmentation de la parole qui quitte tranquillement les zones du dialogue pour devenir de courts monologues, certains éléments que l'on peut associer au réalisme magique mettent au jour des revers de la romance néolibérale, comme l'épuisement et la solitude. Pour Ryngaert (2011), c'est justement par le « détour spatio-temporel » que nous pouvons « réfléchir sur [notre] époque [et] engag[er] la compréhension idéologique du récit » (p. 109-110). Pour sa part, Walsh Matthews observe que « le surnaturel subvertit les normes du réel et [...] par le biais de cette subversion, le texte met en lumière une critique de son contexte social » (2011, p. 7). Dans

le cas de *Nyotaimori*, les divers lieux¹⁸, tels qu'un concessionnaire automobile américain, une usine de voitures de Toyota City, une autre de sous-vêtements féminins de New Delhi et un stationnement souterrain d'un immeuble, finissent par s'imbriquer et éclater grâce aux paroles croisées des personnages. C'est dans cette compression des temps et des lieux – qui rappelle la notion de « time-space compression » de David Harvey (2005) – qu'apparaissent les injonctions à la performance et l'épuisement qui y est associé.

La deuxième moitié de la pièce, intitulée « Hands on a Hard Body » (*N*, p. 49), s'ouvre sur une scène entre Maude et sa Blonde, une enseignante au primaire fraîchement en vacances depuis quelques heures. On comprend rapidement que les deux femmes devaient partir en voyage très bientôt, mais comme Maude ne parvient pas à terminer son dossier dans les temps prescrits, leur plan semble compromis, ce que Maude tente tant bien que mal de dissimuler à son amoureuse. Parallèlement dans cette scène, l'apparition de Benny K. Anderson, un américain qui participe au concours « Hands on a Hard Body » d'un concessionnaire Toyota au Texas, incarne la persévérance, voire l'acharnement à l'ouvrage, à la réalisation d'un défi. Benny K. Anderson endosse à cet effet plusieurs rôles rhétoriques dans la seconde partie de la pièce. Sa présence joint deux structures rhétoriques du texte (Pavis, 2011) : la première, thématique, par la mise en fiction de sa situation de travailleur précaire et la seconde, idéologique, par la réflexion plus large que sa présence suscite au sujet du travail, du néolibéralisme et de l'aliénation sociale qu'il génère. C'est par l'inextricable relation entre les différents lieux que se produit cette rencontre entre les différentes structures rhétoriques. Les apparitions de Benny K. Anderson sont construites sous la forme de courts monologues dans lesquels il décrit en détail le déroulement du concours

¹⁸ Quand j'emploie le terme « lieu », je fais référence à ce que Laliberté considère, à la suite de Issacharoff, « *l'espace diégétique* », c'est-à-dire *l'espace physique* qui est repérable « dans le discours des personnages [et qui] se limite à une existence verbale » (Issacharoff, 1985, p. 72, cité dans Laliberté, 1998, p. 136). Dans *Nyotaimori*, les différents lieux sont pratiquement des *apparitions discursives*.

d'endurance auquel il participe, concours qui consiste à « avoir une main – ou une autre partie du corps – en contact avec une voiture le plus longtemps possible » (N, p. 55)¹⁹. Au moment où il apparaît dans l'histoire, il a « la bouche collée depuis soixante-cinq heures sur l'aileron arrière d'une Toyota Yarris » (N, p. 56). En entrelaçant les paroles et les actions de Maude, qui tente d'accomplir de multiples tâches pour avancer dans l'écriture de son texte, aux monologues du travailleur américain, Berthiaume déploie une métaphore entre l'acharnement et les efforts de Benny K. Anderson et ceux de Maude :

BENNY K. ANDERSON. [...] Je m'appelle Benny K. Anderson. Je suis un homme modeste. Mais je suis très endurant.

Bruits de machine assourdissants.

Maude tape sur son clavier, puis s'arrête, bloquée. Elle se relit, insatisfaite [...] Elle [...] passe un appel.

MAUDE, *au téléphone*. Allô, c'est Maude. (...) Ouin, je viens d'avoir ton courriel, pis je suis un peu surprise là je (...) Non, mais quand tu dis "bon premier jet", pour toi, c'est (...) [...] Non, non, je capote pas. Ça va (...) Une ligne à la fois! [...]

Bruits de machine assourdissants.

BENNY K. ANDERSON. Avant d'avoir la bouche collée sur une Toyota Yaris, j'ai occupé plusieurs emplois. J'ai vendu du poulet frit des rasoirs des cellulaires des sushis des cartes de crédit dans un kiosque de centre d'achats. [...]

MAUDE, *au téléphone*. Pis le texte de présentation, ça va-tu? (...) Pas assez punché. (...) Non, je comprends, c'est juste que c'est pas évident, il y a plein d'infos à pluguer pis c'est un peu (...) Non, non, c'est correct, je vais refaire ça. [...] C'est parce que j'ai un autre texte à écrire ce soir (...) Non, pour une autre affaire. (...) Deux mille mots. J'ai pas commencé. [...] (N, p. 56-59).

En juxtaposant ainsi les deux expériences des travailleurs, l'autrice dessine un éventail possible des formes de travail, éventail dont la mise en fiction ne rend que plus prégnante la « fragmentation et la segmentation des marchés du travail » (Noiseux, 2011, p. 96) en contexte néolibéral. Au fil des apparitions de Benny K. Anderson, il se creuse un écart avec la situation de Maude : l'effet surnaturel suscité par la présence d'Anderson distancie pourtant chacun des personnages dans une

¹⁹ Le concours a effectivement eu lieu à de nombreuses reprises un peu partout aux États-Unis. Il a même fait l'objet d'un documentaire, intitulé *Hands on a Hardbody, the documentary*, réalisé par S.R Bindler, en 1997. Voir à ce sujet les articles suivants, en ligne : <https://www.austinchronicle.com/screens/2013-04-19/you-gotta-have-the-mettle/> et https://www.lemonde.fr/big-browser/article/2017/04/18/les-hands-on-a-hard-body-ou-l-humiliation-en-direct-pour-gagner-une-voiture_5113133_4832693.html.

zone circonscrite de solitude et d'épuisement. Une mise en parallèle des deux situations des personnages crée aussi un effet d'accumulation qui permet de préciser le niveau discursif de la scène. Que l'autrice fasse intervenir à quelques reprises la didascalie « Bruits de machine assourdissants » produit simultanément une scission et une collision entre les situations de Maude et Benny K. Anderson. La mise en texte de ces deux types de travail que Noiseux (2011) qualifierait de flexibles (les multiples emplois précaires de Benny K. Anderson et les tâches de Maude liées au travail de pigiste) engendre une réflexion sur les sphères de travail, leurs modalités et sur le poids social qu'elles imposent aux individus·e·s. C'est ici que nous touchons au niveau idéologique, comme l'entend Pavis (2011), du discours théâtral, puisque l'usage du réalisme magique « est chargé d'une intention d'exposer le revers des vérités établies à l'aide de l'incursion d'événements surnaturels » (Walsh Matthews, 2011, p. 10). C'est dans ces détours spatio-temporels, dans l'alternance de ces courts monologues que l'image générale de la performance néolibérale et de l'aliénation qu'elle engendre se construit et ce sont les effets réalistes magiques qui rendent possible une prise de conscience politique.

Le récit du concours d'endurance de Benny K. Anderson atteint un point de non-retour lorsqu'il relate la perte de conscience d'un autre participant :

BENNY K. ANDERSON. [...] En entendant sa tête frapper le sol, j'ai senti la même chose que quand j'ai tué un chevreuil. Une grande puissance. Comme s'il m'avait transféré sa force. Comme si c'était moi qui l'avais tué.

LA BLONDE DE MAUDE. Câlisse.

MAUDE. Mais ça veut pas dire qu'on peut pas partir, là ! Ça change absolument rien à nos plans. On part pareil, comme on avait dit. La seule affaire qui change, c'est qu'il va falloir que je prenne du temps pour travailler. Un peu. (*N*, p. 64).

Le jeu de proximité établi par l'autrice entre Maude et Benny K. Anderson fait en sorte que le choc se répercute dans la discussion entre Maude et sa Blonde. Ce qui apparaît telle une délivrance pour Benny K. Anderson signifie également, comme on le comprendra plus tard, la fin de la relation entre Maude et sa Blonde. L'usage brutal du « Câlisse » brise subitement la dimension réaliste

magique en nous ramenant sur le terrain de l'échange dialogué. « Dialoguer, ce serait décider », nous dit Sarrazac (1999, p. 35). En effet, le dernier dialogue à proprement parler dans *Nyotaimori*, celui entre Maude et sa Blonde, nous recentre sur l'agir de la parole l'espace de quelques instants, instants pendant lesquels nous constatons l'ampleur de la spirale dans laquelle Maude s'est engouffrée et qui va mener à une ultime décision :

MAUDE. [...] En trente heures, si je suis concentrée, c'est sûr que je peux clencher ça.
LA BLONDE DE MAUDE. On part en vacances une semaine, pis toi, là-dessus, il faut que tu travailles trente heures.
MAUDE. Regarde, je sais que c'est pas l'idéal, mais...
LA BLONDE DE MAUDE. ... C'est pas « pas l'idéal ». C'est de la marde. C'est juste de la marde comme plan. [...] Étais-tu vraiment obligée de le prendre?
[...]
MAUDE. C'est la première fois qu'ils me donnent un dossier complet!
LA BLONDE DE MAUDE. Je sais ben mais...
MAUDE. Je pense que tu réalises pas, babe. C'est pas une petite affaire, là! C'est gros!
LA BLONDE DE MAUDE. Même si c'est payant, ça vaut-tu vraiment la peine?
MAUDE. C'est pas une question d'argent.
[...]
LA BLONDE DE MAUDE. C'est une question de quoi, d'abord?
MAUDE. De visibilité. (*La Blonde de Maude roule des yeux, dépassée*). Quoi?
LA BLONDE DE MAUDE. Tu vas scraper nos vacances pour une question de visibilité (*N*, p. 67-68).

Cet échange entre Maude et sa Blonde expose toute l'absurdité de la situation dans laquelle les deux femmes se retrouvent. Ce n'est plus même la question économique qui guide Maude, mais plutôt *la visibilité*, qui renvoie à mon sens à cette gouvernamentalité par la liberté dont faisaient mention Dardot et Laval (2009). La jeune pigiste *devient* son travail, se *conforme* à cette logique, au détriment de sa situation amoureuse. Les tensions ainsi créées entre les deux femmes accentuent l'éclatement des lieux : à l'espace où Benny K. Anderson a toujours la bouche collée sur une voiture et au loft où Maude est toujours confinée et attachée à son ordinateur, littéralement, s'ajoute un studio de yoga, où la Blonde de Maude essaie de faire passer le temps et sa déception en nommant des postures. Que les trois personnages se retrouvent tout à la fois ensemble et isolés des autres exacerbe le sentiment de solitude et éloigne toute possibilité de réunion et de mobilisation.

L'ombre de la procrastination vient se mêler à l'angoisse de ne pas réussir et à la peur, vécue par les personnages, de sombrer dans le vide. Un vide social, qui se traduit par la convergence de l'espace entre Benny K. Anderson et Maude, alors que cette dernière finit par être complètement absorbée par son écran d'ordinateur, à observer en direct le concurrent la bouche collée sur la voiture. C'est là le « drame-de-la-vie » tel que le pense Sarrazac (2012, p. 66), c'est-à-dire que « le présent de l'action et la présence des personnages se trouvent la plupart du temps mis en péril » (p. 67). Il n'y a plus « d'événement » (p. 66), au sens où, comme le présente à nouveau Sarrazac : « l'interpersonnel, l'intersubjectif cède [...] le pas à l'intrasubjectif ou à une relation médiante du moi avec le monde » (p. 67). C'est ce qui se produit avec la Blonde de Maude, par exemple, lorsqu'elle se met à nommer les postures de yoga qu'elle exécute pour faire passer sa frustration. Il n'y a plus de relation au monde pour Maude non plus, suspendue devant « De. La. Cochonnerie » (N, p. 77), dit-elle pour qualifier ce qu'elle regarde à l'écran, incapable de retrouver la concentration pour terminer son article. Chaque personnage est isolé dans son lieu, cintré dans l'angoisse du vide, écarté des autres jusqu'à l'effacement.

2.1.3 Compression temps-espace et aliénation du sujet

Finalement, dans le dernier tiers de *Nyotaimori*, on assiste à une métaphorisation de ce que David Harvey (2005) appelle une compression du temps de l'espace (a time-space compression), tel que défini au premier chapitre. À titre de rappel, Harvey soutient l'idée que « the world suddenly feels much smaller, and time-horizons over which we can think about social action become much shorter » (2001, p. 123), pour faire comprendre les effets socio-politiques du néolibéralisme sur la réalité des individus. Dans le cadre de l'analyse dramatique de *Nyotaimori*, la compression du temps et de l'espace devient une caractéristique du réalisme magique, qui permet de mettre en texte l'aliénation sociale. Contrairement au « détour spatio-temporel » (Ryngaert, 2011) mentionné précédemment, qui traduisait l'enchevêtrement des différents lieux, ici la compression du temps et

de l'espace s'active en un seul endroit, c'est-à-dire dans la voiture de Maude, ou tout près, dans le stationnement souterrain où elle est immobilisée pendant tout le troisième tableau. À cet endroit, Maude rencontre Hideaki Komatsu, « caresseur de voitures sur la chaîne de montage de l'usine Motomachi [de Toyota City, au Japon] » (N, p. 98), et Priya Patel, une « ouvrière dans une usine de confection de sous-vêtements à New Delhi, en Inde » (N, p. 96). La compression temps-espace ouvre une réflexion sur les différents liens que les personnages entretiennent avec leur propre travail. La convergence vers la voiture, symbole de réussite nord-américaine par excellence, n'est pas anodine ici. À ce moment dans la pièce, Maude est complètement épuisée. Alors qu'elle doit prendre sa voiture pour aller mener une dernière entrevue dans le cadre de son dossier, il y a Priya Patel qui, elle aussi, épuisée dans l'usine de textile où elle fabrique des soutiens-gorges, se trompe de porte en quittant son lieu de travail et se retrouve dans le stationnement de Maude. Elle constate que cette dernière porte le fameux soutien-gorge Empowerbra qu'elle-même s'éreinte à fabriquer pour un salaire de misère. Dans un éclat de colère, elle pousse Maude dans le coffre de sa voiture et l'y enferme. Par une superposition rapide des lieux, la voiture se met alors à voyager jusqu'à l'usine Toyota où travaille Hideaki Komatsu. Ce dernier, sur sa chaîne de montage, fait la rencontre de Maude, lorsqu'il cherche à détecter manuellement des imperfections sur les voitures :

HIDEAKI KOMATSU. [...] Je note une imperfection au niveau du coffre de la voiture. Je l'ouvre. Et à l'intérieur, je trouve...

MAUDE. Moi.

PRIYA PATEL. Maude dort, assommée par la fatigue et le manque d'oxygène.

HIDEAKI KOMATSU. J'enlève mon petit gant et approche ma main de sa bouche entrouverte.

PRIYA PATEL. Son souffle délicat et doux effleure la peau d'Hideaki Komatsu.

HIDEAKI KOMATSU, *ému*. C'est comme si la voiture respirait.

[...]

PRIYA PATEL. Et la voiture contenant Maude est emportée par un convoyeur, hors d'atteinte d'Hideaki Koma...

HIDEAKI KOMATSU. Non !

PRIYA PATEL. Oui.

HIDEAKI KOMATSU. Mais...

PRIYA PATEL. Le convoyeur.

HIDEAKI KOMATSU. Mais je pourrais appuyer sur le bouton pour...
PRIYA PATEL. Les collègues.
HIDEAKI KOMATSU. Mais...
PRIYA PATEL. Les supérieurs. Les sanctions. Les pénalités.
HIDEAKI KOMATSU, *douloureusement*. Bon.
Bruit de coffre qu'on referme (N, p. 100-102).

Dans la forme, on assiste à une sorte de solidification de la narration, c'est-à-dire que comme le montre l'exemple précédent, un des trois personnages raconte ce qui se passe entre les deux autres. Catherine Cyr parle dans ce cas d'une « mécanique dissociative [...] qui fait en sorte que le personnage n'est pas l'énonciateur de sa propre expérience corporelle » (2017, p. 84). Sous ce qui s'apparente à un dialogue entre elle et Hideaki Komatsu, Priya Patel rappelle, telles des injonctions, les actions que doit poser le caresseur de voitures pour qu'il poursuive son travail, pour que le capitalisme suive son cours. Plus loin dans le même tableau, c'est Hideaki Komatsu qui prend le relais de la narration, quand Priya Patel fait la rencontre de Maude :

HIDEAKI KOMATSU. Priya Patel joignent leurs souffles, étonnées d'appartenir au même monde. On pourrait presque croire qu'elles vont devenir amies.
PRIYA PATEL, *tendant la main*. Voudrais-tu échanger de place avec moi, un peu ?
MAUDE, *tendant la main, fascinée*. ¿Por qué no?
Elles étirent les mains l'une vers l'autre.
HIDEAKI KOMATSU. Mais malheureusement, elles ne deviendront pas amies. Parce qu'au moment où elles vont se toucher, il arrive ça.
Alarme de voiture. Très fort.
HIDEAKI KOMATSU. Saisie par la peur, Priya Patel referme violemment le coffre sur la tête de Maude, qui retombe, assommée (N, p. 106-107).

Cette alternance narrative nous montre des personnages en quête de contrôle, voire ici, un personnage qui veut empêcher une solidarité féminine, chacun·e tentant de prendre les rênes du récit, comme forcé par les injonctions néolibérales à maintenir un déroulement linéaire. Malgré l'étroitesse du lieu et les divers sens donnés à la voiture, les personnages n'établissent presque jamais de réel contact. La narration les repousse constamment dans l'espace clos de leur propre individualité, où l'action de certain·e·s est *montrée par* cette narration épique plutôt *qu'éprouvée dans* l'échange dialogué par les protagonistes. Ce langage dérobé dans la fiction met en texte la

perte de contrôle des individus dans le système néolibéral. La compression temps-espace se reflète ainsi dans un imaginaire de la chaîne de montage et de l'usine, où même Maude finit par être entraînée à travers ses rêves. Ces éléments stimulent une réflexion sur les inégalités structurelles, les classes sociales, la marchandisation de la force de travail, la sous-traitance et les effets de ruissellement associés au capitalisme contemporain, l'exemple de l'Empowerbra étant révélateur à cet effet. Il en ressort aussi en filigrane un questionnement, quoique partiel, sur le colonialisme et l'impérialisme et sur les rapports de domination nord-sud.

Nyotaimori : tous et toutes égales devant le Capital ?

Finalement, il se produit, à la toute fin de la pièce, un renversement des positions sociales : Priya Patel « enfile un soutien-gorge Empowerbra » et « reprend [...] le contrôle de [son] corps/De [sa] force/De [sa] vie » (N, p. 121). Maude, pour sa part, complètement épuisée, couchée sur le sol du stationnement, devient « une œuvre d'art. Non. Même pas une œuvre d'art. Juste une table » (N, p. 124) pour Hideaki Komatsu qui s'adonne sur elle à la pratique du nyotaimori. Par cette pratique, ce dernier « n'est plus caresseur de voitures à l'usine Motomachi [...] il devient yacusa²⁰, politicien, cadre supérieur » (N, p. 124). Alors que Hideaki Komatsu et Priya Patel sont évincés rapidement de l'histoire – ils montent à bord de la voiture de Maude et, tel que le dit Priya Patel, « très très simplement, nous sacrons notre camp » (N, p. 125) –, Maude reste seule, étendue sur le sol du stationnement. Elle nous laisse sur ces dernières paroles :

Peut-être que la liberté, c'est d'être un échec, être complètement impuissante pis improductive, pas faire d'effort, pas choisir, arrêter de choisir, c'est tellement épuisant choisir, ostie qu'on choisit des affaires dans la vie, si on est malheureux, c'est toujours de notre faute, c'est parce qu'on a pas fait les bons choix, peut-être que la liberté, c'est de plus en avoir, de crise de choix, d'être juste effouarée dans un sous-sol sans aucune espèce de possibilité, juste être un meuble, un meuble qui fait ce qu'il a à faire, c'est-à-dire juste, absolument, délicieusement rien (N, p. 125-126).

²⁰ Ou *yakuza*, est le nom donné à la mafia japonaise.

Être libre signifierait ici ne plus rien faire, ou encore, devenir un objet. L'inaction de Maude, plutôt que d'être perçue comme de l'immobilisme, représente un épuisement tellement grand que plus rien n'est possible. Que tout le monde quitte la scène, que tous les personnages puissent s'échapper ne signifie-t-il pas l'effritement de la solidarité et des idéaux collectifs? La liberté de choix véhiculée dans *Nyotaimori* repose sur cette décision – ou non – de travailler jusqu'à l'épuisement, jusqu'à la paralysie. Pourtant, si Maude, que nous supposons être une Nord-Américaine, peut refuser cette injonction au travail, qu'en est-il des deux autres personnages, dépeints comme des esclaves pratiquement de leur machine, mais qui réussissent finalement à dépasser leur condition et leur classe sociale initiales par des gestes de consommation (le port du soutien-gorge et la pratique du nyotaimori)? La liberté de choix mise en texte apparaît conditionnelle au lieu géographique où s'effectue le travail, conditionnelle au type de travail et donc, dans une certaine mesure conditionnelle à la classe sociale des personnages. En faisant usage de certains codes réalistes magiques, principalement appliqués à l'espace diégétique, donc aux lieux, Berthiaume tente d'annuler la hiérarchisation des positions sociales des personnages. Sur le plan idéologique, le néolibéralisme et l'injonction au travail qui en découle nous apparaissent agir unilatéralement sur les personnages. Il nous place tous·tes égaux et égales devant le Capital, dominé·e·s par le travail et la performance, les seules valeurs demeurant l'argent et la productivité, auxquelles aucun personnage n'échappe.

2.2 Gamètes, de Rébecca Déraspe : analyse de la maternité-comme-travail à travers la fragmentation du temps.

Publiée chez Atelier 10 en 2017, la pièce *Gamètes* de Rébecca Déraspe a été créée sur la scène de la Petite Licorne la même année, dans une mise en scène de Sophie Cadieux. Lou et Aude sont deux trentenaires, amies depuis toujours. Aude, ingénieure civile, annonce un soir à Lou, journaliste féministe, qu'elle est enceinte d'un enfant trisomique. Alors que son amie l'implore de

se faire avorter, Aude tente de réfléchir à ce à quoi ressemblera sa vie si elle donne naissance à cet enfant. À lire ce qu'en dit elle-même Rébecca Déraspe dans son « mot de l'auteure », la pièce aurait d'abord eu comme visée de parler de « l'accomplissement au féminin », mais aurait fini par devenir « un texte sur l'amitié²¹ ». Pourtant, l'accomplissement au féminin demeure présent dans *Gamètes* et il s'appréhende par l'entremise du thème de la maternité-comme-travail (Robert, 2017; Toupin, 1996)²². Prise sous l'angle du travail, en effet, la question de la maternité m'apparaît importante à analyser d'un point de vue dramaturgique, pour tenter de comprendre comment la fiction théâtrale arrive à la traiter formellement. Plus encore, c'est à travers ce thème que Déraspe pose la question de la liberté de choix, en mettant un de ses personnages face à la question du choix ou non de poursuivre une grossesse.

Dans *Gamètes*, le sujet de la maternité-comme-travail se noue à la notion de temps et l'autrice utilise divers jeux temporels, principalement des retours en arrière, mais aussi une parole anticipatrice, pour structurer la situation dramatique. Comme le rappellent Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert : « La simultanité, l'apparition et le développement d'un temps multiple, où les répliques et les événements s'entrecroisent, sont désormais des constantes majeures des “façons de raconter” » (2012, p. 21). C'est par une déconstruction du temps *dramatique*, c'est-à-dire le temps « des événements rapportés » (Pavis, 2016, p. 167) dans la fiction, qu'apparaissent les temps *sociaux* hétérogènes et multiformes que traversent les femmes (Haicault, 2000). C'est par la friction entre les deux, le temps comme élément dramaturgique et le temps comme enjeu féministe, que se déploie dans la pièce de Déraspe la question du choix des femmes d'avoir ou non un enfant²³.

²¹ Déraspe, R. (2017), *Gamètes*, Montréal, QC : Atelier 10, collection « Pièces », p. 10. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *G*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²² J'emprunte l'expression à Camille Robert (2017), qui elle-même la reprend de Louise Toupin (1996). Toutes deux ont analysé cette question d'un point de vue historique.

²³ Selon Pavis (2011, 2016), le temps comme composante dramaturgique ne peut être analysé sans prendre en considération son rapport à l'espace. Il est intéressant de souligner que Haicault (2000) constate la même chose, d'un point de vue féministe et sociologique : « Le temps, l'espace et le corps agissent comme des facteurs puissants dans la

Le temps présent de la situation dramatique s'élabore en premier lieu par des échanges dynamiques de l'ordre de l'argumentaire entre les deux personnages, à travers lesquels se font et se défont des stéréotypes liés à la maternité. Ceux-ci sont étroitement liés au pouvoir que détiennent les deux protagonistes féminines de faire des choix en ce qui a trait à leur situation en dehors de l'espace privé. Le présent agit alors comme un lieu de négociation entre Aude et Lou, un lieu où se joue l'ambivalence entre sphère privée et sphère publique. C'est dans ce temps de la négociation qu'on constate la mise en fiction du script postféministe du « You Can't Have it All » (McCarver, 2011), c'est-à-dire une impossibilité pour Aude et Lou d'articuler un espace-temps alternatif entre sphères privée et publique.

En second lieu, quelques retours en arrière significatifs permettent de revisiter les événements et les préjugés qui ont mené Aude à devenir ingénieure civile. Ce travail de la « rétrospection » (Sarrazac, 2012), c'est-à-dire quand les personnages « surplombant leur existence passée » (Garcin-Marrou, 2013, p. 172), nous transporte vers des souvenirs plus ou moins récents, dont la portée laisse présager la façon dont Aude a pu intérioriser certains stéréotypes. C'est de cette manière, entre autres, que se développe un dialogisme entre les paroles du passé et les répercussions de ces discours dans le temps présent. Dans son étude sur la poétique de Dostoïevski, Bakhtine parle du dialogisme comme d'un rapport entre les différents points de vue des personnages :

chaque émotion, chaque pensée du personnage est intérieurement dialogique, *teintée de polémique*, pleine de résistance ou au contraire, *ouverte à l'influence d'autrui*, mais en tout cas jamais concentrée exclusivement sur son propre objet; toutes s'accompagnent d'un regard perpétuel sur autrui (1970, [1963], p. 66. Je souligne).

construction quotidienne de l'expérience sociale » (2000, p. 30). Sans vouloir délaisser complètement une analyse de l'espace, je me concentrerai surtout sur les effets des jeux temporels sur les propos des personnages.

Dans *Gamètes*, le dialogisme ouvre donc sur des points de vue différents au sujet du travail des femmes.

Penser la charge mentale (Haicault, 2000) que représente le fait de s'occuper d'un enfant trisomique, les prédictions et les peurs qui sont mises en texte relèvent, en troisième et dernier lieu, de l'anticipation. Dans *Gamètes*, l'anticipation comme temps dramatique sert de structure formelle pour examiner justement le temps social que représente la charge mentale. Temps, espace, argent et corps (Haicault, 2000) sont ainsi les modalités dont les deux personnages féminins se servent pour tenter de prévoir ce que pourrait être la vie future avec un enfant lourdement handicapé.

2.2.1 Le présent de la joute verbale

C'est dans le temps initial qu'est le présent, celui où tout débute, que Aude et Lou discutent dans l'appartement de cette dernière et argumentent au sujet de l'accomplissement de soi. Les échanges entre elles font intervenir la question du choix de manière détournée, sous celle plus frontale de l'accomplissement des femmes :

LOU. C'est pas la féministe qui parle. C'est l'amie. Pis l'amie, elle dit que tu vas gâcher ta vie.

AUDE. Ça veut dire quoi "gâcher sa vie"?

LOU. Ça veut dire "gâcher ses chances de s'accomplir".

AUDE. Ça veut dire quoi "s'accomplir"?

LOU. Toute. Ça veut dire toute.

AUDE. Toute?

LOU. Ça veut dire des affaires.

AUDE. Des affaires?

LOU. Tu comprends ce que ça veut dire.

AUDE. Absolument pas.

LOU. Ça veut dire être fière de ce qu'on fait pis se coucher le soir en se disant "yep yep".

AUDE. Pis pourquoi je pourrais pas être "yep yep" en élevant un enfant handicapé?

LOU. Y'a pas grand-chose de gratifiant là-dedans (*G*, p. 30).

L'accomplissement au féminin tel que le présente Lou renvoie à une vision qui exclut, on le comprend indirectement, tout travail de reproduction, principalement ici l'éducation d'un enfant trisomique. « S'accomplir » pour Lou signifie gagner sa vie sur le marché du travail, se réaliser en

dehors de la maternité. Elle divise même sa propre personne, entre la féministe et l'amie, supposant que « l'amie » est celle qui comprend ce qui se passe dans la sphère privée. Pour Aude, la perspective de mettre au monde un enfant handicapé qui requerra d'elle toute son attention lui offre la possibilité de remettre en question ses propres façons de s'accomplir.

En effet, toutes les questions – par les répétitions et les interrogations – qu'elle dirige vers Lou montrent qu'elle doute du point de vue de son amie et qu'elle cherche à obtenir des précisions sur ce que Lou entend par « accomplissement ». Les réponses vagues, les hésitations et les détournements de sens dans les termes employés par cette dernière dénotent l'ambivalence qui l'habite, ambivalence quant à la pertinence même de cet échange avec Aude. Par la manière dont l'échange se termine – « Y'a pas grand-chose de gratifiant là-dedans » –, elle insinue qu'il est préférable de valoriser la carrière professionnelle plutôt que celle de mère à temps plein. Or c'est justement dans cette manière binaire d'envisager le *travail d'être mère*, c'est-à-dire celui qui consiste à laisser complètement de côté la carrière professionnelle, que la position de Lou prolonge le discours du « You Can't Have it All » (McCarver, 2011). Du dialogue entre Lou et Aude se dégage l'idée selon laquelle le choix de se faire avorter d'un enfant trisomique serait le seul geste d'émancipation possible pour ne pas gâcher sa vie.

Dans un autre passage, Aude relève les contradictions de son amie :

LOU. Je pensais que tu avais compris.

AUDE. Que j'avais compris quoi?

LOU. Que s'accomplir quand on est une femme, c'est *fucking* essentiel. Que c'est la seule façon d'arrêter la roue.

AUDE. C'est pas toi qui me disais justement la semaine passée que c'était débile de penser l'émancipation des femmes en utilisant les mêmes codes que les hommes : succès, hiérarchies sociales, blabloumbloum? (*G*, p. 34-35. Les italiques sont dans le texte).

Pour Lou, s'accomplir en tant que femme signifie s'émanciper des carcans traditionnels féminins – en premier lieu, la maternité – et donc, par extension se réaliser dans la sphère professionnelle, alors qu'Aude, pour sa part, envisage peut-être la maternité comme un moyen de vivre sa vie

autrement. Ainsi, ni l'une ni l'autre ne propose de repenser le rapport entre les deux espaces et en ce sens, leurs positions recréent ce qu'on attend des femmes, c'est-à-dire, inévitablement, choisir entre le travail ou la maternité.

Dans ses nombreux arguments pour tenter de convaincre Aude de se faire avorter, Lou s'inspire aussi du discours social qui suggère de s'occuper du *déjà là*, plutôt que de continuer d'avoir des enfants :

LOU. J'ai une question.

AUDE. ...

LOU. As-tu pensé à l'environnement?

AUDE. *What?*

LOU. Le réchauffement climatique?

AUDE. *What?*

LOU. Tsé qu'y a des enfants affamés en Afrique? Des petites filles abandonnées en Chine? Des bébés haïtiens couchés dans des paniers de nattes?

AUDE. *What?*

LOU. Mettre un enfant au monde, c'est mettre un consommateur de plus sur terre. Imagines-tu ta trisomique? Elle va porter des couches toute sa vie. Sais-tu ce que ça fait une couche à la couche d'ozone?

AUDE. Avant de dire qu'un trisomique de trente ans porte des couches, peux-tu faire des recherches?

LOU. Ok. Je veux bien.

AUDE. Tu serais la première à condamner ton discours s'il venait pas de toi (*G*, p. 43).

De nouveau, la question collective, liée également à la sphère publique, pèse de son poids dans la balance décisionnelle d'Aude. Les arguments soulevés par Lou ne font que renforcer le sentiment de culpabilité qui habite souvent les femmes quand vient le moment de décider ou non d'avoir des enfants. Le discours social autour de la maternité est d'autant plus important qu'il circule beaucoup dans *Gamètes*, agissant telle une injonction constante à prendre la bonne décision, à se positionner face à une ambivalence générée par la vie sociale. Chez Lou, le refus d'avoir un enfant pour protéger la planète se pose en contradiction avec son premier argument, qui soutenait que l'accomplissement des femmes devait passer par des choix individuels. Or, à travers toutes ses

tergiversations et ses opinions contradictoires, la raison pour laquelle Lou souhaite qu'Aude se fasse avorter, c'est bien parce qu'elle préfère voir son amie continuer de se réaliser dans son emploi.

Alors que Lou utilise l'argument planétaire et collectif pour jouer sur le sentiment de culpabilité de son amie, Aude, de son côté, alimente les préjugés positifs envers les mères : « Une mère, c'est heureux. Point. Final [...] » (G, p. 60), dit-elle pour s'encourager dans sa prise de décision. Dans la poursuite de leur échange, Lou y va d'un nouvel argument à teneur sociale pour solidifier sa position : « Ça profite à la société de dire que “toutes les mères sont heureuses”. Comme ça, y a personne qui se préoccupe du fait que les femmes ont pas de postes de pouvoir. Ben non. De toute façon, les femmes, elles sont ben contentes, elles ont des enfants » (G, p. 60). Les arguments soutenus par Lou traduisent une certaine inquiétude de sa part face au fait que les femmes pourraient préférer avoir des enfants plutôt que de se réaliser professionnellement. À l'inverse, Aude essaie de penser autrement l'idée d'élever un enfant trisomique, en le voyant comme un défi : « C'est pas tout le monde qui a ma chance. Tu le sais, j'ai toujours aimé ça, relever des défis » (G, p. 61). La construction dialoguée rythmée de l'argumentaire sert bien la réflexion féministe ici qui, malgré son manichéisme, porte sur la question du travail des femmes. Ces allers-retours de commentaires et d'opinions entre Aude et Lou rappellent ce que Bakhtine soulevait à propos de la poétique de Dostoïevski, c'est-à-dire que « les rapports contradictoires n'étaient pas des chemins ascendants ou descendants de la personnalité, mais *un état de la société* » (Bakhtine, 1970b [1963], p. 60. Les italiques sont dans le texte). La parole échangée d'un personnage à l'autre, les idées tenues par chacun dans l'intimité de la discussion, ouvrent ainsi plus largement sur certains discours sociaux qui circulent autour des femmes et de la maternité-comme-travail. De plus, avec les tensions et les rapports paradoxaux dont est empreint leur échange, les personnages contredisent dans une certaine mesure l'idée selon laquelle il y aurait une « absence de débats sur le travail de reproduction » (Seery, 2015, p. 157). Lou, dans la position qu'elle occupe, montre la

difficulté d'aborder cette question, elle qui n'a de cesse de diriger la réflexion vers l'accomplissement au féminin. Or, pour Aude, ses hésitations et ses remises en question soulignent qu'elle cherche peut-être à « réhabilite[r] théoriquement le travail domestique comme travail » (Galerand et Kergoat, 2008, p. 76) et donc, à envisager les soins et l'attention donnés à son futur enfant comme un travail tout aussi gratifiant que celui d'ingénieure. Dans la diversité et la multiplicité des propos tenus par les personnages se construit une réflexion sociale et critique plus globale au sujet de la maternité-comme-travail.

2.2.2 De la rétrospection pour se consolider soi-même

Les personnages de Rebecca Déraspe dans *Gamètes* naviguent, au fil de leur joute verbale, vers les souvenirs de leur adolescence, souvenirs qui nous permettent de saisir l'évolution de leur position argumentative respective. Ces jeux d'aller-retour entre le présent et le passé sont signifiés par l'usage des italiques pour marquer les segments qui se déroulent dans le passé, italiques qui ne sont pas sans rappeler la forme didascalique. Son usage circonscrit les souvenirs de Lou et d'Aude, tout en faisant en sorte que « la structure temporelle [soit] comme fondue dans le discours [des] personnages » (Ryngaert, 2011, p. 124). Les retours en arrière spécifiques à Aude renvoient surtout aux effets pervers des stéréotypes de genre et à leur influence sur son choix de carrière. Le temps du passé nous la montre parfois en adolescente qui cherche le métier qu'elle souhaite exercer, puis face à un professeur sexiste ou encore à une conseillère en orientation qui soutient que « les femmes optent davantage pour un métier qui fait appel à leur intelligence émotionnelle [...] » (*G*, p. 35). De manière plus générale, les retours en arrière provoquent une réflexion sur le poids social qui repose sur les jeunes femmes, le poids qu'elles s'imposent de devoir se réaliser professionnellement, encouragées qu'elles sont par la rationalité néolibérale (Dardot et Laval, 2009) qui s'immisce partout.

L'usage de ce recul temporel explicite les nombreuses barrières qui se dressent devant Aude avant qu'elle puisse devenir ingénieure, ce qui explique en partie pourquoi, dans le présent de la situation dramatique, Lou ne peut envisager que son amie délaisse ce métier pour choisir d'élever un enfant handicapé. Cet acte de « rétrospection » (Sarrazac, 2012) indique également le rôle joué par le dialogisme dans cette révélation des points de vue passés et présents. Les paroles du passé traduisent des injonctions, voire des préjugés auxquels fait face Aude :

C'est un métier de bourgs qui rêvent de s'acheter une grosse maison pour mettre des gros objets dedans pis pour regarder les pauvres se promener en touristes devant la fenêtre pis qui veulent manger des huîtres en conduisant la voiture de mégalo que leurs amis pourront jamais se payer pis de toute façon l'écologie on s'en crisse vroum vroum [...] (G, p. 33. Les italiques sont dans le texte).

Dans ce souvenir, la jeune Lou associe le métier d'ingénieure uniquement à sa valeur monétaire et à son prestige, deux choses toutefois, dans l'imaginaire collectif, que l'on peine à attribuer aux femmes. Ce retour dans le passé dénote déjà la socialisation genrée qui a teinté la formation des jeunes femmes.

Un autre exemple, celui-ci tiré d'un souvenir qui se déroule dans l'environnement de travail d'Aude, dont on présume avoir eu lieu quelques semaines plus tôt, éclaire les comportements et commentaires sexistes d'un collègue – ni plus ni moins un « champion en rhétorique » – au sujet de la place des femmes dans le secteur de l'ingénierie :

AUDE, souvent. *Je pense qu'il faudrait prendre le problème par un autre angle*
LE CHAMPION EN RHÉTORIQUE. *C'est pas une question d'angle, ma belle/ C'est une question de trouver une solution/*
AUDE, souvent. *Ce que je veux dire, c'est que si on regarde les bases de données qu'on a/ On se rend compte de l'importance de prendre en considération les marges de sécurité et les réactions d'appuis*
LE CHAMPION EN RHÉTORIQUE. *Mathieu/Tu disais quoi avant?*
AUDE, souvent. *Non, mais c'est vrai/La résistance à la flexion de notre matériau de base/Est pas tout à fait cohérente avec l'idée générale*
LE CHAMPION EN RHÉTORIQUE. *Oui oui/C'est bien gentil là/Mais —*
[...]
AUDE, souvent. *Tu fais-tu exprès?*

LE CHAMPION EN RHÉTORIQUE. *Voyons faut pas prendre ça comme ça/C'est un combat d'idées/Faut mettre nos sensibilités à l'extérieur de ça/T'es trop émotive pour débattre/Tu devrais le savoir/Veux-tu aller te reposer aujourd'hui?/J'imagine que t'as tes règles?* (G, p. 63-64. Les italiques sont dans le texte)²⁴.

Aude en conclut, après avoir relaté ce souvenir, que « [sa] fille [handicapée] aurait pas à vivre ça » (G, p. 65). On peut lire deux idées derrière les interrogations et les craintes d'Aude, derrière l'emploi du « ça » : la peur que son enfant vive éventuellement du sexisme en milieu de travail, mais aussi le doute sur la légitimité des femmes dans ces environnements de travail. La récurrence de l'adverbe « souvent » lié à ses répliques marque aussi formellement la lutte quotidienne d'Aude contre le sexisme de son collègue et on soupçonne qu'elle voudrait soustraire sa fille à cette constante réitération.

Alors que Lou lui pose la question suivante : « Faque toi, tu penses que c'est plus facile d'être trisomique que d'être une femme? » (G, p. 65), Aude lui répond : « [d]es fois je me demande » (G, p. 65), sous-estimant tout à coup la place des femmes dans des métiers moins traditionnels tels que l'ingénierie. On peut aussi se demander si, en ressassant ce souvenir, Aude ne tente pas de défier Lou, qui n'a de cesse de magnifier et de célébrer le métier d'ingénieure de son amie, en lui rappelant les difficultés et les préjugés qui y sont rattachés. La chercheuse en études théâtrales Muriel Plana souligne que « l'œuvre dramatique politique idéale, soutenue par la fiction, traversée par le dialogisme, déchirée par les divisions, s'efforce de *montrer* et *d'affronter* les conflits. Elle se pousse de la sorte elle-même dans ses propres retranchements » (2015b, p. 114). Ainsi, Déraspe nous montre le dialogisme interne d'Aude, aux prises avec des questionnements sur ce qu'il faudrait accomplir au nom de la libération des femmes (la liberté d'être sur le marché du travail) et sur les façons de s'occuper d'un enfant trisomique, sans reproduire les clichés associés à la mère au foyer (victimisation, dépendance économique, etc.). Ce dialogisme permet une

²⁴ La barre oblique dans cette série de répliques indique un saut à la ligne dans le texte.

réflexion plus générale sur la « valeur » des emplois occupés par les femmes et force à s'interroger sur ce que signifie réellement pour celles-ci s'accomplir en dehors de la sphère domestique. Ces questionnements d'Aude liés à la maternité-comme-travail prolongent pour ainsi dire les réflexions entourant la notion de choix (Szczepanik, 2013) en les mettant à l'épreuve dans le texte dramatique.

Un autre exemple se présente plus loin, quand Aude commence sérieusement à se demander si le projet d'avoir cet enfant trisomique ne serait pas une autre manière détournée de se réaliser, d'être heureuse. C'est à nouveau avec un souvenir d'adolescence que le sujet s'impose. Face à un professeur à qui elle demande de « refai[re] [son] calcul » (G, p. 82), elle entend cette réponse : « *Ça sert pas à grand-chose de faire la plus fine/ T'es encore jeune/ Mais bientôt tu vas comprendre que les filles deviennent secrétaires/ Pas ingénieures/ Donc prends des notes à la place d'essayer de révolutionner mon cours* » (G, p. 82. Les italiques sont dans le texte). Tout de suite après cette réplique, Lou, nous ramenant au présent, répond, interloquée : « Des dizaines d'années d'étude, juste pour envoyer chier *une* personne? » (G, p. 82. Les italiques sont dans le texte). On comprend donc qu'Aude a décidé de devenir ingénieure pour faire mentir ce professeur sexiste. Ce serait donc en termes de défis relevés que les accomplissements des femmes seraient plus légitimes et valorisés et c'est suivant ce même raisonnement que l'on comprend que pour Aude, élever un enfant trisomique représente aussi un défi. En isolant les souvenirs associés à la manière dont cette dernière est devenue ingénieure, en faisant du passé une temporalité rétrospective qui permet de voir le chemin parcouru de ce personnage, *Gamètes* éclaire l'idée selon laquelle les femmes doivent se réaliser en dehors de la sphère domestique, dans une logique de dépassement de soi, et que les efforts demandés seront toujours plus grands pour elles.

2.2.3 Dans l'anticipation : la charge mentale

Les jeux temporels multiplient ainsi les voix qui traversent la discussion entre les deux personnages et influence leurs positions, tout en faisant pencher leurs arguments d'un côté ou de

l'autre. Si c'est par la rétrospection que l'on voit apparaître les embuches surmontées par Aude pour devenir ingénieure, c'est par l'anticipation – surtout celle que produit Lou à partir de la situation d'Aude – que l'on est amené·e à imaginer ce que pourrait être l'emploi du temps de la mère d'un enfant trisomique. Tel qu'exposé précédemment, ni l'un ni l'autre des personnages ne pense la question de la maternité autrement que par le « thème du double », ou encore du mode de la « vie en deux » (Haicault, 2000, p. 83). C'est en ce sens que la question du choix d'être mère *ou* d'avoir une carrière professionnelle, fait figure de pivot dramaturgique. Puisque c'est Lou qui tente de convaincre Aude du bien fondé d'un avortement pour sa carrière, les répliques d'anticipation qui me serviront ici d'exemples révèlent, à partir du point de vue de Lou, les obstacles auxquels elle croit qu'Aude devra faire face si elle choisit de garder l'enfant.

C'est à partir de ces énoncés que la notion de charge mentale se déploie sous diverses formes et nourrit la situation dramatique. Pour Monique Haicault, la charge mentale relève de « l'imbrication de temps sociaux multiples, d'activités diversifiées dans une pluralité de lieux dispersés autour de l'espace domestique » (2000, p. 15). Pour le dire autrement, il s'agit en quelque sorte d'une action mentale, celle de consolider pensées et gestes, temps requis et déplacement entre les lieux, pour que chaque activité de la vie se déroule le plus efficacement possible. C'est ce que font Lou et Aude quand elles simulent en pensée ce qui *va peut-être* se produire si Aude mène à terme l'enfant. Les deux personnages sont donc déjà *dans* la charge mentale en essayant de *voir venir* les événements. Apparaissent dans le temps dramatique de l'anticipation des « modes de gestion des espaces-temps » (Haicault, 2000, p. 86) réinscrits, répétés et maintenus, en raison de ce que Haicault nomme « l'idéologie des "rôles sexuels" qui alimente les imaginaires sociaux » (p. 85). Dans *Gamètes*, cet imaginaire des modes de gestion se manifeste dans l'anticipation des tâches à accomplir et dans la manière dont elles vont modifier la présence d'Aude sur le marché du travail :

LOU. Non mais c'est vrai, Aude. Tu vas te suicider en dessous de ta trisomie à essayer d'y apprendre à s'essuyer comme y faut. Tu vas te pendre avec des listes à pus finir de rendez-vous avec des spécialistes. [...] Tu vas arrêter de travailler. Tu vas *scrapper* ton avenir pour un enfant qui en aura même pas. Non Aude. Juste non, Aude. T'es ingénieure. Mon amie est ingénieure civile. Si tu savais comme ça me rend fière, ça (*G*, p. 32-33. Les italiques sont dans le texte).

Lou crée un effet de gradation avec les différentes activités, afin de démontrer la lourdeur des tâches qui finiront par accaparer le temps d'Aude. Elle lui donne d'abord en exemple un geste en apparence simple, « apprendre à s'essuyer », et c'est en sous-entendant la répétition de ce geste tout au long de la vie qu'elle imagine l'exaspération complète d'Aude par la figure choc « tu vas te suicider ». La seconde situation apparaît aussi sans issue – à nouveau, la métaphore de la mort, cette fois-ci, par pendaison – alors que se dessine sans difficulté toute la charge mentale derrière « les listes à pus finir ». Finalement, Lou arrive à la seule conclusion possible selon elle, c'est-à-dire celle où son amie va « arrêter de travailler » et donc, surtout, « scraper [son] avenir ». Spécifier qu'elle devra quitter son emploi nous ramène à la notion de maternité-comme-travail et au fait qu'il apparaît impossible d'avoir un enfant trisomique et d'occuper un emploi en dehors de la sphère domestique. Le côté étouffant, anxiogène de la charge mentale se construit ici dans une forme de synecdoque, au sens où le regard totalisant que porte Lou sur la situation rend pratiquement impossible d'isoler chacune des actions particulières et d'en diminuer les possibles effets sur le quotidien d'Aude. Dans le rapport d'accumulation, de répétition, et au cul-de-sac que l'on voit se profiler, la charge mentale suscite un vertige qu'il faut contrer. En répétant deux fois le terme « ingénieure » à la fin de son plaidoyer, Lou s'assure qu'Aude n'oublie pas cette donnée, qui vient jeter une lumière plus ambitieuse et positive sur les actions dites suicidaires.

Dans l'anticipation du pire, Lou ne manque pas de pointer la solitude qui finira inévitablement par s'abattre sur Aude si elle concrétise son projet d'enfanter :

LOU. Un gars qui joue aux jeux vidéos au lieu de faire la vaisselle, c'est un gars qui laisse sa blonde enceinte affronter le médecin toute seule. Qui la laisse crever de peine pendant que lui "y avait tellement de travail, tu comprends". Ça va être beau cette vie-là! David va se gratter la fourche en buvant du gin pendant que toi, tu vas crever dans le vomi de ton handicapée. Mais en même temps, c'est pas étonnant, tsé. Ça le concerne pas que votre enfant soit trisomique. Ben non, voyons. Les tâches domestiques sont encore majoritairement assumées par des femmes (G, p. 36-37).

Cette fois-ci encore, Lou utilise des effets d'amplification et d'accumulation pour convaincre Aude. Le terme « crever » est utilisé deux fois, ce qui contribue à associer le travail de reproduction à une charge trop lourde pour être même dépassée, une charge à cause de laquelle les femmes meurent, littéralement. David est dépeint comme un adolescent égocentrique et immature alors que l'enfant à venir est constamment caractérisé par son inaction et ses déjections. De son point de vue qui laisse entrevoir quelques préjugés, Lou personnifie la voix féministe qui encourage son amie à conserver son emploi d'ingénieure, considéré comme beaucoup plus valorisant, plutôt que de « s'assujettir à une maternité déprimante » (G, p. 36). Lou met en garde Aude contre une maternité qui relève de certains stéréotypes, mais dans le but de l'amener à réfléchir à la nécessité de se réaliser en dehors de la sphère domestique, puisque celle-ci semble la condamner à l'isolement.

Finalement, Lou utilise l'argument du rejet et du départ de David pour poursuivre sa campagne de peur auprès d'Aude :

LOU. Pis David, y va te tromper. La bouche sur un autre vagin. Pis un matin, y va te dire : je suis désolé, je pense que je suis plus amoureux. Pis y va s'en aller avec ta dignité. Avec ce qui te restait de vie. Pis tu vas te retrouver toute seule avec la garde d'un enfant dysfonctionnel. Pis un moment donné, tu vas prendre la décision de la placer en centre spécialisé parce que ça va faire quatre cent vingt et un jours que tu te demandes comment faire pour pas aller étouffer ton enfant pendant son sommeil [...] (G, p. 68).

Après avoir montré que son amie sera incapable de s'accomplir professionnellement, puis de s'occuper adéquatement de son enfant, en dernière instance, Lou évoque d'une part, le spectre de la rupture amoureuse comme conséquence de la maternité et d'autre part, la prise en charge de l'enfant par une instance publique. Les réflexions autour de la charge mentale culminent dans une

peur quasi irrationnelle, où même la mort de l'enfant devient souhaitable. Ce troisième exemple d'anticipation dénote la circularité des arguments de Lou, la charge mentale étant représentée telle une boucle qui se referme sur elle-même et dans laquelle le pire est prédit, c'est-à-dire la mort de l'enfant. Monique Haicault soutient, à nouveau :

[l]a charge mentale est faite de ces perpétuels ajustements, de la viscosité du temps qui n'est que rarement rythme et beaucoup plus souvent immanence, où se perd le corps, où se tue la tête, à calculer l'incalculable, à rattraper sur du temps et avec du temps, le temps perdu à faire, à gérer. (2000, p. 92)

C'est ce que prévoit Lou, dans l'exemple précédent; la perte du corps dans la perte de la dignité, perte du « reste de vie »; la perte de la tête, ne plus y voir clair et « calculer l'incalculable » en choisissant de « placer » l'enfant. Plus généralement, c'est bien cette « viscosité du temps » qui perdure, au fil des exemples d'anticipation, dans l'usage répété de ce « tu vas » récurrent (*scrap* ta vie, arrêter de travailler, te pendre, te suicider...), dans une actualisation toujours immédiate du pire. La charge mentale, telle qu'imaginée grâce à l'emploi itératif du futur proche « tu vas » (et nourrie par les actions attribuées à David), exemplifie ce que j'ai mentionné précédemment à la suite d'Haicault, à savoir, « l'idéologie des “rôles sexuels” » (2000, p. 85). Le discours de Lou concernant la maternité et son anticipation pointe vers ce que Nicole-Claude Mathieu appelle « la limitation de la “conscience propre” chez les femmes » (2013 [1991], p. 176), c'est-à-dire que la liberté de choix s'avère, dès le départ, un chemin semé d'embûches, quand on sait à quel point les actions des femmes dans la maternité-comme-travail, « sont orienté[e]s en fonction des autres [...] » (Mathieu, 2013 [1991], p. 176). C'est cette trajectoire laborieuse que Lou tente de dessiner pour Aude. Les exemples sont certes exagérés par la peur de Lou, mais cette orchestration de l'amplification, à travers le jeu temporel de l'anticipation, donne sa dimension théâtrale à la question de la charge mentale telle que Déraspe l'aborde dans sa pièce.

Gamètes : les angles morts de l'accomplissement de soi

Monique Haicault explique que dans le contexte du travail, « [les femmes] jouent avec les temps et sur les temps, car le temps est une donnée qui varie selon les espaces et les places occupées » (2000, p. 87). Une analyse combinée du temps dramatique et du temps social mis en texte dans *Gamètes* fait ressortir la dimension matérielle, la charge sociale ainsi que la charge mentale de l'activité *productrice* attribuée à la maternité-comme-travail. Le rythme des échanges et la construction argumentative serrée qui structurent le temps présent de la situation dramatique traduisent les injonctions néolibérales de l'accomplissement au féminin, celles d'être à la fois femme de carrière et mère. Pour comprendre comment Aude est devenue ingénieure civile et expliciter les défis associés à ce métier non traditionnel pour les femmes, quelques retours en arrière sont particulièrement efficaces. Enfin, c'est surtout par l'anticipation que l'on voit apparaître la charge mentale associée à la maternité-comme-travail et c'est grâce à ces incursions dans un avenir imaginé que fonctionne le discours théâtral sur la question.

Il est possible d'interroger la pertinence de la trisomie de l'enfant dans *Gamètes*. Est-ce pour complexifier la situation dramatique? Peut-on supposer que les réflexions et les imaginaires autour de la maternité sont devenus à ce point normatifs qu'il faille maintenant les transformer, de sorte que leur impact au théâtre soit plus fort? À la lumière des précédentes analyses, et considérant la place de l'accomplissement au féminin comme enjeu d'importance dans le texte, la trisomie me semble présentée comme un défi supplémentaire pour Aude. L'ajout de cet élément apporte peu de réflexions, par exemple, d'un point de vue éthique au sein de la dramaturgie, alors que sa portée politique et ses effets sur la vie des femmes reste, elle, centrale.

L'imbrication des temps dramatiques stimule, en somme, une réflexion plurielle, alors qu'en passant par la question de la maternité-comme-travail, la pièce de Déraspe tente de détourner les fondements traditionnels et les stéréotypes associés à la famille nucléaire. Malgré tout, c'est le

chum d'Aude, David, qui semble être la solution à la situation à la fin de la pièce. C'est lui finalement qui accepte de quitter son emploi pour s'occuper de l'enfant à naître et c'est en envisageant ainsi la suite que Lou croit que David et Aude tenteront de « changer le paradigme » (*G*, p. 85). En ce sens, ce que la pièce suggère à travers le discours féministe tenu par Lou, c'est que la liberté de choix des femmes demeure conditionnelle à l'engagement des hommes. Au plus creux des enjeux soulevés par *Gamètes*, c'est l'hétérosexualité comme régime politique et social (Wittig, 2013, [1980]) qui devient aussi un défi à relever.

2.3 *J'accuse*, d'Annick Lefebvre : valeur de soi individuelle et dialogisme de compétition

Au printemps 2015, *J'accuse*²⁵ d'Annick Lefebvre reçoit un accueil plus qu'enthousiaste de la part du milieu théâtral montréalais et de la critique. Dans son deuxième texte dramatique, présenté au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, l'autrice propose cinq monologues de femmes dont les propos sont aussi virulents que contradictoires. Aux dires des médias, il s'agit pour « ces femmes qui ragent » (Louise Bourbonnais, *Le Journal de Montréal*, 10 avril 2015) de « libérer la parole » (Jean Siag, *La Presse*, 18 avril 2015), et même de « prendre parole pour survivre » (Marie Villeneuve, *Journal Voir*, 1 avril 2015). Ainsi, si beaucoup de journalistes culturels ont retenu la charge de colère, les cris du cœur et les propos à plusieurs égards décomplexés des personnages, peu se sont prononcés sur ce qui génère et nourrit cette colère. Qu'est-ce qui insuffle alors aux personnages une rage si grande qu'elle paralyse pratiquement la situation dramatique? De quoi est donc faite cette « spirale sociale qui avale tout » (*J*, p. 6)? Puisqu'il faut d'emblée négocier avec les nombreuses apories, les paradoxes et les revirements de chaque monologue, ce qui fait en sorte que la pièce reste en partie insaisissable, ambivalente et contradictoire, je fais le pari que c'est la

²⁵ Lefebvre, A. (2015). *J'accuse*. Montréal : Dramaturges Éditeurs. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *J*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

recherche d'une valeur de soi qui alimente la colère qui se trouve au cœur des monologues de *J'accuse*.

Chacune prise dans son propre espace monologué, les filles de *J'accuse* apparaissent dans un premier temps telles des machines de parole. En effet, la parole est entièrement action (Vinaver, 1993) dans la pièce de Lefebvre, c'est-à-dire que le geste de parler y est central, prend toute la place et contamine la dramaturgie, à quelques exceptions près que je préciserai au moment venu. Aucune indication scénique, aucune didascalie ou presque, rien pour laisser entrevoir un quelconque mouvement à la scène. Aliénées par et dans leur contexte énonciatif, les personnages cherchent, à travers une série de propos ambivalents et souvent contradictoires, à faire valoir leur propre capital humain (Feher, 2007).

Dans un second temps, en analysant l'ensemble des monologues, on constate que ceux-ci laissent voir les attaques et les défenses qui se construisent *entre* les filles, éclairant ainsi un dialogisme que j'appelle de compétition. Ce dialogisme, s'il dévoile dans une certaine mesure les inégalités présentes entre les personnages, permet surtout d'éclairer les luttes entre les différentes filles, leur rejet des unes et des autres, voire leur antiféminisme latent. En abordant ces deux aspects, je souhaite également faire le pont entre la première partie de cette thèse, traitant du néolibéralisme, et la seconde partie, qui abordera le postféminisme et ces liens directs avec l'idéologie néolibérale.

2.3.1 Valeur de soi, capital humain et stock de compétences

Dans *S'apprécier, ou les aspirations du capital humain* (2007), le philosophe Michel Feher décrit le capital humain comme « un stock de compétences – innées et acquises, prodiguées et conquises, actuelles et potentielles – ou mieux encore, comme un stock de compétences soucieux de s'apprécier, ou si on préfère de conjurer sa dépréciation » (2007, p. 16). Plus encore, Feher explique que, considéré comme un « capital », l'humain :

- [...] cherche à s'apprécier, de sorte que sa vie peut être envisagée comme une stratégie visant à l'appréciation de soi,
- que chacune de ses conduites et chaque évènement qui l'affecte, dans n'importe quel registre existentiel, sont susceptibles de l'amener à s'apprécier ou à se déprécier,
- qu'il est donc possible d'agir sur lui en lui proposant des conduites valorisantes et des modèles d'estimation de soi capables de modifier ses priorités et d'infléchir ses choix stratégiques (p. 16-17).²⁶

C'est donc par une analyse du « stock de compétences » de chacune des Filles de *J'accuse* que j'examinerai le type de valeur de soi qu'elles tentent de construire par leur prise de parole : un stock de compétences personnelles, pratiques et émotives, voire discursives, par lequel elles cherchent à « s'apprécier », c'est-à-dire se montrer fortes, résistantes, critiques grâce à leurs nombreuses invectives. Cette appréciation de soi, activée par les longues phrases et la parole débordante, leur permet de faire face, indirectement, aux attaques, c'est-à-dire de contrer leur dépréciation face aux autres filles. Ceci a pour effet de produire un dialogisme qui s'apparente à un marché de la parole, où chacune se scrute, attentive aux moindres faux pas des autres. Chaque personnage possède donc un capital humain mis à profit à travers les monologues et qui sert aussi, par ricochet, à activer le dialogisme²⁷. Je convoque à nouveau la rhétorique des actants (Pavis, 2011) pour tenter de comprendre comment la parole des personnages produit ces actions d'appréciation et de lutte à la dépréciation. Il faut dire que ces divers mouvements sont malgré tout empreints d'ambivalence et qu'il reste difficile de saisir le véritable objectif de chacune des Filles de *J'accuse*. Dans un premier temps, je ferai un tour d'horizon des cinq monologues pour montrer le stock de compétences à partir duquel ces paroles individuelles déploient leur valeur et pour être en mesure de saisir, dans un deuxième temps, comment elles favorisent un dialogisme compétitif.

²⁶ Le capital humain, chez Feher, s'apparente au néosujet, ou sujet néolibéral, tel que le pensent Dardot et Laval (2009). Voir le chapitre 1.

²⁷ Les deux mouvements - l'appréciation et la dépréciation - se produisent constamment *en même temps* dans *J'accuse*. Dans la mesure où je souhaite distinguer la structure et les effets propres à chaque mouvement, j'ai tenté de les séparer dans l'analyse.

J'encaisse : vendre des bas de nylon, ou la valeur de l'empathie

Le stock de compétences que la Fille qui encaisse nous présente, dans le monologue qui ouvre la pièce, s'enracine dans son quotidien de travailleuse chez « Mademoiselle du Bonnet » (*J*, p. 9), une petite boutique d'accessoires mode du « souterrain sans fenêtres du centre-ville de la métropole » (*J*, p. 10). La quête de la valeur de soi s'oriente de deux façons chez ce personnage : d'abord, il y a les connaissances qu'elle possède et qu'elle met à profit à propos des vêtements et accessoires qu'elle vend et ensuite, sa capacité à *encaisser* ce que demande cet emploi quotidien et répétitif. Le savoir détenu par la Fille qui encaisse s'acquiert par un travail dont on ne pense pas qu'il puisse requérir des connaissances spécifiques, c'est-à-dire le commerce de détail. Dans l'espace de la boutique, la Fille qui encaisse connaît pourtant tous ces « “petits essentiels” » (p. 12), comme elle les appelle, c'est-à-dire :

des sacs à main chers pis de moins en moins originaux dessinés pis fabriqués chez nous par madame Joanel de Laval, des sacs à lunch isothermes de la marque Elle qui ont pas l'air de sacs à lunch, des chapeaux stylisés pis hors de prix que juste celles qui ont pas de style achètent, des portefeuilles en cuir véritable qu'on peut scratcher avec nos faux ongles [...] des stay-up bandants, des jarretelles de salope, des collants de toutes les sortes, des bas *over the knee*, des bas aux genoux, des bas courts, des bas de nylon pis des gros bas de laine avec la barre blanche pis la barre rouge qui redeviennent “in” depuis une couple de saisons [...] (*J*, p. 11).

Par cette énumération, elle offre une incursion dans son emploi de commis, routinier et monotone, que la situation d'énonciation rend aliénant. Grâce à une fine connaissance de la marchandise, la Fille qui encaisse incarne la « conseillère hors pair » (*J*, p. 9), qui est en mesure de « lire une charte de grandeur de collant » (*J*, p. 12), de « faire la différence entre une culotte de maintien pis une ordinaire » (*J*, p. 13) ou encore de « juger de quelle couleur, entre “anthracite” pis “platino” matche le mieux avec [un] *suit* fade [...] » (*J*, p. 13). Tel est le type de savoir qu'elle détient et qui lui confère un pouvoir sur ses clientes. Sa valeur se consolide aussi dans sa capacité à supporter les commentaires et l'attitude méprisante de ces dernières et à mener ce qu'elle nomme une « existence

de survivance » (*J*, p. 18). Même si elle dit « fai[re] ce qu'[elle] peu[t] » (*J*, p. 16), ce qui suppose une certaine lourdeur du quotidien, la Fille qui encaisse tient à préciser qu'il ne « faudrait pas croire [qu'elle] est malheureuse pour autant » (*J*, p. 17), ce qui contredit dans une certaine mesure l'énoncé précédent.

Malgré les difficultés du service à la clientèle, elle précise qu'elle souhaite toujours voir « de la joie sincère dans le regard des femmes qui sortent de [sa] boutique » (*J*, p. 18). En martelant « je vais continuer d'abattre ma besogne, de me battre pour que ça se passe, de me battre pour que ça se fasse » (*J*, p. 17-18), elle nous laisse avec l'idée que cet emploi, tout ennuyeux qu'il semble être, elle le *choisit*. Sa valeur se situe là : dans cette capacité à choisir ce quotidien de commis malgré l'adversité rencontrée dans le service à la clientèle. Ce « choix » ne se fait pas non plus sans l'intervention des autres personnages, comme c'est le cas avec la Fille qui agresse et la Fille qui adule. Les paroles au cœur de ces trois monologues, dont fait partie celui de la Fille qui encaisse, trouvent leur sens dans l'invective, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas complètement efficaces si elles n'attaquent pas les autres personnages, les autres paroles. Le monologue demeure incomplet, finalement, si on ne relève pas la présence du dialogisme, qu'on verra un peu plus loin.

J'agresse : la valeur de la haine

Dans le deuxième monologue, celui de la Fille qui agresse, on entend la voix d'une classe moyenne épuisée, découragée de ne jamais parvenir réellement à se hisser plus haut dans l'échelle sociale. Pour être en mesure de s'apprécier, pour construire sa valeur, La Fille qui agresse nourrit une haine des autres, haine qu'elle exprime grâce à des phrases lapidaires, empreintes de préjugés, parfois d'une grande violence. La haine qu'elle entretient est proportionnelle à la valeur qu'elle octroie au travail acharné. C'est dans l'agression verbale que se construit sa situation d'énonciation et c'est là aussi qu'elle montre son acharnement à atteindre la réussite sociale et financière. L'offensive verbale dans laquelle elle s'engage devient d'une certaine manière le moteur de son

avancement social. Accumuler les critiques contre « les individus qui sont monétairement fragiles » (*J*, p.19), vilipender « ceux qui vivent aux crochets de la société » (*J*, p. 19), ou encore rager contre « les immigrants opportunistes » (*J*, p. 21), telles sont les flèches qu'elle réserve aux plus démunis tout au long du monologue. La finale confirme que c'est pour masquer sa propre détestation d'elle-même qu'elle émet autant de critiques cinglantes à l'égard d'autrui. Malgré tout, la tirade de la Fille qui agresse joue d'ambivalence et brouille par moment notre compréhension. Par exemple, celle qui dit « mouil[er] [...] quand Jeff Fillion²⁸ pèt[e] une *fuse* » (*J*, p. 20-21) se définit comme une « brave femme d'affaires » (*J*, p. 35) qui habite le quartier Hochelaga-Maisonneuve, s'inquiète de « la perte d'emploi de [...] huit cent cinquante-six employés » (*J*, p. 24) d'une entreprise, tout en trouvant aberrant qu'on permette « à des jeunes filles issues de milieux défavorisés [...] de participer à *Casse-Noisette* [...] » (*J*, p. 25). Dans l'ambivalence d'un tel discours théâtral, on distingue une *position sociale* ambivalente, une valeur, au sens néolibéral du terme, instable, tel cet entre-deux qu'occupe la classe moyenne dans le contexte socio-économique.

Les flèches décochées par la Fille qui agresse aux « itinérants qui se promènent en shorts à moins cinquante-deux [...] » (*J*, p. 31), mais aussi à « l'hostie de clown qui fait du cirque qui est pas du cirque, qui s'achète des îles en Polynésie française pis qu'on envoie dans l'espace sur le bras de la Fondation One Drop » (*J*, p. 31), bref ses opinions envers les plus démunis tout autant qu'envers les ultra riches nous informent sur sa perte de repères sociaux. Malgré cette haine et ces récriminations qui semble dirigées contre toutes les classes sociales, ce débordement de la parole finit par s'échouer aux pieds de la Fille qui agresse, laissant transparaître la haine de soi sous laquelle le monologue ploie. Je développerai plus loin ma pensée sur les effets du dialogisme, une fois le monologue de la Fille qui agresse mis en relation avec les autres. Garder sa valeur de soi

²⁸ Animateur de radio controversé de la ville de Québec, à qui on a maintes fois reproché des propos diffamatoires, sexistes et racistes.

intacte, au plus haut de l'échelle des performances, voilà une chose impossible, se rend compte la Fille qui agresse. La femme d'affaires de classe moyenne à qui on a fait miroiter l'éclatement du plafond de verre réalise les difficultés d'être tout à la fois performante, compétitive et heureuse. Peut-être est-ce là le nœud de ce monologue, de son ambivalence.

J'intègre : la valeur culturelle et sexuelle

Dans le troisième monologue, qui se déploie formellement sur une courbe dramatique ascendante/descendante, on suit le parcours de la Fille qui intègre, une jeune immigrante qui tente de trouver sa place, donc d'acquérir de la valeur, au Québec. Dans le premier segment de la courbe, la pente ascendante, l'énonciation sert à marteler son besoin de rencontrer « [u]n gars qui [la] “fourre”, qui [la] “défonce” et qui [la] “baise” » (*J*, p. 38). Le personnage s'affaire, dans l'accumulation typique des « [c]e n'est pas vrai que » récurrents dans tous les monologues, à rejeter des stéréotypes racistes pour prouver qu'elle *n'est pas* telle que l'on pourrait l'imaginer :

Ce n'est pas vrai que l'on m'a mariée de force, à treize ans, avec un ex-tortionnaire qui a le triple de mon âge. Ce n'est pas vrai que je reste à la maison pour m'occuper de mes neuf enfants pendant que mon époux travaille au noir, dans trois boulots différents pour qu'on puisse espérer joindre les deux bouts (*J*, p. 35).

Contrairement aux autres monologues, les phrases sont courtes, les négations ne sont pas contractées et la langue, plus lisse, sert d'outil rhétorique pour convaincre le lectorat/spectatorat qu'elle fait tous les efforts nécessaires pour rencontrer un homme. Sa technique de persuasion se trouve dans un certain discours rapporté qui se glisse entre guillemets un peu partout dans le monologue. Puisant dans un langage sexuel des mots comme « chicks », « plotte », « slotte » (*J*, p. 37) et un lexique associé au nationalisme québécois, tels que « de souche », « pure laine » ou « tricoté serré » (*J*, p. 41), le personnage *intègre* ce nouveau vocabulaire telle une valeur, une monnaie d'échange pour amasser un capital culturel suffisamment élevé pour être reconnue comme « québécoise » par les hommes qu'elle courtise. Cette maîtrise des connaissances sur le Québec,

en tant que valeur culturelle, lui donne ainsi accès à une valeur sexuelle. Elle mentionne : « Au début, je pensais que ça viendrait en “ayant les mêmes références culturelles” et aussi en “étant consciente des événements historiques qui ont marqué le Québec” » (*J*, p. 38. Je souligne.) Ces rapports entre sexualité et culture ne sont pas sans provoquer un certain malaise, une certaine ambivalence à la lecture, puisqu'on n'arrive pas tout à fait à saisir quel est l'objectif derrière cette exotisation clichée.

La courbe dramatique amorce son mouvement descendant lorsque le personnage atteint « son orgasme en chemise carreautee » (*J*, p. 41), c'est-à-dire lorsqu'elle couche enfin avec un homme québécois. La relation sexuelle tient du cabotinage, ni plus ni moins, alors que La Fille qui intègre explique avoir fait l'amour à un homme qui voulait être appelé « Stan » comme le populaire personnage du film *Les Boys*, considéré comme un classique du cinéma québécois²⁹. Au beau milieu de l'acte sexuel, elle déclame un des extraits les plus connus du film, dans lequel se trouve la fameuse phrase « *Le mental. La dureté du mental* » (*J*, p. 41, les italiques sont dans le texte) avant de jouir. La valeur sexuelle de La Fille qui intègre se consolide dans cet amalgame du discours social, représenté par la citation du film et le récit de l'acte sexuel.

Comme la suite de la courbe dramatique le démontre, une fois sa valeur sexuelle acquise et validée par ce « vrai orgasme de “passe sur la palette” » (*J*, p. 41), sa quête change; il n'est plus question de rencontrer un homme québécois pour faire simplement l'amour, mais bien de déclarer son amour pour le Québec et de s'y intégrer complètement. À partir de ce moment, s'ensuit une sorte de joute dialogique pour tenter de convaincre le lectorat/spectatorat de sa propre valeur de Québécoise. J'aborderai cet aspect lorsque j'analyserai les rapports dialogiques entre les monologues.

²⁹ *Les Boys*, réalisation de Louis Saia, Melenny Productions, 1997.

J'adule : la valeur de la réputation

La Fille qui adule, pour sa part, est présentée en ouverture comme une « réceptionniste dans un bureau » (*J*, p. 6). Pourtant, au début du quatrième monologue, on comprend qu'il s'agit aussi, et surtout, d'une *fan* inconditionnelle d'Isabelle Boulay qui assiste à tous les spectacles de la chanteuse. Ce statut de groupie surpasse son statut de travailleuse au sein de la pièce; il s'agit d'une fille qui ne se définit pas par son travail, mais qui trouve plutôt de la valeur dans sa passion, son amour presque maladif pour la chanteuse québécoise. C'est contre les préjugés, qu'elle anticipe de la part de l'autrice, qu'elle se défend tout au long de son monologue. Se servant d'une rhétorique accusatrice, elle se donne le droit de se définir autrement que par un emploi, c'est-à-dire en dehors d'un espace de production de capital.

La Fille qui adule s'en prend directement à l'autrice Annick Lefebvre dans ce quatrième monologue et c'est à même cet espace de la parole qu'elle tente de rétablir des faits qu'elle juge malhonnêtes. La défense de sa valeur passe par la restauration de sa réputation, réputation qui semble avoir été mise à mal par l'autrice dans des groupes de discussion en ligne au sujet d'Isabelle Boulay. Contrairement à ce qui était en jeu dans les précédents monologues, ce n'est pas la fausseté des énoncés que le personnage remet en question, mais plutôt leur côté désobligeant, les préjugés qu'ils couvent. « C'est dégradant [...] dégueulasse [...] c'est de la calomnie » (*J*, p. 50-51), dit-elle. Elle tente de retrouver une partie de sa dignité en cherchant à convaincre le public qu'elle n'est pas « l'hostie de nunuche sans discernement » ou encore la « *reject* [...] [ou la] *no life* » (*J*, p. 50, 53) telle que la dépeint supposément Lefebvre. L'autrice prise à partie semble être elle aussi au nombre des fans d'Isabelle Boulay, collaborer aux groupes de discussion et c'est là qu'elle aurait intimidé la Fille qui adule, selon les dires de cette dernière. Encore une fois, la quête de la valeur de soi est intimement liée au rapport dialogique qui se tisse dans ce monologue et je m'y intéresserai plus en détail ultérieurement.

J'aime : la valeur de la peine

Dans le cinquième et dernier monologue, la Fille qui aime raconte une peine d'amitié qui l'a laissée physiquement et mentalement mal en point. Dans une certaine mesure, ce segment marque l'échec de la course à la valeur personnelle, la faillite intime, ni plus ni moins, causée par la douleur de la séparation, et dépeint le vide laissé par l'amie partie. Tout comme dans les précédents monologues, cependant, la Fille qui aime semble chercher à racheter une faute – auprès de l'amie disparue, mais aussi, auprès du lectorat/spectatorat. Chez la Fille qui aime, c'est la douleur qui représente l'élément clé de sa valeur personnelle; elle s'en saisit pour justifier sa prise de parole ainsi que l'acte d'écriture qu'elle pose, qui occupe un espace particulier dans ce segment de la pièce.

Dans la première partie du monologue, on fait la lecture de sa déchéance, voire métaphoriquement de son démembrement par la peine et la douleur. L'autrice utilise la répétition et l'accumulation d'images de meurtres, de corps lacérés et de morts, comme si elle avait « criss[é] des coups de machette dans le cœur » (*J*, p. 63) à cette amie partie, infligé une blessure si grande qu'elle en ressentirait aussi les contrecoups, en parlant de sa « face d'après le massacre pis [sa] carcasse décâlissée de fille qu'on a câlissée, recâlissée pis re-recâlissée en bas de sa chaise, de ses viscères pis de sa carapace » (*J*, p. 63). La douleur semble tellement insupportable qu'elle conduit à la mort : « J'ai envie de mourir, de crever drette-là, de m'auto-euthanasier [...] » (*J*, p. 66), dit-elle, ou encore « Je pourrais me péter la face dans les murs ou m'ouvrir le crâne avec un objet tranchant pour essayer de stopper tout ça » (*J*, p. 67). Elle se décrit « tétanisée, abattue, avachie » (*J*, p. 65) après le départ de l'amie.

La singularité de ce dernier monologue repose sur la simultanéité du récit de la peine avec celui des étapes de préparation d'une soupe à l'oignon. Il s'agit en effet du seul monologue où la parole devient, brièvement, instrument de l'action (Vinaver, 1993), pour nous guider à travers les

divers gestes posées par la Fille qui aime. Celle-ci cuisine en effet une soupe comme elle se cuisine le corps. Elle détaille les ingrédients et les étapes de la recette pour tenter de les situer dans le présent, tout en racontant son histoire d'amitié pour en extraire la douleur qui y est maintenant rattachée. Elle « tranche [ses] ingrédients au lieu de [se] trancher l'aorte [...] » (*J*, p. 63); la peine la laisse « [à] côté de [ses] pompes, de [son] cœur pis de la planche à découper » (*J*, p. 65). La recette finit par se mélanger à sa peine : « [j]'ajoute du bouillon de poulet, du thym, de la sauge pis du romarin à ma mixture un brin trop salée – parce que j'ai pas pu m'empêcher d'en brailler une hostie de shot dedans! » (*J*, p. 67) En faisant « des “tchin” au porto avec des objets inanimés » (*J*, p. 68), elle cherche à avoir une prise sur sa santé mentale pour finalement avouer que « la première pensée qui déroge du mauvais téléroman réaliste que [l'amie disparue lui fait] vivre depuis trois mois en est une de considération culinaire » (*J*, p. 68). Cuisiner, c'est l'action qu'elle pose au présent, le stock de compétences qu'elle utilise pour s'ancrer dans le réel, et c'est au fil des étapes de la recette qu'elle retrace les moments qui ont mené à sa peine d'amitié. Savoir nommer les étapes de la recette, c'est savoir en quelque sorte nommer et décrire sa peine, la façonner comme on manipule les ingrédients du repas. Réussir la soupe, c'est réussir à *produire* quelque chose malgré la peine, c'est reprendre une certaine valeur, du capital humain, par l'action posée. Cette réussite, elle la savoure : « [j]e sors mon délice automnal du four pis je déguste ma préparation réconfortante [...] » (*J*, p. 69), pendant qu'à la radio joue une chanson d'Isabelle Boulay, lui rappelant sa peine d'amitié et le sentiment de trahison qui l'empoigne alors.

Dans un deuxième temps, la Fille qui aime décide de sortir marcher, en comptant « [s']épuiser pis espérer pouvoir dormir trois-quatre heures consécutives sans [se] réveiller en sueur [...] » (*J*, p. 71). Tout comme l'action de cuisiner, celle de « déambule[r] dans la ville » (*J*, p. 72) lui permet de chercher sa valeur ailleurs, ailleurs que dans la peine et l'attente du retour de l'amie trahie. Cette promenade qui, encore une fois, se distingue des autres monologues dans la mesure

où la parole fait apparaître l'action (« je sors prendre une marche », p. 71), fonde le second espace de monstration de la valeur personnelle. L'action de déambuler lui permet de faire intervenir les souvenirs et les paroles d'autres amies, de manière à contrecarrer, en partie, la solitude dans laquelle l'a laissée l'amie disparue. Elle cherche ainsi à reprendre une valeur à travers ses souvenirs. Mais elle n'y parvient pas, car elle évite justement les rues où ces amies habitent : « [...] je me sens pas capable. De voir du monde que j'aime pis qui m'aiment [sic]. Pis de leur [sic] imposer mon état » (*J*, p. 72). Les réminiscences de douleur et d'abandon sont trop fortes, le souvenir de l'amie revient constamment la hanter et la Fille qui aime finit inévitablement par rediriger son interpellation vers cette fille absente mais habitant toujours l'espace monologique. J'élaborerai sur cette interpellation dans la prochaine section.

À la fin du monologue, la Fille qui aime apparaît en autrice dramatique, qui, de retour de sa promenade, troque les couteaux et les recettes pour le crayon et les souvenirs : « Je voulais écrire une finale dans l'amour, pas une finale dans l'échec » (*J*, p. 75). La voix du personnage se confond avec celle d'Annick Lefebvre l'autrice. La « finale » dont il est question est celle de *J'accuse* tout entière et le geste d'écrire s'avère la valeur suprême, geste par lequel elle traduit tout son amour pour les amies qui restent, contrairement à celle qui est partie.

2.3.2 Dialogisme de compétition : contrer la dépréciation

Comme je l'ai montré précédemment, les Filles de *J'accuse* cherchent à construire leur valeur personnelle au fil de l'énonciation, tentent d'éclairer leur propre sentiment d'appréciation. De surcroît, leur parole fonctionne sur le mode du ricochet, c'est-à-dire qu'elle déborde pour contaminer les autres monologues, ou encore, pour prendre à partie le lectorat/spectatorat. C'est ce qui en constitue la part dialogique, celle qui tente de contrer la dépréciation. Tel qu'établi un peu plus tôt, celle-ci renvoie dans le cadre de cette analyse au geste de répondre aux attaques verbales des autres personnages, voire de réfuter ou encore de détourner ce qui est dit, par une autre idée ou

un autre argument. Il se produit un mouvement d'attaque et de défense, pour ainsi dire, qui s'apparente aussi au mouvement du capital humain, à savoir la production de l'appréciation et l'interruption de la dépréciation (Feher, 2007). Sur le plan dramaturgique, Françoise Heulot-Petit parle d'une facette double du monologue : celui-ci contiendrait, d'une part, un espace d'intériorité qu'elle nomme « le fil lyrique » (2011, p. 364) et, d'autre part, un « fil épique » (p. 364) qui s'apparente à l'aspect narratif qui le traverse parfois. Ainsi, dans *J'accuse*, la quête d'appréciation des personnages se joue sur le plan lyrique, dans un espace d'intériorité propre à chacune, alors que l'action de contrer la dépréciation fait surgir le dialogisme entre les monologues, ouvre même vers le lectorat/spectatorat, ce qui en constitue le fil épique, la part de narrativité.

Pour la Fille qui encaisse, contrer sa dépréciation signifie dépeindre les clientes qu'elle rencontre comme des femmes hautaines, nécessiteuses, méchantes et narcissiques. Ses invectives servent à les faire apparaître dans ses propos pour montrer le décalage social entre ces clientes et elle et pour justifier la nécessité d'un emploi comme le sien. Elle s'attaque donc à des femmes qu'elle considère « de peu d'envergure qui souvent s'en donnent trop sous prétexte qu'elles ont un tailleur drabe, un diplôme d'avocate pis un pourcentage inhumainement élevé de causes gagnées » (*J*, p. 12). La valeur personnelle de la Fille qui encaisse se construit dans cette manière d'allier invectives envers les clientes et connaissances sur les bas de nylon. Elle critique donc ouvertement ces « carriéristes glaciales » (*J*, p. 12) ou cette « avocate *control freak, cash addicted*, manipulatrice, hautaine pis féministe » (*J*, p. 13), la prenant parfois directement à partie : « *Heille madame-la-cliente-à-fesser-dedans, je suis pas ton éclairagiste personnelle, moi!* » (*J*, p. 14. Les italiques sont dans le texte), faisant surgir ces figures dans l'énonciation. Contrer la dépréciation consiste à décrire les « commentaires de vieille sèche » (*J*, p. 14) qu'elle reçoit, à révéler le « regard de tueuse » (*J*, p. 12), ou le « ton supérieur » (*J*, p. 14) et « [l']attitude machiavélique » (*J*, p. 14) des consommatrices. Les comportements que vilipende la Fille qui encaisse s'apparentent aux

comportements et commentaires tenus par la Fille qui agresse, au monologue suivant. Le dialogisme apparaît donc par les croisements que le lectorat/spectatorat opère entre les différents monologues. L'autre mouvement qui produit du dialogisme provient du fait que la Fille qui encaisse prend à témoin le lectorat/spectatorat. Dans ce premier monologue, le personnage interpelle discrètement ce dernier : « je voudrais pas ébranler votre belle petite fragilité d'imbécile heureux [...] » (*J*, p. 14), ce « vous » captant notre attention. L'adresse au lectorat/spectatorat devient par moment une adresse à la cliente, lorsque, de manière plus virulente, elle s'exclame :

Ce serait de vous mettre le doigt dans l'œil jusqu'au coude, Madame-la-cliente-à-envoyer-faire-du-bungee-pas-d'élastique, ce serait de propager un immense tas de faussetés à mon égard, Madame-la-cliente-à-euthanasier-avant-terme, que d'affirmer que ma job a moins d'impact collectif que la vôtre (*J*, p. 16).

Comme pour la plupart des monologues, contrer sa dépréciation signifie *attaquer verbalement les autres femmes*. Trouver sa valeur personnelle, dans *J'accuse*, repose sur le rejet de ces dernières, voire, comme le montre l'exemple plus haut, sur leur mise à mort (symbolique).

À ce sujet, la Fille qui agresse, au deuxième monologue, pousse encore plus loin cette adresse au lectorat/spectatorat. Elle l'utilise, de son côté, comme mécanisme d'atténuation de ses propos particulièrement violents. Par exemple, après un segment où elle émet des commentaires à caractère raciste, son « fil lyrique » (Heulot-Petit, 2011, p. 364) cède la place à son « fil épique » (p. 364), en ouvrant une conversation avec le lectorat/spectatorat : « Mais là, je vous regarde me regarder, pis je juge que vous me jugez pis je vous trouve dégueulasses de vous faire des idées *out of nowhere* à propos de quelqu'un qui a le courage d'exposer sincèrement ce qu'elle ressent » (*J*, p. 22). De qui est donc constitué ce « vous » ? Si elle croit nécessaire de faire cet aparté pour justifier son commentaire dégradant, est-ce parce que la Fille qui agresse adhère à la croyance répandue qui voudrait que ce soient principalement les gens du milieu théâtral qui voient du théâtre, lisent du théâtre? Est-ce Annick Lefebvre qui souhaite rassurer un lectorat/spectatorat considéré

plutôt « de gauche », possiblement féministe, en mesure de comprendre le deuxième degré certain de l'œuvre? Cette tension dialogique détourne l'attention des propos racistes de la Fille qui agresse, interrompt, si l'on veut, le flot de récriminations qu'elle émet et cette interruption en tant que telle agit sur sa dépréciation, la bloquant. Plus encore, Heulot-Petit fait mention d'une « dimension intersubjective [au monologue] qui se trouve détournée puisqu'il ne s'agit plus de parler à l'autre, mais bien de l'autre » (2011, p. 83). La Fille qui agresse renchérit en ce sens un peu plus loin :

Assise sur mon siège rembourré de la Place des Artistes pas de Gloire, le *Nutcracker* québécois me divertit jusqu'à ce que j'aperçoive la tralée de cas sociaux essayer d'être crédibles dans leur *suit* de souris défavorisées! À ce moment-là [...], je fusillerais toutes les souris pauvres qui défilent sur le stage! [...] Bon, ça y est, vous vous dites que j'ai pas d'âme, pas de sensibilité pour les plus faibles que moi pis que je dois pas être capable d'être émotivement atteinte par une cause sociale pour tenir un pareil discours, mais vous vous trompez [...] (*J*, p. 25-26).

Ce pas de côté du personnage active encore une fois le dialogisme. Cette tentative de s'immiscer dans l'opinion du lectorat/spectatorat, de la manipuler et de l'invalider – le « vous vous trompez » en faisant foi – marque le monologue d'un « sentiment d'arbitraire » (Heulot-Petit, 2011, p. 181). La Fille qui agresse, en se servant du lectorat/spectatorat pour se critiquer elle-même, ne lui laisse aucun espace de réflexion possible. En essayant constamment de se protéger de potentielles réactions à ses propos, le personnage bloque d'une certaine manière la circulation du dialogisme. Elle est la seule qui en contrôle la direction.

Comme je l'évoquais précédemment, le dialogisme se manifeste à certains moments par les recoupements que le lectorat/spectatorat peut lui-même effectuer entre les monologues. Par exemple, les comportements des clientes que dépeint la Fille qui encaisse rejoignent bien ceux de la Fille qui agresse, alors que cette dernière s'acharne sur les personnes pauvres, la classe sociale à laquelle appartient probablement la Fille qui encaisse. La Fille qui agresse tient aussi beaucoup de propos racistes. Elle soutient que « les immigrants opportunistes, exploités pis profiteurs [...] nous envahissent sauvagement » (*J*, p. 21) mais qu'il n'y a rien de mal à être « très ouverte aux

jeux sexuels non-prémédités avec un étranger de l'autre bord du globe, un sauvage avec un tomahawk pis un g-string de plumes [...] » (*J*, p. 22). Cette manière d'ainsi exotiser les personnes racisées, autochtones ou immigrantes a été intériorisée par la Fille qui intègre, comme on le constate au troisième monologue.

En effet, ce sont exactement les exigences auxquelles le personnage du troisième monologue tente de répondre quand il prend la parole. La Fille qui intègre cherche sa valeur personnelle dans la sexualité, comme je l'ai expliqué plus haut. On pourrait voir dans la dernière partie de son monologue une tentative de réponse esquissée à l'intention de la Fille qui agresse, une façon de vouloir casser les préjugés que celle-ci tient à l'égard des personnes immigrantes. La Fille qui intègre devient ainsi une porte-parole de la cause nationaliste québécoise. Celle qui déclare qu'« [i]l n'y a pas un garçon d'ici qui veut être en couple avec une fille qui rêve de devenir propriétaire de cabane à sucre [...] » (*J*, p. 42) pour justifier son refus de revoir son amant enchaîne des phrases dignes d'un politicien, dans une adresse parfois incertaine. Elle mentionne vouloir « parler directement aux Québécois » (*J*, p. 43), mais en « [s]'adress[ant] directement aux individus », parce qu'elle les « comprend [...] d'être "écoeurés" de se faire parler au "nous" [...] » (*J*, p. 43). Elle martèle au moins une quinzaine de phrases débutant par « je leur dirais » ou encore « je leur parlerais de » pour exprimer son amour, sa compréhension et son empathie envers les Québécois·es, leurs actions et leurs valeurs. À un moment, elle s'inclut même dans son adresse à leur intention : « Je leur dirais que ce n'est pas parce qu'on *nous* donne constamment l'impression de ne jamais avoir rien vécu/vaincu *qu'on est pas* capables de comprendre et de vivre ce qu'on a à comprendre et à vivre » (*J*, p. 45. Je souligne). Avec cette phrase dans laquelle elle s'implique par l'usage du « nous » et par l'élision de la négation, comme le font les quatre autres personnages, il s'agit du seul instant où elle « s'intègre », par son discours, dans l'ensemble des paroles monologuées. Elle devient Québécoise par le dialogisme, par la collectivité pour ainsi dire, et non

plus seulement grâce à sa valeur individuelle sexuelle. Elle retourne à l'adresse au lectorat/spectatorat à la fin du monologue pour tracer définitivement une ligne de démarcation entre elle et les autres: « Je pourrais m'emparer de la scène, "m'ouvrir la trappe" et vous le dire. Dire à quel point je vous sens forts et fragiles en même temps » (*J*, p. 46). Cette scission entre le « moi », qui fait subitement apparaître le lieu théâtral pour faire entendre un point de vue, et le « vous » vers qui le personnage tend mais qu'on peine à cerner, trouve peut-être sa justification dans la dernière phrase du monologue : « [p]arce qu'il n'y a pas un Québécois qui pourrait accepter le cri d'amour patriotique de quelqu'un d'intégralement perçu comme mal intégrée. De quelqu'un qui se sent, constamment, désintégrée par l'exil » (*J*, p. 47). L'intransigeance du personnage, à nouveau, rappelle ce sentiment d'arbitraire évoqué précédemment et ferme la porte aux potentialités plus ouvertes du dialogisme avec le lectorat/spectatorat. La notion d'exil, sujet dont il n'a pratiquement jamais été question tout au long du monologue, semble ici apparaître pour justifier la séparation entre le « moi » et le « vous ». Ces décalages nous placent face à un autre effet dialogique : une confrontation entre le point de vue fictionnel et le point de vue auctorial. Par la rencontre entre valeur sexuelle et valeur culturelle dans la parole de la Fille qui intègre, ce qui semble pétri de clichés, il faut en convenir, on a l'impression que l'autrice a « envahi [...] la pensée du personnage » (Heulot-Petit, 2011, p. 363). On pourrait dire la même chose de cette arrivée tardive de la notion d'exil dans le monologue.

Cette confrontation s'étend, dans le monologue de la Fille qui adule cette fois-ci, au point où le dialogisme devient le lieu d'une vengeance. Pour la Fille qui adule, lutter contre la dépréciation, c'est lutter contre Annick Lefebvre l'autrice, c'est être « sur la défensive » (*J*, p. 55) face à ce qui semble être insinué à son sujet. La Fille qui adule cherche à contrer la dépréciation dans un « temps théâtral de la mise au point » (Ryngaert, 2011, p. 103), en abordant de front des enjeux de classe sociale, qui finissent, on le verra, par relier tous les personnages de la pièce. La

Fille qui adule *accuse* donc l'autrice de se servir de sa vie, de son quotidien, pour créer son œuvre : « C'est dégradant, Annick Lefebvre, [...] [q]ue tu aies pris mon existence, mes souvenirs pis mes pensées en otage pour en faire de la fiction poche, facile pis mensongère! » (*J*, p. 50-51) Le titre de la pièce prend un sens nouveau ici, alors qu'il se retourne contre l'autrice elle-même. Dans une parole dénonciatrice, le personnage du quatrième monologue fait entendre la voix d'une classe sociale plus défavorisée. La Fille qui adule remet en question le droit de certaines personnes, comme Annick Lefebvre d'utiliser le vécu de personnes marginalisées pour raconter, à leur place, une histoire qui ne les concerne pas. En plus de Lefebvre, la Fille qui adule prend aussi à partie d'autres personnes, dont les « amies fans » (*J*, p. 55) d'Annick Lefebvre, leur demandant « Pourquoi vous médisez, pourquoi vous me critiquez, pourquoi vous me chiez dessus? » (*J*, p. 57) Le dialogisme du quatrième monologue s'élabore ainsi dans l'accusation directe.

À la défense de toutes les paroles qui ont précédé la sienne, le personnage demande : « Qui est-ce qui décide de ce qui est normal pis de ce qui est pas normal, hein? » (*J*, p. 57). En invectivant constamment l'autrice de la pièce, la Fille qui adule cherche à comprendre quel comportement serait plus « normal »; celui d'une admiratrice d'Isabelle Boulay, telle que « la Française qui danse comme une débile avec des bâtons lumineux dans les cheveux sur le DVD de la tournée "Tout un jour" » (*J*, p. 57-58), ou plutôt celui d'une « amie québécoise qui dit qui se crisse d'Isabelle Boulay pis qui nous suit quand même depuis dix ans – dix ans, calvaire! – sous prétexte qu'elle fait une enquête dramaturgique – dramaturgique, calvaire! pis qu'un jour elle va écrire une pièce de théâtre sur les fans » (*J*, p. 58), qu'on soupçonne n'être nulle autre qu'Annick Lefebvre ? Alors que cette prise à partie directe sert de ressort comique, elle stimule aussi une réflexion plus large sur le travail et le quotidien. C'est la valeur de l'activité – suivre Isabelle Boulay – qui est questionnée derrière la prise de parole de la Fille qui adule. Est-il plus « normal » d'occuper ses journées à suivre une chanteuse populaire par amour, que de suivre cette même chanteuse en précisant qu'il s'agit d'un

travail (la fameuse enquête dramaturgique)? Pour ajouter à son argumentaire, la Fille qui adule établit une comparaison entre son quotidien de travailleuse et celui de Lefebvre :

Pis pour être vraiment franche, si je compare ma vie pis la tienne, Annick, ben j'en vois pas tant que ça, des différences. Moi, je travaille à l'accueil dans une boîte informatique du centre-ville de Montréal. Toi, tu vends des bas de nylon pis des accessoires de mode aux employées pis aux clientes que je m'appête à accueillir. Faque ta job de minable, c'est comme deux-trois coches en dessous de la mienne. [...] Oui, j'avoue, j'ai lâché mes études parce que ça m'obligeait à manquer trop de dates de concerts sur une même tournée, mais toi, tabarnack, t'as ben lâché ton bac en enseignement du français au secondaire parce que tu rêvais de participer au Festival du Jamais Lu. Le Festival du Jamais Lu : quessé ça? C'est genre un festival pour les loosers que personne va jamais lire? (*J*, p. 58-59).

Ce segment est révélateur du dialogisme qui traverse tous les monologues de la pièce, qui les relie et les tient ensemble. Dans cet extrait, la Fille qui adule interpelle plusieurs personnes; d'abord l'autrice, en se permettant, tel que le fait Lefebvre tout au long de sa pièce, de juger ouvertement ses choix de vie (qu'elle connaît, étrangement, de manière intime); ensuite, elle s'adresse au lectorat/spectatorat, pour lui révéler des pans de la vie de l'autrice; et finalement, elle interpelle les autres personnages, comme la Fille qui encaisse, par exemple, qui est celle qui vend des bas de nylon dans une boutique, de même que l'autrice dramatique, en tant que personnage, celui que tient la Fille qui aime dans le dernier monologue. On pourrait même suggérer qu'elle s'adresse à la Fille qui agresse, en parlant des clientes qu'elle rencontre dans son lieu de travail. Le dialogisme ainsi élargi à toutes les paroles culmine en une forme de « rhétorique de la persuasion » (Heulot-Petit, 2011, p. 366), rhétorique qui traverse l'ensemble des monologues mais que l'on saisit plus aisément dans celui de la Fille qui adule, parce que le personnage s'adresse directement à l'autrice. Cette persuasion, on l'entend comme une façon de lutter contre « le quotidien, la routine plate » (*J*, p. 55-56) chez la Fille qui adule, mais surtout, de lutter contre la dépréciation de soi face aux autres. Et les autres, dans *J'accuse*, ce sont surtout des femmes. La Fille qui adule termine son monologue en confrontant l'autrice, en insistant sur « le mal [qu'elle lui] fait en écrivant *J'accuse* » (*J*, p. 61)

– mal qui semble repris puis absorbé dans le monologue de la Fille qui aime, qui paraît prendre le relai de ce mal, l’intérioriser, le décortiquer, pour finalement y sombrer.

C’est l’adresse à la deuxième personne du singulier qui génère le dialogisme par lequel le cinquième personnage tente de freiner sa propre dépréciation. C’est la peine d’avoir été exclue, délaissée par ce « tu », qu’elle tente de faire revivre au moyen de l’interpellation. Cette *autre*, cette ancienne amie trahie est complètement présente dans le dernier monologue et c’est envers elle que la Fille qui aime tente de se racheter, de reprendre de la *valeur*. Interpellation directe et répétitions n’ont de cesse de former le dialogisme ici. Par exemple, par trois fois, le personnage répète la triade « Je t’ai pas trahie. Je t’ai pas abandonnée. Je peux pas t’avoir fait mal parce que ceux qui te font mal je leur pète la gueule. » (*J*, p. 65) Dans ce « tu », c’est aussi le « je » qu’on entend, un « je » qui cherche la réparation, le pardon, qui cherche à être entendue. Le dialogisme de ce dernier monologue s’opère dans l’entrelacement aussi de la douleur du personnage avec celle de l’amie disparue :

j’essaie d’en revenir pis de revenir à moi en espérant que tu puisses revenir de loin pis du mal que je t’ai fait sans le savoir, sans le vouloir pis sans soupçonner que ça t’en ferait autant, que ça te lacérerait les organes vitaux, que ça te les déchirerait, que t’en crèverais pis que je finirais mes jours agenouillée en pleurs, en panique pis en prières à espérer ta résurrection (p. 65).

L’action de cuisiner une soupe à l’oignon – le fil épique (Heulot-Petit, 2011) – est constamment interrompue par des segments tels qu’évoqués ci-haut, c’est-à-dire des plaintes, voire des ruminations (Gibeau, 2018), telles des pensées teintées de violence, qui forment le fil lyrique (Heulot-Petit, 2011) et reviennent sans cesse contaminer les actions de la Fille qui adule et appuyer sa douleur. Dans la seconde partie du monologue, tout comme le faisait la Fille qui agresse, la Fille qui aime convoque le « vous » pour faire intervenir un autre point de vue possible sur sa situation :

[...] je sens que vous me trouvez trop intense d’être à l’article de la mort pour un événement que vous jugez anodin. Une peine d’amitié : *what the fuck* ! Vous vous dites que ça fait dix ans que j’ai pas eu de chum pis que ça c’est crissement louche. Que c’est clair que je dois

être une lesbienne ben barricadée dans le placard [...] Vous vous dites que « l'amie » qui veut pus me parler, ben je devais être en amour avec elle. Pis oui. Effectivement. Je vous l'accorde. Vous avez complètement raison. J'étais en amour avec elle. [...] (*J*, p. 73).

Tout en cherchant à critiquer un certain discours social empreint de préjugés au sujet des femmes célibataires, ce passage au « vous » donne au personnage la possibilité d'émettre ce commentaire sans s'engager personnellement, en écartant le « je ». En établissant cette forme d'argumentation au sein du monologue, il s'agit une fois de plus de rejeter le mode de la confidence. Ce transfert vers le « vous » pour évoquer cet amour-amitié donne l'impression d'un profond malaise chez le personnage pour qui il semble plus simple d'apostropher le lectorat/spectatorat que de plonger dans l'enjeu de ce possible amour – un des seuls enjeux, d'ailleurs, à être abordé de manière aussi sensible dans la pièce. Cette façon de changer l'énonciation met donc l'accent sur le *détournement* du sujet plutôt que sur l'enjeu lui-même de cet amour trahi, perdu.

J'accuse : le « parler contre » de l'antiféminisme néolibéral

La pièce d'Annick Lefebvre renvoie « à une parole décomposable en différentes strates, intégrant le discours de personnages absents. D'autres paroles surgissent comme si l'individu dans sa solitude était harcelé sans cesse par des rencontres, des dialogues ou des actions antérieures » (Heulot-Petit, 2011, p. 19). C'est au *spectacle* de la parole que nous invite *J'accuse*, au *marché* des voix accumulées, amplifiées et véhémentes, où la liberté de choix se mue en une liberté de dire. Puisque les Filles sont condamnées à une absence de choix, elles martèlent cette absence par un droit de tout dire. La virulence de la profération marque le lieu d'où s'énonce l'insécurité (sociale, économique, affective) des protagonistes et, surtout, l'insécurité qu'elles éprouvent face aux femmes, les autres personnages tout comme les femmes plus largement. Le dialogisme, même s'il multiplie les points de vue, isole aussi les personnages dans leurs récriminations lancées à tout vent. C'est ce que le discours médiatique a omis de mentionner dans ses multiples lectures de la pièce : dans *J'accuse*, trouver sa valeur, c'est déprécier les autres femmes. Dans la lecture du texte

en balado, créé et diffusé sur Ici Radio-Canada Première en août 2020, il est intéressant d'entendre l'actrice Ève Landry parler de son malaise à relire certains propos dégradants sur les femmes tenus par son personnage de la Fille qui encaisse, après l'apparition du mouvement #MeToo et la vague de dénonciations dans les milieux culturels à l'été 2020. Signe que les temps changent, puisque lors de la première représentation de la pièce, en 2015, jamais il n'a été question de cette absence de solidarité entre les personnages, jamais personne n'a relevé l'antiféminisme latent de la pièce. Derrière cette colère féminine tant vantée, c'est finalement le jeu néolibéral de la quête de soi individuelle à tout prix qui apparaît, la mise en lumière d'une sororité inexistante qui, comme on le verra dans la prochaine partie de cette thèse, sert bien les discours postféministes.

Conclusion partielle : critiquer le néolibéralisme ? Le reconduire ? Une dramaturgie active

En analysant *Nyotaimori* (2018) de Sarah Berthiaume, *Gamètes* (2017) de Rébecca Déraspe et *J'accuse* (2015) d'Annick Lefebvre, j'ai cherché à faire émerger une réflexion sur la liberté de choix, en montrant comment la dramaturgie des pièces étudiées investit de différentes façons la question du travail en contexte néolibéral. Les rhétoriques du thème, du récit et des actants (Pavis, 2011) convoquées ont permis une articulation du thème du travail avec différents aspects formels, tels que les rapports temps-espace, les personnages ou encore la parole-action.

Le réalisme magique de *Nyotaimori* sert à comprimer le temps et l'espace et à entraîner le personnage de Maude dans une spirale où l'anxiété de performance finit par la mener à l'épuisement complet. Si la question du travail est surtout centrée autour d'elle, la convocation d'autres personnages à travers la collision des différents espaces soulève des interrogations face à la hiérarchisation des positions sociales de ceux-ci et le faux sentiment d'égalité face aux injonctions néolibérales.

Rébecca Déraspe, dans *Gamètes*, traite de la liberté de choix avec le thème de la maternité-comme-travail (Robert, 2017; Toupin, 1996). Cette question est investie dans une mise en relation de trois temporalités distinctes qui construisent la dramaturgie de la pièce : le temps présent de la joute verbale, la rétrospection pour éclairer le sexisme en société et l'anticipation comme temps dramatique pour comprendre la charge mentale associée à la maternité-comme-travail. Ce jeu sur les temporalités met au jour, dans la pièce, l'importance de l'accomplissement de soi dans la décision de mettre au monde un enfant, les effets des stéréotypes de genre sur les parcours de vie des femmes de même que la nécessité de repenser la division sexuelle des tâches dans l'espace domestique.

Enfin, l'analyse de la parole-action (Vinaver, 1993) dans *J'accuse* (2015) révèle une liberté de choix qui cherche à se désentraver à travers une dynamique de la parole. Grâce à une parole multiple et amplifiée, l'espace intime de chaque monologue souligne la recherche de la valeur personnelle des cinq personnages, leur quête d'appréciation de soi. Simultanément se crée un dialogisme de compétition qui éclaire une lutte contre la dépréciation, les invectives des personnages ricochant cette fois entre les monologues. La pièce d'Annick Lefebvre pointe du doigt l'individualisme qui contamine les rapports sociaux sous le néolibéralisme et affiche, derrière la colère de ses personnages, l'antiféminisme soutenu par cette idéologie contemporaine.

DEUXIÈME PARTIE
POSTFÉMINISME, CORPORÉITÉS ET LIBERTÉ DE CHOIX

CHAPITRE 3

Le postféminisme : grande sœur du féminisme néolibéral

The rise of neoliberal feminism can, I posit, be traced to multiple sources. One has to do with the ability of neoliberal rationality, as the dominant or hegemonic mode of governance, to continuously colonize more and more spheres and discourses (Rottenberg, 2018, p. 75).

Après une première analyse de la liberté de choix dans trois textes dramatiques aux représentations et discours diversifiés sur le travail en contexte néolibéral, je reviens maintenant vers la théorie pour cerner la notion de postféminisme, le contexte qui en a permis l'émergence et les différents éléments qui la relie à la liberté de choix. D'une certaine manière, les Filles de *J'accuse* laissaient déjà entrevoir qu'elles s'inscrivent dans ce contexte postféministe, où l'impératif du choix est sans cesse martelé, nourri d'un individualisme qui mine les relations et vise principalement la réussite personnelle.

3.1 Définitions du postféminisme

À l'instar de Blais *et al.* (2007), mon approche théorique du féminisme ne s'inscrit pas dans une typologie des vagues et, donc, je ne considère le postféminisme ni comme une « troisième vague », ni comme une perspective analytique. Je choisis plutôt de le cerner, d'un point de vue matérialiste et critique, comme un ensemble d'idées, d'enjeux et de représentations culturelles (Banet-Weiser *et al.*, 2020) étroitement lié à la rationalité néolibérale. Il s'agit d'un régime de discours exerçant une forte influence sur les femmes et dominant la façon de les représenter dans la culture, et, corollairement, au théâtre. Ainsi, Banet-Weiser *et al.* qualifient le postféminisme de la fin des années 2010 par :

[a] relentless individualism, that exculpates the institutions of patriarchal capitalism and blames women for their disadvantaged positions, that renders the intense surveillance of women's bodies normal or even desirable, that calls forth endless work on the self, that centres notions of empowerment and choice whilst enrolling women in ever more intense regimes of 'the perfect' (McRobbie, 2015) [...] (2020, p. 16).

Banet-Weiser (2018) souligne également l'importance de situer le postféminisme dans un contexte de visibilité médiatique, contexte qui sert bien l'amplification des notions de choix et « d'empowerment » féminin (Anderson, 2014). Francis Dupuis-Déri (2015), pour sa part, note deux éléments de définition pertinents au sujet du postféminisme : d'une part, le postféminisme « valorise le féminisme libéral individualiste aux dépens d'un féminisme plus radical » et d'autre part, il « discrédite l'ensemble du mouvement féministe, au profit d'un individualisme narcissique qui s'inscrit dans la logique du projet néolibéral favorisant la réalisation de soi par la promotion de la seule réussite personnelle » (2015, en ligne). C'est donc la célébration et la mise en visibilité de minces réussites individuelles au détriment de luttes collectives et politiques qui définissent le mieux ce contexte. Dupuis-Déri parle même d'un « antiféminisme plus ou moins assumé » (2015, en ligne). Au cœur de cette définition multiple du postféminisme ressort surtout l'absence de point de vue critique face au patriarcat, au capitalisme et à toutes formes d'injustice sociale.

Comment le postféminisme influence-t-il le « choix » d'un certain type de corps ? D'une certaine sexualité ? J'examinerai dans les prochaines sections les grands thèmes qui traversent plus spécifiquement le postféminisme : d'une part, les représentations et figures culturelles qu'on associe aux femmes dans ce contexte, des jeunes filles issues du *Girl power* (je développerai sur cet aspect un peu plus loin) à celles qui sont devenues des femmes ambitieuses (*aspirational women*) (Rottenberg, 2018); et d'autre part, les éléments qui caractérisent le contexte dans lequel elles évoluent, c'est-à-dire l'importance de l'agentivité et de l'activité sexuelles, la compétition (avec les autres femmes) et (l'auto)-surveillance de soi. En orientant le regard plus spécifiquement sur la relation qui se noue entre le postféminisme et la création des corps et des imaginaires sexués, je cherche à expliquer finalement en quoi il a participé au développement et à l'expansion du féminisme néolibéral (Banet-Weiser *et al.*, 2020, Rottenberg, 2018). Plus encore, il m'importe de montrer que nonobstant leurs aspects coercitifs et négatifs, le postféminisme et le féminisme

néolibéral provoquent une forte adhésion des femmes, justement parce qu'il ne remet pas en question les rapports sociaux de sexe, parce qu'il n'engage pas non plus à une véritable lutte contre le patriarcat et parce qu'il ne fait pas peur aux hommes. En fin de chapitre, j'évoque malgré tout la présence de voix résistantes qui s'élèvent derrière ce postféminisme à tendance néolibérale.

3.1.1 Un nouveau contrat sexuel

Pour Angela McRobbie (2007; 2009), le postféminisme qui apparaît au début du 21^e siècle agit à titre de nouveau contrat sexuel. Celui-ci est le fruit d'un savant alliage entre ce qu'elle nomme la mascarade postféministe (2007) et le consumérisme (2009; voir aussi Lebreton, 2009; Boisvert et Bélanger, 2020). La mascarade postféministe renvoie à la performance d'une féminité hégémonique s'appuyant principalement sur des normes érigées par les industries de la mode et des cosmétiques, très enclines à se plier aux impératifs du système néolibéral. McRobbie constate que « its adoption by women is done as a statement, the woman in masquerade is making a point that this is a freely chosen look » (2007, p. 723). L'exacerbation de ce féminin à l'intérieur du nouveau contrat sexuel agit comme un masque, qui, en consolidant nombre de stéréotypes de genre, parvient à détourner les critiques émises à son égard et rend impossible toute identification à des représentations plus radicales, comme les figures et les imaginaires associés aux lesbiennes par exemple (McRobbie, 2007). Cette performance du féminin sert surtout aux femmes à afficher une personnalité ambitieuse et carriériste, sans craindre que les hommes ne portent sur elles un regard réprobateur (McRobbie, 2007). Des exemples intéressants de cette mascarade postféministe seront d'ailleurs à l'étude, au chapitre 4, notamment le jeu de rôle du personnage d'Émy dans *Baby-sitter*, ou encore la mascarade de la sexualité exacerbée de la plupart des personnages de *Table rase*. De plus, l'importance que les femmes accordent à l'univers de la mode et de la publicité, tout en entretenant un rapport malsain envers la culture de l'image, renforce la logique compétitive qui les sépare les unes des autres. La mascarade postféministe provoque du même coup un processus

d'individualisation (McRobbie, 2009) qui isole toutes les femmes dans leur propre situation. Elles semblent ainsi aux prises avec la nécessité de se présenter de manière plus « féminine », pour s'assurer d'une prise de contrôle sur leur vie et de manière à promouvoir une image d'elles-mêmes soi-disant libre et assurée. Pour McRobbie, « this new sexual contract rests on economic and cultural activity and consumer citizenship at the expense of a newly defined feminist politics » (2009, p. 9). En rejetant tout lien avec des représentations dites plus radicales et avec les mouvements politiques auxquels celles-ci sont affiliées, les femmes se positionnent seules devant les systèmes d'oppression que sont les industries de la mode et des cosmétiques, en plus d'affronter chacune de son côté les inégalités produites et maintenues par la division sexuelle du travail.

La capacité individuelle – voire la nécessité – d'afficher que l'on sait faire des choix et la priorité accordée à la carrière professionnelle comme moyen d'accession au pouvoir économique font aussi partie des éléments fréquemment associés au nouveau contrat sexuel qui constitue le postféminisme (McRobbie, 2007; 2009; Gill, 2007, McCarver, 2011). Les travaux de McRobbie montrent que ce désir de conformité engendré par la société de consommation – par le marketing et la publicité –, les femmes peuvent maintenant le combler grâce à l'autonomie financière qu'elles ont acquise. À ce sujet, McRobbie s'appuie à maintes occasions sur les écrits de Nancy Fraser (2011; 2012) pour analyser le rapprochement entre les politiques féministes des années 1960-1970 et la logique néolibérale. Tel que discuté au chapitre 1, « le recrutement tendancieux de certaines [des] composantes [du féminisme] dans l'entreprise de légitimation du capitalisme néolibéral » (Fraser, 2012, p. 285) explique en partie, pour Fraser, la nouvelle direction prise par les mouvements collectifs tels que le féminisme. Un exemple commun proposé par Fraser et McRobbie est celui de la lutte à l'accès au marché du travail pour les femmes et ce qu'en a fait le capitalisme néolibéral. En s'appropriant, entre autres, les demandes des femmes pour une plus grande autonomie financière, le capitalisme néolibéral a réussi à faire miroiter, par l'entremise des

discours sociaux, entre autres, la nécessité de faire usage d'une féminité hégémonique et de son pouvoir d'achat pour y accéder. Ces derniers sont ainsi les clés de voûte du nouveau contrat sexuel dont parle McRobbie, contrat qui ne peut se maintenir en place sans ces incitatifs capitalistes.

Un autre élément d'importance qui accompagne ce nouveau contrat sexuel consiste, pour les jeunes femmes, à rejeter le féminisme militant, politisé et radical. McRobbie, au moment d'écrire *The Aftermath of Feminism* (2009), explique que « young women are able to come forward on condition that feminism fades away » (2009, p. 56; Dupuis-Déri, 2015). Puisque les jeunes femmes désirent, au tournant des années 2010, impliquer davantage les hommes dans leurs luttes, se battre contre l'obscur patriarcat n'est plus une option, puisqu'elles ne souhaitent plus être dépeintes en « ennemies des hommes ». Diane Lamoureux souligne à cet effet que « le féminisme représente [pour certaines jeunes femmes] une politique du passé et le mouvement des femmes, une vaste entreprise de victimisation dans laquelle ne peuvent se reconnaître les “battantes” des féminités nouvelles » (2016, p. 164). Ceci peut expliquer, en partie, l'emploi du terme « postféministe³⁰ ». Par ailleurs, dans leur critique de la typologie des vagues, Blais *et al.* (2007) notent que cette façon de concevoir le féminisme en termes de « courants » le dépouille de son action politique et militante, en mettant de l'avant l'esprit de nouveauté et l'individualisme qui accompagnent ce soi-disant féminisme de « troisième vague » tel que le postféminisme.

3.1.2 Postféminisme et féminisme néolibéral : similitudes

Dans leur toute récente discussion, Banet-Weiser, Gill et Rottenberg (Banet-Weiser *et al.*, 2020) se questionnent sur la pertinence, ou non, d'utiliser encore aujourd'hui le terme « postféminisme », particulièrement à notre époque qualifiée de « post-MeToo ». Elles appuient

³⁰ On a vu apparaître des réflexions au sujet du postféminisme dans certaines pièces de théâtre québécoises au début des années 2000. Le discours critique construit autour de ces pièces s'appuyait également sur une analyse dite « postféministe ». Voir Cyr, Catherine (2006), « Filles hautement inflammables : *Filles de guerre lasses, Parlons chasse et pêche* et *Seventeen [Anonymous]Women* », *Jeu : revue de théâtre*, 118(1), p. 18-27.

leurs interrogations sur le fait qu'au tournant des années 2010, le postféminisme devait son appellation au mélange de revendications individualistes et *au rejet*, surtout, d'un féminisme proprement politique et militant, alors que depuis quelques années, les femmes se considèrent de nouveau féministes et ne se gênent pas pour utiliser la dénomination. En effet, les élans de célébration qui accompagnaient le *Girl power* au début des années 2000 (que je définis plus bas), se font encore plus visibles et la mobilisation de la notion de choix est devenue le marqueur d'usage pour qualifier la teneur féministe d'un enjeu (Banet-Weiser *et al.*, 2020; Szczepanik, 2013). Rottenberg mentionne également que « identifying as "feminist" has become an unexpected source of cultural capital » (Banet-Weiser *et al.*, 2020, p. 17). Pourtant, si le postféminisme semble dorénavant délesté de ses considérations antiféministes, certains aspects lui étant associés se révèlent encore pertinents, ne serait-ce que pour établir des ressemblances avec le féminisme néolibéral. Catherine Rottenberg définit d'ailleurs ce dernier comme un ensemble de discours vide de sens critique, qui a délaissé les revendications de justice sociale au profit d'un féminisme axé sur la valorisation et l'avancement des femmes de carrière, principalement blanches, hétérosexuelles et de classes moyenne et aisée (2018; 2019). Ces femmes incarnent la figure centrale du féminisme néolibéral, des femmes qualifiées « d'équilibrées » (*balanced*) et « d'ambitieuses » (*aspirational*), pour qui l'atteinte d'un « heureux équilibre travail-famille » (*happy work-family balance*) reste le principal objectif (2018; 2019). Il en sera question de manière plus exhaustive plus loin dans ce chapitre.

C'est d'ailleurs pour ces raisons, toujours d'actualité, que je qualifie le postféminisme de grande sœur du féminisme néolibéral. L'individualisme, la culpabilité, la surveillance accrue de soi, conjugués aux notions de choix et d'*empowerment*, des éléments centraux du postféminisme, qui plus est, très étroitement liés à l'essor de la célébration et de la visibilité d'un féminisme *pop* dans les médias généralistes (Banet-Weiser *et al.*, 2020; Galand, 2021), affichent très clairement

une connivence avec le féminisme néolibéral. L'individualisme atteint également d'autres sommets dans la pensée féministe néolibérale puisque, dorénavant, les femmes représentent tout à la fois les sources, les causes et les solutions face aux différentes situations d'injustice qu'elles vivent. Tout commence et se termine dans et par le corps des femmes. Dès lors, comme le suggère Rottenberg, il n'est pas étonnant que se dire féministe soit devenu une source de capital culturel et que la visibilité que l'on y associe représente une *valeur* centrale, tel que le soutient Banet-Weiser (Banet-Weiser *et al.*, 2020). Il semble juste d'affirmer, dans ce contexte, que postféminisme et féminisme néolibéral restent de proches parents.

3.2 *Figures et représentations du postféminisme*

Les diverses composantes liées au postféminisme, comme la mascarade postféministe et le nouveau contrat sexuel, demeurent des idées, des représentations et des discours sur lesquels s'interroger pour être en mesure de mieux cerner les rapports sociaux dans lesquels sont impliquées les femmes. Pour ces raisons, il m'apparaît que le mouvement du *Girl power*, très étroitement associé au postféminisme (Harris, 2004, 2010; Lebreton, 2009; McRobbie, 2007, 2009), de même que la figure des femmes ambitieuses (Rottenberg, 2018; 2019) se positionnent tels les points de départ et d'arrivée d'une sorte de continuum de figures postféministes. Elles sont rejointes dans ce continuum par toute une série d'autres représentations auxquelles les femmes sont appelées à se conformer, représentations qui, comme on le verra, se reflètent bien dans les textes dramatiques convoqués au chapitre 4.

3.2.1 *Le Girl power et ses incarnations*

À l'instar de McRobbie (2007), Anita Harris (2004, 2010) s'est intéressée aux représentations des filles au sein du *Girl power*. Issu de la fin des années 1990 et propulsé d'abord par le mouvement Riot grrrl dans le milieu de la musique (je pense entre autres au groupe punk Bikini Kill et à sa chanteuse Kathleen Hannah), le *Girl power* à ses débuts se voulait politique et

militant, en continuité avec la pensée féministe, et visait l'émancipation des jeunes femmes et de leur sexualité (Harris, 2004; Fritzsche, 2004). Récupéré par les institutions culturelles et les médias de masse pourtant, le message du *Girl power* s'est graduellement dilué pour devenir postféministe, voire antiféministe, individualiste et consumériste (Taft, 2004). Par un efficace détournement de sens³¹, les discours nés du *Girl power* en sont venus à vanter l'indépendance soi-disant acquise des jeunes femmes, la libre disposition de leur corps, leur pouvoir d'achat et de consommation, tout en rejetant du même coup les luttes féministes collectives qui ont permis cette indépendance (Harris, 2004; Lebreton, 2009). Pour Anita Harris, les représentations des filles qui ont émergé du *Girl power* s'inscrivent dans la triade « independent, successful, and self-inventing » (2004, p. 16). La chercheuse québécoise Christelle Lebreton, pour sa part, précise que le *Girl power* « insiste [...] sur la dimension sociale de la poursuite de [l']idéal esthétique féminin, dans la mesure où, ce faisant, les filles se trouveraient unies devant l'hégémonie patriarcale » (2009, p. 88). Or Lebreton montre bien, en analysant les discours qui circulent dans les magazines pour adolescentes, que le *Girl power*, axé sur « le paraître et la séduction » (p. 88), renforce plutôt la dépolitisation des jeunes femmes en les incitant à consommer.

3.2.2 Les capables et les vulnérables

Harris s'est également intéressée à celles qu'elle nomme les filles capables (*can-do girls*), c'est-à-dire celles qui sont en mesure de répondre aux exigences sociales du postféminisme, et les filles vulnérables (*at-risk girls*), plus à risque d'échouer à s'y conformer. Comme je l'expliquerai

³¹ Taft (2004) montre que ce détournement de sens se produit dans les discours tenus par des vedettes, comme les chanteuses du groupe Spice Girls, par exemple. Taft cite les propos tenus par le groupe populaire féminin dans leur livre *Girl Power* : « feminism has become a dirty word. *Girl Power* is just a nineties way of saying it. We can give feminism a kick up in the arse » (Taft, 2004, p. 71). Taft donne un autre exemple avec la couverture médiatique faite par des journalistes sportives suivant des événements d'envergure, comme la Coupe du monde féminine de soccer, en 1999. Elle cite entre autres la journaliste Jill Lieber, décrivant ce qui influence les joueuses de soccer : « it is girl power, not feminism that inspires these young women and girls » (Taft, 2004, p. 71). Harris (2004) montre pour sa part l'usage de l'expression « girl power » dans plusieurs campagnes en ligne dédiées au mieux-être des jeunes filles.

plus loin, ces représentations se révèlent pertinentes pour le développement de la figure de la femme parfaite (McRobbie, 2015) et des femmes ambitieuses (Rottenberg, 2018; 2019). La dialectique filles capables/filles vulnérables fonctionne parce que le contexte dans lequel elle s'élabore encourage les jeunes filles à être autonomes et indépendantes et promeut les seuls efforts personnels comme gages de réussite sociale et économique (Harris, 2004). Cette dialectique démontre aussi la logique de compétition déployée entre les femmes et par laquelle les principes de la concurrence, chers au néolibéralisme, peuvent élire domicile dans le corps des jeunes femmes. On attend des jeunes filles dites capables qu'elles se réalisent dans les rôles de la mère, de la femme de carrière et de la consommatrice. Ces différents rôles rappellent les scripts sexuels critiqués par McCarver (2011), tels que le « Family First » (la mère), le « You Can't Have it all » (entre la mère et la femme de carrière, il faut pourtant choisir) et la « Superwoman » (la femme qui arrive à conjuguer toutes les sphères de sa vie par l'effort personnel). Pour Harris, « [s]uccessful achievement of these new subject positions is constructed as a *mainstream experience* for young women, and failure is deemed to be the consequence of an individual limitation » (2004, p. 16. Je souligne). Ces figures auxquelles elles doivent se conformer représentent donc la norme sociale vers laquelle les poussent les discours et les représentations postféministes, la marche à suivre dont il ne faut pas déroger, au risque de se retrouver du côté des filles vulnérables. À cet effet, Harris soutient que « the image of successful, individualized girlhood itself is one of the most *profitable products* being sold to [young girls] and others » (2004, p. 20. Les italiques sont dans le texte). À travers la figure de la fille capable, qui réussit à remplir ses différents rôles sociaux, il y a un renforcement certain de la rationalité néolibérale, l'expansion d'une gouvernementalité de soi (Dardot et Laval, 2009), qui maintient en place la série d'idéaux dont le postféminisme se fait porteur. Harris suggère que « the process of working on the self and competing with others, especially other women, to be perfect in self-presentation have been extended so that improving

oneself is necessary to success in the labor and consumer markets » (2004, p. 19). Ce que Eisenstein (2005) et Fraser (2011) appelaient une « liaison dangereuse », à savoir la relation entre féminisme et néolibéralisme, Harris en constate donc les effets dans le corps des jeunes femmes.

Quand la figure de la fille capable, pourtant, n'est pas opérante, ou que les conditions qui la sous-tendent sont inaccessibles, son revers apparaît : la fille vulnérable (*at-risk*). Pour Harris (2004), celle-ci peut, d'une part, se trouver à risque de vivre des difficultés selon son contexte social et d'autre part, à même d'encourir des risques pour se sortir de cette situation. Coincée dans une position ambivalente, elle reste celle par qui se décline l'échec au féminin. Contrairement à la fille capable, à qui on octroie une grande autonomie dans la prise de décision et qu'on imagine individuellement compétente pour se forger une personnalité indépendante, coupée, étrangement, de toutes influences extérieures, les comportements de la fille vulnérable sont vite jugés téméraires et rapidement imputés à son éducation ou à l'environnement social dont elle est issue. À cet égard, Harris soulève que « [i]ncompetent parenting is often erroneously associated with unsafe neighborhoods, which are in turn linked to crime, poverty, and an ethnic demographic » (2004, p. 25). Si, dans le cas de la fille capable, on ne tient pas compte du milieu qui lui permet de bénéficier d'une série de privilèges, pour la fille vulnérable, en revanche, « [s]tructural disadvantage is recast as poor personal choices, laziness, and incompetent family practices » (p. 25). Harris ajoute, à la suite de Dwyer et Wyn (2001), que les filles vulnérables sont considérées, voire marquées, comme une sous-classe (*underclass*) de jeunes filles. Cette catégorisation s'actualise par une multitude de processus et dans divers espaces sociaux, particulièrement à l'école, et sème diverses embûches dans le parcours de ces jeunes filles, et ce, jusqu'à leur entrée sur le marché du travail.

Malgré un manichéisme certain, ces figures des filles capables et vulnérables demeurent intéressantes pour éclairer des représentations dramaturgiques, comme certains personnages de

Table rase, analysés au chapitre 4 : les personnages de Catherine et de Marie-Noëlle peuvent être considérées comme des filles vulnérables (problèmes de comportements, troubles alimentaires), alors que les personnages de Vicky et de Rose sont plus enclines à représenter des filles capables (sérieux désir de maternité, personnalités indépendantes). On verra que ce type de catégorisations, utilisé dans ce contexte d'analyse comme des outils dramaturgiques, nous aide à cerner les conflits qui circulent entre les personnages et à comprendre leurs implications dans le maintien d'une pensée postféministe au sein de la pièce.

3.2.3 La dialectique « vierge-putain » et le tracé de l'agentivité

Dans la même lignée que les figures des filles capables et vulnérables, Bay-Cheng (2015) propose une étude qui s'attarde plus spécifiquement à la construction de la sexualité des jeunes femmes. En s'appuyant sur une analyse de discours tenus par des jeunes filles dans plusieurs études sur leur sexualité en contexte occidental et anglophone, la chercheuse croise ce qu'elle nomme la dialectique vierge-putain (*virgin-slut continuum*), qui mesure l'activité sexuelle des jeunes filles, avec le tracé de l'agentivité (*the agency line*), qui évalue leur agentivité sexuelle. À la jonction de ces deux axes, Bay-Cheng explique comment la rationalité néolibérale, d'une certaine manière, imprègne les questions de sexualité et de corporéité et comment ces imbrications forment des catégorisations très rigides de la sexualité. Encore une fois, il est question de sexualité hétérosexuelle. À cet effet, il est important de mentionner que la présomption de l'hétérosexualité est très forte au sein de la pensée postféministe et que cette présomption est passée sous silence dans le cadre de l'étude de Bay-Cheng³². Pour mieux comprendre les diverses catégorisations dont il s'agit, j'ai reproduit plus bas le schéma à partir duquel Bay-Cheng développe sa réflexion.

³² L'absence de la prise en compte du lesbianisme dans les études sur la sexualité des jeunes filles en contexte postféministe est évidemment à questionner ici. Il s'agit à mon sens d'un impensé pour la simple et bonne raison que le postféminisme est un « contrat sexuel » auquel les femmes se plient pour plaire aux hommes.

Placées au-dessus de ce que j'appellerai l'axe de l'activité (horizontale), on retrouve deux types de catégories de filles (voir la figure suivante) :

- à gauche, celles avec une agentivité forte et une activité sexuelle nulle;
- à droite, celles avec une agentivité forte et une activité sexuelle élevée.

Sous l'axe de l'activité, enfin, se situent celles qui :

- n'ont ni agentivité, ni activité sexuelle à gauche;
- puis celles qui sont catégorisées comme ayant peu d'agentivité, mais une forte activité sexuelle, à droite³³.

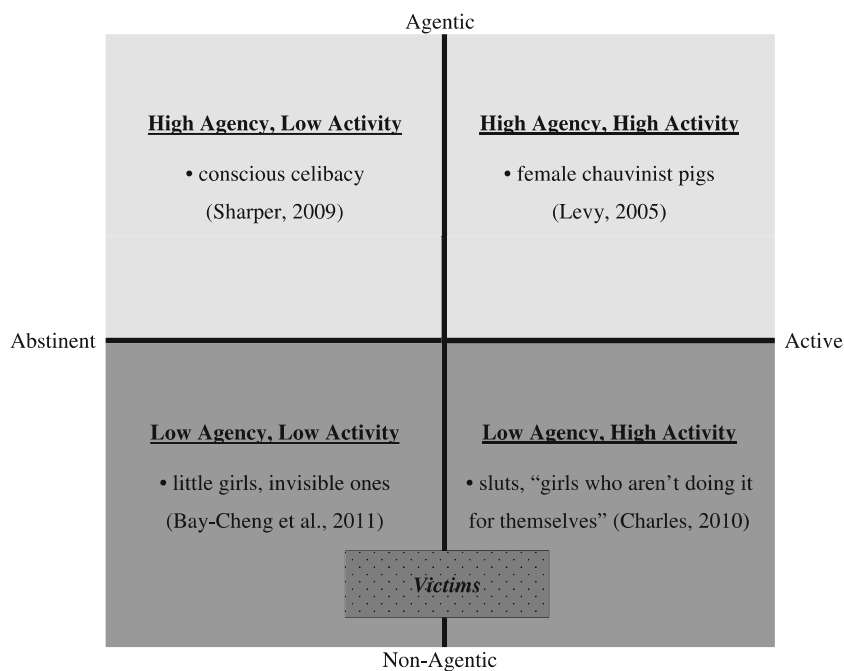


Figure 1: Bay-Cheng, 2015, p. 280

Si cette configuration, encore une fois, peut paraître rigide, voire dépassée, pour réfléchir aux différents comportements socio-sexuels des jeunes femmes, elle m'apparaît cependant d'une

³³ Dans ce tableau, Bay-Cheng tire ses descriptions des « catégories » de filles des recherches faites par les chercheuses citées. Pour précision, « female chauvinist pigs » fait référence à l'ouvrage d'Ariel Levy, intitulé *Female Chauvinist Pigs. Women and the Rise of Raunch Culture* (2005). Traduit en français en 2007 sous le titre *Les nouvelles salopes. Les femmes et l'essor de la culture porno*, l'ouvrage traite de l'hypersexualisation des jeunes filles dans la culture populaire étasunienne, hypersexualisation qui les pousse à s'objectiver mutuellement.

grande pertinence sur le terrain des imaginaires sexuels dans la dramaturgie, comme on le verra à nouveau au chapitre 4. À partir, donc, des informations tirées du graphique ci-haut, Bay-Cheng constate que :

Sexual agency, as construed in neoliberal terms, is a key criterion in the differentiation between accepted sexual conduct (i.e behaviors and experiences that appear to be freely chosen and self-determined) and that which is condemned, pitied, or both (i.e, behaviors and experiences that result from weakness, ineptitude, and/or irresponsibility (2015, p. 282).

Par conséquent, dans ce contexte, les jeunes femmes doivent impérativement se maintenir dans la partie supérieure du graphique, là où le choix d'avoir ou non des relations sexuelles demeure calculé et maîtrisé. Elles sont alors, toujours en fonction de ce choix, caractérisées comme ambitieuses, indépendantes, en contrôle de leur vie et de leurs décisions, prévoyantes et consciencieuses (Bay-Cheng, 2015), à l'instar des filles capables dont il a été question précédemment (Harris, 2004). Fait intéressant, toutefois, que souligne Bay-Cheng : si certaines jeunes femmes choisissent de ne pas avoir de relations sexuelles pour ne pas être détournées de leurs objectifs carriéristes, certaines refusent d'en avoir parce que c'est là leur seule manière de se sortir d'une situation ou d'un milieu socio-économique précaires. Or, puisque l'agentivité sexuelle des jeunes femmes est bien souvent construite en termes de performance et de valorisation néolibérale de soi, cette dernière catégorie de jeunes femmes ne trouve nulle part sa place dans les analyses. Le personnage de Sarah, dans *Table rase*, en est pourtant un bon exemple et je m'intéresserai, d'ailleurs, aux raisons de sa résistance à la sexualité (hétérosexuelle, entre autres), au chapitre 4.

Encore une fois, c'est la tension et la compétition qui ressortent de cette opposition entre celles qui réussissent à maintenir l'image de la vierge en contrôle et celles qui sont perçues comme des victimes de leur activité sexuelle. Bay-Cheng ajoute d'ailleurs que « young women remain confined to a prescribed normative space that *divides them from one another*, compels self-blame,

and predicates *their worth* on cultural appraisals of their sexuality » (2015, p. 279. Je souligne). Au terme de son étude, Bay-Cheng conclut que les jeunes femmes doivent tenter à tout prix de se conformer à certaines catégorisations de la sexualité, c'est-à-dire *rester au-dessus de l'axe de l'agentivité*, à défaut de quoi elles courent le risque de faire face à du *slut-shaming* ou du *victim-blaming*. Pour ce faire, elles doivent être en mesure de contrôler le discours autour de leurs choix et de leurs pratiques sexuelles. Brandir l'usage de son agentivité pour maintenir l'image d'une jeune femme en contrôle de son activité sexuelle se rapproche d'un usage du « choix » incontestable et non discutable, de l'ordre la conception suivant laquelle « je choisis ma sexualité, je fais valoir mon agentivité, donc je suis libre » (Bay-Cheng, 2015 : les guillemets sont de moi). Pour ces mêmes raisons, on dira de celles qui se trouvent dans des situations moins favorables qu'elles ne font pas suffisamment d'efforts et ne contrôlent pas assez leur situation et leur image. Or, toujours selon Bay-Cheng, en utilisant ces catégories rigides pour interpréter l'individualité sexuelle des jeunes femmes, dans le discours social et médiatique par exemple, en les définissant comme des sujets libres et autonomes et toujours curieusement détachées des rapports sociaux qui les traversent, on omet de prendre en compte le sexisme, le harcèlement sexuel et, plus largement, toutes les violences à caractère sexuel qui affectent encore les femmes et pour lesquelles elles sont toujours autant jugées. Dès lors, une tension permanente demeure, c'est-à-dire que « girls must still ward off accusations of promiscuity, but they now do so while also compelled to play the part of sexual libertines » (Bay-Cheng, 2015, p. 286). Ce paradoxe montre en quoi le désir des hommes, tel un écran dans la tête des femmes, comme le soutient Nicole-Claude Mathieu (2013, [1991]), est profondément enracinée dans la conscience des jeunes femmes, en raison justement de ces exigences d'agentivité et d'activité sexuelles calculées. L'hétérosexualité comme système de domination naturalisé (Rich, 1981 Wittig, 2013 [1985]) rend immuables ces représentations et il

s'agit là d'un obstacle majeur à la capacité d'agir et de choisir des femmes, obstacle qui n'est pas remis en question.

La chercheuse Christelle Lebreton (2009) traite elle aussi de l'impact de la naturalisation de l'hétérosexualité sur la question de la réputation sexuelle des jeunes femmes, en ajoutant que c'est souvent « la relation amoureuse “sérieuse” [qui] joue le rôle de mécanisme de protection pour les jeunes filles » (p. 93). Lebreton explique que cette relation, malheureusement, « peut entraîner une perte d'autonomie et une dépendance des filles. La romance hétérosexuelle peut donc difficilement apparaître comme un lieu où les filles disposent de pouvoir, encore moins comme un moyen de l'exercer [...] » (p. 93). Elle souligne à juste titre que les revues pour adolescentes, tout en éclairant « l'asymétrie des pouvoirs réels de chaque sexe » (p. 93), continuent malgré tout – et paradoxalement – de valoriser ce type de représentations sexuées que Lebreton lie, de son côté, au *Girl power*. Ces représentations de la sexualité et leur construction très étroitement associées au désir des hommes sont grandement présentes dans *Table rase*, au chapitre 4.

3.2.4 La parfaite

Angela McRobbie, dans la continuité de ce qu'elle élaborait à propos de la mascarade postféministe, des impératifs et des modalités de présentation liés à la féminité hégémonique (2007), examine de près une autre catégorie de représentations : celle qu'elle nomme la parfaite. Il s'agit d'une figure à mi-chemin entre les filles capables et vulnérables (Harris, 2004) précédemment convoquées et celles que Rottenberg appelle les femmes ambitieuses (*aspirational women*) (2018; 2019), que j'examinerai un peu plus loin.

Pour McRobbie, la parfaite, telle « a middle-class disease » (2015, p. 4), supporte littéralement un régime de pensée, tant les injonctions auxquelles elle renvoie influencent et contraignent les femmes dans leur quotidien. La chercheuse indique à cet effet que les réseaux sociaux, en tant que contexte d'arrière-plan social, marquent sans contredire les imaginaires et les

représentations que les jeunes filles et les femmes se font d'elles-mêmes, ce qu'elles « aiment », « n'aiment pas » (pour employer le langage type du réseau social Facebook) ou encore ce qu'elles *devraient* aimer. La figure de la parfaite valorise la jeunesse, la minceur et la beauté, voire une « painful youthful femininity » (McRobbie, 2015, p. 15). McRobbie évoque ici, avec le terme « painful », l'étroit rapport qu'entretient la figure de la parfaite avec les notions d'échec, de défaite et même de mort, qui renvoient à l'intimidation et aux influences néfastes des réseaux sociaux sur l'estime de soi des jeunes femmes. Le rapport à l'échec, très étroitement lié au contrôle de soi, est perceptible chez Simone-Alice, personnage dans *Simone et le whole shebang*, au chapitre 4, chez la plupart des filles de *Table rase* et même chez le personnage d'Émy, dans *Baby-sitter*, qui flirte de manière ambivalente avec l'idée de la parfaite. Cependant, on verra aussi une resignification de ces notions d'échec et de failles, notamment avec les personnages de Nadine (*Baby-sitter*), Sarah (*Table rase*) et même avec le personnage de Simone (*Simone et le whole shebang*), puisque la représentation de la femme plus âgée va à l'encontre, ici, des stéréotypes véhiculés par la féminité hégémonique et la figure de la parfaite.

Dans la construction de la figure de la parfaite, le contrôle de soi va aussi de pair avec l'esprit de compétition, puisque pour McRobbie, le postféminisme se pare d'un « ethos of competitive individualism » (2015, p. 4). Comme on l'a vu précédemment, les nouvelles sensibilités postféministes reposent, en partie, sur le rejet des luttes féministes des années 1970-1980 et sur la croyance de l'égalité accomplie entre les hommes et les femmes. Dans un monde où l'abolition du patriarcat n'est paradoxalement plus nécessaire, mais où la domination des hommes persiste bel et bien, les femmes qui cherchent à « faire leur place » se font alors compétition *entre elles*, croyant à tort travailler à maintenir une soi-disant égalité. Ce revirement se traduit par un contrôle toujours plus accru d'elles-mêmes et de leur propre situation, contribuant à alimenter l'auto-réprimande (*self-beratement*) dès qu'elles dérogent des attentes qu'on nourrit envers elles.

De manière générale, plus les femmes individualisent leur combat et dirigent leurs récriminations vers elles-mêmes et les autres femmes, plutôt que vers les structures de pouvoir qui nuisent à leur réelle émancipation (McRobbie parle ici des industries de la mode et de la publicité), plus on assiste à ce qu'elle nomme le « social punishment of women » (2015, p. 9). Pour éviter cette exclusion, le seul chemin possible et acceptable reste celui qui est balisé par les impératifs de la féminité traditionnelle, c'est-à-dire une carrière stimulante, une maison, un mari et une famille. McRobbie conclut ainsi : « we find all ideas of gender justice and collective solidarity thrown overboard in favor of “excellence” and with the aim of creating new forms (and restoring old forms) of gender hierarchies through competition and elitism » (2015, p. 16). La chercheuse n'hésite pas à qualifier le régime de la parfaite d'« anti-feminism masked by meritocratic ideals – which reflect the new practices of gendered governmentality or the feminine “conduct of conduct”» (p. 17). Le régime de la parfaite consolide en une figure féminine des exigences liées à la rationalité néolibérale, tels que la maîtrise de soi, la concurrence et la méritocratie, qui valorisent la réussite individuelle plutôt que les luttes politiques et collectives. Finalement, la figure de la parfaite se nourrit de la compétition entre femmes pour maintenir le statu quo entre les hommes et les femmes et pour conserver l'ordre établi dans une structure qui continue de nuire à ces dernières.

3.3. Contexte et environnement postféministes : toujours plus de compétition et de surveillance

Avec certaines figures liées au postféminisme et au *Girl power*, il revient de parler aussi du contexte qui stimule et qui maintient ces représentations. Dans quel type d'environnement social, culturel et médiatique évoluent-elles ?

3.3.1 L'amitié compétitive et le girlfriend gaze

Alison Winch (2015) s'intéresse à ce qu'elle appelle l'amitié compétitive (*competitive friendship*) et le *girlfriend gaze*³⁴, qu'elle définit comme un regard scrutateur que les femmes portent les unes sur les autres, notamment dans leurs interactions sur des blogues et des sites web tels que babycentre.co.uk et Mumsnet, dédiés aux parents – et aux mères, plus spécifiquement. Winch analyse également les campagnes de promotion et de publicité de la compagnie Dove. En effet, la plupart des chercheuses vers lesquelles je me tourne pour analyser les enjeux d'importance qui traversent le postféminisme observent à leur tour comment il se déploie dans les médias numériques, à la télévision ou encore dans les magazines. Dans le contexte d'influence grandissante des réseaux sociaux, je constate que des études comme celle de Winch offrent des outils utiles pour comprendre de quelle manière la dramaturgie actuelle des femmes au Québec est, elle aussi, contaminée à certains égards par ce qui se passe sur les réseaux sociaux. Comment les sites web, les groupes de discussions, les blogues et les réseaux sociaux deviennent-ils des espaces de surveillance des femmes, se demande Winch (2015), et comment cette logique de contrôle trouve-t-elle son chemin par la suite, dans nos imaginaires et dans nos fictions?

L'influence des médias et de la publicité sur les actions et les choix des femmes, et la surveillance de soi que cela induit, constitue un des aspects clés du postféminisme relevé par Winch. S'inspirant du panoptique de Bentham (repris par Foucault pour expliquer la société de surveillance), Winch transforme cette tour d'observation en ce qu'elle appelle le « gynaeopticon – a gendered neoliberal variation [...] where the many women watch the many women » (2015,

³⁴ Le « girlfriend gaze » n'est pas sans rappeler le concept de « male gaze », théorisé par Laura Mulvey (1975), à l'effet que le regard spectatorial cinématographique serait intrinsèquement construit comme masculin et que le corps des personnages féminins serait posé comme objet offert à ce regard. Plus récemment, la journaliste Iris Brey (2020) a théorisé le « female gaze » ou regard féminin, qui consisterait plutôt à faire des corps des femmes à l'écran des sujets à part entière et par le fait même, à encourager une égalité des regards. Chez Winch, cependant, le girlfriend gaze demeure un outil de surveillance et de jugement.

p. 229). Elle observe en effet la manière dont les femmes se surveillent au sein de différents espaces numériques. Dans son étude, Winch met en lumière l'idée selon laquelle la surveillance, sous le régime néolibéral, devient une manière de gouverner jusqu'au plus près de l'intimité des femmes. Au moyen de l'analyse de groupes de discussions en ligne, elle montre que « the feminine individual [...] achieves value through the correct maintenance of sexuality » (p. 229), en indiquant que « women are complicit in the regulation of normative femininities » (p. 229). Les deux aspects priorités par Winch, l'amitié compétitive et le *girlfriend gaze*, m'apparaissent fondamentaux dans l'analyse d'une pièce telle que *Table rase*, comme on le verra au chapitre 4.

Considérer plus spécifiquement l'étroite relation entre compétition et surveillance permet aussi de nuancer les divers discours médiatiques qui vantent faussement l'infailibilité de l'amitié au féminin, ce que soulève également Lebreton (2009). La chercheuse québécoise, dans son étude sur les magazines féminins, relève à juste titre que les figures stéréotypées des filles et des garçons promues dans les magazines féminins renforcent plutôt une culture de compétition entre les filles. Lebreton indique quatre éléments autour desquels se structure la compétition entre filles :

[premièrement] la dévalorisation de l'amitié féminine dès lors qu'elle est mise en concurrence avec la romance hétérosexuelle, [en deuxième lieu] l'absence de mention de solidarité féminine; [troisièmement] une représentation des relations entre filles axée sur la concurrence et la rivalité qui se rattache à la romance hétérosexuelle; [et finalement] la naturalisation de la rivalité féminine centrée autour de l'apparence physique et de la séduction (2009, p. 93).

Il est intéressant de rapprocher ces éléments soulevés par Lebreton du « gynaeopticon » de Winch. Pour Winch, les femmes sont prises dans une position instable et ambivalente dans ce « gynaeopticon » : d'une part, les blogues et les sites web de discussions où elles se retrouvent valorisent le partage de questions, d'idées, de solutions et favorisent le sentiment d'appartenance associé à ces environnements collectifs, tout en soumettant, d'autre part, le corps des femmes à une scrupuleuse observation et au jugement constant des autres. Pour Lebreton, ce même paradoxe est

présent dans les revues pour adolescentes, alors que les jeunes lectrices font constamment face à des contradictions : faire preuve d'autonomie tout en demeurant disponible pour rencontrer un garçon, ou encore, « rester authentique et naturelle » (2009, p. 96) malgré les injonctions à répondre aux nombreux standards de beauté et de féminité.

Selon Winch encore une fois, certains sites web prônent, malgré tout, des formes de socialité au féminin et valorisent l'amitié entre femmes. Elle souligne toutefois que dans ces relations, les femmes doivent savoir se conformer à certaines représentations attendues de leur corps et de leur sexualité faute de quoi, les magazines et les sites web n'hésitent pas à jouer sur les sentiments de honte et d'humiliation. Le « gynaeopticon » illustre en quelque sorte une « clique », un réseau fermé dans lequel les femmes « gaze and are gazed upon » (2015, p. 232). L'étude de Winch offre d'intéressantes pistes pour saisir toute la mesure de la lutte que se jouent postféminisme et néolibéralisme dans le corps des femmes. En effet, les sites web et les blogues dont il est question « hone a neoliberal feminism which recognizes and acknowledges gender inequality but individualizes the solution by turning inwards in order to self-monitoring and invite mutual policing » (p. 245). Winch met en lumière le « branding » ou la *marketisation* du postféminisme *par* le corps des femmes, c'est-à-dire la manière dont celui-ci se modèle au contact de ce qui est dit et montré dans les groupes de discussions en ligne³⁵.

Puisque dorénavant la compétition avec les hommes, et plus largement la lutte au patriarcat est découragée, voire montrée inopérante, tel que le suggérait McRobbie précédemment, Winch souligne à son tour que « the straight male gaze is rendered inadequate or redundant, and, instead, regimes of looking are promoted between women » (2015, p. 233). Ainsi, la valeur que prend le

³⁵ Winch ne fait pas mention des réseaux sociaux comme Facebook, Twitter et Instagram dans son étude, mais on pourrait certainement considérer ces espaces virtuels comme des « gynaeopticons » dans lesquels se scrutent les femmes... et les féministes.

corps des femmes, le capital culturel qu'elles y attachent, ne se façonnent plus selon leurs relations, leur lien ou leur dépendance envers les hommes, mais se fabriquent et se mesurent par les efforts personnels qu'elles investissent envers elles-mêmes. Toutefois, Winch fait quelque peu l'impasse sur l'hétérosexualité qui semble inhérente au *girlfriend gaze*. À la lecture de son étude, il apparaît en filigrane que si les femmes se scrutent autant, c'est parce qu'elles cherchent à savoir « quel modèle » de femme plaît davantage aux hommes. C'est pourquoi il ne me semble pas tout à fait juste d'affirmer que le regard masculin est devenu inopérant. Il semble plutôt tellement intériorisé – notamment par la contrainte à l'hétérosexualité (Rich, 1981; Wittig, 2013 [2001, 2007] – qu'on en oublie même son influence. Le *girlfriend gaze* à l'œuvre dans *Table rase*, comme mon analyse entend le démontrer au prochain chapitre, est très étroitement lié à l'hétérosexualité. Dans ce contexte postféministe et néolibéral, « the body is recognized as the object of a woman's labour: it is her asset, her product, her brand and her gateway to freedom and empowerment » (p. 233). Un des aspects fondamentaux du postféminisme ressort dans l'étude de Winch, à savoir que la promotion du choix, de la liberté de choix des femmes, passe par cette représentation du corps en tant que *valeur* dans le marché qu'est devenue la féminité hégémonique. Pour que le corps des femmes devienne un efficace outil de marketing, il doit circuler, être trafiqué littéralement, soumis au regard des autres femmes et approuvé par le *girlfriend gaze* (Winch, 2015). *Table rase*, au chapitre 4, nous donnera l'occasion de voir cette surveillance induite par le *girlfriend gaze*, qui est central dans ce texte dramatique.

En observant comment les femmes interagissent entre elles dans des groupes de discussions virtuels, Winch montre que le corps des femmes incarne une valeur – ce que j'ai tenté de soulever en analysant *J'accuse* au chapitre 2 –, une valeur qui circule, se bonifie ou se déprécie par le regard scrutateur des autres femmes.

3.3.2 *Le régime de la confiance en soi*

Force est de constater que l'individualisme, la responsabilité personnelle et l'étroite surveillance de soi et des autres femmes demeurent les caractéristiques les plus souvent convoquées lorsqu'on cherche à circonscrire les représentations et le contexte qui définissent le postféminisme. Rosalind Gill et Shani Orgad (2017) explorent, de leur côté, l'émergence de la « confiance culture », que je traduis plutôt par le régime de la confiance en soi³⁶. Le régime de la confiance en soi sert d'intermédiaire, en quelque sorte, entre le postféminisme, tel que l'ont défini McRobbie (2007; 2015) et Harris (2004), et le féminisme néolibéral, tel que le conçoit Rottenberg (2018, 2019) et dont je discuterai un peu plus loin. Gill et Orgad examinent comment le régime de la confiance en soi, en tant que discours social, agit tel un mantra qui s'infiltré dans tous les aspects de la vie des femmes et influence leurs pensées et leurs comportements. Les institutions sociales les enjoignent par tous les moyens à se faire confiance; on leur répète à l'envi qu'elles doivent être sûres d'elles-mêmes au travail, dans leur sexualité, puis évidemment dans leur rôle de mère, car c'est la confiance en soi qui mène à la réussite sur tous ces plans. À l'inverse, c'est *le manque* de confiance en soi qui empêcherait les femmes, par exemple, d'accéder à des postes de pouvoir (Gill et Orgad, 2017). Sans exception, le régime de la confiance en soi alimente une rhétorique selon laquelle la source des difficultés des femmes se trouverait dans leurs choix, leurs actions et leurs décisions, et non pas dans des structures sociales patriarcales, sexistes, capitalistes et racistes (Banet-Weiser, 2018). De telles exhortations finissent, encore une fois, par produire des injonctions du type « self-work, self-measurement, and self-evaluation » (Gill et Orgad, 2017, p. 23). Par d'étranges manipulations discursives, ces exigences répétées aux femmes ont fini par être considérées comme « embracing feminist language and goals » (p. 23). Le personnage de Nadine,

³⁶ Dans ma traduction, je préfère employer le terme « régime » plutôt que culture, afin de faire ressortir le côté restrictif, voire coercitif, du concept.

par exemple, dans *Baby-sitter*, de même que les filles de *Table rase* sont en effet pétris de ces exigences issues du régime de la confiance en soi : Nadine face à elle-même en tant que mère et les filles de *Table rase* à propos de ce qu'elles attendent d'elles-mêmes et des autres filles en ce qui touche à la sexualité hétérosexuelle. Gill et Orgad visent juste, à mon sens, lorsqu'elles mentionnent que ces éléments sont dorénavant associés à un langage et à des objectifs féministes : *Baby-sitter* et *Table rase* ont d'ailleurs été considérées comme des pièces à caractère féministe et encensées pour leurs représentations de femmes qui disent franchement qui elles sont et ce qu'elles pensent³⁷.

Encore une fois et de la même manière que se consolide la figure de la parfaite (McRobbie, 2015) ou l'influence du *girlfriend gaze* (Winch, 2015), le régime de la confiance en soi « works by locating the blame and responsibility for all difficulties and challenges in women themselves » (p. 27). Gill et Orgad rappellent, à l'instar de McRobbie (2015) et Harris (2004), qu'en définissant les actions posées par les femmes comme étant la source de leurs problèmes et leur solution (des « problèmes » tels que le racisme, la violence en milieu de travail et en milieu familial ou encore, l'intimidation en ligne), le discours social réussit à faire croire que ceux-ci surviennent *indépendamment* du contexte socio-culturel et politique. Le régime de la confiance en soi s'appuie donc sur des solutions fourre-tout, supposément applicables à toutes, que Gill et Orgad formulent ainsi : « problem-mission-trajectory solutions » (2017, p. 27). Le manque de confiance en soi et une faible estime de soi représentent, en ce sens, le principal défi (ou problème) auquel les femmes font face. La mission consiste alors à vaincre les obstacles qui empêchent l'accomplissement de soi, obstacles souvent dépeints comme internes et faciles à dénouer, si on y met un peu d'effort

³⁷ Voir entre autres la critique de *Table rase* par Chloé Gagné Dion dans la revue *Jeu* : <https://revuejeu.org/2015/11/19/table-rase-renaisances-pour-etre-a-la-hauteur-de-l'existence/> et celle de Marie Labrecque à propos de *Baby-sitter* : <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/496376/la-comedie-liberatrice-de-catherine-leger>.

personnel. La trajectoire pour y parvenir reste la même pour toutes, linéaire, ascendante, une trajectoire parsemée de petits objectifs, que les femmes doivent atteindre pour obtenir la solution qui leur donne accès à une meilleure estime d'elles-mêmes. En suivant ce protocole qui doit mener à l'accomplissement de soi, les femmes ne cessent de tendre vers des représentations d'elles-mêmes qui sont inatteignables, comme la figure de la parfaite (McRobbie, 2015) ou celle que Rottenberg appelle la « aspirational woman », la femme ambitieuse, (2018; 2019), c'est-à-dire « a self-responsible woman who turns inward and through self-work and self-governing, improves and strengthens her confidence and ambition » (Gill et Orgad, 2017, p. 27). Il s'agit pour finir d'une mesure néolibérale, une logique qui contribue à décontextualiser les enjeux vécus par les femmes, à les individualiser et, surtout, à les amoindrir.

Le régime de la confiance en soi se démarque toutefois des précédents discours postféministes autour des « self-made women », comme les filles capables et vulnérables (Harris, 2004) et la figure de la parfaite (McRobbie, 2015), par des composantes dorénavant considérées soi-disant féministes par le discours social et médiatique. En effet, Gill et Orgad (2017) suggèrent que des éléments autrefois associés à une sensibilité postféministe sont maintenant refaçonnés comme des gestes et des discours soi-disant *féministes*, tels que :

the disappearance – or at least muting – of vocabulary for talking about both structural inequalities and cultural influence; the “deterritorialization” of patriarchal power and its “reterritorialization” in women’s bodies [...]; the intensification and extensification of forms of surveillance, monitoring and disciplining of women’s bodies; and the influence of a “makeover paradigm” that extends beyond the body to constitute a remaking of subjectivity [...]. (2017, p. 28)

Les chercheuses concluent ainsi que par l'entremise de ces divers détournements de sens, « the confidence cult(ure) is playing a key part in this new visibility and celebration of feminism » (p. 28; Banet-Weiser, 2018). Par les différents discours soutenus par le régime de la confiance en soi, il s'opère ce que Gill et Orgad appellent le « remaking of feminism » (p. 29). À travers cette refonte

se réalise un subtil mais efficace glissement de sens, une délicate translation qui transforme le postféminisme en féminisme néolibéral. Le régime de la confiance en soi est donc un des vecteurs de cette nouvelle « marque » de féminisme³⁸. Ce déplacement de sens a pour conséquence qu'on porte à nouveau attention à des enjeux féministes, d'une certaine manière, mais en les interprétant selon le prisme de discours néolibéraux. Avec le régime de la confiance en soi, donc, on privilégie une attitude et des pensées positives et on suggère de laisser de côté tout sentiment associé de près à du militantisme, des sentiments dits plus politiques, comme la colère et l'indignation. Les tenants de la positivité à tout prix proposent plutôt de travailler sur soi et d'éviter des prises de position plus engagées et radicales. Évidemment, l'image encouragée et véhiculée par le régime de la confiance en soi est celle de la féministe « glamour », qui laisse rapidement les problèmes derrière elle, qui ne s'enlise pas dans des sentiments négatifs et qui sait être résiliente³⁹. Pourtant, tel que le précisent Gill et Orgad (2017), même si le régime de la confiance en soi semble proposer des façons de faire face au patriarcat, il s'agit encore et toujours de moyens individuels, qui laissent les femmes seules aux prises avec leur situation. Plus encore, ce que le régime de la confiance en soi demande surtout aux femmes, c'est de travailler à se changer elles-mêmes à l'intérieur du système patriarcal et capitaliste, plutôt que de lutter activement et collectivement pour abolir ce dernier.

3.3.3 *L'heureux équilibre travail-famille des femmes ambitieuses*

La compétition, la surveillance, les multiples figures et représentations que l'on fait des femmes, jeunes et moins jeunes, ont contribué à la lente mais efficace transformation du

³⁸ Gill et Orgad, de même que Banet-Weiser (2018), mentionnent souvent le livre de Sheryl Sandberg, *Lean In*, comme élément déclencheur de ce « renouveau » de l'usage du terme « féministe » dans la sphère publique et médiatique aux États-Unis. Plus près de nous, Aurélie Lancôt a relevé ce nouveau féminisme à tendance néolibérale dans le discours de femmes d'affaires et de ministres (voir le chapitre 1). Dans le milieu télévisuel québécois, et plus particulièrement sur des plateformes numériques comme Véro.tv, Boisvert et Bélanger (2020) montrent comment les discours tenus par les animatrices entérinent aussi une vision féministe néolibérale.

³⁹ La question de la résilience sera abordée au chapitre 5, en lien avec le mouvement *#MeToo*, et ce qu'on attend des femmes en contexte de violence à caractère sexuel. Étrangement, j'y vois quelque chose qui appartient au féminisme néolibéral dans cette tendance à préconiser la résilience, à travers la prise de parole pour se libérer (voir Phipps, 2019).

postféminisme en féminisme néolibéral. C'est dans ce contexte que circule la nouvelle figure des femmes ambitieuses telle que décrite par Catherine Rottenberg dans son ouvrage *The Rise of Neoliberal Feminism* (2018). Rottenberg présente plusieurs personnalités et femmes d'affaires américaines, comme Sheryl Sandberg et Anne-Marie Slaughter, des femmes carriéristes qui servent à bâtir l'image et le discours de ce féminisme néolibéral. L'image de la féministe ambitieuse cadre ici avec ce que Rottenberg appelle le « happy work-family balance » (2018; 2019), que je traduis par un heureux équilibre travail-famille. Selon Rottenberg, « balance has been incorporated into the social imagination as cultural good » (2018, p. 14) et cet équilibre serait le lieu nouveau de l'émancipation des femmes. L'atteinte de cet « heureux » (*happy*) équilibre entre le travail et la famille constitue, pour ainsi dire, le projet central du féminisme néolibéral. Un des tours de force de ce dernier, selon Rottenberg, consiste à soutenir et à répéter le discours selon lequel l'atteinte de l'équilibre travail-famille serait la source de joie par excellence pour les femmes, la quintessence du bonheur dans le contexte néolibéral actuel. Un idéal impossible à atteindre, comme le signale pourtant Slaughter (2013).

Rottenberg détaille, dans ses analyses, l'influence grandissante du langage managérial issu de la culture d'entreprise dans la construction des discours pour nommer les réalités des femmes. La figure de la féministe ambitieuse et équilibrée s'appuie notamment sur un calcul coût-bénéfice (2018) pour envisager son quotidien et ces visées d'équilibre sont ainsi perçues comme progressistes. Rottenberg prend en exemple Sheryl Sandberg, ancienne Présidente des affaires pour la multinationale Facebook, et son livre *Lean In* (2013). Dans ce dernier, Sandberg encourage les femmes à cesser de craindre de gravir les échelons et de tout tenter pour fracasser le fameux plafond de verre. Elle postule notamment que c'est en employant la méthode du ruissellement (*trickle down*), rien de moins, que l'atteinte d'une véritable équité devient possible. Plus il y aura de femmes occupant des postes de pouvoir, selon Sandberg, plus cela encouragera celles qui se

trouvent plus bas dans l'échelle des travailleuses. Il est inutile de préciser que cette vision de l'avancement des femmes est directement calquée sur un précepte de base du capitalisme néolibéral, qui suppose que grâce à cette même méthode, plus les gens riches produiront de la richesse, plus l'effet sera bénéfique sur les gens des classes moyennes et inférieures. Cinquante années de néolibéralisme ont pourtant prouvé le contraire, à savoir que la théorie du ruissellement sert plutôt à exacerber les écarts entre les ultrariches et les plus démunis, les premiers s'enrichissant toujours davantage au détriment des seconds.

L'arrivée de femmes, de féministes telles que Sandberg dans des postes de pouvoir reproduit donc le même fossé : un net écart se creuse entre les femmes qui ont réussi à fracasser le fameux plafond de verre et les autres. Le féminisme néolibéral, de la même manière que la rationalité et le régime économique dont il est issu, se nourrit des différences toujours plus marquées entre les femmes riches et les femmes pauvres. Comme le mentionne Rottenberg : « neoliberal feminism increasingly produces a splitting of female subjecthood : the worthy capital-enhancing feminist subject and the “unworthy” disposable female “other” who performs most of the reproductive and care work » (2018, p. 20). Il n'est pas étonnant, poursuit la chercheuse, d'avoir vu le nombre de travailleuses augmenter dans les secteurs associés au travail de reproduction sociale depuis l'arrivée plus substantielle de femmes dans des postes et des positions de pouvoir (Rottenberg, 2018).

Le féminisme néolibéral porte en lui une autre caractéristique unique qui le distingue cette fois du postféminisme, voire de tout autre de féminisme : il s'agence maintenant avec les discours dominants de droite, conservateurs et néolibéraux. En effet, Rottenberg note :

it is crucial to remember in this context that even classic liberal feminism, arguably the least radical of all feminisms, conceived itself as oppositional, offering a critique of dominant society by revealing the gendered contradictions from within liberalism's proclamation of universal equality. Today, by contrast, feminist discourse – as it appears and circulates in

mainstream outlets – is increasingly dovetailing with dominant ideologies and conservative forces across the globe, thus defanging it of any oppositional potential (2018, p. 11-12).

Non seulement le féminisme néolibéral culpabilise davantage les femmes en individualisant leurs difficultés et leur recherche de solutions, tout comme le préconisait le postféminisme d'ailleurs, mais l'évacuation complète de son potentiel critique sert désormais clairement à renforcer la rationalité néolibérale. Rottenberg précise qu'en éliminant entièrement le vocabulaire lié à la justice sociale des discours féministes néolibéraux, en plus d'y intégrer de nouveaux termes tels qu'« équilibre » ou « bonheur » par exemple, « the notion of balance helps “disarticulate” structural inequality by promoting individuation and responsabilization » (p. 21). Elle souligne également que l'usage du terme « heureux » (*happy*), dans l'équation « heureux équilibre travail-famille », sert littéralement à effacer le genre, donc, à passer sous silence la division sexuelle du travail et les profondes distinctions qui marquent les sphères privée et publique et sur lesquelles repose le capitalisme néolibéral⁴⁰.

Ainsi, les représentations de femmes ambitieuses au cœur de cet heureux équilibre travail-famille maintiennent l'idée développée par le postféminisme, à savoir que les femmes incarnent, de manière individuelle, la source des problèmes auxquels elles font face et leurs solutions. Seuls leurs ambitions et leurs objectifs personnels, jumelés avec une auto-surveillance constante et un fort esprit de compétition, pourront les maintenir dans ce faux équilibre néolibéral. Le personnage de Simone-Alice, dans *Simone et le whole shebang* analysé au chapitre 4, est un excellent exemple d'une figure en quête d'un équilibre parfait. On verra qu'elle n'y arrive pas et que c'est finalement l'image d'une femme aigrie et anxieuse qui nous est plutôt renvoyée.

⁴⁰ Nancy Fraser (2018) parle quant à elle de conditions d'arrière-plan, qui permettent de maintenir en place le capitalisme néolibéral.

Pour Rottenberg, il est urgent de développer et de soutenir un discours critique sur le féminisme néolibéral, de ne pas hésiter à le nommer comme tel, pour être en mesure d'y réfléchir adéquatement. En le désignant de manière appropriée, il s'agit, selon la chercheuse, d'une première étape en vue d'examiner les formes particulières d'inégalité cautionnées par le féminisme néolibéral. Une critique du féminisme néolibéral permet de nommer la force concentrique du néolibéralisme, celle qui récupère et colonise tout, qui neutralise les discours, les représentations et les luttes féministes et politiques dans leur ensemble, une critique, et surtout, d'éclairer l'érosion des principes démocratiques que l'on cache derrière une fausse quête d'égalité.

Conclusion partielle : désirs et possibilités des voix de la résistance

En plus d'examiner la pertinence des figures, représentations et discours postféministes et néolibéraux dans le contexte des années 2010, Harris et Dobson (2015) proposent quant à elles de s'intéresser *aux voix* des jeunes femmes et des jeunes féministes, voix qui se dégagent de ces « corps » de femmes que l'on est si prompt à scruter et à remettre en question. À cet effet, comme le soutenait Harris (2004), les jeunes filles et les jeunes femmes peuvent aussi être considérées comme des sujets résistants, puisque selon la chercheuse, elles seraient tout aussi sceptiques par rapport à ce qu'on attend d'elles, dans ce contexte postféministe et néolibéral. Sans pour autant parler d'ambivalence dans leur manière de se définir face au (post)féminisme, Harris suggère de porter attention à celles qui résistent face à ces représentations et à ces discours postféministes. Des voix alternatives peuvent servir, en effet, à complexifier nos analyses sur le contexte et les idées postféministes. Au chapitre 4, on verra par exemple que le personnage de Sarah dans *Table rase* fait figure de voix alternative, notamment par le discours critique qu'elle émet au sujet de la sexualité et de la jouissance féminine. De plus, le personnage de Nadine dans *Baby-sitter* incarne une figure autre que celle de la mère heureuse, épanouie et équilibrée. Finalement Simone dans *Simone et le whole shebang*, par le fait même qu'il s'agit d'une femme plus âgée, aux prises avec

l'Alzheimer et à qui on refuse un accès à la sexualité, suggère par sa présence dans la dramaturgie une forme de résistance aux représentations plus normatives des corps et des sexualités.

Pour Harris (2010), il faudrait cesser de regarder, l'espace de quelques instants, de quelle manière les jeunes femmes nomment et décrivent le (post)fémisme pour plutôt s'intéresser aux actions qu'elles posent et aux activités qu'elles mènent. La chercheuse mentionne la création d'espaces militants en ligne, de blogues notamment, ou encore la confection de zines, des formes de militantisme féministe souvent associées à des sensibilités postféministes. Breton, Grolleau *et al.*, (2007), Kruzynski (2004), Blais *et al.*, (2007) ainsi que Steenbergen (2001) se sont, à ce sujet, intéressées à des groupes d'action de jeunes féministes au Canada et au Québec, à leur cheminement et à leurs réalisations, pour tenter de complexifier justement notre regard sur le postféminisme. À propos du militantisme féministe virtuel, le mouvement *#MeToo* et ses diverses extensions sociales feront l'objet du cinquième chapitre. On verra que les jeunes femmes tendent, avec ce mouvement de prise de parole en ligne, à nommer l'ampleur des violences à caractère sexuel et à générer un projet qui prend forme en dehors des instances politiques et juridiques traditionnelles. Malgré l'influence de *#MeToo* dans ce que je pourrais appeler un changement de paradigme dans les luttes féministes des dernières années, il sera intéressant de tracer les effets du féminisme néolibéral sur une telle entreprise de militantisme en ligne.

Je propose maintenant, dans le chapitre 4, d'analyser les représentations des corps et de la sexualité des femmes dans trois textes dramatiques. Quoique ces pièces dépeignent plusieurs figures et mettent de l'avant certains discours issus du postféminisme, tel que je l'ai laissé entendre tout au long de ce chapitre, elles cherchent tout de même, à certains égards, à s'en détourner.

CHAPITRE 4

Corps féminins, sexualité et liberté de choix : quand le postféminisme fait son chemin dans la dramaturgie

Je veux être invincible.
- Nadine (*Baby-sitter*, p. 106).

Dans ce quatrième chapitre, il sera question des pièces *Table rase* de Catherine Chabot *et al.* (2016), *Baby-sitter* (2017) de Catherine Léger et enfin de *Simone et le whole shebang* (2016) d'Eugénie Beaudry. Chacune à sa manière, ces pièces mettent à l'avant-plan la question du corps des femmes et de leur sexualité, principalement par l'entremise des personnages féminins et des discours qu'ils tiennent. En les analysant plus en détail, je cherche à saisir de quelle façon ces textes dramatiques reproduisent des figures ou encore des discours postféministes et comment ceux-ci sont liés à la liberté de choix. Premièrement, je m'intéresserai aux différentes pratiques sexuelles qui sont discutées par les personnages féminins de *Table rase*, de même qu'à certains archétypes postféministes desquels ils se rapprochent. Deuxièmement, ce seront les discours des personnages masculins et féminins sur les corps et la sexualité des femmes auxquels je porterai attention dans *Baby-sitter*. C'est par un savant usage de l'ironie, comme je le démontrerai, que l'autrice arrive à critiquer certaines idées liées au (post)féminisme. Finalement, la dernière analyse de ce chapitre se consacrera au personnage de Simone dans *Simone et le whole shebang* et aux façons dont elle résiste aux diverses catégorisations liées au postféminisme dans le cadre de ses relations.

À nouveau, je convoquerai la rhétorique des actants de Pavis (2011) puisque la notion de personnage reste centrale dans ces trois textes et donc dans mon analyse. De plus, je croiserai la question des actants avec celle de la rhétorique des thèmes de la sexualité et du corps féminin puisque ceux-ci deviennent manifestes dans l'élaboration et l'avancement des diverses intrigues,

c'est-à-dire dans « l'enchaînement des événements de la pièce » (Pavis, 2011, p. 23). Enfin, comme cette progression d'événements et d'actions s'effectue au moyen des échanges dialogués, l'analyse de cette forme précise d'énonciation devient incontournable pour chacune de ces œuvres, particulièrement pour saisir comment la dynamique de la parole réussit à rendre compte adéquatement de la mise en valeur mais aussi d'une certaine critique du postféminisme.

4.1 *Table rase*, de Catherine Chabot et al. : dans le « gynaeopticon » d'une soirée de filles

Écrite par Catherine Chabot, avec la collaboration de la metteuse en scène Brigitte Poupart et des comédiennes Vicky Bertrand, Marie-Anick Blais, Rose-Anne Déry, Sarah Laurendeau et Marie-Noëlle Voisin, *Table rase*⁴¹ a connu un vif succès populaire dès ses premières représentations. Présentée au Théâtre Espace Libre à Montréal à l'automne 2015⁴², le texte a été publié l'année suivante chez Dramaturges Éditeurs. Le sujet et la prémisse de la pièce semblent avoir contribué à l'accueil enthousiaste du public. Un peu dans le même ton que *J'accuse*, mais sortant cette fois-ci du monologue pour se développer sur le mode de la conversation et de l'hyperréalisme, *Table rase* présente six amies d'enfance qui se retrouvent dans un chalet pour régler leurs comptes avec elles-mêmes, les hommes et la vie en général. Très différents les uns des autres, ces six personnages, dont les noms sont identiques à ceux des actrices qui les interprètent, incarnent des archétypes féminins : Marie-Anick, la « vieille âme à qui la sagesse est apparue avec la maladie »; Vicky, celle qui « croit foncièrement à la beauté du monde », Sarah, décrite comme « loyale, candide et parfois contrôlante »; Rose, « l'épicurienne », qui représente, au sein de la pièce, le « déni des temps modernes »; Marie-Noëlle, « l'angoissée [qui] cherche le sens de son existence à travers la spiritualité et la psycho pop »; et enfin, Catherine, la « cynique frustrée » au

⁴¹ Chabot, C. et al. (2016). *Table rase*. Montréal : Dramaturges Éditeurs. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TR*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁴² Une première version, plus expérimentale, avait aussi été présentée à l'été 2014 dans le cadre du défunt festival Zone Homa, à la Maison de la culture Hochelaga-Maisonneuve, à Montréal.

« tempérament conflictuel » (*TR*, p. 6). Il est indiqué en début d'ouvrage que la progression dramatique se déroule en temps réel, c'est-à-dire que l'action de la pièce débute au moment où commence la représentation. Les filles arrivent dans ce chalet pour une dernière soirée, à la fin de laquelle Marie-Anick recevra l'aide médicale à mourir, mettant fin au cancer qui la ronge à petit feu depuis des années⁴³. Ses amies orchestrent autour d'elle un rituel qui consiste à se départir de ce qu'elles possèdent, de façon à démarrer sur de nouvelles fondations après son décès. Ce rituel, tel un « gynaeopticon » (Winch, 2015) d'où chacune s'observe et se juge, tient lieu de situation centrale à partir de laquelle se consolident les enjeux postféministes du corps et de la sexualité.

Malgré la liberté – principalement sexuelle – que revendiquent les personnages de *Table rase* tout au long de cette soirée, ce désir, voire cette quête, est plutôt entravé par deux ensembles de contraintes: les jugements qu'elles émettent les unes sur les autres d'abord, notamment en lien avec leur sexualité, puis les archétypes que ces jugements créent. En analysant la construction dramaturgique du *girlfriend gaze* (Winch, 2015), tel que détaillé au précédent chapitre, à savoir ce regard scrutateur que les personnages jettent sur les autres filles, je cherche à mettre au jour ces jugements et ces archétypes. Ceux-ci s'apparentent aux filles capables et vulnérables (Harris, 2004) ainsi qu'à leur inscription dans la dialectique vierge-putain (Bay-Cheng, 2015b), concepts définis également au chapitre trois. Finalement, je m'intéresserai en fin de section au contre-discours que le personnage de Sarah propose, par ses actions et ses points de vue, et qui font en sorte qu'elle s'extraie, en partie du moins, des représentations normatives mises de l'avant par les autres personnages. Ce sera l'occasion de démontrer la potentielle radicalité de la liberté de choix quand elle est convoquée autrement que pour s'émanciper sexuellement.

⁴³ La maladie de Marie-Anick est un sujet très peu abordé dans la pièce – ce qui est paradoxal et dommage à la fois, puisqu'il s'agit de l'élément déclencheur, de l'événement central autour duquel gravitent tous les autres enjeux d'importance, comme ceux du corps et de la sexualité. Pour cette raison, j'ai choisi de ne pas m'attarder à l'enjeu du corps malade, même si celui-ci mériterait d'être analysé.

4.1.1 *Le girlfriend gaze, la sexualité hétérosexuelle et l'amitié compétitive*

Malgré l'énergie festive et solennelle qui se dégage des premiers moments de *Table rase*, l'ambiance change rapidement. Les didascalies font mention d'une table au milieu d'une pièce, qui, une fois dressée, devient le centre de l'action, l'espace où se déroule la majorité des conversations. Cette table fait office de « gynaeopticon » (Winch, 2015), lieu où chacun des personnages s'observe, se jauge et se juge, lieu où s'active le *girlfriend gaze* (Winch, 2015). Celui-ci sert, au départ, de mécanisme d'approbation entre les filles au sujet de certaines pratiques sexuelles, mais il a tôt fait d'alimenter la compétition entre elles et de révéler le sentiment d'humiliation qui lui est inhérent.

Les anecdotes personnelles et les récits d'expériences sexuelles occupent la plus grande part des discours entre les personnages et le *girlfriend gaze* permet, en premier lieu, de valider et de normaliser certaines pratiques sexuelles. La sodomie, par exemple, semble obtenir l'aval de la plupart des personnages. Leurs discussions à ce sujet mettent en valeur l'importance d'être en contrôle de la situation pendant sa pratique : « Vicky : Moi, il faut que ça soit moi qui s'assois dessus sinon ça fait trop mal/ Rose : Faut que tu sois en contrôle dans ce coin-là/Catherine : Quand le pénis sort, faut que tu contractes ton anus comme faut pour pas que la crotte sorte. » (*TR*, p. 17-18). Le pénis, ici, comme dans nombre des conversations, est placé au centre de la discussion, dans une tentative, consciente de la part des autrices, de morceler le corps des hommes, de l'objectiver, comme souvent l'est celui des femmes. Les six amies cherchent ainsi à se placer en position de pouvoir, ou à tout le moins en contrôle de leur désir et de l'acte sexuel. Cette question du contrôle n'est pas sans rappeler l'importance du régime de la confiance en soi (Gill et Orgad, 2017) et de son influence dans la construction de personnages féminins dits émancipés. Les opinions des six amies semblent également converger lorsque Vicky, décrite comme « maternelle, lumineuse et

réconfortante » (*TR*, p. 6), raconte une tentative de relation sexuelle avec son conjoint qui a mal tourné :

VICKY. Y rentre, il m'enlign ben *rough*, il me plaque sur le mur, je suis comme OK... j'ai même un peu ri dans sa face. Ça m'a pris par surprise. Pis là, il commence à me déshabiller, je suis comme, yeah, depuis le temps que j'attends ça! Mais y'est tellement maladroit, mon t-shirt reste pogné sur mon front, l'agrafe de ma brassière pognée dans mes cheveux je suis comme ouch! Le petit pantalon reste pogné à cheville, mais il continue tsé, y est vraiment dedans. [...] Y essaie de me monter sur le comptoir mais y est pas capable, faque... il m'a échappée à terre ! Je me suis vraiment faite mal. Je suis là ayoye! Je me sens conne tout nue à terre! Mais il continue ! J'ai mal là. Je suis là, lâche-moi, j'ai pas de fun mais y est comme tout seul dans son affaire pis il continue à me, à se prendre pour un lapin... tsé là?

CATHERINE. Classique Moumou.

ROSE. Osti qu'y m'énarve! Y est ben fin, mais y est *looser*.

MARIE-NOËLLE. Il devait sentir que c'était la fin.

VICKY. Tsé quand tu parles de « pas à l'écoute ».

(*TR*, p. 39-40. Les italiques sont dans le texte).

Dans ce segment, la plupart des personnages s'accordent sur le fait que « Moumou » n'est pas délicat, ni conscient de la situation dans laquelle il place Vicky. Le « classique » lâché par Catherine donne aussi l'impression que ce comportement est récurrent de la part du conjoint de Vicky. De plus, l'approbation collective s'étend, étrangement, dans le fait de passer sous silence les réactions de Vicky. Ses amies ne vérifient pas comment la situation s'est terminée, ni ne lui demandent comment elle s'est sentie. Une forme de connivence tacite circule entre elles, comme si ce type d'évènement pouvait normalement se produire dans un couple, d'autant plus pour ce qui touche Vicky, le personnage fleur bleue, délicat et tranquille du groupe d'amies. On verra plus loin qu'elles sont beaucoup moins tendres envers Catherine lorsque celle-ci raconte un épisode semblable, dans des circonstances différentes cependant.

Ces exemples montrent comment le *girlfriend gaze* permet, brièvement, la circulation d'une approbation collective dans le groupe d'amies. Pourtant, c'est surtout l'aspect scrutateur du *girlfriend gaze*, mis en texte par les jugements des personnages les uns envers les autres, qui ressort le plus fortement de leurs échanges au sujet du corps et de la sexualité. Ces jugements servent à

amplifier la tournure compétitive de leur amitié. Cette compétition se développe dans une joute verbale où la parole dialoguée, très proche du mode conversationnel, est utilisée pour détailler les arguments de chacune, invectiver les autres filles et très souvent, se moquer d'elles – de Sarah, la plupart du temps. Les dialogues révèlent ainsi l'amitié compétitive qui se construit dans les discussions sur les pratiques sexuelles hétérosexuelles.

La consommation de pornographie, à ce titre, fait débat et celui-ci a pour incidence de créer un continuum entre les filles, de marquer leurs positions respectives dans leur « gynaeopticon ». « Dég avec votre *porn* » (*TR*, p. 32), dit Sarah, catégorique dans son dégoût; Marie-Anick, moins affirmative, avoue : « je trippe pas moi, c'est toute des faux corps » (*TR*, p. 32), bien que, on le comprend plus tard, qu'elle n'ait jamais regardé de pornographie. Vicky, pour sa part, tout en soulignant que « c'est quand même des filles qui se font exploiter » (*TR*, p. 33), ne s'empêche pas de regarder des « scénarios non violents [...] » (*TR*, p. 32). « Moi je regarde de la *porn vegan* », affirme à son tour Marie-Noëlle. « C'est des vrais corps poilus, un peu gras, mais au moins, je me dis que tous les acteurs le font par choix, pis qu'ils sont payés équitablement » (*TR*, p. 34). Malgré cette apparence d'originalité, elle prend tout de même la peine de préciser « bon j'avoue, c'est sûr que je trippe pas sur les grosses bouches » (*TR*, p. 35), confirmant que la pornographie qu'elle consomme est limitée aux relations hétérosexuelles dans lesquelles les normes de genre doivent être maintenues. De leur côté, Rose et Catherine confirment qu'elles visionnent des films pornographiques et disent préférer certaines actrices (auxquelles elles semblent s'identifier) pour leurs caractéristiques physiques précises, comme « les petits seins » (*TR*, p. 33) par exemple. Elles suggèrent aussi qu'une liberté de choix est possible face à la pornographie puisque comme le déclare Rose, « tu peux choisir des vidéos avec des vraies filles qui aiment ça » (*TR*, p. 34). Le point de vue de chacune les place ainsi dans un continuum par rapport à cet épineux sujet. Chacune des opinions sur la pornographie renvoie d'une certaine manière à un positionnement dans la

dialectique vierge-putain configurée par Bay-Cheng (2015), telle que présentée au chapitre 3. En considérant qu'elles sont toutes « agentives » dans leur choix de visionner ou non de la pornographie, on constate qu'elles se placent ensuite différemment sur la ligne de « l'activité », qui, dans ce cas-ci, représente le type de films qu'elles regardent. Le continuum se développe donc entre le refus de la pornographie, la consommation de films dits moins violents et celle de films qui semblent calqués sur une certaine « réalité ».

On peut également affirmer que le *girlfriend gaze* sert à influencer la place qu'occupe chaque personnage dans cette dialectique au sujet de la pornographie. Catherine et Rose manient le *girlfriend gaze* à leur avantage puisque ce sont elles qui semblent avoir le plus d'autorité dans le groupe d'amies. Ces deux personnages émettent très souvent des commentaires ou des opinions auxquels aucun autre personnage ne se permet de répliquer. Les tours de parole et la longueur de leurs répliques confirment aussi qu'elles savent mieux défendre leur point de vue respectif et expliquer leur position, ce que les nombreux détails d'ordre sexuel partagés réaffirment. C'est aussi la confiance qu'elles dégagent, c'est-à-dire l'intériorisation du régime de la confiance en soi (Gill et Orgad, 2017), qui permet à Rose et Catherine de valider ou d'invalider les positions des autres filles dans ce continuum. Par exemple, elles ne font aucun cas de Marie-Anick, qui avoue candidement n'avoir jamais regardé de pornographie. Catherine lui propose même, un peu plus tard dans la soirée : « Toi, t'avais jamais regardé de *porn*, j'ai des petits *downloads* pour toi dans mon cell » (*TR*, p. 77). Plus tôt pourtant, Sarah n'avait pas eu droit au même traitement de sa part, Catherine s'étant contentée de lui envoyer sèchement ce conseil : « Tu devrais prendre possession de ton désir, fille, pis regarder du monde qui se zigne dessus, ça t'ouvrirait les chakras » (*TR*, p. 34). On peut se demander si c'est la situation particulière de Marie-Anick, le fait qu'elle soit malade et que cette dernière soirée lui soit dédiée, qui lui donne droit à cette attention de son amie. On peut aussi s'interroger à savoir si ce ne sont pas les positions catégoriques de Sarah, diamétralement en

opposition avec celles de Catherine et de Rose face à la pornographie (et à la sexualité hétérosexuelle en général, sur quoi j'élaborerai plus loin), qui isole Sarah du reste du groupe.

Il me semble pertinent d'insister sur la place de l'hétérosexualité comme partie structurante du *girlfriend gaze* et du régime de la confiance en soi dans *Table rase*. En effet, un capital hétérosexuel assure une plus grande confiance en soi chez certains personnages et influence donc le degré d'acceptabilité des commentaires qu'elles formulent sur les différents enjeux entourant le corps et la sexualité. Ce capital d'hétérosexualité est révélé par la forte activité sexuelle des personnages comme Marie-Noëlle, Rose et Catherine et permet, surtout aux deux dernières, d'assumer une liberté de parole au sujet de leur corps et de leur sexualité qui les protège des commentaires et des moqueries des autres. Le corps de Rose, par exemple, ne semble sujet à aucune moquerie, aucune de ses amies ne se permet de rire d'elle et si tel est le cas, elle est vite rabrouée. Par exemple, lorsqu'elle mentionne avoir un « bout de peau dans [l'] anus, comme un renfort de protection [...] » (*TR*, p. 20), Sarah lui répond qu'il s'agit là d'une « figue » (*TR*, p. 21). Il n'en faut pas plus pour que Rose en profite pour détourner la conversation vers Sarah, la forçant à dévoiler si elle aussi, a une « figue ». Confrontée à l'honnêteté frondeuse de Rose qui lui lance « Ben oui, je sais que j'ai une figue. Mais toi? » (*TR*, p. 22), Sarah devient mal à l'aise, une didascalie indiquant que « Les filles rient, se paient la tête de Sarah. » (*TR*, p. 22). Initialement, pourtant, elle ne souhaitait que participer à la conversation en proposant une réponse à Rose. Ce type de didascalie revient à quelques reprises pour indiquer que les filles se moquent de Sarah, de ses commentaires et de ses expériences. Ce revirement permet à Rose d'éloigner les possibles regards et commentaires désobligeants sur son corps et le malaise qu'elle fait subir à Sarah lui sert à maintenir son pouvoir dans le gynaeopticon. Cet exemple démontre aussi que la confiance en soi des unes se bâtit sur le sentiment d'humiliation (Banet-Weiser, 2018; Winch, 2015) qu'elles font

subir aux autres. Il est nécessaire pour Rose d'exprimer haut et fort l'acceptation de son corps, sans quoi elle s'expose au sentiment d'humiliation qu'elle impose en retour à Sarah.

4.1.2 *Les archétypes encouragés par le girlfriend gaze*

En reprenant les catégories des filles capables et des filles vulnérables proposées par Harris (2004) et exposées au précédent chapitre, c'est-à-dire des filles capables de répondre aux exigences sociales du postféminisme, ou plus vulnérables face à celles-ci, on constate que chacun des personnages de *Table rase* incarne, à certains moments, l'un ou l'autre de ces archétypes. De plus, la catégorisation de Harris rejoint les figures que l'on retrouve dans la dialectique vierge-putain de Bay-Cheng (2015). Cette dialectique, si peu nuancée peut-elle paraître, représente tout de même un spectre intéressant dans lequel situer les personnages de *Table rase*. À partir du thème plus général de la sexualité et celui, plus précis, de la consommation de pornographie, on remarque que les personnages, en se scrutant mutuellement au prisme du *girlfriend gaze*, encouragent l'activation de ces archétypes.

Sarah, souvent placée dans une position complètement opposée à ses amies, tient de la posture « capable » dont on ne parle pas, c'est-à-dire celle qui ne consomme pas de pornographie et qui ne semble pas non plus avoir de sexualité hétérosexuelle. Cependant, et j'y reviendrai vers la fin de cette section, cette posture peut être sujette à débat puisque malgré son apparente abstinence, Sarah nomme difficilement ses envies sexuelles, ce qui peut la placer à l'extérieur du schéma vierge-putain/capable-vulnérable. Marie-Anick aussi s'inscrit légèrement à l'extérieur de ces catégories puisque son statut de personne malade, tel qu'il est dépeint dans la pièce, éclipse la possibilité qu'elle se définisse comme corps sexué. Vicky, elle, occupe une position de fille capable, voire une figure normative, puisqu'elle est en couple avec un homme et qu'elle attend un enfant. Elle incarne aussi cette posture dans sa consommation de pornographie puisqu'elle a besoin de « plus de décorum » (*TR*, p. 32) et que ses connaissances au sujet de la pornographie semblent

minimales. Marie-Noëlle, avec son choix de pornographie *vegan*, s'approche de cette même posture, mais ses insécurités sexuelles au sujet de la masturbation ou encore sa relation malsaine avec son amant « narcissique » qui « band[e] mou » (*TR*, p. 121) l'entraînent vers une position plus vulnérable.

Pour leur part, les personnages de Catherine et de Rose occupent une place encore plus ambivalente dans le spectre capable-vulnérable/vierge-putain. En effet, Banet-Weiser (2018) suggère que « [t]he Can-Do and the At-Risk girls can be conflated in the same girl, if one is empowered by her own choices, such as sexual choices, but the specific content of these choices place her At-Risk » (p. 31). Si les propos tenus par Rose et Catherine au sujet de la pornographie et de la sexualité en général les qualifient de ce que je pourrais appeler des « putains capables », puisqu'elles font preuve très souvent d'une grande agentivité dans leurs nombreuses activités sexuelles, le jugement inhérent au *girlfriend gaze* se retourne contre elles à deux moments pour éclairer leur côté vulnérable (*at-risk*) : quand Rose mentionne sa relation incestueuse avec son oncle Christian et quand Catherine relate une agression sexuelle. Dans ces deux instances, la pièce expose la nécessité pour ces deux personnages de maintenir une image d'elles-mêmes en contrôle de leur sexualité puisque comme on le verra, afficher leur vulnérabilité ouvre la porte à leur propre humiliation devant les autres filles.

Dans le cas de Rose, au sujet de sa relation avec Christian, un échange verbal musclé éclate au moment où chacune doit se départir définitivement de son téléphone cellulaire, et partant, de toutes les informations qui s'y trouvent. Alors que Sarah se charge de faire un tour de table final pour récupérer les appareils, elle se rend compte que Rose n'a pas officiellement coupé les ponts avec son oncle, avec qui elle entretient une relation incestueuse depuis plusieurs années :

SARAH. Elle le voit encore

CATHERINE. Je pensais que c'était fini avec Passe-Montagne [...]

VICKY, *imitant Rose*. « J'ai coupé les ponts avec Christian. J'ai effacé son numéro. »

MARIE-ANICK. Les filles, laissez-la tranquille !
SARAH. Mais c'est ton oncle !
VICKY. Il te manipule.
SARAH. Coucher avec sa nièce de quinze ans c'est de l'inceste.
ROSE. Voyons esti, j'ai pus quinze ans.
MARIE-NOËLLE. C'est spécial.
SARAH. C'est illégal.
[...]
ROSE. T'es toujours scandalisée *man*, c'est lourd!
VICKY. Si y a un scandale c'est qu'il est trop vieux.
MARIE-NOËLLE. C'est plus parce qu'y est marié.
SARAH. Non, le scandale, c'est que c'est son oncle [...] (TR, p. 81-82).

Au cours cet échange rythmé, la succession des différents points de vue montre bien de quelle façon se dispose le *girlfriend gaze* à l'égard de Rose : Sarah est intransigeante, il s'agit d'une relation incestueuse; Vicky y voit une relation de contrôle; Marie-Noëlle éprouve un certain malaise; alors que Marie-Anick et Catherine semblent plutôt penser qu'on s'acharne sur Rose. Comme l'indiquent clairement les trois dernières répliques, les trois personnages dont les opinions sont les plus assumées face à la situation s'appuient sur une morale familiale, hétéronormée, basée sur des représentations traditionnelles de l'amour et des relations de couple pour soutenir leur opinion, ce qui réaffirme la normativité du modèle à suivre. Entre Sarah, qui trouve la situation carrément « illégal[e] » (p. 82), et Marie-Noëlle, qui la considère « spécial[e] » (p. 82), on voit comment chacune des filles perçoit Rose.

Selon le regard qui est posé sur elle et sur la situation, Rose incarne simultanément une fille vulnérable et une fille capable. L'ambivalence de cette posture double pourrait paraître complexe et nuancée si le personnage arrivait à varier ses propos par moment, c'est-à-dire à ne pas toujours tenir le discours postféministe qui vante une sexualité hétérosexuelle libre, active et performante. Pourtant, le discours qu'elle prône est constamment mis à l'avant-plan dans la pièce, validé implicitement par la majorité des personnages, et le thème de son amour incestueux ne fait pas exception. L'intransigeance affichée par ses amies, voire le dégoût de Sarah, pèse peu dans la

balance argumentative; même l'approche plus sensible mais tout aussi critique de Vicky n'a guère d'incidence sur elle. Rose maîtrise les orientations de l'argumentaire – et donc son positionnement de « putain capable » en concluant : « Pensez ce que vous voulez, j'en ai rien à foutre » (TR, p. 84). Elle parvient très souvent à conclure des segments de discussion de manière directe, inflexible, ce qui fait en sorte qu'elle affiche constamment cette posture inébranlable, *confiante*. L'appui implicite de Catherine assure aussi sa position à la fin du segment, lorsque celle-ci lui dit : « Non mais, il me semble qu'on en a parlé toute la semaine. Ça fait partie du pacte, on s'est dit qu'il fallait que tu dises au revoir à Chris de Burgh » (TR, p. 85). Catherine réussit du même coup à ramener la conversation sur l'enjeu de la soirée – se départir de certains éléments importants de leur vie après le décès de Marie-Anick –, calmant ainsi la discussion autour de la relation incestueuse de son amie.

La même ambivalence touche Catherine, en ce qui concerne sa place dans le schéma croisé capable-vulnérable/vierge-putain. Celle qui, pendant la majeure partie de la pièce, se préoccupe peu de ce que les autres pensent d'elle, dit tout haut ce qui n'est pas nécessairement souhaité et critique constamment ses amies, occupe pour un instant une position vulnérable lorsqu'elle raconte une agression vécue. La particularité du récit réside dans le fait que Catherine ne considère pas d'emblée cette aventure sexuelle, plutôt violente, comme une agression, jusqu'à ce que ses amies commentent la situation. Or c'est bien l'intensification de la violence dans les gestes subis tels qu'elle les raconte – les gestes non consentis, le sang, la violence verbale de l'agresseur – qui confirme la véritable nature de sa rencontre avec ce « *douche* de Québec » (TR, p. 105). Comme Catherine est souvent prompte à dire tout ce qu'elle pense sans se censurer, ses amies sont étonnées d'apprendre qu'elle a plié sous la violence de la relation sexuelle qu'elle décrit. Même si elle déclare : « j'étais consentante » (TR, p. 109), les autres filles sont visiblement sous le choc. Sarah, sans surprise, lui lance « Wow ! Tu te respectes beaucoup! » (TR, p. 107), masquant le reproche

qu'elle adresse à son amie sous le couvert de l'ironie, alors que Vicky lui fait remarquer : « [...] c'est toi qui nous dis qu'il faut dire ce qu'on veut, qu'une baise faut que ce soit réciproque [...] » (TR, p. 108), rappelant ainsi à Catherine qu'elle ne met pas toujours en pratique ses propres principes. Marie-Anik, pour sa part, trouve carrément que « [ç]'a pas d'esti de bon sens » (TR, p. 108), Marie-Noëlle déplore le fait que son amie n'ait pas été capable de dire ce qu'elle voulait pendant l'acte, alors que Rose jette le blâme sur la consommation excessive d'alcool de Catherine.

C'est donc à partir des réactions des autres personnages que la facette vulnérable de celle-ci apparaît; à leurs yeux, elle a été victime, passive, sans intégrité et sans respect pour elle-même. Précédemment, pourtant, les filles ont été plus promptes à appuyer Vicky lorsqu'elle racontait le même type d'événement et, inversement, à condamner le comportement agressif et irrespectueux de son conjoint. Vicky échappait aux commentaires désobligeants puisqu'elle racontait une relation sexuelle avec son conjoint. La stabilité du couple de Vicky la « protégeait », pour ainsi dire, d'une position victimaire et vulnérable. Catherine, elle, fait face à du *victim blaming*, c'est-à-dire qu'on la juge pour sa consommation d'alcool, pour le fait qu'elle couche avec un homme qu'elle ne connaît pas et, surtout, parce qu'elle a été incapable de dire non à la violence subie. On voit ici les effets du régime de la confiance en soi : puisqu'elle est généralement perçue comme « capable », « agentive » et qu'elle s'exprime ouvertement sur la sexualité, Catherine *aurait dû* savoir dire non et se sortir de la situation. Mais dans le « gynaeopticon » de l'amitié compétitive, elle se retrouve seule responsable de sa situation, seule avec son sentiment d'humiliation.

On peut conclure que le regard jeté à travers le prisme du *girlfriend gaze* reste condamatoire face à tout comportement qui s'écarte de ce qu'on attend des femmes – et donc des personnages féminins. Dans *Table rase*, deux choix de comportements et de discours sont acceptables : celui, d'abord, de la relation de couple hétérosexuelle stable, combinée au désir de maternité, discours porté par Vicky, et puis celui qui encourage une sexualité active, hétérosexuelle

encore une fois, consentante, épanouie et originale, dont Rose et Catherine sont les porte-parole. Ces trois personnages représentent des figures dites capables (Harris, 2004), habiles à circuler sur la dialectique vierge-putain (Bay-Cheng, 2015a) : Vicky parce qu'elle est en couple, dans une situation stable, qu'elle promeut le discours du couple fort et aimant, qu'elle incarne finalement un certain conformisme; puis Rose et Catherine, parce qu'elles sont constamment en train d'affirmer leur agentivité sexuelle – dans leur parole, les anecdotes qu'elles racontent, par les propos qu'elles tiennent sur les autres personnages, bref, par la portée discursive de leur posture respective.

4.1.3 Potentialités du contre-discours : le personnage de Sarah

Le personnage de Sarah vient pourtant brouiller la normativité des enjeux du corps et de la sexualité tels qu'ils sont dépeints dans la pièce en se plaçant en décalage par rapport aux autres personnages. Le point de vue du personnage m'apparaît central dans la pièce car il donne à voir un autre type de représentation des corps et un autre discours sur les sexualités, ce qui a pour incidence d'activer le conflit dramatique, un élément central dans une pièce aussi rythmée et dense discursivement que *Table rase*.

Si on analyse Sarah du point de vue d'un lectorat/spectatorat féministe (de surcroît non hétérosexuel), on remarque qu'elle propose un contre-discours singulier, construit dans l'adversité certes, mais qui contrebalance et nuance l'hypervisibilité des points de vue postféministes sur les corps et les sexualités. Il y a définitivement une rhétorique du thème (Pavis, 2011) de la sexualité qui est à l'œuvre grâce au personnage de Sarah, car dans son opposition aux propos des autres personnages, il y a nécessairement un argumentaire qui se formule et qui éclaire les tensions au sein du groupe d'amies. Ce ne sont donc pas uniquement les propos que tient Sarah, ni le type de représentation qu'elle incarne qui produisent à eux seuls le conflit. C'est surtout par les confrontations et les échanges dialogués avec les autres personnages qu'elle provoque l'avancement de la situation dramatique et les réflexions féministes qui traversent la pièce. En bref,

Sarah *co-constitue* un espace pivot de *Table rase*, c'est-à-dire l'espace où se jouent dramaturgie et enjeux féministes.

Le personnage fait face à toute une série de réactions négatives et de jugements lorsqu'elle prend part, par exemple, aux conversations liées à la masturbation et aux relations sexuelles :

MARIE-ANICK, à Sarah. T'es-tu déjà exercée avec ton précieux ?

Sarah ne répond pas.

VICKY, à Sarah. C'est pas compliqué, tu te masturbes-tu ?

SARAH. Non.

MARIE-ANICK. Ah non ?

ROSE. Impossible.

SARAH. Ben, je sais pas trop.

CATHERINE, à Sarah. T'as pas de pulsions toé ? Ça se peut pas que t'aies pas de pulsions!

Ça m'énarve ça ! [...]

CATHERINE.

(À Marie-Noëlle.) Non

mais tsé toutes les filles crisse

on se masturbe presque pas, pis

si on le fait, c'est ben tranquille

dans douche quand y a personne

goût.

dans maison pis qu'on est sûre

d'avoir barré la porte à double

tour pis/

MARIE-NOËLLE. Moi je ferme les fenêtres.

CATHERINE. Ben oui c'est ça! [...] On se cache ben raide [...] (TR, p. 53-54).

VICKY. Tu sais pas ? Tu sais pas quoi?

SARAH. Ben... ça là.

VICKY. Pourquoi ?

SARAH. J'aime pas ça.

ROSE. T'as jamais envie de te/

SARAH. Non, je m'en fous, j'ai pas le

C'est l'invalidation de la position de Sarah, de la part de Rose et de Catherine surtout, qui saute aux yeux. Que ces dernières nient aussi catégoriquement la situation de Sarah donne des pistes pour comprendre certains paradoxes du discours postféministe sur l'émancipation des femmes par la sexualité. Pour Rose et Catherine, être une femme libre passe par la sexualité active; il leur apparaît donc impossible que Sarah puisse être heureuse, libre, émancipée en dehors de la sexualité. En ce sens, elles incarnent bien des figures postféministes puisque leurs propos, comme le suggère Banet-Weiser (2018), « focus on the individual *empowered* woman » (p. 17. Je souligne). Le personnage de Sarah s'écarte pourtant de cette injonction individuelle à la sexualité en montrant plutôt un *processus* d'émancipation (Banet-Weiser, 2018), parsemé de doutes (« je sais pas trop »),

d'hésitations, de silences et même d'une certaine méconnaissance de la sexualité. Son « je m'en fous » ouvre aussi la possibilité d'un autre parcours personnel, qui ne passe pas par la sexualité active comme forme de validation sociale. Sarah dérange le discours postféministe sur la sexualité tenu par la plupart des autres personnages, le nuance et le complexifie; en ce sens, elle garde actif le conflit dramatique de la pièce.

Le mode conversationnel en simultané, indiqué par les deux colonnes de texte placées côte à côte dans le précédent extrait, donne à voir deux points de vue sur le sujet, les mettant en opposition. D'un côté, il y a la honte de parler de ce sujet pour Catherine et Marie-Noëlle, voire la gêne de se masturber. Questionner cette gêne reste une posture pertinente, dans la mesure où celle-ci rappelle l'importance pour les femmes de dire ce qu'elles aiment et ce qu'elles veulent lors des rapports sexuels. Dans cet échange, Catherine et Marie-Noëlle cherchent à dépasser ces barrières qui les empêchent de pleinement s'épanouir sur le plan sexuel en nommant indirectement la gêne qui les habite lorsqu'elles se masturbent. D'un autre côté, on constate tout de même certains paradoxes intéressants. Le point de vue postféministe sur la liberté de choix en matière de sexualité qui est véhiculé tout au long de la pièce et qui, soi-disant, permet aux femmes d'être maîtresses de leurs corps et de *choisir* la sexualité qu'elles veulent, ne s'applique étrangement plus à Sarah, avec *son choix de ne pas se masturber*. Sa situation, au contraire, semble déviante, même impossible, selon les dires de Rose. Le précédent segment ainsi que la plupart de ceux où intervient Sarah génèrent donc une interrogation qui m'apparaît pertinente pour la dramaturgie actuelle des femmes : quelles représentations, quels types de corps, ont le droit de mettre en valeur leur liberté de choix face à la sexualité ? À quels discours prête-t-on davantage l'oreille ? C'est ce que le personnage de Sarah active, entre autres, comme réflexion critique dans *Table rase*. Elle met en doute la teneur postféministe de ces discours et de ces représentations de la sexualité.

Le synchronisme des deux conversations met également en lumière la circulation et l'accumulation de points de vue sur Sarah. La honte et le sentiment d'humiliation éprouvés momentanément par Catherine et Marie-Noëlle, par exemple, sont vite écartés, car elles assument finalement cette gêne à parler de masturbation. Sarah, elle, fait face à une série de questions. C'est encore la mécanique du *girlfriend gaze* qui est à l'œuvre : ses réponses semblent scrutées à la loupe, les autres filles exigent qu'elle réponde de façon assurée et elles ne semblent pas tolérer ses incertitudes. Malgré sa capacité à mettre en doute la normativité des positions des autres filles, Sarah reste toujours mise en danger, de façon symbolique, face à ses amies. Elle explique aussi, un peu plus loin dans le même segment, qu'elle pleure lorsqu'elle est sur le point de jouir, quand elle essaie de se masturber. Alors que Marie-Anick essaie de comprendre, avec une apparente empathie, la raison de cette réaction, Catherine et Rose renchérissent avec des termes comme « anale » et « traumaté » (*TR*, p. 56, 57) pour qualifier sa réaction et Marie-Noëlle y va d'interprétations farfelues liées à « l'inconscient » (*TR*, p. 58) de Sarah. Rose conclut ce segment de la discussion par un commentaire que l'on pourrait très bien associer au régime de la confiance en soi : « Faut juste que tu persévères » (*TR*, p. 58). Elle encourage Sarah à travailler sur elle, lui suggérant de *pratiquer* littéralement, valorisant la position postféministe de la réussite par le simple effort personnel, comme si l'orgasme représentait un objectif à atteindre. Sarah exprime plutôt une position complètement différente : « Non sérieux, je suis pas pour l'orgasme à tout prix. J'aime pas ça plus qu'y faut, ça me suffit de me coller » (*TR*, p. 58). Encore une fois, elle soulève dans cette réplique un sujet dont il est rarement question dans les réflexions féministes et dans les représentations dramaturgiques de la sexualité : le droit de ne pas jouir sexuellement, voire le droit de ne même pas rechercher la jouissance. Si Sarah semblait mal à l'aise de discuter de masturbation, sa gêne disparaît avec cette affirmation et elle assume plus franchement sa position au sujet de l'orgasme. La mise en texte de cet enjeu montre que pour Sarah, « l'identité sexuelle [...] apparaît

structurée par l'affectivité, la relation à l'autre, et non par la sexualité » (Lebreton, 2017, p. 134). Cette position est intéressante dans la pièce et plus largement dans la dramaturgie, car elle vient briser, ne serait-ce que brièvement, le consensus autour des discours et des représentations des sexualités des personnages féminins.

Finalement, l'homosexualité possible de Sarah est brièvement abordée. Le sujet est discuté alors que Rose et Marie-Anick révèlent avoir couché ensemble, la première parce qu'elle avait « besoin de douceur » (*TR*, p. 98) et la seconde parce qu'elle souhaitait « [...] essayer ça avant de mourir » (*TR*, p. 99). L'attention de Sarah devient plus alerte à ce moment; elle est surprise, voire intriguée par la situation. Sa curiosité la trahit, alors que Marie-Anick lui lance : « Avoue-le donc que t'es un peu lesboune! » (*TR*, p. 101), laissant transparaître du même coup un certain jugement de sa part. Comme le contexte n'est pas propice à la confiance depuis le début de la soirée pour Sarah, elle évite le sujet en répondant : « C'est pas ça, je suis normale! » (*TR*, p. 101). Si on peut effectivement entendre la confirmation que Sarah préfère les femmes derrière cette « stratégie [...] de déni » (Lebreton, 2017, p. 71), plusieurs facteurs peuvent aussi expliquer cette réaction. Comme on l'a vu tout au long de l'analyse, Sarah fait déjà figure d'« outsider » (Lebreton, 2017, p. 71) parmi son groupe d'amies, ses choix et ses comportements étant majoritairement invalidés. Dans ce contexte, où Sarah peut difficilement se confier sans qu'on se moque d'elle, il est difficile de croire qu'elle aurait pu révéler avoir une orientation autre qu'hétérosexuelle sans que les autres filles émettent des remarques désobligeantes. De plus, Rose et Marie-Anick parlent en termes clichés de leur relation sexuelle (pour la « douceur » et « l'expérience »), recourant à des mythes autour de la sexualité lesbienne auxquels Sarah ne s'identifie peut-être pas. « Être normale » peut aussi s'entendre comme une ultime demande faites à ses amies d'être validée et reconnue comme une des leurs. La position de Sarah face à la sexualité s'avère encore plus nuancée, lorsqu'elle avance : « C'est pas parce que je baise pas avec mille gars par semaine que je suis lesbienne » (p.

102), brisant du même coup l'association entre « hétérosexualité normative » (Lebreton, 2017, p. 70) et sexualité très active.

On retrouve donc une forme d'ambivalence intéressante qui dénote la mise en œuvre d'un processus réflexif chez Sarah. Ses tergiversations et ses doutes au sujet de la sexualité ont le mérite de complexifier son point de vue et de développer, au sein de la pièce, une perspective critique qui s'incarne en dehors des stéréotypes liés au postféminisme. Ainsi, il m'apparaît que le personnage de Sarah contribue à rendre *Table rase* plus critique, d'un point de vue féministe, et il le fait en creusant des brèches de conflit dramatique qui confirment l'importance du dialogue comme moteur de réflexions féministes.

Table rase : pour une critique du « gynaeopticon »

Malgré tout, les personnages féminins de *Table rase* restent au centre d'un « gynaeopticon » (Winch, 2015), dans lequel elles se scrutent et se jugent au sujet de leur corps et de leur sexualité, affichant ainsi le jeu cruel du *girlfriend gaze* (Winch, 2015). Certains éléments dans la dramaturgie de *Table rase* reconduisent ainsi des représentations et des discours postféministes sur la sexualité, en misant principalement sur la responsabilité personnelle, la liberté sexuelle et l'amitié compétitive (Winch, 2015), voire le rejet des personnages qui s'écartent des comportements attendus. Chacun des personnages, contraints, cherche à faire valoir sa position, certains y arrivant mieux que d'autres parce qu'ils incarnent la confiance en soi ou sont protégés par l'hétérosexualité.

Le personnage de Sarah, cependant, avec ses actions et ses points de vue opposés à ceux du reste du groupe, réussit à s'extraire, en partie du moins, des représentations normatives mises de l'avant par les autres personnages. Le contre-discours qu'elle produit agit comme élément générateur de conflit dramatique, tout comme il permet d'articuler une réflexion plus critique sur la question du corps féminin et des sexualités.

4.2 *Baby-sitter*, de Catherine Léger : de l'usage de l'ironie face à la récupération des discours féministes

« L'humour est un outil pour sortir du consensus et garder l'attention de ceux et celles qui ne sont pas d'emblée d'accord avec ce que vous avez à leur dire », mentionnait l'autrice dramatique et scénariste Catherine Léger, dans un texte qu'elle signait pour la revue de théâtre *Jeu* en 2019 (Léger, 2019, p. 36). Celle qui a écrit, entre autres, les pièces *Princesses* (2011), *J'ai perdu mon mari* (2015) et *Filles en liberté* (2017) ainsi que des scénarios pour la télévision et le cinéma a choisi la voie de la comédie pour mettre à mal le sexisme et le patriarcat, mais aussi nos attentes face aux féminismes. Dans le milieu théâtral, Catherine Léger est une des seules autrices actuellement à faire un usage assumé de la comédie, genre beaucoup moins populaire auprès des plus jeunes générations d'auteur·trices. Plus encore, Léger est unique en ce qu'elle utilise ce genre théâtral pour critiquer certains discours féministes. C'est notamment le cas avec *Baby-sitter*⁴⁴, présentée au Théâtre La Licorne en 2017 et publiée la même année aux éditions Leméac.

La prémisse de cette pièce est efficace : Cédric est suspendu de son emploi chez Hydro-Québec à la suite d'une blague sexiste lancée à une journaliste en direct à la télévision, pendant un match de football. Son frère Jean-Michel, journaliste au *Journal de Montréal*, décide de l'aider à écrire un livre rassemblant des lettres d'excuse adressées à plusieurs personnalités publiques, pour l'amener à reconnaître sa misogynie. Quand Nadine, la blonde de Cédric, peu convaincue de ladite démarche, met fin abruptement à son congé de maternité, Cédric engage Émy, une baby-sitter, pour s'occuper de sa fille pendant qu'il se consacre à l'écriture. Peu à peu se développe un rapport intime et particulier entre Nadine et Émy, au grand désarroi de Cédric.

⁴⁴ Léger, C. (2017). *Baby-sitter*. Montréal : Leméac éditeurs. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *BS*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

4.2.1 Structure dramatique de *Baby-sitter* et usage de l'ironie

La limpidité formelle de *Baby-sitter*, avec ses quatre actes et ses scènes serrées, se distingue des autres textes du corpus. Cette structure somme toute classique nous permet de suivre précisément la progression de la situation dramatique et de discerner plus aisément les discours qui circulent dans la pièce. Celle-ci se présente sur deux plans qui, chacun, forment une porte d'entrée pour examiner les discours qui y sont développés sur les femmes et les féminismes.

Le premier plan pose la situation dramatique principale, c'est-à-dire celle où Cédric fait une blague sexiste et tente de se racheter en écrivant ses lettres d'excuse. Je m'intéresserai donc à la façon dont Cédric et Jean-Michel se représentent les femmes, en parlent et les traitent et surtout à leur manière de s'approprier des discours féministes pour entériner leur point de vue sur certaines situations et se déresponsabiliser.

Au second plan de la pièce, on observe la résistance des personnages féminins face à ses discours sur les femmes et les féminismes. C'est ici que j'analyserai les personnages d'Émy et de Nadine et montrerai comment, individuellement et en duo, elles mettent à mal, par leurs gestes et les situations qu'elles traversent, les attentes des personnages masculins face aux femmes. Encore une fois, je porterai une attention particulière au pouvoir de l'ironie, car c'est grâce à elle que Catherine Léger propose un regard critique sur le sexisme mais aussi sur certains éléments phares du postféminisme tels que l'agentivité, le corps et le plaisir féminins, parfois mis de l'avant par les personnages féminins.

Je ne saurai assez insister sur le jeu d'ironie que Léger dessine, notamment dans les relations entre les personnages et dans leurs échanges dialogués. C'est dans l'écart propre à l'ironie (Joubert, 1998) que *Baby-sitter* produit du doute, dont émerge la réflexion critique. On verra d'ailleurs que les échanges dialogués laissent beaucoup de place à l'antiphrase dans la production des effets ironiques (Joubert, 1998).

4.2.2 La « misogynie populaire » et le sexisme bienveillant des personnages masculins

L'usage de l'ironie par Léger permet de grossir, sans trop les déformer, certaines caractéristiques des personnages masculins afin qu'ils incarnent des stéréotypes. Ils deviennent donc des porteurs de discours sur les femmes et sur les enjeux féministes – principalement ceux du corps et de la sexualité. Les personnages de Cédric et de Jean-Michel sont construits de manière antagoniste. Chez Cédric, l'ironie employée par l'auteur expose son ignorance face à certaines situations, entre autres sa manière de naturaliser constamment les rapports sociaux de sexe (la division sexuelle du travail et de la famille, par exemple). Chez Jean-Michel, c'est par le subtil mais somme toute bien présent *mansplaining*, c'est-à-dire cette façon qu'il a d'expliquer aux femmes, parfois de manière arrogante, des choses qu'elles connaissent déjà (Solnit, 2018 [2008]), que le comique de situation se produit. Les répliques des personnages masculins sont souvent formées de « mentions-échos » (Guillemette, 2007, p. 10) par lesquelles circule l'ironie, des mentions-échos qui puisent dans les réflexions féministes dans le cas de Jean-Michel et dans les discours presque masculinistes chez Cédric. C'est dans les failles de leurs discours respectifs que Catherine Léger émet sa critique du sexisme et de la misogynie.

Cédric, le sweet misogynie

Les propos tenus par Cédric au sujet des femmes montrent comment sa misogynie évolue tout au long de la pièce. Dans la première moitié de la pièce, les femmes sont à ses yeux des entités négligeables. À cet égard, la blague qui constitue l'élément déclencheur est révélatrice. En se permettant de crier à l'animatrice Chantal Machabée en direct à la télévision « fourre-la dans le cul⁴⁵ », Cédric ne comprend tout simplement pas pourquoi sa blague en est une « de viol » (BS, p. 13) :

⁴⁵ Catherine Léger s'est inspirée du malheureux incident vécu par la journaliste Shauna Hunt, à Toronto, en 2015, alors qu'un supporter du club de soccer Toronto FC lui a lancé le fameux « Fuck her right in the pussy » pendant un reportage

CÉDRIC. C'est ça le but, c'est de le dire en direct à la télé. Je serais pas allé dire ça juste de même, à n'importe qui, pas de contexte fuck all, fourre-la dans le cul...

NADINE. Non, c'est sûr, ça, ça aurait été cave.

CÉDRIC. C'est un stunt. Ça s'appelle « Fuck her right in the pussy ». C'est viral aux États. [...] Si je te le dis, que c'est drôle (*BS*, p. 12).

Cédric s'intéresse plutôt à la forme de la blague, à son « contexte » soi-disant neutre et aux effets comiques qu'elle produit, d'abord à la télévision, puis sur le web. Il l'appréhende de son point de vue masculin, en quête de visibilité et de reconnaissance par les internautes, eux aussi masculins, qui la visionnent, la commentent et la trouvent drôle, sans jamais en saisir la portée misogyne. Comme le résume bien Nadine quelques instants plus tard : « Ok, fais que c'est ça. T'es une vedette, dans ta tête » (*BS*, p. 16), ce à quoi Cédric acquiesce. Il ne voit donc pas les femmes comme des personnes qui peuvent subir de la discrimination et du harcèlement, ni ne comprend les effets directs de ce genre de blague dans leur vie. Il ne s'intéresse qu'au nombre de visionnements qui augmentent sans cesse et qui le confortent dans son geste.

À la suite de la première scène, Cédric s'engage dans une quête réflexive dont l'écriture du livre représente l'objectif ultime. À cette étape, les femmes prennent davantage forme dans son discours, c'est-à-dire qu'il les considère comme des êtres vivants, mais il leur fait surtout porter le poids de ses erreurs. Elles deviennent la source de sa misogynie. Par exemple, dans l'introduction du livre dont il entame l'écriture, il raconte qu'enfant, il avait dessiné sur les murs du sous-sol familial « des bonhommes allumettes avec des gros seins pis des mamelons » (*BS*, p. 37), sur lesquels sa mère avait éventuellement ajouté des robes. Quelques scènes plus tard, Jean-Michel le félicite pour cette idée :

JEAN-MICHEL. [...] L'intro avec m'man qui dessine des robes sur tes femmes à poil, mais qui dit rien. Qui en parle pas...

en direct (cette phrase était devenue virale quelques mois plus tôt sur les médias sociaux). L'employé en question avait perdu son emploi à la compagnie ontarienne Hydro One. Pour plus de détails : <https://www.cbc.ca/news/trending/hydro-one-employee-fired-after-fhritp-heckling-of-citynews-reporter-shauna-hunt-1.3070948>

CÉDRIC. Non, c'est ça, a l'a rien dit.

JEAN-MICHEL. C'est écœurant. La logique est parfaite : si tu crées un tabou, c'est sûr que tu crées un contrecoup un moment donné » (*BS*, p. 54).

Il reproche donc à sa mère, à rebours et avec l'appui de Jean-Michel, de ne pas l'avoir éduqué adéquatement et il justifie, par le silence maternel, les comportements qu'il a développés une fois adulte. Cédric se déresponsabilise donc en imputant aux femmes, et en particulier à sa mère, ses comportements sexistes. Nadine, qui est nouvellement mère, relève ce contre-sens : « Fait que si on veut s'en prendre à la misogynie, vaut mieux s'en prendre aux mères. C'est ça? C'est là que ça se passe » (*BS*, p. 55). Or, pendant que Cédric avance dans le processus d'écriture de son livre, c'est-à-dire de manière discursive et *idéelle* (Guillaumin, 1992), puisqu'il fait allusion à des souvenirs sur lesquels il n'a pas de prise concrète, il ne prend aucunement en considération la situation *réelle* vécue par Nadine, qui est elle-même épuisée par sa maternité et les tâches quotidiennes. Le découpage classique des scènes rend compte de ce décalage entre les personnages et révèle les disparités entre leurs différents points de vue. D'un côté, Cédric, très enthousiasmé par son projet, est aveugle à ce que vit sa conjointe et de l'autre, Nadine, tout en neutralité dans ses commentaires, pointe l'ironie de la situation tout en cachant sa fatigue et son accablement. C'est d'ailleurs Nadine qui contrecarre la plupart du temps les réflexions des deux personnages masculins. J'en parlerai dans la dernière section.

Dans la première moitié de la pièce, le processus réflexif de Cédric ne porte que sur des événements passés, des situations qui ne le confrontent pas directement et sur lesquels il ne peut que commenter, sans devoir agir concrètement. Les choses changent lorsqu'Émy entre dans le quotidien de son couple et qu'elle développe une complicité évidente avec Nadine. Cédric voit dès lors cette dernière comme une menace à sa masculinité. En effet, dès que Nadine commence à sortir du cadre qu'il lui attribue en tant que femme, dès qu'elle déborde du rôle auquel il est habitué, principalement celui de mère, il se sent personnellement attaqué. Par exemple, après quelques

discussions entre Émy et Nadine (détaillées dans une section ultérieure), cette dernière se met à porter « *un truc étrange à mi-chemin entre la cape royale et le déshabillé à plumes par-dessus un t-shirt et un legging* » (BS, p. 76. Les italiques sont dans le texte). Cédric, confus, la bombarde de questions : « C'est quoi ça ? [...] Ça sort d'où ? [...] C'est quoi ? [...] C'est weird. [...] T'as l'air déguisée [...] » (BS, p. 76-77). La forme courte des questions et le rythme des échanges éclairent son malaise. Ce costume, chez Nadine, s'accompagne d'une nouvelle manière de s'exprimer. Aux multiples commentaires soupçonneux de Cédric, elle lui répond froidement : « C'est-tu correct? J'ai-tu le droit de porter ce que je veux? » (BS, p. 77), réplique dans laquelle on relève clairement l'ironie, le « j'ai-tu » n'invitant pas à poursuivre la discussion. C'est justement ce ton ironique et frondeur qui fait dire à Cédric « Coudonc, t'es ben bête. » (p. 77), réplique qui confirme qu'il est ébranlé – la brusquerie étant un des traits de caractère que l'on associe aux femmes qui s'affirment avec aplomb. Quand Émy décide également de se costumer, il demande, complètement déstabilisé : « C'est quoi, l'idée ? C'est quoi qui se passe ? » (BS, p. 80), ne comprenant pas pourquoi les deux filles pourraient éprouver du plaisir à jouer un jeu de rôles sans lui et, surtout, sans que son propre plaisir n'en soit l'objectif.

Au dernier acte, par l'entremise d'une lettre qu'il adresse à Chantal Machabée, Cédric s'exprime à propos de ce rapport malaisé qu'il développe face au duo féminin qui a tranquillement pris ses aises dans la maisonnée :

Est-ce que je peux me tourner vers toi et te dire que ma femme m'agace légèrement à un point où j'aurais très envie de l'envoyer chier avec sa supposée sainteté pis de lui remettre en pleine face le fait que moi, moi, je n'aurais pas le droit de traiter la baby-sitter comme elle le fait, parce que je suis un homme ? Est-ce que je peux me plaindre de ce double standard évident ? Non. Je dois encaisser. Tous ces efforts pour essayer d'y voir clair, et je me retrouve il me semble, plus en colère qu'avant. Avant étant cet état où je faisais des jokes misogynes sans m'en rendre compte, certes, mais dans une bonne humeur sympathique et un esprit festif propices aux bons rapports hommes-femmes malgré lesdites jokes [...] J'ai l'impression de ne plus être moi-même (BS, p. 93).

Cet extrait montre que malgré ces efforts « idéels » pour changer son comportement misogyne, par l'écriture d'un livre par exemple, Cédric est incapable d'accepter « dans la réalité » que Nadine et Émy peuvent jouer ensemble. Ce qu'il comprend plutôt de ce qu'il nomme le double standard (un concept féministe qu'il récupère sans le maîtriser), c'est que sa perte de privilèges face aux femmes survient *parce que* les personnages féminins font maintenant des choix pour elles, sans se soucier de lui. Elles décident de s'amuser entre elles : aussi Cédric sent-il qu'on lui dérobe quelque chose. Cette lettre contient des propos masculinistes, qui pointent vers une soi-disant crise de la masculinité (Banet-Weiser, 2018; Blais et Dupuis-Déri, 2015), en raison de laquelle les hommes ne sont plus eux-mêmes par la faute des femmes, ces dernières s'émancipant de certains carcans que les hommes traduisent par un double standard injuste. Sachant que Catherine Léger se trouve derrière les paroles de son personnage, on peut y déceler des effets ironiques, les « est-ce que » révélant le discours de l'auteurice qui tente de mettre à nu ce type de propos sexistes et masculinistes.

Dans l'avant-dernière scène, alors que Nadine se promène costumée, portant un dildo dans le but évident de faire réagir Cédric (je commenterai ultérieurement cette tactique), ce dernier tombe dans le piège, ne sait plus quoi penser des jeux de Nadine et d'Émy, se sentant vivement attaqué dans sa masculinité. C'est par la bouche de Nadine qu'est alors résumé l'enjeu de la misogynie :

Je suis certaine qu'à trouve ça passionnant, Chantal, ta misogynie, ta libido, ton problème identitaire de mâle. Je suis sûre qu'à rêve de te prendre par la main pis de t'accompagner dans ton rapport complexe au corps des femmes. (*Elle se répète, de plus en plus cassante.*) On rêve toutes de vous accompagner dans votre rapport complexe au corps des femmes. (*Impitoyable.*) C'est tellement important que vous viviez bien votre rapport complexe au corps des femmes (*BS*, p. 104. Les italiques sont dans le texte).

L'ironie tranchante de Nadine prend toute la place alors qu'elle pointe exactement ce à quoi devait réellement servir l'écriture du livre, c'est-à-dire à déculpabiliser Cédric et Jean-Michel. Nadine, avec ce retournement, expose la situation réelle. L'ironie, qui opère dans le martèlement par trois

fois du « rapport complexe au corps des femmes », sert à démasquer le sexisme, la misogynie et le « droit de possession » (*l'entitlement*) des hommes, donc de Cédric, vis-à-vis du corps des femmes. Par la même occasion, Nadine démasque les réels objectifs du projet d'écriture, projet qui, sans la réification des femmes, leur objectification dans le discours, n'existerait tout simplement pas.

Jean-Michel, l'allié performatif

Le personnage de Jean-Michel, de son côté, perçoit les femmes comme des êtres vulnérables, parfois exploités et, surtout, comme des personnes qui doivent être protégées. Plus encore, avec cette vision réductrice, il se voit moralement supérieur à elles : c'est lui qui peut les protéger, voire les sauver. Il construit les femmes selon des standards victimaires, à partir d'un discours social paternaliste, qu'il trafique habilement en y insérant des réflexions féministes. Il utilise de subtiles techniques de *mansplaining* (Solnit, 2018 [2008]) pour faire passer un sexisme bienveillant (Sarlet et Dardenne, 2012)⁴⁶ qu'on peut définir comme suit :

une attitude subjectivement positive, qui décrit les femmes comme des créatures pures, qui doivent être protégées et adorées par les hommes [...]. Le sexisme bienveillant est une attitude sexiste plus implicite, teintée de chevalerie, qui a une apparence anodine et qui semble même différencier favorablement les femmes en les décrivant comme chaleureuses et sociables (p. 438).

Chez Jean-Michel, la vision de la femme vulnérable s'ancre dans le souvenir de son ex-copine, Sophie, agressée sexuellement par son grand-père dans l'enfance. Tout au long de la pièce, Jean-Michel ressasse l'histoire personnelle de Sophie pour expliquer l'enjeu des agressions sexuelles :

JEAN-MICHEL. Tu sais qu'y a une femme sur trois qui est victime d'agression sexuelle dans sa vie? C'est trente-trois pour cent des femmes, ça. As-tu pensé à ces femmes-là? As-tu pensé à Sophie?

CÉDRIC. Sophie ! Ça fait comme cinq ans que vous êtes pus ensemble. [...]

JEAN-MICHEL. Ça fait quoi? Ça effaces-tu le fait qu'a s'est fait violer par son grand-père? Pense à ça. Pense aux femmes qui ont été agressées [...] (*BS*, p. 13).

⁴⁶ L'idée du sexisme bienveillant du personnage de Jean-Michel est aussi bien explicitée dans le guide pédagogique de *Baby-sitter*, conçu par Fanny Reyns pour le compte du Théâtre de la Seizième de Vancouver, que l'on peut trouver ici : <https://seizieme.ca/wp-content/uploads/2018/08/babysitter-guide-pedagogique.pdf>.

Il se sert donc de l'expérience de son ex-copine pour renforcer sa position qu'il considère moralement supérieure, ici vis-à-vis Cédric, en vantant ses connaissances des statistiques par rapport aux agressions sexuelles, et plus tard face à Émy. Au fur et à mesure que la pièce progresse, l'ironie de la situation est amplifiée par le point de vue en apparence « féministe » que Jean-Michel adopte à propos de différents enjeux et qui est étroitement lié à son sexisme bienveillant. Quand il écrit une lettre à Sophie, par exemple, pour lui parler de sa « [c]olère de n'avoir pas su [la] protéger, quand [elle] étai[t] petite » (*BS*, p. 59), on voit bien saillir ce sentiment de protection associé au sexisme bienveillant. Plus encore – et c'est là la subtilité de l'ironie chez le personnage de Jean-Michel –, derrière cet élan de sollicitude envers les femmes, on comprend qu'il les voit comme des victimes et, surtout, qu'il les considère inférieures. En concluant la missive à son ex-copine en disant : « cette chose qui ne cicatrise pas, cette chose qui t'empêche d'être heureuse a eu raison de notre couple » (*BS*, p. 59), il lui reproche la séparation, en plaçant la responsabilité de cette rupture sur le dos de l'inceste qu'a vécu Sophie. Elle est donc doublement « coupable » de la rupture, parce qu'elle a vécu l'inceste et parce qu'elle n'arrive pas à en guérir. De tels éléments dramaturgiques servent au lectorat/spectatorat, telles des brèches de lucidité laissées ici et là par l'autrice, pour qu'on ne s'attache pas trop au personnage, qu'on soit en mesure de critiquer ses gestes et ses paroles et de démasquer son attitude sexiste et victimisante.

On voit un autre exemple de sexisme bienveillant qui génère, cette fois, un certain comique de situation, quand Nadine mentionne qu'elle n'a plus de libido depuis la naissance de son enfant. Elle révèle alors l'entente prise avec Cédric : « Si y paye pour du sexe, ça me dérange pas qu'y me trompe » (*BS*, p. 82). Il n'en faut pas plus pour que Jean-Michel, en grand défenseur d'une vision stéréotypée des rôles sociaux de sexe, condamne le couple et leur arrangement. De son point de vue, Jean-Michel croit que Nadine a « sacrifié des esclaves sexuelles pour faire la job à [sa] place » (*BS*, p. 82), ce qui revient à la culpabiliser pour son manque de libido. Il en rajoute en affirmant

que Cédric aurait dû « vivre ce moment-là d'abstinence avec [Nadine] » (BS, p. 83) plutôt que de « contribuer à l'exploitation des jeunes femmes pour assouvir son appétit sexuel [...] » (BS, p. 83). L'humour ressort des contradictions qui se glissent graduellement dans le laïus de Jean-Michel. En effet, le sexe ne peut pas être un travail, sauf pour les « épouses », selon ses dires. Or les hommes ne devraient pas non plus accepter qu'elles soient assignées à cette « tâche », car ce ne devrait pas être « l'image qu[']ils veu[ent] projeter [d'eux] » (BS, p. 83). Finalement, Jean-Michel continue d'entériner des rôles sociaux de sexe stéréotypés et inégaux, car une fois son argumentaire démonté, on comprend que ce qui lui importe, c'est que les hommes conservent leur « image », donc un certain aspect chevaleresque, tel que le mentionnaient Sarlet et Dardenne (2012). Cette chevalerie est indépendante des femmes elles-mêmes en tant que sujets puisque Jean-Michel fait l'impasse sur la situation de Nadine et les raisons de son absence de libido. Il ne prend pas non plus en considération que Cédric et elle ont fait ce choix *ensemble*; il replace plutôt leur relation de couple dans un rapport inégalitaire, en faisant porter la responsabilité à Cédric – donc le pouvoir d'une certaine manière – de ne pas avoir refusé cette proposition de Nadine. Ici, le comique produit par l'ironie sert à faire ressortir le point de vue de l'autrice sur son personnage, en lui donnant un aspect offusqué. On voit bien que Léger construit le personnage de Jean-Michel pour nous faire voir les travers du sexisme bienveillant et pour que nous puissions, nous lectorat/spectatorat, en rire et en comprendre la logique.

Dans le dernier acte, Jean-Michel se fait prendre au jeu de Nadine et d'Émy. Le comique de situation est alors limpide et on sent que l'autrice se joue carrément de son personnage. Alors que Jean-Michel est convaincu qu'Émy est exploitée dans son travail chez Cédric et Nadine, la baby-sitter voit clair dans ses tactiques et s'amuse de son côté « sauveur » :

JEAN-MICHEL. Émy, je partirai pas d'ici si je suis pas convaincu que tu vas me laisser t'aider. J'ai déjà été impuissant à aider une de mes ex qui avait vécu ce que tu as vécu. Pis je veux pus que ça arrive. [...]

ÉMY, *change d'attitude, devient servile*. Ok, je comprends.

JEAN-MICHEL. Ok. Good. [...]

ÉMY, *joue la fille fragile*. Tu vois, je le sens là. Avec toi, je pourrais enfin être vulnérable. [...] Je suis une vierge de l'amour romantique, Jean-Michel. Pis je le sais que tu veux m'aider, pas me baiser... [...] En même temps, comment résister à un amour aussi pur? On sera pas capables. Pis on va baiser, pis même si j'ai été abusée, tu vas me guérir. Ton pénis va me guérir pis je vais jouir. (*Elle lui prend la main, la met sur sa poitrine*). Pour la première fois.

JEAN-MICHEL, *enlève sa main*. Émy, non, c'est pas ça pentoute.

ÉMY, *décroche*. T'es sûr? Parce qu'y me semble qu'on était sur la bonne piste. Je commençais à être excitée.

JEAN-MICHEL. Ok, wow. T'as vraiment tout un système de protection. C'est capoté. [...]

ÉMY. Ah, je pensais que c'était ce que tu voulais. Je pensais que c'était comme une mise en scène. Pour t'aider à régler ton truc avec Sophie, ton ex... [...] Ah, t'étais sérieux? [...] (BS, p. 94-98. Les italiques sont dans le texte).

On comprend le jeu d'Émy par les didascalies, qui agissent ici comme la voix de l'autrice. L'ironie est entièrement comprise dans la comédie à laquelle se prête la baby-sitter. Dans sa petite mise en scène, elle sert à Jean-Michel une attitude fragile et victimaire, s'offrant à lui comme il en aurait besoin pour jouer les superhéros. C'est ce qui permet d'éclairer le comportement de Jean-Michel envers les femmes. Le jeu d'Émy révèle son sexisme et la grande agentivité et l'intelligence de cette dernière, qu'il prend pour un « système de protection », le rend confus et défait ses attentes envers les rôles sociaux de sexe. Il est incapable d'octroyer un pouvoir décisionnel aux femmes.

Les points de vue des personnages masculins sur les femmes suscitent donc rire, malaise et réflexion. Cédric a, pour sa part, quelque chose du « misogynie populaire » (Banet-Weiser, 2018) qui se sent menacé par les gestes d'émancipation des femmes. En même temps, il veut aussi s'attirer le respect de son frère, qui, lui, tient le discours de l'allié féministe que Cédric cherche à développer. Il veut certes travailler sur lui, mais sans jamais réellement changer son comportement. Les lettres d'excuse sont loin de suffire et on le voit dans les actions qu'il ne pose pas, surtout envers Nadine. Jean-Michel désire de son côté jouer les sauveurs et visibiliser son féminisme de performance. Le projet de livre représente en ce sens un espace où Cédric et lui sont seuls, un espace fantasmé où ils peuvent exprimer sans pudeur leur vision des femmes. Mais les deux

hommes ne prennent jamais leur part de responsabilité dans l'espace réel du quotidien des personnages féminins. Ils s'excusent dans le livre à des femmes qu'ils ne connaissent pas, ou qui ne sont plus dans leur vie, mais face à Nadine et Émy, ils agissent comme devant une menace (Cédric) ou encore, ils invalident leur vécu et leurs décisions (Jean-Michel).

4.2.3 Les personnages féminins : le jeu comme espace critique

Le comique de situation produit par les propos des personnages masculins est rendu efficace par l'opposition que leur servent Nadine et Émy, avec leur propre vision d'elles-mêmes et des femmes en général. Si l'ironie dans le texte de Léger fonctionne aussi bien, c'est parce que les personnages féminins en font usage dans des situations qui, tel un test du réel, contrecarrent les discours soi-disant féministes des personnages masculins et démontent leurs idées fantasmées sur les femmes.

Émy, figure postféministe

La baby-sitter se rapproche des archétypes postféministes évoqués au chapitre 3, notamment celui de la fille capable (Harris, 2004) qui possède une forte agentivité sexuelle (Bay-Cheng, 2015). Les propos qu'elle tient s'inscrivent aussi dans le régime de la confiance en soi (Gill et Orgad, 2017; Banet-Weiser, 2018), par exemple lorsqu'elle mentionne : « [...] je suis complètement libre. J'ai pas peur de décevoir personne, j'ai pas de compte à rendre, je fais ce que je veux, je suis qui je veux » (BS, p. 62). Ainsi, le personnage d'Émy met de l'avant l'individualité des femmes, l'agentivité et le plaisir (du jeu, comme on le verra dans les exemples). En plus d'incarner cet aspect, Émy possède aussi un côté aimant et affectueux qu'elle ne cache pas. Elle répète souvent qu'elle aime les gens, qu'elle aime leur plaire, être à leur écoute et s'occuper d'eux. Le doute qu'elle soulève, autant chez les deux personnages masculins que chez Nadine, à propos de son attitude, contribue à l'ironie des situations et, surtout, complexifie le point de vue féministe

véhiculé par la pièce. De plus, avec ses opinions diamétralement opposées à celles de Cédric et Jean-Michel au sujet des femmes, Émy ébranle assurément leurs certitudes.

C'est d'abord avec cette posture double de liberté presque exubérante et de sollicitude en apparence louche qu'Émy sème le doute chez Cédric. Au moment où il l'embauche et que les deux se rencontrent pour la première fois, elle le surprend de deux façons : d'abord, par son intérêt marqué pour le jeu et ensuite, pour le plaisir qu'elle éprouve à plaire aux autres, justement. Quand Cédric remarque qu'elle lui rappelle l'actrice Scarlett Johansson, il ne s'attend pas à la proposition qu'elle lui fait :

ÉMY. I can be Scarlett Johansson who comes to work for you in disguise, let's say, because she's doing method acting for her next French Canadian nounou role.

CÉDRIC. Attends... Quoi?

ÉMY. If that's what you want.

CÉDRIC. Que tu viennes travailler en tant que Scarlett Johansson?

ÉMY. In disguise.

CÉDRIC, *mal à l'aise, ne sait pas si elle est sérieuse.* J'avais pas pensé à ça. C'est intéressant, mais j'avoue que je cherchais juste une nounou-nounou, là.

ÉMY. Ok, parfait. Pas de problème (*BS*, p. 42. Les italiques sont dans le texte).

Cet extrait rappelle la mascarade postféministe (McRobbie, 2009), évoquée au chapitre 3. Émy montre d'une certaine manière sa liberté de choix avec cette exacerbation du féminin, en choisissant d'exprimer sa créativité par le costume. Mais le comique de situation et l'ironie sèment le doute, malgré tout : Émy est-elle sérieuse ? C'est la question que l'on se pose tout au long de la pièce : se joue-t-elle constamment des personnages masculins ou bien est-elle *librement* elle-même, pleine d'humour et d'empathie à la fois ? Dans la même scène, elle déstabilise à nouveau Cédric quand, au sujet de la blague sexiste qu'il a dite à la télévision, elle soutient que « [...] ce serait le fun que les femmes aussi aient le courage de faire, je sais pas, moi... Des jokes vulgaires pour remettre l'ordre établi en question. Parce que c'est ça qui est sexiste, au fond, que ce soit juste des hommes qui la fassent, la joke » (*BS*, p. 45). Les effets de cette réplique sont multiples : premièrement, elle donne à lire la posture postféministe d'Émy, c'est-à-dire que les femmes aussi

devraient avoir le droit de tout dire; ensuite, elle crée de la confusion chez Cédric, qui ne sait plus trop quoi penser de sa blague; enfin, on comprend qu'il s'agit aussi du point de vue de l'autrice, une mention-écho (Guillemette, 2007) d'un certain discours féministe sur le droit des femmes à être, elles aussi, vulgaires. Au moyen de cette réplique attribuée à Émy, Catherine Léger parle de cette liberté que l'écriture de comédie permet. Elle arrache le pouvoir de l'humour – et parfois de sa vulgarité – aux hommes. Si on a l'impression qu'Émy confronte les personnages masculins par sa désinvolture et sa grande indépendance, c'est justement parce qu'elle arrive au deuxième acte, qu'elle n'incarne pas du tout l'image de la féminité telle que Jean-Michel et Cédric l'ont dépeinte précédemment et qu'elle ne ressemble pas non plus au personnage de Nadine. De plus, le malaise qu'elle suscite chez les personnages masculins tient également au fait qu'elle agit complètement différemment avec Nadine, ce qui contribue encore davantage à nous faire douter des intentions derrière ses propos.

En effet, Émy présente une facette différente en présence de Nadine, ce qui complexifie le personnage, en plus de diversifier les points de vue sur les femmes dans la pièce. La relation qu'elle développe avec Nadine, empreinte d'une grande sollicitude, vient d'abord bousculer certaines représentations postféministes de l'amitié entre femmes, souvent dépeinte comme compétitive, voire inexistante (Winch, 2015; Lebreton, 2017). Émy incarne inversement le don de soi, non pas envers les personnages masculins, mais plutôt envers Nadine. À la scène deux du deuxième acte, croyant Cédric au salon avec leur enfant, Nadine entre par la fenêtre de la chambre du bébé pour s'y cacher et dormir. C'est là qu'elle trouve leur nouvelle baby-sitter. Nadine sursaute et tombe à ce moment, se cassant le pied. Comme elle est complètement déstabilisée par la présence d'Émy et le changement que cela produit dans son quotidien, elle reste froide et orgueilleuse face à elle. Mais Émy ne se laisse pas repousser aussi facilement, la désamorçant par un simple « [c]'est correct

d'accepter de l'aide » (BS, p. 48). Devant le refus presque obstiné de Nadine face au soutien offert, la baby-sitter n'a d'autre choix que de s'imposer :

ÉMY. Je vais t'aider à marcher.

Elle se colle contre Nadine. Nadine est figée.

NADINE. Oh ok. (*Elle a de la difficulté à respirer.*) T'es un peu proche hein ? Avec mon pied, j'ai chaud, je suis un peu étourdie...

ÉMY. Je vais t'aider à t'asseoir. Ça va bien aller. (*Elle assoit Nadine. Nadine essaie de se calmer, respire fort.*) Doux, doux. [...] Tu peux me faire confiance. Je suis bonne dans la gestion de crise.

NADINE. Y'a pas de crise.

Temps.

ÉMY. T'aimes ça rentrer par la fenêtre ? [...] T'es pas allée au bureau.

NADINE. Pourquoi tu dis ça ?

ÉMY : Tu sens pas le bureau. Tes cheveux. Ton cou. Ça sentirait le bureau, si t'avais passé la journée dans un bureau.

NADINE. Non, non. Je...

ÉMY. Tu te caches ?

NADINE, *ment*. Han ? Non. Ben non.

ÉMY. C'est correct. Je comprends (BS, p. 49-50).

Cet extrait démontre bien les nuances que le personnage d'Émy donne au point de vue féministe de la pièce. Celle qu'on aurait pu considérer un peu naïve par sa propension à aimer jouer (comme la scène avec Cédric l'a montré), affiche ici une subjectivité empreinte de compassion et d'écoute. Il semblerait que cette écoute et ce soutien offerts transforment Nadine, comme en font mention les didascalies. Plutôt que de suggérer une réaction d'ordre sexuel dans ses difficultés respiratoires et ses bouffées de chaleur, la scène nous laisse avec l'idée que c'est le simple contact avec quelqu'un *qui se préoccupe d'elle* qui déstabilise Nadine. Ce rapport de proximité qu'elle développe avec la baby-sitter et la compréhension de cette dernière face à sa situation de nouvelle mère au bord de la dépression lui permettent justement de se percevoir autrement au fil de la pièce.

Nadine, la casseuse de party

Le point de vue de Nadine au sujet des femmes est également différent de celui construit par les personnages masculins, tout en se distinguant de ce que propose Émy. Tout porte à croire que Nadine agit telle l'alter égo de l'autrice, car c'est avec elle que l'ironie est la plus forte, frôlant

par moment le sarcasme, c'est chez elle que l'antiphrase est la plus marquée. Nadine détourne aussi nos aprioris à la lecture de la pièce, car si c'est elle la nouvelle mère de famille, elle est loin d'afficher la même sollicitude et la même bienveillance qu'Émy. Fatiguée et déprimée par sa nouvelle réalité, Nadine voit d'un œil suspect le projet de livre de Cédric et Jean-Michel. Sceptique face aux comportements soi-disant « féministes » de Jean-Michel, elle soutient à cet effet : « [...] je suis pas sûre que dans vie t'es soit féministe, soit misogyne. Y me semble qu'y a une zone neutre. Comme moi, là, je suis neutre » (*BS*, p. 32-33). Pourtant, par les situations qu'elle traverse tout au long de la pièce, par les réponses et les critiques qu'elle sert aux personnages masculins, Nadine s'identifie davantage au féminisme qu'elle ne le laisse paraître. En ne l'affirmant pas de manière franche, au moyen d'un langage et d'un discours sans équivoque, par exemple, le personnage présente de plus grandes nuances et se détourne de certains stéréotypes attachés à la figure de « la féministe » dans les représentations culturelles (la fille en colère, la militante, ou la théoricienne, par exemple).

Deux facettes de Nadine sont particulièrement intéressantes dans la pièce, facettes qui se révèlent complémentaires : la première, celle qui s'oppose au projet de livre de Cédric et Jean-Michel, et la seconde, celle de la nouvelle mère qui aurait besoin d'un coup de main pour remplir ses nouvelles responsabilités. Les sous-entendus derrière de nombreuses répliques de Nadine forment le contre-discours théâtral à ce que soutient bien souvent Jean-Michel. D'un point de formel, les courtes phrases, les réponses sèches, les silences et, surtout, l'usage du point à la fin des phrases de Nadine, qui tombe comme un couperet et freine constamment les arguments de son interlocuteur, indiquent que Nadine refuse de participer au féminisme de performance de son beau-frère. Les scènes les plus drôles d'ailleurs, où l'ironie s'immisce parfois subtilement, parfois frontalement, sont celles où Nadine ébranle le sexisme bienveillant de Jean-Michel, où elle casse ses élans et fait tomber à plat sa cape de superhéros. L'unique scène où ils se retrouvent seuls

montre bien cette tension qui génère à la fois malaise et comique de situation. Nadine revient sur un article du *Journal de Montréal* rédigé par son beau-frère, dans lequel il critique sévèrement la blague sexiste de Cédric :

NADINE. Pis y'a le bout sur l'insécurité dans le ventre, aussi.

JEAN-MICHEL, *connaît très bien son article*. « Et il y a toutes les femmes à qui les statistiques rappellent constamment que cette insécurité qu'elles ressentent dans leur ventre n'est ni le fruit de leur imagination, ni un souvenir ancestral [...] »

NADINE. Ouain, ça. C'est bizarre, mais moi, je... Je ressens pas ça. J'en ai pas, d'insécurité dans le ventre.

JEAN-MICHEL. Ah non ?

NADINE. Non.

JEAN-MICHEL. Ben c'est super.

NADINE. Tu penses que les autres filles ont ça ?

JEAN-MICHEL. *Ben oui*. Pas toutes... *Mais pas mal toutes*.

NADINE. Ah bon.

JEAN-MICHEL. En tout cas, *de mon expérience*.

NADINE. Bon, ben c'est ça, ça doit être juste moi.

JEAN-MICHEL. Peut-être que tu la ressens, mais que t'oses pas la ressentir ? [...] Peut-être que t'aurais peur d'être jugée *si t'admettais que t'es vulnérable*. [...]

NADINE. Mais je pense pas. Je pense que je ressens juste pas d'insécurité dans le ventre (*BS*, p. 33-34. Je souligne, sauf pour la didascalie).

Au « mansplaining » de Jean-Michel, qui prétend connaître les femmes mieux qu'elles-mêmes, Nadine oppose un modèle que ce dernier paraît ignorer, sur lequel il est incapable d'avoir une prise : celle qui, tout étrange que cela puisse paraître, ne craint pas les hommes. Mieux encore : celle qui ne semble pas leur accorder d'importance. La tension entre les deux personnages émerge justement du fait que Jean-Michel ne peut pas jouer son rôle de sauveur avec Nadine, car elle le désarçonne avec ses questions et son intransigeance. Ses phrases courtes, sans hésitation, traduisent une confiance en soi qui déstabilise les certitudes de Jean-Michel.

Par moment aussi, Nadine affirme son point de vue sur le projet de livre et sur un ton grinçant et assumé, elle met en lumière les contradictions des deux personnages masculins :

JEAN-MICHEL. « Sexist story. Lettre d'excuses à Chantal Machabée, lettre d'excuse à nos mères, à nos sœurs, à nos filles. »

NADINE. À nos cousines. Nos infirmières. Nos secrétaires.

CÉDRIC. Ok, tu nous niaises, là.

NADINE. C'est gossant, nos mères, nos sœurs... Faut toujours vous rappeler qu'on est vos mères pis vos sœurs pour vous sensibiliser, mais sérieux, là, on s'en crisse d'être vos mères pis vos sœurs, pis vos blondes pis vos hygiénistes dentaires... On peut-tu juste exister sans être vos quelque chose. On a-tu le droit d'exister sans être en lien avec vous autres? (*BS*, p. 56-57)

Cette citation illustre la sensibilité féministe de Nadine de même que l'objectification des femmes que les deux personnages masculins créent dans leur livre. Nadine leur rappelle aussi que les femmes sont constamment ramenées à des rôles de reproduction sociale, de *care* (mères, mais aussi infirmières, hygiénistes dentaires...) et que c'est ainsi catégorisées – et seulement ainsi, dans l'imaginaire masculin – qu'elles peuvent espérer échapper au sexisme et à leur misogynie. Cet échange teinté d'ironie encore une fois (l'énumération cocasse en fait foi) joue un double rôle : d'une part, il critique le projet de Cédric et de Jean-Michel en révélant leur sexisme bienveillant et leur paternalisme et d'autre part, la dernière réplique de Nadine en dit aussi beaucoup sur son propre refus d'être étiquetée comme telle. Cette réplique éclaire de manière plus directe l'enjeu de la liberté de choix. On entend bien ici la voix de l'autrice dans cette demande répétée : pouvons-nous ne pas être des objets, être constamment liées à vous, vous servir par le *care* ? Il ne fait pas de doute, avec cette critique, que l'autrice souhaite transmettre un point de vue sur des enjeux féministes et elle y parvient par le truchement de la fiction et de la parole de son personnage principal.

Nadine, c'est aussi une nouvelle mère de famille qui, on le comprend graduellement, se sent seule, fatiguée, voire dépossédée d'elle-même. En début de pièce, son apparent manque d'intérêt envers le projet de livre de Cédric, visible par ses phrases sèches et pince-sans-rire, traduit son refus de s'embarquer dans le tourbillon de questions dans lequel son conjoint plonge. Son quotidien est déjà éreintant, elle ne peut pas s'imaginer rester à la maison pendant que Cédric, tout à coup, réfléchit à son rapport aux femmes et aux erreurs qu'il a commises. Ce que Nadine confronte à travers cette représentation au sein de la pièce, c'est l'image du sauveur que veulent incarner les

personnages masculins. Alors que ces derniers réfléchissent à « un problème social historique » (BS, p. 56), selon les dires de Jean-Michel, c'est-à-dire le sexisme et la misogynie dont ils vont se libérer par des lettres d'excuses, Nadine souffre visiblement d'une dépression post-partum. Trop concentrés sur le projet de « sauver » des femmes qu'ils ne connaissent pas pour la plupart, Jean-Michel et Cédric restent aveugles à la situation de Nadine, aux responsabilités, par exemple, que sa nouvelle parentalité lui demande. C'est pour cette raison, on s'en doute, que Nadine fait semblant de retourner travailler, incapable de rester à la maison pendant que Cédric rédige son fameux livre.

La situation de Nadine bascule quand Émy l'incite à « essayer de porter quelque chose de plus extravagant [...] », ajoutant « [c]'est pas facile, être toujours la même personne » (BS, p. 73). Cette phrase déclenche alors une crise de panique chez le personnage principal, qui se met littéralement à suffoquer :

NADINE. Voyons, je sais pas ce que j'ai, là, j'ai comme de la misère à respirer.

[...]

ÉMY. Respire.

NADINE. [...] C'est vraiment arrivé d'un coup. [...] J'ai comme des palpitations.

ÉMY. Respire.

NADINE. Je fais peut-être une crise de cœur. Je me sens vraiment pas bien.

ÉMY. Pense à une place que t'aimes. [...] Fais juste t'imaginer à une place.

[...]

NADINE, *les yeux [...] fermés*. Au IGA. [...] Dans l'allée des fromages. [...] je suis bien.

Y a du monde qui viennent souper à la maison.

ÉMY. [...] T'as des amis qui s'en viennent...

NADINE, *moins paniquée, plus émue*. Oui. Y fait beau. [...] On va veiller tard.

ÉMY. Pis la bonne est là. À t'aide à ramasser.

NADINE : Je suis pas toute seule.

Elle éclate en sanglots.

ÉMY. Je vais prendre soin de toi. (BS, p. 73-75).

Cette crise révèle sans aucun doute sa fatigue et sa profonde solitude face à ses responsabilités de mère. Cette possibilité, l'idée d'un costume, lui donne enfin l'espace pour lâcher prise, pour constater qu'elle est épuisée par les tâches liées à la parentalité. Cette scène nous fait aussi le même effet, à nous lectorat/spectatorat; elle arrive subitement et suspend momentanément l'univers

ironique que déploie Léger. Elle concrétise la matérialité du corps de Nadine et donne une image « réelle » de ce qu'est un corps aux prises avec une crise de panique. Cette scène éclaire du même coup le paradoxe des personnages masculins : plutôt que d'écrire des lettres d'excuse à des personnalités publiques qu'il ne connaît pas, Cédric devrait plutôt réfléchir aux effets de la parentalité sur le corps et la santé mentale de Nadine. Cet extrait oppose aux figures idéelles des femmes imaginées par les personnages masculins une représentation tangible de la fatigue physique, une réalité à laquelle font face de nombreuses femmes. Ce type d'échange se produit à deux reprises entre Nadine et Émy et par la justesse du ton et la force de l'enjeu mis en texte – la solitude des mères –, cette scène plus sensible fait contre-poids aux autres, plus drôles et ironiques.

À partir du moment où Émy propose à Nadine de se costumer, les deux personnages féminins prennent possession de la situation dramatique et renversent les rapports de pouvoir avec leur nouveau jeu de rôles. À la première scène de l'acte quatre, elles jouent à la dame et à la bonne, alors qu'Émy apporte à Nadine ce qu'elle demande quand elle sonne une clochette. Ce jeu ouvre la porte à ce que je me permets d'appeler un nouveau contrat sexuel (McRobbie, 2009) entre les personnages féminins. Si pour Nadine le jeu est « thérapeutique » (*BS*, p. 90) – et on soupçonne la charge ironique encore une fois, derrière cette « thérapie » –, Cédric, lui, est complètement déstabilisé, voire frustré de la situation, jusqu'à lancer des questions clichées comme « Là, c'est quoi, vous couchez ensemble? » (*BS*, p. 90) La scène donne une image de connivence entre les deux personnages féminins, de plaisir moqueur, tout en éclairant une autre facette de Nadine, plus ludique. Elle confirme également que les femmes ne peuvent essayer de se sortir de certains carcans que les hommes leur imposent sans les ébranler. La scène rappelle aussi les contradictions que Cédric et Jean-Michel mettent en scène dans l'écriture de leur livre. Plus encore, par ce jeu en duo, Nadine et Émy montrent que ce sont les hommes, ici Cédric, qui ne peuvent « vivre » sans le regard des femmes posés sur eux, qui en ont besoin pour valider leurs actions.

À la scène quatre du même acte, les deux personnages féminins vont encore plus loin, alors que Nadine continue de porter une cape, tout en ajoutant à son costume un porte-cigarette ainsi qu'un « dildo à harnais » (BS, p. 101). Il n'en faut pas plus pour que Cédric devienne hystérique :

CÉDRIC, *montrant du doigt le dildo*. C'est quoi, ça ? [...]

NADINE. C'est un accessoire... [...]

CÉDRIC. [...] Je suis pas confortable avec ça.

NADINE, *mi-sérieuse, mi-joueuse, et un peu de mauvaise foi*. Mais ça me fait du bien.

Cédric attrape la cloche de Nadine et la sonne violemment.

CÉDRIC. Émy ! [...] c'est quoi ça ? [...]

ÉMY. C'est un dildo. [...] C'est un traitement choc. Ça marche super bien avec les filles en dépression.

CÉDRIC, *à Nadine*. Ah ben oui. C'est vrai, c'est à cause de ta « dépression ».

NADINE. Non, mais c'est ça, je suis pus en dépression. C'est fantastique.

ÉMY. L'idée c'est de bousculer le rapport identitaire au corps. [...] Pour les filles, c'est la manière la plus efficace de le faire.

CÉDRIC. T'es-tu rendue lesbienne ? [...]

NADINE : Ben voyons donc, c'est un accessoire. [...]

CÉDRIC, *exaspéré*. Je... Je veux juste que tu l'enlèves.

NADINE. J't'a fourrerai pas dans le cul, là, chéri, aie pas peur. [...] Si on peut pas faire nos affaires sans que tu te sentes menacé, c'est un peu plate. Non, mais sérieux, on a-tu le droit de vivre?

CÉDRIC, *montre le dildo*. C'est ça pour toi, vivre? C'est ça ? Tu sais c'est quoi, le pire là-dedans ? C'est que je vous regarde, là, pis je suis même pas excité en ce moment [...] C'est pas normal.

NADINE. Ben non, han ? Toi qui as une libido si forte habituellement [...] (BS, p. 101-104).

Dans le long segment précédent, on voit bien Cédric dérangé dans sa masculinité. L'évocation du cliché de la lesbienne, pour décrire une femme qui ne s'intéresse pas aux hommes ou qui détient des attributs considérés masculins (ici, le dildo) confirme qu'il est dans une certaine mesure dépourvu de son capital érotique (Banet-Weiser, 2018). Nadine et Émy l'excluent et se moquent de lui et de sa peur. Évidemment, on peut y voir le renversement direct de la scène un du premier acte, alors que Cédric affiche une certaine peur face à l'objet phallique. La didascalie sur l'attitude de Nadine rappelle encore la présence de l'autrice, pas très loin derrière, qui guide le point de vue de son personnage, qui se joue elle aussi dans cette scène de cette « crise de la masculinité » (Blais et Dupuis-Déri, 2015). La nouvelle version d'elle-même que Nadine présente, et que l'autrice nous

expose clairement avec la didascalie, est celle d'une femme sans compromis, qui joue pour elle-même et qui se libère du regard des hommes, en proposant une représentation du corps féminin en dehors des clichés présentés par les deux personnages masculins tout au long de la pièce. Ce que l'ironie de ce segment sous-tend, c'est la confirmation – avec le jeu de Nadine et d'Émy, leur rire face à Cédric – qu'elles ont démasqué le sexisme bienveillant derrière le projet d'écriture.

Finalement, la parole de Nadine devient multiple lorsqu'elle emploie des pronoms et des déterminants pluriels pour parler de sa situation (« faire *nos* affaires », « *on* a-tu le droit de vivre »). Dans ce segment, l'autrice inscrit son personnage principal dans cette collectivité de femmes, nous confirmant par le fait même que Nadine est habitée par une sensibilité féministe.

Baby-sitter : l'ironie féministe pour brouiller le consensus

C'est donc grâce au décalage entre la fiction que se créent les personnages masculins avec leurs discours au sujet des femmes et les gestes et les actions réelles que leur opposent les personnages féminins dans la pièce que se maintient une tension ironique au sein de *Baby-sitter*. Plus encore, c'est par le jeu et la complicité que développent Nadine et Émy qu'apparaît une critique féministe et que se dévoile le sexisme persistant de Cédric et Jean-Michel. Leur jeu de rôles à cet égard sert à éclairer et à critiquer les rapports sociaux complexes entre les hommes et les femmes, entre le féminisme *pop* et la misogynie populaire (Banet-Weiser, 2018). En tissant des liens entre l'ironie et les discours féministes sur les corps féminins, dans une forme dialoguée d'une grande efficacité, Catherine Léger brouille, malgré tout, les pistes vers toute forme de consensus par rapport à ce qui est sexiste et même, par moment, à ce qui est considéré féministe. L'autrice n'hésite pas à critiquer toutes les positions mises en texte, y compris son propre point de vue. Une forme d'auto-ironie est ainsi décelable dans le théâtre de Léger. C'est l'autrice elle-même qui se questionne dans sa pièce, ce sont ses propres points de vue et ses doutes, par l'entremise de ses personnages, qu'elle révèle et dont elle se permet de rire.

4.3 *Emprises et déprises féministes sur les corps vieillissants* : Simone et le whole shebang⁴⁷, d'Eugénie Beaudry⁴⁸

Exercer sa liberté, c'est d'abord être insoumis aux normes qui conforment et forment les vieux en individus socialement acceptables et dociles (Lagrave, 2009, p. 117).

Simone et le whole shebang est la troisième pièce de l'autrice, scénariste, comédienne et metteuse en scène Eugénie Beaudry. Mis en scène par Jean-Simon Traversy à la salle Fred-Barry en 2015, ce texte a valu à l'autrice une nomination pour le prix Michel-Tremblay du meilleur texte dramatique l'année suivante. L'action tourne autour de Simone Bécaud, une actrice québécoise aux prises avec un stade précoce de la maladie d'Alzheimer et nouvellement installée dans une maison de retraité·e·s à Fort McMurray, en Alberta. Elle y fait la rencontre de Jessy White, personnage qui apparaît déjà dans la première pièce de l'autrice, *Gunshot de Lulla West (pars pas)* et que l'autrice reprend pour en faire ici un vieux cowboy revanchard et nostalgique. Grâce au personnage de Simone, ce texte de Beaudry offre une réflexion politique sur le sujet du corps féminin vieillissant, un corps qui dans le contexte néolibéral et capitaliste, se démarque en ne correspondant plus aux impératifs de jeunesse, de performance sexuelle et d'épanouissement attribués bien souvent aux personnages féminins. Simone s'inscrit plutôt en opposition face à l'âgisme de la société (Henneberg, 2004), à cette valorisation de la femme de carrière (Harris, 2004), de la mère parfaite (McRobbie, 2013; 2015) ou encore de la jeune fille en vogue (Harris, 2004; Sands, 2012). La représentation de la femme plus âgée, dans ce cadre-ci, forme plutôt un rempart contre l'appropriation et la marchandisation du corps des femmes, tout en proposant un modèle de

⁴⁷ Certains segments de cette section se retrouvent dans l'article suivant : « Corps féminins, corps sociaux : les personnages féministes d'Eugénie Beaudry », dans le dossier « Corps scéniques, textes, textualités », de la revue *Percées – Exploration en arts vivants*, No. 1-2, printemps-automne 2019. <https://percees.uqam.ca/fr/article/corps-feminins-corps-sociaux-les-personnages-feministes-deugenie-beaudry>.

⁴⁸ Beaudry, E. (2016). *Simone et le whole shebang*. Montréal : Dramaturges éditeurs. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle S, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

résistance face « aux représentations négatives du vieillissement » (Donnio, 2016, p. 1). La perte de mémoire graduelle, le combat pour conserver son autonomie, la peur de l'abandon et de la solitude de même que la défaillance de son corps caractérisent le personnage de Simone (magnifiquement interprété en 2016, il faut le mentionner, par l'actrice Louise Bombardier). Par le prisme du vieillissement, Beaudry convoque dans sa pièce les thèmes de la mémoire et de la nostalgie. Ceux-ci nous permettent de réfléchir à des formes de discours et de représentations moins normatives, dans une mise en récit qui s'efforce de contrecarrer le « sentiment d'inutilité » ressenti par les personnes âgées, comme le soulignait à juste titre Louise Bombardier dans un entretien (Garneau, 2016, p. 49).

En donnant voix à cette figure de la femme moins jeune, Beaudry offre une vision plurielle du corps féminin, notamment grâce aux stratégies dont se sert Simone pour négocier certains rapports d'appropriation (Guillaumin, 1992), créés par sa fille, Simone-Alice, mais aussi à l'occasion par Jessy; c'est à partir des concepts d'emprise et de déprise (Meidani et Cavalli, 2019) que je les examinerai. D'abord, l'emprise représente « le pouvoir de l'individu de décider du sort de sa vie » (p. 11). Toutefois, cette « emprise individuelle » (p. 11), pour les personnes âgées, se voit souvent influencée par d'autres formes d'emprise comme celle de la maladie, qui peut mener à une « emprise institutionnelle (le placement en établissement) » ou encore à « l'emprise d'autrui qui se retranscrit dans les interactions de soins ou les relations d'aide filiales » (p. 11). La déprise, pour sa part, consiste en :

un travail de réorganisation et d'aménagement du quotidien, qui s'appuie sur une série de tentatives de substitution d'activités et de relations. Ces dernières surgissent après diverses expériences de ruptures (retraite, veuvage, deuil, placement en institution) ou de mise en impossibilité (accident, chute), qui accentuent le sentiment de fragilité et de la perte de la prise sur le monde, induisant le sentiment de ne plus être en mesure d'accomplir ce qui se faisait quand les forces étaient là (p. 10).

En d'autres mots, la déprise consiste à « *conserver au mieux l'identité que l'on s'est forgée tout au long de l'existence* [,] [...] à déployer de véritables stratégies de reconversion qui sont aussi un moyen de sauvegarder son intégrité devant l'irréversibilité du temps (Membrado, 2013, p. 11-12; les italiques sont dans le texte). Tirés des études en gérontologie, ces outils théoriques me paraissent fort pertinents, une fois reliés à la rhétorique des actants (Pavis, 2011), dans ce cas-ci l'analyse des relations entre les personnages, ainsi qu'à certains points clés entourant le postféminisme tels que vus au chapitre trois. C'est dans la conscience qu'elle tire de son état de santé, en (se) jouant de sa condition par moments, que le personnage de Simone réussit à s'échapper des situations dans lesquelles elle est perçue comme « vieille » ou « malade » par Jessy et Simone-Alice. Entre emprise et déprise, le personnage laisse entrevoir sa propre liberté de choix, configurée *dans* son corps féminin vieillissant.

4.3.1 La relation entre Simone et Simone-Alice : une emprise postféministe

C'est d'abord sous le signe de l'emprise que se vit la relation entre Simone et sa fille Simone-Alice. Étant donné la maladie de Simone, le rapport de parentalité est inversé, c'est maintenant la fille qui doit prendre soin de la mère, ce qui ne semble plaire ni à l'une ni à l'autre. C'est bien sûr parce qu'elle doit composer avec son stade précoce d'Alzheimer que Simone atterrit dans une maison pour personnes âgées et non pas nécessairement parce qu'elle est très vieille physiquement. Dans la pièce pourtant, maladie et vieillesse sont synonymes, du point de vue de Simone-Alice à tout le moins. Ces éléments – la maladie et la vieillesse – isolent donc Simone et lui enlèvent une certaine capacité d'agir. L'emprise de Simone-Alice consolide cette tentative de mise à l'écart officielle de sa mère.

Simone-Alice : s'acharner sur soi (et les autres)

Le personnage de Simone-Alice incarne une figure postféministe, dans la mesure où elle tend vers l'image de la parfaite (McRobbie, 2015), cherchant tout au long de la pièce, de manière

pratiquement acharnée, à atteindre un heureux équilibre travail-famille (Rottenberg, 2018). La jeune femme est décrite en début d'ouvrage comme « superviseuse de l'entretien chez Suncor, en arrêt de travail pour subir des traitements de fertilité » (S, p. 6). Ce projet de maternité, en effet, lui occupe complètement l'esprit. Le personnage de Simone-Alice se construit, en partie, à l'extérieur des scènes où elle agit directement, c'est-à-dire dans les interludes, qui sont des appels téléphoniques faits par son mari. C'est dans ces entre-scènes qu'on en apprend sur leur relation de couple, leur situation familiale et financière, qui périclité tout au long de la pièce et qui a pour conséquence de stresser davantage Simone-Alice et de la rendre agressive. Les effets de ces interludes ne sont pas immédiats, mais ils influencent le comportement de la fille envers sa mère, comme je l'expliquerai dans la section suivante.

C'est donc lorsqu'elle interagit avec son mari Peter, travailleur dans l'industrie du pétrole lui aussi, que l'on saisit son caractère et les raisons de ses comportements. L'extrait suivant est évocateur :

SIMONE-ALICE, *au téléphone avec Peter*. Le docteur l'a dit : si c'est pas là, ça va dans trois mois. Hey, c'est MOI qui se tape les rendez-vous, les hormones, le yoga, l'acupuncture, je médite, je lâche prise. Osti que je passe chaque osti de minute de ma vie à lâcher prise. Je voudrais ben te dire que c'est dur pour toi aussi, mais tu te pompes la graine pis c'est toute. Faut que tu sois là au rendez-vous, il FAUT que tu sois là. Tu redescends du camp, *that's it!* (S, p. 47. Les italiques sont dans le texte).

Avec ses directives et ses exigences envers Peter, puis dans l'énumération des actions qu'elle pose pour contrôler le plus possible son projet de maternité, Simone-Alice offre une représentation de la nouvelle féministe néolibérale. Paradoxalement, c'est cet acharnement à « lâcher prise » qui alimente son désir d'emprise sur les autres, à commencer par sa mère.

On perçoit également le très grand désir de contrôle et le besoin de réussite qui l'habitent à travers le point de vue du personnage de Jessy 35 ans, une sorte de fantôme de Jessy 70 ans, que seul l'intéressé peut voir. Agissant un peu comme la conscience du plus âgé, Jessy 35 ans observe

et commente en surplomb la situation dramatique et influence les gestes et paroles du plus vieux. Sa manière de percevoir Simone-Alice éclaire une autre facette de ce personnage féminin, notamment lorsque Jessy 35 ans dit : « T'es vide *anyway*. Un vide ben plus grand que ton ventre [...] » (S. p. 82). Il traduit ainsi la grande solitude de Simone-Alice et qui la pousse de manière acharnée et égoïste vers la maternité.

Cette grande solitude réapparaît à la toute fin de la pièce, quand son mari a disparu à Halifax et que sa mère s'est enlevé la vie en fonçant en camion dans un oléoduc. Simone-Alice, avec ses embryons dans une glacière, déclare à Peter, dans un ultime message téléphonique : « Je pars avec les petits. Cherche-nous pas. Je pars avec eux autres, pis je vais me monter une armée d'enfants qui m'abandonneront jamais. On va tellement s'aimer qu'on se laissera jamais avoir mal. » (S, p. 108) Derrière cette fiction qu'elle se construit pour masquer sa grande solitude, Simone-Alice laisse entrevoir son épuisement dans sa quête obstinée pour atteindre un heureux équilibre travail-famille (Rottenberg, 2018) grâce à la maternité.

Compétition mère-fille

En effet, Simone fait face à cette figure de la *superwoman*, qui, tout occupée qu'elle est à gérer ses ovules, est incapable de prodiguer à sa mère l'attention dont elle a besoin. C'est en partie cette représentation du corps jeune, travaillant et exigeant envers lui-même, qui fait advenir l'emprise sur le personnage plus âgé. L'emprise – ou la tentative d'emprise de Simone-Alice sur sa mère – est perceptible dans deux scènes : dans la première scène, quand Simone emménage dans sa nouvelle résidence pour personnes âgées, et dans la sixième scène, quand sa fille veut l'en sortir. Chaque fois, Simone est déplacée contre son gré.

Dans la première scène, les intentions de Simone-Alice sont claires : « « I'm not bringing her back home, no way! » (S, p. 12), dit-elle au téléphone à Peter, pour justifier son intention d'installer sa mère en résidence. Le malaise est palpable au début de la scène, Simone-Alice

naviguant maladroitement entre sa conversation téléphonique et Simone, dont elle essaie de s'occuper tant bien que mal. Elle la soumet alors à une certaine emprise physique, en cherchant à l'immobiliser dans la pièce à force de « Va donc t'asseoir là-bas [...] » « Assis-toi [...] » ou encore, de manière impérative et infantilissante : « Maman! Assis! » (S, p. 10-12). Mais Simone résiste aux efforts de sa fille de la placer dans son nouveau foyer sans son consentement. Elle s'impose donc en coupant la ligne téléphonique, ce qui oblige Simone-Alice à la confronter directement et à trouver des justifications suffisamment pertinentes pour convaincre sa mère de demeurer dans ce nouveau centre de soins. Simone soupçonne d'ailleurs la jeune femme de lui avoir caché ses réelles intentions : « Ça fait combien de temps que tu planifies ton coup? [...] Il n'en est pas question [...]. C'est malhonnête [...]. Tu me prends pour une vieille truite sénile » (S, p. 15-16). Ainsi, elle refuse sa situation – être « placée » dans un centre pour personnes âgées – d'abord parce qu'elle n'a que 65 ans, tel qu'indiqué en début d'ouvrage, et ensuite parce qu'y acquiescer reviendrait à prendre conscience de sa condition mentale, ce qu'elle n'est pas prête à faire à ce moment de la pièce. Simone-Alice essaie donc de resserrer son emprise, en faisant intervenir les conditions matérielles qui justifient la nouvelle situation :

SIMONE-ALICE. La police de Montréal t'a retrouvée sur le bord d'une rue, gelée, pas de manteau. Tu savais pas où t'habitais pis tu cherchais le Cabaret Marcello, ça existe / même pus!

SIMONE. Viens me reconduire / à l'aéroport.

SIMONE-ALICE. Tu vas pas me faire une crise, là. / À ton âge...

SIMONE. Qu'on m'appelle un / taxi. [...]

SIMONE-ALICE. T'as pus d'argent.

SIMONE. J'ai des *airmiles*. Je retourne chez moi.

SIMONE-ALICE. On a tout racheté en / neuf !

SIMONE. Mes photos ? Mes meubles ?

SIMONE-ALICE. On voulait te gâter ! Au diable les dépenses / pour ma mère.

SIMONE. Écoute-moi bien, tu ne peux pas / me...

SIMONE-ALICE. T'as pas le choix. Je suis ta tutrice / légale.

SIMONE : Tu peux pas réapparaître après sept ans pis / décider de⁴⁹ ... [...] (S, p. 16-17).

⁴⁹ Le signe « / » indique l'endroit où la réplique suivante débute. (Note de l'autrice).

Alors que précédemment je convoquais l'idée de l'amitié compétitive (Winch, 2015) pour penser les relations entre les personnages de *Table rase*, il est question ici d'une compétition plus sournoise entre la mère et la fille⁵⁰, compétition qui se fait au sujet de la liberté de choix de Simone de disposer de son corps. Dans les dialogues serrés, structurés par une vive dynamique d'actions-réactions (la barre oblique en faisant foi), on assiste à une lutte entre ce que Monique Membrado appelle « la vieillesse aidée » et la « vieillesse sujet » (2013, p. 7). La vieillesse aidée, c'est ce que Simone-Alice propose à sa mère, avec ce nouveau foyer et les nouveaux meubles, une vieillesse aidée pour combler la perte d'autonomie physique et financière, une vieillesse très certainement aidée par une vision capitaliste et individualiste. Le placement sous tutelle de Simone représente aussi l'emprise ultime, le signe d'une liberté personnelle de plus en plus entravée. Inversement, la vieillesse sujet n'est pas vue comme un problème social, mais plutôt comme une étape de vie, dans laquelle la personne possède toujours une certaine autonomie. La vieillesse sujet incarnée par Simone confronte ici l'emprise de sa fille et ce, au cœur même du dialogue dans lequel elle l'entraîne. En effet, le langage est une des forces que conserve Simone tout au long de la pièce et consiste donc en une caractéristique importante de sa vieillesse sujet. Dans son altercation avec Simone-Alice, elle ne se laisse pas facilement imposer sa nouvelle situation. Elle confronte sa fille avec des exigences claires (« viens me reconduire », « qu'on m'appelle un taxi »), tente de s'affirmer (« Je retourne chez moi »), voire s'oppose fermement à ce que sa fille s'immisce dans sa vie, après un si long moment (« tu peux pas »). La parole reste l'arme la mieux maniée par Simone contre l'emprise de sa fille et elle servira aussi à configurer les diverses formes de déprises qu'elle forgera plus tard avec Jessy.

⁵⁰ Certains rapports conflictuels entre mères et filles dans la dramaturgie des femmes sont analysés par Lyne Hains dans sa thèse de doctorat (2010). Voir « Voix de mères et voix de filles dans le théâtre des femmes au Québec depuis 1960 », thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal.

Simone-Alice tente de forcer à nouveau son emprise sur sa mère dans la scène six, cette fois-ci en voulant la sortir du centre. Avec sa situation familiale de plus en plus incertaine, Simone-Alice (ou plutôt son mari, Peter) n'a plus les moyens de payer les soins en résidence de sa mère et elle décide donc de l'emmener avec elle. À ce moment de la pièce, Simone a pourtant développé une relation d'amitié avec Jessy, le vieux cowboy grincheux qu'elle ne veut pas quitter. C'est dans son lit d'ailleurs que Simone-Alice trouve sa mère quand elle vient lui annoncer son retrait du centre :

SIMONE-ALICE. Lève-toi, je vais te ramener.

SIMONE. Pas question

SIMONE-ALICE. T'es consciente que tu t'es trompée de chambre? [...] Excusez-la, elle en perd de plus en plus des bouts.

SIMONE. Voyons, as-tu les yeux en face des trous? Je suis à moitié nue dans le lit d'un homme, ce n'est certainement pas parce que je cherchais les toilettes? [...]

SIMONE-ALICE. Viens.

SIMONE. Non.

SIMONE-ALICE. Franchement!

SIMONE. Quoi ?

SIMONE-ALICE. Ben. [...] Va faire tes valises.

SIMONE. Je t'ai dit que je voulais rester ici (*S*, p. 77-79).

Le refus de croire que sa mère peut décider pour elle-même ce dont elle a envie sert d'argument à Simone-Alice pour resserrer son contrôle et la convaincre de la suivre. Cette décision semble pourtant paradoxale puisqu'en début de pièce, Simone-Alice évoquait ces mêmes raisons – les pertes de mémoire – pour l'installer au centre. Dans les deux cas, le point de vue de Simone n'est jamais pris en considération.

Pour tenter une ultime fois de refermer son emprise sur Simone, Simone-Alice y va d'arguments plus ou moins concluants, lui servant des « Je veux pas que tu t'en fasses pour moi » ou encore, pour tenter de l'amadouer « Je veux que tu vives ça, être grand-mère » (*S*, p. 79). Voyant qu'elle n'arrive pas à la convaincre par les sentiments, elle change de tactique, menaçant de « porter plainte » (*S*, p. 80) contre Jessy puisque leur relation serait « de l'abus » (*S*, p. 81). Elle n'hésite

pas non plus, le plus sérieusement du monde, à demander aux deux partenaires s'ils ont « mis une capote / au moins » (S, p. 81), ce à quoi ils répondent par un grand éclat de rire. Ce rire agit ici comme élément barrière pour Simone, qu'elle braque devant sa fille, lui demandant par la même occasion de « [d]éserrer[r] les griffes » (S, p. 81). Simone suggère ici à Simone-Alice de défaire son emprise, d'une part sur son propre corps, qu'elle prépare avec acharnement à la maternité, et d'autre part sur le corps de sa mère, qu'elle croit pouvoir déplacer comme bon lui semble, sans son consentement. Cette dernière confrontation entre Simone et Simone-Alice s'apparente, pour la plus âgée des deux, à un « combat contre la dureté du monde » (Lagrave, 2009, p. 120). Si la réaction de Simone-Alice contre les libertés que prend sa mère, au sujet de la sexualité par exemple, semble si vive c'est que Simone cherche toujours à affirmer sa « vieillese sujet » (Membrado, 2013), comme le montre le « je t'ai dit que je voulais rester ici » dans le dialogue cité plus haut. Cette affirmation représente une « capacité de remise en cause des valeurs dominantes » (Lagrave, 2009, p. 120) puisque ce n'est pas seulement au centre de soins que Simone désire rester, mais bien avec Jessy, dans son lit, tout aussi invraisemblable que cela puisse paraître à Simone-Alice. À l'emprise de sa fille, que l'on peut apparenter « à la violence des rapports sociaux » (p.120) sous le néolibéralisme, Simone « oppose la vulnérabilité » (p. 120). Je traiterai de cette vulnérabilité en termes de déprise et de résistance, mis en relation avec le personnage de Jessy, dans la section suivante.

Ainsi, une analyse de la relation entre les deux personnages féminins éclaire l'emprise de Simone-Alice sur Simone, mais aussi la résistance de cette dernière face à sa fille. En regard des scènes entre les deux femmes, on peut suggérer qu'il s'agit d'une relation qui s'inscrit dans une dynamique postféministe. Simone-Alice renvoie l'image d'une femme de carrière, qui court littéralement vers l'équilibre parfait entre travail et famille, cherche la perfection à travers un très grand contrôle de soi. Si cette course à la réussite professionnelle a fait en sorte que la fille n'a pas

été présente dans la vie de sa mère depuis sept ans (comme l'indiquait une précédente réplique de Simone), peut-être est-ce aussi parce que Simone-Alice a elle-même l'impression que sa mère n'a pas été très présente dans sa vie. À cet effet, elle met en lumière ce lien brisé entre elles, lorsqu'elle lui lance « crisse-toi de ma yeule, c'est ce que t'as toujours faite! » (S, p. 81). Ces éléments combinés peuvent expliquer le refus, à tout le moins le malaise qu'il y a entre les deux femmes à ce que la plus jeune s'occupe de la plus âgée. Il apparaît aussi intéressant de considérer cette relation par le prisme de la fracture générationnelle, un refus de garder un lien avec une génération de femmes antérieure et de valoriser des relations nouvelles, comme ce qu'entrevoit Simone-Alice avec son projet de maternité. Cet aspect fait ressortir la sensibilité postféministe de cette dernière et rappelle ce que Catherine Rottenberg nommait le *splitting* néolibéral entre les femmes (voir le chapitre 3). Alors que Rottenberg définit cette fracture sociale sur la base des classes sociales, entre les femmes riches et les plus pauvres, cette fracture s'inscrit dans un imaginaire du corps dans *Simone et le whole shebang*. Le *splitting* s'opère entre jeunesse et vieillesse cette fois-ci et crée une tension entre le désir de contrôle de Simone-Alice et le besoin de Simone de conserver une partie de sa liberté de choix face à sa fille, malgré la maladie.

4.3.2 *La relation entre Simone et Jessy : une représentation dramaturgique de la déprise*

La rencontre incongrue entre Simone, atteinte de la maladie d'Alzheimer, et Jessy, aux prises avec une étrange « maladie de muscles » (S, p. 62), met de l'avant la dégénérescence du corps et de l'esprit, tout en révélant la délicate solidarité qui en résulte. Cette relation vient contrebalancer celle, tendue, entre Simone et sa fille. L'amitié qui se développe graduellement entre les deux personnes plus âgées renvoie l'image d'une Simone qui tend encore vers le désir, pas seulement sexuel, mais vers un désir tout entier de la vie. Les moments passés avec Jessy s'inscrivent dans une vieillesse sujet, encourageant la lenteur du temps et se détournent d'une course

effrénée vers le « vieillir jeune » (Lagrave, 2009, p. 117), c'est-à-dire un certain état de lutte pour conserver une apparence de jeunesse malgré un âge plus avancé.

Sa relation avec Jessy permet à Simone d'établir, tout au long de la pièce, son processus de déprise (Meidani et Cavalli, 2019; Membrado, 2013), c'est-à-dire d'aménager autrement son quotidien en tenant compte de sa nouvelle situation (Meidani et Cavalli, 2019). Pour celle qui est aux prises avec un stade précoce de la maladie d'Alzheimer, le processus de déprise s'avère important pour demeurer ancrée dans le présent, pour rester alerte et, d'une certaine manière, en contact avec la réalité. Dans les moments qu'elle passe avec Jessy, on est amené dans un « parcours des âges » (Membrado, 2013, p. 10), c'est-à-dire que l'autrice met en texte certaines expériences antérieures vécues par Simone et montre, par leur réactualisation, leur influence sur son processus de déprise.

Le langage pour activer la déprise

Dans la scène deux, Simone et Jessy se retrouvent dans la même salle de bain, la première coincée et ne sachant plus comment ouvrir la porte et le second, immobile dans la baignoire, incapable de s'en extirper. Jessy en profite pour provoquer Simone au sujet de sa situation :

JESSY 70 ANS. [...] À crère qu'ils te *spray* 'ec un *push-push* rempli de jus de vieux quand tu rentres icitte.

SIMONE. Je ne suis pas vieille.

JESSY 70 ANS. *Come on*. Je suis un *old cowboy*. T'es une *crazy old bitch*. On dguérit pas de t'ça.

SIMONE. Je ne fais pas mon âge. Tout le monde / le dit.

JESSY 70 ANS. Tu peux plus porter de rase-plotte. Tu peux pas décider de quoisse tu veux. *Too bad*.

[...]

Simone tente d'ouvrir la porte, mais elle ne semble même plus savoir se servir d'une poignée.

JESSY 70 ANS. Gar' si t'as l'air folle [...].

SIMONE. Fermez donc votre... votre

JESSY 70 ANS. T'es *stuck* devant une poignée de porte. *I'm telling you*. / T'es finie.

Simone se précipite sur Jessy et tente d'enfoncer sa tête dans le bain.

SIMONE. Allez-vous fermer votre gueule! Je ne suis pas finie! Je ne suis pas vieille. J'ai ma carte opus. J'ai fait le *front page* du Elle Québec avec Patricia Paquin. Je n'ai pas

d'affaire ici, moi, je suis parfaitement autonome. Je sers encore à... Je joue des... Je suis Simone Bécaud, tabarnac! Simone / Bécaud (*S*, p. 29-31).

Cet échange de répliques met en relation de l'état d'esprit confus de Simone avec ses grands moments de lucidité, rendant ainsi perceptibles ses tentatives d'autonomie corporelle et sa prise de conscience liée à sa situation. Le combat entre l'esprit défaillant et le corps qui se braque contre les commentaires sexistes et âgistes montre la mise en œuvre de la déprise chez Simone. Devant les « *crazy old bitch* » et les « T'es finie » de Jessy, le corps de Simone se manifeste, encore une fois par le langage, dans une performativité de la parole. Elle confronte d'abord les assignations aux stéréotypes par des négations (« je ne fais pas mon âge », « je ne suis pas vieille », « je ne suis pas finie »), dans un désir de se nommer telle qu'elle se perçoit encore, c'est-à-dire, active et lucide. Puis, alors qu'elle tente physiquement de faire taire Jessy dans la baignoire, sa parole devient littéralement agissante. Simone se relève des insultes et tient tête à Jessy avec ces « j'ai », « j'ai fait », « je sers », « je joue » et, finalement, « je suis ». Ces verbes d'action et d'état qui jaillissent actualisent des expériences passées et mettent en œuvre la déprise. Ici, c'est bien le dire qui redresse le corps vacillant de Simone, le rappel de ce qu'elle était et de ce qu'elle faisait, qui lui permet d'affronter les insultes de Jessy. Finalement, sa lucidité en partie retrouvée, elle déclare sans équivoque : « Je suis Simone Bécaud tabarnac » et balaye d'un coup ce à quoi le vieux cowboy voulait la rabaisser. Elle établit ainsi cette exigence de respect sur laquelle se construit leur amitié et leur complicité pour la suite de la pièce.

Réactualisation des souvenirs

Dans la scène où les deux personnages se trouvent dans un bar (*S*, 2016, p. 59), buvant quelques verres, écoutant de la musique et se racontant des souvenirs, Simone n'apparaît pas non plus comme un « problème social » (Membrado, 2013, p. 8) dont il faudrait s'occuper, tel que se la représente sa fille. Quand Jessy exige de Simone, pour le plaisir, « Tu chantes. Je swing. [...] »

(S, p. 62), lui rappelant que « [r]ien faire du restant de tes jours, ça c'est dangereux. [...] » (S, p. 63), c'est encore le processus de la déprise qui est à l'œuvre. Cette soirée hors des murs du centre est là pour rappeler à Simone ses années de comédienne, réactualisant son plaisir de se trouver sur une scène pour jouer et chanter. Le lieu du bar est significatif à cet égard en raison de l'énergie qu'il demande au corps, comparativement à la lassitude qui se dégage du centre où habitent les deux amis. Les imaginaires aussi associés au bar, synonyme de réjouissances et de libertés, sont très présents dans les souvenirs de Simone. Lors de son arrivée au centre, à la première scène, elle dit d'ailleurs à Simone-Alice : « Je vais t'attendre au bar » (S, p. 10), exigeant « un martini » (S, p. 11) puisqu'il « n'y avait même pas de vin offert sur le vol » (S, p. 14). La soirée avec Jessy vient ainsi combler les fantasmes de fête de Simone, lui rappelant sa capacité et son droit à la joie, malgré sa situation.

Le processus de la déprise ne serait pas aussi efficace dramaturgiquement si l'autrice n'avait pas inséré, à même cette scène de célébration, un souvenir rappelant le moment où la maladie d'Alzheimer a frappé Simone, qui coïncide aussi avec sa mise à l'écart de la vie artistique. Au moment où elle s'avance dans le bar pour aller chanter, Beaudry fait intervenir le personnage de Jessy 35 ans :

JESSY 35 ANS. On est *back* dans ses *memorys*, OK, ousque toute a commencé à *backflipper* dans son *brain* : (*Jessy 35 ans annonce, sur une musique de circonstance*;) « Mesdames et messieurs, la gagnante pour la catégorie rôle principal féminin dans une télésérie dramatique est remis à... »

Simone se rend à la scène pour prendre son prix.

SIMONE. Merci! Ça fait chaud au cœur! [...]

[...]

SIMONE-ALICE, (*Elle laisse un message téléphonique*). Allo maman... C'est moi. Je t'ai vu [sic] à la télé hier soir. Les Gémeaux. T'es venue chercher un prix [...]. Tu t'es pas aperçue que c'était pas ton nom? [...] (S, p. 63-64).

Ce souvenir pour le moins humiliant du gala vient se superposer à la soirée au bar, interrompant momentanément le processus de déprise. La maladie d'Alzheimer a pour effet de raviver un

moment passé douloureux chez Simone, tout en la ramenant simultanément dans un présent de plus en plus contrôlé par ses pertes de mémoire. Cet enchevêtrement troublant des différents parcours de vie (Membrado, 2013) de Simone donne l'impression d'une lutte au sein même du corps du personnage féminin et rend compte de la non-linéarité du parcours de vieillissement de Simone, cette non-linéarité étant principalement due aux effets de la maladie d'Alzheimer. La scène met aussi en lumière la façon dont la société construit les femmes artistes qui sont moins jeunes, c'est-à-dire comme des problèmes à écarter de la scène artistique. La gêne perceptible dans la réplique de Simone-Alice, c'est celle de toute une communauté face au vieillissement des femmes, un embarras qui justifie leur effacement de la vie publique de manière générale.

Cette scène du bar, toutefois, consolide l'amitié-amour entre Simone et Jessy et les pousse à se rapprocher. Faire l'amour apparaît, à la scène six, comme un des éléments de déprise les plus efficaces. Ce moment d'intimité entre les deux personnages donne à voir de quelle manière les pertes de mémoire de Simone lui permettent, aussi paradoxal que cela puisse paraître, d'opérer un certain lâcher prise face à sa condition physique. Par exemple, dans le premier segment de leurs ébats, le personnage féminin parle de « quêter un *lifting* à [sa] fille », de son « visage d'écureuil », de ses « yeux [qui] tombent » ou encore de sa « cuisse démesurément grosse comparée à l'autre » (*S*, p. 72). Ces commentaires au sujet de son corps de femme âgée servent à camoufler sa gêne, avouant que « [ç]a fait longtemps qu'[elle] [s'est] dévêtue devant un homme » (*S*, p. 73). Mais lorsqu'à la blague elle lance à Jessy « Vous êtes qui vous ? Qu'est-ce que vous faites dans mon lit ? » (*S*, p. 75), jouant avec sa maladie pour faire rire son amant, la timidité se dissipe et ils poursuivent leur rapport sexuel dans le rire et la bonne humeur. En manipulant ainsi ses pertes de mémoire, Simone place ces dernières sur un pied d'égalité avec les autres désagréments qu'elle et Jessy vivent pendant leurs ébats, comme la recherche du langage approprié pour dire ce qu'ils aiment, ou encore les petites douleurs physiques. À plusieurs reprises, par la suite, le texte indique

qu'« *[i]ls rigolent* », montrant ainsi une représentation de la sexualité où les corps sont libres et décomplexés, où même l'esprit défaillant de Simone peut trouver un peu de plaisir. Les brèches de lucidité qu'elle nourrit d'humour forment des moments de déprise, qui permettent, au sein de la dramaturgie, de « rend[re] intelligible des figures variées du vieillissement » (Meidani et Cavalli, 2019, p. 12). Contrôler en quelque sorte sa propre maladie grâce à l'humour confère à Simone un pouvoir supplémentaire et ce rapport ludique à sa situation neurodégénérative lui redonne confiance en ses moyens physiques.

Simone et le whole shebang : la vieillesse comme rempart contre le féminisme néolibéral

Comme le suggère Lagrave (2009), « [i]l faudrait pouvoir être vieux toute la vie, pour ralentir les cadences au travail, pour défendre une sexualité déconnectée de la procréation, pour oser dire qu'il y a des limites à l'autonomie et avouer que l'on a besoin des autres » (p. 120). C'est ce à quoi le personnage de Simone nous convie dans la pièce d'Eugénie Beaudry. Malgré l'emprise qu'exerce sa fille, elle réussit à naviguer à travers les différentes situations qu'elle traverse, principalement grâce au processus de la déprise. Celui-ci s'établit au moyen du langage et des joutes verbales auxquelles Simone peut toujours se prêter, de même qu'en vivant certains moments de connivence et d'intimité avec Jessy. Ces fluctuations dans les représentations de la femme vieillissante et malade échappent ainsi à une logique de performance et de jeunesse. La vieillesse peut encore être un « moment de révolte et de subversion » (Lagrave, 2009, p. 113); c'est ce qu'expose la représentation dramaturgique du corps de Simone; il lutte et résiste. Entre emprise et déprise, cette figure de la femme âgée demeure pertinente pour raconter autrement la liberté de choix des femmes au théâtre.

Conclusion partielle : la liberté de choix des personnages féminins

Les analyses du chapitre 4 se sont surtout concentrées sur les personnages féminins et sur les différentes façons dont ils mettent en œuvre la liberté de choix en rapport avec les questions du

corps féminin et de la sexualité. Reprenant les concepts du « gynaeopticon » et du *girlfriend gaze* développés au chapitre 3, j'ai montré comment la relation entre les personnages de *Table rase* est structurée par ce *girlfriend gaze*. Avec une analyse de leurs discours autour des pratiques sexuelles hétérosexuelles, j'ai expliqué comment elles entérinent des stéréotypes postféministes qui valorisent à outrance la sexualité hétérosexuelle active. Grâce au personnage de Sarah, cependant, qui tient le rôle d'*outsider* dans cette pièce, les discours normatifs sur la sexualité des femmes sont contrebalancés par un point de vue singulier, qui refuse la sexualité et la jouissance comme moyens de se faire valoir. Dans *Baby-sitter*, j'ai relevé comment les personnages masculins développent des idées fantasmées au sujet des femmes, alors qu'ils n'accordent aucune attention aux réalités vécues par les personnages féminins. Ces femmes, avec toute une série de jeux, dont la teneur ironique est centrale, confrontent les personnages masculins et leur font voir qu'elles peuvent se réaliser en dehors de leur regard. Finalement, dans une analyse des relations qu'entretient Simone avec sa fille Simone-Alice et son nouveau compagnon Jessy, dans *Simone et le whole shebang*, j'ai fait ressortir de quelle façon la figure de la femme plus âgée permet de configurer autrement la liberté de choix des femmes au théâtre.

La troisième et dernière partie de cette thèse se concentrera sur les représentations de la militance dans la dramaturgie des femmes. Je commencerai par analyser le mouvement *#MeToo*, mouvement de dénonciation de la culture du viol et des violences à caractère sexuel qui a considérablement influencé les autrices dramatiques au cours des dernières années.

TROISIÈME PARTIE

MILITANTISME, PRISE DE PAROLE ET LIBERTÉ DE CHOIX

CHAPITRE 5

La dramaturgie sociale de #MeToo : la liberté de dire non

Je sors du monde du silence [...] Je parle. Je peux parler.
- Blackburn (*La Nef des sorcières*, 2014 [1976], p. 41).

Dans la troisième partie de cette thèse, je me concentrerai sur des événements et des mouvements sociaux qui ont généré ces dernières années une reprise de la parole publique des femmes et qui ont, par le fait même, influencé leur dramaturgie. En ce sens, on ne peut passer outre le mouvement #MeToo/#MoiAussi. C'est l'actrice Alyssa Milano qui s'empare du mot-clic #MeToo, à l'automne 2017, au moment où éclate l'affaire Weinstein aux États-Unis, mot-clic que la militante afro-américaine Tarana Burke avait déjà employé en 2006⁵¹. En France, #BalanceTonPorc apparaît dans ce sillon, alors qu'au Québec surgit #MoiAussi, pendant que des hommes influents du milieu culturel sont dénoncés et certains même accusés. Ainsi, le mouvement est souvent comparé à une déferlante, une déferlante de récits et de témoignages à l'ampleur inégalée : des gestes déplacés d'un collègue à la violente agression sexuelle, c'est à une multiplicité d'histoires qui se rejoignent sur « le *continuum* des violences sexuelles » (Kelly, 2019 [1987]) que nous avons été confronté·e·s. Ne plus se taire, dénoncer, raconter ce qui a été trop longtemps tu, tel est un des objectifs derrière #MeToo, considéré comme « a movement of mass disclosure » (Phipps, 2019, p. 2). Au Québec, l'avocat et chercheur en droit Michael Lessard (2017) mentionne que c'est, notamment, le projet avorté de #AgressionNonDénoncée, en 2014, qui a mené à l'apparition de #MeToo et à ses modalités particulières de prises de parole et de dénonciations sur

⁵¹ Voir Souffrant, K-A, (2020). « Les origines premières du mouvement #MoiAussi », *La Gazette des femmes*, en ligne <https://gazettedesfemmes.ca/18662/les-origines-premieres-du-mouvement-moiaussi/>. Souffrant y explique comment le mot-clic est apparu bien avant la vague de 2017 et de quelle manière les militantes afro-américaines ont été effacées de l'histoire de l'émergence de ce mouvement. Voir aussi Souffrant (2022).

les réseaux sociaux, principalement sur les plateformes Twitter et Facebook⁵². C'est la perte de confiance dans les instances juridiques, soutient-il, à l'instar de Véronique Nahoum-Grappe (2018), et l'usage répété de la présomption d'innocence à laquelle les agresseurs ont droit, qui a miné #AgressionNonDénoncée au Québec⁵³. Ainsi, donner le nom et les détails d'un harcèlement sexuel vécu en milieu de travail, voici ce qui devait animer les débuts de #MeToo, en frappant les milieux de travail, celui du cinéma plus particulièrement, puis débordant grâce aux réseaux sociaux.

Après un survol des différentes études entourant la naissance du mouvement et ses modalités, une constante se dégage : la prise de parole des femmes constitue le cœur de #MeToo. Peu importe que l'on analyse ce qui est dit, dénoncé, raconté, que l'on observe la forme de ces témoignages, les mots employés, leurs lieux d'émergence, leurs visées et ce qu'ils produisent comme réaction; c'est *l'action de parler* qui compose l'idée-force du mouvement. On ne peut, en ce sens, éviter le rapprochement avec le théâtre, art de la parole par excellence, et avec certains de ses mécanismes dramatiques, ainsi que s'y consacrent d'ailleurs Carly Gieseler (2019) et Rosemary Clark (2016), comme on le verra un peu plus loin. L'objectif de ce chapitre est donc d'arriver à créer ce que j'appelle une dramaturgie sociale de #MeToo. Dans son sens théâtral, j'entends par dramaturgie, ce qui consiste en une « "lecture" destinée à déterminer les lieux de passage du texte

⁵² Au moment d'écrire ce chapitre, à l'été 2020, une autre vague de dénonciations de violences à caractère sexuel se déployait sur les réseaux sociaux. Cette vague a particulièrement atteint les milieux culturels québécois, notamment ceux du théâtre, de la littérature et de l'humour. Cette vague avait ceci de particulier cependant qu'elle a réuni des gens dans des groupes privés, sur Facebook par exemple, où les personnes pouvaient dénoncer et nommer directement un agresseur. J'en ai parlé dans un court essai critique intitulé « La lecture comme engagement » dans le numéro 329 de la revue *Liberté*, paru à l'été 2020 (Voir Garneau, 2021).

⁵³ La présomption d'innocence martelée à l'époque de #AgressionNonDénoncée par des agresseurs présumés s'est transformée, avec #MeToo. En effet, ces derniers intentent maintenant des procès pour diffamation contre les femmes qui osent parler publiquement des violences sexuelles vécues. Au Québec, ce fut notamment le cas du fondateur de *Juste pour Rire* Gilbert Rozon envers les animatrices Julie Snyder et Pénélope McQuade. Voir à ce sujet : <https://www.ledevoir.com/societe/justice/691521/poursuite-baillon-la-cour-d-appel-rejette-la-requete-de-julie-snyder-et-penelope-mcquade>. Aux États-Unis, il est difficile d'oublier le très médiatisé procès en diffamation intenté par l'acteur Johnny Depp envers son ex-épouse, l'actrice et mannequin Amber Heard. Même si cette dernière a répliqué par un autre procès en diffamation et que les deux vedettes ont toutes les deux été reconnues coupables l'une envers l'autre, c'est finalement Johnny Depp qui s'en est le mieux sorti – et qui a reçu le plus de soutien public. Voir : <https://www.ledevoir.com/societe/717813/jury-verdict-proces-depp-heard>.

à la scène » (Biet et Triau, 2006, p. 27), une « pensée du passage à la scène des pièces de théâtre » (Danan, 2010, p. 8). En construisant la dramaturgie sociale de *#MeToo*, je souhaite mettre au jour cette « pensée » qui se révèle dans la mise en récit des expériences de violences sexuelles au cœur du mouvement. À la suite de Nahoum-Grappe (2019), qui a déterminé quatre « extensions » à *#MeToo*, c'est-à-dire les extensions quantitative, géographique, contextuelle et sociologique (que je détaille plus bas), j'en ajoute trois autres, soit les extensions historique, performative et discursive, créant ainsi sept « lieux de passage » pour cartographier les figures phares, les origines, l'étendue et certains angles morts de *#MeToo*. J'accorderai une attention particulière à l'extension performative et à l'importance des régimes de parole qui se développent dans le mouvement puisque c'est à partir de ceux-ci plus spécifiquement que j'analyserai les deux pièces qui composent le corpus du chapitre six, soit *La Nuit du 4 au 5* de Rachel Graton (2018) et *Guérilla de l'ordinaire* de Marie-Ève Milot et Marie-Claude St-Laurent (2019). Faire la dramaturgie de *#MeToo* me paraît important aussi pour situer le contexte dans lequel s'inscrivent ces deux pièces et pour cerner les influences du mouvement de dénonciations sur leur forme et leur contenu. On verra également, avec les diverses extensions nommées, de quelle manière *#MeToo* entretient une relation ambivalente avec le néolibéralisme et le postféminisme.

5.1 Extension quantitative : actrices, spectatrices, (inter)locutrices

Cette première extension, liée au nombre, fait état des personnes qui ont participé, de près ou de loin, à l'apparition puis à la circulation des histoires qui forment *#MeToo*. Selon Nahoum-Grappe (2018), c'est plus de 500 000 témoignages qui se seraient accumulés en quelques semaines. La chercheuse ne fait cependant pas mention de la plateforme précise d'où elle tient ces données, ce qui ne nous permet pas de circonscrire très précisément à qui elle fait référence. Ses recherches portant sur le contexte français, il est fort probable que ces chiffres s'y rapportent. Autrement, Gieseler (2019) parle plutôt de sept millions de tweets générés en quelque dix jours et d'une

douzaine de millions de publications (*posts*) et de commentaires en moins de 24 heures. En tout, les courtes phrases caractéristiques de *#MeToo* seraient apparues dans plus de 85 pays autour du globe.

5.2 Extension géographique : l'espace dramatique

Ce que Nahoum-Grappe définit comme « l'extension géographique » (2018, p. 113) caractérise à mon sens l'étendue de *#MeToo* dans divers pays. En plus des États-Unis, du Québec et de la France nommés plus haut, Alison Phipps (2019) mentionne l'apparition de mots-clics en Espagne (*#YoTambien*) de même qu'en Chine (*#RiceBunny*), qui aurait été censuré. De plus, la revue *Mouvement* (2019) a recueilli les points de vue de militantes de l'Espagne, de l'Argentine et de l'Inde pour mieux saisir l'amplitude de *#MeToo*, les différences d'origines et d'effets d'un pays à l'autre. Un entretien avec la journaliste et militante féministe argentine Marianna Carbajal (conduit par Inès Ichaso, 2019) brosse le tableau des actions du mouvement féministe argentin, très actif au cours des dernières années au sujet des violences faites aux femmes. Des marches contre les féminicides, la dénonciation d'acteurs populaires accusés de harcèlement et d'agressions sexuelles, la création de mots-clics tels que *#NiUnaMenos* (Pas une de moins), en 2015, bien avant l'apparition de *#MeToo*, ou encore *#MiráCómoNosPonemos* (Regarde dans quel état nous nous mettons), créé lui en 2018, en appellent à la solidarité des Argentines. Selon Carbajal, ces mouvements de prise de parole visent, entre autres, à déconstruire le mythe de la femme qui ment et l'amplitude des dénonciations fait en sorte qu'une évolution des mentalités est perceptible. La journaliste et militante affirme que de nombreux changements ont pu être observés à la suite des dénonciations, notamment dans la publicité et les sports, de même que dans le langage. Elle souligne également que les instigatrices de ces mutations sociales sont souvent des jeunes femmes et que celles-ci parviennent à influencer les plus âgées, donnant une force supplémentaire et intergénérationnelle à ce mouvement social. La même magnitude se fait sentir en Espagne, tel que

le rapporte la journaliste espagnole Antonia Ceballos Cuadrado (2019), qui revient pour sa part sur les mobilisations dans ce pays, avant et après *#MeToo*. Comme ailleurs, des histoires largement médiatisées de violence faite aux femmes suscitent une colère qui mène à la mobilisation des femmes espagnoles et, après l'avènement de *#MeToo*, l'apparition de mots-clics suit parfois certaines de ces révélations : Ceballos Cuadrado mentionne l'importance de la grève générale des femmes du 8 mars 2018 ainsi que l'ampleur du mouvement numérique *#Cuéntalo* (Raconte-le). Ce *#MeToo* espagnol a pris naissance en avril 2018, après que cinq violeurs ont été condamnés à une peine réduite pour le viol d'une jeune fille de Pampelune. En rendant leur jugement, un des trois juges a même osé demander que les violeurs soient acquittés, déclarant que « la survivante n'avait pas ressenti de douleur et que les violeurs n'avaient pas utilisé ni la violence ni l'intimidation et que ça ne constituait donc pas une agression sexuelle » (Ceballos Cuadrado, 2019, p. 16-17). À partir de ce moment, « 79 000 femmes ont partagé leurs histoires d'agressions sexuelles dans presque 3 millions de tweets » (2019, p. 17). Ici, contrairement au *#MeToo* américain, ce sont largement des Espagnoles anonymes, des citoyennes ordinaires qui prennent la parole et alimentent cette colère collective. Dans ce trop bref survol de l'extension géographique de *#MeToo*, une différence notable se révèle dans la manière dont sont traitées les violences sexuelles et dans la façon de nommer les objectifs de ces luttes sociales. À la fois pour Marianna Carbajal et pour Antonia Ceballos Cuadrado, le but ultime des mobilisations reste de voir « la fin du patriarcat » (Ichaso, 2019, p. 30). Ce choix discursif très fort semble éclairer les orientations de ces différents mouvements et l'importance, dans certains pays plus qu'ailleurs, de s'attaquer clairement à la domination masculine qui sous-tend les violences à caractère sexuel. Il s'agit d'une différence majeure avec le contexte américain, comme j'en parlerai un peu plus loin.

5.3 Extension contextuelle : les lieux

À plus petite échelle, le « débordement [...] [du] cadre » dont traite Nahoum-Grappe (2018, p. 113) rejoint ce que je me permets d'appeler les lieux visés par le mouvement. Rapidement, ce qui se voulait d'abord des dénonciations liées aux milieux de travail s'étend pour atteindre « d'autres champs comme les souvenirs d'enfance, de voyages, d'activités diverses » (Nahoum-Grappe, 2018, p. 113). Une étude de Cousin, Landour *et al.* (2019) aborde également certaines réactions venant des milieux de travail plus nantis face à ces dénonciations. En mentionnant que c'est particulièrement dans la sphère du travail que s'exercent « les enjeux de pouvoir entre les femmes et les hommes » (2019, p. 7), Cousin, Landour *et al.* notent que certaines femmes plus privilégiées, comme des cadres ou des directrices, refusent de s'identifier en tant que féministes et nient du même coup qu'elles puissent être victimes de diverses formes de discrimination (voir aussi Phipps, 2019), comme si leur statut supérieur dans leur milieu de travail les protégeait. Or les secousses provoquées par le mouvement *#MeToo* dans ces espaces « peuvent se lire comme un révélateur de la résistance des femmes salariées face à une appropriation masculine » (Cousin, Landour *et al.*, 2019, p. 16). Si les femmes peuvent maintenant occuper les emplois qu'elles désirent et disposer de leur corps comme elles l'entendent, - les chapitres 1 et 3 ont mis de l'avant cette liberté de choix affiliée au néolibéralisme et au postféminisme -, il reste que les violences systémiques demeurent l'élément à affronter pour les femmes, quel que soit leur niveau de « libération ». *#MeToo* réitère que le pouvoir et la domination se jouent encore sur le terrain du corps des femmes et de son appropriation (Guillaumin, 1992), peu importe les contextes et les milieux dans lesquels elles circulent.

5.4 Extension sociologique : hiérarchisation des personnages principaux et secondaires

L'extension sociologique montre à première vue « que ce sont dans des milieux de femmes ayant fait des études ou bénéficiant d'une reconnaissance symbolique dans des milieux

culturellement emblématiques [...] comme celui du cinéma, que naît le mouvement » (Nahoum-Grappe, 2018, p. 113). C'est donc à partir de milieux plus privilégiés que se répand ensuite *#MeToo*. Pourtant, Nahoum-Grappe ne manque pas de souligner que certains milieux sont plutôt sous-représentés, comme les milieux très pauvres ou encore, très riches, ce qui nous force à constater que ce sont davantage les femmes de classe moyenne, éduquées, qui ont accès à l'Internet et à des outils technologiques, qui se sont senties interpellées par le mouvement et qui ont décidé d'y prendre part. De plus, *#MeToo* n'est guidé par aucune figure de proue; il s'agit plutôt d'un mouvement de parole collectif et diffus (Nahoum-Grappe, 2018). Or l'éclairage jeté sur certaines femmes confirme la sélectivité des médias au sujet de leur droit de parole et de leur médiatisation. Rottenberg (2017) et Phipps (2020), par exemple, mentionnent que les médias occidentaux, surtout américains encore une fois, s'intéressent davantage aux dénonciations de femmes plus privilégiées, blanches et populaires, et oublient souvent de parler des débuts du mouvement, porté par des femmes noires et racisées. On verra dans la prochaine section l'exemple de l'initiative *Time's Up*. L'échantillon très restreint des voix qui s'expriment laisse donc dans l'ombre des individus, qui, par leur expérience de la violence sexuelle dans des contextes sociaux différents, complexifient pourtant la nature de *#MeToo* et en élargissent l'interprétation et la portée.

5.4.1 Individualisme et blanchité politique

Le *#MeToo* dont parlent les médias nord-américains cache ainsi des angles morts de classe, raciaux et hétéronormatifs (Phipps, 2019, 2020; Gieseler 2019; Rottenberg, 2017) qu'il faut mettre en lumière. Phipps (2020) et Rottenberg (2017, 2018) s'entendent sur l'idée de la présence d'un féminisme néolibéral dans les sociétés occidentales (et particulièrement aux États-Unis), aussi appelé, chez Phipps, « mainstream feminism », « media feminism » ou « popular feminism » (2020, p. 5). Ce type de féminisme est défini principalement par son individualisme, sa valorisation de la compétition et de la performance et son alliance avec les milieux conservateurs de droite

(Rottenberg, 2017; 2018), tel qu'établi au chapitre 3. Mais le féminisme néolibéral est également porté par ce que Phipps nomme le « political whiteness » (2019; 2020), que je traduis par blanchité politique. La chercheuse définit cette idée comme « a set of values, orientations and behaviours [...] inclu[ding] narcissism, alertness to threat and a accompanying will to power » (2020, p. 6). Dans le contexte d'un mouvement comme *#MeToo*, Phipps suggère qu'une « sexual violence politics inflected by whiteness will emphasize personal pain rather than structural power » (2019, p. 9). Autrement dit, la blanchité politique qui infiltre les luttes féministes en matière de violences sexuelles a tendance à dépolitiser ces dernières en orientant le regard vers les discours individuels sur la souffrance des victimes plutôt que vers les structures sociales qui causent et maintiennent cette souffrance. Cette critique d'un certain individualisme pourrait aussi être faite à la forme donnée aux dénonciations de *#MeToo*, c'est-à-dire des courtes phrases lancées sur des réseaux sociaux, résumant des expériences de violence sexuelle, mettant ainsi l'accent sur l'intime, le personnel, donc l'individuel. Dans *Guérilla de l'ordinaire*, on verra que les autrices ont cherché d'une certaine manière à critiquer cette blanchité du mouvement et à éclairer l'aspect systémique des violences à caractère sexuel, notamment celles vécues par les femmes autochtones.

De plus, Alison Phipps parle d'une « politique de la blessure » (« politics of the wound », qu'elle emprunte à Brown (1995)) qu'elle décèle chez les féministes blanches, réaffirmant que « victimhood is rewritten as a result of personal shortcomings rather than structural oppressions, and overcoming trauma becomes the problem rather than the structures and cultures that produce it » (2019, p. 12). Elle vise notamment l'initiative *Time's Up*⁵⁴, créée par des femmes d'influence peu de temps après l'écllosion de *#MeToo* et l'effacement général du travail des femmes et des

⁵⁴ *Time's Up* est une fondation d'aide juridique qui soutient les femmes qui luttent contre le harcèlement sexuel dans les milieux de travail. Les fondatrices sont des actrices blanches bien en vue, entre autres Jessica Chastain, Reese Witherspoon ou encore Nicole Kidman. Des actrices noires et latino-américaines font aussi partie du regroupement, telles que Eva Longoria, America Ferrara et Ava DuVernay. Voir le site web : <https://timesupnow.org/>

militantes noires dans ce contexte. Pour Phipps, ramener *#MeToo* à une série d'expériences individuelles recentre bien souvent ces expériences autour de questions identitaires, les détachant du même coup de l'histoire des luttes féministes (ce que je détaillerai davantage dans la section 5.5). Malgré le caractère systémique apparent des violences sexuelles qui se dégage des phrases dénonciatrices, on omet très souvent de traiter ces violences comme des rapports de domination (Phipps, 2019; Scott, 1991). Que les démarches engagées dans le cadre de *#MeToo* soit ramenées à des actions individuelles a pour effet de jouer sur la résilience des femmes et sur leur degré de responsabilité personnelle, comme leur capacité à surmonter le trauma, à se réappropriier le discours autour de leur agression (Phipps, 2019). Dans ce cadre, la résilience devient un autre rouage néolibéral qui, selon Phipps, tend à isoler les femmes chacune avec leur histoire plutôt que de nourrir une résistance collective qui pourrait politiser plus encore cette lutte contre les violences sexuelles. Dans l'analyse de *La Nuit du 4 au 5*, au chapitre suivant, je montrerai que le dialogisme et l'usage d'une diversité de régimes de parole ont pour effet de donner une certaine teneur collective, donc politique, à ce qui ressemble à première vue au monologue d'une seule victime.

Or un autre angle mort du mouvement sur lequel peu de choses semblent avoir été dites est celui de l'impossibilité, pour certaines femmes, de prendre la parole, tout simplement. En effet, « les conditions sociales définissent le degré de risques de la prise de parole et ses éventuelles conséquences », souligne la militante et journaliste indienne Noopur Tiwari (Ouardi 2019, p. 33). Certaines femmes, prises dans des situations complexes, incertaines, voire dangereuses ne peuvent tout simplement pas dénoncer leur agresseur. Si, avec *#MeToo*, l'accent a été principalement mis sur la prise de parole en tant qu'objectif, Tiwari s'est demandé : « Qu'arrive-t-il [...] une fois la dénonciation faite ? » (p. 33) Car si des femmes ne peuvent pas dénoncer, d'autres, au contraire, désirent peut-être aller au-delà de la « simple » dénonciation, c'est-à-dire confronter leur agresseur devant la justice. « Et, au cœur de ces procédures juridiques, lorsqu'elles existent, que leur arrive-

t-il [à ces femmes]? », réitère Tiwari (2019, p. 33). Pour tenter de répondre à ces nombreux questionnements, la journaliste a créé *Smashboard*, une « plateforme multifonction, à la fois réseau social, média et centre de ressources en ligne destiné à venir en aide aux femmes victimes de violences sexuelles » (2019, p. 31)⁵⁵. Les démarches conduisant à sa mise sur pied précèdent l'apparition de *#MeToo*, mais son développement s'est accéléré après les premières prises de parole publiques. Un des objectifs de *Smashboard* est de recueillir des commentaires, des récits de harcèlement et d'agression à partir desquels constituer une banque d'archives pouvant éventuellement servir aux victimes en cas de démarches juridiques. Il importe, pour Tiwari, qu'il y ait un après *#MeToo*, que des actions plus concrètes, comme la plainte formelle, voire la mise en accusation des agresseurs, soient également considérées comme des démarches légitimes, de l'ordre du possible. Tout comme les militantes argentines et espagnoles, Tiwari ne craint pas de nommer l'importance de « lutter contre le patriarcat » (2019, p. 31), ce qui a le mérite de donner une teneur collective et plus politisée à ces prises de parole.

5.4.2 Les communautés LGBTQI+

La place des personnes issues des communautés LGBTQI+ s'avère un autre sujet éclipsé des considérations sur *#MeToo*. Les représentations qu'on se fait du mouvement placent souvent à l'avant-plan les personnes hétérosexuelles (Gieseler, 2019) –, c'est-à-dire que ce sont la majeure partie du temps des femmes cisgenres qui sont victimes de violences sexuelles et que celles-ci sont dans la vaste majorité des cas commises par des hommes cisgenres. Pourtant, Gieseler rappelle que les personnes LGBTQI+ sont depuis très longtemps victimes de violences sexuelles, mais que le double stigmatisme – celui de vivre de la violence et d'appartenir à une communauté déjà stigmatisée

⁵⁵ Plus près de nous, je pense au site web *Dis son nom* qui a vu le jour à la suite de la vague de dénonciations de l'été 2020. On y retrouve en effet la « liste officielle des abuseuses et abuseurs présumés du Québec », qui regroupe à ce jour 1372 noms. Voir <https://www.dissonom.ca/>.

– fait en sorte que leurs expériences sont généralement reléguées dans l’ombre. À ce sujet, même si *Guérilla de l’ordinaire* laisse entrevoir une certaine sensibilité face à ces enjeux, il reste que ce texte ainsi que *La Nuit du 4 au 5*, analysés au prochain chapitre, mettent principalement de l’avant les propos de personnages hétérosexuels.

Gieseler questionne entre autres l’exclusion des femmes trans des mouvements comme *#MeToo*, alors que ce sont elles, et particulièrement les femmes trans noires, qui subissent le plus la violence sexuelle. La place que prend ou non la parole des jeunes s’identifiant comme gay, lesbienne, queer, trans ou non-binaire appartient aussi à la catégorie des angles morts que Gieseler se propose d’analyser. Comme j’en parlerai plus en détail dans la section 5.7.3, les adolescent·e·s et les jeunes adultes ont davantage de difficulté à reconnaître et à nommer leurs expériences de violence sexuelle (Savoie, Pelland *et al.*, 2018) et le poids est double si l’adolescent·e en question ne s’identifie pas comme hétérosexuel·le (Giseler, 2019). Les jeunes gens craignent alors d’être obligés de se soumettre à un double « *coming out* », celui concernant d’abord leur orientation sexuelle et ensuite les violences vécues. En outre, Gieseler soutient qu’il peut être difficile pour les personnes issues des communautés LGBTQI+ de se nommer et de parler de la complexité de leur situation face à la violence sexuelle avec le langage normatif et binaire généralement employé. La chercheuse revient sur la création du mot-clic *#MeQueer*, à Londres, dans la foulée de *#MeToo*, pour tenter de visibiliser une plus grande multiplicité d’expériences en regard de ces enjeux. Dans l’espoir d’élargir la discussion autour des violences sexuelles, Gieseler conclut : « The inclusion of *#MeQueer* and LGBTQ+ narratives within *#MeToo* might help accomplish a comprehensive interrogation of the heteronormative, hegemonic modes of regulation, surveillance, oppression, and violence against marginalized populations » (2019, p. 90). Au moment d’inclure *#MeToo* dans la recherche universitaire, la prise en considération de ces questionnements et réflexions servira à bonifier et à nuancer la place de certaines voix au sein du mouvement (Giseler, 2019).

5.5 Extension historique : faire éclater le temps

Placer #MeToo sur une ligne du temps permet aussi de contrer les discours voulant que le mouvement soit vu comme une nouveauté. Ainsi, une des idées phares qui se dessine à propos de #MeToo serait celle selon laquelle le mouvement ferait apparaître *la parole des femmes comme sujet*. Dans une étude menée auprès d'étudiantes françaises, majoritairement blanches, pour tenter de comprendre les effets de #MeToo sur elles, les chercheuses Viviane Albenga et Johanna Dagorn (2019) s'intéressent à l'articulation entre la dénonciation des violences sexuelles et l'inscription de ce geste dans l'histoire des luttes féministes. En effet, les entretiens réalisés confirment que « les étudiantes sont quatre fois plus victimes de harcèlement que la moyenne des femmes » (2019, p. 77) et, du même coup, que ces « étudiantes dénoncent davantage les faits et résistent différemment que leurs aînées » (p. 77). C'est justement ce rapport aux « aînées » qui pique la curiosité. Malgré certaines spécificités qui leur sont propres dans leur façon de militer et de dénoncer, les jeunes femmes avec qui Albenga et Dagorn se sont entretenues partagent nombre d'affinités avec le mouvement féministe dit de la deuxième vague, sans pour autant que ces jeunes femmes n'en soient conscientes ni même qu'elles reconnaissent ces affinités. Bien sûr, leurs modes de résistance, entre autres la « diffusion de concepts féministes issus de l'espace militant » (Albenga et Dagorn, 2019, p. 75) sur les réseaux sociaux majoritairement, leur donne une plus grande visibilité et une plus grande audience, et ce, beaucoup plus rapidement que leurs prédécesseuses. Malgré cette différence notable dans les modalités de diffusion et les formes de militantisme, il reste que ces étudiantes se rapprochent de la génération précédente par les « actions quotidiennes [et les] modes de résistance pratiques » (p. 76) qu'elles mettent à l'épreuve, la solidarité et le soutien qu'elles recherchent auprès des autres jeunes femmes, de même que par les modes de réappropriation de l'espace public qu'elles mettent en œuvre (Albenga et Dagorn, 2019). De plus, les chercheuses mentionnent le sexisme, la culture du viol, les différentes formes de

violence ainsi que les inégalités salariales comme enjeux d'importance et causes soutenues par les jeunes militantes. Fait intéressant noté par Albenga et Dagorn : ce sont ici « des étudiantes mobilisées, engagées [...] mais qui ne se reconnaissent pas dans le mouvement féministe » (2019, p. 76). Pourtant, « ces appropriations pratiques de *#MeToo* [...] s'articulent avec une perception cohérente du féminisme » (p. 77). Pour les chercheuses, « la dénonciation d'un système patriarcal, sexiste ou misogyne selon les termes choisis par les étudiantes et la mise en pratique d'une sororité face au viol et aux violences dans l'espace public, les relie fortement à la deuxième vague [du féminisme] » (p. 82).

Par conséquent, Albenga et Dagorn relèvent un autre angle mort important du mouvement *#MeToo*, qui passe bien souvent inaperçu dans les réseaux de diffusion plus *mainstream*, hors des circuits militants et féministes, à savoir que « la nouveauté attribuée à *#MeToo* mérite dès lors d'être discutée en rapport avec les revendications et l'héritage occultés des années 1970 » (p. 82). Pointer cette absence de rapprochement entre le mouvement actuel et les luttes des années 1970 éclaire la fracture qui s'est produite dans la transmission des luttes et des idées féministes entre ce moment et aujourd'hui. L'étude d'Albenga et Dagorn met d'ailleurs en évidence que les concepts et les réflexions féministes dont les étudiantes militantes font usage proviennent davantage des médias et des réseaux sociaux que des milieux d'études spécifiquement féministes. Les chercheuses notent donc que les étudiantes interrogées arrivent à nommer les enjeux des violences sexuelles, à souligner les modes de solidarité choisis pour les combattre, mais qu'elles ne parviennent pas à lier leurs luttes avec celles des années 1970. Albenga et Dagorn vont même jusqu'à dire que « *#MeToo* est [...] perçu comme un mouvement féministe absolument nouveau » (2019, p. 82) par les étudiantes. Comment pourrait-il en être autrement quand nous savons qu'une bonne partie de ces jeunes femmes, nées à la fin des années 1990 ou au début des années 2000, ont grandi avec cette pensée de « l'égalité déjà là » promue par le postféminisme, tel que détaillé au

chapitre 3 ? Dès lors, comment leur reprocher de voir en *#MeToo* une nouveauté manifeste, puisqu'elles ne connaissent pas, ou peu, les luttes des femmes qui ont mené à cet état de fait du « déjà-là »? Cousin, Landour *et al.* montrent également que « plusieurs éléments [de *#MeToo*] rappellent les prémisses des mouvements féministes contre les violences dans les années 1970 » (2019, p. 3). Les chercheuses mentionnent à juste titre que « c'est la dimension systémique des violences sexistes et sexuelles, structurée par le patriarcat, qui s'exprime dans la trajectoire du mouvement *#MeToo* validant plutôt les théories féministes de la domination » (p. 5). L'accumulation de paroles, de témoignages et de récits génère le mouvement et montre bien qu'il s'agit d'un système de domination et d'appropriation des femmes (Guillaumin, 1992), qui dépasse la seule considération des faits isolés. Ainsi, ce qui ressort de l'entretien avec les étudiantes françaises, c'est bien leur difficulté à nommer les violences sexuelles comme des outils de la domination patriarcale, ce qui permet d'avancer que les changements paradigmatiques du postféminisme et du féminisme néolibéral infléchissent également les propos d'une certaine frange des mouvements féministes français.

5.6 Extension performative : le rôle central de la parole sur la scène publique de #MeToo

Cette sixième extension, centrale pour bien mener l'analyse du corpus du prochain chapitre, permet d'observer en détail le socle sur lequel reposent les prises de parole publiques au sein de *#MeToo*. Il s'agit de ce que j'appelle la structure dramatique du mouvement, c'est-à-dire la production des phrases et des mots-clics, leur accumulation et, surtout, leur portée. *#MeToo* est un mouvement qui « ne demande pas d'actions particulières (comme le droit de vote ou le droit à l'IVG) » (Cousin, Landour *et al.*, 2019, p. 19), puisqu'il est basé principalement sur des régimes de visibilité des féminismes en ligne. Cousin, Landour *et al.* mettent l'accent sur cette modalité, d'ailleurs, à savoir ce qu'elles appellent « le caractère performatif » (2019, p. 5-6) de *#MeToo*, soit la logique suivant laquelle plus les mots sont dits, répétés et les histoires mises au jour, plus se crée

un précédent qui incite d'autres femmes à témoigner. Les chercheuses rappellent que la militante Tarana Burke, en 2007, souhaitait déjà que le mouvement serve à porter des messages de soutien aux autres femmes, dans l'espoir de briser l'isolement créé par la violence et les agressions. C'est ainsi que « la dénonciation de la violence semble devenir un régime de discours central et légitime pour dire et penser les rouages et les effets des rapports sociaux de sexe [...] » (Cousin, Landour *et al.*, 2019, p. 13). Quand on sait que l'accès au système de justice est un chemin parsemé d'embûches pour les personnes victimes de violence sexuelle, parler (et écrire, comme les textes dramatiques du chapitre 6 le démontrent) devient souvent le seul outil rapidement accessible pour formuler des dénonciations.

5.6.1 *Les actes de langage dans le contexte de #MeToo*

Mona Gérardin-Laverge, dans un texte de 2017, donne des pistes de lecture importantes pour comprendre la performativité au cœur de *#MeToo*. Elle met en effet la performativité du langage en relation avec ce qu'elle appelle « une puissance d'agir et un *empowerment* féministes » (2017, p. 94). Établie dans le domaine de la sémiologie, la chercheuse demande « si l'on peut faire autre chose avec les mots qu'entériner les rapports sociaux de domination » (p. 94) et, plus précisément, comment « réaliser des actes de langage [pour] fragiliser l'ordre social inégalitaire » (p. 94). Le cas de *#MeToo* semble tout indiqué pour répondre à cette question et déterminer plus clairement ce que signifie une puissance d'agir féministe dans ce contexte.

Selon Gérardin-Laverge, « il existe une co-constitution du langage comme acte et des conditions sociales qui permettent aux énoncés de réussir comme actes de parole » (p. 97). Cette réussite dépend, comme elle le laisse entendre à plusieurs reprises, de la légitimité – ou de « l'autorité sociale » – (p. 98) des locuteurs et des locutrices dans le contexte où se fait la prise de parole. Si la légitimité sociale des femmes leur a longtemps été refusée, et reste encore bien souvent contestée, l'ampleur collective de *#MeToo*, grâce à l'accumulation et au débordement des mots-

clics, leur a permis, en partie du moins et dans ce contexte, d'être entendues. Selon Gérardin-Laverge, cependant, les actes de langage liés à la reconnaissance d'un statut de dominée sont empreints de complexité. Elle mentionne que « lorsqu'un discours sexiste m'est tenu, je ne peux pas ne pas reconnaître la procédure invoquée, et en même temps, il y a une forme de contradiction à la reconnaître, puisque la reconnaître, c'est admettre mon infériorité sociale [...] (p. 100). Le même type de reconnaissance s'applique dans le cas de *#MeToo* : écrire et partager, en quelques lignes, une situation de violence sexuelle revient à reconnaître cette expérience et, donc, à se révéler victime (ou survivante) dans ce contexte. L'accumulation des phrases réaffirme, en ce sens, la persistance du patriarcat et donc l'infériorité sociale des femmes. *#MeToo* vient ouvrir cette brèche dans le rêve néolibéral et postféministe qui fait miroiter l'idée de l'agentivité des femmes, rêve dans lequel on leur fait croire qu'elles sont maintenant en mesure de décider librement ce qu'elles souhaitent faire et peuvent faire avec leur corps et dans la sphère sociale.

Le geste de témoigner, de dénoncer, cette impulsion qui pousse à écrire quelques mots et à raconter simplement les faits (Nahoum-Grappe, 2018), bref, ces courts récits forment, en quelque sorte, une modalité de dénonciation. Les phrases qui précèdent ainsi le mot-clic *#MeToo* deviennent performatives dans leurs effets individuels et collectifs, mettant en lumière leur efficacité perlocutoire, leur capacité à générer émotions, sentiments, actions, pensées (Gérardin-Laverge, 2017; Ambroise, 2008; Austin, 1970 [1962]). Cet acte d'écrire la petite phrase et de la lancer « dans le vide immense de l'espace public » (Nahoum-Grappe, 2018, p. 115-116), cette façon « de donner "nom et détails" » (p. 114), éclaire la performativité de ce geste d'écriture. Ainsi, « [l]es faits ressouvenus et sèchement rapportés [...] » (p. 115-116) que sont les phrases dénonciatrices de *#MeToo*, grâce à leurs « conséquences perlocutoires imprévues » (Gérardin-Laverge, 2017, p. 101), confirment leur « propre efficacité illocutoire » (p. 101). Si les phrases lancées dans le contexte de *#MeToo* forment *en elles-mêmes* une dénonciation, il n'est peut-être

pas faux d'affirmer justement que leur action illocutoire découle du perlocutoire. Cet acte illocutoire, ce *dire* qui *agit* (Gérardin-Laverge, 2017; Austin, 1970 [1962]), c'est lui qui a nourri le ressac vécu par le mouvement, quand les femmes qui ont pris la parole ont été accusées de s'adonner à une chasse aux sorcières. Mais si on revient à cette relation entre les conditions sociales et les actes de parole (Gérardin-Laverge, 2017), si l'on replace les phrases dénonciatrices dans leur contexte d'énonciation, leur action n'est pas une condamnation, comme l'ont souvent laissé entendre les détracteurs du mouvement. Ce qui agit ici, c'est la dénonciation, et pour les femmes ayant parlé, cela représente une capacité d'agir sur la situation vécue. Dans *La Nuit du 4 au 5*, certains régimes de parole mis en texte par l'auteurice produisent le même effet que des actes de langage.

Également, les témoignages dans le cadre de *#MeToo* se constituent à partir d'un « je » autonome, sans corps ni visage que l'on pourrait attaquer et discréditer, comme c'est souvent le cas quand une femme prend la parole. Dès lors, cette parole détachée de « la tête que l'on a » (Nahoum-Grappe, 2018, p.117), ce « je » porteur d'idées, de souvenirs et de réminiscences et cette accumulation de « je » ouvrent sur une conscience des femmes (Nahoum-Grappe, 2018), conscience qui s'amplifie par la formation d'un « nous », qui, bien qu'on peine encore à l'entendre, devient un discours social légitime sous l'angle de *#MeToo*. Achin, Albenga *et al.* (2019) mettent l'accent sur l'acte de témoigner que constitue *#MeToo*, et qui, ajouté à cette formation d'un « nous » dénonciateur, donne force à la performativité. La « visibilité et [...] l'audience [de] la parole des femmes » (Achin, Albenga *et al.*, 2019, p. 10) sont réunies pour créer une performativité qui se nourrit d'elle-même, grâce à l'accumulation de paroles. Celle-ci devient visible dans *La Nuit du 4 au 5*, notamment par la présence de plusieurs points de vue divergents sur la situation vécue par l'instance énonciatrice principale. J'en parlerai au chapitre 6.

Ce rapport aux récits construits dans le contexte de *#MeToo* et aux discours rendus visibles par les témoignages rappelle ce que Monique Wittig affirme, à savoir que c'est la « multiplicité de langages qui agissent constamment la réalité sociale » (Wittig, 2013 [2001] p. 57). Selon Wittig, le brouillage créé par différents discours sociaux (linguistique, psychanalyse, sémiologie) « fait perdre de vue la cause matérielle de [...] [l']oppression » (p. 58) des personnes minorisées et opprimées. Or, dans le cas de *#MeToo*, c'est plutôt l'inverse qui se produit. L'accumulation des témoignages qui donne vie au mouvement éclaire brutalement la cause matérielle à l'origine des prises de parole, c'est-à-dire les violences sexuelles contre les femmes. Donc, la visibilité produite par l'accumulation de paroles disparates et multiples, combinée à l'émergence d'une audience relativement à l'écoute contribuent à former non pas un *empowerment féministe* (Gérardin-Laverge, 2017), mais plutôt ce que j'appelle une collectivité féministe du refus. C'est dans ce refus que s'entend l'autonomie des femmes, que s'entend leur conscience, et donc leur liberté, non plus vraiment de choisir, mais plutôt leur liberté de dire non.

5.6.2 Le « hashtag feminism » : la théâtralité politique d'un mot-clic

La présence d'un « *hashtag feminism* » sur le web donne un aspect spécifique à la performativité de la parole déployée par *#MeToo*. Dans un article de 2016 portant sur les origines et les ramifications du mouvement en ligne *#WhyIStayed*⁵⁶ qui a pris naissance en 2014, la chercheuse Rosemary Clark se demande « what is the process through which a feminist hashtag develops into a highly visible protest [...] ? » (2016, p. 789). Clark propose trois pistes qui mènent

⁵⁶ Ce mouvement en ligne est devenu viral aux États-Unis en septembre 2014, après qu'une vidéo a montré le joueur de football Ray Rice dans une violente altercation avec sa fiancée, Janay Palmer, frappée au visage et rendue inconsciente pendant la dispute. Comme c'est souvent le cas dans le traitement médiatique des violences conjugales, les médias traditionnels ont préféré blâmer la victime parce qu'elle était toujours en couple, voire mariée avec son agresseur, même après que des accusations ont été formellement portées contre lui. Pour contrer ce discours, la militante, écrivaine et aussi survivante de violence conjugale Beverly Gooden s'est servie du mot-clic *#WhyIStayed* pour la première fois le 8 septembre 2014, donnant les raisons pour lesquelles elle avait choisi de rester avec son agresseur. Elle donnait alors le coup d'envoi à un vaste mouvement de prise de parole en ligne. Voir Clark, 2016, p. 794.

à cette visibilité des mots-clics à caractère féministe : la logique narrative du mot-clic, les mécanismes discursifs employés ainsi que les composantes théâtrales qui structurent le mouvement. D'abord, la logique narrative du mot-clic, avec sa forme succincte et son contenu émotif, mobilisateur, permet de rejoindre rapidement des milliers de personnes. La portée de ce type de mouvement en ligne est incontestable, comme l'ont démontré les mouvements subséquents, tels que *#MeToo*. Gieseler (2019) suggère à son tour que « [d]igital spaces create perpetual conversations, especially for marginalized folk who use social media as an access point they are often denied in live communication » (p. 4). Tel fut le cas pour *#WhyIStayed*, grâce auquel les victimes de violence conjugale ont pu prendre la parole sur différentes plateformes en ligne, pour défaire les discours médiatiques qui blâment les victimes plutôt que de se pencher sur la violence perpétrée par les agresseurs (Clark, 2016). La même chose s'est produite avec *#MeToo*, qui se voulait d'abord et avant tout un espace où les survivantes pouvaient témoigner des situations vécues, en recadrant la discussion autour de leur expérience (Gieseler, 2019). C'est également la rapidité avec laquelle se lient sphères publique et privée qui fait en sorte que ces mouvements gagnent en visibilité (Gieseler, 2019) et acquièrent une portée politique.

La seconde raison donnée par Clark pour comprendre la portée du « *hashtag feminism* », c'est qu'il renvoie aux mêmes mécanismes de prise de parole utilisés par les mouvements féministes depuis des décennies, à savoir « the movement's historical emphasis on discourse, language, and storytelling » (2016, p. 789). Malgré l'ajout des médias sociaux comme modalité de partage d'expériences vécues, les objectifs demeurent les mêmes pour les féministes, c'est-à-dire trouver l'endroit le plus sécuritaire possible pour partager leurs histoires d'abus, les verbaliser et trouver du soutien. Le fait de ne plus avoir à faire partie d'organisations en règle pour accéder à des regroupements collectifs et pour discuter d'enjeux féministes marque évidemment une distinction notable entre le « *hashtag feminism* » et les mouvements de luttes féministes plus

structurés mis sur pied dans les années 1970-1980 (Clark, 2016). Plutôt, « communication itself, from blog posts to Twitter hashtags, has become an important organizational structure for the movement » (2016, p. 790)⁵⁷. Le geste de parler devient l'origine, la fin et le moyen à l'œuvre dans le « *hashtag feminism* ». Conséquemment, le temps de réaction se voit réduit de manière significative entre le moment où des propos sont exprimés sur le web ou des mots-clics créés et le moment où ces derniers sont repris et réutilisés par d'autres internautes. Il s'agit d'une autre distinction importante entre les luttes virtuelles menées grâce au « *hashtag feminism* » et les actions sociales et politiques posées par des groupes de militantes dans l'espace public.

Enfin, la troisième raison suggérée par Clark pour comprendre l'ampleur de mouvements tels *#WhyIStayed* et *#MeToo* se trouve dans leurs composantes théâtrales. Clark parle ainsi des « dramatic features » (2016, p. 789) alors que Gieseler, de son côté, utilise l'expression « dramaturgical elements » (2019, p. 8). Clark s'appuie sur plusieurs théories⁵⁸ pour construire son propre cadre d'analyse, de manière à saisir le plus largement possible le phénomène du « *hashtag feminism* ». Elle détaille trois moments importants qui forment la courbe dramatique du mouvement *#WhyIStayed*, que l'on peut également appliquer à *#MeToo* et que je traduis ainsi : l'exposition de la situation (« breach »), l'éclatement du conflit et la mise en place des péripéties (« crisis »), puis le dénouement (« reintegration »). Dans la cartographie plus large de la dramaturgie sociale de *#MeToo*, on se situe dans ce qui s'apparente au schéma narratif du mouvement, c'est-à-dire le détail des éléments qui structurent l'action dramatique que constitue *#MeToo*. Pourtant, Clark et Gieseler en appellent aux composantes dramatiques, ou encore aux éléments dramaturgiques du mouvement. En ce sens, l'analyse *dramatique* des composantes de

⁵⁷ Au Québec et au Canada, voir, sur la question des nouveaux féminismes en ligne et leur portée : Gomez (2016) et Casselot et Lavoie (2013).

⁵⁸ Elle s'inspire notamment des théories du « social drama » (Turner, 1982), du « discursive activism » (Shaw, 2012; Young, 1997), de la « connective action » (Bennett & Segerberg, 2013) et s'appuie finalement sur McFarland (2004) pour réfléchir à la façon dont les interactions en ligne peuvent se développer en « social drama ».

#MeToo ne serait, à mon sens, complète, ou à tout le moins plus détaillée, que si on se servait aussi des éléments que propose le schéma actantiel, c'est-à-dire le destinataire, le destinataire, le sujet, l'objet, l'adjuvant et l'opposant (Pruner, 2009; Ubersfeld, 1996).

5.6.3 Analyse dramatique de *#MeToo*

Comme Clark le détaille, « the breaching event – the creation of *#WhyIStayed* – directly challenged dominant discourse surrounding domestic violence while also resonating with a wide audience » (2016, p. 795). La même chose se produit avec la création de *#MeToo*, l'apparition du mot-clic sur des plateformes telles que Twitter marquant le coup d'envoi du mouvement. C'est au sein de l'exposition, dans la mise en place de l'élément déclencheur, qu'apparaissent aussi le sujet et le destinataire au cœur de l'action, à savoir les victimes/survivantes de violence conjugale (*#WhyIStayed*) et d'agression sexuelle (*#MeToo*). En prenant la parole, les instigatrices du mouvement situent d'où elles parlent, tout en appelant les utilisatrices des réseaux sociaux à s'emparer du mot-clic pour y ajouter leurs histoires. Dans ce cas, toutes celles qui se sentent à la fois interpellées par l'ampleur du mouvement et celles qui décident d'ajouter leur histoire à l'ensemble des témoignages forment les adjuvantes du mouvement tout autant que les sujets. Le conflit, ou bien l'apparition de péripéties, se joue ensuite dans cette accumulation de récits, de témoignages, dans les allers-retours et les discussions entre les survivantes, qui trouvent un espace en ligne pour renégocier leur expérience (Clark, 2016; Gieseler, 2019). Dans le cas de *#WhyIStayed*, il s'agissait principalement de renverser le discours victimisant que faisaient porter les médias aux survivantes en générant de nouvelles interprétations autour des situations (Clark, 2016). Dans l'analyse dramatique de *#MeToo*, la partie « conflit » consiste à accumuler les témoignages pour montrer que les agressions sexuelles ne sont pas des actes isolés, mais plutôt un phénomène social structurant la domination des femmes. En termes de dénouement, au sens dramaturgique, Clark (2016) rappelle que *#WhyIStayed* a contribué à la mise en place de

changements sociaux, notamment dans la manière de traiter les violences conjugales à la télévision, par exemple dans les bulletins de nouvelles et la publicité. De plus, *#WhyIStayed* a permis d'outiller *#MeToo*, puisque comme le mentionne Clark, « successful hashtags become enduring frames of reference for interpreting and responding to current and future social phenomena » (2016, p. 801). S'il m'apparaît précipité de formuler un dénouement direct pour *#MeToo*, nous pouvons à tout le moins mentionner que l'ampleur du mouvement a permis quelques changements sociaux, politiques et juridiques directement liés à la circulation des témoignages des victimes/survivantes.

Deux points de tension me semblent intéressants dans cette analyse dramatique de *#MeToo*, à savoir la formation d'un ressac, donc la présence d'opposants pour lui donner forme, et l'ambivalence quant à l'objet visé par ce mouvement discursif en ligne. En termes d'opposition, Clark (2016) fait mention de certains risques et limites auxquels fait face le mouvement, c'est-à-dire « the omnipresence of trolls, the overexposure of individuals, the barrier of digital access [...] » (p. 800). Pour Gieseler (2019), la formation d'un ressac se produit si on oublie que le mouvement doit d'abord servir d'espace de parole pour les survivantes. À ce sujet, elle précise que « the magnitude of the victims' voices, amplified through social media forums, blurs borders between liberation and exploitation » (p. 7). Elle met d'ailleurs en garde contre ce qu'elle appelle les « sociopolitical ideologies of visibility » (p. 85), au moyen desquels différents acteurs et différentes actrices du mouvement cherchent à capitaliser sur les régimes de parole pour obtenir davantage de visibilité médiatique. Phipps (2019) soutient de son côté, dans sa critique de la surprésence de la blanchité au sein de *#MeToo*, que « “speaking out” can easily become speaking over in mainstream and social media publics » (p. 7). Dans tous les cas, la présence d'opposants à *#MeToo* et la formation d'un ressac ne sont pas qu'attribuables aux « trolls » ou à toutes ces personnes en ligne qui continuent d'alimenter le discours victimisant les survivantes. Ce que des chercheuses comme Phipps et Gieseler pointent, c'est la présence d'un ressac au sein même du mouvement, alimenté

par des féministes blanches et bourgeoises, dont la présence active dans l'espace public invisibilise les expériences de violences sexuelles d'autres femmes minorisées. L'infiltration du féminisme néolibéral à même des mouvements de résistance tels que *#MeToo* contribue, à cet égard, à nourrir le ressac, particulièrement par l'appropriation du discours à l'avantage des femmes ayant plus de présence – et donc de pouvoir – médiatique et public, tout en individualisant, derrière le mot-clic, les luttes de chacune (Rottenberg, 2017). Enfin, à la lumière de cette analyse dramatique de *#MeToo*, il semble que l'objectif – l'objet visé, pour utiliser le terme issu du schéma actantiel – varie selon le contexte où prend forme le mouvement et selon qui parle. En raison de son amplitude et de son étendue, on ne peut faire l'impasse sur certains détournements de sens qui se sont opérés au sein du mouvement, dans la suite du ressac auquel il a fait face. Phipps (2019) critique la légère inflexion que l'on fait subir à certaines prises de parole, ce qui a pour effet d'orienter autrement les objectifs du mouvement. Elle mentionne par exemple que « the labeling of large numbers of men as “predators” as part of the spectacle of *#MeToo*, unintentionally, have worked to obscure the structural framings of sexual violence and its “everyday” normalized nature » (p. 5). En ramenant la violence sexuelle à des gestes isolés, individuels, ou uniquement très violents, on oublie sa nature systémique et la domination patriarcale qu'elle induit. Suivant l'objectif premier envisagé par Tarana Burke en 2006, « the movement must remain a space for survivors to heal themselves and each other » (Gieseler, 2019, p. 7). En d'autres mots, il demeure important de considérer *#MeToo* comme un espace de parole pour les survivantes, et ce, au-delà du mot-clic et de son effet boule de neige sur les différentes plateformes en ligne.

Finalement, à la lumière de cette lecture des différentes luttes transnationales qui ont précédé et suivi l'apparition de *#MeToo*, il faut souligner que, dans les études portant sur le mouvement ailleurs qu'aux États-Unis et en France, l'objectif de « lutter contre le patriarcat » (Ouardi, 2019, p. 31) et même de voir « la fin du patriarcat » (Ichaso, 2019, p. 30) se révèle

beaucoup plus clairement que dans les discours tenus par les militantes non-occidentales. Ces dernières nous rappellent, par l'usage de ce vocabulaire important, que la violence sexuelle ne se réduit pas à des gestes isolés, portés par des *individus*, mais qu'elle est surtout liée à la violence systémique maintenue par la domination patriarcale. Dans son propos et sa forme, *Guérilla de l'ordinaire* tente d'éclairer cette idée-force.

5.7 Extension discursive : thèmes et enjeux de #MeToo

Au sortir de cette analyse dramatique des ressorts de #MeToo, il se trouve que la récurrence de certains thèmes et enjeux mérite d'être abordée et je les détaille sous ce que je nomme l'extension discursive du mouvement.

5.7.1 La culture du viol

La journaliste Judith Lussier mentionne, dans son ouvrage *On peut plus rien dire. Le militantisme à l'ère des réseaux sociaux* (2019), que des mouvements sociaux tels que #AgressionNonDénoncée et #MeToo (#MoiAussi, au Québec) ont fait (re)surgir des discussions autour de la culture du viol. Elle signale d'ailleurs que « l'expression [...] n'est pas nouvelle » (2019, p. 30). À cet effet, elle nomme le texte « Rape : The All-American Crime » de Susan Griffin, publié en 1971, de même que le livre *Against Our Will : Men, Women and Rape*, de Susan Brownmiller, paru pour sa part en 1975, à titre d'écrits précurseurs. Il faut, à mon sens, évoquer également le travail des féministes matérialistes comme Colette Guillaumin, Paola Tabet et Christine Delphy ou encore des féministes radicales comme Monique Wittig, Andrea Dworkin et Catherine McKinnon (pour ne nommer que celles-là), qui ont toutes, par des avenues diverses, théorisé les violences sexuelles faites aux femmes, sans employer à proprement parler l'expression culture du viol. Chez Dworkin (2006), l'explication de l'origine des violences sexuelles trouve principalement sa source dans la manière dont on construit socialement le pouvoir sexuel des hommes :

Le pouvoir sexuel masculin forme le substrat de la culture. Il résonne partout. La célébration du viol dans l'écrit, la chanson et la science est l'articulation en paradigme du pouvoir sexuel masculin comme absolu culturel. La conquête de la femme actualisée dans la baise, sa possession et son utilisation comme objet sont le scénario constamment réitéré dans toute la culture, avec ou sans référence directe à la baise (2006, p. 103).

Ainsi, l'émergence d'un syntagme comme « culture du viol » indique non pas un fait complètement nouveau, mais tout simplement l'apparition d'un autre langage pour nommer les violences sexuelles. Pour Judith Lussier, la culture du viol « regroupe un ensemble de comportements, de discours, d'attitudes qui banalisent les agressions sexuelles, ou même les érotisent » (Lussier, 2019, p. 32). Pour l'autrice et juriste Suzanne Zaccour, « ce sont toutes ces pratiques, mythes, conventions et faits culturels qui banalisent, dénaturent ou favorisent les violences sexuelles dans notre société » (2019, p. 76). L'aspect « culturel » de cette culture du viol doit être interrogé afin de mieux saisir l'articulation entre les discours sociaux entourant les violences sexuelles et leurs effets dans les imaginaires sociaux, voire leur utilisation pour alimenter et structurer les fictions. On en a eu un exemple dans l'analyse du texte *Baby-sitter* de Catherine Léger, au chapitre 4. Même si ce n'est pas à partir de cet angle d'approche que j'ai analysé la pièce, il reste que la culture du viol agit en filigrane dans la construction des personnages. On verra au chapitre 6 que la culture du viol est un thème central dans les deux textes à l'étude.

5.7.2 Marquage discursif et détournements narratifs

Suzanne Zaccour, dans son essai *La Fabrique du viol*, (2019), critique l'usage excessif par les médias de masse des guillemets autour de mots ou syntagmes tels que « culture du viol » ou encore « sexisme », pour en atténuer la portée et minimiser leur impact dans les imaginaires collectifs. Elle précise : « Comme les guillemets servent à marquer tant le discours rapporté que l'ironie ou la critique d'un mot, les utiliser autour de “viol”, “sexisme” ou “culture du viol” lorsque le discours rapporté a déjà été marqué (“selon”, “une étudiante dénonce”, “affirme”) laisse un goût amer » (2019. p. 103). En ce sens, l'utilisation des guillemets dans ce type de phrase sert à

discréditer celle qui parle. En isolant certains mots, on leur enlève leur force de frappe, on nie l'émergence d'une subjectivité dans le discours et on fait finalement comme si la situation décrite par l'expression n'existait pas. Telles sont les stratégies discursives dans certains espaces médiatiques pour écarter la prise de parole des femmes sur l'enjeu des violences sexuelles. Zaccour poursuit sa réflexion au sujet de cet effacement en prenant pour exemple ce qu'elle nomme une « culture du consentement » (2019, p. 134). À l'instar de Carole Pateman et Catharine A. MacKinnon, sur qui Zaccour s'appuie pour étayer ses hypothèses, elle souligne les contradictions inhérentes à l'expression « culture du consentement ». Zaccour précise : « En effet, “j’y consens” est ce qu’on dit quand on accepte à contrecœur un mal nécessaire. Est-ce vraiment en ces mots que nous voulons parler de sexe ? » (p. 136) L'énoncé de « consentement », dans un contexte de culture du viol patriarcale, repose sur le préconçu que les femmes sont passives, que d'emblée, si les hommes ont besoin de leur consentement pour qu'une relation sexuelle se produise, c'est qu'initialement, le désir des femmes n'est pas pris en considération dans l'équation d'une relation de désir égalitaire. C'est pourquoi, du point de vue matérialiste de Nicole-Claude Mathieu (2013, [1991]), les femmes sont loin de consentir à leur domination : Mathieu montre plutôt qu'elles *cèdent* à la domination, puisque les termes du contrat social, au sujet de la sexualité hétérosexuelle par exemple, leur échappent.

5.7.3 Nommer les « violences ordinaires »

Une étude de Savoie, Pelland *et al.* (2018) renvoie à une réflexion similaire au sujet de la mécanique discursive qui s'opère lorsqu'il est question de la violence dite *ordinaire*. Les chercheuses, s'inspirant de Fiona Vera-Gray (2016), parlent d'une « violence qui s'insère dans les interactions sociales de la vie quotidienne » (Savoie, Pelland *et al.*, 2018, p. 141). À titre d'exemples, nous pouvons bien sûr parler du harcèlement de rue, des remarques et commentaires sexistes, ou encore de toute autre forme de violence verbale et physique qui va à l'encontre de

l'intégrité physique des femmes. L'usage de l'italique ici pour marquer le mot « ordinaire » cherche à mettre l'accent sur ce qui est qualifié de « violence banalisée » (p. 141), comparativement à la violence plus directe d'une agression sexuelle ou d'un viol, même si l'étude démontre qu'elles sont tout sauf banales. Ces « violences ordinaires », comme elles seront abordées dans *Guérilla de l'ordinaire* au prochain chapitre, cachent en effet toute une série de violences faites aux femmes, particulièrement aux étudiantes universitaires auxquelles s'attardent Savoie, Pelland *et al.* Les chercheuses s'intéressent à ce qui se trouve derrière la construction discursive « violences ordinaires » et aux raisons pour lesquelles les étudiantes interrogées, provenant d'universités au Nouveau-Brunswick, considèrent ce qu'elles vivent comme « ordinaire ». En les questionnant, Savoie, Pelland *et al.* ont constaté que les formes de violences banalisées auxquelles elles faisaient face étaient profondément ancrées dans la croyance très répandue du libre accès au corps et à la sexualité des femmes. En se basant sur les propos recueillis, on comprend que les étudiantes rencontrées semblent normaliser les violences sexuelles subies parce qu'elles « adopt[ent] une représentation de celle[s]-ci qui est liée aux rôles attribués aux femmes et aux hommes à l'intérieur des rapports sexuels » (2018, p. 145). Ces rôles renforcent ainsi une vision hétéronormée des rapports sociaux de sexe, où les femmes sont perçues comme passives face à la sexualité et les hommes comme dominants, en contrôle de la situation. De cette manière, il s'opère un « renforcement des représentations selon lesquelles certaines conduites sexuelles sont effectivement répréhensibles et dangereuses, comme le viol, et d'autres jugées comme acceptables et peu dommageables, par exemple le harcèlement de rue » (p. 145). L'atténuation de certains comportements sexuels jugés moins dangereux est alors transposée dans le marquage discursif, d'où l'emploi du terme « ordinaire ». Savoie, Pelland *et al.* constatent aussi que les étudiantes en question suivent un certain type de « normes [qui] alimentent la construction de leurs modes d'interaction avec les hommes » (p.152). Les chercheuses concluent que « cette violence vécue de

façon répétée peut avoir des effets sur la construction identitaire des femmes, puisque cette violence qui est d'abord extérieure à elles, devient, une fois que les femmes en prennent la responsabilité, partie intégrante de leur conception de soi » (p. 154). Comment ne pas voir ici une suite à ce que Nicole-Claude Mathieu percevait comme « un véritable écran », évoquant le contrôle des hommes sur les femmes, « dans le double sens d'objet interposé dans sa conscience, et de surface opaque d'où lui est renvoyée une sorte de *logique de la contradiction* dans la conduite de sa propre vie [...] » (2013 [1991], p.153. Les italiques sont dans le texte). Un des apports de #MeToo sera peut-être, à long terme, de délester les femmes de ce fardeau. Le fait de nommer justement les diverses violences sexuelles vécues peut par ailleurs faire en sorte de nourrir de nouvelles représentations de soi, et ainsi créer de nouveaux imaginaires à leur suite.

Enfin, pour Vera-Gray (2016), il y a une nécessité de nommer les expériences à partir de ce que vivent les femmes et de proposer un langage, une manière de nommer le harcèlement, entre autres, à partir d'un récit qui leur appartient, un langage qui nomme spécifiquement la subjectivité des femmes, sans être détourné par les structures habituelles du discours masculin, hégémonique et dominant; des mots dont la portée pourra lier les milieux juridiques et sociaux, pour permettre une meilleure compréhension du harcèlement vécu par les femmes. Le mouvement #MeToo a toutefois montré les limites des milieux juridiques et la perte de confiance des femmes envers ces institutions. Comment donc et, surtout, où trouver des formes de langage qui valorisent et mettent en lumière les expériences des femmes ? Quel est ce langage qui pourra offrir une meilleure compréhension de leur vécu, particulièrement celui lié aux violences ordinaires et à la culture du viol?

Conclusion partielle : une dramaturgie sociale pour éclairer les imaginaires

Les diverses extensions associées à #MeToo font en sorte que l'on peut entrevoir une dramaturgie sociale du mouvement, dramaturgie qui se fonde sur les contextes, les lieux, les

rapports sociaux, le langage, les thèmes et les discours. C'est en quelque sorte le théâtre de *#MeToo*, son portrait général, que j'ai tenté de mettre en place. Nahoum-Grappe (2019) mentionne l'importance des objets culturels tels que le cinéma et la littérature pour forger de nouvelles représentations et de nouveaux imaginaires. Elle sous-entend également la portée et l'influence du mouvement *#MeToo* sur ces objets culturels. Ce sera ainsi l'occasion, au chapitre suivant, en analysant les pièces *La Nuit du 4 au 5* et *Guérilla de l'ordinaire*, de voir comment ces textes dramatiques incorporent – dans leur propre dramaturgie – une textualité et une énonciation maintenant inspirées de *#MeToo*.

CHAPITRE 6

L'énonciation comme espace de choix

*Si elle n'avait pas crié rien de tout ça ne se serait passé
(La Nuit du 4 au 5, p. 23).*

À la suite des diverses extensions du mouvement *#MeToo*, développées au précédent chapitre, je propose dans celui-ci d'analyser deux pièces qui font office d'extension *dramatique*, c'est-à-dire qui offrent un regard *théâtral* sur ce mouvement social de prise de parole : d'abord, *La Nuit du 4 au 5* de Rachel Graton et ensuite, *Guérilla de l'ordinaire* de Marie-Ève Milot et Marie-Claude St-Laurent. Comment s'inscrit, dans ces textes dramatiques, ce que j'ai appelé la « dramaturgie sociale de *#MeToo* »? De quelle manière peut-on lire les pièces de Graton et de Milot et St-Laurent en regard de l'enjeu de la dénonciation de la culture du viol, telle que définie au chapitre 5 ? Je propose d'amener sur le terrain de ces deux textes dramatiques la question des régimes de discours déployés au sein de *#MeToo* et, plus spécifiquement, d'interroger comment les différents régimes d'énonciation dans les pièces de ce chapitre forment des lieux de passage vers l'enjeu des dénonciations des violences à caractère sexuel. On verra que, dans *La Nuit du 4 au 5* et *Guérilla de l'ordinaire*, la question de la liberté de choix est travaillée par une parole plus militante : le texte de Graton dénonce la suppression du choix des femmes qui se trouve au cœur des violences à caractère sexuel, alors que celui de Milot et St-Laurent revendique le droit de dire non, de refuser ces violences. Ainsi, ces pièces prennent un chemin de traverse par rapport aux questions du travail et de la sexualité telles qu'analysées dans les deux premières parties de cette thèse.

Toujours à partir du modèle d'analyse du texte dramatique de Patrice Pavis (2011), je m'intéresse dans ce dernier chapitre aux rapports de proximité entre la textualité et la situation d'énonciation des pièces à l'étude, ce que Pavis nomme la rhétorique du discours. Plus précisément,

je me concentre sur les types de paroles convoquées, avec l'objectif de voir de quelle façon une analyse combinée de la textualité et de l'énonciation éclaire des régimes de discours sur la culture du viol.

Dans chacune des pièces, ce sont souvent les titres des scènes (dans *Guérilla*), ou encore des tableaux (*La Nuit*) qui guident la lecture et aident, à première vue, à situer les différents régimes de discours. Alors que dans *La Nuit du 4 au 5*, les différents types de parole se croisent et se contaminent, dans *Guérilla de l'ordinaire*, un découpage plus précis de la parole est visible grâce à la structure dramatique de l'œuvre. Pour montrer le mouvement d'amplification de la parole dans chacune des pièces, mon analyse s'opérera de manière croissante, c'est-à-dire en partant de la voix la plus intime – la victime dans *La Nuit du 4 au 5* et Claude, la militante disparue dans *Guérilla de l'ordinaire* – et en terminant avec celle qui s'apparente à un discours social plus collectif, souvent le plus stéréotypé et le plus violent.

6.1 *La Nuit du 4 au 5*, de Rachel Graton⁵⁹ : les voix comme lieu de passage de la dénonciation

Récipiendaire du prix Gratien-Gélinas en 2017 et du prix Marcel-Dubé de l'Académie québécoise du théâtre en 2019⁶⁰, *La Nuit du 4 au 5* de l'actrice et autrice Rachel Graton a profondément ébranlé le public lors de sa présentation au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui à l'automne 2017. En effet, à peine quelques semaines après la première du spectacle mis en scène par Claude Poissant, le mouvement #MeToo est apparu sur les réseaux sociaux, donnant ainsi une réception nouvelle au texte de Graton⁶¹. La pièce présente les différentes étapes traversées par une jeune fille attaquée lorsqu'elle marchait dans la rue, de l'événement traumatique à sa prise en

⁵⁹ Graton, R. (2018). *La Nuit du 4 au 5*. Montréal : Dramaturges Éditeurs. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle LN, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁶⁰ Le premier prix est une récompense décernée par le Centre des auteurs et des autrices dramatiques (CEAD) et vise à encourager la relève en écriture dramatique. Le second est décerné à un texte de théâtre dont on reconnaît la très grande qualité.

⁶¹ L'autrice revient souvent en entrevue sur cette coïncidence et sur la manière dont le nouveau contexte social a changé la réception chez le spectateur, plus empathique et engagé face à ce que vit la protagoniste de la pièce. Voir cet entretien dans *L'actualité* : <https://lactualite.com/culture/ce-qui-se-cache-derriere-la-nuit-du-4-au-5/>.

charge par des voisins, son arrivée à l'hôpital, sa rencontre avec la police et divers intervenants sociaux, jusqu'au moment où elle reprend confiance et où elle recommence à regarder « devant⁶² ». Les indications en début d'ouvrage suggèrent que la pièce peut être jouée par un·e seul·e acteur·ice ou encore par plusieurs. Poissant a choisi de son côté de révéler toute la choralité de l'œuvre dans sa mise en scène, en confiant le spectacle à cinq acteurs·rices. Il est également spécifié que le « texte est écrit sans ponctuation et didascalies » et que « le rythme est suggéré par la mise en page » (2018, p. 6). Puisque les nombreuses « voix » ne sont pas associées à des « personnages » et ne possèdent pas de nom, à l'encontre des autres pièces qui composent le corpus, je choisis de faire référence à elles en tant qu'« instances énonciatrices », pour rappeler la valeur que prend l'énonciation dans cette pièce.

Les titres des onze tableaux donnent l'impression d'un guide de lecture, qui situe le lectorat⁶³ parmi les différents temps et espaces, et précisent où et quand se tiennent les événements. L'énonciation, oscillant entre plusieurs régimes de discours et d'interpellation, offre à voir plusieurs points de vue dans chacun de ces tableaux. Pour emprunter la formule de Bourassa et Tremblay, *La Nuit du 4 au 5* « [donne à percevoir] non pas tant ce corps d'où sort la voix que l'inverse, à savoir la voix d'où sort un corps » (2017, p. 11). En effet, c'est la parole-action (Vinaver, 1993) qui se retrouve au centre de la pièce, alors que l'énonciation imprègne complètement la textualité. L'action qui se produit, c'est le *récit* de l'agression. La mise en texte de cette prise de parole renvoie, dans une certaine mesure, à une dénonciation.

Ce qui s'apparente à un long monologue est traversé d'un dialogisme qui s'opère à partir de quatre différentes instances énonciatrices. Il y a d'abord la plus intime, le « Je » de la victime, que

⁶² Il s'agit du titre du dernier tableau.

⁶³ Dans le cadre de cette analyse, je vais m'arrêter au lectorat et non au lectorat/spectatorat, puisque les éléments comme les titres des tableaux ne sont accessibles que par une analyse du texte – et non dans leur inscription à la scène.

je nomme « celle qui dénonce ». Ensuite, la seconde instance fait apparaître un autre « je », celui des allié·e·s autour de la victime, que je décris comme « celles et ceux qui accompagnent ». La troisième instance d'énonciation donne à lire « celle qui s'éloigne », c'est-à-dire celle qui raconte les événements que traverse la victime, mais de manière légèrement distanciée, telle une narratrice omnisciente. Finalement, c'est par la dernière instance énonciatrice que transparait le discours social hégémonique et stéréotypé, par la voix de ce que j'appelle « celles et ceux qui jugent ». Cette dernière situation d'énonciation laisse filtrer à la fois une (fausse) image de la victime et un (vrai) discours menaçant de préjugés. On verra comment l'enjeu de la dénonciation des violences à caractère sexuel se développe selon la diversité des éléments rythmiques, narratologiques et dramaturgiques qui traversent ces différentes situations d'énonciation.

6.1.1 Le « je » de la victime : celle qui dénonce

Cette instance énonciatrice apparaît dans plusieurs segments, mais de manière graduelle. Elle se révèle plus importante lorsque le sujet de l'agression est central, c'est-à-dire dans les segments « Rumeur », « Le pire et le meilleur en une seconde », « Déclaration » et « Devant ». Dans les deux premiers tableaux, la voix de la victime ne se fait entendre que deux fois, mais chaque fois, elle survient comme un éclat, qui interrompt le flot de paroles des autres instances. Dans « Rumeur », la pièce vient tout juste de commencer et la voix du discours social y va de ses multiples interprétations au sujet de l'agression. Au beau milieu des suppositions et des spéculations au sujet de la victime et de l'agresseur émerge l'énoncé « Elle a arrêté de bouger » (*LN*, p. 18). Cette interruption dans le mouvement donne libre cours au flot de paroles provenant de celle qui dénonce :

Le matin l'été les feuilles sont douces sous les balcons bas des chats morts des sacs de plastique la glace est froide dans mon dos déjà eu trois chats les aimais pas vraiment donné mes animaux la glace est longue sur l'asphalte je ne fais rien rien que les yeux fermés qui est là déjà eu une passe pour La Ronde le monstre est encore mon manège préféré parce qu'il a l'air vieux mon travail à faire pour de bon matin j'ai rencontré le train de trois grands

rois pas embrassé d'amoureux cette semaine pas peur que ça tombe sur moi comme pour m'écraser les rêves en vélo l'automne pédalent vite aller où je veux peux-tu me regarder c'est les avions qui passent mourir pour quelque chose c'est les avions qui passent qui passent débarque s'il vous plaît marcher le soleil couché qu'est-ce que je chantais (*LN*, p. 18).

La superposition d'énoncés pêle-mêle entre souvenirs, projections et brèches sur le moment présent, combinée à un rythme enchaîné, sans ponctuation, ni même sans lien précis entre les énoncés, marque l'entrée de la victime dans le contexte énonciatif. Le fait que cette première réplique soit elle-même imprégnée de divers moments énonciatifs, que cette énonciation soit elle-même contaminée par plusieurs points de vue de la victime sur elle-même, traduit une confusion, celle du choc de l'agression. Dans cette réplique, Graton fait intervenir la violence de l'attaque de manière métaphorique, en suspendant les mouvements et les réactions de la victime, puis en les transférant dans un flot de pensées porté par une énonciation elle-même trouée. Entre des images de lieux (le balcon, le manège de La Ronde), celles des moyens de transport, tels des espaces de fuite, comme le vélo, le train, l'avion, ou celles d'animaux comme les chats morts, surgit en filigrane le lieu de l'agression – sur la glace – et l'adresse à l'agresseur « peux-tu me regarder » et « débarque s'il vous plaît ». Si les gestes et les actions de la protagoniste sont interrompus (la répétition du mot « rien » accentue cette immobilité), la pensée et la parole, elles, fonctionnent. C'est donc dans l'élan énonciatif que la victime se dégage de l'agression. L'usage d'une forme davantage narrée au cœur de la pièce la rapproche d'un mouvement contemporain de dénonciation basé sur la parole. Dans le texte, raconter, placer la violence de l'agression dans un contexte énonciatif multiple, c'est aménager un lieu de passage entre le théâtre et la société pour donner sens à la question des agressions sexuelles.

Celle qui dénonce apparaît une deuxième fois dans le second tableau de la pièce, celui intitulé « Le pire et le meilleur en une seconde » (*LN*, p. 23). Par des « mots fondus éclatés dans sa bouche » (*LN*, p. 25), la victime s'écrie « Mon osti de tabarnak d'osti de chien sale de caliss de tabarnak

d'enfant de chien de caliss va chier mon osti de chien sale de caliss de tabarnak d'osti de caliss de criss d'asti d'enfant de chienne de caliss » (*LN*, p. 25-26). La virulence de l'énonciation ici transperce la textualité et révèle toute la colère associée à l'agression, faisant sortir un corps de cette voix, pour paraphraser la citation de Bourassa et Tremblay évoquée plus haut (voir aussi Gibeau, 2018; Joseph, 2009). Les deux premiers énoncés de la victime s'apparentent donc à des éclats de voix. Le premier, plus confus, cherche à s'accrocher au réel à travers l'agression et le second, vif, rageur, brutal, survient pour briser le moment de terreur. Ces irrptions de voix dérangent le déroulement du récit qui est jusqu'alors énoncé selon les points de vue d'instances énonciatrices extérieures à l'agression, comme « celles et ceux qui jugent » et « celle qui s'éloigne d'elle-même ». Dans les deux cas cependant, les visées perlocutoires des énoncés sont manifestes et c'est l'énonciation et la textualité combinées de l'écriture dramatique qui créent des effets que l'on pourrait rapprocher de ceux liés aux types de paroles trouvés sur les réseaux sociaux, par exemple. Une fois la voix de la victime ainsi lancée, elle reprend tranquillement possession d'elle-même, son corps s'inscrit dans la textualité et elle peut, pour la suite de la pièce, prendre part plus activement au récit de l'agression.

Après avoir été accueillie par des voisins témoins de l'agression, elle rencontre des policiers à la fin du deuxième tableau. C'est avec eux qu'un premier échange s'installe, non pas sous la forme d'un dialogue théâtral, mais simplement par un changement d'interpellation. Dans cette adresse à autrui, la victime tente pour la première fois de mettre en mots son agression :

Je suis d'accord pour rentrer chez moi et ne pas vous parler je suis d'accord pour reprendre mon sac à dos je n'ai pas vu d'homme j'ai quelque chose sur la bouche je ne sais pas comment il était je ne sais pas comment il était habillé est-ce que je peux rentrer j'aimerais me coucher j'ai de l'école demain il était en noir je crois je ne sais pas je crois qu'il était grand ma bouche est arrachée [...] (*LN*, p. 28-29).

Encore une fois, la confusion imprègne les propos de l'instance énonciatrice; l'absence de ponctuation et l'enchaînement des idées pêle-mêle brouillent les temps et les lieux. Avec des

souvenirs imprécis qu'elle tente de recoller, la voix de la victime se projette en même temps dans un ailleurs (rentrer chez elle, aller à l'école le lendemain), tentant de normaliser l'événement qui vient de se produire. L'instabilité de l'énonciation traduit aussi le malaise de se trouver interrogée par la police, ce qui justifie son désir d'oublier l'épisode et de rentrer simplement chez elle.

Les souvenirs et le récit de l'instance énonciatrice deviennent plus détaillés dans le tableau intitulé « Déclaration » (*LN*, p. 45). Le titre évidemment fait référence au moment où on demande à la victime de refaire le fil des événements le plus précisément possible. La forme des segments qui occupent le tableau se rapproche de la poésie en prose et les énoncés sont plus courts, plus réduits par rapport aux tableaux précédents, dans lesquels la parole s'apparentait à une logorrhée. La parole de la victime se veut donc plus limpide, plus réfléchie, les arrêts à la ligne marquant des moments de pause dans le récit des événements. Les diverses étapes de l'agression sont ainsi détaillées, étapes qui, d'un point de vue narratologique et dramaturgique, orientent l'énonciation. Tergiversant d'abord, l'instance énonciatrice se demande : « Est-ce que je pars de là » (*LN*, p. 46) et « Ça commence où » (*LN*, p. 46), pour tenter de situer le début des événements. Ce dernier énoncé déborde du cadre du tableau, puisqu'on peut élargir la portée de cette interrogation, se demander où commencent collectivement et socialement les violences à caractère sexuel. Puis l'instance énonciatrice de la victime entre dans le vif du sujet en décrivant sa soirée, du fait qu'elle est allée boire quelques bières avec un ex-copain et qu'en rentrant, elle a décidé que ce n'était « pas une bonne idée d'attendre [l'autobus] » (*LN*, p. 47). Elle mentionne la crainte de marcher toute seule dans la rue, puis de voir une camionnette suspecte, ce qui lui fait penser à un film dans lequel une fille se fait poignarder. L'instance énonciatrice de la victime laisse ainsi paraître dans ses propos la socialisation à la peur à laquelle les femmes sont confrontées dès leur plus jeune âge, notamment par les représentations télévisuelles et cinématographiques (Kern, 2022 [2019]). Cette socialisation à la peur, pour le dire avec Leslie Kern, réaffirme constamment que « “notre viol”

existe déjà, qu'il attend de se matérialiser, tapi dans l'ombre » (2022 [2019], p. 170). En relatant les pensées qui l'ont traversée avant l'agression, l'instance énonciatrice de la victime montre qu'elle a appris à se méfier de l'espace public la nuit. De plus, en répétant à de nombreuses reprises « J'veis trop loin hein » ou « J'veis trop loin j'donne trop de détails », elle fait part du doute qui l'assaille, ne sachant pas ce qui est pertinent ou non de raconter comme si elle voulait minimiser d'une certaine manière les événements vécus. L'hésitation qui traverse les répliques traduit une forme d'aliénation chez l'instance énonciatrice, prise entre des imaginaires sociaux qui réduisent les femmes à la peur et ses propres souvenirs de l'agression.

Au moment où l'instance entre dans le récit précis de l'agression, alors que l'agresseur l'attrape, la forme du texte devient plus étirée, des espaces blancs parsèment la page et sont laissés entre des énoncés tels que « Là c'est noir parce que mes yeux sont revirés par en dedans », « Après j'sais que je tombe sur le dos » et « Je sais que je me cogne la tête » (*LN*, p. 50). Les espaces placés entre ces énoncés donnent l'impression à la fois de pertes de mémoire momentanées, mais aussi de temps de réflexion, où on entre dans la tête de la victime, où on part avec elle à la recherche des mots pour exprimer ce qui s'est produit. À la fin de ce tableau, de loin le plus précis au sujet de l'agression, la voix de la victime fait apparaître son corps violenté, dans une mise en récit du cri qui a fait fuir l'agresseur. Elle décrit la manière dont un certain « cylindre » de lumière aurait traversé son corps :

Avec d'la lumière
Jaune

presque blanche

qui partait du fond de mon ventre
qui passait par ici
pis qui sortait par ma bouche

Ici

Par ma bouche
C'est bizarre hein
J'ai crié

J'veais trop loin j'donne trop de détails

Bin j'ai crié (*LN*, p. 52-53).

En se rappelant les événements, en les énonçant, elle fait apparaître le corps de celle qu'elle était *pendant* l'agression, elle montre « ici » ce nouveau corps en lutte à travers la parole. La liaison entre les « ici », « ma bouche » et « c'est bizarre » traduit l'étonnement de l'instance, voire son doute quant à la capacité à se défendre par le cri. En ce sens, la forme préconisée par la pièce, et particulièrement l'usage de cette instance énonciatrice au « je », rappelle les formes de parole dont le mouvement *#MeToo* était porteur, formes qui, accumulées, laissaient entrevoir cette multitude de corps qui prend la parole, ce cri collectif pour que cessent les violences sexistes. Avec le récit de ce cri, c'est la libération de la parole de la victime qui s'effectue : elle choisit de crier « non ». Cette instance énonciatrice continue de s'infiltrer dans les tableaux subséquents, mêlant sa voix à celles des autres instances, de manière tantôt plus timide, tantôt plus directe. Les autres voix cherchent elles aussi à contaminer le récit, à y intégrer leur parole, à exposer leur point de vue sur l'événement, comme on le verra plus loin. On a l'impression par moment que l'instance énonciatrice de la victime se fait dérober son récit, tant celui-ci est investi par les autres voix. On peut lire ces interférences comme une tentative de museler celle qui dénonce pour l'empêcher de révéler son agression, ou à tout le moins de dénaturer son discours pour qu'il soit discrédité.

Finalement, l'instance au « je » réapparaît plus affirmative dans le tableau intitulé « Devant » (*LN*, p. 81), qui clôt la pièce. Ce tableau est lié de plusieurs façons à celui intitulé « Déclaration ». D'abord, le corps qui s'est mis en mouvement, ce corps apparu grâce au cri, reprend ici la marche. L'instance déambule dans la ville, circule sur des artères connues de Montréal, décrit les endroits

qu'elle croise, marche « Juste pour faire c'que j'voulais/quand je voulais⁶⁴ » (LN, p. 82). À travers la marche, c'est une voix autre que celle du cri et de la dénonciation qui se révèle, l'instance énonciatrice confiant « pis j'chantais en marchant comme le monde bizarre/ qui chante en marchant » (LN, p. 83). Elle reprend ainsi confiance en ses mouvements, de sorte qu'elle peut traverser la ville à pied et reprend aussi possession de sa voix pour en faire autre chose qu'un outil de dénonciation. Elle termine malgré tout le tableau en reliant cette voix chantée au cri qui l'a traversée le soir de son agression, « bang/ici/quand j'ai crié/de/par/à la même place/par où je chantais/des chansons comme celle-là en marchant » (LN, p. 85). C'est ce corps apparu au fil du récit qui est le porteur de ses multiples voix qui la traversent, ce corps qu'on ne voit jamais, mais qu'on lit, *ici*, chaque fois que l'instance en fait mention.

En retraversant les souvenirs liés à l'attaque, en cherchant à nommer le mieux possible les réminiscences associées à celle-ci, « celle qui dénonce » donne à lire un « je » intime, une présence parcellaire mais vive, dont les propos montrent la matérialité d'un corps victime d'une agression. C'est dans l'énonciation, à la fois poétique, confuse ou répétitive, qu'apparaît la situation dans laquelle se trouve la victime C'est ainsi que ce « je », en apparence seul et isolé tout au long de la pièce, trace un passage vers d'autres « je » potentiels, ceux du mouvement *#MeToo*, et leur donne une représentation dramaturgique.

6.1.2 Le « je » des *allié·e·s* : celles et ceux qui accompagnent

La deuxième instance énonciatrice qui circule dans *La Nuit du 4 au 5* est associée aux personnes qui supportent et qui guident la victime tout au long des événements, que je nomme « celles et ceux qui accompagnent ». Cette instance est multiple, chaque « je » la qualifiant se distinguant des autres dans l'accompagnement qu'il offre à la victime, tout en s'éloignant aussi des

⁶⁴ Par souci de concision, à certains endroits, les barres obliques sont de moi et indiquent un saut à la ligne dans le texte.

instances qui la scrutent et la jugent. Cette instance énonciatrice traverse les diverses situations, appartenant tantôt aux voisins, tantôt aux parents de la victime, ou encore à la police ou aux intervenantes rencontrées à la suite de l'agression. Leur rôle est d'abord dramaturgique, dans la manière de situer l'événement, selon les lieux et les temps, et de créer un lieu de passage entre la victime et son environnement. Ensuite, celles et ceux qui accompagnent agissent de manière perlocutoire puisque leurs interventions produisent un effet sur la victime, notamment par le soutien qu'elles et ils offrent.

Les premières interventions de cette instance multiple appartiennent aux voisins qui accueillent la victime et à son père, dans le tableau « Le pire et le meilleur en une seconde » puis à sa mère dans le tableau « Hôpital ». Dans la maison des voisins, c'est d'abord le voisin qui intervient, en interpellant directement l'agresseur : « [...] eille arrête va-t'en on a appelé la police [...] » (*LN*, p. 23). C'est sa voix qui ramène la victime à la réalité, alors que l'agresseur prend la fuite. Avec ce voisin se trouve la voisine, qui est la première à interagir directement avec la victime :

[...] je suis une fille moi aussi alors j'ai descendu une marche la fille m'a regardée avec sa bouche rouge et ses yeux ronds vides de terreur elle a finalement décidé de monter elle me regardait comme si j'allais la frapper je suis une fille moi aussi j'ai dit

J'ai dit aie pas peur rentre rentre viens
comme ça
j'ai dû dire ça comme ça
viens rentre aie pas peur [...] (*LN*, p. 26-27).

Cette intervention de la voisine indique un changement de lieu et de circonstances dans le récit; la femme tente de rassurer la victime par l'identification « je suis une fille moi aussi », pour lui dire de ne pas la craindre, mais aussi pour qu'elle ne se sente pas seule face à la situation. La deuxième partie de l'extrait, plus hachurée, au ralenti, traduit des souvenirs fragmentés de la voisine, indique son choc, à elle aussi, de se retrouver dans cette situation, de ne pas savoir trouver les mots adéquats

pour rassurer. Ainsi, dans le « moi aussi » de la voisine, on ne peut s'empêcher d'entendre sa propre dénonciation, une façon de donner son appui à la victime en révélant qu'elle a peut-être déjà vécu la même chose et de voir sa propre inscription dans le mouvement social du même nom.

Après un moment passé avec les voisin·e·s, la police se présente sur place et accompagne la victime chez son père. Cet autre changement de lieu est simplement indiqué par un espace blanc plus large entre les répliques et des questions relatives au lieu, telles que « T'habites où » et « ton adresse » (*LN*, p. 29), posées par la police. L'instance énonciatrice de la police apparaît pour encadrer le déroulement du récit de manière factuelle, inciter la victime à parler, à détailler, à raconter, ou encore pour baliser sa déclaration, justement dans le tableau qui porte ce titre. Le « je » du père, quant à lui, rend compte du choc qui atteint les personnes étroitement liées aux victimes. Ce choc est vécu dans le refus, la négation de la situation : « [...] je n'ai pas de fille je ne peux pas avoir de fille et qu'un policier sonne à ma porte à cette heure je ne veux pas qu'un policier sonne à ma porte à cette heure en me demandant si j'ai une fille je n'ai pas de fille [...] » (*LN*, p. 30). Cette réaction du père est suivie de près par celle de la mère, qui vient rejoindre la victime à l'hôpital. Si l'instance énonciatrice du père nie la situation, celle de la mère manifeste son impuissance à protéger son enfant :

[...] tu peux me rejoindre
quand tu veux je vais être là je vais arriver vite
je vais venir te chercher [...]

Je te ferais couler un bain
avec de la mousse
et
[...]
je te laverais sans pleurer et je te
montrerais que ton lit est bon et qu'il n'y a rien
de mal quand je suis là
et ensuite
à chaque fois que tu marcheras dans la rue je te suivrai pour que rien ne t'arrive [...] et tu
verras que la rue elle est à toi et tu verras clair [...] (*LN*, p. 35-36).

Encore une fois, la structure hachurée des répliques traduit l'incompréhension de l'instance, une sorte d'essoufflement face à la peur et à l'impossibilité d'agir. Avec l'usage du conditionnel et du futur, l'instance énonciatrice navigue entre un impossible retour en arrière pour empêcher l'événement et le désir d'encourager la victime à continuer d'avancer, malgré le choc.

Une seconde série d'interventions appartient également à des instances plus éloignées de la victime sur le plan personnel, mais qui restent au premier plan dans l'événement de l'agression. C'est le cas de l'intervenante, dont la fonction fait office de titre de tableau, mais c'est le cas aussi de la « spécialiste de l'empathie », que l'on retrouve dans deux tableaux ultérieurs. La première vient à la rencontre de la victime pour lui demander si elle « a [...] eu peur de mourir » (*LN*, p. 41) et la retrouve vers la fin de la pièce pour l'encourager à « [...] intervenir dans [ses] rêves » (*LN*, p. 76) pour qu'elle cesse d'y voir apparaître son agresseur. La seconde instance, pour sa part, la guide pour qu'elle reconstitue le visage de ce dernier. Dans le tableau intitulé « Portrait » (*LN*, p. 55), l'énonciation attribuée à la « spécialiste de l'empathie » sert à baliser le chemin vers la création du visage de l'agresseur sous forme de portrait-robot. L'exercice débute lorsque la spécialiste de l'empathie dit à la victime : « j'vais t'montrer des images on va prendre une région du visage à la fois tu me dis si oui ou non ça t'dit quelque chose OK [...] » (*LN*, p. 56). Le développement de la parole s'apparente à un dialogue, mais sans que ne soit clairement indiqué qui parle. Les voix des deux instances alternent simplement et c'est dans cette rythmique que le lectorat saisit la présence de deux instances distinctes. L'hésitation de la victime apparaît d'abord par des « OK mais je me souviens pas » (*LN*, p. 56) et suit souvent les questions posées par la spécialiste ou encore ses recommandations, telles que : « Fais confiance à un flash ton inconscient se souvient probablement plus que c'que tu penses » (*LN*, p. 56). Pour toute réponse dans ce premier échange entre les deux instances, la voix de la victime émet de nombreux « OK » ou encore des « Non » et « Peut-être », qui laissent supposer qu'elle est en train de regarder des images, en train de chercher

à agencer des morceaux du visage de l'agresseur. Dans une autre intervention, la spécialiste de l'empathie dit : « À la fin j'vais faire des associations des parties du visage que t'as choisies pis tu vas voir quand ça va être le bon tu vas l'savoir » (LN, p. 58). Cet énoncé ouvre un cycle à l'intérieur du cheminement énonciatif, c'est-à-dire que la parole sert à créer l'image de l'agresseur, tente de le faire apparaître pour que la victime puisse en quelque sorte le maîtriser et, ainsi, se reconstruire elle-même. La victime cherche le visage de l'agresseur en traversant toute une série de questions dans le tableau « Qui est-ce » (LN, p. 61) et en imaginant son quotidien dans le tableau « Qui es-tu le 24 décembre » pour arriver à lui donner une identité. Ce cycle se termine dans ce tableau lorsque la spécialiste de l'empathie revient subitement déclarer « C'est ça hein/Je t'avais dit que ce serait évident » (LN, p. 72). On comprend ainsi que la victime a réussi à mettre en forme le visage de son agresseur.

Les nombreux « je » de ces différentes figures prennent donc part à l'événement, en ajoutant une voix pour chaque nouvelle étape traversée par l'instance énonciatrice de la victime. C'est avec ces diverses instances que le parcours dramaturgique de la pièce est tracé, en faisant apparaître certains lieux d'importance et en stimulant une forme de dialogue avec l'instance de la victime. On y trouve ainsi une représentation dramaturgique du soutien, de l'empathie avec ces voix. Elles rendent compte du support qui se construit aussi dans de telles situations et permettent de lire autrement le contexte autour des dénonciations et des violences à caractère sexuel.

6.1.3 Celle qui s'éloigne d'elle-même

Outre les instances à la première personne du singulier, deux instances à la troisième personne, qui n'utilisent pas le « je », circulent dans le récit de *La Nuit du 4 au 5*. Celles-ci donnent à voir un nouveau régime de discours autour de l'agression, un régime surplombant et plus en retrait. D'abord, se distingue un premier « Elle », qui pointe vers la victime, comme si cette dernière créait cette interpellation pour se distancer d'elle-même. Ensuite, un autre « Elle »

apparaît, comme on le verra dans la prochaine section. Celui-ci s'apparente au discours social produit autour de et au sujet de la victime.

Dans le premier cas, le « elle » que je nomme « celle qui s'éloigne », s'apparente à un regard que la victime pose sur elle-même, à des réflexions qu'elle porte sur sa propre situation. La particularité de cette instance se trouve dans l'oscillation entre deux types de régimes de parole : le poétique et le narratif. Cette oscillation est plus significative dans trois tableaux. Dans celui intitulé « Le pire et le meilleur en une seconde », le poétique fait apparaître le corps de la victime, mais de manière distanciée. Dans ce tableau, il est question de « La fille// Sans yeux », de « yeux qui coulent sur ses joues » ou encore « des mots fondus éclatés dans sa bouche » (*LN*, p. 24-25). Antithèse et métaphore sont ici combinées pour imaginer l'agression qui se produit, le corps qui semble se liquéfier, la parole s'en échappant et paraissant se déverser sur le sol. Vers la fin du tableau, ce sont « les bras et les jambes [qui] tombaient // plouc plouc plouc » (*LN*, p. 30), comme si la victime sortait d'elle-même, cherchait à fuir son corps, lieu de l'agression.

L'aspect poétique de cette instance énonciatrice joue un rôle important dans la pièce, dans la mesure où il ouvre un espace fictionnel dans lequel s'écrit l'enjeu des agressions à caractère sexuel. Pour le dire avec Joëlle Chambon, « l'immersion dans la fiction, loin de nous bloquer dans une identification aliénante, nous met dans une posture instable et inventive qui nous aide à renégocier, rééquilibrer et réparer notre relation au monde et à l'existence » (2021, p. 11-12). L'aspect poétique au cœur de la pièce de Rachel Graton construit donc cet espace fictif nécessaire entre le lectorat et l'enjeu des agressions à caractère sexuel, pour amortir le choc et les effets de ces dernières.

Le régime narratif, lui, renvoie à des énoncés qui s'apparentent à des faits. Il situe l'action et le déroulement des événements, lorsque l'instance dit, par exemple, au second tableau : « sa voix a traversé la rue » (*LN*, p. 26) ou encore « elle n'aurait pas pu tout inventer parce qu'un homme a

vu les deux corps qui ne s'aimaient pas » (*LN*, p. 25). Cette part de narrativité s'occupe aussi de répondre au discours social qui encourage les préjugés sur la victime. À la fois victime et conscience de la victime, cette instance de l'énonciation tente de réaffirmer ce que la victime a vécu, de lui redonner le plein sens de l'événement, selon son point de vue. L'oscillation entre les régimes poétique et narratif se produit aussi dans une même réplique : « Les ambulanciers ont ramassé les membres de la jeune fille et l'ont portée jusqu'à la civière » (p. 30). Tout en nous indiquant l'action et l'emplacement des figures de soutien, associés au régime narratif, l'allusion aux membres de la jeune fille déplacés réintroduit l'aspect poétique dans la réplique.

Dans le tableau « Hôpital », on assiste au croisement de la plupart des instances énonciatrices (le père, la mère, le personnel médical et la victime). Leur circulation permet de représenter le bruit ambiant du contexte hospitalier et les effets qu'ils produisent sur la victime. Celle-ci semble prise dans un tourbillon de tests, de rendez-vous et de rencontres avec différents membres du personnel. Dans cette effervescence oppressante de l'hôpital, le régime narratif marque l'ambiance du lieu (« Elle entendait tous les bruits de l'urgence » (*LN*, p. 33)), décrit la situation de la victime (« Elle s'est retrouvée presque seule dans la salle » (*LN*, p. 34)), ou encore, les actions précises qu'elle pose (« Elle a enlevé ses bottes//ses bas//son pantalon//son chandail » (*LN*, p. 34)). Puis à nouveau, le régime poétique porté par l'instance traduit la distance qui s'installe de plus en plus entre la victime et son corps. En « s[e] rem[ettant] à chanter dans sa civière » (*LN*, p. 33), puis en « se laiss[ant] engourdir//Laiss[ant] son corps là », (*LN*, p. 37), la victime donne l'impression qu'elle s'échappe et glisse en dehors de son corps, que la voix mais aussi l'engourdissement la font se détacher d'elle-même.

L'oscillation entre les régimes narratif et poétique vient également ouvrir une brèche humoristique dans le tableau. L'instance énonciatrice laisse filtrer une légère ironie lorsqu'elle décrit les situations qu'elle traverse pendant son court séjour à l'hôpital. En effet, les tests qu'elle

doit subir deviennent subitement des « activités prévues pour elle » et on comprend qu'on lui fait essayer plusieurs vêtements médicaux lorsqu'il est question d'une « parade de jaquette » (LN, p. 33). Pour parler des tests auxquels elle se soumet, elle décrit par exemple « [...] le sang [qui] coulait dans les grands tubes » comme un « *Emergency's juice* » (LN, p. 33). L'usage répété, d'ailleurs, du terme « Emergency », le seul placé en anglais et en italique dans le texte, rythme la situation et donne un caractère ironique à ce tableau, comme si la victime utilisait cette ironie pour adoucir les événements qu'elle traverse. Elle décrit alors les bruits qui emplissent l'urgence comme un « *Emergency's stereo-mood* », utilise « *Emergency's dress* » pour parler de la fameuse jaquette bleue (LN, p. 35) ou encore de son « *no fun land Emergency's bed* » (LN, p. 36) pour rendre compte de son malaise à attendre dans un lit d'hôpital. À un autre moment, l'usage du terme « Emergency » permet de rapprocher deux situations qui ne se produisent pas au même endroit. En effet, le syntagme « *Emergency's spotlight* » est coincé entre la réplique « La mère de la jeune fille a brûlé toute les lumières rouges » et « La jeune fille s'est retrouvée presque seule dans la salle » (LN, p. 34). Il marque ainsi deux espaces dramatiques distincts tout en les fusionnant, alors que le terme « spotlight » renvoie simultanément aux feux de circulation et à l'accent mis sur la victime.

Finalement, la dernière apparition pertinente de l'instance énonciatrice « celle qui s'éloigne d'elle-même » se trouve dans l'avant-dernier tableau intitulé « Depuis » (LN, p. 73). Ici, on suit le cheminement de la victime *depuis* le moment de l'agression, alors qu'il est question des difficultés traversées pour revenir à une certaine normalité dans le quotidien. Le régime poétique est à nouveau convoqué pour détailler ce qui reste de la peur associée à l'agression :

Depuis la fois du gars la jeune fille se tient sur place
et regarde
Partout

Ses yeux sont revirés par en dedans mais son corps
regarde
partout

Elle est restée morte depuis la fois de la glace et du gars

La jeune fille n'a pas retrouvé ses membres fondus [...] (*LN*, p. 73).

L'immobilité du corps mais aussi du regard, l'évocation de la mort, de même que l'oxymore produit par l'association entre la glace et les membres fondus indiquent une paralysie face à l'agression, une paralysie que le régime poétique tente d'adoucir, comme si la prise de possession du langage pouvait permettre d'alléger les contrecoups de la violence. C'est en quelque sorte une poésie du corps qui ressort de cette instance énonciatrice, alors que la victime observe « ces endroits vides sur son corps » (*LN*, p. 74) et cherche « quel sens » (*LN*, p. 75) a généré cette agression sur elle et sur ses souvenirs.

Malgré tout, cette immobilité et cette peur paralysante s'atténuent graduellement vers la fin du tableau, après une nouvelle intervention de la spécialiste de l'empathie, aperçue au tableau « Portrait » (*LN*, p. 55). La spécialiste suggère à la victime de changer le visage de son agresseur, lorsque des réminiscences de celui-ci lui reviennent. Elle propose de « le faire éclater comme dans la joke// où il faut répondre à la fin de chaque phrase// Il faut répondre la grosse madame aussi » (*LN*, p. 78). Dans une énumération qui reprend le mode narratif, l'instance énonciatrice détaille une série d'actions faites à la fois par « une petite fille [qui] rentre dans un dépanneur » et un « gars pas d'face » (*LN*, p. 78). Le tableau se termine alors que la petite fille « essaie d'ouvrir son sac de chips Old-Dutch-cuites-au-four-aneth-crémeux//Le gars pas d'face aussi//Le sac de chips explose//Le gars pas d'face aussi » (*LN*, p. 79). L'humour qui s'imisce dans la narration donne une dimension performative au régime de parole, l'instance semble ainsi agir directement sur les souvenirs de la victime.

Cette troisième instance énonciatrice portée par un « elle » omniscient incarne donc un lieu de passage plus littéraire dans le texte, une narration qui déplace légèrement le sens de l'énonciation

et jette un éclairage différent sur la parole, montrant l'instance comme détachée d'elle-même. C'est pourtant dans ce mouvement oscillatoire entre le narratif et le poétique que filtre l'énonciation théâtrale; c'est dans cette théâtralité que s'active l'enjeu des violences à caractère sexuel.

6.1.4 Celles et ceux qui jugent

Cette dernière instance, plus en périphérie, représente un chœur social qui émet des jugements et alimente des stéréotypes sur les victimes. Ce sont « ceux et celles qui jugent », dont le regard plongeant reconduit un discours social sur les victimes, au moyen d'un dialogisme foisonnant. Cette instance énonciatrice rappelle à nouveau « les voix de la place publique », selon Bakhtine (1970a). Suivant ce dernier, « la place publique [est] le point de convergence de tout ce qui n'[est] pas officiel, elle joui[t] en quelque sorte d'un droit "d'extraterritorialité" dans le monde de l'ordre et de l'idéologie officiels [...] » (1970a, p. 156). Dans la multiplicité des commentaires qu'elle porte sur la victime, cette instance rappelle également un des « personnages » de la pièce *Gamètes* (2017, voir chapitre 2), que l'autrice Rébecca Déraspe nomme la « Chorale des gens avec des opinions ».

Cette parole du jugement et du stéréotype et le brouillage créé autour de la victime au sujet des situations qu'elle traverse se trouvent principalement dans le tableau d'ouverture, intitulé « Rumeur ». Si ce retour en arrière que j'effectue peut paraître incongru, c'est que « ceux et celles qui jugent », en tant qu'instance énonciatrice la plus éloignée de la victime, est présente de manière plus significative dans ce premier tableau. Malgré qu'il semble plus en périphérie et somme toute minoritaire tout au long de la pièce, ce chœur de préjugés et de stéréotypes donne le ton et oriente le point de vue du lectorat dès le début de la pièce. Il est pertinent de noter l'emploi du singulier, également, dans le titre de ce premier tableau, qui fait davantage référence à une rumeur générale concernant la victime, contrairement à ce qu'aurait pu supposer l'utilisation du pluriel, qui aurait plutôt renvoyé aux « rumeurs » alimentées par l'instance énonciatrice. Cette instance trouve sa

particularité dans le point de vue qu'elle développe sur la victime, « dans l'organisation particulière de son vocabulaire » (Bakhtine, 1970a, p. 158) qui est un point de vue souvent amplifié, contradictoire et stéréotypé. Elle pose ainsi un regard ambivalent (Bakhtine, 1970b [1963]) sur la victime, un regard empreint de doute et de suspicion.

Ce qui définit d'emblée cette instance énonciatrice, c'est son aspect scrutateur, qui révèle et analyse les moindres gestes et actions de la victime pour ensuite développer des commentaires et des jugements de valeur à son égard. Cette instance souligne tout comportement à proscrire chez les femmes, notamment si elles souhaitent se promener de manière plus sécuritaire dans la ville ou encore si elles veulent être certaines de ne pas se placer dans des situations à risque. Par exemple, cette instance critique les endroits par où a passé la victime le soir de l'agression : « Personne ne passe dans un parc le soir [...]. On ne sait pas c'est quoi l'idée de passer par là la pauvre fille en tout cas la pauvre fille est passée par là » (*LN*, p. 7-8). « Celles et ceux qui jugent » traduisent ici la socialisation à la peur à laquelle sont soumises les femmes, mentionnée plus tôt (Kern, 2022 [2019]). On relève aussi le fait que la victime est une fumeuse : « Elle fumait depuis longtemps elle ne devait pas être très sportive pas très en forme » (*LN*, p. 8). Cette réplique laisse sous-entendre que la victime ne devait pas être suffisamment en santé pour courir et se sauver de l'agresseur. Ces deux actions, donc, jugées répréhensibles par le discours social, semblent justifier l'agression. L'instance énonciatrice émet également un doute face aux gestes qu'aurait tenté de poser la victime : « Elle a essayé de se défendre// Tout le monde dit ça tout le monde dit ça elle a essayé de se défendre mais si elle avait pris des cours d'autodéfense ou de karaté ça ne serait pas arrivé » (*LN*, p. 12). On est témoin, avec ces répliques, du chevauchement entre la posture d'ambivalence de l'instance de « celles et ceux qui jugent » et l'amplification que celle-ci fait subir à certains aspects de l'agression. À cet effet, les vêtements que porte la victime subissent le même sort : « Il a arraché son manteau [...]// Il a arraché sa peau// Il a déchiré sa jupe// On ne sait pas quelle idée

elle a eu de mettre une si petite jupe [...]// Elle avait des pantalons de neige il les a arrachés avec ses dents [...] » (*LN*, p. 13). Le discours sur l'habillement de la victime est empreint de confusion et d'ambivalence, lesquels servent à faire passer nombre de préjugés sur les victimes. Cette façon d'ergoter sur les vêtements pour tenter de trouver une raison à l'agression montre aussi comment le discours social est souvent prompt à grossir et à déformer des événements, ce qui n'a de cesse de culpabiliser les victimes de violence à caractère sexuel.

Le comportement de la victime et son activité avant l'agression servent aussi au jeu de l'exagération, alors qu'on suppose qu'elle « était complètement saoule » (*LN*, p. 8) et même qu'on n' « a[vait] jamais trouvé autant d'alcool dans le sang d'une fille » (*LN*, p. 9). Cette amplification bifurque parfois vers des contradictions telles que « elle sentait le sexe » ou encore « elle n'avait jamais fait l'amour » (*LN*, p. 9), des incohérences qui, plutôt que de nous faire douter de ce qui est arrivé à la victime, nous font voir au contraire les dérapages du discours social et les difficultés pour les victimes de violence à caractère sexuel de faire entendre leur voix et le véritable récit de ce qu'elles ont vécu. À cette ambivalence et à ce grossissement s'ajoutent les commentaires, les suppositions et les jugements de valeur : « les robes devraient être interdites passé 18h » (*LN*, p. 13), « il paraît qu'elle était enceinte » (*LN*, p. 15) ou encore un préjugé raciste au sujet de l'agresseur « Un Arabe évidemment » (*LN*, p. 16).

Enfin, dans « Depuis », l'avant-dernier tableau, ces voix publiques, quoique disposées de manière plus fragmentaire, surgissent de deux manières : par la répétition à trois reprises de l'expression « Y faudrait qu'a l'en r'vienne » (*LN*, p. 74,76), dans un premier temps, et sous la forme d'une prescription : « Parce qu'y faut rire aussi//À un moment donné y faut rire » (*LN*, p. 77). Passer à autre chose, avoir à nouveau une vie normale, pour cesser d'importuner les autres avec cette histoire; c'est ce que l'instance martèle à travers ces courtes répliques incisives.

Cette dernière instance énonciatrice laisse ainsi filtrer des stéréotypes souvent associés aux victimes de violence à caractère sexuel ainsi que des jugements émis par un discours social sexiste et victimisant. La présence de cette instance dans la pièce permet de comprendre ce à quoi se butent les femmes qui souhaitent dénoncer leur agresseur et le ressac qui se crée presque instantanément quand elles décident de le faire.

La Nuit du 4 au 5 : le choix de parler

Par l'usage de différentes instances énonciatrices, *La Nuit du 4 au 5* donne à lire une représentation dramaturgique des nombreuses voix déployées dans l'espace public et médiatique à l'ère #MeToo. Le texte de Graton devient ainsi une sorte d'extension dramaturgique au mouvement social, un lieu de passage pour traiter des violences à caractère sexuel. C'est l'écriture dramatique, dans ce cadre, qui, selon Joëlle Chambon, « nous convie à un auto-apprentissage dans lequel l'esthétique, l'intellectuel et l'éthique se renvoient sans cesse l'un à l'autre » (2021, p. 19). *La Nuit du 4 au 5* met en texte le récit d'une agression à caractère sexuel qui, en soi, constitue une négation du choix de la victime. C'est de cette négation que rend compte Graton dans sa pièce, de même que de la réponse que fait la victime à son agresseur, c'est-à-dire le choix de dénoncer, de parler. Plus largement, c'est aussi le choix de mettre en récit ces multiples points de vue énonciatifs au sein d'une fiction qui distingue certainement ce texte dramatique de la prise de parole publique.

6.2. Une collectivité féministe du refus dans Guérilla de l'ordinaire⁶⁵, de Marie-Ève Milot et Marie-Claude St-Laurent

Première pièce publiée dans la nouvelle collection de théâtre La Nef, aux éditions du remue-ménage, et mise en nomination pour le prix Michel-Tremblay en 2019, *Guérilla de l'ordinaire* est

⁶⁵ Milot, M-E, St-Laurent, M-C (2019). *Guérilla de l'ordinaire*. Montréal : Éditions du Remue-ménage, coll. La Nef. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *O*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Je tiens à préciser que, même si je signe la postface de la pièce dans cette édition et que je co-dirige la collection La Nef, je ne suis intervenue en aucune façon dans le processus éditorial de l'ouvrage.

le septième texte des autrices Marie-Ève Milot et Marie-Claude St-Laurent. Avec leur compagnie de création Le Théâtre de l’Affamée, elles sont souvent considérées, à juste titre, comme faisant partie du renouveau du théâtre féministe au Québec. Dans ce premier texte dramatique publié, les autrices abordent la question des violences sexistes et ordinaires qui peuplent le quotidien des femmes. Elles le font d’abord à partir de l’histoire d’un groupe de personnes réunies dans le cadre d’une vigile à la mémoire d’une militante, Claude, disparue dans des circonstances nébuleuses un an plus tôt. Le fil dramatique de cette vigile est ensuite entrecoupé de « fractures », courtes scènes « punchées » qui servent à critiquer la culture du viol et la misogynie, dans un ton qui allie ironie et réflexion critique. Au début du texte, deux courtes didascalies nous indiquent les lieux où se déploie la parole : une première annonce l’espace de la vigile et une seconde mentionne « [e]n noir, des fragments de carnet de cette militante disparue », disséminés un peu partout à travers la pièce. Les autrices font ainsi cohabiter le devenir scénique de la pièce avec ce qu’elles souhaitent conserver comme étant des espaces plus spécifiquement textuels. Ce maillage entre le scénique et le textuel – cette dramaturgie – révèle quatre régimes d’énonciation, suivant un découpage précis des différentes scènes. De manière semblable aux différentes instances dans *La Nuit du 4 au 5*, les différents régimes de parole dans *Guérilla de l’ordinaire* s’élargissent et s’emboîtent comme une série de cercles concentriques, du plus personnel au plus collectif. On retrouve comme premier régime d’énonciation le carnet de Claude, la militante disparue, lieu où s’élaborent une poésie et un récit de soi tout en vulnérabilité. Suit celui des « mauvais rêves », courts « flashes » appartenant cette fois-ci à la famille et aux ami·e·s proches de Claude. La vigile apparaît comme le troisième régime d’énonciation, où se met littéralement en action la dramaturgie de Milot et St-Laurent; alors que les « Fractures », qui constituent le quatrième et dernier régime, marquent de leur côté, avec une pointe d’humour, l’inscription du discours social dans la pièce. Ces régimes d’énonciation, qui agissent tels des lieux de passage de la parole, entre le dramaturgique et le social, rendent compte

au sein de la pièce des violences à caractère sexuel que subissent quotidiennement les femmes. Ils éclairent également « l’oppression épistémique » (Dotson, 2018, p. 9) qu’elles combattent parfois, c’est-à-dire la « forme d’exclusion persistante qui empêche ou limite [leur] contribution [...] à la production des savoirs » (p. 9), ce que Nicole-Claude Mathieu nomme la « limitation de la connaissance sur la société » (2013, [1991], p. 142). La liberté de choix est énoncée de manière plus politique dans la pièce de Milot et St-Laurent, alors que le choix de dénoncer ou non les violences, voire le choix de disparaître pour ne plus les subir, est au cœur du texte. Enfin, c’est le choix d’offrir une dramaturgie à la militance féministe, dans une énonciation multiforme, qui distingue *Guérilla de l’ordinaire* des précédents textes à l’étude.

6.2.1 *Le carnet de la militante disparue : nommer l’intimité et la violence*

Premier lieu de passage textuel au sein de la pièce, le carnet de Claude, la militante disparue, rend compte des abus de toutes sortes vécus par ce personnage absent. Il nous amène au cœur de l’intimité de la protagoniste, au plus près d’expériences de sexisme ordinaire et de fatigue militante, le premier nourrissant assurément la seconde. Déjà, la première entrée de carnet annonce ce qui se produira : Claude disparaît de son propre gré. Elle note à cet effet : « En cas de perte, prière de ne pas./ Retrouver⁶⁶ » (*O*, p. 11). À cette étape de la lecture, cependant, une ambiguïté peut persister, la « perte » pouvant être uniquement associée au carnet et non pas nécessairement à sa propriétaire. D’ailleurs, il n’est pas question à ce moment de « disparition », mais bien de perte. Perte de soi ? De repères ? Cette première entrée nous indique le flou autour de Claude, de sa présence et de ce qui lui est arrivé.

Ainsi, à chaque page noire, soit la marque des entrées de carnet dans le texte dramatique, on ne peut s’empêcher de chercher des réponses à la disparition de Claude. Comme ces entrées

⁶⁶ La barre oblique (/) indique un saut à la ligne dans le texte.

entrecoupent les scènes de la vigile, le lectorat possède une certaine longueur d'avance sur les personnages qui prennent part à cette vigile, ce carnet ne leur étant pas accessible⁶⁷. C'est ainsi que tranquillement, apparaissent des situations vécues par Claude, situations qui l'ont probablement encouragée à tout quitter. Dans une entrée, elle écrit : « Il parle./Je prépare le terrain./Je ramasse les cailloux, les débris. [...] » (p. 16). Plus loin, elle poursuit : « [...] Une femme n'a pas le visage qu'il faut./Une femme ne sera pas la tête d'affiche de ses propres idées./De la même claque vient son revers./Elle pourra prendre ses applaudissements,/mais saluer derrière le rideau » (O, p. 25). Claude met ainsi des mots sur la violence épistémique vécue par les femmes lorsqu'elles ne sont pas reconnues pour leurs idées et leurs luttes. Plus encore, cela implique que ce sont les hommes (le « il parle » le confirmant) qui bénéficient des gestes et du travail des femmes. Ces segments de carnet semblent répondre indirectement à une scène précédente de la vigile, où l'ami militant raconte avoir brandi une pancarte lors d'une manifestation, pancarte au message choc qui avait été pensée et confectionnée par Claude avant sa disparition.

Dans le même ordre d'idée, un peu plus loin dans la pièce, une note de carnet fait mention du combat que mènent les femmes pour faire entendre leur parole aux hommes et pour que ceux-ci cessent d'invalider leurs revendications. Le segment dépeint certaines luttes verbales et rhétoriques auxquelles elles doivent se soumettre : « Quand tu te fais l'avocat du diable./Quand tu considères que ton opinion/est aussi valable que mon expérience./Et que tu me coupes la parole./Quand tu me forces à prendre la responsabilité de t'éduquer./Et que tu me coupes la parole./ [...] Quand tu me forces à être une militante *parfaite*./Tu es le centième qui pense être le premier » (O, p. 80-81). L'interpellation à la deuxième personne, combinée à la répétition du « quand », a

⁶⁷ Dans la mise en scène de Marie-Ève Milot, les entrées de carnet étaient récitées au micro par la comédienne Soleil Launière, qu'on ne voyait jamais sur scène, sauf à la scène finale.

pour effet de remettre à l'avant-plan la parole confisquée, de la marteler pour montrer la résistance que les femmes doivent opposer à l'oppression épistémique.

La violence subie historiquement par les femmes s'imisce dans une autre entrée du carnet de la militante disparue, où il est écrit : « Je me demande./À partir de quand la mort d'une femme/commence à être moins importante?/À la radio, c'est La grande guignolée des médias./C'est le 6 décembre⁶⁸/Je n'oublie pas » (*O*, p. 51). Cet extrait place Claude dans une réflexion sur la mémoire des femmes et des événements traumatiques qui les touchent. Plus loin, elle détaille une soirée de travail pour un traiteur dans un « banquet de chirurgiens » (*O*, p. 75), pendant lequel un des convives « attrape sa taille pour l'attirer vers lui » (*O*, p. 75). Elle relate ainsi une expérience de harcèlement et, surtout, ce qui lui en coûte pour s'en extirper : « [...] elle pense tout de même aux deux heures de moins sur sa paye » (*O*, p.76). La protagoniste a ainsi décidé de quitter la soirée à la suite de cette expérience, préférant perdre une partie de son salaire plutôt que d'avoir à subir des attouchements. Un questionnement s'opère ici au sujet des emplois alimentaires exigeants et du harcèlement que doivent parfois y subir les femmes. Les entrées de carnet indiquent une évolution dans la pensée de Claude, passant graduellement de réflexions plus larges et plus éloignées d'elle à des récits plus directement liés à son vécu en tant que militante féministe. L'oscillation dans l'interpellation, entre le « je », le « tu » et le « elle », marque l'inscription de l'expérience collective de la violence dans l'espace personnel du carnet de Claude.

Dans la dernière entrée de carnet, qui termine également la pièce, malgré les luttes, les difficultés et les échecs auxquels font face les féministes, Claude nous laisse tout de même avec ses mots : « Aujourd'hui, il y a la fulgurance du soulèvement qui me tient/Lis-moi dans le désordre.

⁶⁸ Le 6 décembre 1989, 14 jeunes femmes sont tuées à l'École Polytechnique de Montréal, sous les balles d'un tireur, parce qu'elles étaient des femmes. La dimension manifestement antiféministe de cet attentat n'a été nommée que trente ans plus tard. Voir à cet effet Blais, M. (2009). « *J'haïs les féministes!* » : *Le 6 décembre 1989 et ses suites*, Montréal, Éditions du remue-ménage ainsi que Blais, M., Dupuis-Déri, F., Kurtzman, L. et Payette, D. (dir.) (2010). *Retour sur attentat antiféministe. École Polytechnique de Montréal, 6 décembre 1989*, Montréal, Éditions du remue-ménage.

Et recommence./Il faudra toujours recommencer » (*O*, p. 149). Ce dernier segment, dans une totale humilité, affirme la nécessité du féminisme, de l'importance de le choisir encore et toujours pour lutter. De manière générale aussi, ces espaces noirs offerts à la lecture montrent que le théâtre de Milot et St-Laurent est sans fausse promesse. Le carnet de Claude, la militante disparue, se place ainsi en réaction à un certain féminisme marchandable par la façon dont il dépeint une vie sans artifice, une vie de lutte et de minorisation. Entre journal intime, poésie et manifeste, se déploie une *voix militante* à même la dramaturgie de la pièce. Le carnet de Claude ouvre un lieu de passage dans lequel l'intime apparaît réellement politique, parce qu'il dépasse la question du choix en montrant une quête vers une liberté de conscience parsemée d'embûches.

6.2.2 *Les mauvais rêves : de souvenirs et d'intériorité*

Tout comme le carnet de Claude, les « mauvais rêves » représentent des espaces d'intimité, qui appartiennent cette fois aux amis proches et à la sœur de la disparue. Il s'agit de quatre courts moments de parole monologuée où chacun·e fait le récit d'un rêve. Ces songes apparaissent tels des lieux de suspension et d'attente et définissent d'une certaine façon la relation entre Claude et le personnage qui relate le rêve. Ces segments se rapprochent de la forme du carnet, le même type de parole lente et poétique. Ils marquent la perte, la manière intime de chacun·e de nommer cette violence-là, aussi, qui est celle de vivre avec la disparition d'un être cher.

C'est d'abord un appel téléphonique qui hante la sœur de Claude, un appel auquel elle est incapable de répondre et au cours duquel elle entend le souffle de sa sœur. Il s'agit d'une réminiscence pour le personnage, celle de ne pas avoir répondu au dernier appel de sa sœur, ce qu'elle raconte dans une scène précédente. Pour son ex-conjoint, c'est le souvenir physique de sa relation avec Claude qui refait surface. Dans ce court rêve, il parle de « [son] cœur [qui] bat fort. [Qui] veut sortir de [sa] poitrine » (*O*, p. 61). On apprend plus tard dans la pièce qu'il aurait été violent avec son ex-petite amie; on ne peut donc s'empêcher de lire du regret dans son mauvais

rêve, qui passe par les effets physiques causés par cette disparition. L'ami militant, de son côté, est poursuivi dans son mauvais rêve par la dernière image sociale de Claude, une image captée par une caméra vidéo dans un guichet automatique. Le rêve lui renvoie les derniers gestes de la disparue : « elle se poste devant le guichet automatique, elle a déjà sa carte dans ses mains, se frotte l'œil droit, puis le nez, entre son code [...] » (O, p. 94). Visité dans son sommeil par son amie, l'ami militant conclut son rêve ainsi : « Je ne serai jamais à la hauteur de la tâche ». Par cette réplique, il dresse un parallèle entre son incapacité à avoir retenu Claude et les difficultés associées aux causes sociales pour lesquelles il milite. Le dernier rêve, celui de la colocataire, représente lui aussi un court flash : [...] Je cuisine ton plat préféré./Quelque chose brûle./C'est le gâteau des anges que je t'ai préparé [...] » (O, p. 109). Ce court extrait métaphorise l'échec, la perte. De cette « fumée qui sort du four » (O, p. 109), on imagine le pire au-delà de la disparition et on reste avec l'impression de la très grande solitude vécue par la colocataire.

Comme on l'a vu au chapitre 2, les nouvelles dramaturgies contemporaines dépeignent des imaginaires de l'ordre du « drame-de-la-vie », telles que les nomme Jean-Pierre Sarrazac (2012). Ce drame-de-la-vie s'opère par « une modification profonde du rythme interne du drame, du rythme de sa (dé)composition » (p. 67), comme on a pu le voir notamment dans *Nyotaimori* et dans *Gamètes*. Alors que dans cette dernière pièce, c'était surtout par les mouvements de rétrospection et d'anticipation que se déployait le drame-de-la-vie (Sarrazac, 2012), dans *Guérilla de l'ordinaire*, on assiste surtout à une opération *d'interruption* du drame (Sarrazac, 2012). Par leur forme fragmentée, les « mauvais rêves », de même que les extraits du carnet de Claude, trouvent ce qui reste de « dramatique » dans la pièce, à savoir le déroulement de la vigile (que j'analyserai dans la prochaine section). Pour Sarrazac, « le jeu de rêve est le contraire d'une forme fermée sur elle-même qui reproduirait fidèlement un rêve réel : il consiste plutôt en un jeu *avec* le rêve, visant à insuffler de l'onirisme, de la subjectivité, bref, de *l'inconscient* dans le drame. » (p.172-173. Les

italiques sont dans le texte). Les mauvais rêves, par leur forme très brève et leur faible présence dans l'ensemble de la pièce, y introduisent également un espace « aléatoire » (Sarrazac, 2012, p. 172). Ils représentent des petites roches qui viennent se coincer dans l'engrenage de la dramaturgie, briser l'évolution et le déroulement de la vigile, voire briser l'élan quelque peu humoristique des « fractures » (j'en parlerai aussi ultérieurement). Les mauvais rêves donnent à voir la solitude des personnages qui ont déjà été proches de Claude et traduisent d'une certaine façon les contrecoups de sa liberté de disparaître sur les personnes qui l'entourent.

6.2.3 « L'espace-théâtre » de la vigile : éclairer la culture du viol par le conflit dramatique

La vigile correspond au troisième lieu de passage dans *Guérilla de l'ordinaire*, où se déploie un autre régime d'énonciation. Ici, le théâtre comme art et espace accueille les échanges dialogués entre les personnages. À l'inverse du caractère privé du carnet de la militante disparue, l'aspect collectif du théâtre s'ouvre pour laisser entrevoir la part d'intimité de chacun des personnages. La vigile établit un espace de déambulation et d'attente, et surtout, un terrain de prise de parole pour les proches de la disparue, comme Sa sœur, Son ami militant, Son ex et Sa coloc, de même que pour d'autres personnages plus en périphérie (Une citoyenne, Une politicienne et Une fille). Chacun·e à sa manière, ils et elles refont le parcours de la disparue, se rappellent des moments chers. Cette vigile constitue aussi un *lieu*, puisqu'on comprend quand Une fille arrive que la vigile se déroule *dans un théâtre* (O, p. 59). Ainsi, la fonction des scènes de la vigile est double : se remémorer le parcours et la vie de la disparue, mais aussi inscrire à même l'espace du théâtre les luttes des femmes et leur épuisement. Le sujet de la culture du viol prend par ailleurs deux tangentes : des scènes nous en apprennent sur la personne qu'était Claude dans l'intimité alors qu'à d'autres moments, on la découvre comme figure publique, en tant que militante pour la justice sociale et environnementale. La vigile comme « espace-théâtre » contribue alors à révéler le sexisme de certains espaces militants – mais aussi celui du milieu théâtral. C'est encore une fois

dans l'alternance entre le politique et l'intime, les basculements constants entre les deux modes, que se forme la tension dramatique qui traverse les scènes de la vigile.

La vie intime de Claude apparaît graduellement, notamment par Son ex qui initie la conversation avec plusieurs personnages. Pendant une discussion entre ce dernier et Sa coloc, on constate l'insistance de Son ex à chercher à savoir ce que Claude était devenue après leur relation. On comprend qu'elle « filtre ses appels » (*O*, p. 56). Sa coloc explique ce choix en relatant les paroles de Claude : « [...] c'est parce qu'elle avait vraiment besoin d'entendre des histoires merveilleuses. Qu'elle avait pus d'espace pour les mauvaises nouvelles [...] » (*O*, p. 56). Ce type d'échange nous confirme les craintes qu'elle éprouvait à l'égard de Son ex mais aussi sur la fatigue militante qu'elle ressentait. On soupçonne rapidement qu'à cet épuisement social s'ajoutent, chez Claude, des craintes plus intimes.

À la onzième scène de la vigile, intitulée « Comme une lettre d'amour », c'est à une rencontre entre Son ami militant et Son ex que l'on assiste. La mise en parallèle des différents pans de la vie de Claude dans cette scène passe par l'échange entre les deux personnages masculins. Chacun révèle la manière dont il la perçoit : « forte [...] Intense [...] Brillante [...] Radicale » (*O*, p. 83) sont les qualificatifs employés tour à tour par chacun d'eux. Dans ce mélange entre les pans de vie personnelle et sociale de Claude, à travers cette figure que chacun dessine, ce sont leur propres envies et projections qu'ils tentent de lui imposer. Aux dires mêmes des autrices :

Les multiples identités possibles de la disparue nous servent à déconstruire des stéréotypes et des idées préconçues. Différentes perspectives et plusieurs points de vue cohabitent et s'entrechoquent pour révéler les dynamiques de pouvoir qui régissent tant leurs relations que les normes sociales (*Magazine 3900*, en ligne).

Son ex parle des souvenirs que lui a laissés la disparue, quand il exprime qu'il était « fou d'elle » (*O*, p. 83) à l'époque où ils sortaient ensemble. Ce qu'on soupçonne depuis quelques scènes se révèle fondé – le « fou » éveillant certaines craintes, que Sa sœur confirme quelques scènes plus

tard : « [...] L'as-tu prise par la gorge. *Oui*. Pour la frapper. *Oui*. Au visage. *Oui*. ta bague provoquant un hématome au-dessus de son œil droit. *Oui*. Est-ce que c'est ça l'amour? » (*O*, p. 131. Les italiques sont dans le texte) Elle rappelle ici que Son ex a passé un test de polygraphe lorsque Claude a été portée disparue, puisqu'il était soupçonné d'être impliqué. Ces scènes, qui rappellent des moments plus personnels et plus difficiles de la vie de Claude, nous la montrent sous un jour vulnérable. Les échanges entre les personnages servent dans ce cas à nourrir la tension qui surgit autour des motifs de la disparition de la militante.

C'est à nouveau par Son ami militant que passe le sujet des difficultés pour les militantes féministes comme Claude de faire entendre leurs revendications. Dans la scène « Des mouchoirs », il discute avec Une politicienne, venue participer à la vigile pour faire mousser son capital politique et encourager Son ami militant à suivre ses traces. Un échange entre les deux vient réaffirmer ce que Claude soulevait dans une de ses entrées de carnet, analysée précédemment :

UNE POLITICIENNE. [...] Même si euh – je tiens à le dire, je ne partage pas du tout vos positions – j'étais très heureuse de voir un homme, un jeune homme, s'intéresser à la cause des femmes. On a besoin des hommes pour que les changements s'opèrent.

SON AMI MILITANT. Elle serait tellement en tabarnak d'entendre ça. (*Il lève sa flasque comme pour porter un toast*) T'avais raison !

UNE POLITICIENNE. Pourquoi ?

SON AMI MILITANT. Même les idées féministes passent mieux par un gars. C'est vrai, quand moi j'en parle, c'est cool, c'est sexy. La preuve !

UNE POLITICIENNE, *bonne joueuse*. Bon, bon, bon...

SON AMI MILITANT. Une fois, elle a été interviewée à la radio, c'était même pas tant d'*exposure* que ça là, mais le nombre de messages violents qu'elle a reçus... c'était, c'est surprenant.

UNE POLITICIENNE. Et ça vous nuit pas, vous ?

SON AMI MILITANT. Vous venez pas de m'offrir de faire de la politique ? (*O*, p. 101-102. Les italiques sont dans le texte.)

La dynamique de l'échange dialogué, efficace par la tension que créent les divergences de point de vue entre les personnages, vient élargir la compréhension des oppressions épistémiques vécues par les femmes. Alors que Claude laissait entrevoir dans son carnet la réception difficile faites aux actions et aux luttes menées par les femmes, l'échange précédent rend compte, à l'inverse, de la

facilité pour les hommes à faire valoir les mêmes idées féministes et à en tirer profit. Plus encore, cet aller-retour argumentatif entre Son ami militant et Une politicienne donne à voir deux avenues empruntées par les discours féministes contemporains : celle, d'abord, portée par les hommes ou les alliés et ensuite, celle d'Une politicienne, c'est-à-dire un discours féministe qui n'en est pas un, qui prône, comme l'indique le dialogue, le « besoin des hommes pour que les changements s'opèrent ». Entre ces deux points de vue, on assiste finalement à l'invisibilisation du point de vue militant et radical de Claude. Par la confrontation de la parole, on est placé tour à tour face à l'apparition-disparition de Claude.

Dans une des dernières scènes de la vigile, Une fille discute avec Sa sœur de l'action posée par Son ami militant pendant le sommet du G7, dont plusieurs personnages parlent tout au long de la pièce :

UNE FILLE : Ça aurait pris un autre sens quand même.

SA SŒUR : Quoi ?

UNE FILLE : C'est pas ça qu'y défendait en entrevue, le gars ? Que les changements climatiques ont plus d'impact sur les personnes en situation précaire ?

SA SŒUR : Peut-être.

UNE FILLE : Ça aurait pris un autre sens si ça avait été ta sœur qui l'avait tenue [la pancarte]. Parce que c'est une femme.

SA SŒUR : Elle aurait pu dire ça. (*Temps*) Crisse que je m'ennuie d'elle (*O*, p. 116).

Une fille et Sa sœur font tour à tour réapparaître Claude en tant que sœur et militante, avec leurs paroles, lui redonnant, l'espace d'un dialogue, la place qu'elle aurait méritée lors du sommet du G7.

Ainsi les dialogues qui façonnent les scènes de la vigile tout au long de la pièce génèrent cette action *de produire* un savoir au sujet de la disparue et de sa vie, tout en intégrant, à même la scène de théâtre, une réflexion sur la place des militantes féministes dans la société. Quand les personnages échangent entre eux, ils font apparaître des pans de la vie intime de Claude, tout en l'inscrivant plus largement dans les luttes sociales et personnelles qu'elle menait. Milot et St-

Laurent réaffirment ainsi la force de la parole dialoguée pour imaginer des collectivités féministes, le dialogue se désignant comme le lieu choisi pour déposer des réflexions d'ordre politique.

6.2.4 *Fracturer l'histoire : rire jaune devant la culture du viol*

Comme quatrième et dernier lieu de passage de *Guérilla de l'ordinaire*, les « fractures » donnent à voir le discours social dans lequel s'inscrit la pièce et que les autrices souhaitent critiquer. Entre ironie et sarcasme, sous forme de capsules *punchées*, les « fractures » font office d'espaces de respiration et de rire, souvent jaune, pour mieux saisir l'aspect systémique de la culture du viol. On sent ici que l'ironie n'est pas utilisée pour alléger le propos, mais un peu à la manière de *Baby-sitter*, pour faire grincer des dents et pour opérer une réflexion féministe sur « la fréquence des formes de violences sexuelles et [...] la gamme d'expériences possibles pour chacune d'entre elles » (Kelly, 2019 [1987], p. 34). Entre les malaises et les réflexions, la présence de ces fractures disséminées çà et là entre les scènes de la vigile et les entrées de carnet, sert à représenter dramaturgiquement le continuum des violences sexuelles (Kelly, 2019 [1987]). Plusieurs thèmes circulent dans ces segments, allant de la question de l'identité à celle de la mémoire des femmes, en passant par des réflexions sur le corps et sur les stéréotypes de genre.

La fracture numéro six aborde, par exemple, le sexisme dans le journalisme sportif. Le segment reprend un verbatim d'une entrevue radiophonique avec l'ancienne journaliste sportive Chantal Machabée, qui se confie sur les difficultés qu'elle a traversées en tant que première femme journaliste sportive. Elle y explique en effet qu'elle recevait beaucoup de lettres à l'époque de son entrée en poste à RDS⁶⁹ :

CHANTAL MACHABÉE : [...] une lettre de bêtises pis d'insultes pis de *t'as pas d'affaire là, t'es dins milieu de gars, qu'est-ce que tu connais, t'es juste une blonde de service, euh tsé... tsé des des, des menaces de mort j'en ai eu beaucoup... Ah... (O, p. 48).*

⁶⁹ Réseau des Sports, chaîne de télévision.

Par la reprise des faits véridiques et leur inscription dans le texte dramatique au moyen d'une langue orale très marquée, cette fracture permet de saisir à la fois la fréquence des violences auxquelles font face les femmes qui choisissent d'avoir un métier public, mais aussi la banalité et la facilité avec lesquelles ces violences s'immiscent dans leur quotidien. Il est intéressant ici de constater, à nouveau, la présence de Chantal Machabée au sein d'un texte dramatique. Alors que Catherine Léger l'intégrait à même la fiction dans *Baby-sitter*, en créant de toute pièce une situation où elle vivait une agression verbale, dans *Guérilla de l'ordinaire*, les autrices choisissent plutôt de reprendre mot pour mot un événement réel qu'elle a vécu. Malgré un usage dramaturgique différent, il faut reconnaître que le cheminement de cette ex-commentatrice sportive dans un milieu masculin semble avoir marqué l'imaginaire des autrices. Machabée reste ainsi un bon exemple pour comprendre tout le sexisme et la misogynie vécus par des femmes qui évoluent dans ces milieux et qui deviennent des figures publiques.

Dans la fracture numéro huit, intitulée « Chronique de char », on fait la lecture d'une histoire de délit de fuite dont l'analogie avec un viol est frappante. Elle se développe par des questions posées à la « Fille de party », propriétaire de la voiture qui a subi des dommages, questions qui permettent rapidement de saisir le parallèle dressé entre la voiture et le corps des victimes d'agressions sexuelles : « As-tu cherché une place longtemps avant de te stationner ? Parce que tsé... Te promener, tard de même, avec ta belle auto lavée... Ça peut envoyer un signe. Quelle couleur, donc, ton auto? » (*O*, p. 79). Cette courte scène met en lumière le doute jeté sur la parole des femmes lorsqu'il est question de violence à caractère sexuel. Le lectorat fait rapidement le lien entre la représentation de la voiture accidentée et les femmes qui subissent une agression, de même qu'entre le ou la conducteur·trice qui a commis le délit de fuite et l'impunité que l'on réserve aux agresseur·e·s. Cette fracture, comme la précédente, met en texte un certain continuum

dans les types de violences subies par les femmes, de celle considérée banale – le doute quant à la véracité de leur vécu – à celle plus violente comme les menaces de mort.

D'autres fractures donnent à voir « la sexualité hétérosexuelle comme un continuum » (Kelly, 2019 [1987], p. 29; Bart, 1983). Selon Bart, ce continuum se développe comme suit :

partant du rapport sexuel consenti (désiré à la fois par la femme et l'homme), passant par le rapport altruiste (les femmes se sentent désolées pour l'homme ou coupable de dire non), et le rapport soumis (s'y refuser porte plus à conséquence que l'accepter), pour aboutir au viol (cité dans Kelly, 2019 [1987], p. 29-30).

Le malaise de devoir demander le port du condom lors d'une première expérience sexuelle est au cœur de la fracture numéro dix. La Fille qui raconte détaille à ses amies avoir couché la veille avec « le full beau gars de [s]a job » (*O*, p. 89). Mais plus le récit avance et plus on se questionne sur la manière dont s'est terminée la soirée, puisque comme « le full beau gars » refuse de porter un condom, la Fille qui raconte « [a] pus tant de fun [...] » (*O*, p. 91). Mais comme « [le gars] a pas l'air de s'en rendre compte » (*O*, p. 91), le lectorat se demande finalement si la Fille qui raconte a été forcée de poursuivre la relation sexuelle. Cette fracture fait écho à l'expérience relatée par le personnage de Catherine, dans *Table rase*, qui avait plus ou moins consenti à une relation sexuelle violente avec un inconnu. Mais la phrase « Ah, je me sentais tellement mal à matin! » (*O*, p. 91) nous confirme que dans *Guérilla*, la Fille qui raconte a pu interrompre la relation avant qu'elle n'aille trop loin, mais à cause de ce refus, elle se sent désormais coupable face à son collègue. Cette fracture montre bien le déplacement de la situation dans le continuum, c'est-à-dire le passage du rapport désiré au rapport altruiste.

La fracture suivante, intitulée « Chronique habituelle », aborde le rapport soumis à la sexualité hétérosexuelle, dans un court monologue d'une Amoureuse cherchant diverses justifications pour ne pas avoir à faire l'amour. Le monologue est entrecoupé à cinq reprises par l'interrogation « *Dors-tu ?* » placées en italiques, qui, par sa répétition, joue sur le sentiment de

coercition qui se dégage graduellement du segment. Face à cette question martelée, l'Amoureuse se défile au moyen d'une série d'actions réactivées par la parole : « Quand ça me tente pas, je me tiens loin. Je te donne pas trop de signes d'affection [...]. Je porte pas de vêtements sexy [...]. Je ne redouble pas d'ardeur quand tu m'embrasses » (*O*, p. 92). Sous la menace (« Tu vas me dire que tu vas finir par aller voir ailleurs. Que ce sera de ma faute [...] » (*O*, p. 93)), l'Amoureuse cède : « Je vais me sentir mal [...] Je vais me déshabiller. Te laisser me toucher partout et être intense [...] » (*O*, p. 93). Le monologue se termine par la reprise de l'interrogation « *Dors-tu ?* », cette fois par l'Amoureuse, comme une façon de s'assurer que la menace est passée et qu'elle peut maintenant dormir. Cette fracture, de loin la moins comique, permet de révéler la violence des relations intimes, un aspect des violences à caractère sexuel auquel la dramaturgie s'est peu intéressée.

Les fractures ponctuent ainsi le rythme de *Guérilla de l'ordinaire* et opèrent un passage parfois ironique, parfois sarcastique dans la dramaturgie de la pièce. Le rythme soutenu et l'aspect fragmentaire de ces courtes scènes, de même que le rire jaune qu'elles suscitent par moments permettent aux autrices de montrer de façon littérale les divers aspects du continuum de la violence sexuelle. Si courtes et si vives soient-elles, les fractures mettent en lumière le discours social majoritaire qui circule à ce sujet, tout en mettant de l'avant le point de vue critique des autrices.

Guérilla de l'ordinaire : le choix de disparaître

Les différents régimes de parole mis en texte dans *Guérilla de l'ordinaire* servent ainsi à porter un regard militant et politisé sur les violences à caractère sexuel et la culture du viol. Alors que la liberté de dire non à ces violences sexuelles s'inscrit en creux dans l'entrelacement des différents régimes, on est cependant confronté à la liberté de choix de Claude, la militante disparue, à la toute fin de la pièce. Son choix de disparaître, tel qu'établi dans la première entrée de carnet, se confirme en effet dans les dernières pages. L'arrivée de la Coureuse de fond vient annoncer aux gens présents à la vigile que Claude « est partie./Volontairement/Elle est vivante/C'est tout » (*O*,

p. 141). Cette Coureuse de fond affirme être une femme innue et se demande « C'est-tu pour ça qu'elle m'a choisie, Claude ?/Pour le symbole ? » (O, p. 137) En venant confirmer le départ volontaire de Claude, un choix qui peut sembler fort individualiste, un choix de « fucking privilégiée » (O, p. 140) comme le nomme la Coureuse de fond, celle-ci vient aussi nous rappeler que les disparitions et les meurtres non-résolus de femmes autochtones, loin d'être « choisis », ne suscitent pas autant d'attention publique. La Coureuse de fond termine son message aux gens de la vigile par une question que lui a posée Claude : « *Si une victime "parfaite" en est une morte, est-ce qu'une militante "parfaite" en est une disparue ?* » (O, p. 141. Les italiques sont dans le texte) Par cette double interrogation, les autrices cherchent à relier la disparition des unes avec la mort des autres, à rapprocher d'une certaine manière le départ volontaire de Claude de la disparition de femmes autochtones. Si cette mise en parallèle peut susciter un malaise, on constate malgré tout que la pièce tente d'inscrire ces deux événements dans le même continuum de la violence faites aux femmes. Les diverses formes de silence et d'invisibilité auxquelles les femmes font face prennent leur source dans la même domination patriarcale et doivent être appréhendés de manière systémique. Dans ce contexte, alors, la liberté de choix de Claude, cette liberté de refuser d'appartenir à cette société patriarcale, semble être la solution ultime pour ne pas mourir. Préférer se taire plutôt que d'être réduite au silence, tel est le choix politique qui émerge de la dramaturgie de *Guérilla de l'ordinaire*.

Conclusion partielle : dénoncer, militer, écrire

Dans une forme qui s'apparente au monologue mais traversée par une série d'instances énonciatrices, de celle plus intime de la victime à celle plus collective qui rend compte du discours social, *La Nuit du 4 au 5* de Rachel Graton résonne avec les dénonciations qui occupent l'espace public à l'ère #MeToo. Le texte de Graton, s'inspirant et se distinguant en même temps de l'espace

public par la théâtralité de son énonciation, offre un lieu de passage dramaturgique, par moments poétique, pour traiter des violences à caractère sexuel.

Les régimes de parole suivent la même logique dans *Guérilla de l'ordinaire*, alors qu'ils se déclinent en quatre lieux de passage distincts. Entre le carnet de la militante disparue, les mauvais rêves de ses proches, la vigile tenue par ces derniers et les différentes « fractures » qui occupent le texte, l'enjeu des violences à caractère sexuel circule et laisse dans son sillon la question radicale de la disparition choisie pour se soustraire à cette violence patriarcale.

En combinant un travail formel sur l'énonciation théâtrale et le thème féministe de la dénonciation des violences à caractère sexuel, les pièces du chapitre 6 montrent la question de la liberté de choix de façon plus diffuse mais assurément plus politique. En se dégageant de la notion de valeur personnelle, en se détournant, en partie du moins, de l'individualisme auquel « le choix » nous soumet dans une société néolibérale et médiatisée, ces dramaturgies de l'époque *#MeToo* donnent à lire des vécus sensibles et font résonner des propos que l'on préfère ne pas entendre. Ainsi, eu égard à l'exemple de ces deux pièces, il me semble juste d'affirmer que la littérature dramatique peut offrir des outils réflexifs pour nous guider, en tant que femmes et féministes, dans le choix de parler et celui de dénoncer.

CONCLUSION

*Je fais juste dire, au nombre de pubs qui se servent de ça, la liberté, pour nous vendre des chars, des voyages, de l'assurance... On en entend parler tout le temps. Mais crise, on s'arrête jamais pour y penser, c'est quoi, la liberté?
Pour vrai, là ?
- Évelyne (J'ai perdu mon mari, p. 74).*

Tout au long de cette thèse, j'ai cherché à cerner l'enjeu de la liberté de choix au moyen d'une analyse dramatique féministe de huit pièces écrites par des autrices québécoises entre 2015 et 2019. Au départ, je m'interrogeais à savoir si les changements sociaux au cours de cette période avaient eu des effets sur la dramaturgie des femmes et, si tel était le cas, quels en étaient les tenants et les aboutissants. Je me suis demandé de quelle manière la liberté de choix était reliée aux enjeux féministes contemporains; dans quelle mesure elle pouvait traduire ou non une vision féministe au sein du corpus; et, finalement, si les formes des pièces à l'étude contribuaient à valider cette vision du choix ou à en proposer une perspective critique.

Les thèmes du travail, du corps et de la sexualité et enfin celui de la parole militante se sont révélés les plus pertinents pour interroger la liberté de choix au sein du corpus. Ces thèmes renvoient plus largement à ceux du néolibéralisme, du postféminisme et du militantisme à l'ère #MeToo, que j'ai employés comme axes théoriques pour diviser la thèse et lier le contexte social aux œuvres dramatiques à l'étude. C'est avec une méthodologie de l'analyse dramatique féministe, qui emprunte à la méthode de la coopération textuelle de Patrice Pavis (2011, 2016), que j'ai fait ressortir la construction du récit, des personnages et de la situation d'énonciation comme autant d'aspects formels pertinents pour comprendre le traitement de la liberté de choix par les autrices du corpus. Par une interrelation entre questionnements féministes et analyse dramatique, j'ai explicité l'idée selon laquelle les huit textes dramatiques à l'étude s'inscrivent dans leur contexte socio-politique par la manière dont ils soutiennent certains discours néolibéraux et postféministes et révèlent parfois aussi un point de vue plus critique et militant.

Dans la première partie, j'ai interrogé l'influence du néolibéralisme, et dans son prolongement la question du travail, sur la liberté de choix. Au premier chapitre, j'ai examiné l'historique et l'évolution du néolibéralisme comme doctrine économique, mais aussi comme façon de penser, comme rationalité, telle que l'entendent Dardot et Laval (2009), qui s'immisce dans toutes les sphères de la vie contemporaine. Cette approche sociologique et philosophique a été déterminante pour comprendre de quelle manière le néolibéralisme *gouverne* notre subjectivité et nos relations, et marque notre façon d'être en société. Il a aussi été question des rapports entre le capitalisme et le travail de reproduction sociale, des mécanismes d'appropriation du travail des femmes, comme l'austérité et la « flexibilité », pour éclairer leurs effets délétères sur les femmes durant les trente dernières années. Ce parcours théorique et historique a servi de terrain sur lequel placer *Nyotaimori*, de Sarah Berthiaume, *Gamètes*, de Rébecca Déraspe et *J'accuse*, d'Annick Lefebvre, les trois pièces analysées au chapitre 2.

Le thème du travail se décline de différentes façons dans ces trois textes, mais la prégnance de la rationalité néolibérale se fait sentir dans la manière dont la liberté de choix est abordée. La performance de soi jusqu'à l'épuisement, l'euphémisation et le déni de travail que subit le personnage de Maude, de même que les dérives dans lesquelles la flexibilisation des formes de travail entraîne tous les personnages sont les questions qui traversent *Nyotaimori*.

J'ai examiné le travail de reproduction sociale au cœur de *Gamètes* en analysant ce que j'ai appelé la maternité-comme-travail. La pièce met en lumière les questionnements du personnage d'Aude face à l'avortement, à l'éducation d'un enfant trisomique, aux tâches domestiques et à la charge mentale, de même que les réflexions au sujet de l'accomplissement de soi et la manière dont Aude hésite entre sa carrière d'ingénieure et la maternité.

Le chapitre 2 se conclut par l'analyse de la quête de la valeur personnelle des personnages de *J'accuse*, une quête qui se transforme en droit de tout dire aux accents antiféministes, alors que

la liberté de choix semble inexistante dans les cinq monologues. Cette course à la valeur personnelle oscille entre une quête d'appréciation de soi et une tentative de contrer sa propre dépréciation (Feher, 2009) auxquelles chaque personnage fait face. Cette recherche de valorisation à tout prix se mue en haine des autres femmes et prélude aux idées postféministes qui sont développées dans la deuxième partie de la thèse.

Ces trois pièces prennent des formes dynamiques, alors que la structure de chacune répond adéquatement à l'enjeu développé. Dans *Nyotaimori*, Sarah Berthiaume travaille le réalisme magique et les détours spatio-temporels (Sarrazac, 2012) pour tenter de relier l'expérience de travailleuse autonome débordée du personnage de Maude, avec celles des ouvrier·ères Priya Patel et Hideaki Komatsu et avec celle de Benny K. Andersen, compétiteur au concours *Hands on a Hard Body*. La collision des différents lieux dramatiques génère une réflexion sur le monde du travail en contexte néolibéral et mondialisé, révèle l'aspect systémique de l'exploitation capitaliste et, dans une certaine mesure, les inégalités qu'elle produit.

Les allers-retours entre différents temps dramatiques permettent à Rébecca Déraspe, dans *Gamètes*, d'éclairer les différents temps sociaux (Haicault, 2000) que traversent les femmes et l'influence de la charge mentale sur celles-ci. La (dé)construction des scènes, entre passé, présent et futur, montre l'évolution de la pensée d'Aude et de son amie Lou en lien avec le sujet de la maternité-comme-travail et contribue à développer une réflexion sur le sujet de la liberté de choix.

Dans *J'accuse*, les monologues d'Annick Lefebvre, loin d'être statiques, produisent des effets de ricochet les uns sur les autres. La parole de chacune des Filles se répercute dans celle des autres, dans un mouvement d'attaque-défense qui fait ressortir leurs difficultés à trouver leur valeur personnelle dans un monde néolibéral, où l'absence de liberté de choix se reflète dans les positions antiféministes de certains personnages.

Chacune de ces pièces rend compte, avec ces formes dramatiques variées, de l'enjeu de la liberté de choix dans une mise en relation avec la question du travail des femmes. Sont mis en lumière dans ces textes les mécanismes de la domination capitaliste et les contraintes qui sont associées à la liberté de choix, dans des situations où les protagonistes semblent figés dans le moment de réflexion précédant *le choix*. L'éclatement spatio-temporel de *Nyotaimori* isole les personnages plutôt que de les réunir, ce qui renforce le discours individualiste de la réussite; dans *Gamètes*, la maternité-comme-travail apparaît comme un accomplissement féminin et *J'accuse* nous laisse avec l'idée que le choix est une question de valeur personnelle, qui s'acquiert en compétitionnant avec les autres femmes. Le choix ainsi mis en fiction réaffirme l'idéologie néolibérale et l'individualisme alors que la liberté comme geste d'affranchissement reste à faire.

A partir de ce que Nancy Fraser a montré, à savoir que la logique néolibérale a bel et bien récupéré les idéaux féministes des années 1960-1970, j'ai approfondi, dans la seconde partie de la thèse, le contexte d'émergence et les différentes idées qui constituent le postféminisme et j'en ai analysé la portée dans trois textes dramatiques. À partir de différentes études, j'ai ensuite fait valoir, au chapitre 3, l'idée que le postféminisme est soumis à une série de contraintes, où la surveillance de soi et la compétition avec les autres femmes sont centrales. Malgré l'avènement d'un soi-disant nouveau pouvoir d'achat pour les femmes, qui ferait partie d'un nouveau contrat sexuel (McRobbie, 2007), les femmes se conforment encore à des scripts restrictifs et à des régimes de discours valorisés par les médias et le monde de la publicité. Ceux-ci mettent de l'avant des figures et des représentations telles que la parfaite (McRobbie, 2015), la vierge et la putain (Bay-Cheng, 2015), la capable et la vulnérable (Harris, 2004) ou encore les « *aspirational women* » (Rottenberg, 2019), des représentations qui exigent toujours plus de contrôle de soi et de surveillance. De manière générale, le postféminisme reste ainsi centré sur l'idée d'un corps jeune et d'une sexualité hétérosexuelle comme les véhicules d'une liberté de choix.

À partir de ces divers éléments théoriques, j'ai analysé, au chapitre 4, les personnages féminins et leurs relations dans *Table rase* de Catherine Chabot *et al.*, *Baby-sitter* de Catherine Léger et *Simone et le whole shebang* d'Eugénie Beaudry. J'ai montré d'abord que la relation d'amitié qui unit les filles de *Table rase* est façonnée par le *girlfriend gaze* (Winch, 2015), ce regard scrutateur et contrôlant qui guide et oriente leurs interactions. À travers ce *girlfriend gaze*, chacune juge les autres, notamment en ce qui a trait à la sexualité. Les discours qui s'y rapportent sont d'ailleurs très présents et génèrent des effets directs sur les relations entre les personnages. Ceux-ci peuvent également être reliés à certains archétypes associés au postféminisme et, mis ensemble, ils font ressortir l'aspect coercitif de leur amitié compétitive. Malgré l'isolement qu'il subit, cependant, le personnage de Sarah apparaît comme une figure qui résiste à l'injonction postféministe de la sexualité hétérosexuelle très active. Le *girlfriend gaze* scrutateur employé sur ce personnage crée l'effet inverse; il nous fait voir le potentiel radical de la résistance aux injonctions sexuelles hétérosexuelles. La liberté de choix tant vantée par certains des personnages par rapport à leur corps est incarnée par Sarah; ce personnage apparaît affranchi de certains diktats liés à l'hétérosexualité.

Dans *Baby-sitter*, j'ai étudié la mise en parallèle des discours féminins et masculins sur le corps des femmes pour révéler comment les personnages masculins se construisent des fictions autour des femmes, détachées des réalités que vivent les deux personnages féminins. Mon analyse montre cette construction « idéale » (Guillaumin, 1992) dans la pensée de Cédric et de Jean-Michel, le premier en tant que misogyne qui s'ignore et l'autre tel un sauveur guidé par son sexisme bienveillant. Face à eux, Nadine et Émy leur opposent des figures loin d'être aussi malléables, la première refusant de jouer la femme et la mère à tout faire et la seconde présentant une sollicitude qui est davantage tournée vers Nadine que vers les deux hommes. On voit dans la pièce que les jeux d'ironie déployés par l'auteurice servent à exprimer une vision féministe nuancée et ambivalente

des rapports au corps des femmes, où la liberté de choix des personnages féminins est exprimée dans leur résistance face aux discours des personnages masculins.

Dans *Simone et le whole shebang*, enfin, la liberté de choix se transforme graduellement en une forme d'affranchissement des diktats liés au corps féminin, alors que le personnage de Simone, soixante-cinq ans, atteinte d'Alzheimer, nous permet de réfléchir autrement au corps et à la sexualité des femmes. Entre l'emprise que sa fille Simone-Alice cherche à avoir sur elle et les formes de déprise qu'elle met en œuvre avec son compagnon Jessy, Simone cherche à affirmer sa capacité à demeurer elle-même, notamment par le langage, et ce, malgré ses pertes de mémoire et la vieillesse prématurée à laquelle elle est confrontée.

Analysée au prisme de certains éléments postféministes et liée aux questions du corps et de la sexualité, la liberté de choix représente dans ces pièces l'élément clé pour lequel les personnages féminins luttent, afin de tenter de nommer qui elles sont et ce qu'elles veulent. La dramaturgie même des textes indique cette lutte : *Table rase*, *Baby-sitter* et *Simone et le whole shebang* font du dialogue théâtral la force motrice qui véhicule les enjeux. Les échanges vifs, parfois entrecoupés, de *Table rase*, révèlent bien les joutes argumentatives que se livrent les personnages et traduisent les dynamiques compétitives dans lesquelles ils se trouvent; dans *Baby-sitter*, l'évolution des situations s'opère alors que les dialogues agissent comme instrument principal de l'action (Vinaver, 1993) en établissant les relations entre les personnages et en rendant compte de leurs divergences de point de vue; ce même mouvement de la parole est également repérable dans *Simone et le whole shebang*, alors que le langage demeure une des dernières forces du personnage principal, qui s'en sert pour contrer les invectives de Simone-Alice et de Jessy. La force argumentative qui régit la parole dans ces trois textes dramatiques et la vitalité énonciative qui en découle attestent formellement l'importance de l'enjeu de la liberté de choix quand il est lié aux questions du corps et de la sexualité des femmes.

Dans la troisième et dernière partie de la thèse, je me suis intéressé à *#MeToo* et à ses effets dans la dramaturgie des femmes. J'ai détaillé, au chapitre 5, l'ampleur qu'a pris le mouvement dès 2017, avec ses extensions quantitative, géographique, contextuelle et sociologique (Nahoum-Grappe, 2019), auxquelles j'ai ajouté les extensions historique, performative et discursive. Avec cette cartographie, j'ai développé ce que j'ai appelé la dramaturgie sociale de *#MeToo*, c'est-à-dire des « lieux de passage » (Biet et Triau, 2006) pour saisir, par exemple, les figures importantes du mouvement, son étendue et les grands thèmes qui le traversent. J'ai accordé une attention particulière aux régimes de discours déployés au sein de *#MeToo*, de manière à montrer l'aspect social et collectif qui apparaît derrière le geste de nommer et de dénoncer les violences à caractère sexuel dans l'espace public.

Au chapitre 6, les pièces *La Nuit du 4 au 5*, de Rachel Graton, et *Guérilla de l'ordinaire*, de Marie-Ève Milot et Marie-Claude St-Laurent, représentent ce que j'ai appelé une extension dramatique à *#MeToo*, c'est-à-dire une extension qui donne à voir une compréhension dramaturgique du mouvement social. C'est en effet par une analyse des différents régimes de parole qui circulent dans ces textes que j'ai révélé non plus la prégnance d'une liberté de choix, mais plutôt une liberté de dire non, de refuser la violence à caractère sexuel.

Dans *La Nuit du 4 au 5*, une fille victime d'une attaque en pleine nuit revisite ses souvenirs et tente de les recoller pour chercher à comprendre ce qui lui est arrivé, pour trouver les mots et la parole justes afin de dire son expérience de la violence sexuelle. Dans *Guérilla de l'ordinaire*, des gens se réunissent en mémoire d'une militante disparue, qui, on l'apprend à la fin, a choisi de disparaître pour s'extraire de la violence patriarcale. La liberté de choix devient ici une liberté de dire non, de refuser les injonctions néolibérales et postféministes par la dénonciation et par le retrait complet de la vie publique. Forme et contenu sont encore une fois indissociables dans ces textes, dont la multiplicité des régimes de parole donne à voir plusieurs points de vue sur la question des

violences à caractère sexuel. *La Nuit du 4 au 5* est construite sous forme de monologue, mais est traversée finalement par quatre instances énonciatrices qui, chacune, révèlent une vision de l'agression vécue par l'instance principale. *Guérilla de l'ordinaire* contient elle aussi quatre régimes de parole qui s'emboîtent les uns dans les autres et permettent de voir se dessiner des pans de la vie de Claude, la militante disparue. J'ai montré que chacun à sa façon, les régimes de parole de ces pièces agissent comme des lieux de passage pour comprendre la violence à caractère sexuel selon des points de vue différents et complémentaires. Plus militants et plus politiquement chargés, les textes de Rachel Graton et de Marie-Ève Milot et Marie-Claude St-Laurent donnent à voir une autre façon de travailler la liberté de choix, en dehors de certains impératifs néolibéraux et postféministes. Le corps – comme force de travail ou comme objet sexuel – n'est plus central, alors que l'accent est plutôt mis sur la parole et donc sur la pensée des femmes et sa mise en fiction dans la dramaturgie.

Par cette alternance entre la théorie et l'analyse dans chaque partie de la thèse, j'ai cherché à montrer l'étroite relation entre la réalité sociale, les représentations et les discours présents dans les textes à l'étude, écrits et publiés entre 2015 et 2019. Cette relation de grande proximité entre les deux permet d'affirmer que la liberté de choix apparaît comme un enjeu phare dans la dramaturgie des femmes des dernières années. De plus, à partir de cette place centrale qu'elle occupe, la liberté de choix permet aussi le déploiement d'autres enjeux féministes manifestes dans les œuvres, comme l'a révélé mon analyse des questions du travail, du corps et de la sexualité ainsi que celle de la parole militante. La question du travail en contexte néolibéral a laissé transparaître le choix en tant qu'idéologie et rhétorique (Baker, 2008; McCarver, 2011); les enjeux du corps et de la sexualité des femmes traduisent de leur côté le choix comme régime de visibilité (Banet-Weiser *et al.*, 2020), exigeant toujours plus d'autonomie et de responsabilité personnelle (Baker, 2008; Gill, 2007; McCarver, 2011); enfin, la prise de parole militante, dans le contexte de *#MeToo*,

laisse présager la possibilité de dépasser le choix en tant que contrainte (Baker, 2008; McCarver, 2011) pour faire place à la liberté de dire non. Conséquemment, et parce qu'elles sont sensibles au contexte social dont elles s'inspirent, les huit pièces à l'étude dans cette thèse proposent des visions féministes multiples, malgré tout ambivalentes, qui reconduisent parfois des discours néolibéraux et postféministes, tout en étant également critiques à certains égards.

Si les pièces contiennent certains clichés en ce qui a trait à la sélection des sujets traités et si on fait souvent face à une monstration des difficultés liées à la liberté de choix, les formes théâtrales privilégiées par les autrices ont le mérite de complexifier leur regard sur les thèmes abordés. De fait, la contiguïté entre les textes dramatiques et la réalité sociale dans laquelle ils s'inscrivent se répercute dans les formes dramatiques employées pour traduire le propos. Dans un contexte politique et social en tension, où les exigences envers les femmes sont toujours plus grandes, il m'apparaît cohérent de lire, dans la dramaturgie, autant de conflits activés, d'échanges dialogués virulents, de monologues traversés par une multitude de voix, de situations amplifiées par des détournements spatio-temporels; les formes dramatiques convoquées dans les pièces rendent compte des tensions qui animent la société. La place donnée aux personnages féminins et à leur parole, somme toute très diversifiée dans l'ensemble du corpus, réaffirme la nécessité pour les femmes de prendre la parole et d'inscrire *ce désir de dire* dans la dramaturgie. L'usage de certaines catégories en apparence simples pour l'analyse dramatique, telles que les notions de personnages, de situations, de conflits ou encore de dialogues, me semble également efficace pour porter un regard plus précis sur la mise en texte de questions féministes. L'analyse des différents détours spatio-temporels dans *Nyotaimori* et des temps dramatiques dans *Gamètes* a bien montré la mise en œuvre de l'appropriation des femmes (Guillaumin, 1992); la mécanique d'attaque-défense dans les monologues de *J'accuse*, de même que les dialogues acerbes entre les personnages de *Table rase* éclairent cette conscience dominée des femmes (Mathieu, 2013 [1991]) et la

contrainte à l'hétérosexualité (Rich, 1981; Wittig, [2001], 2013) s'immisce dans nombre de situations et de discours qui traversent, par exemple, *Gamètes*, *Table rase*, *Baby-sitter* voire *Simone et le whole shebang*.

Une fois ce parcours politique, théorique et dramaturgique complété, je ne peux cependant m'empêcher de ramener ici la question posée par le personnage d'Évelyne dans *J'ai perdu mon mari* (2015), placée en exergue de cette conclusion : qu'est-ce que la liberté, *pour vrai* ? La liberté de choix est-elle la liberté des femmes ? Comme on a pu le voir dans les analyses, plusieurs des textes au sein du corpus étudié ont mis en fiction des situations où des personnages féminins font face à des choix importants, qui nécessitent une prise de décision de leur part. Si les questionnements dans lesquels sont impliqués ces personnages sont pratiquement tous liés au contexte néolibéral et à des idées postféministes, seulement quelques-unes des pièces ouvrent sur un processus d'affranchissement des normes sociales. En effet, dans *La Nuit du 4 au 5* ou encore dans *Guérilla de l'ordinaire*, la liberté de dire non s'apparente à une liberté de conscience, c'est-à-dire une liberté qui s'acquiert en s'affranchissant de la logique de performance, des stéréotypes corporels ou encore de l'hétérosexualité obligatoire.

Les textes analysés dans cette thèse, qu'ils réaffirment certains discours néolibéraux ou postféministes, ou encore qu'ils se rapprochent d'un processus d'affranchissement plus politique des normes sociales, s'inscrivent dans le riche panorama de la dramaturgie des femmes au Québec, qui n'a cessé de s'élargir depuis 2015. C'est le cas également d'autres pièces, qui font partie de ces dramaturgies de l'affranchissement, où la critique et parfois même la résistance aux injonctions néolibérales et postféministes sont porteuses d'imaginaires singuliers : les réflexions autour du déracinement mais aussi de l'émancipation des personnages féminins dans *Sans Pays* (2019), d'Anna Beaupré Mouloundou; la quête de Dominique Leclerc, dans *Post Humains* (2019), pour comprendre l'influence de la science et des technologies sur notre santé et plus largement dans nos

vies contemporaines; les rapports entre nature et culture, entre la guérison et l'héritage anichinabé d'Émilie Monnet, dans *Okinum* (2020); la (re)construction identitaire dont parle Phara Thibault, dans *Chokola* (2021), alors que son monologue raconte le cheminement d'une petite fille haïtienne adoptée par une famille blanche québécoise; ou encore, la démarche politique et radicale de Pol Pelletier, dans *Tragédie* (2021), alors que l'artiste revient sur l'attentat antiféministe de Polytechnique, tout en dénonçant l'invisibilisation de la parole des femmes, au théâtre et dans la société. Ces textes et ces spectacles élargissent la cartographie des œuvres à caractère féministe qui prennent, heureusement, de plus en plus de place dans le milieu théâtral québécois.

Au sortir de ce parcours analytique de huit œuvres dramatiques aussi différentes les unes que les autres, une constance point : ces textes dramatiques rendent compte indubitablement d'une pensée à l'œuvre, d'une réflexion féministe mouvante. Il m'apparaît essentiel de réaffirmer, à cet effet, le choix radical qui consiste à faire du texte de théâtre le lieu où développer une pensée féministe inscrite dans son époque; un lieu où les mots se font vivants, où la portée énonciative manifeste des écritures contribue à bonifier, à son tour, le caractère vivant et collectif de la pensée féministe. L'écriture dramatique représente ainsi un espace de choix pour une écriture féministe de la liberté.

BIBLIOGRAPHIE

Le corpus principal

- Beaudry, E. (2016). *Simone et le whole shebang*. Montréal, QC : Dramaturges Éditeur.
- Berthiaume, S. (2018). *Nyotaimori*. Montréal, QC : Les Éditions de Ta Mère.
- Chabot, C. *et al.* (2016). *Table rase*. Montréal, QC : Dramaturges Éditeur.
- Déraspe, R. (2017). *Gamètes*. Montréal, QC : Atelier 10, collection « Pièces ».
- Graton, R. (2018). *La Nuit du 4 au 5*. Montréal, QC : Dramaturges Éditeur.
- Lefebvre, A. (2015). *J'accuse*. Montréal, QC : Dramaturges Éditeurs.
- Léger, C. (2017). *Baby-sitter*. Montréal, QC : Leméac Éditeur.
- Milot, M-E, St-Laurent, M-C. (2019). *Guérilla de l'ordinaire*. Montréal, QC : Les éditions du remue-ménage, coll. « La Nef ».

Le corpus secondaire

- Beaudry, E. (2011). *Gunshot de Lulla West (pars pas)*, texte non-publié, gracieuseté de l'autrice.
- Beaupré Moulounda, A. (2019). *Sans Pays*. Rouyn-Noranda, QC : Éditions du Quartz
- Guilbeault, L., Blackburn, M., Théoret, F., Gagnon, O., Blais, M-C., Pelletier, P. & Brossard, N. (2014 [1976]). *La Nef des sorcières*, Montréal, QC : Éditions Typo.
- Leclerc, D. (2019). *Post Humains*. Longueuil, QC : Éditions de L'instant même. Coll. L'instant scène.
- Léger, C. (2011). *Princesses*, Montréal QC : Leméac Éditeur.
- Léger, C. (2015). *J'ai perdu mon mari*. Montréal, QC : Atelier 10.
- Léger, C. (2017). *Filles en liberté*. Montréal QC : Leméac Éditeur.
- Monnet, E. (2020). *Okinum*. Montréal, QC : Éditions Les Herbes rouges/scène_s.
- Pelletier, P. (2021). *Tragédies*. Lachine, QC : Éditions de la Pleine Lune.
- Thibault, P. (2021). *Chokola : monologue autobiographique*. (Prix de l'Égrégore 2021). Anjou, QC : Éditions Fides.

Les ouvrages et les articles théoriques

- Achin, C., Albenga, V., Andro, A., Delaga, P., Ouardi, S., Rennes, J. & Zappi, S. (Édit.). (2019). Éditorial. Révoltes sexuelles après #MeToo. *Mouvements*, 99(3), 7-10. Tiré de www.cairn.info/revue-mouvements-2019-3-page-7.htm.
- Albenga, V. & Dagorn, J. (2019). Après #MeToo : réappropriation de la sororité et résistances pratiques d'étudiantes françaises. *Mouvements*, 99(3), 75-84. Tiré de www.cairn.info/revue-mouvements-2019-3-page-75.htm.
- Ambroise, B. (2008). *Qu'est-ce qu'un acte de parole ?* Paris, France : Vrin.
- Anderson, K. J. (2014). *Modern Misogyny: Anti-Feminism in a Post-Feminist Era*. Oxford University Press.
- Arruzza, C., Bhattacharya, T. & Fraser, N. (2019). *Féminisme pour les 99%. Un manifeste*. Paris, France : La Découverte.
- Austin, J. L. (1970 [1962]). *Quand dire c'est faire*. Traduction de Gilles Lane. Paris, France : Seuil.
- Baker, J. (2008). The ideology of choice. Overstating progress and hiding injustice in the lives of young women : Findings from a study in North Queensland, Australia. *Women's Studies International Forum*, 33, 53-64. <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2007.11.001>
- Bakhtine, M. (1970a). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, France : Éditions Gallimard, coll. Tel.
- Bakhtine, M. (1970b, [1963]). *La poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, présentation de Julia Kristeva. Paris, France : éditions du Seuil.
- Banet-Weiser, S. (2018). *Empowered. Popular Feminism and Popular Misogyny*. Durham and London, UK : Duke University Press.
- Banet-Weiser, S., Gill, R., Rottenberg, C. (2020). Postfeminism, popular feminism and neoliberal feminism? Sarah Banet-Weiser, Rosalind Gill and Catherine Rottenberg in conversation. *Feminist Theory* 21(1), 3-24. doi : <https://doi.org/10.1177/1464700119842555>.
- Bart, P. (1983). "Women of the right: Trading for Safety, Rules and Love." Note de lecture d'Andrea Dworkin, *Right Wing Women* dans *The New Women's Times Feminist Review* (novembre/décembre).
- Bauman, Z. (2013 [2006], [2005]). *La vie liquide*. Paris, France : Fayard, coll. Pluriel.
- Baudelot, C. & Gollac, M. (2003). *Travailler pour être heureux? Le bonheur et le travail en France*, Paris, France : Fayard.

- Bay-Cheng, L.Y (2015). The Agency Line: A Neoliberal Metric for Appraising Young Women's Sexuality. *Feminist Forum Review*, 73, 279-291. doi : <https://doi.org/10.1007/s11199-015-0452-6>.
- Bennett, W. L. & Segerberg, A. (2013). *The Logic of Connective Action : Digital Media and the Personalization of Contentious Politics*. Cambridge, Grande-Bretagne : Cambridge University Press.
- Blais, M., Dupuis-Déri, F., Kurtzman, L. et Payette, D. (dir.) (2010). *Retour sur attentat antiféministe. École Polytechnique de Montréal, 6 décembre 1989*, Montréal, QC : Les éditions du remue-ménage.
- Blais, M. (2009). « *J'haïs les féministes!* » : *Le 6 décembre 1989 et ses suites*, Montréal, QC : Les éditions du remue-ménage.
- Blais, M., Fortin-Pellerin, L., Lampron, È-M. & Pagé, G. (2007). Pour éviter de se noyer dans la (troisième) vague : réflexions sur l'histoire et l'actualité du féminisme radical. *Recherches féministes*, 20(2), 141–162. <https://doi.org/10.7202/017609ar>.
- Boisvert, S., Bélanger, A. (2020). Les plateformes télévisuelles québécoises et leurs animatrices : quand la post-télévision et le postféminisme convergent. *Recherches féministes*, 33(1), 197-214. <https://doi.org/10.7202/1071249ar>.
- Boltanski, L. & Chiapello, È. (2017, [1999]). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris, France : Gallimard.
- Breton, E., Grolleau, J., Kruzynski, A., Saint-Arnaud-Babin, C., (2007). Mon/notre/leur corps est toujours un champ de bataille : discours féministes et queers libertaires au Québec, 2000-2007. *Recherches féministes* 20(2), 113-139. <https://doi.org/10.7202/017608ar>.
- Brey, I. (2020). *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*. Paris, France : Éditions de l'Olivier, coll. Les feux.
- Brown, W. (1995). *Site of Injury : Power and Freedom in Late Modernity*. Princeton, MA : Princeton University Press.
- Brownmiller, S. (1975). *Against Our Will: Men, Women and Rape*,. New York, NY : Fawcett Books.
- Biet, C. & Triau, C. (2006). *Qu'est-ce que le théâtre?* Paris, France : Gallimard, coll. Folio essais.
- Ceballos Cuadrado, A. (2019). “Nous n'avons plus peur”. Chronique des mobilisations contre les violences sexuelles en Espagne (2017-2019). *Mouvements*, 99(3), 11-21. Tiré de <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2019-3-page-11.htm>.
- Chambon, J. (2021). *Après le vieux jeu. La fiction dans le théâtre contemporain*. Paris, France : Éditions Hermann.

- Clark, R. (2016). "Hope in a hashtag": the discursive activism of #WhyIStayed *Feminist Media Studies*, 16(5), 788-804. doi : <http://dx.doi.org/10.1080/14680777.2016.1138235>.
- Conradi, A. (2017). *Les angles morts. Perspectives sur le Québec actuel*. Montréal, QC : Les éditions du remue-ménage.
- Cousin, O., Landour, J., Delage, P., Fortino, S. & Paoletti, M. (2019). #MeToo, #Travail? *La nouvelle revue du travail*, 15, dossier Conflictualités ordinaires au travail. doi : <https://doi.org/10.4000/nrt.6021>.
- Cyr, C. (2006). Filles hautement inflammables : *Filles de guerre lasses, Parlons chasse et pêche et Seventeen [Anonymous]Women. Jeu : revue de théâtre*, 118(1), 18-27. Tiré de <https://id-erudit-org.proxy.bib.uottawa.ca/iderudit/24580ac>.
- Cyr, C. (2017). Mouvements identitaires et inflexions corporelles de la parole dans *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume et *Nacre C* de Dominick Parenteau-Lebeuf. *Voix et Images*, 43(1), 79-92. Tiré de <https://id.erudit.org/iderudit/1043152ar>.
- Danan, J. (2010). *Qu'est-ce que la dramaturgie?* Paris, France : Actes Sud – Papiers.
- Dardot, P. & Laval, C. (2009). *La nouvelle raison du monde. Essai sur la société néolibérale*. Paris, France : La Découverte.
- Donnio, I. (2016). Est-il possible de rompre avec les représentations négatives du vieillissement ? *Gérontologie et vieillissement*, 38 (150), 43-55. Tiré de <https://www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe-2016-2-page-43.htm>.
- Dotson, K. (2018). Conceptualiser l'oppression épistémique. *Recherches féministes*, 31(2), 9-34. doi : <https://doi.org/10.7202/1056239ar>.
- Duggan, L. (2003). *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Boston, MA: Beacon Press.
- Duggan, L. (2012). After Neoliberalism? From Crisis to Organizing for Queer Economic Justice, *S&F Online*, Issue 10.1-10.2. Tiré de <http://sfonline.barnard.edu/a-new-queer-agenda/after-neoliberalism-from-crisis-to-organizing-for-queer-economic-justice/>.
- Dupuis-Déri, F., (2015). Postféminisme et antiféminisme. Dans Dupuis-Déri F., Lamoureux, D., (dir.) *Les antiféminismes. Analyse d'un discours réactionnaire*. [Format ePub] Tiré de <https://banq.prenumerique.ca/accueil/isbn/9782890915367>.
- Dworkin, A. (2006). Le Pouvoir. *Nouvelles Questions Féministes*, 25(3), 94-108. Tiré de <https://www.jstor.org/stable/40620571>.

- Dworkin, A. (2016, [1983]). *Les femmes de droite*. Préface de Christine Delphy, postface de Frédérick Gagnon, traduction de Martin Dufresne et Michelle Briand. Montréal, QC : Les éditions du remue-ménage, coll. Observatoire de l'antiféminisme.
- Dwyer, P., Wyn, J. (2001). *Youth, Education and Risk: Facing the Future*. London, UK: Routledge Falmer.
- Eisenstein, H. (2005). A Dangerous Liaison? Feminism and Corporate Globalization. *Science & Society*, 69(3), 487-518. Tiré de <http://www.jstor.org/stable/40404269>.
- Federici, S. (2019). *Le capitalisme patriarcal*. Paris, France : La Fabrique.
- Feher, M. (2007). S'apprécier, ou les aspirations du capital humain. *Raisons politiques*, 28(4), 11-31. Tiré de <https://doi.org/10.3917/rai.028.0011>.
- Fraser, N. (2011). Féminisme, capitalisme et ruses de l'histoire. *Cahiers du Genre*, 1(50), 165-192. doi : <https://doi.org/10.3917/cdge.050.0165>
- Fraser, N. (2012). *Le féminisme en mouvement : des années 1960 à l'ère néo-libérale*. Paris, France: La Découverte.
- Fraser, N. (2014). Behind Marx's Hidden Abode. *New Left Review*, 86, (march-avril), 55-72. Tiré de <https://newleftreview-org.proxy.bib.uottawa.ca/issues/ii86/articles/nancy-fraser-behind-marx-s-hidden-abode>.
- Fraser, N. (2015). Legitimation Crisis? On the Political Contradictions of Financialized Capitalism. *Critical Historical Studies* (Fall 2015), 157-189. doi : <https://doi-org.proxy.bib.uottawa.ca/10.1086/683054>.
- Fraser, N. (2018). Repenser le capitalisme, la crise et la critique. Entretien avec Nancy Fraser par Gaël Curty. *Revue du Mauss*, (51), 349-360. doi : <https://doi.org/10.3917/rdm.051.0349>
- Friedan, B. (1964). *La femme mystifiée*, Paris, France : Gonthier.
- Fritzsche, B. (2004). Spicy Strategies: Pop Feminist and Other Empowerments in Girl Culture. Dans A. Harris (Édit.), *All About the Girl. Culture, Power, and Identity*, with a foreword by Michelle Fine (pp.155-162). New York, É-U & London, UK: Routledge.
- Galand, S. (2021). *Le féminisme pop*. Montréal, QC : Les éditions du remue-ménage.
- Galerand, E. & Kergoat, D. (2008). Le potentiel subversif du rapport des femmes au travail. *Nouvelles Questions Féministes*, 27(2), 67-82. doi : <https://doi.org/10.3917/nqf.272.0067>.
- Garcin-Marrou, F. (2013). Le drame émancipé. *Études théâtrales*, numéro 56-57, 171-181. Tiré de <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2013-1-page-171.htm>.

- Garneau, M-C. (2021). (Compte-rendu) La lecture comme engagement. *Liberté* 329, 79-80. Tiré de <https://id-erudit-org.proxy.bib.uottawa.ca/iderudit/94670ac>.
- Gérardin-Laverge, M. (2017). Performativité du langage et *empowerment* féministe. *Philonsorbonne*. doi : 10.4000/philonsorbonne.917.
- Gibeau, A. (2018). « *Et maintenant la terre tremble* » : mise en fiction et réinvention de la colère dans la prose narrative des femmes au Québec. Thèse de doctorat, Montréal, QC : Université du Québec à Montréal.
- Gieseler, C. (2019). *The voices of #metoo: From grassroots activism to a viral roar*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Gill, R. (2007). Postfeminist media culture. Elements of sensibility. *European Journal of Cultural Studies*, 10(2), 147-166. doi : <https://doi.org/10.1177/1367549407075898>.
- Gill, R. (2016). Post-postfeminism?: new visibilities in postfeminist times. *Feminist Media Studies*, 16(4), 610-630. doi : <https://doi.org/10.1080/14680777.2016.1193293>.
- Gill, R., Orgad, S. (2017). Confidence culture and the remaking of feminism. *New Formations: a journal of culture/theory/politics*, 91, 16-34. Tiré de <https://www.muse.jhu.edu/article/671948>.
- Gomes, V. (2016). Exploration du féminisme en ligne. Le cas du blogue québécois *Je suis féministe*. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.
- Griffin, S. (1971). *Rape: The All-American Crime*, Women Against Rape.
- Guillaumin, C. (1992). *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de Nature*. Paris, France : Côté-femmes, collection « recherches ».
- Guillemette, E. (2007). *L'ironie au féminin dans The Penelopiad de Margaret Atwood et Unless de Carol Shields*. Mémoire de maîtrise. Montréal, QC : Université du Québec à Montréal.
- Haicault, M. (2000). *L'expérience sociale du quotidien. Corps, espace, temps*. Préface de Marie-Blanche Tahon. Ottawa, ON : Les Presses de l'Université d'Ottawa, collection Science sociales.
- Hains, L. (2010). Voix de mères et voix de filles dans le théâtre des femmes au Québec depuis 1960. Thèse de doctorat, Montréal, QC : Université du Québec à Montréal.
- Harris, A. (2004). *Future Girl*. London, UK : Routledge.
- Harris, A. (2010). Mind the Gap. Attitudes and Emergent Feminist Politics since the Third Wave. *Australian Feminist Studies*, 25(66), 475-484. doi : <https://doi.org/10.1080/08164649.2010.520684>.

- Harris, A., Dobson Shields, A. (2015). Theorizing agency in post-girlpower times. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 29(2), 145-156. doi : <http://dx.doi.org/10.1080/10304312.2015.1022955>.
- Harvey, D. (2001). *Spaces of Capital. Towards a Critical Geography*. New York, NY: Routledge.
- Harvey, D. (2005). *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford, Grande-Bretagne: Oxford University Press.
- Henneberg, S. (2006). Of Creative Crones and Poetry: Developing Age Studies Through Literature. *NWSA Journal*, 18(1), 106-125. Tiré de <https://www.muse.jhu.edu/article/195220>.
- Heulot-Petit, F. (2011). *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine. L'altérité absente?*. Paris, France : L'Harmattan.
- Hlavka, H.R. (2014). Normalizing Sexual Violence : Young Women Account for Harassment and Abuse. *Gender & Society*, 28(3), 337-358. doi : <https://doi.org/10.1177/0891243214526468>.
- Hurteau, P. & Fortier, F. (2015). État québécois, crise et néolibéralisme. *Revue Interventions économiques*, 52, 1-17. doi : <https://doi.org/10.4000/interventionseconomiques.2469>.
- Ichaso, I. (2019). “Regarde dans quel état nous nous mettons!” Lutttes contre les violences sexuelles et renouveau du féminisme en Argentine. Entretien avec Mariana Carbajel. Traduction par Maritza Sandoval. *Mouvements*, 99(3), 22-30. doi : <https://doi.org/10.3917/mouv.099.0022>.
- Issacharoff, M. (1985). *Le spectacle du discours*, Paris, France : Librairie José Corti.
- Joseph, S. (2009). *Objets de mépris, sujets de langage*. Montréal, QC : XYZ éditeur.
- Joubert, L. (1998). *Le Carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980)*. Montréal, QC : Éditions de l'Hexagone.
- Jubenville, Y. (2009). Auteur dramatique à l'œuvre. *Voix et images* 34(3) (102), 7-11. doi : <https://doi.org/10.7202/037660ar>.
- Kelly, L. (2019 [1987]). Le continuum de la violence sexuelle. Traduction de Marion Tillous. *Les Cahiers du Genre*, 66(1), 17-36. Tiré de <https://login.proxy.bib.uottawa.ca/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/le-continuum-de-la-violence-sexuelle/docview/2269905894/se-2?accountid=14701>.
- Klein, N. (2008). *La stratégie du choc. La montée d'un capitalisme du désastre*. Traduit de l'anglais (Canada) par Lori St-Martin et Paul Gagné. Paris, France : Éditions Actes Sud. Montréal, QC : Leméac, coll. Babel.

- Krinsky, J. & Simonet, M. (2012). Dénis de travail : l'invisibilisation du travail aujourd'hui. Introduction. *Sociétés contemporaines*, 87(3), 5-23. doi : <https://doi.org/10.3917/soco.087.0005>.
- Kruzynski, A. (2004). De l'Opération SalAMI à Némésis : le cheminement d'un groupe de femmes du mouvement altermondialiste québécois, *Recherches féministes*, 17(2), 227-262. doi : <https://doi.org/10.7202/012405ar>.
- Lagrave, R-M. (2009). Ré-enchanter la vieillesse. *Mouvements*, 59(3), 113-122. doi : <https://doi.org/10.3917/mouv.059.0113>.
- Labiberté, H. (1998). Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique. *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, 23, 133-145. doi : <https://doi.org/10.7202/041350ar>.
- Lamoureux, D. (2016). *Les possibles du féminisme, agir sans « nous »*, Montréal, QC : Les éditions du remue-ménage.
- Lanctôt, A. (2015). *Les libéraux n'aiment pas les femmes. Essai sur l'austérité*. Montréal, QC : Lux Éditeur.
- Lebreton, C. (2009). Les revues québécoises pour adolescentes et l'idéologie du girl power. *Recherches féministes*, 22(1), 85-103. doi : <https://doi.org/10.7202/037797ar>.
- Lebreton, C. (2017). *Adolescences lesbiennes. De l'invisibilité à la reconnaissance*. Montréal, QC : Les éditions du remue-ménage.
- Léger, C. (2019). La noble tâche de la vulgarité. *Jeu* 172(3), 32-37. Tiré de <https://id.erudit.org/iderudit/91642ac>.
- Lessard, M. (2017). Les dénonciations publiques d'agressions sexuelles: du mauvais usage de la présomption d'innocence. *Canadian Journal of Women & the Law*, 29, 401-430. doi: 10.3138/cjwl.29.2.40.
- Lussier, J. (2019). *On peut plus rien dire*. Montréal, QC : Cardinal.
- Lyotard, J-F. (2013, [1979]). *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris, France : Éditions de Minuit, coll. Critique.
- Mathieu, N-C. (2013, [1991]). *L'anatomie politique : catégorisations et idéologies du sexe*. Donnamarie-Dontilly, France : éditions iXe.
- McCarver, V. (2011). The Rhetoric of Choice and 21st-Century Feminism: Online Conversations about Work, Family, and Sarah Palin. *Women's Studies in Communication*, 34, 20-41. doi : 10.1080/07491409.2011.566532.

- McDonald, K. (1999). *Struggles for Subjectivity : Identity, Action and Youth Experience*. Cambridge, Uk : Cambridge University Press.
- McFarland, D. A. (2004). Resistance as a Social Drama: A Study of Change-Oriented Encounters. *American Journal of Sociology*, 109(6), 1249-1318. doi : <https://doi.org/10.1086/381913>.
- McRobbie, A. (2007). Top Girls? Young Women and the Post-feminist Sexual Contract. *Cultural Studies*, 21(4-5), 718-737. doi : <https://doi.org/10.1080/09502380701279044>.
- McRobbie, A. (2009). *The Aftermath of Feminism. Gender, culture, and social change*. London, UK: Sage.
- McRobbie, A. (2013). Feminism, the Family and the New “Mediated” Maternalism. *New Formations*, 80-81, 119-137. doi : <https://doi.org/10.3898/NEWE80/81.07.2013>.
- McRobbie, A. (2015). Notes on the Perfect. Competitive Femininity in Neoliberal Times. *Australian Feminist Studies*, 30(83), 3-20. doi : <https://doi.org/10.1080/08164649.2015.1011485>.
- Meidani, A., Cavalli, S. (2019). La déprise : un outil d’analyse des expériences du vieillir. *Figures du vieillir et formes de déprise. ERES*, 7-25. doi : <https://doi.org/10.3917/eres.meida.2019.01.0007>.
- Membrado, M. (2013). Le genre et le vieillissement : regard sur la littérature. *Recherches féministes*, 26 (2), 5-24. doi : <https://doi.org/10.7202/1022768ar>.
- Milot, M-E, St-Laurent, M-C. (2017). Apprendre à compter. *Jeu*, (164), 11-11. doi : <https://id.erudit.org/iderudit/86337ac>.
- Morris, J-E. (2010). *L’imaginaire au travail : le roman d’apprentissage au féminin québécois*. Thèse de doctorat, Ottawa, ON : Université d’Ottawa.
- Mulvey, L. (2009). *Visual and other pleasures*. (2nd edition). Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
- Nahoum-Grappe, V. (2018). #MeToo: Je, Elle, Nous. *Esprit*, 5, 112-119. doi : <https://doi.org/10.3917/espri.1805.0112>.
- Narayan U. (2005). Informal Sector Work, Microcredit and Third World Women’s ‘Empowerment’: A Critical Perspective. Communication au XXIIe Congrès mondial de philosophie du droit et de philosophie sociale, Grenade, Espagne.
- Noiseux, Y. (2011). Travail atypique au Québec : les femmes au cœur de la dynamique de centrifugation de l’emploi, 1976-2007. *Labour/Le Travail*, 67, The Canadian Committee on Labour History, 95-120. Tiré de <https://www.jstor.org/stable/41440622>.

- Ouardi, S. (2019). *Smashboard* : Développer les outils de la lutte collective contre le patriarcat. Entretien avec Noopur Tiwari. *Mouvements* 99 (3), 31-37. doi : <https://doi.org/10.3917/mouv.099.0031>.
- Pavis, P. (2011). *Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, 2^{ème} édition. Paris, France : Armand Collin.
- Pavis, P. (2016). *L'analyse des spectacles*. Paris, France : Armand Collin.
- Phipps, A. (2019). "Every Woman Knows a Weinstein": political whiteness and white woundedness in #MeToo and public feminisms around sexual violence. *Feminist Formations*, 31(2), 1-25. doi : <https://doi.org/10.1353/ff.2019.0014>.
- Phipps, A. (2020). *Me, not you: The trouble with mainstream feminism*. Manchester, UK: Manchester University Press.
- Pineault, É. (2012). Financiarisation, crédit et théorie critique du capitalisme avancé. Dans F. Dupuis-Déri (Édit), *Par-dessus le marché! Réflexions critiques sur le capitalisme* (pp. 49-89) Montréal, QC : Éditions Écosociété.
- Posca, J. (2018). *Le manifeste des parvenus. Le Think Big des pense-petit*. Montréal, QC : Lux éditeur.
- Plana, M. (2015a). *Théâtre et politique, modèles et concepts*. Paris, France : Orizons.
- Plana, M. (2015b). *Théâtre et politique, pour un théâtre politique contemporain*, Paris, France : Orizons.
- Pruner, M. (2009). *L'analyse du texte de théâtre*. Paris, France : Armand Collin.
- Rich, A. (1981). La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne. *Nouvelles questions féministes*, 1, 15-43. Tiré de <https://www.jstor.org/stable/40619205?origin=JSTOR-pdf>.
- Robert, C. & Toupin, L. (Édit). (2018). *Travail invisible. Portraits d'une lutte féministe inachevée*. Montréal, QC : Les éditions du remue-ménage.
- Robert, C. (2017a). *Toutes les femmes sont d'abord ménagères. Histoire d'un combat féministe pour la reconnaissance du travail ménager*. Montréal, QC : Éditions Somme toute, coll. Économie politique.
- Robert, C. (2017b). *"Toutes les femmes sont d'abord ménagères" : discours et mobilisations des féministes québécoises autour du travail ménager (1968-1985)*. Mémoire de maîtrise, Montréal, QC : Université du Québec à Montréal.
- Rottenberg, C. (2017). Can #MeToo go beyond white neoliberal feminism? *Aljazeera*. Tiré de <https://www.aljazeera.com/opinions/2017/12/13/can-metoo-go-beyond-white-neoliberal-feminism/>

- Rottenberg, C. (2018). The Rise of Neoliberal Feminism. *Oxford Scholarship Online*. Tiré de <https://books-scholarsportal-info.proxy.bib.uottawa.ca/uri/ebooks/ebooks4/oso4/2018-09-18/1/oso-9780190901226-Rottenberg>.
- Rottenberg, C. (2019). Women Who Work: The limits of the neoliberal paradigm. *Gender Work Organ*, 26, 1073-1082. doi : <https://doi.org/10.1111/gwao.12287>.
- Ryngaert, J-P. (2011). *Écritures dramatiques contemporaines*, 2e édition. Paris, France : Armand Collin.
- Ryngaert, J-P. & Sermon, J. (2012). *Théâtres du XXIe siècle : commencements*. Paris, France : Armand Collin.
- Sandberg, S. (2013). *Lean In : Women, Work, and the Will to Lead*. New York, E-U: Alfred A. Knopf.
- Sands, V. (2012). Neoliberalism, Postfeminism, and Ideal Girls: A Semiotic Discourse Analysis of Successful Girlhood in *Seventeen Magazine*. Mémoire de maîtrise, Ottawa, Canada : Université d'Ottawa.
- Sarlet, M., Dardenne, B. (2012). Le sexisme bienveillant comme processus de maintien des inégalités sociales entre les genres. *L'année psychologique*, 3(112), 435-463. doi : <https://doi.org/10.3917/anpsy.123.0435>.
- Sarrazac, J-P. (1999). *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Belfort, France : Circé.
- Sarrazac, J-P. (2012). *Poétique du drame moderne. De Henrick Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris, France : Seuil.
- Savoie, Pelland et al. (2018). L'invisibilité de la violence sexuelle *ordinaire* chez les étudiantes universitaires : des expériences à comprendre. *Recherches féministes*, 31(2), 141-158. doi : <https://doi.org/10.7202/1056246ar>.
- Scott, JW. (1991). The Evidence of Experience. *Critical Inquiry*, 17(4), 773-797. doi : <https://doi.org/10.1086/448612>.
- Seery, A. (2015). Les jeunes féministes et la valorisation du travail de reproduction : quelques réflexions sur le mouvement des femmes au Québec. *Recherches féministes*, 28(1), 151-168. doi : <https://doi.org/10.7202/1031036ar>.
- Shaw, F. (2012). "Hottest 100 Women": Cross-Platform Discursive Activism in Feminist Blogging Networks. *Australian Feminist Studies*, 27(74), 373-387. doi : <https://doi.org/10.1080/08164649.2012.727270>.

- Slaughter, A-M. (2012). Why Women Can't Still Have it All. *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2012/07/why-women-still-cant-have-it-all/309020/>.
- Solnit, R. (2018 [2008]). *Ces hommes qui m'expliquent la vie*. Paris, France : Éditions de l'Olivier.
- Souffrant, K-A. (2020). Les origines premières du mouvement #MoiAussi. *La Gazette des femmes*. Tiré de <https://gazettedesfemmes.ca/18662/les-origines-premieres-du-mouvement-moiaussi/>
- Souffrant, K-A. (2022). *Le privilège de dénoncer. Justice pour toutes les victimes de violences sexuelles*. Montréal, QC : Les éditions du remue-ménage.
- Steenbergen, C. (2001). Feminism and Young Women: Alive and Well. *Canadian Woman Studies/Les Cahiers de la femme*, 20-21(4/1). 6-14. Tiré de <https://link.gale.com/apps/doc/A78235373/AONE?u=otta77973&sid=bookmark-AONE&xid=eaaccba8>.
- Stiglitz, J. E. (2010). *Le triomphe de la cupidité*. Traduit de l'américain par Paul Chemla. Paris France : Actes Sud. Montréal, QC : Leméac, coll. Babel.
- Szczepanik, G. (2013). *La mobilisation de la notion de choix dans les discours et débats féministes contemporains : une analyse de blogues féministes*. Thèse de doctorat, Montréal, QC : Université du Québec à Montréal.
- Taft, J.K. (2004). Girl Power Politics: Pop-Culture Barriers and Organizational Resistance. Dans Harris, Anita (édit), *All About the Girl. Culture, Power, and Identity*, with a foreword by Michelle Fine (pp.69-78. New York, É-U & London, UK: Routledge.
- Toupin, L. (2014). *Le salaire au travail ménager : chronique d'une lutte féministe internationale (1972-1977)*. Montréal, QC : Les éditions du remue-ménage.
- Toupin, L. (1996). Des "usages" de la maternité en histoire du féminisme. *Recherches féministes*, 9(2), 113-135. doi : <https://doi.org/10.7202/057890ar>.
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play*. New York, E-U : PAJ.
- Ubersfeld, A. (1996a). *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris, France : Belin.
- Ubersfeld, A. (1996b). *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris, France : Seuil.
- Vera-Gray, F. (2016). Men's stranger intrusions: Rethinking Street harassment. *Women's studies International Forum*, 58, 9-17. doi : <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2016.04.001>.
- Vergès, F. (2019). *Le féminisme décolonial*. Paris, France : La Fabrique éditions.

Voyer-Léger, C. (2017). La parole minoritaire de la moitié du monde. *Jeu*, (165), 36-40. Tiré de <https://id.erudit.org/iderudit/87149ac>.

Walsh Matthews, S. (2011). *Le réalisme magique dans la littérature contemporaine québécoise*. Thèse de doctorat, Toronto, ON : Université de Toronto.

Winch, A. (2015). Brand Intimacy, Female Friendship and Digital Surveillance Networks. *New formation. A journal of culture/theory/politics*, 84-85, 228-245. Tiré de <https://www.muse.jhu.edu/article/597741>.

Wittig, M., (2013, [2001, 2007]). *La pensée straight*. Paris, France : Amsterdam.

Young, S. (1997). *Changing the Wor(l)d: Discourse, Politics, and the Feminist Movement*. New York, E-U: Routledge.

Zaccour, S. (2019). *La fabrique du viol*. Montréal, QC : Leméac Éditeur, coll. Présent.

Les ouvrages et les articles sur le corpus

Bourbonnais, L. (2015, 10 avril). Ces femmes qui ragent. *Le Journal de Montréal*. Tiré de <https://www.journaldemontreal.com>.

Gagné-Dion, C. (2015) Table rase : À la hauteur de l'existence. *Jeu*. Tiré de <https://revuejeu.org/2015/11/19/table-rase-renaissances-pour-etre-a-la-hauteur-de-lexistence/>.

Garneau, M-C. (2016). Pour ne pas disparaître : entretien avec Eugénie Beaudry et Louise Bombardier. *Cahier d'hiver 2016 du Théâtre Denise-Pelletier*, 48-49.

Garneau, M-C. (2019). Corps féminins, corps sociaux : les personnages féministes d'Eugénie Beaudry, dossier « Corps scéniques, textes, textualités » (dir. Catherine Cyr et Louis-Patrick Leroux), *Percées – Exploration en arts vivants*, No. 1-2. Tiré de : <https://percees.uqam.ca/fr/article/corps-feminins-corps-sociaux-les-personnages-feministes-deugenie-beaudry>.

Labrecque, M (2017). La comédie libératrice de Catherine Léger. *Le Devoir*. Tiré de <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/496376/la-comedie-liberatrice-de-catherine-leger>.

Reyns, F. (s.d). *Baby-sitter, de Catherine Léger. Guide pédagogique*. Théâtre la Seizième. Vancouver. Tiré de <https://seizieme.ca/wp-content/uploads/2018/08/babysitter-guide-pedagogique.pdf>.

Siag, J. (2015, 18 avril). Libérer la parole. *La Presse*. Tiré de <https://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201504/18/01-4862245-jaccuse-liberer-la-parole.php>.

Villeneuve, M. (2015, 1 avril). Prendre parole pour survivre. *Voir*. Tiré de <https://voir.ca/scene/2015/04/01/annick-lefebvre-jaccuse-prendre-parole-pour-survivre/>.

Entrevue avec Rachel Graton, revue l'Actualité. Tiré de <https://lactualite.com/culture/ce-qui-se-cache-derriere-la-nuit-du-4-au-5/>.

Divers

Casselot, M. et Lavoie, R. (2013). États généraux du féminisme de l'action et de l'analyse féministes. Défi numéro 7 « Paroles » Rapport.

Conseil du statut de la femme (avis rédigé par Lucie Desrochers). (2000). *Travailler autrement : pour le meilleur ou pour le pire? Les femmes et le travail atypique*. Québec. Tiré de <https://csf.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/travailler-autrement-pour-le-meilleur-ou-pour-le-pire-les-femmes-et-le-travail-atypique-partie-7-de-7.pdf>.

ESPACE GO. (2019). *La place des femmes en théâtre : chantier féministe. Rapport*. Aussi en ligne <https://espacego.com/actions-feministes/>.

Gagnon, M-E./AQAD (2009). *Rideau de verre. Auteures et scènes québécoises. Portrait socio-économique*. Tiré de <https://www.aqad.qc.ca/auteurs/publications/autres-documents->.

Magazine 3900, Centre du Théâtre d'Aujourd'hui. Tiré de <https://3900.ca/>

Richer, J. (2016). Lise Thériault ne se dit pas féministe. *Le Devoir*. Tiré de <https://www.ledevoir.com/politique/quebec/464201/lise-theriault-ne-se-dit-pas-feministe>.