

Le personnage de la mère dans trois pièces
québécoises des années 1980

par

Janie Tremblay

Mémoire de maîtrise soumis à la
Faculté des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du diplôme de
Maîtrise ès Lettres

Département de langue et littérature françaises
Université McGill
Montréal, Québec

Août 2001

© Janie Tremblay



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-79044-4

ABSTRACT

The various transformations that Québec society was undergoing throughout the 1980s are reflected in the dramaturgy of the period, notably in the critique of nationalist discourse, and in the writing of hitherto marginalized groups such as women, immigrants, and gays and lesbians.

The tensions within the family unit are one of the leitmotifs of Québec theatre in the 1980s, which usually represents the mother either as a sort of monster who suffocates her children, or as a victim of the Law of the Father. When a woman decides to speak and to redefine motherhood, this dual model of the « patriarchal mother » crumbles and the universe of the family must be reconfigured.

In this thesis, we propose a semiological analysis for each of the plays of our corpus. The first chapter analyzes *Addolorata*, by Marco Micone. In this play, the mother's taking possession of speech not only destabilizes her family but also calls into question established structures within the Italo-Québécois community. The second chapter examines Marie Laberge's *Aurélie, ma sœur*, a play which illustrates the (re)construction of the family unit around a non-biological maternal bond. The third and final chapter studies Michel Marc Bouchard's *Les Muses orphelines*, in which access to speech and to the condition of mother is achieved through lies and truth. In the conclusion of this thesis, we bring together the principal characteristics of the feminine and maternal voices which are heard in the three plays, voices which are all defined by the desire, the need to affirm their subjectivity.

RÉSUMÉ

La pensée hétérogène fait son entrée au Québec durant les années 1980 et donne lieu à l'apparition de nouveaux modèles de comportements. Les transformations ayant lieu dans la société s'inscrivent en filigrane dans la dramaturgie québécoise, principalement par l'intermédiaire de l'écriture immigrante, la critique du discours nationaliste, l'écriture des femmes et l'écriture homosexuelle.

Les tensions à l'intérieur de la cellule familiale apparaissent comme un leitmotiv dans la dramaturgie des années 1980. On y présente la mère comme un monstre dont l'emprise maternelle étouffe les enfants ou comme une victime de la loi du Père. Or, le modèle de la « mère patriarcale » s'écroule à partir du moment où la femme décide de prendre la parole et de redéfinir elle-même la maternité; la famille est ainsi bouleversée, forcée de reconnaître la reconfiguration de son univers.

Nous proposons une analyse sémiologique pour chacune des pièces de notre corpus. Le premier chapitre de notre étude est consacré à l'analyse de la pièce *Addolorata* de Marco Micone, où la prise de parole féminine, maternelle bouleverse non seulement l'univers familial, mais remet aussi en question les structures établies à l'intérieur de la communauté italo-québécoise. La pièce *Aurélie, ma sœur* de Marie Laberge, objet de notre deuxième chapitre, illustre principalement la (re)construction de la cellule familiale autour d'un rapport maternel qui n'est pas biologique. Le troisième chapitre est réservé à l'analyse de la pièce *Les Muses orphelines* de Michel Marc Bouchard, où l'accès à la

parole et à la maternité se fait par l'intermédiaire du mensonge et de la vérité.
Dans la conclusion du mémoire, nous dégageons les principaux traits des voix féminines et maternelles qui traversent les trois pièces, voix qui sont caractérisées par le désir, le besoin d'affirmer leur subjectivité.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice, Jane Everett, pour ses commentaires judicieux, pour son soutien dans les moments de découragement, mais aussi pour le respect qu'elle m'a témoigné. Sa grande disponibilité, sa capacité à écouter ainsi que son empressement à effectuer lectures et corrections, à répondre à mes mille et une questions m'ont été d'une aide inestimable tout au long de mon parcours.

Je tiens également à remercier mon père pour avoir choisi de faire de mes études une de ses priorités. Pour son support, pour l'entêtement et la détermination qu'il a su me transmettre, pour avoir cru en moi et avoir trouvé les mots justes (parfois durs, mais ô combien efficaces!) dans les moments les plus difficiles, merci, papa, d'être présent, merci d'être mon guide.

Merci aussi à Frédéric, pour son incroyable patience et ses encouragements. Sans lui, la rédaction de ce mémoire aurait été ardue, les matins pénibles, les après-midi interminables. Grâce à toi, le soleil brillait toujours, même à l'ombre de mon ordinateur...

Je dois également remercier tous mes amis qui, durant les deux dernières années, ont sagement écouté mes nombreux délires, m'ont rassurée et appuyée dans ma démarche. La confiance et l'amitié dont vous m'avez fait preuve m'ont été précieuses. Merci aussi à mes colocataires pour avoir partagé mon quotidien et mes crises de « je-ne-sais-plus-comment-écrire-ni-quoi-dire », pour avoir répondu à mes milliers de questions; Natalie et Karine, vous avez été des sources d'encouragement inépuisables.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
<u>Chapitre premier : <i>Addolorata</i></u>	15
Le modèle actantiel	15
Ensembles paradigmatiques	18
<i>Le double statut du personnage</i>	18
<i>La définition du personnage</i>	24
Analyse du discours	29
<i>Conditions d'énonciation</i>	29
<i>Sujet de l'énonciation</i>	30
<i>Sujet de l'énoncé</i>	34
Conclusion	37
<u>Chapitre deuxième : <i>Aurélie, ma sœur</i></u>	40
Le modèle actantiel	41
Ensembles paradigmatiques	44
<i>Le double statut du personnage</i>	44
<i>La définition du personnage</i>	47
Analyse du discours	52
<i>Conditions d'énonciation</i>	52
<i>Sujet de l'énonciation</i>	54
<i>Sujet de l'énoncé</i>	57
Conclusion	59

<u>Chapitre troisième : Les Muses orphelines</u>	63
Le modèle actantiel	64
Ensembles paradigmatiques	67
<i>Le double statut du personnage</i>	67
<i>La définition du personnage</i>	72
Analyse du discours	76
<i>Conditions d'énonciation</i>	76
<i>Sujet de l'énonciation</i>	77
<i>Sujet de l'énoncé</i>	80
Conclusion	83
Conclusion	89
Annexe A	95
Annexe B	96
Annexe C	97
Bibliographie	98

INTRODUCTION

Si le théâtre québécois a connu une grande expansion au dix-neuvième siècle, il faudra pourtant attendre 1930 pour que « la pratique théâtrale enregistre les premières secousses de la logique moderniste »¹, selon Gilbert David, ou la deuxième moitié du vingtième siècle selon Jean-Cléo Godin²; auparavant, les productions étrangères jouées au Québec demeurent nombreuses et les créations doivent aborder des sujets garants de moralité. L'activité théâtrale s'est donc dynamisée principalement à partir des années 1960; les diverses mutations (d'ordre économique, social et artistique) qui ont bouleversé le Québec à la suite de la Révolution Tranquille ont eu un impact sur tout le milieu littéraire.

Si la dramaturgie des années 1960 et 1970 s'inscrit surtout dans la recherche d'une identité collective, il semble y avoir une évolution dans les pratiques à partir de 1980. Pour certains critiques, ces changements sont d'abord attribuables à l'échec référendaire, qui poussa certains dramaturges à délaisser un théâtre à vocation socio-politique. Pour d'autres, ils sont plutôt dus à un retour au texte, ce dernier étant caractérisé par un recours fréquent à l'autoréférentialité, l'autoreprésentation et l'intertextualité³. Dominique Lafon et Jean-Cléo Godin, les premiers auteurs à consacrer un ouvrage entier à la dramaturgie de cette décennie, affirment que la réorientation de la production québécoise est caractérisée par « l'abandon quasi total de la langue parlée populaire au profit d'une écriture plus

¹ G. David, « Une institution théâtrale à géométrie variable », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Saint-Laurent, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 2001, p.14.

² J.-C. Godin, « 350 ou 25 ans de théâtre? », *Le théâtre québécois : introduction à dix dramaturges*, Montréal, Hurtubise HMH, 1970, pp.19-28.

³ *Ibid.*, « Création et réflexion : le retour du texte et de l'auteur », *Le théâtre québécois 1975-1995*, p.58.

standard (sans être « parisienne ») et la fin d'un théâtre spéculaire et identitaire, auquel succèdent des récits à la fois plus éclatés et plus introspectifs »⁴.

L'univers familial a souvent été et est encore aujourd'hui au centre des préoccupations de la dramaturgie québécoise. Les auteurs l'ont adapté à la scène de différentes façons, en le représentant encore intact, non problématique, en exposant les symptômes d'un éclatement prochain ou en illustrant les conséquences d'un tel éclatement. La dramaturgie des années 1980 semble tenir compte des réalités sociologiques : familles à nombre d'enfants réduit, familles monoparentales, couples sans enfants ou couples homosexuels. Selon Jane Moss, les pièces où des familles sont mises en scène se divisent en deux groupes, le premier traitant de l'échec de la famille nucléaire et le deuxième décrivant en des termes dramatiques la réconciliation qui entraîne le renouveau des liens familiaux⁵. Au cours des années 1970, plusieurs écrivains et critiques se sont intéressés au personnage de la mère, dans la mesure où celui-ci trahissait une certaine idéologie, basée principalement sur la famille traditionnelle⁶ telle que valorisée par l'Église. Le développement du discours féministe a entre autres permis de renouveler les études portant sur la famille; *femme-objet* et *femme-sujet* devenaient matières à prise de parole, à dénonciation. La création du Théâtre Expérimental des Femmes, la production de pièces telles *Les fées ont soif* de Denise Boucher et autres créations collectives ont ouvert les voies d'un questionnement sur la place de la femme dans la littérature⁷. Bon nombre de dramaturges et de critiques ont alors

⁴ J.-C. Godin et D. Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Léméac, 1999, p.7.

⁵ J. Moss, « All in the Family : Quebec Family Drama in the 80's », *Revue d'études canadiennes*, XXVII-2 (1992), p.97.

⁶ Nous entendons par « traditionnelle » une famille où la mère demeure à la maison pour s'occuper des enfants et vaquer aux tâches ménagères, alors que le père travaille pour subvenir aux besoins de la famille.

⁷ À titre d'exemple, Patricia Smart a étudié l'émergence d'une voix féminine venant rompre l'équilibre patriarcal illustré dans plusieurs romans québécois, sur près d'un siècle de tradition littéraire. (Voir P. Smart, *Écrire dans la maison du Père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1988, 337 p.)

choisi de faire le procès de la mère patriarcale⁸, celle qui inculque à ses enfants la loi du Père, héritage fondé sur l'impossibilité de communiquer, sur l'incompréhension. Cependant, les femmes (critiques ou dramaturges) n'ont pas été les seules à vouloir présenter une réalité féminine libérée de la loi du Père; Michel Tremblay est d'ailleurs l'un des précurseurs de la nouvelle lignée, par sa façon de poser un regard différent sur les problèmes des femmes. Son œuvre est représentative de la fascination qu'exerce l'univers familial sur les dramaturges québécois. La plupart de ses pièces relèguent la figure paternelle au second plan et font de la femme un personnage omniprésent⁹.

La problématique de la filiation est un autre motif récurrent dans plusieurs pièces du répertoire québécois, à la fois chez les écrivains féminins et masculins. Karen Gould, Jane Moss, Dominique Lafon et Lori Saint-Martin sont quelques-unes des critiques qui se sont intéressées à ce thème. Que ce soit dans une perspective féministe ou historique (l'une n'exclut pas l'autre), toutes ont reconnu l'importance du rôle maternel dans cette optique. Certaines ont même affirmé que l'écriture féminine devait se réapproprier le thème de la maternité, car il est « le mode d'accès privilégié des femmes à la créativité »¹⁰ pour Lori St-Martin, « source de pouvoir créatif » pour Karen Gould :

In the 1980s and the 1990s, Quebec women writers are challenging traditional perspectives on mothers and mothering by reassessing the nature of maternal power, by analyzing the constraints placed on women and men in the cultural reproduction of mothering, and by addressing in their writing the daily realities of women's experiences as mothers through maternal eyes.¹¹

⁸ À propos de cette mise à mort de la mère, Dominique Lafon cite Pol Pelletier dans la préface de la pièce *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* : « le procès à [sic] la mère qu'à l'origine je voyais comme un vrai « procès » (style tribunal) suivi d'une condamnation et d'une mise à mort. (Je voulais absolument tuer *physiquement* la mère sur scène. [...] Tuer *physiquement* mon héritage de honte et d'impuissance). Dans D. Lafon, « Un air de famille », *Le théâtre québécois 1975-1995*, p.101.

⁹ D. Lafon, « Un air de famille », p.97. Même si « le père fait figure de parent pauvre, quantitativement, mais aussi qualitativement puisque sa caractérisation le désigne successivement comme un personnage absent ou en marge de la cellule familiale » (p.98), son absence demeure cruciale dans le développement de l'action.

¹⁰ L. Saint-Martin, « Le corps et la fiction à réinventer : métamorphoses de la maternité et l'écriture des femmes au Québec », *Recherches féministes*, VII-2 (1994), p.117.

¹¹ K. Gould, « Refiguring the Mother : Quebec Women Writers in the 80's », *Revue internationale d'études canadiennes*, 6 (automne 1992), p.114.

La maternité représente donc un moyen par lequel la subjectivité féminine peut s'énoncer.

La mère québécoise

Comment se définit la mère d'une œuvre à l'autre? Quelle est l'image qui a longtemps été véhiculée et qui a, selon Patricia Smart, servi de reflet et de support à la subjectivité masculine? En 1969, Jean Le Moyne écrivait que la mère canadienne-française n'avait pas d'équivalent chez les autres peuples civilisés de l'époque. Une image s'imposait à lui :

La mère canadienne-française se dresse en calicot, sur son « prélat », devant un poêle et une marmite, un petit sur la hanche gauche, une grande cuiller à la main droite, une grappe de petits aux jambes et un autre petit dans le ber de la revanche, là, à côté de la boîte à bois. L'époque est vague, mais nous sommes nettement orientés vers le passé ou vers des attardements de plus en plus rares. Notre image a beau ne correspondre à rien d'actuel ou à peu près, elle s'impose avec insistance, elle est familière à tous et constitue une référence valable pour tous. Nous avons affaire à un mythe.¹²

Mais pourquoi cette image s'est-elle établie comme une référence? Cette représentation de la mère était une construction sociale, une norme à laquelle chaque femme, à une certaine époque, devait se conformer. Au Québec, le clergé a longtemps influencé la population qui voyait, dans l'entretien de cet idéal particulier de la femme, le moyen de refléter dans la réalité les valeurs propres à l'idéologie dominante. Le discours de la société patriarcale venait renforcer celui de l'Église catholique : la femme assurait la survie du Canada français en transmettant à ses nombreux enfants les valeurs traditionnelles qui lui avaient été inculquées. Jean Le Moyne dressait aussi un portrait de la femme travaillant à la maison, s'occupant des enfants et vaquant aux diverses tâches ménagères, alors que le père, lui, était

¹² J. Le Moyne, *Convergences. Essais*, Montréal, Hurtubise HMH, 1969, p.71.

absent de cette sphère, soit parce qu'il était mort, disparu ou simplement parti travailler à l'extérieur de la maison.

La représentation littéraire de la mère s'est métamorphosée, au fil des ans, suivant les changements dans la société québécoise et principalement ceux survenus depuis les années 1960. Le théâtre de cette décennie a d'ailleurs été marqué par le désir d'affirmer une identité nationale, de rejoindre un plus large public en abordant des thèmes qui correspondaient à la réalité québécoise. Les dramaturges ont alors découvert en la famille un lieu d'exploitation privilégié, que Jean-Pierre Ronfard décrivait ainsi : « D'abord le terrain : bien sûr et avant tout la famille. Mais pas n'importe laquelle. Une famille codée au départ. Père absent, mort ou enfui. Mère abusive : la mômman type ou la matante qui s'y substitue. [...] Les enfants en révolte, bien sûr. »¹³ La mère est peinte, paradoxalement, en femme dévouée, entièrement soumise à l'autorité patriarcale ou en un monstre terrifiant dont les enfants ne parviennent pas à se détacher¹⁴. Elle doit pallier l'absence du père, combler le vide laissé par le départ de ce dernier et assurer l'unité familiale¹⁵. Dès lors, il apparaît évident que si la mère refuse de jouer ce rôle d'élément unificateur s'écroulera peu à peu le modèle qui avait été prôné jusque-là, entraînant d'autres bouleversements à l'intérieur de la famille. Mais comment ces changements se traduisent-ils dans le théâtre québécois des années 1980? À partir du moment où l'objet se pose comme sujet et décide de briser le silence, de quelle manière l'accès à la parole modifie-t-il l'équilibre établi auparavant? Est-ce que subjectivité¹⁶ et maternité sont compatibles? La femme doit-elle faire fi de sa

¹³ Tel que cité par Dominique Lafon dans « Entre Cassandre et Clytemnestre : le théâtre québécois, 1970-90 », *Theatre Research International*, XVII-3 (automne 1992), p.236.

¹⁴ Voir à ce sujet l'étude de Jane Moss, « Filial (Im)Pieties : Mothers and Daughters in Quebec Women's Theatre », *American Review of Canadian Studies*, XIX-2 (1989), pp.177-185.

¹⁵ J. Le Moyne, *Convergences. Essais*, p.71.

¹⁶ Nous entendons par subjectivité le propre de quelqu'un qui se pense et qui agit comme un sujet.

subjectivité pour assumer et assurer sa maternité? Ou doit-elle alors sacrifier sa maternité afin de vivre pleinement en tant que sujet? Nous tenterons d'expliquer le refus d'une définition devenue désuète et d'analyser la reconfiguration familiale qu'implique ce désaveu.

Ainsi nous nous proposons d'étudier les pièces *Addolorata* de Marco Micone (1983), *Aurélie, ma sœur*, de Marie Laberge (1987) et *Les Muses orphelines* de Michel Marc Bouchard (1988). Chacune de ces pièces offre une nouvelle représentation du personnage de la mère et permet d'analyser le discours de ce dernier à travers des situations variées¹⁷. De plus, chaque auteur étudié se trouve à avoir déterminé, à sa façon, le théâtre des années 1980. Selon Pierre L'Hérault, la pensée hétérogène fait son entrée au Québec durant cette décennie, par l'intermédiaire de trois brèches qui jouent un rôle actif dans la redéfinition du discours québécois¹⁸ : l'écriture immigrante (à laquelle est rattachée la production théâtrale de Marco Micone), la critique du discours nationaliste et l'écriture au féminin (à laquelle s'identifie l'ensemble de l'œuvre de Marie Laberge). À cela nous ajoutons l'écriture homosexuelle dans laquelle s'inscrit la dramaturgie de Michel Marc Bouchard; pour Yves Jubinville, l'homosexualité est l'une des « voix dissidentes et singulières » par lesquelles, au cours des années 1980, « le « récit hégémonique » se brise, éclate, envahi et enrichi » par ces mêmes voix¹⁹.

Marco Micone n'a écrit que trois pièces de théâtre au total, toutes trois ayant été jouées et publiées au cours des années 1980. Jusqu'à présent, la majorité des études portant sur son œuvre s'intéressent généralement à une écriture de l'exil,

¹⁷ Il nous importait de choisir des pièces où le personnage de la mère était présent ou absent, écrites par des dramaturges féminins et masculins, afin de pouvoir comparer des résultats provenant d'horizons divers.

¹⁸ P. L'Hérault, « L'interférence italo-québécoise dans la reconfiguration de l'espace identitaire québécois », communication non publiée, Turin, 1997, 17 p.

¹⁹ Y. Jubinville, « Une mémoire en veilleuse : bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec », *Le théâtre québécois 1975-1995*, p.40.

dans un contexte socio-politique très marqué. On observe d'abord le choix du dramaturge d'écrire en français dans un pays où la majorité est anglophone, puis on étudie quelquefois le personnage de la mère comme centre de l'univers dramatique, en lien avec la culture immigrante, dans un constant rapport de forces avec l'autorité patriarcale. Le théâtre de Marie Laberge, quant à lui, représente un corpus intéressant puisqu'il se limite aux années 1980; l'auteur délaissera par la suite le genre au profit du roman et ce, dès 1989. Puisque ses personnages sont presque exclusivement des femmes, il n'est pas étonnant de constater que la critique a généralement privilégié la problématique féminine dans son étude de la dramaturgie de Marie Laberge. Mise en scène de l'échec de la famille traditionnelle québécoise, portrait d'un héritage maternel fondé sur une impossibilité de communiquer, voilà autant de jugements posés par les critiques sur l'ensemble de l'œuvre de la dramaturge. Quant à la production théâtrale de Michel Marc Bouchard, elle voit le jour au début de la décennie, occupe pleinement la scène québécoise au cours des années 1980 et se poursuit au-delà. La critique perçoit généralement ce dramaturge comme l'héritier de Michel Tremblay, dans la mesure où il perpétue à travers ses personnages la problématique de la filiation, la quête d'identité, dans un continuel refus du réalisme. Les études portant sur l'œuvre de Michel Marc Bouchard privilégient surtout une analyse de la représentation familiale, de l'homosexualité, l'utilisation de techniques non réalistes ainsi que les références au classicisme.

Problématique et méthode

Un peu à la manière dont Patricia Smart a étudié la voix féminine qui traverse différemment les romans des femmes et des hommes dans son essai, nous étudierons l'éclatement familial afin de pouvoir expliquer le déséquilibre causé

par le personnage de la mère à l'intérieur d'un univers dramatique propre à chaque pièce. En analysant le fonctionnement du personnage à la fois sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé²⁰, nous tenterons de dégager les principaux traits d'une voix féminine maternelle qui traverse les trois pièces. Dans *Addolorata* de Marco Micone, le personnage de la mère cherche à remédier à la situation d'infériorité dans laquelle il se trouve, à la fois en tant que femme et immigrante. L'intérêt de l'étude du personnage d'*Addolorata* réside précisément dans cette prise de parole féminine et dans le bouleversement que cela provoque à l'intérieur de la famille. La pièce de Marie Laberge, *Aurélie, ma sœur*, présente l'éclatement de la famille traditionnelle ainsi que la (re)construction d'une relation maternelle et sororale basée sur le respect et l'écoute. Les deux seuls personnages de la pièce, Aurélie et La Chatte, posent ainsi les jalons d'un renouveau de l'expérience féminine, dans la mesure où chaque action est porteuse de liberté et permet la construction d'une relation plus forte hors de la structure ternaire habituelle²¹. Quant à la pièce *Les Muses orphelines*²², elle met en scène un personnage de la mère omniprésent au niveau du discours théâtral, dans lequel la (dé)construction même de l'univers familial se fait entre autres par l'utilisation de techniques non réalistes : la mise en abyme, le retour en arrière ou ce qu'on appelle communément le « flash back », la prise de parole à travers la voix d'un autre personnage. Dans les trois pièces étudiées, la mère occupe toujours un rôle important, qu'elle prenne elle-même la

²⁰ Le sujet de l'énonciation est celui qui prend la parole alors que le sujet de l'énoncé est l'objet du discours.

²¹ Nous entendons par « structure ternaire » une famille où évoluent le père, la mère et l'enfant.

²² Pour notre étude, nous avons choisi d'utiliser l'édition revue et corrigée par Michel Marc Bouchard en 1995. Tel qu'il l'affirme lui-même, « c'est pour répondre à des insatisfactions d'écriture qui perduraient depuis la création de la pièce » que le texte original a été remanié (*Les Muses orphelines*, Montréal, Leméac, 1995, p.9.) Les coupures sont principalement rattachées à la lecture que fait Luc de son manuscrit (donc à l'importance de la figure du créateur) et malgré que certaines répliques aient été modifiées, l'essence même du texte ne s'en trouve pas perturbée. Dominique Lafon a d'ailleurs fait un article sur la nature des changements qui ont eu lieu entre la version jouée en 1988 et celle présentée en 1995. (Voir D. Lafon, « La relecture d'une pièce : mouture textuelle et meule scénique », *Jeu*, 74 (mars 1995), pp.79-88.)

parole – sujet de l'énonciation – ou que sa situation soit analysée par d'autres – sujet de l'énoncé.

L'analyse du personnage de la mère par l'entremise de la sémiologie théâtrale permet d'étudier le personnage comme un être « divisible, échangeable : à la fois articulé en éléments et lui-même élément d'un ou plusieurs ensembles paradigmatiques »²³. Dans son ouvrage intitulé *Lire le théâtre I*, Anne Ubersfeld dégage un certain nombre de procédures à suivre dans l'analyse du personnage²⁴. La toute première étape consiste à déterminer la fonction syntaxique du personnage à l'intérieur de la pièce. Pour y parvenir, il s'agit d'établir le ou les modèles actantiels qui définissent le mieux la pièce et de trouver la position qu'y occupe chacun des actants. Selon Greimas, le modèle actantiel est une extrapolation de la structure syntaxique et par conséquent, tout actant s'identifie à un élément de la phrase de base du récit et y assume une fonction syntaxique²⁵. Le modèle actantiel comporte six catégories d'actants, organisées par couple : sujet-objet, destinataire-destinateur (couples positionnels) et adjuvant-opposant (couple oppositionnel). Anne Ubersfeld définit ainsi l'actant :

- a) un actant peut être une abstraction (la Cité, Éros, Dieu, la Liberté) ou un personnage collectif (le chœur antique, les soldats d'une armée), ou bien une réunion de plusieurs personnages [...];
- b) un personnage peut assumer simultanément ou successivement des fonctions actantielles différentes²⁶ [...];
- c) un actant peut être scéniquement absent, et sa présence textuelle peut n'être inscrite que dans le discours d'autres sujets de l'énonciation (locuteurs) tandis que lui-même n'est jamais sujet de l'énonciation [...].²⁷

²³ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, nouvelle édition revue, Paris, Belin, 1996, p.93.

²⁴ *Ibid.*, pp.106-110.

²⁵ Tel que cité par A. Ubersfeld, *Ibid.*, p.50. Ajoutons qu'un actant peut aussi être un personnage et que la direction des flèches reliant les diverses positions peut varier. Nous avons opté pour la solution proposée par Greimas, selon laquelle les flèches qui partent de l'adjuvant ou de l'opposant mènent au sujet et non à l'objet. (Voir les diverses possibilités proposées par A. Ubersfeld, pp.50-52.)

²⁶ À titre d'exemple, le personnage peut être opposant au sujet par un trait de son caractère et adjuvant par un autre.

²⁷ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p.49.

Les définitions des principaux actants du schéma actantiel sont nombreuses²⁸; nous avons choisi de les résumer le plus simplement possible. Tout d'abord, le sujet est celui qui, insatisfait de la situation dans laquelle il se trouve, élabore un projet et détermine un objet (ou objectif) à atteindre. Les adjuvants sont ceux qui aident le sujet à accéder à l'objet alors que les opposants nuisent au sujet dans la réalisation de son projet. Le destinateur²⁹ représente une source de motivation incitant le sujet à passer à l'action ou un arbitre qui sanctionnerait la réussite ou la quête de l'échec, sur lequel aucun des actants n'a de pouvoir. Quant au destinataire, il est celui qui bénéficie directement du projet, de la quête.

La deuxième étape dans l'analyse du personnage doit pouvoir permettre de déterminer les ensembles paradigmatiques auxquels appartient le personnage afin de distinguer les divers traits qui le caractérisent. Comment se définit-il? Par rapport à quoi et à qui? Philippe Hamon, dans son essai *Pour un statut sémiologique du personnage*³⁰, détermine six différents traits par lesquels le personnage est défini. Il est tout d'abord caractérisé « par son mode de relation avec la ou les fonctions [...] qu'il prend en charge »³¹, c'est-à-dire avec le rôle qu'il joue dans le déroulement de l'action. Il est également défini « par son intégration particulière [...] à des classes de personnages-types ou actants »³². Philippe Hamon identifie trois grands types de signes associés à trois types de personnages. Les signes référentiels renvoient à une réalité du monde extérieur, à un concept et ils sont associés aux personnages-référentiels, soient les personnages historiques, mythologiques, allégoriques ou sociaux et dont la lisibilité dépend du degré de participation du

²⁸ Voir à ce sujet les diverses définitions données entre autres par A. Ubersfeld, L. Vigeant et P. Pavis.

²⁹ Anne Ubersfeld affirme que cette case peut parfois être vide ou occupée par un actant qui est déjà rattaché à une ou plusieurs autres positions. (A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p.56.)

³⁰ Voir P. Hamon « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp.115-180.

³¹ *Ibid.*, p.141.

lecteur à la culture³³; ils assurent un effet de réel. Le deuxième type de signe est l'embrayeur ou celui qui renvoie « à une instance d'énonciation qui ne prend sens que par rapport à une situation concrète du discours (hic et nunc) et qui est la marque en texte de la présence de l'auteur, du lecteur »³⁴ (par exemple, l'utilisation d'un personnage narrateur). Sont généralement associés à ce type de signe tous les personnages qui soulignent le caractère double de toute énonciation théâtrale³⁵. Enfin, le troisième type de signe, soit le signe anaphorique, occupe une fonction cohésive, substitutive et économique dans le texte. À ces signes sont associés ceux que Philippe Hamon nomme les « personnages-anaphores », parce qu'ils font référence au système propre de l'œuvre par l'utilisation du rappel, du phénomène de récurrence; ils sont « les signes mnémotechniques du lecteur. [...] Par eux, l'œuvre se construit comme tautologique »³⁶. L'auteur souligne toutefois que tout personnage peut faire partie des trois catégories en même temps et que tous les personnages ont une fonction anaphorique, « par leur récurrence, par leur renvoi perpétuel à une information déjà dite, par le réseau d'oppositions et de ressemblances qui les lie »³⁷.

Le personnage est aussi défini « en tant qu'actant, par son mode de relation avec d'autres actants au sein de séquences-types et figures bien définies »³⁸. L'analyse de ces relations coïncide avec la première étape déterminée par Anne

³² *Ibid.*

³³ Nous faisons référence à la culture qui agit comme « un véritable code de significations permettant à l'individu d'interpréter le monde dans lequel il vit et de se définir lui-même dans cet univers ». (C. Bouchard, « Culture, langue, identité », *La langue et le nombril. Histoire d'une obsession québécoise*, Montréal, Fides, 1998, p.19.)

³⁴ P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », p.123.

³⁵ À propos de la double énonciation, voir *infra*, p. 13.

³⁶ P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », p.141-142. En effet, l'auteur explique que le personnage est toujours la « collaboration d'un effet de contexte [...] et d'une activité de mémorisation et de reconstruction opérée par le lecteur » (p.126).

³⁷ *Ibid.*, p. 124.

³⁸ *Ibid.*, p. 142.

Ubersfeld, consistant à dégager le schéma actantiel général de la pièce³⁹. Par ailleurs, le personnage est défini « par sa relation à une série de modalités (vouloir, savoir, pouvoir) acquises, innées ou non-acquises, et par leur ordre d'acquisition »⁴⁰. Louise Vigeant affirme que le personnage « qui jouit d'un certain *savoir*, qui exprime un *vouloir* (il identifie l'objet qu'il désire), qui a du *pouvoir* (ou qui l'acquiert avec l'aide des adjuvants) et qui s'engage dans un *faire* actif en vue d'obtenir l'objet convoité »⁴¹ est celui qui s'instaure comme sujet. Selon Greimas, c'est avant tout le *vouloir* qui permet d'identifier l'actant sujet⁴². Or, le *savoir* et le *pouvoir* sont ce qui déterminent la possibilité du sujet à parvenir à son but, le *savoir* étant bien souvent la seule façon d'acquérir le *pouvoir*. Le personnage est également défini « par sa distribution au sein du récit tout entier »⁴³. Selon Anne Ubersfeld, l'analyse de la distribution du personnage permet entre autres d'étudier le ou les types de discours utilisés (dialogues, monologues) ainsi que les types d'interventions (« répliques brèves, interrogations pressantes ou flux de parole, selon les interlocuteurs »)⁴⁴. Enfin, le sixième et dernier des niveaux de description du personnage selon Philippe Hamon est celui qui le définit « par le faisceau des qualifications et des *rôles* thématiques dont il est le support »⁴⁵ ou plus précisément en tant que support à la lisibilité et à la cohésion du texte dramatique. À notre avis, cette dernière caractéristique du personnage est le point de rencontre, de ralliement des divers niveaux de descriptions analysés précédemment.

³⁹ Par conséquent, nous avons choisi d'éliminer cette étape dans notre définition du personnage (exception faite du chapitre 2, où l'analyse de Marie Naudin amène des éléments nouveaux), puisqu'elle correspond à ce qui aura été fait préalablement en première partie de chaque chapitre, dans notre analyse du schéma actantiel.

⁴⁰ P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 142.

⁴¹ L. Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, 1989, p. 180.

⁴² Voir A.J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, pp. 168-173. À partir du moment où un actant veut modifier la situation initiale dans laquelle il se trouve, il s'instaure comme sujet de la phrase actantielle.

⁴³ P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 142.

⁴⁴ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 110.

⁴⁵ P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 142.

L'analyse de la construction du personnage nous dirige vers la troisième et dernière étape, celle de l'analyse du discours. Il s'agit tout d'abord de déterminer la situation de discours dans laquelle s'expriment les personnages, c'est-à-dire le contexte, les conditions dans lesquelles se déroulent les échanges. Par la suite, une analyse du sujet de l'énonciation et du sujet de l'énoncé s'impose, puisque étudier un personnage, c'est étudier tout le discours théâtral et métathéâtral qui le concerne; c'est analyser le message entre un émetteur et un récepteur, le code et les conditions d'émission qui le régissent ainsi que les rapports entretenus entre les personnages, en tant que signes. Le personnage, tel que le définit Anne Ubersfeld, n'est pas une « substance » (âme, personne à caractère unique, individu, etc.) mais plutôt un « lieu » de médiation, un point de rencontre où se construit un discours⁴⁶. Et comme l'affirme Patrice Pavis, « l'analyse du personnage débouche [...] sur celle de ses discours »⁴⁷.

Même si la double énonciation⁴⁸ est ce qui caractérise et détermine fondamentalement tout texte théâtral et que le personnage n'accomplit entièrement son rôle que lors d'une représentation, nous limiterons notre analyse à l'étude du personnage textuel, tantôt présent ou absent, tantôt sujet de l'énonciation ou sujet de l'énoncé, tout en tenant compte des didascalies. Le « spectateur » sera pour nous le « lecteur », afin d'éviter toute forme de confusion.

Chaque pièce fera l'objet d'un chapitre qui sera divisé en trois temps : nous nous attarderons tout d'abord aux principaux actants du (des) schéma(s)

⁴⁶A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p.95.

⁴⁷P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Sociales, Messidor, 1987, p.280.

⁴⁸ Les émetteurs étant à la fois le personnage et le dramaturge et les récepteurs étant à la fois les autres interlocuteurs et le public. L'étude de la représentation est certes intéressante, mais nous semble inappropriée dans le cadre d'une analyse littéraire, dans la mesure où chaque spectacle est différent, suivant les comédiens, le public et le moment de la représentation, qui est elle-même éphémère. De plus, le contexte et le code qui régissent tout message changent et évoluent selon l'époque; étudier le spectacle théâtral dans son ensemble impliquerait des études de plus longue haleine, une maîtrise des théories de la mise en scène tout autant que celles de la réception.

actantiel(s) et déterminerons par la suite les divers ensembles paradigmatiques auxquels le personnage appartient. Enfin, l'étude des conditions d'énonciation, du sujet de l'énonciation ainsi que du sujet de l'énoncé nous permettra de mieux comprendre le discours du personnage et d'analyser la définition de la maternité présentée à l'intérieur de chaque pièce du corpus. Dans notre conclusion, nous ferons le bilan de nos analyses et évoquerons quelques unes des pistes de recherche sur lesquelles ouvre notre sujet.

CHAPITRE PREMIER

Addolorata

*Addolorata*⁴⁹, deuxième pièce de la *Trilogia* de Marco Micone, a été jouée pour la première fois à Montréal en 1983, au théâtre La Licorne, par la troupe La Manufacture. La pièce met en scène les personnages Addolorata et Giovanni et l'action se déroule en 1971 (peu de temps avant le mariage) et en 1981 (peu après la mort de la mère d'Addolorata). L'incapacité du couple à communiquer est illustrée tout au long des dialogues à travers divers thèmes tels l'immigration, la politique, la famille, la sexualité, le travail et le langage. Les didascalies liminaires indiquent que le personnage d'Addolorata est représenté par deux comédiennes, l'une interprétant Lolita à 19 ans et l'autre jouant Addolorata à 29 ans. Giovanni, quant à lui, portera le surnom de Johnny en 1971 et retrouvera son prénom italien en 1981; il ne sera toutefois interprété que par un seul comédien. Dans une étude portant sur le théâtre de Marco Micone, Sherry Simon affirme que *Addolorata* est une pièce à trois voix où se confrontent l'homme dominant à la vision traditionnelle et conservatrice, et la femme soumise mais lucide, à la recherche d'une liberté⁵⁰. Par son regard extérieur, en s'adressant directement au public, un narrateur fait office de troisième voix et offre une synthèse des événements.

Le modèle actantiel

Dans *Addolorata*, la temporalité est divisée en deux périodes, permettant ainsi d'éclairer l'évolution du personnage de la femme devenue mère au cours des

⁴⁹ M. Micone, *Addolorata*, Montréal, Guernica, 1984, 101 p. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront indiqués par le numéro de la scène et de la page.

dix années qui séparent les deux moments. Même s'il est possible d'identifier plusieurs schémas actantiels⁵¹, il importe d'en dresser deux entièrement distincts l'un de l'autre pour cette pièce, celui de 1971 et celui de 1981⁵². L'axe de ce texte est déterminé par la relation qu'entretient le sujet envers un objet : en 1971, Lolita souhaite échapper à son père en se mariant avec Giovanni, alors qu'en 1981, c'est la liberté hors des liens du mariage que désire Addolorata. L'objet de la quête est individuel mais son enjeu est aussi collectif puisqu'il remet en question une structure (une certaine conception de la famille et des positions respectives du mari et de la femme à l'intérieur de cette structure) bien établie au sein de la famille italo-qubécoise.

On retrouve à la position d'adjuvant certains traits de caractère de Lolita, tels l'optimisme et la naïveté qui lui permettraient d'espérer un avenir meilleur (et qui se sont transformés en un réalisme plutôt acerbe au cours des années). La mère d'Addolorata occupe aussi cette position : en 1971, Gloria Zanni représente la femme italo-qubécoise par excellence⁵³. Or, dix ans plus tard, elle symbolise ce qu'Addolorata tente de dénoncer et sa mort permet à la jeune femme de passer à l'action: « Oui, je vais partir. Je veux plus vivre avec toi. [...] Je peux le faire maintenant. Je l'aurais fait avant, mais j'avais peur que ma mère fasse une autre crise cardiaque. » (sc.9, p.55) Pouvoir changer de position ou occuper diverses positions simultanément ou successivement est l'une des particularités propres aux adjuvants et aux opposants⁵⁴. Giovanni en est d'ailleurs le meilleur exemple : en

⁵⁰ S. Simon, « Speaking with Authority : The Theatre of Marco Micone », *Canadian Literature*, 106 (automne 1985), p.61.

⁵¹ Il est possible de dégager plusieurs schémas actantiels selon l'angle de lecture choisi, mais aussi parce qu'il peut y avoir plus d'un sujet à l'intérieur d'une même pièce. (Voir à ce propos Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, 1989, pp.169-172.)

⁵² Voir les deux schémas actantiels à l'annexe A.

⁵³ Voir *infra* pour les différents traits de la femme italo-qubécoise.

⁵⁴ Louise Vigeant note à titre d'exemple qu'un personnage peut être l'adjuvant du sujet par un trait particulier de sa personnalité et son opposant par un autre trait. (Voir L.Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, p.172.)

1971, sa situation précaire en matière d'emploi l'amène à douter de la nécessité d'un mariage précipité, nuisant ainsi au projet d'Addolorata qui désire quitter son père le plus rapidement possible. Giovanni se laissera toutefois convaincre et fera ainsi figure de sauveur, arrachant Lolita aux mains de son père. L'autre actant occupant simultanément deux positions – cette fois dans le schéma actantiel de 1981 – est le travail; adjuvant puisqu'il permet à Addolorata d'atteindre une certaine autonomie financière, il est aussi opposant puisqu'il symbolise la marginalisation et rappelle à la jeune femme sa condition de femme immigrante. Dans le camp des adjuvants se trouvent aussi les clefs auxquelles Addolorata fait constamment référence : confiance en soi, respect de soi et amour-propre.

Dans le premier schéma, on retrouve à la position d'opposant les actants suivants : le père en tout premier lieu, puisque c'est son autorité qu'Addolorata cherche à fuir, suivi de Giovanni pour les diverses raisons mentionnées précédemment. Les conditions socio-économiques du Québec de l'époque ainsi que la condition générale de l'immigrant occupent aussi cette position. Dix ans plus tard, Giovanni est plus que jamais l'opposant numéro un d'Addolorata, à la fois parce que c'est avec lui qu'elle ne parvient pas à communiquer, à vivre pleinement et saine sa sexualité, mais aussi et surtout parce qu'il symbolise ce qu'elle ne peut plus tolérer, ce qu'elle cherche à fuir. Le père représente encore une certaine menace, bien qu'Addolorata affirme qu'elle ferait tout en son possible pour ne plus avoir à retomber sous son joug. Enfin, la situation de la femme italo-québécoise et du silence quotidien dans lequel elle vit est ce à quoi Addolorata tente d'échapper, ce qu'elle veut dénoncer.

Seules Lolita et Addolorata ont le pouvoir d'accepter ou de refuser la situation dans laquelle elles se trouvent; elles occupent donc toutes deux la position

du destinataire. Quant au destinataire, c'est celui qui bénéficie directement de l'obtention de la liberté et dans les deux schémas, ce sont toujours Lolita et Addolorata qui occupent cette position.

Ensembles paradigmatiques⁵⁵

Le double statut du personnage

Lolita en 1971

Le fait de représenter le même personnage par deux comédiennes permet d'accentuer les différences entre Lolita à 19 ans, en 1971, et Addolorata en 1981 : « [...] Lolita-Addolorata a beaucoup changé. Elle a vieilli physiquement, mais a mûri aussi. Addolorata porte une robe, des bas et des souliers noirs, tandis que Lolita est affublée d'une robe fleurie aux couleurs vives.» (A, p.7) En 1971, Lolita est une jeune fille naïve qui a encore tout à apprendre, qui ne connaît rien d'autre que sa propre réalité et qui conserve un optimisme à toute épreuve devant chaque éventualité. C'est ainsi qu'elle tente de reconforter Johnny qui vient de perdre son emploi :

LOLITA : [...] L'année passée, notre locataire a déménagé à Roxboro et sais-tu qui a pris sa place? (Un temps.) Dis quèque chose...

JOHNNY : Qu'est-ce que tu veux que ça me fasse?

LOLITA : Une famille de Roxboro, Johnny. C'est-tu assez fort? Qu'elle déménage en Amérique du Sud, ton usine. J'te gage qu'une usine de l'Amérique du Sud va déménager ici. (Un temps. Johnny hausse les épaules.) À part d'ça, du travail y en a partout.

JOHNNY : *Fuck, you're blind.* (sc.4, p.30)

Cette méconnaissance du monde, cette naïveté la font rêver et lui donnent envie de voyager, d'apprendre plusieurs langues, de découvrir de nouveaux intérêts. Elle

⁵⁵ Rappelons l'affirmation d'Anne Ubersfeld selon laquelle la détermination des ensembles auxquels appartient un personnage (« en relation et/ou en opposition avec d'autres personnages ou d'autres éléments du texte théâtral ») permet de découvrir certains éléments qui ne sont pas posés de façon explicite dans le texte. (A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, nouvelle édition revue, Paris, Belin, 1996, p.107.)

admet se distinguer de son entourage et souvent « passer pour l'intellectuelle de la gang » (sc.10, p.62).

Addolorata en 1981

Addolorata apparaît pour la première fois à la toute fin de la première scène, lorsque Lolita lui remet sa brosse à nettoyer. En 1981, le ton est devenu beaucoup plus acerbe, moins positif qu'il ne l'était dix ans plus tôt : « Je me sens pourrir et j'ai même pas trente ans. Même pas trente ans, Giovanni. » (sc.7, p.47) Les illusions de jeunesse se sont envolées, les rêves ne se sont pas concrétisés et la réalité a vite rattrapé le quotidien d'Addolorata; l'espoir de ne pas recréer une famille comme la sienne s'est donc avéré vain⁵⁶. À la cinquième scène, Lolita et Addolorata expliquent à Johnny-Giovanni les raisons qui les amènent à vouloir quitter père et époux : une tolérance poussée à bout, un désir de retrouver une certaine autorité, de pouvoir décider pour soi sans avoir à demander la permission. Les années auront donc permis à Addolorata d'acquérir un peu d'expérience, de poser un regard sur les autres afin de ne pas répéter certaines erreurs. Les funérailles de sa mère seront d'ailleurs pour elle l'occasion d'observer d'autres femmes italo-québécoises vivant dans des conditions semblables aux siennes, ce qui renforcera son désir de vouloir dénoncer cette situation.

La femme

Les personnages de Lolita et d'Addolorata portent le double statut de femme et d'immigrante et s'en trouvent ainsi marginalisées. Le carcan dans lequel elles sont enfermées est tout d'abord dénoncé dans le texte par les deux gagnantes du

⁵⁶ Lolita demande à Johnny, peu de temps avant leur mariage : « On va pas vivre comme nos parents, hein, Johnny? » (sc.13, p.72).

concours « La Reine du foyer », à la douzième scène⁵⁷: « Car en plus d'être femme, j'suis immigrée. [...] J'suis deux fois plus coupable, comme femme, comme immigrante. » (sc.12, p.70) Dans cette pièce, la femme est soumise à son mari, à l'homme de la famille. Sherry Simon affirme d'ailleurs que seule la parole de l'homme est toute puissante :

In Micone's plays, male rhetoric is an active agent in the oppression of women. In the dialectic of power/powerlessness which characterizes the particular situation of the male immigrant (source of authority within the family, powerless outside the home), rhetoric [...] becomes an almost concrete manifestation of selfhood.⁵⁸

En effet, pouvoir et autorité peuvent se manifester par le langage. Le père de famille immigrant n'a pas le droit de parole hors de la maison et pour compenser, il inverse alors chez lui les rôles établis à l'extérieur, s'octroyant ainsi l'autorité sur les autres membres de sa famille. À titre d'exemple, à la fin de la première scène, alors que Johnny demande à Lolita ce qu'est la poudre blanche répandue partout sur le plancher de la cuisine, Lolita répond : « C'est de l'Ajax. C'est mon père qui fait ça, le matin, avant de partir, pour être sûr qu'on lave partout. [...] Il paraît que son boss lui fait la même chose à l'usine. » (sc.1, p.15-16) À la fin de la même scène, une fois la brosse à nettoyer remise à Addolorata, les didascalies décrivent Giovanni saupoudrant lui-même le plancher, reprenant ainsi les habitudes du père. La femme est soumise à l'autorité du mari et se voit contrainte au silence, à la frustration, à la peur et c'est ce qu'exprime Addolorata à la toute dernière scène. Elle explique ainsi à Giovanni les raisons pour lesquelles les autres femmes n'osent pas quitter leurs maris :

⁵⁷ Notons qu'il n'est fait mention de ce concours nulle part ailleurs dans le texte. Le discours des deux femmes décrit le quotidien dans lequel elles vivent et fait suite à la remise de leur prix. Ce dernier est présenté dans les didascalies comme « un trophée qui n'est autre qu'un chaudron monté sur une base quelconque » (sc.12, p.68).

⁵⁸ S. Simon, « Speaking with Authority : The Theatre of Marco Micone », p. 63.

ADDOLORATA : Parce qu'elles ont peur. Parce qu'elles ont pas d'autres modèles. Parce qu'y a plus de femme en elles : leurs maris ont tout tué. Y en ont fait des cadavres avec plus rien de vivant dans leur ventre depuis leur dernière grossesse. Pourquoi est-ce qu'elles s'en iraient? C'est à la maison qu'elles sont le plus loin de leurs maris. C'est là qu'elles se vengent le mieux avec leurs visages fermés, avec leurs corps enlaidis, avec leur silence. C'est pour ça qu'elles restent. (sc. 15, p.93)

Giovanni et Addolorata éprouvent de la difficulté à communiquer; ils vivent une réalité quotidienne tout à fait distincte (Giovanni travaille à la salle de billard près de vingt heures par jour alors qu'Addolorata passe ses journées à courir entre la maison, le travail et les responsabilités reliées à chacun de ces endroits) et leur vie sexuelle est très représentative de tous leurs maux quotidiens. Lorsque les conjoints gardent le silence ou ne portent pas attention à ce que l'autre a à dire, le malentendu persiste et les moments intimes deviennent source de frustration :

GIOVANNI : *Porcocane*. Tu pleures encore? Qu'est-ce que je t'ai fait? C'est moi qui devrais pleurer d'être obligé de me crosser comme un adolescent après dix ans de mariage. [...]

ADDOLORATA : C'est les seules fois que tu me touches. C'est la seule chose qu'on fait ensemble et tu me demandes même pas mon avis.

GIOVANNI : J'ai besoin de dormir. Tais-toi. (sc. 14, p.82-83)

Être femme, c'est aussi se définir comme mère. Dans cette pièce, la mère représente le pilier, le centre de la famille et assure le maintien de l'équilibre : il faut s'acquitter des tâches ménagères tout en veillant à l'éducation des enfants et en contribuant aux finances familiales par un travail à l'usine. En 1981, Addolorata n'en peut plus, ne supporte plus autant de responsabilités et c'est ce qu'elle tente d'expliquer à Giovanni qui lui répond : « Combien d'fois j't'ai dit de te faire envoyer le travail à la maison. Tu pourrais t'occuper des enfants en même temps, tu te sentirais moins coupable. » (sc.7, p.48) Il ne comprend pas ce que de telles occupations peuvent impliquer, croit avoir rempli son rôle de père du mieux qu'il pouvait : « J'suis pas mieux placé que mon père, moi. [...] J'sais pas ce que c'est qu'être un père. Comment veux-tu que je le sache, si mon travail me permet pas de voir mes enfants? » (sc.15, p.90)

L'immigrante

La femme immigrante se présente dans *Addolorata* comme un être pour qui l'éducation n'est pas une nécessité. À la dixième scène, Lolita affirme dans son monologue : « Les chômeurs instruits, c'est connu, sont beaucoup plus malheureux que les chômeurs qui ne sont pas instruits. Moi, je veux pas être malheureuse. » (sc.10, p.61) Elle ajoute que l'école est inutile pour les Italiens et que la majorité des gens ont abandonné les études très tôt dans son entourage pour entrer sur le marché du travail. Les divers éléments caractérisant le quotidien de la femme italo-québécoise sont ainsi présentés par Addolorata dans son monologue de la onzième scène et par les deux gagnantes ex-aequo du concours « La Reine du foyer » : peur du mari, sexualité insatisfaisante, inquiétudes pour les enfants, emploi déprécié par les patrons et par la société en général. Être immigrante, c'est en effet accepter d'occuper un emploi dont personne ne veut, être sous-payée et faire l'objet de moqueries de la part des plus fortunés. C'est se sentir à l'étroit comme à l'intérieur d'une prison, se sentir exploitée. Par l'achat d'une salle de billard, Giovanni croit pouvoir échapper à sa condition d'immigrant et ainsi aider Addolorata à faire la même chose : « [...] moi, Giovanni Manzo, j'me ferai jamais tuer par un patron. C'est pour ça que j'travailles à mon compte, pour mes affaires tout seul. » (sc.7, p.48) Or, sa tentative échoue puisque l'exploitation de la salle n'est pas rentable (les économies du couple y sont englouties et Addolorata doit remettre ses chèques de paye à son mari pour rembourser le prêt hypothécaire) et que la situation dans laquelle vit le couple demeure la même; Addolorata est prise au piège, tentant de pallier l'absence du mari qui ne fait que travailler.

Être immigrant, c'est aussi se faire rappeler constamment son statut dans le pays d'accueil. Alors qu'Addolorata reproche à Giovanni de trop travailler et de ne

jamais être à la maison, celui-ci lui explique qu'être immigrant, c'est devoir se résoudre à son sort : « C'est ça les immigrants. Le travail à la pièce que tu fais à l'usine, c'est pas mieux. C'est ça les jobs qu'on est forcés de faire. » (sc.7, p.47)

Toutefois, bien qu'immigrants, ils sont avant tout Italiens et ce qui importe pour les hommes – Giovanni l'affirme lui-même – c'est de « parler de politique »; ils ont ainsi l'impression de pouvoir changer le monde à leur manière. Or, Addolorata considère que ces discours ne portent pas sur l'essentiel et qu'ils n'ont rien changé à son quotidien. La politique représente pour elle un cul-de-sac vers lequel l'homme s'achemine, alors que la femme reste seule à la maison à s'occuper des enfants : « J'ai été malheureuse comme une chienne pendant dix ans avec mon père et dix ans avec toi. J'en ai assez de tes histoires d'émigration. [...] C'est des histoires de lâches. Tes enfants t'ont pas plus vu même si t'as pas émigré. » (sc.15, p.89)

L'émigration crée donc un double clivage entre le passé et le présent, entre les sexes et les générations.

Être immigrant, c'est aussi poser à nouveau la question de la langue, puisque comme l'affirme Sherry Simon, « la langue n'appartient pas à celui qui l'emprunte, elle impose des idées et des valeurs qui viennent d'ailleurs »⁵⁹. L'incapacité à maîtriser parfaitement une autre langue peut donc se transformer en une incapacité à décrire, à comprendre et à exprimer sa propre réalité. Cela peut parfois se traduire par l'utilisation de plusieurs langues à la fois. Lorsque Johnny dit à Lolita « Fuck, you're blind » (sc.4, p.30), cette dernière n'apprécie pas qu'il utilise l'anglais pour s'exprimer. Elle avouera par la suite avoir compris que le problème ne se situait pas dans l'emprunt à une autre langue, puisque aucune langue n'était parvenue à concrétiser ses idéaux : « J'aurais juste aimé aller à l'école plus

⁵⁹ S. Simon, « Écrire la différence », *Recherches sociographiques*, XXV-3 (septembre-décembre 1984), p.463.

longtemps, mais on m'a fait rêver en espagnol et j'ai abouti dans une usine et sur la rue Jean-Talon pour faire une famille pire que celle de nos parents. » (sc.15, p.91)

Ne pas pouvoir s'exprimer correctement dans une langue, c'est se résoudre à l'incompréhension, aux constants problèmes de communication. Selon Alexandre Lazaridès, le problème de la langue suscite des réactions différentes chez les immigrants masculins et féminins et c'est ce qu'il nomme le « sexe grammatical » : obstacle pour communiquer chez la femme et difficulté d'être chez l'homme⁶⁰.

Définition du personnage

Le personnage est tout d'abord défini par les fonctions qu'il prend en charge. En 1971, Lolita organise sa vie de jeune fille de manière à ne jamais défier l'autorité paternelle; elle doit accomplir diverses tâches ménagères et travailler à l'extérieur afin de gagner un peu d'argent. Dès la première scène, les didascalies présentent Lolita à genoux, en train de laver le plancher au moment où Johnny entre :

JOHNNY : [...] Viens donc faire un tour dans mon char, j'suis sur mon heure de dîner.[...]
 LOLITA : J'peux pas, Johnny. T'as vu la liste sur la table?[...]
 JOHNNY : Tu finiras demain si t'as pas le temps de tout faire aujourd'hui.
 LOLITA : Tu connais pas mon père. (sc.1, p.14-15)

La peur de désobéir à son père empêche la jeune femme de sortir avec Johnny; l'autorité semble être pour elle une forme d'oppression, une force dominante à laquelle elle doit se soumettre jusqu'à son mariage. Dix ans plus tard, Addolorata s'occupe de toutes les tâches ménagères, de l'éducation des enfants, tout en travaillant à l'usine; elle contribue ainsi à maintenir l'équilibre dans l'univers familial. Elle est consciente de l'importance du rôle qu'elle joue au sein de la famille, mais avec le temps et l'expérience, elle choisira de ne plus assumer toutes les responsabilités.

⁶⁰ A. Lazaridès, « Écriture(s) de l'exil », *Jeu*, 72 (septembre 1994), p.57.

Le personnage est par ailleurs défini par la position qu'il occupe au sein du schéma actantiel, tel que nous l'avons étudié à la première partie de ce chapitre, ainsi que par son intégration à des classes de personnages-types⁶¹. Lolita est un personnage-référentiel dans la mesure où, sociologiquement, la description du personnage dans le texte nous la présente comme une immigrante italienne de la deuxième génération avec certaines caractéristiques propres au groupe auquel elle appartient : une deuxième ou troisième langue non entièrement maîtrisée, où se recoupent quelques références à la langue maternelle ou à une autre langue, un quotidien où les discussions portant sur la préparation de la sauce tomate et sur l'influence de la vie familiale s'entremêlent et où figurent les quartiers de la Petite Italie et St-Léonard. Dans le deuxième schéma actantiel, Addolorata est toujours un personnage-référentiel, même si elle ne se considère plus comme une immigrante. À Giovanni qui lui dit : « Veux-tu te mettre dans la tête qu'on est des immigrants? », elle répond : « Des immigrants...ça fait vingt ans qu'on est là. » (sc.9, p.56-57) Malgré son désir de rejeter sa propre situation et le statut des femmes italo-québécoises, son mode de vie la positionne néanmoins dans une classe particulière de la société de l'époque. Le lecteur ne peut s'empêcher de voir dans le texte dramatique la présence des mêmes traits qui lui avaient permis d'étiqueter le contexte italo-québécois auparavant. Sont alors ajoutés à la sauce tomate et aux autres caractéristiques relevées plus tôt le machisme de l'homme, l'absence de ce dernier dans l'éducation des enfants et en opposition à cette absence, l'omniprésence de la mère à l'intérieur de la maison. Enfin, Lolita-Addolorata est aussi un personnage-anaphore, puisqu'elle seule peut assurer et assumer la

⁶¹ Voir P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp.122-124.

cohérence de l'évolution des événements dix ans après son mariage et ainsi amener le lecteur à comprendre le développement de sa pensée et de sa situation.

Le personnage est également défini par l'ordre dans lequel il acquiert diverses modalités (vouloir, savoir, pouvoir) et par la relation qu'il entretient avec chacune d'entre elles. À l'âge de 19 ans, Lolita veut quitter son père en se mariant avec Johnny et cherche à créer une famille différente de la sienne. Elle a pris cette décision pour avoir vécu dix ans⁶² sous le joug paternel; c'est donc un vouloir acquis. À cette époque, Lolita possède encore toute sa naïveté face à ce que l'avenir lui réserve; elle croit qu'elle pourra, par le mariage, mettre fin à un cycle de sa vie et ainsi obtenir un peu plus de liberté. Or, savoir et pouvoir ne seront que progressivement acquis, puisqu'en 1981, Addolorata cherche encore à se débarrasser du carcan dans lequel elle se sent enfermée. Le temps et l'expérience lui auront toutefois permis d'apprendre à s'affirmer et à ne compter que sur elle-même pour parvenir à ses fins.

Le personnage peut aussi être défini par l'analyse de sa distribution au sein de la pièce. Le personnage féminin de la pièce *Addolorata* possède plusieurs traits le désignant comme sujet principal de l'action, à la fois par sa « distribution différentielle »⁶³, puisqu'il apparaît à chaque scène et que son apparition marque chaque fois un moment important dans le déroulement de l'action et par son « autonomie différentielle », puisqu'il dispose du monologue et du dialogue pour s'exprimer, contrairement aux personnages secondaires (le narrateur et les deux femmes du chœur). Les dialogues entre Lolita-Addolorata et Johnny-Giovanni portent généralement sur un conflit, un malentendu et c'est à travers ceux-ci que

⁶² Lolita a quitté l'Italie à l'âge de 9 ans pour venir rejoindre son père au Québec. En 1981, elle affirme être au Québec depuis 1961. (Voir la neuvième scène.)

⁶³ P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », p.155.

s'exprime la tension dramatique, que se positionnent les deux actants à l'intérieur de la situation de communication. Seules Lolita et Addolorata utiliseront le monologue, aux scènes 3, 10 et 11, exposant ainsi leur réflexion, leurs émotions. Le premier monologue de la pièce porte sur le problème de la sauce tomate, à la fois sujet de disputes familiales, tâche qui ne peut être assumée que par la femme et objet valorisé dans la communauté italienne. À la dixième scène, dans le deuxième monologue, Lolita explique le peu d'importance accordée à l'éducation dans la communauté italo-québécoise en général. Elle expose aussi les diverses raisons pour lesquelles elle éprouve un certain mépris à l'égard des gens de son peuple qui ne parlent que de politique. Enfin, dans le troisième et dernier monologue de la pièce, c'est au tour d'Addolorata de prendre la parole et de dénoncer le statut dans lequel sont confinées certaines femmes italiennes au Québec. Décrivant avec hargne le quotidien de ces femmes qui est aussi le sien, Addolorata interrompt soudainement sa réflexion, étant rappelée à ses obligations. Elle s'écrie alors : « Oh! La sauce tomate! » (sc.11, p.67)

Les deux autres modalités de discours théâtral (narration et chœur)⁶⁴ sont utilisées par les personnages secondaires. La narration est celle qui suppose l'existence d'une situation de communication avec le lecteur⁶⁵, avec les spectateurs; en s'adressant directement à eux, le narrateur peut parvenir à guider leurs perceptions quant aux scènes à venir. Dans *Addolorata*, le narrateur n'intervient qu'à deux reprises, au prologue ainsi qu'à la sixième scène. Enfin, le chœur, tout comme le narrateur, a aussi sa place à l'intérieur de cette pièce; il permet à son tour d'insister sur certaines idées véhiculées par un ou plusieurs personnages. Selon

⁶⁴ Voir les définitions des quatre modalités du discours théâtral dans L. Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, pp.151-159.

⁶⁵ Voir *supra*, à propos de la double énonciation, p.13.

Louise Vigeant, « le chœur est un groupe de personnages parlant tous ensemble et faisant une espèce de mise au point »⁶⁶. Elle considère que son utilisation s'avère « très efficace pour exprimer des sentiments que les personnages partagent par rapport à un même vécu, aux mêmes aliénations, aux mêmes malheurs »⁶⁷. La première réplique de la douzième scène, où s'expriment les deux gagnantes ex-aequo du concours « La Reine du foyer », en témoigne :

DEUX FEMMES : J'ai gagné l'trophée d'la reine du foyer.
Comme toutes les reines, j'ai peu d'liberté.
Je règne sur le ménage et la cuisine
et pour me distraire, je travaille à l'usine.
À propos d'mes sujets, moi, j'en ai six.
Je parle de mon mari et de mes cinq fils. (sc.12, p.68)

La onzième scène présente Addolorata dénonçant le mode de vie de plusieurs femmes, alors que les deux gagnantes du concours « La Reine du foyer » semblent le célébrer à la scène suivante. Nous nous retrouvons ici devant deux situations de discours différentes qui peuvent, selon Todorov et Ducrot, amener le lecteur à interpréter le contenu de l'énoncé de façon identique, principalement lorsque celui-ci semble contredire ce qu'il pose comme évidence. L'interprétation du contenu se fait alors « comme la constatation, sur le mode de l'ironie, de l'inverse de ce qu'il pose explicitement »⁶⁸ et l'enchaînement des deux scènes dans *Addolorata* permet d'insister sur la critique de la situation de la femme italo-qubécoise.

Enfin, c'est vers le personnage d'Addolorata que convergent tous les thèmes abordés dans cette pièce, assurant ainsi la cohérence et la lisibilité du texte. Lolita est cette jeune fille de 19 ans, encore naïve, qui cherche à fuir son père par le mariage, alors qu'Addolorata est devenue à 29 ans une mère qui pose un regard beaucoup plus lucide sur la réalité quotidienne. Femme de la deuxième génération

⁶⁶ L. Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, p.158.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ O. Ducrot et T. Todorov, « Situation de discours », *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, p.422.

d'immigrants italiens au Québec, Lolita-Addolorata reproduira malgré elle l'unique modèle féminin qu'elle connaît, soit celui de sa mère. Seuls le temps et l'expérience l'amèneront à vouloir s'en détacher afin de pouvoir accéder à sa propre liberté.

Analyse du discours

Conditions d'énonciation

Rappelons brièvement les divers constituants de la situation de communication, c'est-à-dire les protagonistes du discours, les conditions spatio-temporelles dans lesquelles se déroule l'action et les conditions générales de production ou de réception du message⁶⁹. La vie d'Addolorata et de Giovanni est représentée sur scène à deux moments significatifs, en 1971 et en 1981. Les didascalies liminaires présentent ainsi les divisions de la scène théâtrale : « Comme décor, il y a deux petites tables de chaque côté de la scène, deux chaises et sur chaque table une petite boîte de carton, des lettres, un téléphone et un bottin téléphonique » (p.7), délimitant clairement les deux espaces-temps. La maison des parents de Lolita, en 1971, est représentée d'un côté de la scène, alors que de l'autre se trouve le logement qu'Addolorata partage avec Giovanni. L'immigration au Québec sert de toile de fond dans cette pièce, où les personnages sont confrontés à la nécessité d'assimiler divers codes qui leur étaient auparavant inconnus. Nous avons évoqué précédemment quelques-unes des caractéristiques du milieu italo-québécois, mais voulons ici les mettre en contexte avec la société québécoise entre 1971 et 1981. À peine arrivés au Québec, les immigrants se doivent de travailler pour éviter le chômage⁷⁰; ils sont donc forcés de prendre les emplois les moins

⁶⁹ Voir A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p.12.

⁷⁰ Ajoutons toutefois qu'ils ne sont pas les seuls à éprouver des difficultés sur le marché du travail, puisque plusieurs usines ferment et vont s'installer là où la main d'œuvre est moins dispendieuse, ralentissant ainsi l'économie québécoise.

prisés, comme l'explique Giovanni : « Les jobs dangereuses et les jobs pas payantes, qui est-ce qui les fait? Nous autres. Toujours nous autres, les immigrants. » (sc.7, p.48) Le manque d'éducation et leur situation financière précaire les obligent souvent à se confiner dans un même secteur et le cercle vicieux se poursuit. En 1981, le contexte italo-qubécois ne semble pas avoir beaucoup changé, c'est du moins ce que laisse entendre Addolorata lorsqu'elle décrit son quotidien et admet avoir reproduit la situation dans laquelle vivaient ses parents. Le clivage entre les sexes persiste; même si le féminisme a déjà fait son entrée dans le discours social au Québec, l'émancipation à laquelle aspire Addolorata n'est pas un phénomène répandu dans la communauté italo-qubécoise. Il semble par ailleurs que la contestation féminine amènerait l'homme à se réfugier dans le passé⁷¹, d'où l'apparition de nombreux malentendus entre les conjoints. Les conditions de production et de réception des échanges entre les personnages ont donc lieu dans un contexte de décalage : Giovanni est aveuglé par son désir de comprendre les événements passés et par conséquent, il ne peut partager les préoccupations d'Addolorata quant à leur avenir.

Sujet de l'énonciation

Le sujet de l'énonciation occupe un rôle syntaxique important dans l'analyse du discours, car il est le point de départ de tout énoncé. Dans la pièce *Addolorata*, la situation d'énonciation change selon l'époque, l'objet de la quête est légèrement différent alors que le sujet demeure le même. C'est principalement le contexte dans lequel se déroule l'action qui a modifié la position de chacun des actants. En 1971, le seul modèle maternel que Lolita connaisse est celui de sa mère. Dix ans plus

⁷¹ Voir A. Lazaridès, « Écriture(s) de l'exil », p.60.

tard, mère de deux enfants, elle peut parler de sa propre expérience et se permettre de commenter la situation des autres mères italo-qubécoises.

Étudier le sujet de l'énonciation implique une analyse de la langue utilisée par le personnage. Anne Ubersfeld reconnaît une loi générale selon laquelle « tout personnage parle une langue déterminée par son appartenance sociale ou socio-historique »⁷². Elle affirme en outre que « le trait distinctif du personnage de théâtre qui détermine son rôle dans le dialogue, c'est son langage et, plus précisément, son *idiolecte*, c'est-à-dire l'ensemble des particularités linguistiques qui différencie sa voix de celle des autres parlants »⁷³. L'idiolecte renvoie au groupe social auquel appartient le locuteur, dans une région donnée et se définit par rapport à la norme, c'est-à-dire par rapport au groupe de référence qui détient le pouvoir⁷⁴. Le vocabulaire d'Addolorata se caractérise principalement par l'oralité qui, particulièrement au théâtre, se définit comme une mimésis verbale, c'est-à-dire une tentative de créer un effet de réel, afin de rendre compte d'une réalité complexe, en utilisant différents marqueurs pour permettre la représentation de la réalité⁷⁵. De nombreuses élisions, l'omission de la négation et de certains pronoms ainsi que l'utilisation d'anglicismes sont divers traits qui caractérisent le vocabulaire d'Addolorata. L'emprunt à une autre langue représente la rupture avec celle qui à l'origine pouvait expliquer à elle seule toute la réalité (en l'occurrence l'italien)⁷⁶.

⁷² A. Ubersfeld, *Lire le theatre III*, p.64.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Il est à noter que si la variété de langue parlée par un individu se démarque grandement de la norme – le français standard dans le cas qui nous intéresse – l'individu sera dévalorisé auprès du groupe de référence. Ajoutons que ce phénomène sera d'autant plus important et fréquent lorsque ce même groupe cherche à protéger sa langue, menacée par l'omniprésence d'une autre langue. En témoignent les propos du narrateur dans *Addolorata*, alors qu'il décrit l'immeuble dans lequel habitent Addolorata et Giovanni : « Fait nouveau, depuis quelques temps, on nous oblige à utiliser la langue du 12^e étage que nous parlions, de toute manière, plus souvent que celle du *first floor*. » (prologue, p.9).

⁷⁵ Voir C. Bouchard, « La Révolution tranquille et le joul emballé », *La langue et le nombril. Histoire d'une obsession québécoise*, Montréal, Fides, 1998, pp.229-284.

⁷⁶ Selon Chantal Bouchard, « la langue apparaît comme le facteur d'organisation de la pensée et d'intégration sociale le plus puissant. En fournissant à l'être humain l'ensemble des traits conceptuels à partir desquels se

Sherry Simon affirme qu'en illustrant chez les personnages cette confusion de langues, symbole d'une acculturation partielle, Micone établit un parallèle entre l'absence de contrôle sur l'existence et l'absence d'une langue de maîtrise et pose ainsi « le problème de tout immigrant, suspendu entre l'identité du passé et la promesse de l'avenir, sans langue à soi »⁷⁷. Le langage est parfois symbole de pouvoir; l'énonciateur qui le maîtrise parfaitement obtient ainsi une forme d'autorité sur son interlocuteur, particulièrement si celui-ci ne possède pas aussi bien le langage et s'il garde le silence⁷⁸. La maîtrise (le pouvoir) des mots, Addolorata le comprendra avec le temps, représente l'une des clefs essentielles à sa propre émancipation.

La jeune femme utilise des termes désignant généralement la réalité qui l'entoure, le quotidien. Les temps de verbe utilisés ne sont plus une simple indication de la temporalité de l'énonciation, mais aussi une marque subjective propre à chaque personnage, révélatrice du rapport que ce dernier entretient face au temps et à l'action. En 1971, Lolita croit pouvoir trouver dans l'avenir la solution à ses problèmes. Conséquemment, les verbes qu'elle utilise sont principalement conjugués au futur : « Quand on sera mariés, on s'en trouvera des jobs, et des payantes à part d'ça. » (sc.4, p.34) En 1981, son malheur s'explique par les verbes au passé, le présent énonce ce qu'elle ne tolère plus et le futur symbolise la liberté : « J'en aurai plus de mari, moi. Avez-vous compris? » (sc.11, p.66)

noient les significations lexicales, la langue offre à l'enfant qui l'acquiert une grille qui ordonne l'univers environnant et conditionne la perception de cet univers ». (*Ibid.*, « Culture, langue et identité », p.31.)

⁷⁷ Voir S. Simon, « Écrire la différence », p.463.

⁷⁸ Nombreux sont les linguistes qui séparent la langue (objet) de la parole (matière) dans leurs recherches et l'un d'entre eux, Noam Chomsky, a assimilé à cette distinction l'opposition entre compétence et performance linguistiques. La compétence s'exprime par la maîtrise d'une langue alors que la performance implique plutôt « une connaissance du monde et d'autrui, ainsi qu'une pratique des relations humaines » qui ne relèvent pas de la compétence linguistique. (Voir O. Ducrot et T. Todorov, « Langue et parole », *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, pp.155-161) Le pouvoir pourrait donc être associé à la performance, à la capacité que possède le locuteur à manipuler le langage pour obtenir l'effet désiré chez son interlocuteur.

La syntaxe est un autre élément linguistique important dans l'analyse de l'idiolecte du personnage. Les dialogues et les monologues sont constitués de répétitions de prénoms à la fin des phrases, d'énumérations, d'associations d'idées qui amènent à une perte de repères temporels, à des répétitions⁷⁹. Les échanges entre les deux conjoints ressemblent à un dialogue de sourds : il y a peu de phrases interrogatives incitant l'interlocuteur à participer à l'échange, mais plusieurs phrases exclamatives, qui marquent des sentiments vifs et qui alimentent les tensions entre les personnages. Le rythme devient parfois saccadé, lorsque tous les personnages prennent la parole à l'intérieur d'une même scène. La cinquième scène, où chaque personnage s'approprie la phrase de l'autre, l'illustre bien :

LOLITA et ADDOLORATA : J'en peux plus.
 LOLITA: ... d'être obligée de voir mes amis en cachette.
 JOHNNY: Okay, on va se marier.
 ADDOLORATA : ... de pas avoir d'amies. De pas pouvoir sortir.
 JOHNNY: Qu'est-ce que tu veux que j'y fasse?
 LOLITA et ADDOLORATA : J'en peux plus...
 LOLITA : de ses gifles.
 ADDOLORATA : ... de tes viols.
 LOLITA : ... de ses cris. [...]
 LOLITA et ADDOLORATA : De jamais rien décider. J'en peux plus. (sc.5, p.37 à 39)

L'action est interrompue à quelques reprises par la voix du narrateur qui vient expliquer ou commenter les faits ou par l'illustration d'un rêve⁸⁰ traduisant les malentendus qui existent entre Giovanni et Addolorata.

L'analyse du contenu permet de découvrir certains mots-clefs (« clef »⁸¹, « porte », « immigrant », « italien », « père », « femme ») utilisés à répétition dans le discours d'Addolorata et d'identifier les thèmes récurrents : l'immigration et ses

⁷⁹ L'extrait de la cinquième scène cité ci-dessus illustre bien la répétition et l'association d'idées. (Voir les scènes trois et treize pour des exemples d'énumérations et de répétitions de pronoms.)

⁸⁰ Dans ce rêve, Giovanni et Addolorata ouvrent une porte, derrière laquelle chacun découvre un décor différent; pour l'un, la clef ouvre la porte de la liberté dans le couple alors que pour l'autre, elle permet un retour traumatisant vers les événements passés, avant l'émigration.

⁸¹ Aux yeux d'Addolorata, la clef permettant d'ouvrir les portes encore fermées symbolise l'affranchissement, la liberté durement gagnée. Avec l'expérience, la jeune femme comprend qu'elle ne doit plus échapper les clefs qu'elle a en sa possession.

conséquences (nouvelle langue, nouvelle réalité), le statut de la femme italo-québécoise, le travail, la situation économique et la famille, thèmes qui se trouvent aussi dans les propos des autres personnages. En témoigne la présentation que fait le narrateur de l'immeuble dans lequel vivent Giovanni et Addolorata, sous forme de métonymie de la société québécoise : « Dans notre immeuble, la couleur de chaque étage est différente ainsi que la langue qu'on y parle. » (prologue, p.9) L'immeuble est semblable à une pyramide reconstituant l'ordre social; le premier étage est en fait le plus élevé et est occupé par l'élite dirigeante anglo-américaine. Les Italiens habitent le treizième étage, alors que les autres étages sont occupés par les Grecs, les Portugais, les Espagnols et les Haïtiens. Les femmes comme Addolorata n'ont pas accès aux étages « ensoleillés »; il faut plutôt les chercher « parmi la foule à la sortie d'une usine. [...] parmi celles qui ont les jambes enflées, les reins brisés, l'âme meurtrie, le visage vieilli ». (prologue, p.10)

Sujet de l'énoncé

Le sujet de l'énoncé, ou l'objet du discours, est très varié dans cette pièce. Néanmoins, tous les thèmes qui se répètent d'une scène à l'autre semblent converger vers une même direction et faire référence à la maternité; à celle d'Addolorata, entre autres, mais aussi à ce que nous nommerons la « maternité collective », c'est-à-dire ce que vivent d'autres mères italo-québécoises du point de vue du personnage principal. En 1971, Lolita affirme être solidaire de sa mère, mais ne formule pas de commentaires sur la maternité. Dix ans plus tard, l'expérience autorise Addolorata à porter un jugement sur le sujet en toute connaissance de cause. Le monologue de la scène 11 exprime clairement la haine et la révolte

qu'elle éprouve envers la situation dans laquelle se trouvent d'autres mères italo-québécoises :

ADDOLORATA : [...] J'en ai assez de vous voir revenir de l'usine, préparer le souper, le servir, manger debout, laver la vaisselle, faire les sandwiches, passer la balayeuse, faire la lessive, repasser, crier après vos filles, aller vous coucher à minuit, être violées par vos maris, vous lever à six heures, préparer le petit déjeuner, partir avant tout le monde, courir à l'usine, rester clouées à vos machines à coudre, être harcelées par vos boss, être sous-payées, retenir le pipi, travailler à la pièce, manger sur la machine à coudre, puis recommencer, encore recommencer, toujours recommencer. (sc.11, p.67)

Les femmes à qui s'adresse Addolorata ne semblent pas se plaindre de leur situation, mais prennent plutôt plaisir à souligner les problèmes qu'elles observent chez les autres : fatigue, enfants à la santé fragile, mari absent, pauvreté. Addolorata se remémore ainsi leurs propos au salon mortuaire : « La grosse Rosa : une vraie vipère. [...] « T'habites encore dans le même logement, Addolorata? Tu dois l'aimer. » [...] Tout le monde avait sa larme de circonstance, puis son petit commentaire pour me tourner le fer dans la plaie. » (sc.11, p.66) Les deux gagnantes ex-aequo du concours « La Reine du foyer » décrivent leur quotidien avec un cynisme effarant, en donnant à leur titre des avantages qui en réalité n'en sont pas : « Comme toutes les reines, j'ai peu d'liberté. [...] Et pour me distraire, je travaille à l'usine. » (sc.12, p.68) En décrivant ainsi leurs tâches, elles admettent l'autorité de l'homme dans leur vie et l'humilité dont elles doivent faire preuve devant leur situation. En tant que mères immigrantes, elles se doivent de ne rien demander, de ne rien exiger et d'accepter leur sort, tel qu'elles l'affirment à la fin de la douzième scène : « Soyons moins exigeantes, nous les reines immigrantes. La preuve qu'on n'a trop, c'est qu'on est vivantes. » (sc.12, p.71) La maternité chez les femmes italo-québécoises est perçue par Addolorata comme un événement que l'on subit, avec les conséquences qui s'ensuivent : mari autoritaire, absent, incapable de communiquer avec son épouse parce que vivant dans une réalité autre. C'est souvent dans le silence que certaines mères préfèrent trouver refuge,

comme Addolorata l'explique à la toute fin de la pièce : « C'est à la maison qu'elles sont le plus loin de leurs maris. C'est là qu'elles se vengent le mieux avec leurs visages fermés, avec leurs corps enlaidis, avec leur silence. » (sc.15, p.93)

Le sujet de l'énoncé n'est pas seulement l'objet du discours du sujet de la pièce, mais aussi celui des autres personnages, en l'occurrence celui de Giovanni. Il est difficile d'analyser le discours de Johnny sur la maternité en 1971, puisqu'il parle principalement de son père et n'a pas de contact direct avec la maternité. Ce n'est qu'après la mort de la mère d'Addolorata, en 1981, qu'il se prononcera sur la maternité, celle de sa femme et de sa belle-mère. Il éprouve tout d'abord une certaine haine envers cette dernière puisqu'elle représente à ses yeux un opposant de taille : insatisfaite du type d'emploi que Giovanni occupait, elle le critiquait continuellement et lui donnait des recommandations sur ce qu'il devait faire. De plus, elle avait des rêves et des attentes pour Addolorata et Giovanni s'avérait incapable de les combler : « T'aurais voulu que j'te renferme dans une grosse maison de St-Léonard? C'était le rêve de ta mère. T'aurais dû faire deux shifts à l'usine pour la payer la grosse maison, c'est moi qui te le dis. » (sc.9, p.58) Quant à Addolorata mère, Giovanni la perçoit comme une marâtre, toujours mécontente, toujours occupée à lui faire des reproches. Incapable de communiquer avec son épouse, il se méprend constamment sur ce qu'elle lui dit, car à ses yeux, Addolorata est en partie responsable de l'échec de leur couple et de sa paternité. Toutefois, lorsqu'elle lui annonce qu'elle le quitte, Giovanni prend conscience que les enfants n'auront peut-être pas besoin de leur père :

GIOVANNI : Oui, j'ai peur qu'i viennent pas, parce que j'ai agi avec eux comme j'ai agi, comme je pouvais. Mais, toi, t'as rien fait pour aider les choses. Tu m'as toujours fait passer pour un bourreau. « Fais pas ci, je vas le dire à ton père. Fais pas ça, je vas le dire à ton père. » À moi les punitions, à toi le reste. (sc.15, p.90)

Pour Giovanni, la maternité semble être une excuse adoptée par Addolorata afin de sanctionner son malheur et tenter de s'en défaire. De façon générale, la maternité semble surtout se définir ici sous deux traits tout à fait distincts : le carcan dans lequel s'enferme la femme italo-québécoise afin de survivre et la situation que l'on dénonce pour s'en libérer.

L'action ou le déséquilibre de la famille

La famille traditionnelle

Addolorata présente à l'origine une famille traditionnelle, où la femme s'occupe des enfants et vaque aux tâches ménagères alors que l'homme travaille à l'extérieur pour subvenir aux besoins de sa famille. *Addolorata* tente de remplir son rôle du mieux qu'elle peut, mais comprend rapidement qu'elle et Giovanni ne partagent pas le même quotidien et s'en désole. Petit à petit, les insatisfactions et les frustrations apparaissent au sein du couple, puisque les préoccupations de chacun divergent, la femme n'éprouvant pas – entre autres – la nostalgie que ressent l'homme envers le pays d'origine. Selon Alexandre Lazaridès,

[...] cette confrontation entre le rêve et la réalité, le passé et le présent, la maison et le pays creuse entre eux un malaise grandissant, même si la raison de leurs griefs est fondamentalement la même, chacun croyant avoir tout sacrifié pour une famille qui ne lui en garde guère reconnaissance.⁸²

Le fossé existant entre les deux conjoints pousse *Addolorata* à remettre en question le rôle qu'elle joue au sein de la famille. En cherchant à redéfinir ce rôle, la jeune femme ébranle alors toutes les structures qui avaient été mises en place et qui jusque là, avaient servi de référence.

⁸² A. Lazaridès, « Écriture(s) de l'exil », p.60.

L'éclatement

La mère, qui représentait le noyau de la cellule familiale, fait éclater la famille traditionnelle à son départ. Dans *Addolorata*, la stabilité était maintenue par le silence de la femme, mais la prise de parole maternelle, féminine vient perturber cet équilibre. Le langage, qui donnait au père de famille une impression de pouvoir et d'autorité, ne décrit plus la réalité lorsque la femme brise le silence. Selon Sherry Simon, l'autorité du père dans la famille n'est qu'une construction de mots qui « jouent un rôle analogue à celui de la maison : fragile édifice de sécurité dans un monde qui a perdu son centre »⁸³ lors du départ de la mère. En disparaissant avec les enfants, la femme laisse à l'homme, au mari la responsabilité de tout (ré)organiser à lui seul, alors qu'il n'en avait pas l'habitude : « Qu'est-ce que je vais faire tout seul? [...] Tu peux pas partir. Tu peux pas. *Non posso vivere solo* », dira Giovanni à Addolorata qui lui annonce son départ. (sc.15, p.94) Dès lors, la famille – et par conséquent, la maternité – prennent un nouveau sens. La prise de parole permet à Addolorata de s'affirmer en tant que sujet, de (re)trouver sa liberté. Toutefois, la réussite de son projet n'est pas sans conséquence; puisque Giovanni représente l'opposant le plus important, la jeune femme devra sacrifier sa relation avec celui-ci pour pouvoir vivre pleinement subjectivité et maternité. En effet, à partir du moment où Addolorata annonce son départ, la maternité doit être vécue dans une nouvelle reconfiguration familiale permettant l'expression de sa subjectivité : « Je vas aller les chercher, moi, les outils. [...] On n'a pas été capable à deux. Je vais essayer toute seule avec mes enfants. » (sc.15, p.87)

⁸³ S. Simon, « Écrire la différence », p. 463.

La disparition de la figure patriarcale

À plusieurs reprises, Addolorata se plaint de l'absence de son père et de son mari. En 1971, la fin de semaine est le seul moment où Lolita voit son père à la maison : « La fin de semaine, je parle pas parce que mon père est là. » (sc.10, p.62) En 1981, Giovanni est lui aussi absent, puisque sa salle de billard l'oblige à travailler sept jours par semaine et l'empêche de voir ses enfants. Absence physique donc, mais aussi absence morale. Pourtant, la figure patriarcale est omniprésente dans cette pièce puisqu'elle symbolise l'autorité, le pouvoir auquel la jeune femme tente d'échapper. Plutôt que de devoir pallier l'absence de cette figure et ainsi perpétuer l'ordre établi par la société patriarcale, Addolorata préfère rédéfinir son univers familial et ainsi obtenir sa liberté.

CHAPITRE DEUXIÈME

Aurélie, ma soeur

Aurélie, ma soeur est l'une des dernières pièces écrites par Marie Laberge dans les années 1980. Jouée pour la première fois au Grand Théâtre de Québec en novembre 1988 et reprise à Montréal en janvier 1989, la pièce met en scène deux personnages qui passeront cinq nuits (échelonnées sur trois années) à s'exprimer, à raconter, à discuter du passé, du présent et de l'avenir. Le lien unissant Aurélie, 45 ans au début de la pièce et La Chatte, 23 ans, ne sera révélé au lecteur qu'à la quatrième nuit : La Chatte est née d'une relation incestueuse entre Charlotte, la sœur d'Aurélie, et leur père. Charlotte a décidé de confier la garde de l'enfant à sa sœur et de s'exiler en Italie. Aurélie occupe donc auprès de La Chatte le rôle complexe de sœur, de mère et de tante. Les didascalies indiquent dès le départ qu'il faut « éviter un ton « mère-fille » et privilégier la complicité et la tendresse »⁸⁴ entre les deux femmes. Les cinq nuits sont justement la représentation de cet amour sororal existant entre Aurélie et La Chatte. Plusieurs critiques ont affirmé que la dramaturgie labergienne illustre constamment l'échec des relations parents-enfants et marquait un « point de non-retour absolu »⁸⁵ dans sa caractérisation de l'éclatement de la famille traditionnelle québécoise. La pièce *Aurélie, ma soeur* présente deux femmes qui parviennent à reconstruire un équilibre familial basé sur l'amour et le respect. À nouvelle famille, nouvelle définition.

⁸⁴ M. Laberge, *Aurélie, ma soeur*, Montréal, VLB Éditeur, 1988, p.13. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront désignés par le numéro de la scène (nuit) et de la page.

⁸⁵ P. Lavoie, « Le trio infernal ou De l'impossibilité d'aimer », dans André Smith (dir.), *Marie Laberge, dramaturge. Actes du colloque international*, Montréal, VLB Éditeur, 1989, p.120.

Le modèle actantiel

Nous avons pu le constater au chapitre précédent, il est possible de dégager plusieurs modèles actantiels à partir d'un seul texte dramatique. Anne Ubersfeld affirme d'ailleurs à ce sujet que « si la détermination d'un sujet de la phrase actantielle est parfois difficile, c'est qu'il y a d'autres phrases possibles, avec d'autres sujets » dans un même texte⁸⁶. En premier lieu, un schéma peut être dressé autour du personnage d'Aurélie en fonction du rôle qu'elle occupe dans la pièce. Au quotidien, elle tente de remplir sa fonction de mère auxiliaire auprès de La Chatte ainsi qu'auprès de Charlotte, par le biais de l'écriture.

Elle a pour adjuvant La Chatte, qui bien sûr ne voit aucun inconvénient à la situation, encore moins dans un contexte où honnêteté et complicité sont de mise. Quant à Charlotte, elle est tout d'abord opposant, puisque les quelques télégrammes ou cartes envoyés seront les seuls signes de vie qu'elle donnera, accentuant ainsi la distance qui la sépare de sa sœur. Cependant, Charlotte est aussi adjuvant, car si son exil est difficile à accepter pour Aurélie, c'est paradoxalement l'événement qui donne lieu à une nouvelle définition de la maternité, permettant à Aurélie de vivre une expérience maternelle.

Dans cette pièce, l'absence occupe la position du destinataire : c'est pour combler le vide qu'a créé le départ de la mère véritable qu'Aurélie devient une « mère auxiliaire »⁸⁷ auprès de La Chatte, et pour diminuer la distance qui la sépare de Charlotte qu'elle lui écrit continuellement. La position du destinataire est occupée par trois actants : tout d'abord La Chatte, puisqu'elle grandit avec l'affection d'Aurélie, puis Charlotte qui, par le biais de la lettre, parvient à partager l'existence

⁸⁶ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, nouvelle édition revue, Paris, Belin, 1996, p.66. (Voir les schémas actantiels de cette pièce à l'annexe B, p.96.)

de sa sœur et de sa propre fille et enfin Aurélie elle-même, par la reconnaissance de La Chatte et par ces mêmes lettres qui l'aident à mieux comprendre son existence.

Il existe un deuxième schéma actantiel dans cette pièce, ayant pour sujet La Chatte : autre génération, autres motivations. Cette fois, c'est la recherche de sa propre identité – un des leitmotivs de la pièce – qui préoccupe le sujet. La Chatte en est d'ailleurs une juste illustration avec ses nombreux prénoms⁸⁸ : elle se nomme La Chatte pour Aurélie, Carla pour son amant Pierre-Louis, mais elle porte officiellement le nom de Charlotte, tout comme sa mère. Parallèlement à l'affirmation de soi, La Chatte cherche aussi à connaître ses véritables racines. Elle raconte à Aurélie avoir revu Pierre-Louis quelques mois après leur rupture, au moment même où elle a pris une grande décision à propos de sa véritable mère : « [...] j'vas avoir 25 ans dans 9 jours. J'trouve qu'à 25 ans, on devrait savoir qui on est, pis d'où on vient. [...] J'pense que Pierre-Louis sait pas d'où y vient pis qui il est, pis qu'c'est pour ça qui peut pas prendre une chance pis m'aimer. » (n.5, p.125) Au retour des funérailles de leur père, Aurélie avoue à La Chatte : « J'ai pas enterré mon père aujourd'hui... j'ai déterré la p'tite fille que j'étais, qui aimait son père, pis qu'j'ai enfermée dans un sous-sol pour la punir d'avoir eu un bon père. » (n.4, p.101) Suite à cette conversation, La Chatte décide de partir en Italie à la recherche de ses origines; la jeune femme cherche l'assurance qu'elle ne se « tuera »⁸⁹ pas

⁸⁷ La mère auxiliaire est celle qui tente de remplacer la mère biologique puisque celle-ci s'avère incapable de remplir son rôle auprès de son enfant. Consciente du fait qu'elle n'a pas officiellement droit à cette maternité – faute d'être la mère biologique – Aurélie n'a pas entièrement confiance en ses capacités à occuper ce rôle.

⁸⁸ Non seulement la jeune femme porte-t-elle plusieurs prénoms, mais elle fait aussi la synthèse de ce que représente Aurélie à ses yeux en la rebaptisant « Mamélie ». Aurélie l'explique dans une lettre à sa sœur, Mamélie est en quelque sorte une abréviation pour Aurélie, Maman et Mamie. (n.5, p.133)

⁸⁹ Dans son mémoire portant sur le théâtre de Marie Laberge, Lyne Hains note que le rapport mère/enfant tue s'il est raté et affirme que la rencontre entre Charlotte et La Chatte sauve cette dernière et « l'autorise à aimer Aurélie comme sa seule mère ». (L. Hains, *Le rapport mère-fille dans le théâtre de Marie Laberge*, M.A., Université du Québec à Montréal, 2000, p.105.)

elle-même, qu'elle n'effacera pas une partie de ce qu'elle est en reconnaissant Aurélie comme sa mère.

Aurélie représente l'adjuvant le plus important de La Chatte; par les valeurs qu'elle a su lui transmettre, par son écoute, par sa simple présence, elle aide La Chatte à obtenir ce qu'elle cherche. Charlotte occupe à nouveau dans ce schéma la position d'adjuvant, en offrant à sa fille ce qu'elle possède de plus précieux : « Si jamais tu t'choques encore contre moi, essaye de penser que j't'ai donné c'que j'avais d'mieux. J't'ai donné ma sœur. La piú cara del mondo. » (n.5, p.147) Elle occupe aussi la position d'opposant, elle qui n'a jamais cherché à rencontrer son enfant, qui n'écrit presque jamais. À son retour d'Italie, La Chatte évoque ainsi les problèmes de communication qu'elle a éprouvés en cherchant à apprendre quelque chose de concret sur sa mère et sur elle-même :

J'tais pas capable de parler. Elle, g'avait pas l'air de presser. À fin, [...] a dit : « Quesse tu veux? » J'ai réussi à dire : « Ben... » A s'est levée, probablement éblouie par mon éloquence, pis a m'a dit : « C'est toi qui est venue, tu dois ben avoir de quoi à dire. » Pis est rentrée. [...] J'm'étais imaginée qu'ça serait difficile, mais pas tant qu'ça. (n.5, p.142)

Pierre-Louis, autre personnage absent mais tout aussi important, occupe également la position d'opposant. Impuissant devant la franchise de La Chatte, il préfère la fuir plutôt que d'admettre qu'il est incapable de quitter sa femme et son fils. La dernière rencontre avec Pierre-Louis permettra à La Chatte de comprendre qu'elle ne peut réussir à aimer quelqu'un qui ne s'aime pas. Échec amoureux donc, mais aussi victoire personnelle; La Chatte parvient à mieux se connaître et à mieux définir ses attentes et ses besoins grâce à cette relation. Cette fois, c'est Aurélie qui occupe la position du destinataire : ce sont ses propos qui motivent La Chatte à aller rencontrer sa mère en Italie et ses conseils aident la jeune femme à passer à travers des moments plus difficiles dans sa relation avec Pierre-Louis. La Chatte est

toutefois la seule bénéficiaire de la quête, puisque réussite ou échec, elle seule pourra apprendre de ses propres expériences.

Ensembles paradigmatiques

Le double statut du personnage

Aurélie

Aurélie occupe toujours un double rôle dans ses relations avec les autres; elle est à la fois mère et tante de La Chatte, à la fois mère et sœur de Charlotte. Selon elle, c'est un trait caractéristique de la famille et elle l'explique ainsi à La Chatte :

Si on r'garde ça dans famille, on est une belle race d'orphelines : maman est morte, j'avais 9 ans pis Charlotte, trois. J'ai élevé Charlotte avec Tante Lilas [la sœur de leur mère] qui est morte quand j'avais quinze ans. J'me sus mariée à 20 ans, ta mère t'as eue presque l'jour de ses 17 ans... des tantes pis des sœurs qui jouent à mère. C'tait presque inévitable que ça soye moi qui t'élève. (n.4, p.107-108)

C'est en effet parce qu'elle n'est pas la mère biologique qu'Aurélie « joue à la mère » auprès de La Chatte et de Charlotte. Stérile, Aurélie n'a jamais eu d'enfant, mais elle se console d'avoir pu s'occuper de ses élèves en éducation spécialisée et d'avoir vécu une expérience maternelle avec La Chatte et Charlotte. Aurélie prend non seulement le rôle de la mère auprès d'elles, mais aussi celui de la sœur, de l'amie; elle confie ses joies et ses peines à sa sœur Charlotte, par l'entremise de la lettre et tente de créer avec La Chatte une relation de confiance, de partager avec elle ses idées, ses valeurs (non traditionnelles).

Aurélie semble en effet se démarquer du reste de la population de son époque; à un moment où les couples divorcés ne sont pas légion, elle choisit de rester en bons termes avec son ex-mari Gaétan pour que La Chatte ne se sente pas abandonnée lors de la séparation, pour qu'elle puisse le voir de temps à autre

et ne pas souffrir de son départ. Elle est consciente de l'évolution de la société au cours des dernières décennies et l'ouverture d'esprit et la liberté de La Chatte sont pour elle les plus beaux cadeaux; elle ne s'offusque donc pas lorsque la jeune femme lui raconte ses nuits d'amour et de plaisir avec Pierre-Louis. Dans une société où le catholicisme est la religion qui prévaut, Aurélie refuse d'enseigner cette matière à l'école et préfère s'afficher en tant que païenne. Elle considère qu'il ne sert à rien de tenter d'expliquer « le « p'tit-Jésus-qui-est-tout-pardon » à des enfants qui seront jamais capables d'épeler c'mot-là tellement y leur est étranger » (n. 4, p.110). De plus, la religion a longtemps représenté à ses yeux un obstacle dans son épanouissement personnel. Les valeurs véhiculées par le catholicisme – à l'époque de son mariage – l'avaient amenée à se faire une image d'une femme dite normale, correcte, et l'empêchaient de profiter des moments de plaisir, particulièrement dans sa vie sexuelle. Dès qu'elle éprouvait une nouvelle sensation, elle se sentait alors vicieuse, perverse, ce qui ne correspondait pas à l'idée qu'elle se faisait d'elle-même. Quelques années plus tard, Aurélie dit enfin accepter de ne pas avoir d'homme dans sa vie et affirme ne plus essayer de se prouver qu'elle est une femme « normale ». Le rapport de La Chatte avec la religion est toutefois loin d'être celui qu'a vécu Aurélie et la jeune femme se dit surprise d'entendre que les choses étaient différentes auparavant : « Veux-tu ben m'dire la différence qu'y a entre ces années-là pis asteure? Pourquoi moi j'ai du fun en faisant l'amour pis qu'toi t'en avais pas? Ou en tout cas, pas tellement? » (n. 2, p.61) Or, La Chatte parvient justement à vivre pleinement sa sexualité et à ne pas avoir honte d'exprimer ce qu'elle ressent grâce aux valeurs qu'Aurélie a su lui transmettre.

Charlotte

La mère naturelle de La Chatte n'est pas à proprement parler un *personnage* dans cette pièce, mais elle occupe un rôle très important dans la vie des deux protagonistes⁹⁰. Le lecteur ne peut dresser un portrait de cette femme qu'à partir de ce que les autres personnages disent à son sujet. À la première nuit, Aurélie écrit à sa sœur une lettre qui ne laisse pas deviner le lien unissant les trois femmes. Charlotte y est présentée comme une mère éloignée ayant confié la garde de son enfant à sa sœur : « Ma chère exilée. Je crois que *notre* fille est maintenant amoureuse. [...] *Ta* fille est maintenant parée pour ses noces.⁹¹ » (n.1, p.31) À la deuxième nuit, Charlotte est présentée comme une femme qui, avec les années, est devenue de moins en moins bavarde; la carte d'anniversaire a remplacé les quelques appels téléphoniques et les lettres d'Italie arrivent de façon parcimonieuse, y compris celles destinées à La Chatte. Aurélie explique d'ailleurs qu'en voulant faire le vide autour d'elle en s'exilant, Charlotte a aussi laissé un grand vide dans la vie des gens qui l'aimaient. Elle fait quelques fois la description de Charlotte en la comparant à La Chatte et selon elle, c'est dans les moments difficiles que la fille ressemble le plus à sa mère. Lors de la rupture avec Pierre-Louis, Aurélie dit à La Chatte:

J'vas t'dire une chose : aujourd'hui ça t'fait mal pis tu vas trouver qu'c'est cher être honnête. [...] Ça veut dire que t'es prête à aimer les autres, mais debout, jamais à genoux. Pis ça, si tu savais comme ça ressemble à ta mère. C'est elle tout crachée. À chaque fois dans ta vie que tu y as ressemblé, pis c'est souvent, à chaque fois, ça m'a consolé de son absence. À chaque fois, ça m'a donné un double cadeau : toi pis elle en même temps. (n.3, p.88)

Aurélie racontera dans une lettre à sa sœur la peine d'amour de leur fille. Or, Charlotte n'y assiste pas, ne peut en rien la consoler ni même rassurer sa sœur à

⁹⁰ Charlotte est considérée comme un actant puisqu'elle n'est jamais le sujet direct de l'énonciation. Ses paroles sont toujours rapportées par d'autres personnages : Aurélie racontant ses souvenirs, au retour d'Italie de La Chatte ou à la toute fin, lorsque Aurélie lit à haute voix la lettre que sa sœur lui a écrite. Rappelons toutefois

son sujet. Charlotte a laissé d'elle-même une image qui s'est perpétuée par son absence et son silence. Il y a toutefois eu évolution entre cette image et la femme qu'est devenue Charlotte et c'est La Chatte qui le découvrira lors de son voyage en Italie; ce sera pour elle une grande déception, mais aussi un soulagement : « Ma mère était une étrangère que je dérangeais. Pis moi, c'qui m'dérangeait, c'est qu'ça soye elle, ma mère. J'avais pas envie d'être sa fille, d'y ressembler un jour, d'être comme elle. » (n.5, p.146)

La définition du personnage

Le personnage est tout d'abord défini par les fonctions qu'il prend en charge. Aurélie tente de remplir son rôle de mère auxiliaire du mieux qu'elle peut, mais craint très souvent de prendre de mauvaises décisions : « J'avais toujours peur de t'faire du tort, de mal t'élever, de pas en faire assez, d'en faire trop. J'me sentais pas très compétente. » (n.4, p.106) Lorsque La Chatte lui annonce qu'elle part rencontrer sa véritable mère en Italie, Aurélie lui avoue avoir peur de perdre son estime, de la voir remettre en question l'éducation qu'elle lui a donnée. Malgré les doutes qui l'assaillent, Aurélie se dit très heureuse d'avoir La Chatte à ses côtés et avoue ne jamais avoir souhaité autre chose; La Chatte est la fille qu'elle n'a jamais eue et qui a remplacé la sœur éloignée. Aurélie cherche aussi à s'occuper de sa sœur Charlotte et tente, par le biais de l'écriture, de conserver les liens qui les unissent. Charlotte laissera toutefois place à un immense vide en ne répondant presque jamais aux lettres qui lui sont envoyées :

l'importance du rôle qu'elle joue : c'est elle qui permet à Aurélie de vivre la maternité et qui laisse sa fille aux soins d'Aurélie. Sans elle, la redéfinition de la maternité ne peut avoir lieu.

⁹¹ Nous soulignons.

Tu sais, des fois ta mère me manque tellement qu'on dirait qu'j'ai pas eu d'enfance. [...] C'est elle qui s'est exilée pis c'est moi qui est déracinée. [...] Après son départ, y a pus rien eu d'mon passé qui est revenu, parce qu'y avait pus aucun témoin. [...] Pis c'est fou, mais chus sûre qu'elle, est moins plongée dans le vide que moi. (n.2, p.73-74)

C'est d'ailleurs par les lettres qu'Aurélié tentera de pallier l'absence de Charlotte et cela lui permettra entre autres de partager avec elle le bonheur de voir La Chatte grandir. Aurélié ne joue pas seulement le rôle de mère auprès de La Chatte et de Charlotte, mais aussi auprès de ses élèves. Elle adore son métier d'éducatrice spécialisée et estime que les jeunes étudiants représentent les enfants qu'elle n'a jamais eus.

Le personnage est également défini par son intégration à des classes de personnages-types⁹². Aurélié est tout d'abord un personnage-anaphore; puisque son discours relate toujours un événement ayant eu lieu à une époque antérieure, elle seule peut reconstituer les faits passés. À plusieurs reprises, elle se remémorera certains événements que La Chatte aura oubliés, étant trop jeune. Aurélié est aussi un personnage-embrayeur lorsqu'elle rapporte les discours des autres. Par exemple, à la quatrième nuit, au retour des funérailles, elle répétera avec mépris les propos de divers membres de la famille ou à la toute dernière nuit, elle dévoilera les pensées de Charlotte en lisant à haute voix la lettre que cette dernière a écrite.

Les séquences-types permettant d'illustrer les relations qui existent entre les différents actants peuvent être facilement identifiées dans cette pièce. Marie Naudin a d'ailleurs remarqué, dans son analyse de la fête chez Marie Laberge, que chaque nuit marque un moment bien précis dans la vie des deux protagonistes et souligne

⁹² Voir P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », pp.141-142 dans Roland Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Seuil, 1977, 180 p. Rappelons que le personnage est aussi défini par la position qu'il occupe au sein du schéma actantiel, tel que nous l'avons vu à la première partie de ce chapitre.

un événement spécial; on retrouve dans l'ordre le premier rendez-vous amoureux de La Chatte, l'anniversaire d'Aurélie, la rupture amoureuse entre La Chatte et Pierre-Louis, les funérailles du père et enfin le départ de La Chatte pour l'Italie, son retour et son anniversaire⁹³. La première nuit est bien définie par le lien existant entre les deux femmes : l'épisode où Aurélie offre à La Chatte une bague qu'elle porte depuis dix-huit ans donne le ton pour le reste de la pièce, où règneront complicité, respect et échange. Pour expliquer à La Chatte la raison d'un tel cadeau, Aurélie reprend les paroles qu'avait prononcées sa belle-mère en lui offrant la bague :

A m'a dit que cette bague-là pouvait seulement être portée par des femmes qui ont d'la valeur mais qui risquent de l'oublier souvent et d'en douter tout l'temps... [...] J'ai toujours pensé qu'c'est à toi que j'la donnerais. [...] J'voulais qu't'ayes queque chose qui t'rappelle que t'es quelqu'un de très bien. Une femme précieuse. J'aimerais ça qu'tu l'oublies pas. (n.1, p.29)

Les nuits suivantes illustreront tout autant cette confiance existant entre les deux personnages. Chaque nuit, Aurélie est témoin de l'amour et de la reconnaissance que lui porte La Chatte. Par ses conseils, par l'affection et l'attention qu'elle porte à la jeune femme, mais aussi par son écoute, Aurélie parvient à établir dans la relation un véritable rapport de complicité, tout en réussissant à combler le vide laissé par le départ de Charlotte. Par ailleurs, la nuit représente bien l'existence qu'ont menée La Chatte et Aurélie ensemble; leurs grandes conversations ont toujours eu lieu la nuit, dans le solarium et c'est précisément à cet endroit, à ce seul moment de la journée qu'Aurélie a pu écrire les lettres à sa sœur, lui racontant sa vie avec La Chatte dans les moindres détails.

Le personnage peut aussi être défini par l'ordre dans lequel il acquiert diverses modalités (vouloir, savoir, pouvoir) et par la relation qu'il entretient avec chacune d'entre elles. Aurélie est d'ailleurs un excellent exemple de ce que

⁹³ M. Naudin, « La fête familiale chez Marie Laberge », *Études canadiennes*, XX-36 (1994), pp.37-42.

Greimas nomme le « parcours syntaxique »⁹⁴ du sujet, car l'ordre dans lequel elle acquiert les diverses modalités est progressif : le *vouloir* lui permet peu à peu d'acquérir le *savoir* à travers diverses expériences et d'obtenir le *pouvoir* afin de parvenir à atteindre l'objet désiré. Dans la famille d'Aurélie, plusieurs mères ont dû laisser à d'autres femmes la responsabilité de s'occuper de leurs enfants; il était donc normal pour Aurélie de prendre La Chatte sous son aile. Or, le savoir-faire n'est jamais complètement acquis pour Aurélie et elle s'en préoccupera constamment. Seul le temps lui permettra d'acquérir une certaine expérience et d'apprendre de ses erreurs passées. La Chatte parviendra d'ailleurs à la rassurer un peu plus chaque fois qu'elle lui fera preuve de reconnaissance. Quant à Charlotte, elle ne peut empêcher sa sœur de lui écrire, de lui raconter sa vie, mais son silence sera une source d'inquiétudes pour Aurélie. Néanmoins, cette dernière acquerra avec le temps le pouvoir d'aimer et de recevoir sans demander en retour : « Y a des choses que l'amour peut pas corriger. [...] Ta mère... ma sœur peut pas plusse me voir qu'y a 23 ans. [...] J'irai pas lui expliquer que j'sais mieux qu'elle c'qu'y y faut. J'vas attendre ici qu'a l'aye envie ou besoin d'me voir. » (n.3, p.73) À la toute dernière nuit, La Chatte remet à Aurélie une sculpture accompagnée d'une courte lettre, envoyées par Charlotte. Ce sont ces quelques lignes lues à voix haute par Aurélie qui permettent au lecteur de comprendre que toutes les lettres n'auront pas été envoyées en vain : « Tes lettres sont mes larmes et ce qui me reste de cœur. [...] les êtres humains démunis comme moi ont besoin de ton cœur. Aurélie, ma sœur, je t'aime. » (n.5, p.149)

Le personnage est par ailleurs défini par l'étude de sa distribution au sein de la pièce. Dans cette pièce, les protagonistes sont rarement laissés à eux-mêmes

⁹⁴ A.J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris, Seuil, 1970, pp.157-183.

sur scène. Seule Aurélie prendra la parole durant ces brefs moments de solitude, en lisant à voix haute certaines lettres qu'elle écrit à sa sœur exilée. Ces extraits se rapprochent d'ailleurs beaucoup du monologue, car ce dernier est justement de l'ordre de la réflexion et de l'analyse⁹⁵. Le monologue permet aussi de faire connaître, lorsqu'il y a absence d'échange dans le discours, les pensées du personnage. Or, c'est précisément ce à quoi servent les lettres, puisque Aurélie les utilise comme journal intime pour y confier ses pensées, sa vie entière; c'est ce qu'elle explique à La Chatte : « toutes les fois où j'écrivais, [...] j'essayais de réfléchir à toi, à moi, à tous les problèmes qui se posaient. [...] Ces lettres-là, j'ose les écrire, ça m'donnait des réponses. Ça m'permettait d'avoir les choses. De comprendre. » (n.4, p.106) Évidemment, ces monologues s'inscrivent dans le grand dialogue que représente la pièce en entier et c'est à travers ces échanges que sera expliquée la situation dans laquelle évoluent les personnages⁹⁶.

Enfin, le personnage d'Aurélie représente le point de rencontre de tous les thèmes abordés dans cette pièce. Aurélie, à la fois mère et tante, sœur et amie de La Chatte « joue à la mère » puisque cette dernière est absente. Elle remplit son rôle avec amour, dévouement et cherche constamment à faire de son mieux. Nous avons volontairement laissé de côté l'analyse de Charlotte, puisqu'il nous semble difficile d'évaluer le parcours syntaxique d'un actant scéniquement absent, celui-ci n'étant jamais un sujet en soi, ne participant pas activement au déroulement de l'action. Charlotte réduira peu à peu le nombre de ses appels et ses télégrammes se feront de plus en plus rares, exprimant ainsi son désir de ne pas s'impliquer dans la vie des deux femmes. Même lors de la visite de sa fille en Italie, elle restera

⁹⁵ Voir L. Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, 1989, p.156.

⁹⁶ L'action à laquelle la plupart des échanges entre les personnages font référence n'est jamais représentée sur scène, puisque les dialogues sont presque toujours le récit ou l'analyse d'un événement qui s'est déroulé à l'extérieur de l'espace représenté dans la pièce, dans une temporalité autre.

enfermée dans son mutisme et préférera s'exprimer à travers la sculpture. La Chatte raconte à Aurélie : « En 10 jours, a m'a jamais parlé d'moi, pis j'y ai jamais parlé d'elle. Me sus assis dans poussière pis j'l'ai r'gardée fesser pis s'battre avec son marbre. C'est tout. Un cours de sculpture en Italie. » (n.5, p.145) Évidemment, Charlotte a le pouvoir de décider de revenir auprès de sa famille ou non, de garder le silence ou de prendre la parole, mais puisqu'elle occupe simultanément les positions d'adjuvant et d'opposant, il n'y a pas de trajet, de déplacement entre les deux positions. Il est de plus impossible d'étudier sa distribution au sein de la pièce puisqu'elle en est absente.

Analyse du discours

Conditions d'énonciation

Selon Marie Naudin, la fête – force dynamique dans la famille – est souvent le déclencheur d'une crise et ce, dans plusieurs des pièces labergiennes⁹⁷. Tout anniversaire, toute réunion familiale (retrouvailles ou simple visite), toute forme de célébration caractérisent la fête. *Aurélie, ma sœur* est d'ailleurs un excellent exemple de succession de cérémonies. Premier épisode : La Chatte célèbre sa relation avec Pierre-Louis en racontant à Aurélie sa première nuit d'amour avec lui. L'anniversaire d'Aurélie sera le prétexte à une visite inattendue de La Chatte à la deuxième scène, puis la troisième cérémonie aura lieu lors des funérailles du père. Les deux femmes passeront une quatrième nuit à célébrer l'anniversaire de La Chatte, en lisant toutes les lettres qu'Aurélie a envoyées à sa sœur. Enfin, la dernière célébration aura lieu lors du retour d'Italie de La Chatte. Trois traits

⁹⁷ M. Naudin, « La fête familiale chez Marie Laberge », pp.37-42. L'auteur définit ainsi la fête : « Par fête, on peut entendre la commémoration d'une naissance, un anniversaire [...], une réunion pour une raison grave de personnes qui ne se sont pas vues depuis longtemps, un retour de voyage [...], la découverte d'un grand amour [...]. (p.38).

caractériseraient la fête dans la dramaturgie labergienne : la crise apparaît lors d'une célébration, l'un des personnages éprouve toujours une certaine amertume face à la situation et enfin, la crise a pour effet de renforcer ou de désagréger les liens établis à l'intérieur de la famille et de clarifier les relations. Lorsque La Chatte mentionne que son amant est marié et père d'un enfant, Aurélie semble peu enthousiaste face à la situation : « Chus une pessimiste, moi. C'pour ça. J'dois être jalouse. » (n.1, p.38) Lors de l'anniversaire d'Aurélie, La Chatte laisse libre cours à sa peine de voir Pierre-Louis retarder le moment où il quittera son épouse et c'est d'ailleurs pour cette raison que la jeune femme décide de rompre. Enfin, le dénouement (la cinquième nuit) illustre bien ce qu'Aurélie a toujours chéri, le contrat selon lequel « n'importe quoi, n'importe quand, vérité assurée » permet justement de développer des liens plus serrés, plus forts dans une relation honnête entre deux êtres qui s'aiment et ce, malgré toutes les épreuves auxquelles ont été confrontées les deux femmes. La crise est en quelque sorte atténuée grâce à ce contrat de sincérité; les événements semblent moins douloureux, plus faciles à accepter. L'épisode où Aurélie raconte les reproches qu'on lui a faits pour avoir choisi de révéler la vérité sur les origines de La Chatte en témoigne :

Tu sais, c'que tu contais tantôt, quand t'étais à l'école pis qu'on t'avait accusée de faire l'importante avec des histoires atroces? Ben si t'avais vu l'discours qu'la directrice m'a faite, toi! Jamais j'aurais dû t'dire ça! J'allais t'traumatiser pour le restant de tes jours! À quoi j'avais pensé? Ton avenir, si ça s'savait... Y fallait tout faire pour te faire oublier tes origines honteuses : une heure de discours. Une heure à m'faire expliquer toutes les menteries que j'aurais dû t'conter. (n.4, p.107)

L'espace dans lequel se déroule l'action occupe aussi un rôle important dans l'analyse des conditions d'énonciation. Chaque nuit se déroule dans le solarium et l'endroit est ainsi décrit dans les didascalies liminaires : « C'est le lieu privilégié d'Aurélie. Elle y fait pousser ce qu'elle veut [...]. Un vieux solarium, habité depuis

longtemps, avec amour et bien-être. Un endroit qui rend bien tout l'intérêt qu'il a reçu. » (p.12) Peu importe la saison et la température qu'il fait dans cette pièce de la maison, les deux femmes préféreront y demeurer car au fil du temps, elles y ont développé certaines habitudes. La deuxième nuit en témoigne, alors que La Chatte mentionne la possibilité d'aller célébrer l'anniversaire d'Aurélie dans le salon pour ne pas souffrir du froid, celle-ci lui répond : « Aye, la tradition, qué cé qu't'en fais? » (n.2, p.46) Le solarium représente donc un espace sécuritaire et chaleureux, un endroit propice au partage, aux confidences⁹⁸.

Sujet de l'énonciation

Selon Anne Ubersfeld, le rapport de force existant entre les protagonistes est à la base de tout dialogue⁹⁹. En effet, chaque dialogue est conditionné par un certain nombre de présupposés¹⁰⁰ qui permettent au lecteur d'établir les liens entre les divers locuteurs. Dans *Aurélie, ma sœur*, il est clairement établi dès le départ qu'Aurélie occupe le rôle de la mère auprès de La Chatte, ce qui l'autorise à lui donner certains conseils que la jeune femme pourra décider de suivre ou non. Toutefois, La Chatte serait bien malheureuse d'offenser Aurélie par les actions qu'elle pose et c'est ce qu'elle tente de lui expliquer, à propos de sa relation avec un homme marié : « C'est niaseux, mais si y fallait qu'tu m'aimes moins parce que

⁹⁸ Selon Benoît Melançon, il semble que la parole entre les deux femmes ne puisse advenir que dans « un lieu unique, un espace particulier » qu'est le solarium. (B. Melançon, « Spectacles: critiques. *Aurélie, ma sœur* », *Jeu*, 51 (juin 1989), p.173.)

⁹⁹ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p.210.

¹⁰⁰ Anne Ubersfeld définit le présupposé comme un « un implicite immédiat, un contexte immanent au message, contenant des informations hors message, mais que le locuteur tient pour discutables ». (A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p.184.) Todorov et Ducrot tentent d'en donner une définition générale dans trois directions différentes : « Du point de vue logique : le présupposé sera défini par le fait que, s'il est faux, l'énoncé ne peut être dit ni vrai ni faux [...]. Du point de vue des conditions d'emploi : les présupposés doivent être vrais (ou crus vrais par l'auditeur) pour que l'emploi de l'énoncé soit « normal ». Sinon il est inacceptable. [...] Du point de vue des relations intersubjectives dans le discours : le choix d'un énoncé comportant tel ou tel présupposé introduit une certaine modification dans les rapports entre les interlocuteurs. Présupposer serait alors un acte de parole ayant une valeur illocutoire, au même titre que promettre, ordonner, interroger. » (O. Ducrot et T. Todorov, « Combinatoire sémantique », *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, p.347-348.)

je fais ça à une aut'femme [...]. Si jamais tu m'en voulais de t'ça, j'serais ben, ben malheureuse, pis j'pense que j'aimerais mieux toute arrêter ou ben j'sais pas... » (n.2, p.63) La mère auxiliaire entretient donc un rapport d'égal à égal avec La Chatte, une relation où le respect prévaut.

Les particularités linguistiques du personnage sont généralement ce qui permet de le distinguer des autres protagonistes. En effet, « l'idiolecte du personnage est en liaison non seulement avec des caractéristiques individuelles, mais avec l'appartenance sociale et le rapport au monde, la situation existentielle : toutes choses que cette parole particulière nous montre »¹⁰¹. Le vocabulaire d'Aurélie désigne généralement le quotidien et adverbess et adjectifs apparaissent en grand nombre lorsque Aurélie s'exprime sur les sujets qui la touchent le plus : La Chatte, sa sœur Charlotte, ses élèves, son père et sa famille. Les lettres qu'elle écrit à sa sœur sont une juste illustration de l'emploi de nombreux adjectifs : « Cette Chatte, cette merveille qui m'émerveille, me scandalise presque de bonheur, de santé, cette juteuse petite fille qui se précipite dans la vie comme si ce n'était que du bon... » (n.5, p.132) Par ailleurs, les mots occupent un rôle important dans l'univers d'Aurélie. Ils représentent tout d'abord le lien l'unissant à sa sœur, par le biais de la correspondance, mais ils symbolisent aussi le seul lien existant entre les trois femmes; Aurélie raconte à Charlotte sa vie passée en compagnie de La Chatte et offre à cette dernière, en prélude à son voyage en Italie, les brouillons de toutes ces lettres écrites sur une période de vingt-cinq ans. Les mots sont aussi pour Aurélie des vestiges de son enfance; elle avouera à La Chatte que les plus beaux souvenirs qu'elle possède de son père sont associés aux mots, ces « mots neufs, les plus beaux mots du monde » (n.4, p.100) qu'elle découvrait en même temps que

¹⁰¹ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p.65.

lui en regardant le dictionnaire. Aurélie était bouleversée chaque fois que la présence de La Chatte faisait ressurgir ces souvenirs, car cela lui rappelait qu'elle avait choisi d'oublier celui qu'elle jugeait être un bon père : « Comment on peut montrer à une p'tite fille les mots pis y enlever après? T'étais sa fille, tu voulais faire des mots, pis j'avais perdu mon père depuis tellement longtemps...Tu m'as rappelé elle mille fois... Lui, trois fois, pis c'tait toujours avec les mots. » (n.4, p.101)

L'idiolecte du personnage est également marqué par la syntaxe. À ce sujet, Anne Ubersfeld rappelle qu'une phrase reçoit une seule « modalité d'énonciation, obligatoire, qui peut être déclarative, interrogative, impérative, exclamative, et spécifie le type de communication entre le locuteur et le(s) auditeur(s), de même que l'adhésion du locuteur à son propre discours »¹⁰². Le dialogue entre Aurélie et La Chatte illustre bien le type de relation existant entre les deux femmes; les phrases sont courtes, concises et s'enchaînent sans interruption, sans aucune confrontation, favorisant ainsi l'échange entre les deux personnages. Le rythme de la pièce est aussi marqué par ces courtes phrases; la réponse suit immédiatement la question, le récepteur complète la phrase laissée inachevée – il n'y a pas d'interruption – ou reformule les propos de son interlocuteur pour insister sur un point important. À La Chatte qui affirme : « Pis toi, t'as pus jamais vu ni ton père, ni ma mère. T'as perdu toute ta famille d'un coup. », Aurélie répond : « Mais j't'ai eue. T'as été ma famille. » (n.4, p.102)

Enfin, l'idiolecte du personnage peut être étudié non seulement à partir du signifiant de son discours, tel que nous venons de le faire, mais aussi en rapport avec son contenu : récurrence de certains thèmes, de mots-clés, d'images. Aurélie se prononcera à plusieurs reprises sur les nouveaux types de famille existant dans

¹⁰² A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p.207.

la société; le divorce, l'inceste et les problèmes reliés aux parents absents sont autant de sujets qui la préoccupent. Elle répétera plusieurs fois à La Chatte : « [...] j'ai toujours pensé que l'moins pire, c'était la vérité » (n.4, p.107), car elle tient à ce contrat d'honnêteté; c'est pour elle le seul moyen de trouver un juste équilibre à travers les diverses épreuves. Le terme « contrat » est d'ailleurs important, puisqu'il est à la base de la relation existant entre Aurélie et La Chatte : un accord tacite, respecté des deux partis, qui permet d'échanger dans un climat où règne la complicité et non la compétition¹⁰³.

Sujet de l'énoncé

L'objet du discours des deux personnages varie considérablement dans la pièce *Aurélie, ma sœur*, mais le thème de la maternité revient constamment habiter, chaque nuit, les propos des deux femmes. Ce thème est d'ailleurs intrinsèquement relié à la dichotomie présence/absence, partagé entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé, c'est-à-dire entre le sujet du discours (Aurélie et La Chatte) et l'objet de leur discours (Charlotte).

Sans décrire à nouveau les caractéristiques qui font d'Aurélie une mère présente, par opposition à Charlotte, rappelons toutefois son désir d'instaurer un contrat de vérité et d'honnêteté entre elle et La Chatte, de le respecter et d'être toujours disponible pour l'autre. Être présente dans l'éducation de La Chatte et au quotidien est donc primordial aux yeux d'Aurélie; ses éternelles inquiétudes de ne

¹⁰³ Anne Ubersfeld affirme que « tout énoncé proféré à l'intention d'un allocutaire institue un contrat entre le locuteur et lui. Un contrat qui est, comme tout contrat, soumis à des règles » (A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, p.98). L'auteur définit aussi certaines lois conversationnelles mises au point par H. Paul Grice, qui régissent ce même contrat et elle les divise en quatre catégories : Quantité, Qualité, Relation et Modalité (pp.77-88). Bien que le théâtre soit le lieu par excellence où les lois conversationnelles peuvent être violées (dans la vie quotidienne, un mensonge doit passer inaperçu alors qu'au théâtre, il doit être exhibé pour que le lecteur/spectateur puisse le percevoir), la communication entre les personnages de la pièce *Aurélie, ma sœur* fonctionne puisque aucune des règles régissant le contrat entre le locuteur et son allocutaire n'est transgressée.

jamais faire assez en font foi. Lorsque La Chatte lui demande si elle aimait sa propre mère, Aurélie lui répond de façon catégorique :

AURÉLIE : Non. Pas ma mère. Tante Lilas par exemple, elle je l'aimais... Maman était toujours malade, fallait faire attention tout l'temps. Tante Lilas était grosse pis solide, on pouvait s'tirer dans sa bedaine, c'tait pas dangereux d'la briser. On n'aurait jamais dit que c'tait la sœur à ma mère! Comme Charlotte pis moi d'toute façon. J'pense que je r'semble à Lilas.

CHATTE : Pis ma mère à ta mère? (n.4, p.108)

Aurélie dénoncera aussi ces parents qui font payer à leurs enfants le prix de leur absence. Toutefois, le rapport qu'entretient Aurélie avec la présence et l'absence est plutôt paradoxal, car malgré quelques allusions au refus de sa sœur de prendre en charge sa maternité, Aurélie ne la condamnera jamais d'avoir choisi l'exil. Elle préférera plutôt la protéger, l'excuser d'avoir fait un tel geste en expliquant que l'oubli était peut-être plus facile au loin et elle ira même jusqu'à se culpabiliser pour ne pas avoir découvert la relation incestueuse entre son père et sa sœur. La perte de Charlotte lui est plus difficile à supporter que l'absence d'une mère pour La Chatte, puisqu'elle sait pertinemment qu'elle-même peut remplir ce rôle. Toutefois, Aurélie conservera toujours cette peur de voir sa sœur revenir et lui ravir La Chatte.

Par ailleurs, la maternité est aussi perçue en fonction de la dichotomie présence/absence par La Chatte : Aurélie est toujours là, prête à l'écouter et à lui offrir un refuge, alors que Charlotte demeure pour elle une parfaite étrangère. Aurélie est d'abord une amie aux yeux de La Chatte, celle vers qui elle se tourne pour demander conseil, celle en qui elle met toute sa confiance. Or, la jeune femme ne connaît rien de sa mère biologique, hormis ce que lui raconte Aurélie du passé; par conséquent, elle peut difficilement avoir envie de se confier à cette inconnue, de développer avec elle une certaine complicité. Ce sont les remords de conscience qu'a exprimés Aurélie suite à la mort de son père qui ont amené La Chatte à vouloir

faire la connaissance de Charlotte. La Chatte lui vouait depuis toujours une haine secrète et ne l'admet qu'à la cinquième nuit, au retour de son voyage en Italie :

J't'ai jamais dit ça, Aurélie, mais j'l'haïssais en maudit ma mère. J'faisais semblant d'la trouver l'fun quand t'en parlais, mais je l'ai jamais aimée. Je l'ai toujours jugée pis détestée. J'y en ai toujours voulu d'm'avoir crissée au bout d'ses bras sous prétexte que j'étais l'enfant du malheur. [...] elle avec son drame pis son exil, a m'a toujours écœurée. (n.5, p.145)

Le voyage aura entre autres permis à La Chatte de redéfinir sa conception de la maternité et d'identifier sa véritable mère : « J'm'étais imaginée qu'ça serait quelqu'un d'important jusse parce que c'était ma mère. J'viens d'son ventre mais j'ai grandi avec ton cœur pis avec tes bras. C't'avec toi qu'j'ai grandi pis qu'j'ai appris. » (n.5, p.147) Cette affirmation est ce qui permet à Aurélie de se défaire de son titre de « mère auxiliaire » et de reconnaître sa maternité; l'aveu de La Chatte était donc nécessaire pour qu'il puisse y avoir redéfinition de la maternité.

L'action ou l'équilibre de la famille

La famille traditionnelle

Aurélie, ma sœur présente une famille traditionnelle entièrement éclatée et redéfinie. Jane Moss, dans son étude portant sur les histoires familiales dans le théâtre écrit par des femmes au Québec, affirme justement à propos de cette pièce:

For once, Labergian daughters survive the pain of family trauma and romantic disillusionment and become stronger for it. By defining themselves as sisters [...] and by exorcising the painful memories of their parents, Aurélie and La Chatte manage to reconstruct a familial unit based on mutual respect and love between equals.¹⁰⁴

La nouvelle définition de la famille et, par extension, de la maternité, ne peut donc se faire qu'à partir d'une relation forte entre deux êtres qui acceptent la condition dans laquelle ils doivent vivre.

¹⁰⁴ J. Moss, « Family Histories. Marie Laberge and Women's Theater in Quebec » dans Mary Jean Matthews Green (dir.), *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1996, p.93.

L'évolution

La période d'apprentissage que traversent Aurélie et La Chatte permet une réadaptation et une redéfinition de la cellule familiale. Tout au long de leur relation, les deux femmes devront faire face à diverses épreuves et elles tenteront de les appréhender en toute simplicité. Sharon Plett l'a relevé dans la conclusion de son mémoire intitulé « L'univers féminin dans l'œuvre dramatique de Marie Laberge », *Aurélie, ma sœur* présente deux personnages qui, par l'acceptation saine de leur univers – grâce, entre autres, au contrat de vérité auquel ni l'une ni l'autre ne déroge – peuvent honnêtement faire face à ce qui leur semble négatif et essayer de le régler¹⁰⁵.

Aurélie assume seule son rôle de mère auxiliaire et dit accepter être célibataire et ne plus chercher à se prouver qu'elle est une femme normale. (n.1, p.40) Elle s'en veut toutefois de ne pas avoir su garder son mari à ses côtés pour que La Chatte puisse aussi avoir un « père auxiliaire ». Selon elle, sa relation avec Gaétan s'est entre autres terminée parce qu'elle ne pouvait pas avoir d'enfant :

LA CHATTE : Pourquoi y est parti? [...] C'tait pas à cause de moi? Es-tu sûre qu'y aurait pas aimé mieux élever ses enfants à lui?

AURÉLIE : Ben sûr qu'y aurait aimé mieux! Mais j'en ai pas eu. Pis ça, c'pas d'ta faute. Ç'a ben l'air qu'aujourd'hui on pourrait organiser ça, mais en 60, c'qui était bouché, ça s'débouchait pas. (n.2, p.58)

Stérile, Aurélie ne peut donc vivre une expérience maternelle que par l'intermédiaire de sa sœur. Puisque la mère biologique a souvent été remplacée par une autre femme dans la famille d'Aurélie¹⁰⁶, la maternité « auxiliaire » se présente donc comme une voie permettant la réussite d'une relation entre mère et fille. Peut-être faut-il voir dans cette solution une réponse au désir de nombreux dramaturges féminins de réinventer les relations entre mère et fille, car comme l'affirme Jane

¹⁰⁵ S. Plett, *L'univers féminin dans l'œuvre dramatique de Marie Laberge*, M.A., Université McGill, 1995, p.103.

Moss : « For those writers committed to celebrating matrilineage, the mother-daughter play leads to mutual liberation and to a sense of filiation based on equality. »¹⁰⁷ Or, la libération n'apparaît qu'au terme d'une certaine évolution et pour que cette dernière puisse avoir lieu, l'éclatement – survenu dans la vie d'Aurélié suite à la révélation de la relation incestueuse entre son père et sa sœur – est nécessaire, voire essentiel pour qu'il puisse y avoir une redéfinition de la maternité.

La disparition de la figure patriarcale

La pièce *Aurélié, ma sœur* présente un univers dont les hommes sont et se sont exclus : Aurélié fait un deuil symbolique de son père à partir du moment où elle apprend la relation incestueuse qu'il a eue avec Charlotte; elle divorce à une époque où le fait est encore rare et mal perçu par la société et ne trouve pas d'autre homme avec qui partager sa vie; puis, elle fait à nouveau le deuil de son père lorsque celui-ci meurt, à la quatrième nuit. Quant à La Chatte, peu bouleversée par cette mort puisqu'elle n'a jamais connu son père, elle préfère mettre un terme à sa relation amoureuse plutôt que de vivre malheureuse. La mort – ou la disparition – symbolique de ces hommes peut être libératrice pour les deux femmes, toutefois, la véritable mort peut aussi être une source de remords, comme c'est le cas pour Aurélié. Elle comprend qu'elle a tué, vingt-quatre ans plus tôt, le père qu'elle aimait et qui avait été bon pour elle : « Pourquoi j'ai faite ça? [...] Peut-être qu'y a faite du mal à Charlotte, j'dis pas qu'y aurait dû faire c'qu'y a faite, mais pourquoi j'y ai ôté tout c'qu'y avait d'bon? Pourquoi j'ai faite comme si j'avais pas eu d'père? » (n.4, p.100) Aurélié expliquera à La Chatte l'une des raisons l'ayant poussée à continuer

¹⁰⁶ À la quatrième nuit, Aurélié explique à La Chatte que plusieurs femmes dans sa famille se sont montrées incapables de remplir leur rôle maternel, soit pour une raison de santé, soit pour avoir délibérément choisi de ne pas assumer leurs responsabilités (n.4, p.107-108).

d'écrire à sa sœur, en faisant référence aux nouveaux mots qu'elle avait découverts avec son père :

Pis en écrivant mes lettres, pendant toutes les nuits d'insomnie où j'y ai écrit, j'ai compris que j'essayais à ma manière d'y donner c'que mon père m'avait donné d'beau : les mots. J'essayais d'corriger l'erreur de son enfance, d'être pour elle le bon père que j'avais eu, moi. D'y redonner à ma manière. (n.4, p.105)

La mère auxiliaire réussit donc à mieux remplir son rôle que ne le fait la mère biologique dans cette pièce. Pallier l'absence de la mère, tenter de combler les silences, réparer les erreurs du père, voilà le mandat que s'est fixé Aurélie en prenant le rôle de la mère auxiliaire. La figure patriarcale – tout comme la figure de la mère biologique – disparaît donc pour permettre aux femmes de vivre pleinement les relations familiales nouvellement définies.

¹⁰⁷ J. Moss, «Filial (Im)Pieties : Mothers and Daughters in Quebec Women's Theatre », *American Review of Canadian Studies*, IXX-2 (1989), p.177.

CHAPITRE TROISIÈME

Les Muses orphelines

La pièce de Michel Marc Bouchard intitulée *Les Muses orphelines*¹⁰⁸ met en scène les quatre orphelins de la famille Tanguay. L'action se déroule sur une période de deux jours en avril 1965, le Samedi saint et le dimanche de Pâques, dans la salle commune de la maison familiale, à Saint-Ludger de Milot au Lac-Saint-Jean. Vingt ans plus tôt, la mère Jocelyne Tanguay a choisi d'abandonner ses enfants pour aller vivre avec son amant espagnol. Isabelle, la benjamine de la famille, a longtemps cru que sa mère était morte, puisque ses aînés Catherine, Martine et Luc avaient tous les trois choisi de lui cacher les véritables raisons du départ. Ayant appris la vérité d'un amant, la jeune femme choisit à son tour le mensonge, organise des retrouvailles et fait croire aux membres de sa famille l'arrivée imminente de leur mère, les obligeant de la sorte à un retour sur les événements passés et faisant ainsi éclater tous les secrets qui jusque là avaient été bien gardés. En incarnant elle-même le personnage de la mère à la toute fin de la pièce, Isabelle, qui est enceinte, présentera une nouvelle image de la mère, « dégagée des règles sociales, libérée du carcan familial »¹⁰⁹ : elle quittera les siens pour pouvoir vivre sa maternité en toute liberté.

¹⁰⁸ M. M. Bouchard, *Les Muses orphelines*, Montréal, Leméac, 1995, 83 p. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront désignés par le numéro de l'acte, de la scène et de la page.

¹⁰⁹ D. Lafon, « La contre-nature de Michel Marc Bouchard, dramaturge du terroir », *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt : Michel Marc Bouchard, Normand Charette, René-Daniel Dubois, Marie Laberge*, Montréal, Leméac, 1999, p.99.

Le modèle actantiel

Isabelle occupe la position du sujet dans le schéma actantiel principal¹¹⁰. Tout au long de la pièce, la jeune femme tente de connaître la signification de mots qui lui sont inconnus et inscrit leur définition dans un cahier; la maîtrise du langage lui permettra d'atteindre l'objet de sa quête, soit l'accès à la liberté, à la vérité. Dès le début de la pièce, elle affirme à sa sœur Catherine que ces deux valeurs sont pour elle intrinsèquement liées, en se réappropriant les paroles de son frère Luc : « Quand on sait c'que les mots veulent dire, pis comment s'en servir, on est plusse libre pis on est plusse proche de la vérité. C'est lui qui dit ça. » (acte 1, sc.1, p.21)

Dans ce schéma actantiel, les adjuvants et les opposants sont mobiles, c'est-à-dire que la plupart des actants occupent successivement ou simultanément les deux positions; ils encouragent tantôt la jeune femme à parvenir à ses fins ou tentent alors de l'en empêcher. Isabelle a comme premier adjuvant le père de l'enfant qu'elle porte, celui-là même qui lui a annoncé la vérité à propos de sa mère. Catherine, Luc et Martine, qui encouragent Isabelle dans son processus d'apprentissage de nouveaux mots, sont eux aussi des adjuvants. Le vocabulaire qu'elle découvre tout au long de la pièce l'aide aussi dans sa démarche; il est certes limité, mais il est parfaitement maîtrisé, gage d'une indépendance qu'Isabelle saura assumer pleinement lorsqu'elle aura quitté sa famille.

L'ignorance¹¹¹ d'Isabelle la place dans une position d'opposition par rapport à ses pairs et ce, sans qu'elle en soit consciente. Contrairement à elle, ses opposants maîtrisent la langue : tout d'abord sa mère, cette femme qui parlait « comme dans les livres » (Martine, acte 3, sc.1, p.76), puis son frère Luc, écrivain, Martine qui dit

¹¹⁰ Le schéma actantiel principal de cette pièce a été déterminé grâce à l'existence de sous-schémas propres à chaque personnage, que nous étudierons à la fin de ce chapitre. (Voir schéma actantiel à l'annexe C, p.97.)

¹¹¹ Nous définissons ici l'ignorance comme un non-savoir.

« des belles bêtises » et enfin Catherine qui la maintient dans le mensonge pendant vingt ans. Lorsque les trois enfants ont décidé de cacher la vérité à Isabelle à propos de leur mère, c'est Martine qui s'est fait le porte-parole de la mauvaise nouvelle. Durant les années qui ont suivi, Catherine, l'aînée, à qui Isabelle avait été confiée, a choisi de ne pas lui révéler les véritables faits. Elle s'est d'ailleurs régulièrement servie de son rôle de tutrice pour contraindre Isabelle à demeurer un enfant. À Catherine qui tente de lui exprimer son amour, Isabelle rétorque :

T'as eu ben des années pour le montrer. Mais à place, tu m'as traitée de toué noms, tu m'as interdit de faire tout ce que je voulais, tu m'as jamais donné une cenne pis du moment que j'en ai eu, tu m'as chargé pension. T'as jamais aidé « ta fille » à s'comporter comme une femme, pis quand a l'essayait, tu riais d'elle. (acte 2, sc.1, p.51)

Isabelle a beaucoup d'admiration pour son frère Luc et apprécie particulièrement la fantaisie qu'il ajoute à la routine à laquelle l'a habituée sa sœur Catherine. La jeune femme voit en Luc le sauveur, l'adjuvant qui pourrait l'emmener loin du monde de névrose dans lequel elle a été enfermée pendant vingt ans. Or, Luc occupe aussi la position d'opposant : trop obsédé par son projet d'écriture dans lequel il imagine la vie de sa mère sous forme épistolaire, il préfère consacrer le temps qu'il passe à Saint-Ludger à essayer de se venger auprès des gens du village plutôt que d'aider Isabelle à se sortir du milieu dans lequel elle vit. La deuxième scène du deuxième acte l'illustre bien : alors que Luc semble vouloir aider sa jeune sœur en lui proposant de partir avec lui, il change d'idée quelques instants plus tard, en affirmant ne pas vouloir être « pogné à Montréal avec une mongole » (p.69).

En 1945, Martine occupait la position d'opposant auprès d'Isabelle, pour lui avoir retiré l'accès à la vérité au sujet de leur mère. Vingt ans plus tard, c'est principalement parce que Isabelle récupère ce qui lui avait été dérobé que la quête est engendrée. Cette fois, Martine occupe la position d'adjuvant et se dit prête à

réparer son erreur : « V'là vingt ans, c'est moé qui a eu la mission d'y dire la belle menterie qu'on avait inventée. Ça va me faire un grand plaisir d'y dire la vérité ast'heure. » (acte 1, sc.7, p.44) Si ce n'était des funérailles de Luc auxquelles elle croyait venir assister (l'histoire inventée par Isabelle pour obliger Martine à retourner à Saint-Ludger), elle aurait préféré ne jamais remettre les pieds dans ce village. Suite au choc de retrouver son frère bien vivant, elle pardonne à Isabelle, demeure à l'écoute de ce que sa benjamine a à lui dire et tente de l'aider du mieux qu'elle peut en répondant à ses questions. Lorsque sa jeune sœur lui demande s'il faut avoir des enfants et s'il faut se venger sur eux du mal qu'on lui a fait, Martine répond, émue : « Pas sus eux-autres... Pas sus eux-autres... » (acte 2, sc.4, p.72) C'est d'ailleurs en écho à cette discussion qu'Isabelle affirme, à la toute fin de la pièce, avoir préféré protéger l'enfant qu'elle porte plutôt que de choisir l'avortement¹¹².

Dans cette pièce, la position du destinataire est occupée par la mère absente. La quête est engendrée à partir du moment où Isabelle apprend que Jocelyne Tanguay n'est pas morte; la jeune femme peut alors se venger des gens qui lui ont fait du mal. Quant au destinataire, il s'identifie dans cette pièce au sujet, puisque Isabelle agit dans son propre intérêt. Toutefois, elle l'avoue elle-même, elle agit aussi pour le bien de l'enfant qu'elle porte : « Isabelle a préféré se venger sur vous, pas sur sa muse... pas sur sa muse. » (acte 3, sc.4, p.81) La position du destinataire est donc occupée par deux actants, Isabelle et sa « muse ».

¹¹² À la première scène du deuxième acte, Catherine cherche à savoir pourquoi Isabelle a demandé une adresse à Montréal au docteur Lemieux et comprend, à la dernière scène, que sa jeune sœur avait pensé à se faire avorter.

Ensembles paradigmatiques

Le double statut des personnages

La maternité

La maternité n'est pas chose simple dans la famille Tanguay : une fois la mère partie, chacun des enfants abandonnés doit trouver sa place dans la famille et tenter de vivre avec cette absence. Catherine et Isabelle sont de prime abord des enfants qui, à leur tour, vivront une expérience maternelle; en ce sens, elles ont donc un double statut de fille et de mère.

Suite au départ de Jocelyne Tanguay, c'est à Catherine qu'est revenue la garde d'Isabelle. Catherine considère s'être consacrée avec dévouement à sa fonction de tutrice et se défend de ne pas avoir avoué à Isabelle que leur mère les avait abandonnés, puisqu'elle ne comprenait pas elle-même les raisons de ce départ. Toutefois, Luc se permet de critiquer la façon dont Isabelle a été élevée : « On te l'a laissée pis regarde c'que t'en as faite! Une femme de vingt-sept ans qui a la maturité d'un enfant de douze ans pis autant de vocabulaire qu'un livre de téléphone! » (acte 3, sc.2, p.67) Catherine croit aussi que le devoir de s'occuper de ses frères et sœurs lui revient, en tant qu'aînée; l'idée qu'elle se fait de la maternité correspond au stéréotype de la mère occupant le rôle de l'élément unificateur de la famille. Paradoxalement, elle décide d'éloigner son frère à Montréal pour ne pas avoir à expliquer le comportement de Luc aux gens du village. Cette séparation représente pour elle la seule solution lui permettant de préserver l'image de la famille parfaite. Elle prend son rôle maternel très au sérieux, surveille les activités de chacun et porte une attention particulière aux gestes que pose Isabelle : le temps qu'elle prend pour se rendre au village et revenir, la monnaie qu'elle doit lui rendre, la porte qu'elle n'a pas fermée, tout est sujet à réprimande. Catherine

respecte les traditions religieuses, juge bon d'observer les sacrifices qui doivent être faits en période de Carême et tient à ce qu'ils soient honorés par les autres membres de la famille. À la deuxième scène du premier acte, Catherine décide d'aller présenter ses excuses à une dame du village chez qui Luc a fait irruption :

CATHERINE : Je nous ai toujours sauvées, Isabelle. [...] J'vas aller nous excuser à madame Tessier. Pauv' vieille!

LUC : C'est ça, va t'excuser d'être ma sœur. (acte 2, sc.2, p.29)

Elle considère qu'il est de son devoir de réparer les pots cassés, mais préfère oublier le problème plutôt que d'avoir à se questionner sur son origine: « C'qu'on sait pas nous fait pas mal! » (acte 2, sc.7, p.44) Victime de son propre passé d'enfant abandonné, Catherine tente d'assouvir sa soif de maternité dans son rôle d'enseignante, de tutrice, puis en jetant son dévolu sur Luc suite au départ d'Isabelle¹¹³. Toutefois, son désir restera inassouvi puisque son plus grand drame est précisément de ne pas pouvoir avoir d'enfants.

À la stérilité de Catherine s'oppose la fécondité d'Isabelle. Catherine aurait voulu douze enfants pour pouvoir montrer à sa mère la beauté d'une famille qu'on parvient à retenir auprès de soi, alors qu'Isabelle choisit la maternité en acceptant l'idée que la liberté réside parfois dans le fait de savoir et de pouvoir quitter sa famille. Aucun des enfants Tanguay n'aurait cru qu'Isabelle pourrait un jour les quitter à son tour, car elle représente encore à leurs yeux une enfant « débile », une « mongole ». Or, à partir du moment où elle apprend la vérité au sujet de sa mère, Isabelle tente de se définir autrement. Pour ce faire, elle choisit dans un premier temps le mensonge et organise la mise en scène du retour de la mère; elle invite Luc à Saint-Ludger sous prétexte qu'il lui manque et demande à Martine de revenir

¹¹³ La toute dernière scène de la pièce présente Catherine consolant Luc, le prenant dans ses bras en lui affirmant : « Tu vas voir mon Luc, Catherine va s'occuper de toi. » (acte 3, sc.5, p.83).

d'Allemagne pour les funérailles de Luc. Une fois toute la famille réunie, elle leur annonce :

V'là un mois, y a une madame qui a téléphoné icitte. Une madame qui parlait très bien avec plein de beaux mots français. J'les connaissais pas toutes. [...] J'ai jamais pensé que les morts pouvaient revenir sua terre. [...] A l'était déçue de moi. Comprenez-vous ça? A l'était déçue parce que j'avais rien à raconter. Parce que j'avais pas « émancipé » [...]. A m'a demandé de vous ramasser icitte. [...] A l'arrive demain pis j'ai pas eu l'temps d'apprendre assez de beaux mots. (acte 1, sc.8, pp.45-46)

Puisque mensonge et vérité passent par les « beaux mots », par le langage¹¹⁴, Isabelle doit alors tenter de maîtriser ce dernier pour mieux le manipuler; à partir du moment où elle sera en mesure de le faire, elle pourra enfin se tourner vers l'avenir et assumer sa maternité, dans la vérité.

Le jeu théâtral

Michel Marc Bouchard s'est inscrit dans une certaine tendance de la dramaturgie québécoise des années 1980 par les thèmes qu'il a choisis de mettre au centre de son écriture, mais aussi par les stratégies textuelles auxquelles il a eu recours. L'une de ces stratégies est la mise en abyme¹¹⁵, à l'œuvre dans *Les Muses orphelines*. Lorsque Luc et Martine prennent respectivement le rôle de la mère et du père dans la narration des événements passés, ils se définissent alors tout autrement et illustrent ainsi leurs perceptions du drame qu'ils ont vécu.

De ces deux personnages, Luc est celui qui cherche le plus à réaliser une identification par le jeu. Tout d'abord, cela représente encore à ses yeux – comme chez l'enfant – une façon normale de comprendre et d'appréhender la vie, alors que dans le monde adulte, le jeu s'apparente plus particulièrement à la folie, à la

¹¹⁴ À ce sujet, Anne Ubersfeld affirme que le mensonge est « un outil dramaturgique, une *parole-acte* » (A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p.83.)

¹¹⁵ La mise en abyme ou le théâtre dans le théâtre soulève la question du vrai et du faux, à l'origine même de tout discours théâtral (dont le présupposé de base est : « Je joue »). Anne Ubersfeld considère que le discours

névrose. À la sixième scène du premier acte, Luc se dit heureux de retrouver sa sœur Martine vêtue de son costume militaire, affirmant qu'ils pourront à nouveau jouer à « papa-maman ». En effet, c'est par le travestissement qu'il tentera de s'identifier à sa mère; il se déguisera avec les robes espagnoles appartenant à cette dernière, pour aller rappeler aux gens du village le rôle qu'ils ont joué dans son drame familial. Le déguisement lui permettra aussi de mieux personnifier sa mère lorsqu'il raconte, à la deuxième scène du deuxième acte, la fameuse « fête de l'orgue » où les habitants de Saint-Ludger ont bafoué Jocelyne Tanguay et son amant Federico. Le récit de ces événements est extrait du roman épistolaire que Luc tente d'écrire et c'est grâce à la lecture qu'il en fait qu'il peut incarner sa mère, qu'apparaît la mise en abyme. Par ailleurs, l'accomplissement du projet d'écriture romanesque de Luc est intimement lié à la réalisation de son projet de vengeance, à son désir de s'identifier à sa mère. Lorsque Catherine lui demande d'oublier le passé, Luc répond : « Oublier! [...] J'ai besoin de faire chier les bonnes âmes qui se dévouent à te rappeler que t'étais un petit orphelin [...]. Y sont là, présents, dans mon cerveau comme un gros caillot qui bloque mon imaginaire. » (acte 1, sc.2, p.28) Le projet d'écriture de Luc relate son souhait le plus cher, celui d'être le fils chéri, jamais réellement abandonné par sa mère, tel que l'indique le titre de son roman, *Correspondance d'une reine d'Espagne à son fils bien-aimé*. Or, la rédaction de ce roman pour lequel Catherine a dépensé une fortune, croyant que Luc pourrait ainsi se débarrasser de son désir de vengeance à travers l'écriture, loin d'Isabelle, s'étire sur une période de plus de dix ans. L'inachèvement du roman représente un double échec pour Luc; Guy Tessier, dans son étude portant sur le théâtre de Michel Marc Bouchard, le décrit ainsi : « [...] cette entreprise

théâtral est « le *mime d'une parole dans le monde* avec ce qu'elle dit sur elle-même et sur le monde, avec

« libératrice » échoue lamentablement, car elle s'échafaude sur le double mensonge de Luc : celui de la vie heureuse de Jacqueline Tanguay [...] et celui de son statut d'enfant préféré. »¹¹⁶

Parallèlement au personnage de Luc se situe celui de Martine, la lesbienne avouée, capitaine dans les Forces armées canadiennes dans une base située en Allemagne. Martine reconnaît une certaine identification à son père, Lucien Tanguay, mais elle ne la questionne pas. À Isabelle qui lui demande si elle a peur de revoir sa mère après avoir été à l'origine du mensonge entourant le départ de cette dernière, Martine répond : « Tu dois te dire que j'ai pas de cœur? Isabelle, j'm'en pose pas de question. J'ai appris à arrêter de me demander pourquoi j'suis militaire comme mon père, pourquoi j'suis lesbienne, pourquoi j'ai du plaisir. » (acte 2, sc.4, p.71) Elle semble d'ailleurs mépriser tout ce qui a trait au drame familial et refuse de jouer à « papa-maman »; ce sont pour elle des éléments du passé qu'elle a voulu laisser derrière elle en quittant la maison. Toutefois, la narration des événements ayant eu lieu à la fête de l'orgue aura raison de sa volonté d'oublier; elle acceptera donc, à la demande de ses sœurs et en réponse à Luc qui incarne la mère, de jouer le rôle de Lucien Tanguay. L'identification de Martine à son père se fera donc, tout comme pour Luc, par l'intermédiaire du jeu et de l'habit. Le vêtement militaire ne représente pas cette fois le travestissement, mais souligne plutôt le fait que Martine occupe le même type d'emploi que son père. Contrairement à son frère Luc, Martine ne cherche pas à transformer le passé à travers ce processus d'identification; elle préfère plutôt le laisser derrière elle et repartir à neuf. Elle se dit prête à annoncer la vérité à Isabelle avant que celle-ci ne la devance : « J'ai une

l'émotion qu'elle suscite » (*Lire le théâtre III*, p.101).

¹¹⁶ G. Tessier, « À la recherche de la parole : le théâtre de Michel Marc Bouchard », *Revue d'histoire du théâtre*, 1 (1999), p.15.

formation pour ramasser la marde des autres sans me poser de questions. [...] Après ça, demandez-moi jamais de revenir icitte. J'vas m'faire un devoir d'oublier jusqu'à vos noms. » (acte 1, sc.7, p.44)

La définition du personnage

La constitution du personnage comme ensemble sémiotique passe aussi, nous l'avons vu aux chapitres précédents, par l'analyse des divers niveaux de description du personnage tel que les a définis Philippe Hamon dans *Pour un statut sémiologique du personnage*¹¹⁷. Dans cette section, nous étudierons donc le sujet du schéma actantiel principal, Isabelle, et nous nous réserverons l'analyse des autres actants pour la fin de ce chapitre, dans l'étude du sujet de l'énoncé et des sous-schémas actantiels. Mentionnons simplement que si la mère est personnifiée sur scène dans cette pièce, elle ne l'est que par l'intermédiaire du jeu théâtral des autres personnages.

Isabelle se caractérise tout d'abord par son rôle de jeune femme perçue comme une « sous-développée » au sein de sa famille et par les gens du village. Jusqu'à ce qu'elle apprenne la vérité à propos de sa mère, elle ne parviendra pas à avoir d'elle-même une image autre que celle reflétée par son entourage. À force de se faire traiter d'ingrate par sa sœur Catherine, de faire rire d'elle lorsqu'elle essaie de se comporter comme une femme, de se faire rabrouer lorsqu'elle tente de connaître le sens d'un mot ou d'une expression, Isabelle a tôt perdu confiance en elle-même. C'est ainsi qu'elle exprime son manque d'assurance en racontant à ses frère et sœurs son entretien téléphonique avec Jocelyne Tanguay :

A s'est informé de nous autres. J'y ai dit que Catherine était maîtresse d'école pis qu'a sortait avec un docteur, que Martine était capitaine dans l'armée en Allemagne, que Luc allait sortir un livre pis que moi, j'étais rien que la niaiseuse qui s'occupait d'la barrière pour enregistrer les vans qui montent dans le parc des Passes-Dangereuses. [...] J'me suis aperçue que j'étais rien parce que moi, j'ai pas eu la chance d'espérer rendre des comptes un jour à une madame comme ça. (acte 1, sc. 8, p.45-46)

L'accès à la vérité permettra à Isabelle de modifier peu à peu sa façon de percevoir la vie et par le fait même, de transformer la perception qu'elle a d'elle-même.

Le personnage est aussi défini par son intégration à des classes de personnages-types, ainsi que par la position qu'il occupe à l'intérieur du schéma actantiel, tel que nous l'avons étudié dans la première partie de ce chapitre. Isabelle est tout d'abord un personnage-référentiel dans la mesure où elle occupe un rôle bien précis dans sa famille et au village, celui de la « mongole », de la jeune femme qui demeure encore un enfant à vingt-sept ans; même son langage reflète ce statut et assure ce que Roland Barthes nomme l'« effet de réel »¹¹⁸. Isabelle appartient aussi à la catégorie des personnages-anaphores par sa fonction d'organisation et de cohésion dans le déroulement de l'action; c'est elle qui sème les indices et amène le lecteur à découvrir l'imposture. En répétant certains énoncés à plusieurs reprises, dont celui où elle affirme : « Vous vous êtes trop servis du cadavre de meman. [...] C'est Pâques demain, le jour de la résurrection » (acte 1, sc.1, p.23 et acte 1, sc.6, p.40), Isabelle devient ce que Philippe Hamon désigne comme le « signe mnémotechnique du lecteur »¹¹⁹. L'utilisation de la prédiction (la résurrection de la mère), de l'« aveu » (Isabelle fait croire qu'elle a reçu un appel de sa mère), du souvenir (par la narration des événements passés) et enfin de la

¹¹⁷ P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp.115-180.

¹¹⁸ À propos de l'analyse de l'idiolecte du personnage, voir *infra*, p.31.

¹¹⁹ P. Hamon, « Le statut sémiologique du personnage », p.123. La répétition de cet énoncé est en quelque sorte la prédiction de l'annonce du retour de la mère et permet au lecteur d'appréhender l'instant où Isabelle expliquera à sa famille la véritable raison des retrouvailles.

révélation (la supercherie est mise à jour par Isabelle personnifiant Jocelyne Tanguay) sont autant de manifestations de cette fonction.

Le personnage est également défini par la relation qu'il entretient avec diverses modalités (vouloir, savoir, pouvoir) et par l'ordre dans lequel il les acquiert. Isabelle possède déjà une part de vérité au moment où elle décide de mettre en scène le retour de sa mère; or, ce n'est que le début d'un apprentissage qui se poursuivra jusqu'à son départ. Contrairement aux sujets des pièces précédentes qui acquéraient les diverses modalités dans un ordre progressif¹²⁰, Isabelle souhaite accéder à son indépendance, à sa liberté seulement à partir du moment où elle apprend que sa mère n'est pas morte; le savoir est donc partiellement obtenu avant le vouloir et son acquisition se poursuivra au fil des événements. Auparavant, Isabelle n'aurait pu s'imaginer une réalité autre que celle qu'on lui avait toujours présentée. C'est donc avec la volonté d'en connaître davantage qu'Isabelle s'efforcera d'utiliser de nouveaux mots et de maîtriser leur pleine signification, qu'elle réfléchira sur la maternité afin de pouvoir l'assumer pleinement, en toute liberté.

Le personnage est par ailleurs défini par l'étude de sa distribution au sein de la pièce¹²¹. Dans *Les Muses orphelines*, le dialogue est le mode de parole utilisé puisque les personnages ne sont jamais seuls sur scène¹²². Les retrouvailles auxquelles sont convoqués les membres de la famille Tanguay sont l'occasion d'une confrontation, d'une révélation. Tous les échanges entre les personnages de cette pièce contribuent d'ailleurs à amplifier la tension dramatique; les phrases sont

¹²⁰ Voir *supra* chap. 1, p.26 et chap. 2, p.50.

¹²¹ Rappelons l'affirmation d'Anne Ubersfeld selon laquelle l'étude de la distribution permet d'analyser le ou les types de discours utilisés (dialogues, monologues) ainsi que les types d'interventions (« répliques brèves, interrogations pressantes ou flux de parole, selon les interlocuteurs ») de chacun des protagonistes. (A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, nouvelle édition revue, Paris, Belin, 1996, p.110.)

courtes, déclaratives. Louise Vigeant affirme que « l'échange de répliques permet à chaque personnage de dévoiler ses désirs et de confronter ses idées à celles des autres » et que c'est là qu'est révélée toute la puissance du langage¹²³. En effet, c'est à travers le dialogue que sont exhibés les rapports de force existant entre les différents locuteurs. Isabelle mesure pleinement les conséquences de son handicap verbal lorsqu'elle cherche à exprimer sa pensée et c'est pourquoi elle tente, tout au long de la pièce, de s'approprier le sens des mots qui lui sont inconnus. Sur les dix-huit scènes dont la pièce est composée, seules quatre d'entre elles se déroulent en l'absence du personnage d'Isabelle. Lorsque la jeune femme réapparaît, ses affirmations viennent à chaque fois bouleverser les autres membres de sa famille et modifier le déroulement de l'action : prophétie d'une résurrection (acte 1, sc.6), annonce du retour de la mère (acte 1, sc.8), questionnement sur la pertinence d'avoir des enfants (acte 2, sc.4) et enfin personnification de la mère par un jeu physique et verbal (acte 3, sc.4). C'est par le mensonge, par les mots qu'Isabelle parvient à son but, « pour se donner à elle-même la liberté de partir aussi, de quitter cette famille mensongère pour aller de son côté fonder la sienne, loin des faux-semblants »¹²⁴.

Bref, Isabelle se perçoit différemment à partir du moment où elle apprend que sa mère n'est pas morte, ce qui l'amène à vouloir poursuivre sa quête de la vérité, à la recherche de sa propre liberté. C'est ainsi qu'elle choisit de réunir tous les membres de sa famille et d'avoir à son tour recours à un mensonge avant de se libérer complètement du carcan dans lequel elle a été enfermée pendant vingt ans. L'acquisition d'un certain savoir lui permet de vouloir en connaître davantage et

¹²² Unique exception : Isabelle sera seule à la cinquième scène du troisième acte, l'instant de se maquiller comme le faisait sa mère et d'indiquer à voix haute qu'elle se prépare pour la conclusion le jour de Pâques.

¹²³ L. Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, 1989, p.152.

¹²⁴ G. Tessier, « À la recherche de la parole : le théâtre de Michel Marc Bouchard », p.19.

l'autorise ainsi à prendre ses propres décisions et à assumer pleinement les conséquences de ses actes.

Analyse du discours

Conditions d'énonciation

L'action de la pièce de Michel Marc Bouchard se situe au cœur des années 1960, lors de la dernière fin de semaine du Carême, à une époque où le clergé occupe encore une place importante dans la société québécoise. L'origine du drame qui réunit les personnages de cette pièce remonte toutefois à 1945, lors du départ de la mère. La femme se devait alors¹²⁵ d'être au foyer pour élever ses enfants et leur transmettre les valeurs qu'on lui avait inculquées. De plus, la femme était mal perçue par son entourage si elle n'était pas mère d'une famille nombreuse, tel que l'affirme Luc jouant Jocelyne Tanguay, dans la narration des événements qui ont eu lieu à la fête de l'orgue : « *La p'tite famille!* Rien que pour me rappeler que j'en avais pas eu quatorze comme les autres. Quatre enfants, c'était pas assez pour occuper une femme. Il lui restait du temps pour penser à mal. » (acte 2, sc. 2, p.60) Les discours réprobateurs du curé à l'endroit de Jocelyne Tanguay sont présentés dans la correspondance imaginée par Luc et illustrent bien l'influence de l'Église sur les mentalités : la relation qu'entretient la mère de famille avec l'Espagnol qu'elle héberge est dénoncée dans plusieurs sermons où le prêtre affirme qu'apprendre la langue de l'étranger équivaut à vouer son âme au diable et qu'il est du devoir des parents de préserver l'innocence des enfants. Par ailleurs,

¹²⁵ En 1965, les valeurs sont approximativement les mêmes, bien qu'elles aient peu à peu commencé à se transformer. Selon Bénédicte Mauguière, il se développe à cette époque une « idéologie de rattrapage » face au féminisme, c'est-à-dire qu'il y a une « reconnaissance de la *victimisation* » chez les femmes, avant de passer à l'étape de la politisation et des revendications sociales et nationales des années 1970. (Voir B. Mauguière, *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec (1970-1980)*, New York, P. Lang, 1997, p.258-259.)

les événements n'ont pas les mêmes répercussions lorsqu'ils se déroulent dans un village surnommé le « cul de sac »¹²⁶ que lorsqu'ils ont lieu en ville; il est plus difficile de passer inaperçu dans un lieu où habitent sept cents personnes, «avec du monde qu'y ont la mémoire aussi longue qu'un livre d'histoire ». (Catherine, acte 1, sc.1, p.20) *Les Muses orphelines* présentent donc quatre personnages qui ont dû subir les conséquences des choix de leur mère, sous le regard désapprobateur de la communauté catholique du village, qui a elle-même contribué à leur rappeler le drame qu'ils ont vécu. Luc résume ainsi les raisons pour lesquelles il désire se venger : « J'ai besoin de faire chier les bonnes âmes qui se dévouent à te rappeler que t'étais un p'tit orphelin à qui y apportaient une boîte d'épicerie à Noël, des guenilles au printemps. » (acte 1, sc.2, p.28)

La pièce se déroule également dans un contexte où le rapport qu'entretiennent les personnages avec le vrai et le faux est toujours ambigu. De 1945 à 1965, Isabelle a été enfermée dans le mensonge par les autres membres de sa famille. À partir du moment où elle apprend la vérité, il y a renversement des rôles; Catherine, Luc et Martine seront bernés par la mise en scène d'Isabelle, croyant réellement au retour de Jocelyne Tanguay. Vrai et faux ne retrouveront donc leur véritable signification qu'à la scène finale, lorsque Isabelle mettra à jour toute la supercherie.

Sujet de l'énonciation

Nous l'avons vu aux chapitres précédents, l'étude du discours du personnage doit être l'objet de la dernière analyse car, comme l'affirme Anne Ubersfeld, « toute analyse de discours un peu précise ne peut manquer de montrer

¹²⁶ C'est ainsi que Luc décrit Saint-Ludger de Milot, acte 1, sc.7, p.44.

que le discours du personnage n'est pas une coulée continue, mais la juxtaposition de couches textuelles différentes »¹²⁷, que seule une étude de la situation de parole peut éclairer. L'étude du langage parlé par le personnage d'Isabelle nous aide à mieux comprendre son passage d'une position inférieure – la jeune fille mise hors du groupe par les autres membres de sa famille et par les gens du village, qui la perçoivent comme une « sous-développée » – à une position supérieure, lui permettant d'atteindre son but. Ainsi l'analyse de l'idiolecte du personnage contribue-t-elle à la détermination de certaines caractéristiques propres au personnage, tout en éclairant le rapport que celui-ci entretient avec la société, à une époque donnée.

Isabelle note dans un cahier la signification des mots qui lui sont inconnus et tente de les utiliser à bon escient une fois par jour; elle est ainsi dépendante des gens qui l'entourent lorsqu'il y a un terme ou une expression qu'elle ne connaît pas. Elle est victime de son ignorance et la troisième scène en témoigne, alors qu'elle demande à son frère Luc de corriger les fautes d'orthographe dans son cahier de mots :

LUC, lisant : T'écris encore au son? [...] « Délivrer » apporter l'épicerie chez les gens?
 ISABELLE : C'est Lionel Fraser qu'y a dit ça [...]. Y m'a dit : « Veux-tu que je délivre chez vous? »
 LUC : C'est « livrer » l'épicerie, pas « délivrer ». Isabelle, fais attention à qui tu demandes c'que les mots veulent dire.
(Elle lui arrache son cahier des mains.)
 ISABELLE : J'suis mongole, c'est ça que tu penses toi aussi, hein?
 LUC : Dis pas ça! *(Douxment)* « Délivrer », c'est un mot aussi. Ça veut dire sortir quelqu'un d'un endroit, d'une situation désagréable¹²⁸. (acte 1, sc. 3, p.30-31)

Toutefois, chercher à connaître la pleine signification de chaque nouveau mot lui est tâche ardue et elle admettra à Catherine être fatiguée de devoir continuellement fournir un effort. Son entourage ne reconnaît pas toujours ses efforts et elle doit

¹²⁷ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p.209.

subir les railleries : « Achetez-y un dictionnaire, tabarnac! » (Martine, acte 1, sc.6, p.38) Isabelle fait croire à ses frère et sœurs qu'elle tente d'enrichir son vocabulaire afin d'impressionner leur mère. La jeune femme cherche surtout à s'améliorer afin de pouvoir maîtriser le langage; elle pourra ainsi le manipuler à sa guise pour parvenir à ses fins. En effet, la maîtrise de la langue place le locuteur en position de pouvoir, car c'est par les mots que vérité et mensonge sont énoncés. *Les Muses orphelines* illustrent bien l'affirmation d'Anne Ubersfeld selon laquelle les rapports de force entre les personnages déterminent les conditions d'exercice de la parole¹²⁹: tant qu'Isabelle continue de croire à la mort de sa mère, elle est maintenue dans une position d'infériorité. À partir du moment où elle accède à la vérité (par les mots de son amant), ses rapports avec les autres membres de sa famille sont modifiés sans que ceux-ci ne le remarquent; par le subterfuge du mensonge, Isabelle continue de leur faire croire qu'elle occupe toujours la même position. Guy Tessier a justement relevé que la parole avait un pouvoir libérateur pour Isabelle; l'annonce du retour de la mère représente pour elle un mensonge « qui brise l'enfermement [...], ouvrant la porte sur de nouvelles perspectives et un avenir. Car la parole – si elle est véhicule d'aliénation – peut également [...] servir à briser cette aliénation, en dissipant les mensonges et les non-dits »¹³⁰.

L'analyse de la syntaxe met l'accent sur les rapports de force existant entre les divers protagonistes; dans la pièce, les phrases sont courtes, souvent déclaratives ou exclamatives et expriment généralement des sentiments vifs. Lorsqu'elles sont de type interrogatif et qu'elles sont répétées à plusieurs reprises – comme le ferait un enfant qui cherche à avoir l'attention et qui ne lâche pas prise

¹²⁸ Notons l'importance du verbe « délivrer » : il illustre tout d'abord l'espoir qu'entretient Isabelle de partir avec Luc et laisse aussi présager le moment où elle quittera à son tour sa famille.

¹²⁹ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p.210.

¹³⁰ G. Tessier, « À la recherche de la parole : le théâtre de Michel Marc Bouchard », p. 12.

tant qu'il n'obtient pas ce qu'il demande – les phrases contribuent à la création d'un rythme, d'une tension dramatique provoquant la crise. Isabelle finit par exaspérer son entourage lorsqu'elle demande continuellement : « Que c'est que ça veut dire? », « Tu vas m'amener avec toi, hein? » ou encore « Quand meman va être icitte, demain, que c'est que tu vas y dire? ». Ainsi Luc répondra à sa jeune sœur : « T'as-tu fini avec tes questions de débile? » (acte 2, sc.2, p.54)

L'analyse du code utilisé par les personnages permet de déterminer le type de contrat institué entre un locuteur et son allocutaire. *Les Muses orphelines* sont la juste illustration de continuelles ruptures de contrat entre chacun des personnages. Catherine, Martine et Luc, en préférant le mensonge plutôt que la vérité, optent pour le même code lorsqu'ils font référence à la mort de leur mère devant Isabelle. Toutefois, à partir du moment où Isabelle leur annonce le retour de Jocelyne Tanguay, ils croient enfin pouvoir partager un contrat de sincérité¹³¹ avec leur jeune sœur. Or, ils comprendront qu'ils ont été bernés lorsque Isabelle personnifiera leur mère. En réussissant à faire croire aux membres de sa famille qu'ils utilisent tous les mêmes règles de communication, Isabelle obtient ainsi une forme de vengeance.

Sujet de l'énoncé

La maternité est tout d'abord l'objet du discours du sujet, Isabelle. Durant les vingt années qui ont suivi le départ de la mère, les autres enfants ont eu à se poser certaines questions qui ne sont apparues à Isabelle qu'à partir du moment où on lui apprend la vérité, moment qui correspond à la conception de l'enfant qu'elle porte.

¹³¹ Selon Anne Ubersfeld, « la maxime de qualité suppose un lien réciproque entre le locuteur et l'allocutaire, un contrat symétrique, même s'il n'est pas égalitaire mais corrompu par les rapports de force [...] » et l'allocutaire doit tenir ce contrat pour vrai. (A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, p.84.)

(Auparavant, Isabelle aurait été incapable de réfléchir sur la maternité et c'est ce qu'elle explique à propos de sa mère : « Moi, j'ai jamais eu la chance de l'imaginer. Catherine me disait qu'elle était au purgatoire, pis comme personne était capable de m'expliquer c'que c'était le purgatoire, ben, je l'imaginais pas. » (acte 2, sc. 2, p.65)) Isabelle ne révélera les réponses à ces questions que lors du repas pascal, peu de temps avant son départ. Elle s'approprie tout d'abord le souhait formulé par Catherine, lorsqu'elle affirme, jouant sa mère : « Elle va en avoir douze, juste pour te montrer que c'est beau un enfant. Douze qui s'en iront. » (acte 3, sc.4, p.81) Puis, incarnant sa mère, elle annonce : « Vous lui avez raconté le courage qu'il m'a fallu pour vous abandonner, Isabelle vous abandonne aujourd'hui. » (acte 3, sc.4, p.82) Dominique Lafon affirme qu'Isabelle réinvente ainsi « une maternité libre, [...] en une conciliation que sa mère n'a pu, ou voulu, vingt ans plus tôt, assumer, elle qui a choisi la femme et sacrifié la mère »¹³². En effet, la scène finale de la pièce *Les Muses orphelines* semble affirmer que maternité et subjectivité sont compatibles. Isabelle détermine les nouvelles voies de la maternité en choisissant de ne sacrifier ni la mère ni la femme et d'assumer pleinement ses décisions.

La maternité représente également la préoccupation majeure des divers protagonistes de cette pièce; l'attente du retour de la mère oblige chacun des enfants à exprimer ce qu'il a ressenti suite à l'abandon de la mère et comment il a imaginé la vie de cette dernière. Nous l'avons vu précédemment, la maternité représente pour Catherine un refuge, une façon de ne pas admettre sa stérilité et de se venger de l'abandon de sa mère. Elle l'exprime d'ailleurs ainsi : « J'en aurais voulu douze! Douze pour la faire chier! Douze pour y montrer comment ça pouvait être beau une famille! » (acte 2, sc.2, p.68) Selon Catherine, il est impossible

¹³² D. Lafon, « La contre-nature de Michel Marc Bouchard, dramaturge du terroir », p.99.

d'assumer ses choix sans faire le sacrifice de la maternité. Puisqu'elle sait que sa mère n'est pas allée vivre en Espagne et qu'elle habite en banlieue de Québec, Catherine l'imagine « en train de se battre à journée longue avec une machine à coudre pour faire des corsets aux madames de la haute-ville... pour payer son désir ». (acte 2, sc.2, p.67) Luc éprouve aussi beaucoup de difficulté à accepter le départ de leur mère. Son projet d'écriture qui tarde à être mené à terme en fait foi et il admet lui-même que c'est « l'œuvre de sa vie »; tant qu'il n'aura pas réussi à se venger des gens du village, il ne pourra pas rendre à sa mère l'hommage qu'il veut lui rendre. Or, l'espoir qu'entretenait Luc de redéfinir et de réaliser la maternité à travers l'écriture et le jeu se voit anéanti par l'accomplissement du projet d'Isabelle. Quant à Martine, elle croit que Jocelyne Tanguay a été courageuse de quitter sa famille. Elle affirme en effet que c'était la seule solution possible et qu'il faut savoir laisser son passé derrière soi pour aller vers l'avenir. Elle se dit toutefois furieuse de constater qu'elle est toujours affectée par le départ de sa mère : « Demain, en la voyant franchir la porte, on va être là, fragiles, effrayés comme des p'tits enfants, parce que le temps s'est arrêté depuis qu'elle est partie! Si j'en vois un y faire la moindre gentillesse, j'la sors la 22, pis c'te coup-là... j'tire! » (acte 2, sc.2, p.64). Martine perçoit la maternité comme une étape difficile, une période douloureuse; la définition qu'elle en donne correspond exactement à l'image d'une mère terrifiante qui se voue corps et âme à sa progéniture, qui cherche à tout prix à retenir les enfants à ses côtés, incapable de se détacher de ses responsabilités et d'assumer sa subjectivité en tant que femme. Elle affirme, en réponse à Catherine qui exprime son désir d'être mère :

Imagine si t'en avais eu douze! Douze départs déchirants. [...] Douze fois à te demander si t'as ben faite ta job de mère. Douze fois à te demander quel genre de femme t'étais avant qu'y arrivent. Douze fois à t'apercevoir que t'es rien qu'un chaînon dans c'te chef-d'œuvre qui s'appelle l'humanité. (acte 2, sc.2, p.68)

Ce n'est qu'à la toute fin, lorsqu'elle découvre que sa mère ne reviendra pas et qu'elle voit Isabelle les quitter à son tour, que Martine semble se réconcilier avec l'image de liberté que sa benjamine donne à la maternité, deux valeurs que Jocelyne Tanguay n'avait pas réussi à combiner.

L'action ou le déséquilibre de la famille

La famille traditionnelle

Les Muses orphelines présentent une famille déjà redéfinie depuis 1945; suite à la mort de leur père à la guerre et au départ de leur mère, les enfants ont dû se réorganiser et apprendre à vivre sans ceux-ci. Catherine a obtenu la garde d'Isabelle, Luc est déménagé à Montréal et Martine est partie vivre en Allemagne quelques années plus tard. La définition du rôle de la mère ou les perceptions face à la mère elle-même varient donc d'un enfant à l'autre : Catherine occupe cette nouvelle position aux yeux d'Isabelle, Luc et Martine cherchent à imaginer ce que Jocelyne Tanguay est devenue alors que Catherine continue de blâmer cette dernière pour son geste, pour avoir choisi de se détacher de sa famille. La mère représentait un élément unificateur en 1945 et son départ a obligé la famille à se redéfinir. En 1965, le (faux) retour maternel provoquera le même phénomène; or, cette fois, ce sera Isabelle qui laissera les siens aux prises avec un autre éclatement familial.

L'éclatement

Le départ de la mère – celui de Jocelyne Tanguay ou celui d'Isabelle – oblige les différents membres de la famille à se repositionner, à trouver un nouvel équilibre; à nouvelle famille, nouvelle définition. Nous avons tenté, par notre analyse

du personnage d'Isabelle, de voir quels étaient les nouveaux traits sous lesquels se présentait la mère. Nous pouvons maintenant affirmer qu'à partir du moment où elle apprend les véritables faits au sujet de sa mère, l'accès à la parole devient pour Isabelle le chemin de la vérité (paradoxalement à travers le chemin du mensonge) qui lui permettra d'accéder à la liberté. Contrairement à sa mère, Isabelle choisit de ne rien sacrifier et d'assumer pleinement subjectivité et maternité, d'accepter sa situation sans faire subir à son enfant ce qu'elle a eu à endurer : « Y'a deux mois et demi, un homme a dit à Isabelle que tout le village savait que sa mère était pas morte, qu'elle les avait tout simplement abandonnés. Cet homme c'était la vérité pour Isabelle, et aujourd'hui Isabelle porte l'enfant de la vérité. » (acte 3, sc.4, p.81)

L'équilibre précaire dans lequel les membres de la famille avaient réussi à vivre pendant vingt ans s'écroule lorsque Isabelle annonce son départ et chacun doit une fois de plus s'ajuster : Catherine perd son rôle de tutrice auprès d'Isabelle, mais souhaite remplacer cette dernière par Luc qui, complètement abattu, ne peut croire qu'il ne reverra jamais sa mère. Seule Martine, par sa dernière réplique, laisse entendre au lecteur qu'Isabelle est parvenue à définir la maternité telle qu'elle-même aurait voulu la percevoir. Selon Dominique Lafon, l'heureux dénouement de la pièce est la « seule note optimiste et féminine de l'œuvre »¹³³.

La disparition de la figure patriarcale

Les Muses orphelines présentent un univers dont la figure paternelle est presque complètement absente. L'Espagnol Federico habite la résidence des Tanguay et le fait ne semble perturber que les gens du village. Les enfants s'habituent peu à peu à cet étranger et Lucien Tanguay préfère se taire et partir

¹³³ D. Lafon, « La contre-nature de Michel Marc Bouchard, dramaturge du terroir », p.99-100.

pour la guerre plutôt que de devoir faire face à la situation. Il n'intervient que pour une courte période, dans la reconstitution des événements de la fête de l'orgue, par l'intermédiaire du jeu de Martine : « Un autre que moi, un de tes dizaines de gars pareils vous aurait déjà tués, Jacqueline. J' préfère aller tuer où que ça compte. » (acte 2, sc.2, p.63) Martine obligera Federico à quitter Saint-Ludger et deviendra militaire à son tour, tout comme son père, mais l'absence de ce dernier n'aura jamais les mêmes conséquences chez les enfants que l'abandon de leur mère. La figure paternelle demeure donc une figure anonyme, presque anodine aux yeux de la famille Tanguay. Même le père de l'enfant que porte Isabelle – qui joue pourtant un rôle fondamental dans la conception et l'accomplissement du projet de la jeune femme – demeure inconnu, presque ignoré. À Martine qui lui demande si elle a un homme dans sa vie, Isabelle répond : « J'ai d'aut'chose à régler avant de penser aux gars. » (acte 1, sc.5, p.36)

Les sous-schémas actantiels ou les projets avortés

Le départ de la mère a engendré des projets différents chez chacun des enfants Tanguay. Comme l'affirme Dominique Lafon, « l'absence au théâtre est plus qu'un procédé. C'est le signe de l'attente, voire de la quête »¹³⁴. Parallèlement à la quête d'Isabelle se situent donc celles de Catherine, Luc et Martine, où chacun tente de reconstruire, à sa façon, le projet maternel. Dans chacun des sous-schémas adjacents au schéma principal, Jocelyne Tanguay occupe la position du destinataire, et sujet et destinataire sont confondus¹³⁵.

¹³⁴ D. Lafon, « Entre Cassandre et Clytemnestre : le théâtre québécois, 1970-90 », *Theatre Research International*, XVII-3 (automne 1992), p.238.

¹³⁵ L'étude des actants du couple adjuvant-opposant n'apportant aucun élément supplémentaire à notre analyse, nous avons préféré nous concentrer sur le caractère inachevé des projets et ainsi pouvoir établir un parallèle entre ces échecs et la réussite de la quête menée par Isabelle.

Un des thèmes privilégiés du théâtre québécois des années 1980 est celui de la figure du créateur¹³⁶, incarnée dans *Les Muses orphelines* par le personnage de Luc. Le jeune homme tente de s'approprier le rôle de la mère, de la fonction créatrice par l'entremise de l'écriture et du travestissement. Nous avons mentionné, dans notre analyse du double statut des personnages, qu'écriture et vengeance étaient intimement liées pour Luc. Or, les deux projets avortent : tout ce que Luc avait imaginé dans la rédaction de la *Correspondance d'une reine d'Espagne à son fils bien-aimé* se révèle faux et lors de la veillée pascale, les gens du village se jettent sur le jeune homme vêtu d'une robe espagnole pour le battre, avant même qu'il n'ait prononcé un mot. Luc n'est pas le fils chéri de sa mère, Jocelyne Tanguay n'a pas vécu une vie heureuse en Espagne, elle ne reviendra pas tel que l'avait fait croire Isabelle et le travestissement – qui à l'origine se pose comme une falsification – n'a permis à Luc que de s'attirer des ennuis. Bref, tout comme sa mère, Luc s'avère incapable de réaliser ses projets et reste embourbé dans ses souvenirs et ses frustrations.

Nombreux sont les dramaturges qui ont choisi de mettre en scène les relations entre mère et fille¹³⁷. Parmi les divers portraits maternels possibles, celui de la mère peinte en un monstre terrifiant est illustré dans cette pièce par le personnage de Catherine; c'est elle qui contribue à faire d'Isabelle une éternelle enfant, qui la maintient dans le mensonge pendant vingt ans et qui tente par tous les moyens de faire reconnaître sa maternité. Luc explique ainsi la raison pour laquelle Catherine n'a jamais avoué la vérité à Isabelle : « Ça l'a toujours arrangée qu'a l'sache pas. Notre grande sœur a toujours pu prendre son rôle de mère au

¹³⁶ Voir B. Andrès et P. Riendeau, « La dramaturgie depuis 1980 », dans Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, pp.208-239.

¹³⁷ Voir J. Moss, « Filial (Im)Pieties : Mothers and Daughters in Quebec Women's Theatre », *American Review of Canadian Studies*, XIX-2 (1989), pp.177-185.

sérieux sans que la p'tite se dise que sa vraie mère pouvait revenir la chercher. » (acte 1, sc.7, p.42) Or, la tentative de Catherine de recréer le projet avorté de sa mère échoue elle aussi : stérile, Catherine ne pourra jamais avoir ses propres enfants, Isabelle l'abandonne alors qu'elle a tout fait pour la garder auprès d'elle et Luc, bien qu'elle tente de jeter son dévolu sur lui suite au départ de la benjamine, ne représente qu'une piètre consolation.

Enfin, un autre thème cher aux années 1980 et exploité par Michel Marc Bouchard est celui de l'homosexualité¹³⁸, représenté de façon implicite dans *Les Muses orphelines* par le personnage de Luc et plus explicitement par le personnage de Martine. À l'instar de son père, Martine devient militaire et choisit de quitter sa famille plutôt que de devoir faire face à la réalité. Puisque le seul projet maternel qu'elle ait connu a été un échec, Martine ne souhaite en rien tenter de le reproduire¹³⁹. Contrairement à Luc et à Catherine, Martine cherche plutôt à oublier et à se concentrer sur son avenir; son homosexualité se présente donc comme un refus du « destin que la société rurale et catholique impose à son sexe »¹⁴⁰. De retour à Saint-Ludger, elle comprend que son départ n'a rien changé et qu'elle est toujours aussi affectée par l'abandon de sa mère. Si en choisissant de quitter sa famille, Isabelle retire à Catherine le droit de mater et à Luc l'espoir de revoir sa mère, elle permet toutefois à Martine d'accepter que le projet maternel puisse fonctionner malgré l'échec de Jocelyne Tanguay. Suite au départ d'Isabelle, Martine déclare : « Je l'imaginai comme ça, not' mère... libre. » (acte 3, sc.4, p.82) Elle

¹³⁸ Bernard Andrès et Pascal Riendeau, « La dramaturgie depuis 1980 », p.224.

¹³⁹ Dans l'édition de la pièce de 1989, à la scène 7 du deuxième acte, Isabelle demande à Martine s'il faut avoir des enfants et celle-ci lui répond : « Si c'est pour qu'y continuent à nous imiter, non. » (M.M. Bouchard, *Les Muses orphelines*, Montréal, Leméac, 1989, p.101.) Cette réplique (supprimée dans l'édition de 1995) explique clairement la raison pour laquelle Martine ne souhaite pas reproduire le projet maternel.

¹⁴⁰ D. Lafon, « La contre-nature de Michel Marc Bouchard, dramaturge du terroir », p.98.

semble donc reconnaître qu'Isabelle concilie liberté et maternité, ce que sa mère n'a pu ou n'a pas su faire vingt ans plus tôt.

Bref, chacun des trois sujets des sous-schémas se trouve incapable de poursuivre le projet que Jocelyne Tanguay avait suspendu lors de son départ en 1945. Martine est la seule qui cherche réellement à laisser le passé derrière elle; Luc consacre son projet d'écriture à vouloir reconstruire la vie de sa mère alors que Catherine se donne « beaucoup de trouble pour que rien ne change » (Isabelle, jouant sa mère, acte 3, sc.4, p.80) en vingt ans. De plus, chacune des figures privilégiées par la dramaturgie des années 1980 qui sont incarnées dans *Les Muses orphelines* par Luc, Catherine et Martine dit aussi l'échec de la maternité : le créateur cherche à usurper le pouvoir de créer et échoue, la mère terrifiante veut retenir les enfants auprès d'elle et se trouve abandonnée et l'homosexualité symbolise le refus de la maternité ou à tout le moins, le refus du couple hétérosexuel qui est à la base de la reproduction. La réussite de la quête menée par Isabelle prend alors toute sa signification lorsqu'elle est comparée aux différents échecs de ses frère et sœurs dans un projet similaire; elle permet une ouverture vers l'avenir sur une note d'espoir et « semble annoncer une ère moderne de la maternité »¹⁴¹.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.99.

CONCLUSION

Dans le théâtre québécois des années 1980, certains changements esthétiques se manifestent entre autres par « la récurrence de certains *topoi* symboliques, telle la remise en question de la cellule familiale traditionnelle »¹⁴³. La dramaturgie spéculaire des décennies précédentes se déplace donc peu à peu vers le territoire de l'intime : la recherche de l'identité devient une problématique plus individuelle, posée en fonction de la restructuration de la famille. L'irruption de la pensée hétérogène dans la littérature québécoise – à laquelle s'est attardée Pierre L'Hérault¹⁴⁴ – a de loin contribué à modifier l'espace identitaire, ce qui a donné lieu à l'apparition de nouveaux modèles de comportements; à partir du moment où ces transformations apparaissent, « les vieux modèles se fissurent et s'effondrent – du moins momentanément – pour faire place à des conduites d'affranchissement et de libération »¹⁴⁵. Plusieurs dramaturges ont ainsi tenté de remettre en question certaines valeurs traditionnelles en présentant des personnages qui illustraient les changements survenus dans la société et les diverses conséquences qui y étaient rattachées. Comme l'ont si bien remarqué Dominique Lafon et Jean-Cléo Godin dans la conclusion de leur ouvrage portant sur la dramaturgie des années 1980, « si, dans les œuvres de la décennie, le père semble absent ou indigne, la mère ne saurait pour autant perpétuer le rôle dont la famille traditionnelle l'avait investie »¹⁴⁶. Il semble en effet que la représentation littéraire de la femme se soit transformée;

¹⁴³J.-C. Godin et D. Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt : Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette, René-Daniel Dubois, Marie Laberge*, Montréal, Leméac, 1999, p.200.

¹⁴⁴ Voir intro, p.6 et P. L'Hérault, « L'interférence italo-québécoise dans la reconfiguration de l'espace identitaire québécois », communication non publiée, Turin, 1997, 17 p.

en refusant de jouer le rôle qui lui était habituellement attribué, la femme présente une nouvelle définition de la maternité et par conséquent, bouleverse la cellule familiale, elle qui assurait l'unité de cette dernière, qui en occupait le centre. La redéfinition de la maternité est donc intrinsèquement liée à l'éclatement familial puisque seul l'état de crise permet de remettre en question les rôles déjà établis.

Nous avons tenté d'étudier le personnage de la mère en ayant comme prémisse de départ la présence d'un personnage féminin qui prenait la parole, créant de ce fait un déséquilibre familial. Nous cherchions à connaître les conséquences qui découlaient de cette prise de position féminine, maternelle et ainsi pouvoir déterminer les grandes lignes de la maternité telle qu'elle était présentée dans chacune des trois pièces. Pour ce faire, la sémiologie théâtrale s'avérait être un instrument conceptuel de choix, puisque comme l'affirme Louise Vigeant, ce type d'analyse structurale propose « de s'attarder à certains niveaux de description de la figure scénique en action, afin de bien cerner sa signification globale dans l'ensemble spectaculaire et surtout son rôle dans l'action »¹⁴⁷. Nous avons pu atteindre les objectifs que nous nous étions fixés à l'aide des trois procédures d'analyse du personnage telles que les a dégagées Anne Ubersfeld¹⁴⁸, tout en respectant le caractère organisé de tout texte théâtral. Par l'analyse du schéma actantiel, nous avons pu identifier la fonction syntaxique qu'occupe chaque personnage au sein de la pièce et mettre l'accent sur les relations qu'il entretient avec les autres personnages et avec l'action. La détermination des ensembles paradigmatiques auxquels appartient le personnage nous a permis de définir ce

¹⁴⁵ G. Boyer, « Théâtre des femmes au Québec, 1975-1985 », *Canadian Literature*, CXVIII (automne 1988), p.68.

¹⁴⁶ J.-C. Godin et D. Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, p.200.

¹⁴⁷ L. Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, 1989, p.124. L'auteur inclut la représentation théâtrale dans son analyse, contrairement à ce que nous avons fait.

¹⁴⁸ Voir intro, p.9 et A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, nouvelle édition revue, Paris, Belin, 1996, pp.106-110.

dernier en fonction de certains critères établis par Philippe Hamon¹⁴⁹, de combler certains « trous textuels » et ainsi contribuer à la découverte de sens inaperçus¹⁵⁰. Enfin, grâce à l'analyse du discours (et des conditions d'énonciation), nous avons pu étudier la définition de la maternité présentée par le personnage de la mère ainsi que par les autres personnages.

Les pièces *Addolorata* de Marco Micone, *Aurélie, ma sœur* de Marie Laberge ainsi que *Les Muses orphelines* de Michel Marc Bouchard présentent toutes trois un personnage de la mère s'affirmant comme sujet et illustrent le déséquilibre qu'une telle prise de position provoque à l'intérieur de la famille. En effet, « dès que *l'objet* commence à se percevoir comme un sujet, ce sont les fondements mêmes de la maison qui sont ébranlés. [...] les femmes [...] sont une présence qui dérange l'ordre de la maison paternelle »¹⁵¹. *Addolorata*, *Aurélie* et *Isabelle* choisissent de briser le silence et tentent de redéfinir leur univers, la cellule familiale. L'accès à la parole est une étape importante et décisive dans l'accomplissement de leur projet; pour *Addolorata* et *Isabelle*, la maîtrise de la langue ouvre la porte de la liberté, tel qu'elles l'affirment elles-mêmes, alors que les mots sont ce qui permet à *Aurélie* de vivre une expérience maternelle. En choisissant de dire la vérité¹⁵² sur les origines de *La Chatte*, *Aurélie* parvient à instaurer un climat de confiance et à présenter une nouvelle définition de la maternité. Si dans *Addolorata* et *Les Muses orphelines* la prise de parole féminine, maternelle vient bouleverser l'équilibre déjà établi, c'est plutôt grâce au silence de la véritable mère – la mère biologique – que l'équilibre se maintient dans *Aurélie, ma sœur*, qu'il peut y avoir reconfiguration familiale.

¹⁴⁹ P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p.141-142.

¹⁵⁰ Voir A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p.108.

¹⁵¹ P. Smart, *Écrire dans la maison du Père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1988, p.23.

Chaque personnage étudié semble pouvoir concilier maternité et subjectivité, alors que leur mère en avait été incapable : la mère d'Addolorata s'est dévouée au maintien de l'équilibre familial, tel que le voulait son mari. La mère d'Aurélie, trop malade pour s'occuper de son enfant, l'a confiée à sa sœur et Charlotte a fui la situation dans laquelle elle se trouvait en laissant La Chatte aux soins d'Aurélie. Enfin, Jocelyne Tanguay a abandonné sa famille pour assumer le désir qu'elle éprouvait pour un autre homme. La définition de la maternité présentée par ces trois mères ne correspond pas à la liberté et au bonheur auxquels aspirent leurs filles. Addolorata, Aurélie et Isabelle, ne voulant pas de l'héritage maternel qu'elles ont reçu, doivent par conséquent tenter de trouver une nouvelle définition correspondant à leurs besoins et à leurs idéaux. Elles devront cependant faire certains sacrifices pour y parvenir. Addolorata choisira de rejeter la « mère patriarcale », de ne plus pallier l'absence paternelle; elle doit donc quitter Giovanni. Quant à Aurélie, elle rejette également la figure paternelle : une fois la relation incestueuse entre son père et sa sœur mise à jour, elle décide d'oublier celui-ci; elle choisit aussi de vivre seule suite à son divorce avec Gaétan. À son tour, Isabelle élimine la figure paternelle : le père de l'enfant qu'elle porte, qui lui a révélé la vérité au sujet de sa mère, demeure anonyme, inconnu et sa présence semble inutile pour que puisse s'accomplir le projet de la jeune femme. Addolorata, Aurélie et Isabelle cherchent avant tout à affirmer leur subjectivité, à la vivre pleinement et les hommes représentent des obstacles qu'il leur faut éliminer. Si la représentation de la femme se posant comme sujet devient la quête ultime de plusieurs dramaturges féminins, tel que l'affirme Nadine Desrochers, le processus fait évidemment des victimes : tout d'abord « la mère, la mère patriarcale surtout, symbole de siècles de

¹⁵² Nous avons mentionné à plusieurs reprises dans notre étude que vérité et mensonge ne pouvaient être

soumission »¹⁵³, mais aussi le père, symbole de l'autorité qui a longtemps obligé la femme à se soumettre à sa volonté. Exit la figure patriarcale.

Pour concilier subjectivité et maternité, les femmes doivent posséder les bons outils, qu'elles ne pourront acquérir qu'avec l'expérience : maîtrise de la parole, confiance en soi, autonomie (capacité à vivre sans l'homme, moralement et financièrement) et liberté. En s'appropriant un univers familial qu'elles auront elles-mêmes reconfiguré, Addolorata, Aurélie et Isabelle réhabilitent l'image maternelle que maintes et maintes femmes avaient autrefois tenté de tuer, d'effacer. L'accomplissement de leur projet laisse présager une ère nouvelle de la maternité où la femme est valorisée non seulement parce qu'elle est source de vie, mais aussi parce qu'elle parvient à transmettre ses propres valeurs à ses enfants, s'affirmant comme sujet, libérée de la loi du Père.

Notre étude nous a permis de découvrir tout le potentiel dramatique et dramaturgique de la présence ou de l'absence d'un personnage. À ce sujet, Francis Berthelot a fait une étude fort intéressante sur les divers types d'absence et sur l'importance de cette dernière dans le déroulement de l'action¹⁵⁴. Son étude porte sur le roman, mais nous croyons que certaines de ses affirmations pourraient tout autant s'appliquer au genre théâtral. L'auteur spécifie d'ailleurs que « l'univers théâtral n'étant pas celui de la réalité matérielle mais celui des mots, c'est en tant qu'objet verbal »¹⁵⁵ qu'il faut étudier l'absence d'un personnage. Il serait intéressant de voir comment l'absence se présente dans la dramaturgie québécoise de la

énoncés que par la parole, le langage. (Voir *supra*, chap. 1, p.20 et chap. 3, p.69.)

¹⁵³ N. Desrochers, « Le théâtre des femmes » dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Saint-Laurent, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 2001, p.124.

¹⁵⁴ Voir F. Berthelot, *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, F. Nathan, 1997, 197 p.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.189.

dernière décennie et d'examiner son impact sur les autres personnages mis en scène : l'absence est-elle ressentie négativement, comme un manque à combler, ou est-elle présentée, au contraire, comme quelque chose de bénéfique, voire nécessaire.

Dans un même ordre d'idée, il reste à savoir si ce que laissent présager les trois pièces de notre corpus se confirme dans les pièces ultérieures de Michel Marc Bouchard (la dramaturgie de Marco Micone et de Marie Laberge ayant pris fin dans les années 1980) et celles des nouveaux dramaturges québécois. Nadine Desrochers croit qu'il est encore trop tôt pour affirmer que « l'identité des femmes prônée dans la dramaturgie » des années 1980 est aujourd'hui établie; ce serait, selon elle, « anticiper sur le produit »¹⁵⁶. Néanmoins, il semble que la famille demeure le centre névralgique de la dramaturgie québécoise; peut-être faut-il voir là le signe d'une quête d'identité perpétuellement renouvelée, depuis la sphère publique à la sphère intime, où tous les rôles sont remis en question.

¹⁵⁶ N. Desrochers, « Le théâtre des femmes », p.131.

Annexe A

Schéma 1 : 1971

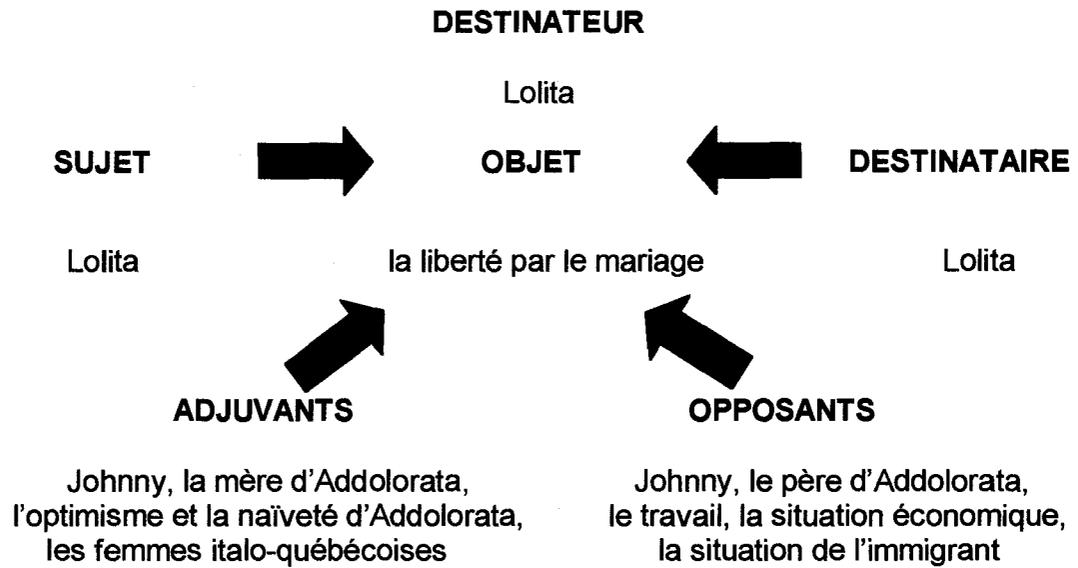
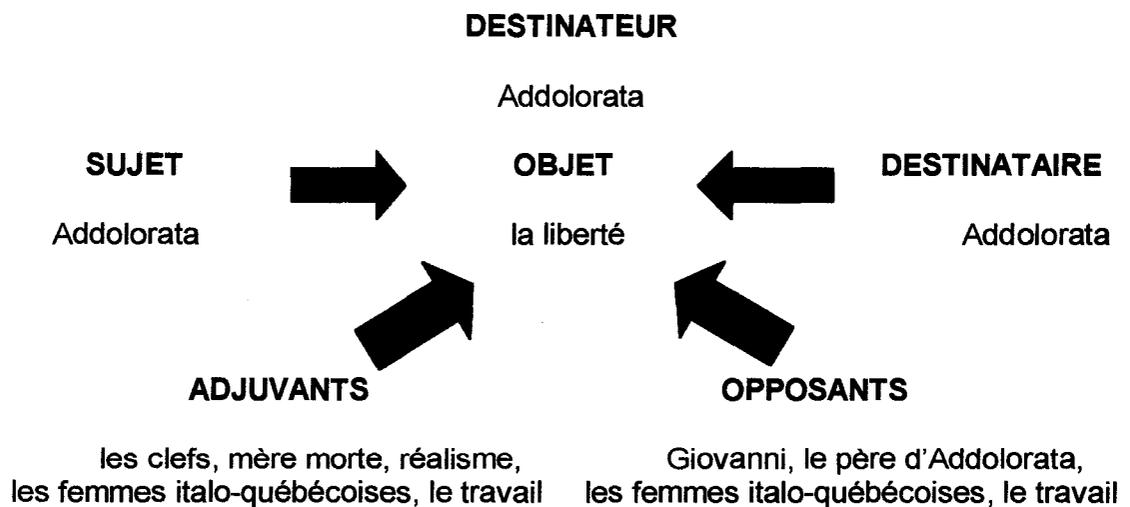


Schéma 2 : 1981



Annexe B

Schéma 1

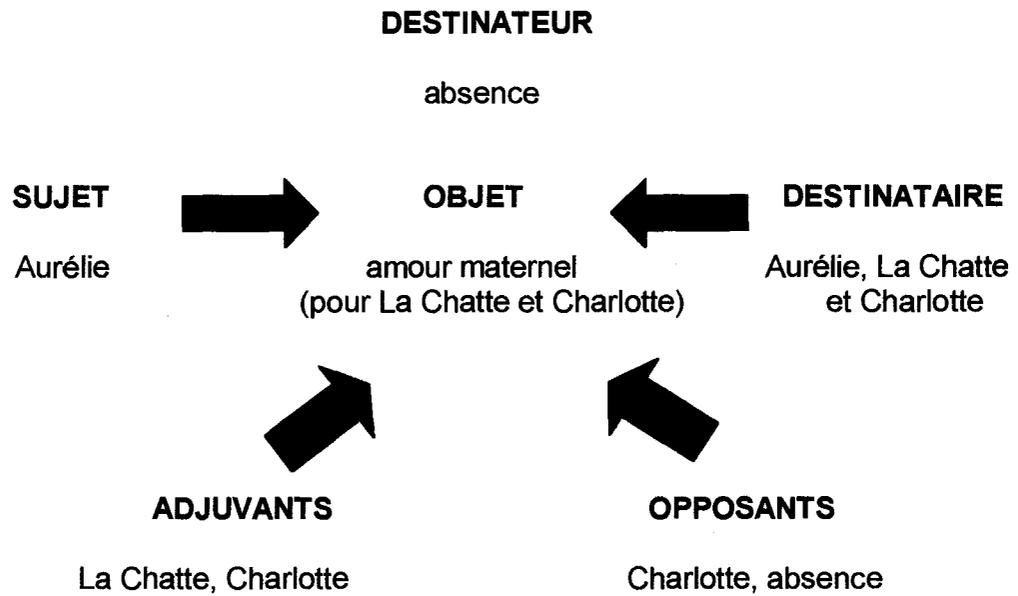
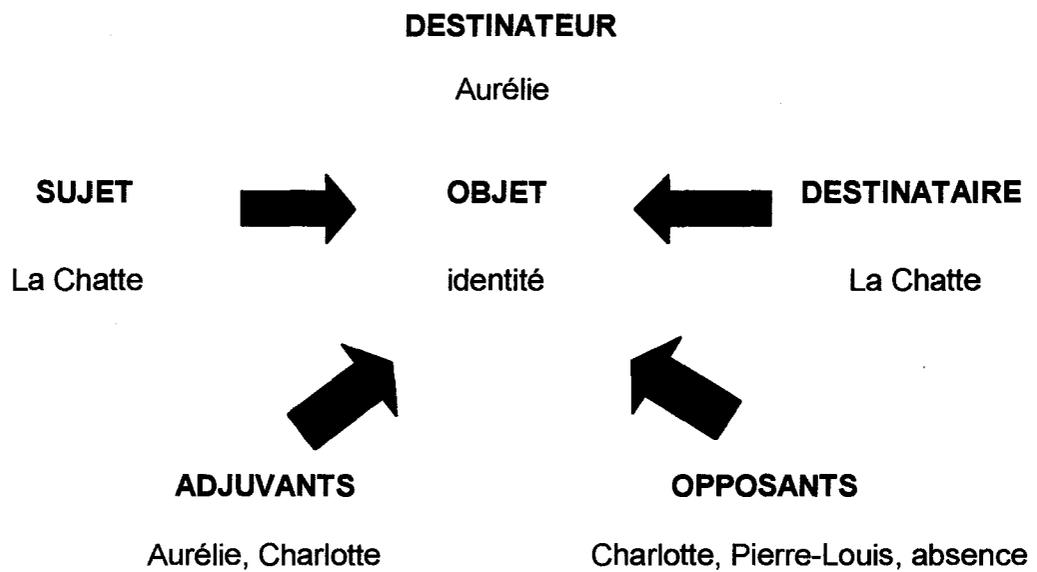


Schéma 2



BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

BOUCHARD, Michel Marc, *Les Muses orphelines*, Montréal, Leméac, 1989, 118 p.

BOUCHARD, Michel Marc, *Les Muses orphelines*, nouvelle version, Montréal, Leméac, 1995, 118 p.

LABERGE, Marie, *Aurélie, ma sœur*, Montréal, VLB Éditeur, 1988, 150 p.

MICONE, Marco, *Addolorata*, Montréal, Guernica, 1984, 101 p.

Corpus secondaire**Volumes**

BOUCHARD, Chantal, *La langue et le nombril. Histoire d'une obsession québécoise*, Montréal, Fides, 1998, 305 p.

DESMEULES, Georges et Christine Lahaie, *Les personnages du théâtre québécois*, Québec, L'instant même, coll. « Connaître », 2000, 133 p.

DUCROT, Oswald et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, 474 p.

GODIN, Jean-Cléo, *Le théâtre québécois : introduction à dix dramaturges*, Montréal, Hurtubise HMH, 1970, 254 p.

GODIN, Jean-Cléo et Dominique Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt : Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette, René-Daniel Dubois, Marie Laberge*, Montréal, Leméac, 1999, 499 p.

GREFFARD, Madeleine et Jean-Guy Sabourin, *Le théâtre québécois*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Express », 1997, 121 p.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, 313 p.

LAFON, Dominique (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Saint-Laurent, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 2001, 527 p.

LE MOYNE, Jean, *Convergences. Essais*, Montréal, Hurtubise HMH, 1969, 324 p.

LEWIS-DUFAULT, Roseanna, *Women by Women : The Treatment of Female Characters by Women Writers of Fiction in Quebec since 1980*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1997, 270 p.

MAUGUIÈRE, Bénédicte, *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec (1970-1980)*, New York, P. Lang, 1997, 385 p.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Sociales, 1980, 482 p.

PAVIS, Patrice, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1976, 169 p.

PAVIS, Patrice, *Voix et images de la scène : essai de sémiologie théâtrale*, Paris, Presses Universitaires de Lille, 1982, 228 p.

SAINT-MARTIN, Lori, *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise des femmes depuis 1945*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, 373 p.

SMART, Patricia, *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1988, 337 p.

SMITH, André (dir.), *Marie Laberge, dramaturge. Actes du colloque international*, Montréal, VLB éditeur, 1989, 148 p.

UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, 87 p.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, nouvelle édition revue, Paris, Belin, 1996, 237 p.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, 217 p.

VIGEANT, Louise, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, 1989, 226 p.

Articles et parties de volumes

ANDRÈS, Bernard et Pascal Riendeau, « La dramaturgie depuis 1980 », dans Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, pp.208-239.

BOYER, Ghislaine, «Théâtre des femmes au Québec, 1975-1985 », *Canadian Literature*, CXVIII (automne 1988), pp.61-79.

DAVID, Gilbert, « Une institution théâtrale à géométrie variable », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Saint-Laurent, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 2001, pp.13-36.

DESROCHERS, Nadine, « Le théâtre des femmes », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Saint-Laurent, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 2001, pp.111-132.

FRANCOEUR, Louis, « Sémiologie du nouveau théâtre québécois : le monologue comme moyen de communication intrapersonnelle », dans Pierre R. Léon (dir.), *L'analyse du discours*, Montréal, Centre Éducatif et Culturel, coll. « Langue et littérature », 1976, pp.181-191.

GODIN, Jean-Cléo, « Création et réflexion : le retour du texte et de l'auteur », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Saint-Laurent, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 2001, pp.57-71.

GOULD, Karen, « Refiguring the Mother : Quebec Women Writers in the 80's », *Revue internationale d'études canadiennes*, 6 (automne 1992), pp.113-125.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp.115-180.

JUBINVILLE, Yves, « Une mémoire en veilleuse : bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Saint-Laurent, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 2001, pp.37-54.

LACROIX, Jean-Michel, « Représentation de la parole immigrée dans l'espace théâtral de Marco Micone », *Multilinguisme et multiculturalisme en Amérique du Nord. Espaces : seuils et limites*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Centre de recherches sur l'Amérique anglophone, s.d., pp.193-208.

LAFON, Dominique, « Entre Cassandre et Clytemnestre : le théâtre québécois, 1970-90 », *Theatre Research International*, XVII-3 (automne 1992), pp.236-245.

LAFON, Dominique, « L'image de la femme dans le théâtre québécois », *Revue de l'Université d'Ottawa*, L-1 (janvier-mars 1980), pp.148-152.

LAFON, Dominique, « La relecture d'une pièce : mouture textuelle et meule scénique », *Jeu*, 74 (mars 1995), pp.79-88.

LAVOIE, Pierre, « Le trio infernal ou De l'impossibilité d'aimer », dans André Smith (dir.), *Marie Laberge, dramaturge. Actes du colloque international*, Montréal, VLB éditeur, 1989, pp.119-130.

LAZARIDÈS, Alexandre, « Écriture(s) de l'exil », *Jeu*, 72 (septembre 1994), pp.52-62.

L'HÉRAULT, Pierre, *L'interférence italo-québécoise dans la reconfiguration de l'espace identitaire québécois*, communication non publiée, Turin, 1997, 17 p.

L'HÉRAULT, Pierre, *Marco Micone : écriture minoritaire et interférences génériques*, communication non publiée, Minneapolis, ACSUS, 1997, 11 p.

MELANÇON, Benoît, « Spectacles: critiques. Aurélie, ma sœur », *Jeu*, 51 (juin 1989), pp.169-175.

MOSS, Jane, « All in the Family : Quebec Family Drama in the 80's », *Journal of Canadian Studies*, XXVII-2 (1992), pp.97-106.

MOSS, Jane, « Family Histories : Marie Laberge and Women's Theatre in Quebec », dans Mary Jean Matthews Green (dir.), *Postcolonial Subjects : Francophone Women Writers*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1996, pp.241-257.

MOSS, Jane, « Filial (Im)Pieties: Mothers and Daughters in Quebec Women's Theatre », *American Review of Canadian Studies*, XIX-2 (1989), pp.177-185.

MOSS, Jane, « Women's Theatre in Quebec », dans Paula Gilbert Lewis (dir.), *Traditionalism, Nationalism and Feminism : Women Writers of Quebec*, Westport, Connecticut Greenwood Press, 1985, pp.241-254.

MOSS, Jane, « Women's Theatre in Quebec : Choruses, Monologues and Dialogues », *Quebec Studies*, I-1 (printemps 1983), pp.276-285.

NAUDIN, Marie, « La fête familiale chez Marie Laberge », *Études canadiennes*, XX-36 (1994), pp.37-42.

PERRON, Dominique, « Dire ce que l'on sait : la « docte ignorance » dans le théâtre de Marie Laberge », *Voix et images*, XXI-3 (printemps 1996), pp.490-506.

SAINT-MARTIN, Lori, « Le corps et la fiction à réinventer : métamorphoses de la maternité et l'écriture des femmes au Québec », *Recherches féministes*, VII-2 (1994), pp.115-134.

SIMON, Sherry, « Écrire la différence », *Recherches sociographiques*, XXV-3 (septembre-décembre 1984), pp.457-465.

SIMON, Sherry, « Speaking with Authority : The Theatre of Marco Micone », *Canadian Literature*, 106 (automne 1985), pp.57-64.

TESSIER, Guy, « À la recherche de la parole : le théâtre de Michel Marc Bouchard », *Revue d'histoire du théâtre*, 1 (1999), pp.5-20.

VAÏS, Michel, « Le brassage des cultures », *Jeu*, 72 (septembre 1994), pp.8-38.

VIGEANT, Louise, « Du réalisme à l'expressionnisme : la dramaturgie québécoise récente à grands traits », *Jeu*, 58 (mars 1991), pp.7-16.

VIGEANT, Louise, « *Les Muses orphelines* [de Michel Marc Bouchard] », *Jeu*, 49 (décembre 1988), pp.197-199.

Mémoires

CASTONGUAY, Carmelle, *Le personnage de la mère dans le théâtre de Marie Laberge* (avec « *L'hiver qui s'en vient* », « *Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes* », « *Aurélie, ma sœur* »), M.A., Université Laval, 1991, 191 p.

HAINS, Lyne, *Le rapport mère-fille dans le théâtre de Marie Laberge*, M.A., Université du Québec à Montréal, 2000, 111 p.

PILON, Simone, *L'évolution du féminisme dans l'œuvre de Marie Laberge*, M.A., Université McGill, 1995, 134 p.

PLETT, Sharon, *L'univers féminin dans l'œuvre dramatique de Marie Laberge*, M.A., Université McGill, 1990, 147 p.