

Les Fées Ont Soif :

De la Passivité à la Proactivité de la Femme au Théâtre

Par la Déconstruction des Topoi

Juan Pablo Peña Orozco

Licence en Espagnol et Langues Étrangères : Anglais & Français

Universidad Pedagógica Nacional

Dirigé par Angélica María Ruiz Briceño

2025

Table des Matières

Table des Matières	2
Premier Chapitre – Énoncé du Problème.....	5
I. Problématique.....	5
II. Question de Recherche.....	6
III. Hypothèse.....	7
IV. Objectifs	7
IV.1. Objectif Général.....	7
IV.2. Objectifs Spécifiques.....	7
Deuxième Chapitre – Cadre Théorique	8
I. Portrait Historique de <i>Les Fées Ont Soif</i>	8
II. Diachronie de la Dramaturgie Féministe	10
II.1. La Lutte Contre l’Obscurantisme Patriarcale	10
II.2. Le Tissu entre Féminisme et Théâtre Francophone (XIXe et XXe Siècles)	18
III. Archétypes des Femmes dans <i>Les Fées Ont Soif</i>	25
Quatrième Chapitre — Cadre Méthodologique.....	33
I. Corpus	33
II. Démarche Scientifique	33
III. Méthode d’analyse	34
IV. Procédure.....	36
Cinquième Chapitre – Analyse des Résultats.....	38

I.	Dimension Quantitative.....	38
II.	Interprétation des Topoi	41
1.	Si une femme accepte la maternité, elle doit supporter une souffrance que les autres ne peuvent pas .	41
2.	Une femme doit soumettre son désir sexuel à celui des hommes.....	43
3.	Si une femme devient une mère, elle ne peut pas se développer au-delà des tâches domestiques.	49
4.	Les femmes sont des instigatrices sexuelles, dès lors, elles doivent subir un châtiment	52
5.	Une femme n'est pas valable que si elle personnifie une image qui plaît aux systèmes patriarcaux	59
	Conclusions	66
	Annexes	72
	Annexe 1	72
	Références	73

Remerciements

Je suis très reconnaissant à ma famille, qui m'ont aidé à reconstruire le monde même quand j'ai pensé que toutes les pièces étaient perdues.

Je remercie vraiment ma meilleure amie à l'université, qui m'a accompagné et guidé à travers l'obscurité qui envahit parfois la formation académique. Celle qui m'a montré en plus que l'intelligence et la bienveillance peuvent se réconcilier dans une seule âme sans être esclave des notes.

Ce travail ne serait pas possible sans l'aide et guide de ma tutrice ; elle m'a donné comme cadeau la liberté intellectuelle dont ont fleuri ces pages.

Je dois remercier Artecultorio et ma tutrice de théâtre, qui m'a appris l'amour pour la dramaturgie, la clé de ce travail. Il faudrait également remercier l'esprit des arts qui m'a donné l'inspiration pour rédiger ce travail ; j'espère qu'une partie de lui continuera à vivre ici.

Finalement, je remercie tous les collègues et professeurs de l'Université Pédagogique qui ont contribué à ce travail.

Premier Chapitre – Énoncé du Problème

I. Problématique

Dans le cadre de la Licence en langues étrangères de l'Université Pédagogique Nationale (UPN), nous avons mené un court projet théâtral en pédagogie du français. Lors de l'application nous avons remarqué que les filles choisissaient fréquemment de représenter une mère, un couple, une victime ou une ennemie. Bien que les deux premiers rôles ne soient pas intrinsèquement mauvais, dans plusieurs scènes ils étaient passifs. Ainsi, il est possible de dire que le projet théâtral a révélé l'assimilation d'archétypes négatifs chez les filles participantes.

Cisoux (1995), pionnière dans les études de genre en France, argumente que les rôles stéréotypés se perpétuent dû à la littérature patriarcale, où la femme constitue un complément des hommes. Cela se traduit par leur réduction à un être dépendant et exploité dans les plans culturel, sexuel et économique. Dans d'autres mots, la littérature patriarcale dénigrerait les femmes pour se valider. Heureusement, la formation de l'UPN contemple l'étude d'ouvrages féministes dans son programme, parmi eux : *The Awakening* (Chopin, 1899), *To The Lighthouse* (Woolf, 1930) et *Femmes d'Alger dans leur Appartement* (Djebar, 2002). De ce fait, notre licence nous rapproche d'une image plus réaliste et proactive des femmes, ce qui implique également la responsabilité de montrer ces nouvelles représentations dans notre travail pédagogique. Pour cette raison, nous nous sommes demandés comment modifier les archétypes passifs de femmes que nous avons identifiés. Dès lors, nous avons consulté des compilations de pièces théâtrales produites par des femmes-dramaturges dû à trois motifs interconnectés : en premier lieu, nous avons voulu réemployer des savoirs et des théories acquis pendant l'application de notre premier projet théâtral ; en deuxième lieu, nous avons identifié une absence presque absolue de textes dramatiques dans notre

programme de formation littéraire et, en conséquence, nous avons voulu que cette recherche serve aussi comme une recommandation littéraire pour les enseignants de français langue étrangère (FLE) chez l'UPN ; finalement, nous avons aussi remarqué que les femmes dramaturges ne possèdent pas beaucoup de reconnaissance (Case, 1988; Diamond, 2003).

De cette façon, la révision des pièces de théâtre a suivi trois conditions : 1) Appartenir au monde francophone. 2) Représenter le mouvement féministe. 3) Être écrite par une femme-dramaturge. En procédant ainsi, nous avons opté pour analyser *Les Fées Ont Soif* de Boucher (2008) : cet ouvrage constitue une critique directe aux archétypes de mère, prostituée et vierge, qui sont également les protagonistes de l'ouvrage. En fait, il s'agit de trois monologues, connectés par moments, où elles déconstruisent progressivement leurs rôles ; elles incarnent des archétypes spécifiques, mais leurs histoires touchent plusieurs problématiques transversaux à la plupart de femmes. Ainsi, *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008) devient une pièce puissante, mais qui ne demande pas un décryptage excessivement compliqué grâce à sa transversalité. C'est-à-dire, elle pourrait s'avérer une pièce adéquate pour introduire le théâtre et le féminisme dans le cours de FLE.

Dans les sections suivantes nous décortiquerons le plan qui guidera notre étude de la pièce choisie.

II. Question de Recherche

Comment Boucher déconstruit les topoï qui perpétuent les archétypes patriarcaux des femmes dans *Les Fées Ont Soif* (2008) ?

III. Hypothèse

Dans les *Fées Ont Soif* (2008), Boucher présente trois femmes qui critiquent leurs archétypes pour s'en libérer. Pour ce faire, la dramaturge se sert de stratégies littéraires de subversion pour exposer et déconstruire l'idéologie présente derrière ces archétypes. Vu que la théorie des topoï concerne les syllogismes du discours, cette dernière pourrait expliciter les processus de déconstruction employés par l'autrice.

IV. Objectifs

IV.1. *Objectif Général*

Analyser la déconstruction des archétypes passifs des femmes dans la pièce théâtrale *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008).

IV.2. *Objectifs Spécifiques*

- A. Étudier la place des femmes à travers de l'histoire du théâtre occidental afin de contextualiser l'ouvrage *Les Fées Ont Soif*.
- B. Décrire les archétypes passifs des femmes apparus dans *Les Fées Ont Soif* en nous appuyant sur des théories féministes.
- C. Analyser, moyennant la théorie des topoï, la subversion que Boucher exerce contre les archétypes dans cet ouvrage.
- D. Argumenter, via les résultats de l'analyse, la capacité de *Les Fées Ont Soif* pour répondre à la problématique proposée.

Deuxième Chapitre – Cadre Théorique

Le chapitre suivant exposera les trois axes qui regroupent les référents choisis pour analyser *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008) : premièrement, on dépeindra l’atmosphère où cette pièce est née afin d’améliorer la compréhension de sa finalité. Ensuite, la deuxième section comprendra une évolution de la dramaturgie féministe pour montrer les fondements historiques derrière la pièce de Boucher (2008). Finalement, le chapitre se fermera en abordant les théories qui aideront à conceptualiser les archétypes passifs de la femme critiqués dans cette pièce.

I. Portrait Historique de *Les Fées Ont Soif*

À la fin des années 60 le Québec a subi une grande métamorphose grâce à la « Révolution tranquille »². Ceci a signifié la migration d’un paradigme extractiviste vers un paradigme collectiviste, vu que le PLQ veillait à renforcer l’identité nationale. Pour ce faire, les réformes faites ciblaient les services publics, mais aussi la promotion de l’utilisation de la langue française au quotidien (Durocher, 2015). Autrement dit, la Révolution tranquille a déclenché une quête d’identité au sein de la société québécoise.

Denise Boucher se distingue par avoir lié la Révolution tranquille au féminisme. Bien que l’auteure ait d’autres ouvrages féministes, *Les Fées Ont Soif* (2008) restent son chef-d’œuvre, où elle critique trois archétypes de la femme : « une “femme-mère-ménagère-servante non rémunérée de l’homme”, une “femme-objet-prostituée-servante rémunérée de l’homme” et une “femme-symbole”, que l’on pourrait appeler la “femme-culture”, ou la “femme-rôle” » (Gauvin, 1989, citée dans Boucher, 2008, p. 108). Ces trois archétypes Boucher (2008) les plasse à travers trois personnages : Marie, qui représente une maternité nocive, presque un esclavage ; Madelaine, une

² C’est ainsi qu’on nomme l’époque où le Parti Liberal du Québec (PLQ) a vaincu le parti conservateur de l’Union Nationale.

prostituée violée, tantôt au sens littéral, tantôt dans la loi patriarcale ; La Statue, qui reflète la figure de la Vierge chrétienne, pure et parfaite. Cette dernière manifeste que la société, spécialement l'église, a manipulé son image afin de contrôler ses « sœurs » et justifier des régimes comportementaux considérés « adéquats ». Les détails des histoires de ces femmes-archétypes se dévoilent petit à petit dans des monologues intercalés. Cependant, les narrations se croissent parfois pour revenir à la sororité ou pour aborder des sujets transversaux à plusieurs femmes comme l'injustice, la censure, la violence ou la biologie féminine.

L'abordage de ces thématiques controversables dans *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008) a provoqué une réception aigre-douce chez le public. En fait, cette pièce a brisé plusieurs paradigmes : d'entrée, elle entrelace l'humour, la poésie, des gestes symboliques et le joul — le français canadien — afin de souligner ses dénonciations ; des critiques comme Jean-René Éthier (1979, cité dans Jubinville, 2011) ont méprisé ces choix « atypiques » vu qu'elles brisaient la tradition dramaturgique. Si cela ne suffisait pas, Denise Boucher a été victime des mécanismes de censure, jusqu'au point d'être interpellée afin d'interdire la publication de cet ouvrage. Plus grave encore, elle et ses actrices ont enduré des actes violents et reçu des lettres menaçantes (Boucher, 2008; Jubinville, 2011; Théâtre du Nouveau Monde, s. d.). Néanmoins, des intellectuels ont défendu l'ouvrage de Boucher, tels que Simone de Beauvoir, Philippe Sollers et Julia Kristeva (cités dans Jubinville, 2011). De cette sorte, on pourrait conclure que *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008) a entraîné un conflit idéologique de dimensions considérables autour du féminisme.

Ainsi, cette première section dévoile un fragment signifiant de l'histoire de *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008). Cependant, il faut encore éclairer le cadre féministe qui l'entoure, c'est-à-dire, les fondements historiques et idéologiques qui ont également motivé la création de cette pièce.

Dès lors, la section suivante montrera une étude diachronique sur l'évolution de la dramaturgie féministe autour de Boucher.

II. Diachronie de la Dramaturgie Féministe

II.1. *La Lutte Contre l'Obscurantisme Patriarcale*

Sémiotiquement et discursivement l'hystérique a toujours été une femme déchue. Dès que les antiques médecins grecques ont pris le nom d'utérus (hysteron) pour baptiser cette « pathologie », la femme hystérique a été coupable non seulement d'aberrations sexuels qui dénigrent son propre rôle dans la famille et la culture [traduction libre]. (Diamond, 2003, p.8) ³

Dans leurs livres féministes sur le théâtre, Diamond (2003) et Case (1988) indiquent l'an 1970 comme l'apogée du théâtre féministe. Cela s'appuie sur le fait que dans cet an que l'éducatrice et activiste féministe Kate Millett a publié *Sexual Politics* (1970, cité dans Case, 1988), où elle enseigne à reconnaître les images misogynes dans la littérature. De cette manière, un majeur nombre de femmes de lettres a rejoint les critiques envers les paradigmes patriarcaux. Quant au théâtre, ce contexte a déclenché des interrogations sur la production de textes dramaturgiques par des femmes avant le XIXe siècle, puisque le nombre de pièces théâtrales était considérablement faible dans cette période. Au-delà de représenter un vide de production artistique, Diamond (2003) et Case (1988) ont fait des études dans lesquelles elles argumentent que les systèmes patriarcaux en sont les causants. Pour démontrer cette hypothèse, ces auteures ont tracé la présence des traditions patriarcales dans des registres autour du théâtre avant le XIX siècle. De ce fait, elles

³ Semiotically, discursively, the hysteric has always been a fallen woman. Since ancient Greek physicians named the 'disease' for the female womb (hysteron), the hysterical woman has been guilty, not only of sexual aberrations that undermine her proper role in family and culture, but also of symptoms whose etiology could not be explained.

coïncident en identifiant la Grèce antique (1200-37 av. J. C.) comme le point de départ de cette tradition, vu que dans cette époque les philosophes ont établi plusieurs bases du théâtre occidental.

D'emblée, pour démontrer cette idée sur l'origine, Case (1988) analyse la *Poétique* d'Aristote (cité dans Case, 1988), où il promeut cette dichotomie homme/femme à travers les principes de la dramaturgie (Case, 1988). D'après cet ouvrage, la femme se trouvait au même niveau des esclaves, donc, des êtres inférieurs dont la « nature » n'était pas appropriée pour les vertus du héros tragique (Diamond, 2003). Cette conception se traduirait aussi par une absence de femmes chez les spectateurs du théâtre (Case, 1988). De son côté, dans son ouvrage *La République*, Platon (cité dans Case, 1988) déconseille « la féminisation » des personnages, ce qu'il emploie comme synonyme de faiblesse. Dans d'autres mots, la cosmovision grecque considère l'intelligence et la bravoure comme des caractéristiques exclusives aux hommes. De surcroît, les actrices n'étaient pas autorisées à joindre le scénario, de façon que les personnages féminins dans les tragédies grecques étaient représentés par des hommes (Diamond, 2003).

En tout cas, ce double rejet des femmes au théâtre a créé un spectacle masculin, mais la figure des femmes n'est pas absente dans les tragédies grecques. Diamond (2003) note que ce paradoxe d'évasion-dépendance autour de la femme au théâtre obéit à une question plus profonde ; depuis son analyse de *la République* (Platon, cité dans Diamond, 2003), Diamond argumente que la culture grecque reconnaissait une dimension féminine transversale à toutes les personnes, mais elle englobait des attributs nocifs. Le mythe des *Amazones* illustre bien ce rejet, puisqu'il évoque une société inversée, où les femmes ont les rôles dominants. Toutefois, pour y parvenir, ces guerrières ont dû adopter des « comportements masculins » : elles priorisaient les bébés filles sur les garçons et déléguaient le garde d'enfants aux hommes. De plus, ce mythe montre les Amazones comme des ennemies d'Athènes, ce qui exemplifie la cosmovision patriarcale des Grecs, où la

contraposition bien-mal se transpose à celle du masculin-féminin, Athènes-Amazones (Cisoux, 1995).

Cette paradoxe évitement-dépendance ne se limite pas à une vision binaire de nature misogyne. Diamond (2003) a observé aussi que le théâtre grec imposait une image de femme idéale à partir des paramètres établis par des hommes. Pour démontrer ce point, Case (1988) propose une réinterprétation du mythe d'Athéna, où elle souligne les couches de domination patriarcale qui commencent avec la figure de Zeus :

Il dévore son épouse, Métis, pour obtenir son pouvoir de **reproduction** et puis il donne naissance à **Athéna** : elle représente la fin de la menace de l'utérus, car elle n'a pas de mère (**ce qui brise la ligne matriarcale et empêche l'identification avec ceux de son même sexe**) ni de sexualité (elle **demeure vierge**), elle vainc les Amazones et fait alliance avec le règne de Zeus et Apollon pour sauver Athènes. (Case, 1988, p. 10)⁶ [gras ajouté]

Ainsi, Case (1988) souligne trois principes patriarcaux qui traversent l'histoire d'Athéna : en premier lieu, elle est née grâce au pouvoir de fertilité que Zeus a extrait de son épouse, ce qui implique une sorte d'indépendance reproductive signalant la femme comme un facteur secondaire dans la natalité. En deuxième lieu, cette naissance non seulement la sépare de son ascendance féminine, mais affecte aussi sa connexion avec les femmes ; cela est visible dans *L'Orestie* (Eschyle, 458 av. J. C., cité dans Case, 1988), où la victoire d'Athéna sur les Amazones dans le siège d'Athènes peut être vue comme une bataille symbolique, où la femme soumise (Athéna)

⁶ He swallows his wife, Metis, in order to gain her **power of reproduction** and then gives birth to Athena. Athena represents the end of the dangers of the womb, for **she has no mother (breaking the matriarchal line and subverting identification with her own sex)**, has no sexuality (she remains a virgin), defeats the Amazons, allies herself with the reign of Zeus and Apollo, and thereby brings order to Athens.

gagne face à la femme « puissante » (les Amazonas). Le personnage d'Athéna représenterait, alors, une femme à laquelle la société a arraché sa vraie identité pour en implanter une plus « appropriée », donc, masculine. En plus, elle serait instrumentalisée, puisqu'elle doit transmettre cette « identité exemplaire » à ses paires. Quant au troisième principe patriarcal, il concerne l'indifférence de cette déesse face aux actes misogynes, qui a lieu à travers ses alliances avec Zeus et Apollon; d'abord, il faut observer que le dieu de la foudre a tué la mère d'Athéna, sans aucune répercussion, afin d'acquérir la fertilité féminine. De l'autre côté, Apollon est une déité qui exige aux femmes de devenir « tribut sexuel » si elles aspirent à la citoyenneté et, en cas de rejet, le dieu les expulse du discours public (Case, 1988). Donc, lorsqu'Athéna accepte servir à Apollon et à Zeus, elle approuve implicitement leurs actions misogynes.

En effet, dans la pièce *Les Euménides* (Eschyle, 458 av. J. C. cité dans Case, 1988), les Euménides suivent Oreste pour le matricide qu'il a commis. Vu que la victime a été la reine, Apollon envoie Athéna pour juger Oreste dans un tribunal spécial. Postérieurement, la déesse absout le coupable et relègue les Euménides à la protection des matrimoines. Similairement, dans la même pièce, le roi Agamemnon viole et capture Cassandra, mais il reste impuni devant les dieux athéniens (Case, 1988). De cette sorte, Athéna incarne une femme qui s'identifie avec les pratiques patriarcales et qui les perpétue même.

De cette façon, à partir de *Les Euménides* (Eschyle, 458 av. J. C. cité dans Case, 1988) on peut voir que le théâtre grec normalisait deux couches de comportements patriarcaux : d'une part, il présente un double rejet de la participation féminine et, de l'autre part, les pièces y jouées montrent une femme manipulée et instrumentalisée. Diamond (2003) définit cette dernière image comme celle de la *femme fictive*, puisqu'elle provient d'un moule fabriqué par les intérêts patriarcaux. Pour rendre ironique le terme aristotélique de *mimesis*, Irigaray (1985), philosophe et

écrivaine féministe, a baptisé cette pratique biaisée comme *mimesis imposée* : la transmission de la figure féminine « acceptable » à travers des représentations patriarcales dans la littérature. Case (1988) explique que ce mécanisme d'imitation forcée apparaît car la société patriarcale a besoin « d'un autre » pour se magnifier. Dans d'autres mots, le théâtre grec emploie la *mimesis imposée* pour créer une femme fictive qui, en plus d'avoir une personnalité manipulée, rend possible un contraste qui magnifie leur masculinité.

Malgré cette tradition décourageante, des dramaturges ont résisté depuis l'Antiquité. Case (1988) évoque les femmes-mimes, qui constitueraient les premières actrices et autrices dramatiques de l'occident. Malheureusement, il n'existe pas des registres sur leurs ouvrages. De surcroît, certaines de ces mimes étaient des courtisanes, donc plusieurs registres fixaient leur activité sexuelle au lieu de celle artistique (Diamond, 2003).

Plus tard, autour du X^e siècle, l'on trouve des femmes-dramaturges comme Hrotsvit de Gandersheim, qui a écrit des pièces à l'époque de l'Empire Romain. Sur cette autrice, Case (1988) commente qu'elle propose la chasteté comme alternative aux actes misogynes tels que le mariage imposé ou le viol. De cette sorte, Hrotsvit contre-attaque la *mimesis imposée* montrant que, même si la chasteté peut résulter exagérée, c'était l'une des sorties de ce système patriarcal. En plus, son œuvre représente une transformation de la femme fictive en une image plus réaliste pour l'identité des femmes. Dès lors, on pourrait dire que Hrotsvit a employé les règles patriarcales en sa faveur pour promouvoir l'indépendance féminine et, d'un autre côté, elle a aussi exposé la sexualisation des femmes à travers ses pièces de théâtre. Case (1988) illustre ce propos en commentant une scène de la pièce *Dulcitius* (Hrosvita, 935-937, citée par Case, 1988), où « l'empereur rentre en prison et un sortilège l'envahi, provoquant ainsi qu'il fasse l'amour aux pots et aux casseroles car il pense que ce sont des femmes. Cette scène illustre un commentaire plein d'esprit sur la confusion du

désir sexuel masculin [traduction libre] » (p. 33)⁸. Ici le désir masculin décontrôlé devient sexualisation, réduisant les femmes à un objet sensé d'étancher son désir sexuel. Dans cette optique, Hrotsvit veillerait à reconfigurer l'image des femmes et dénoncer des actes misogynes (Case, 1988; García, 2021).

Les pièces de Hrotsvit se présentaient dans son monastère, protestant ainsi contre la double interdiction des femmes au théâtre (Case, 1988), puisqu'il y avait des spectatrices et des actrices ; mais ce contexte a aussi produit un isolement qui a retardé la publication de ses ouvrages. En fait, le poète allemand Conrad Celtis (cité dans García, 2021) n'a publié les ouvrages de Hrotsvit qu'en 1494. Ces grandes distances temporelles entre l'autrice et sa publication soulignent une ségrégation délibérée, attribué par Case (1988) à un mépris des créatrices, vu que leurs ouvrages sont fréquemment considérées dépourvus de tradition, *ergo*, ignorés par leur « futilité » culturelle (Case, 1988; Diamond, 2003; Irigaray, 1985). Dans cette perspective, l'on peut considérer que Hrotsvit fait preuve de la présence significative des femmes dans l'histoire théâtrale, mais aussi de l'obscurantisme patriarcal qui existait.

Cette ségrégation s'est prolongée, vu que le théâtre de l'ère Élisabéthaine (1558-1603) a maintenu les traditions grecques. En fait, Case (1988) mentionne que dans les pièces de Shakespeare on employait des garçons pour jouer les personnages féminins, puisqu'ils perpétuaient la conception de la femme comme un être dépendant en l'assimilant à un mineur. Dès lors, ce portrait laisserait comprendre que les pièces élisabéthaines n'ont pas évité cette dichotomie patriarcale. D'autre part, l'ère Élisabéthaine a ouvert les portes du théâtre aux femmes, contribuant ainsi à la dépatriarcalisation, puisque, les femmes du commun ont commencé à joindre des groupes de

⁸ As he [the emperor] enters the prison, a spell overcomes him and he makes love to the pots and pans, thinking that they are the women. This scene provides a witty comment on the confusion of male desire.

théâtre locaux ; celles d'un haut statut social intégraient des *masques*, des spectacles anglais de renommée (Case, 1988). Toutefois, cette situation était encore controversée. En effet, la recherche de Case (1988) confirme l'exclusion des femmes dans le théâtre élisabéthain sous deux arguments : d'un côté, certains directeurs considéraient que la voix des femmes ne résonnait pas suffisamment dans des cathédrales ou des espaces ouverts. De l'autre côté, les actrices « symbolisaient » l'immoralité sexuelle, de manière qu'il fallait les expulser des théâtres selon l'idéologie catholique.

En dépit des conditions défavorables, à la fin du XVII^e siècle, la dramaturge anglaise Aphra Behn (citée dans Case, 1988) a revendiqué le rôle des femmes comme créatrices en produisant 17 pièces, dont la plupart se sont présentées au moins 200 fois (Case, 1988). Behn a réussi ce succès malgré son départ compliqué : elle était devenue veuve très jeune et, en plus, l'Angleterre n'a pas rétribué son travail comme espionne dans la guerre anglo-néerlandaise (Case, 1988). Ainsi, Behn a dû exploiter son talent dramaturgique pour subvenir ses besoins. En fait, Virginia Woolf a commenté que « maintenant que Behn y était parvenue, les filles pouvaient dire à leur parents “ vous ne devez pas me donner une allocation, je peux gagner de l'argent par ma plume ” [traduction libre] » (1987, p. 70)¹¹. Ainsi, l'initiative de Behn a eu un double impact dans l'histoire de l'art dramatique autour des femmes : d'une part, elle a encouragé d'autres autrices à trouver dans leur passion d'écriture un moyen de subsistance et, d'une autre part, elle a renforcé la reconnaissance des femmes dramaturges dans la société. Diamond (2003) ajoute que Behn a contredit le mariage imposée et d'autres exploitations économiques qui ciblaient les femmes. Dès lors, elle aurait maintenu la mission émancipatrice de Hrotsvit, puisque les ouvrages de Behn dénoncent aussi la chosification des femmes. De surcroît, Case (1988) et Diamond (2003)

¹¹ For now that Aphra Behn had done it, girls could go to their parents and say, You need not give me an allowance ; I can make money by my pen.

remarquent que elle a aussi souligné la subjectivité des femmes ; à titre d'exemple, *The Rover* (Behn, 1677, citée dans Johnson, 2022) montre une histoire chevaleresque où les femmes ne sont pas des « prix », mais des sujets indépendants qui choisissent leur destins.

Le XVIII^e siècle semble avoir suivi la tendance, car la présence des femmes au théâtre a augmenté. Pour illustrer ceci, Case (1988) évoque Sor Juana Inés de la Cruz, dont les ouvrages critiquent le catholicisme colonial au Mexique. Toutefois, ses pièces sont reconnues aussi grâce à l'intégration des traditions natives dans leur narration. Dès lors, Sor Juana Inés a relevé la critique colonialiste dans le répertoire des outils chez les femmes-dramaturges. D'un autre côté, au nord du Mexique, Mercy Warren écrivait pour les révolutionnaires étatsuniennes. Parmi ses ouvrages, on pourrait souligner *The Ladies of Castile* (Warren, 1790, cité dans Case, 1988) où elle défie la dichotomie patriarcale encore maintenue par des groupes insurgés. Ces deux brefs portraits de femmes-dramaturges montre que les femmes ont participé activement dans les moments historiques et théâtraux clés du XVIII^e siècle. Malheureusement, Warren et Sor Juana Inés sont tombées également dans l'obscurantisme patriarcal, puisque leur rôle de pionnières est resté historiquement peu significatif dans l'étude théâtral (Case, 1988; Diamond, 2003).

Ce panorama de l'Antiquité au XVIII^e siècle nous montre que l'histoire des femmes dans le théâtre occidental a été un parcours ardu, bouleversé par la dichotomie patriarcale moyennant des mécanismes de ségrégation : le premier obstacle provenant de l'absence d'actrices et de spectatrices par le double rejet apparu dans la Grèce Antique. Cette pratique va de pair avec la *mimesis imposée*, une stratégie pour façonner l'image de la « femme idéale », or, une femme fictive qui avait comme objectif naturaliser, soit par le discours, soit par la violence, les actes misogynes envers les femmes. Cependant, il se peut que le mécanisme le plus frappant soit l'obscurantisme patriarcal, c'est-à-dire, la tendance des experts à dévaluer la création des femmes (Beauvoir,

1990a; Case, 1988; Diamond, 2003; Irigaray, 1985; Woolf, 1987). Il est indéniable, donc, que les mécanismes patriarcaux ont entravé la participation des femmes au théâtre depuis longtemps.

D'autre part, grâce aux analyses de Diamond (2003) et Case (1988) en plus d'avoir récupéré l'histoire des femmes au théâtre, ces deux académiques ont aussi conceptualisé et tracé des problèmes comme la sexualisation ou la chosification. Nonobstant, ce cadre historique s'éloigne légèrement du contexte des *Fées Ont Soif* (Boucher, 2008). Par conséquent, la section suivante se centrera sur le théâtre francophone et les mouvements féministes y liées, principales influences de Boucher (2008).

II.2. Le Tissu entre *Féminisme et Théâtre Francophone (XIXe et XXe Siècles)*

Dans le scénario francophone, les ouvrages de l'écrivaine et dramaturge George Sand sont aussi considérés comme un monolithe dans la tradition théâtrale des femmes et la littérature féministe (Tricotel, 1984). Pour comprendre ces appréciations, il faudra connaître son histoire : Aurore Dupin, son nom réel, est née au sein d'une famille parisienne aristocratique selon la ligne paternelle, mais populaire par l'héritage maternelle ; elle s'est masquée derrière un pseudonyme masculin dû aux biais patriarcaux dans le commerce des arts au XIXe siècle (Sand 1855, citée par Helms, 2017). Quant à ses pièces théâtrales, elles dépeignent une société égalitaire, vu qu'elles évoquent des enjeux sociaux et éthiques. Par exemple, *Le Mariage de Victorine* (Sand, 1831, cité dans Martinez, 2017) montre une histoire qui conteste les normes sociales : le père de Victorine l'oblige à épouser Fulgence, homme bourgeois et l'assistant de son patron, tandis qu'elle aime l'ouvrier Alexis. À la fin, elle démontre un sentiment si profond qu'il émeut son père et la famille du patron, de façon qu'ils acceptent la relation amoureuse entre Victorine et Alexis. Ainsi, dans cet ouvrage Sand démontrerait son inquiétude pour reconfigurer des paradigmes sociaux autour des femmes, puisque cette histoire brise deux traditions : d'un côté, cette narration montre un

mariage arrangé afin d'expliciter la frustration impliquée et, ensuite, la pièce le déconstruit par un final alternatif. D'un autre côté, l'acte subversive antérieur constituerait aussi une exigence de reconnaître le libre arbitre des femmes pour éviter telles frustrations. En outre, la pièce de Sand (1831, cité dans Martinez, 2017) aurait réussi cette transformation via la discussion entre personnages, ce qui illustrerait l'importance du travail en société pour transformer ces paradigmes patriarcaux. D'après l'analyse de l'écrivaine française Tricotel (1984), l'ouvrage de Sand veille à promouvoir la générosité, l'amitié, l'antimatérialisme et la démocratie : « Dans *Le Pressoir*, par exemple, elle fait triompher l'amitié sur la jalousie ; dans *Cosima*, c'est la grandeur du pardon qu'elle exalte » (Tricotel, 1984, p. 14). Compte tenu des valeurs que Tricotel (1984) a soulignées, il est plausible de dire que les pièces de Sand cherchent à renforcer la sympathie et la pensée critique.

En fait, l'article de la chercheuse brésilienne Fachin (1986) corrobore cette idée grâce au analyse de 25 pièces théâtrales sandiennes sous la méthode de Souriau (1950) : cette approche analytique du théâtre consiste en identifier « les rôles universels » proposés par le philosophe français Souriau (1950) afin de comprendre ou comparer des ouvrages dramatiques. Dans son travail, Fachin (1986) démontre que dans les pièces sandiennes le peuple, dans différentes manifestations, est à la fois le sujet du drame et le libérateur.

Gabriel (Sand, 1839) constituerait une pièce adéquate pour tracer la pensée féministe de Sand, puisque les inégalités dans les rôles de genre en sont l'axe principal : l'histoire évoque l'époque médiévale où les femmes étaient totalement ségréguées de la sphère publique, de manière qu'elles ne pouvaient ni posséder ni hériter des biens. Dès lors, le duc de Montgobert demande ses serveurs d'élever sa seule fille, « Gabriel », comme un garçon pour qu'elle puisse devenir son héritier. Plus tard dans la pièce, la reconnaissance de cette duplicité provoque des contradictions qui tourmentent Gabriel jusqu'à sa mort : « plutôt que d'en subir l'affront je déchirerai cette poitrine,

je mutilerai ce sein jusqu'à le rendre un objet d'horreur à ceux qui le verront , et nul ne sourira à l'aspect de ma nudité » (Sand, 1839, p. 241). Ainsi, *Gabriel* (Sand, 1839) illustrerait, d'un côté, le concept de genre comme une construction sociale qui provient des règles arbitraires. Et, de l'autre côté, la pièce exacerberait la dichotomie patriarcale homme/femme dans le but de mettre en lumière ses conséquences néfastes.

Selon cette approche, *Gabriel* (Sand, 1839) est un ouvrage qui condamne les limitations auxquelles les diverses manifestations du patriarcat soumettent les femmes. Compte tenu de l'antérieur analyse de *Gabriel* (Sand, 1839) et celui de *Le Mariage de Victorine* (Sand, 1831, cité dans Martinez, 2017), Sand constituerait un précédent dans les autrices qui exigent la reconnaissance de la subjectivité des femmes à travers le théâtre. Autrement dit, Sand incarnerait une des pionnières de la dramaturgie féministe dans le monde francophone.

Grâce aux évolutions sociales, Sand est une des dernières femmes qui doit s'occulter pour publier son œuvre. En effet, à la fin du XIX siècle, les partisans du féminisme commencent à s'organiser pour établir des groupes officiels, mais le *Féminisme* n'était qu'une catégorie qui englobe plusieurs approches cherchant à reconfigurer la conception de « femme ». À cet égard, Diamond (2003) argumente que ces branches suivent « Une analyse engagée du sexe et du genre dans les rapports sociaux matériels, ainsi que dans les structures discursives et représentatives, surtout dans le théâtre et les films qui impliquent le plaisir visuel et le corps » [Traduction libre]¹⁵ (2003, p. 43). Ceci laisse comprendre que les paradigmes de sexe et de genre constituent des piliers thématiques des mouvements féministes, car ils englobent les signes culturels qui définissent l'idée de femme et d'homme (Diamond, 2003). En outre, cette citation montrerait qu'il est imprécis

¹⁵ Combine under different rubrics with different topoi, different political inflections. Yet perhaps all theories that call themselves 'feminist' share a goal; an engaged analysis of sex and gender in material social relations and in discursive and representational structures, especially theater and film, which involve scopic pleasure and the body.

de parler d'un seul concept de féminisme dans la théorie littéraire ou artistique. En conséquence, nous emploierons ici la description des deux mouvements les plus fréquents du théâtre selon l'étude de Case (1988) qui concernent le féminisme radical et le féminisme matérialiste : en premier lieu, le féminisme radical essaie de reconfigurer les relations entre femmes et la perception qu'elles ont d'eux-mêmes. Les dramaturges qui se situent dans ce chemin louent la biologie des femmes et dénoncent ouvertement des actes misogynes, où le viol reste le plus répudié Case (1988).

En ce qui concerne le féminisme matérialiste, il analyse la question du genre comme conséquence du système socio-économique. Case (1988) explique que pour le féminisme matérialiste « les expériences des femmes ne sont pas compréhensibles en dehors de leur contexte historique, qui inclut une organisation économique, un développement de l'histoire nationale et une organisation politique spécifiques » [Traduction libre]¹⁶ (1988, p. 82). Dans d'autres mots, le féminisme matérialiste conçoit le genre comme un construit nécessaire pour maintenir le capitalisme. Pour mieux éclairer cette idée, il est nécessaire d'identifier que cette organisation socioéconomique délègue des tâches spécifiques aux individus en exploitant les idées archétypiques liées aux genres, de cette façon ils peuvent se spécialiser et, en conséquence, être plus efficaces dans leurs travaux (Federici, 2021). À titre de preuve, Case (1988) explique que le capitalisme exploite le rôle de mère : la concentration sur les tâches domestiques et de soin libèrent aux hommes, les employés, des tâches de soin propre, ce qui se traduit par une meilleure condition pour se consacrer à leurs travaux. Federici met en avant que « le manque de rémunération a servi à occulter ce travail, à faire culpabiliser les femmes qui ont voulu le refuser et à les rendre dépendantes de leurs maris » (2021, paragraphe 17). De ce fait, le rôle de mère serait un travail

¹⁶ Women's experiences cannot be understood outside of their specific historical context, which includes a specific type of economic organisation and specific developments in national history and political organization.

non rémunéré exploité par le capitalisme, puisqu'il sert, d'un côté, à limiter l'indépendance des femmes et, de l'autre côté, à maintenir les hommes salariés, ainsi qu'à élever et prendre soin des enfants « les futures salariés » (Case, 1988; Federici, 2021). D'après cette optique du féminisme matérialiste, la conception de genre dépendrait de la société en entier. Dès lors, ce mouvement promeut la resignification du genre en mobilisant la totalité de la structure sociale, ce qui implique l'histoire, l'économie, la politique et la société. Grâce à cette perception multifactorielle, le féminisme matérialiste pourrait tracer les comportements patriarcaux dans son grand éventail de dimensions : l'oppression des relations inégales de pouvoir, qui peut même avoir lieu entre des femmes de classes socio-économiques diverses ; la dépendance financière qui oblige certaines femmes à rester dans des relations ou dans des travaux dénigrants ; l'exploitation économique concernant la biologie des femmes, tels que les produits de menstruation ou les avortements (Case, 1988). Dès lors, le féminisme matérialiste saisit l'oppression envers les femmes comme le produit des mécanismes sociaux et économiques. Telle condition aboutirait à des ouvrages de théâtre qui critiquent tout le tissu social jusqu'à défaire le nœud constrictif qui retient les femmes.

Bien que ce projet ne cherche pas à classer les ouvrages dans l'une des branches féministes présentées, grâce aux descriptions antérieures des deux mouvements, nous pourrions mieux interpréter dans quelle mesure les auteures s'inscrivent dans une perspective féministe. En guise d'exemple, nous trouvons la dramaturge québécoise Françoise Loranger, dont l'œuvre rappelle les principes du féminisme matérialiste dû à sa critique envers plusieurs couches patriarcales de la société canadienne. Quant à ses pièces, Loranger a dépeint l'enquête d'identité nationale, la ségrégation linguistique et l'introspection (Marois, 1986). À titre illustratif, on peut citer la libération de Gertrude dans la pièce *Encore Cinq Minutes* (Loranger, 1967, cité dans Chamney, 1974) car il s'agit d'une mère qui sert sa famille depuis longtemps, mais qui devient

dispensable au présent. Après avoir reconnu cette situation, Gertrude reconnaît sa subjectivité et elle décide de quitter sa famille pour renouveler le sens de sa propre vie. Un portrait similaire est dépeint autour du vieil homme protagoniste d'*Une Maison... un jour* (Loranger, 1965, cité dans Chamney, 1974), qui abandonne son idéologie conservatrice. En effet, cette conjonction laisse entrevoir que, à travers son œuvre, Loranger a promu la libération de soi chez les femmes et les hommes, ce qui aboutit dans une subversion des mécanismes oppressifs imbriqués dans la société.

De son côté, Hélène Pedneault se distingue pour continuer la tradition de Loranger au sein de la société québécoise (Sabourin, 2015). Un bon exemple en est sa pièce *La Déposition* (Pedneault, 1988, cité dans Pavlovic, 1988), où Léa accusée de la mort de sa mère, raison pour laquelle un inspecteur l'interroge. La pièce conclut avec l'acceptation du crime, mais les dialogues révèlent une analyse autour de la violence psychologique, familiale et symbolique envers les femmes (Espace Go, 1989). Pavlovic comment que « c'est bel et bien une déposition, au sens de confession et de déchéance, au sens de destitution aussi (Léa a déposé sa mère comme on dépose un souverain et désormais, c'est elle qui règne) » (1988, p. 169). Ceci suggérerait que la pièce de Pedneault (1988, cité dans Pavlovic, 1988) exprime le besoin de dépasser les vieux archétypes que la société a incrustés dans la pensée des femmes.. Ainsi, la profonde répulsion de Léa envers les rôles imposés aux femmes se serait concrétisée dans la mort de sa mère, ce qui, d'une part, est un acte issu de la désespération et, de l'autre part, un acte libérateur. En tout cas, *La Déposition* (Pedneault, 1988, cité dans Pavlovic, 1988) mettrait en lumière l'oppression des systèmes patriarcaux contre la subjectivité des femmes en explicitant ses conséquences.

Compte tenu de ses actions, Pedneault a fortifié le mouvement féministe au Québec par deux voies : d'une part, *La Déposition* (Pedneault, 1988, cité dans Pavlovic, 1988) critiquerait les structures qui contraignent les femmes, ce qui s'accorde avec le féminisme matérialiste ; de l'autre

part, elle a renforcé la tradition féministe en revivant des voix fondatrices. En effet, Pedneault a inspiré d'autres féministes comme Denise Boucher qui, à côté de 68 autres dramaturges, a contribué à la reconstruction de son portrait dans *Qui est Hélène Pedneault ?* (2013, Dupont, cité dans Sabourin, 2015).

Cette révision laconique du lien entre le féminisme et le théâtre franco-canadien nous aide à éclairer le contexte de l'œuvre de Boucher : d'emblée, Sand — Dupin — a rendu le théâtre francophone un terrain fertile pour le développement de la subjectivité politique des femmes. C'est fort probable, alors, que l'esprit pionnier de celle dernière ait libéré (in)directement le chemin pour l'œuvre de Boucher. Loranger, de son côté, incarne cet esprit émancipateur qui, à travers ses pièces, critique les structures désuètes de la société québécoise avant la Révolution tranquille ; la création de Loranger montre que la libération des femmes requiert également une reconfiguration des structures socio-économiques conservatrices, concordant ainsi avec les principes du féminisme matérialiste. En effet, cette idée peut se relier à celle de la procédure judiciaire dénigrante soufferte par Madeleine dans *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008), où elle dénonce l'homme qui l'a violée, mais le tribunal invalide son accusation vu qu'elle exerçait la prostitution. Ainsi, Boucher illustre le jugement biaisé du mécanisme politique comme le produit d'une société patriarcale. De cette sorte, elle partagerait des traits issus du féminisme matérialiste avec Loranger, ce qui refléterait une certaine influence de cette dernière dans le travail de Boucher.

Finalement, Pedneault reste l'un des reflets les plus précis du contexte où Boucher a développé son ouvrage. Au-delà du fait que toutes les deux dramaturges ont consacré ses œuvres au féminisme, leurs approches s'alignent aussi : dans *Les Fées ont Soif* (Boucher, 2008), le personnage de La Vierge critique la violence symbolique envers les femmes, ce qui est aussi le but suivi par Pedneault dans *La Déposition* (Pedneault, 1988, cité dans Pavlovic, 1988). D'un autre

côté, Boucher (2008) dépeint le conflit idéologique de Marie envers sa propre mère, en étant elle-même une mère épuisée qui se demande pourquoi sa génitrice maintenait tel rôle et pourquoi elle le lui a hérité. Cette réflexion est similaire à la déposition symbolique derrière la mère morte de Léa. Dès lors, il est possible de dire que la coïncidence thématique des deux dramaturges révèle un contexte féministe commun lors de la Révolution tranquille.

Ces liens entre Boucher (2008) et les trois dramaturges francophones évoquées ici permet, donc, de tracer une idéologie féministe commune, de façon qu'elle représenterait une créatrice clé chez la dramaturgie grâce à la longue tradition du théâtre francophone féministe que Boucher (2008) catalyse.

Après la lecture de *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008), on aperçoit des stratégies de subversion innovatrices qui représentent les objectives du féminisme. Nous aborderons ceux derniers dans le chapitre d'analyse, cependant, il est nécessaire d'emblée conceptualiser les rôles que Boucher (2008) veille à déconstruire dans cette pièce. Ainsi, la troisième partie de ce chapitre essaiera de délimiter la conception des trois archétypes passifs critiqués par *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008).

III. Archétypes des Femmes dans *Les Fées Ont Soif*

À l'angélisme, il lui faut opposer le charnel, à la pureté, le corporel et à la victimisation, l'affirmation de soi. (Grépat, 2020, p. 4)

La dichotomie patriarcale a servi à façonner une société qui met aux hommes dans l'échelon le plus haut de la hiérarchie. Cette perception proviendrait de la nature dichotomique du discours, où un concept existe grâce à l'opposition contre autrui ; les paires lumière/obscurité, bon/mauvais ou jour/nuit démontrent cette construction de la réalité à partir des dichotomies. Donc,

dans cette cosmovision la femme est devenue l'« autre » qui permet la définition de l'« Un », l'homme (Beauvoir, 1990a; Cisoux, 1995).

En plus, la philosophe, linguiste et psychanalyste féministe Irigaray (1974) souligne que cette dichotomie patriarcale s'est perpétuée sous d'autres discours modernes, surtout dans la philosophie. Elle met en lumière Freud, dont l'œuvre étudie la nature et évolutions des femmes ayant comme référence l'homme. De surcroît, ce philosophe fonde ses arguments sur sa perception masculine des actes sexuels. C'est-à-dire, il justifie le « rôle passif » des femmes en énonçant que la « nature réceptive » de son organe reproductif est une déformation de celui masculin (Irigay, 1974). Pour l'auteure, cette vision freudienne de la femme comme un « homme incomplète » n'est qu'un sophisme patriarcal. Pour l'exemplifier, Irigaray (1974) commente de bon esprit que « il y a bien sûr les seins. Mais ils sont à classer parmi les caractères sexuels *secondaires*, dits secondaires. Ce qui justifie, sans doute, que l'on s'interroge assez peu sur les effets possibles de leur atrophie chez le mâle » (1974, p. 21). Ainsi, il est possible d'apercevoir une tergiversation du contraste homme/femme pour le rendre synonyme de supérieur/inferieur.

De cette sorte, on peut constater que les paradigmes imposés aux femmes reposent sur une cosmovision biaisée par le bénéfice patriarcal. De plus, Beauvoir (1990b) argumente que cette inégalité s'ancre aussi dans la culture en comparant l'enfance des filles et des garçons : les deux montrent une condition corporelle très similaire avant la puberté, leur curiosité n'ayant aucun rapport avec son genre. Cependant, Beauvoir (1990b) constate une imposition précoce de la coquetterie, la passivité et la maternité à la fille. Donc, elle conclut qu'il s'agit de la transmission d'un comportement passif et utilitaire que la culture a attaché aux femmes. De l'autre côté, Beauvoir (1990) dénonce que cette imposition se transmet aussi à travers des mythes fondateurs : « Législateurs, prêtres, philosophes, écrivains, savants [...] Les religions forgées par les hommes

reflètent cette volonté de domination : dans les légendes d'Ève, de Pandore, ils ont puisé des armes. Ils ont mis la philosophie, la théologie à leur service » (1990, p. 24). Beauvoir (1990) expose ainsi comment les mythologies occidentales ont créé des narrations qui punissent le libre arbitre chez les femmes. Bien qu'elles ne sont que des narrations, Cisoux (1995) explique que ces symboles façonnent aussi le comportement de ceux qui se sentent y représentés, or, les femmes. De cette façon, la mythologie — surtout celle religieuse — s'unit à la culture, la biologie et le discours comme mécanismes qui perpétuent la dichotomie patriarcale.

Étant donné cette imposition multidimensionnelle, il est compréhensible que la critique de *Les fées Ont Soif* (Boucher, 2008) comprenne plusieurs couches. En effet, la critique envers la religion chrétienne qui incarne la Statue est une des plus étudiées : la revue québécoise *Autre Parole* (Roy, 1979) a rassemblé des théologiennes féministes qui ont analysé la pièce de Boucher dans leur domaine, privilégiant ainsi l'étude de La Statue, qui représente un questionnement des valeurs transmis par la Vierge. Bien qu'il s'agît d'une critique envers un symbole important du catholicisme, elles ont considéré cet acte disruptif comme essentiel pour dévoiler les secteurs de l'église qui aliènent les femmes. De surcroît, les autrices ont coïncidé dans la réappropriation de l'image de La Vierge en retournant au réalisme de Marie de Nazareth : comprendre la Vierge Marie comme une femme historique, en évoquant la subjectivité et les dimensions humaines y impliquées. Dumais l'exprime éloquentement cette idée en nous invitant à la concevoir « dans toutes ses dimensions de femme, femme vivante, active, pleine d'initiative, ayant une sexualité, présente à ses désirs, ouverte sur l'humanité et sur l'éternel, en cheminement face à son identité » (Dumais, 1979, p. 19). Donc, il est possible de dire que la revue l'*Autre Parole* ne cible pas un favoritisme ou une condescendance envers les femmes, mais il s'agit plutôt d'explicitier l'inspiration surgie de

Les Fées ont Soif pour ré-signifier les symboles qui configurent l'identité féminine dans la religion catholique.

Toutefois, le collective de l'*Autre Parole* a aussi abordé les autres archétypes représentés par Marie (personnage de mère) et Madeleine (la prostituée) ; leurs dialogues s'entrelacent au fil de l'œuvre, puisque leurs problèmes ont trois conditions communes : premièrement, leurs rôles ont été façonnés par et pour la société patriarcale. Deuxièmement, les trois personnages sont isolés dans un scénario — physique et dialogique — considéré typique de leur archétype ; par exemple, Marie se trouve dans sa maison et Madeleine sur un lit dans une chambre. Troisièmement, cet isolement n'est brisé que quand elles dialoguent ou chantent ensemble. C'est cette union un des raisons pour lesquelles les autrices de l'*Autre Parole* (Roy, 1979) emploient l'expression *trinité féminine* pour se référer aux protagonistes de *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008). En plus, elles admettent l'adoption de cette image satirique par rapport à celle de la sainte trinité dans sa conception patriarcal (Roy, 1979 ; Fernandes-Dias, 2008).

Fernandes-Dias (2008) a aussi analysé *les Fées ont Soif* d'un point de vue religieux, mais sous le prisme du blasphème en reprenant la conception de Lawton (1970, cité dans Fernandes-Dias, 2008), qui le définit comme un acte révolutionnaire dans les arts. Ainsi, le blasphème pour Fernandes-Dias (2008) signifie l'émergence de nouvelles identités, dont les lectures pourraient transformer des structures socio-culturelles obsolètes qui empêchent le progrès. Cette définition du blasphème surgit aussi à partir des idées de Barthes (1957, cité dans Fernandes-Dias, 2008) sur les mythes qui constituent la société à partir des généralisations qu'un groupe social considère naturelles et même importantes pour sa constitution. Toutefois, Barthes (1957, cité dans Fernandes-Dias, 2008) veille à démontrer que ces sont des symboles manipulés selon les intérêts

de certains individus. Donc, Fernandes-Dias (2008) s'appuie sur ces deux théories afin d'exalter l'aspect subversif de *Les Fées Ont Soif*.

Dans ce but, l'auteure emploie aussi la *trinité féminine* pour aborder les problématiques de *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008). Elle l'a décrit explicitement comme « une trinité capable de dénoncer ses peurs, sa misère et son inactivité »¹⁸ (Fernandes-Dias, 2008, p. 83). Dans d'autres mots, pour la chercheuse, la triade de Boucher est une attaque contre les mythes qui enferment les femmes. Pour le démontrer, Fernandes-Dias (2008) aborde en premier lieu les problématiques que Marie confronte : d'un côté, la maternité violente et épuisante et, de l'autre côté, l'anesthésie de la réalité envers la consommation de Valium (anxiolytique). Cependant, elle met l'accent sur l'héritage du mythe pénible de la « maternité-esclavage » des mères à leurs filles, remarquant ainsi l'une des critiques de l'œuvre où d'autres analyses consultées ne s'en sont pas interpellées.

Ensuite, Fernandes-Dias (2008) procède avec un approfondissement du symbolisme autour de La Statue en commentant que « la Vierge brise le plâtre [dont elle est faite], laisse tomber son rosaire et libère le serpent ; le symbole du désir sexuel, une créature condamnée par Dieu dans l'histoire de la Création. Ainsi elle exprime son mépris envers l'ordre préétabli [traduction libre] »¹⁹ (Fernandes-Dias, 2008, p. 87). De cette façon, l'auteure rend visibles deux analogies : la plus évidente est la relation entre le serpent et le désir sexuel et l'autre image est la chute du rosaire et le rejet de l'ordre en évoquant un désaccord avec l'église. Puis, elle en relève d'autres interprétations parmi lesquels la distribution spatiale du scénario est un point principal, étant donné que chaque personnage apparaît dans un espace considéré « typique » de son rôle. Par exemple, Madeleine parle dans une chambre, où elle décrit son exercice de la prostitution. Donc, Boucher

¹⁸ [a] functioning trinity capable of denouncing its fears, its deprivations and its stasis.

¹⁹ the Virgin breaks her plaster cast, drops her rosary and releases the serpent, the symbol of sexual desire, a creature cursed by God in the story of Creation, and expresses her disgust of the existing order.

(2008) crée un contrepoint grâce à un espace neutre au fond du scénario, où les personnages peuvent échanger et être libres (Fernandes-Dias, 2008, p. 84). De cette sorte, elle fait comprendre que cette pièce dramatique contient plusieurs sous-textes subversifs, dont le cible sont les archétypes patriarcaux des femmes.

Jubinville (2011) signale, tout comme Fernandes-Dias (2008), que ces sous-textes de l'œuvre requièrent une étude approfondie pour les comprendre, en promouvant une lecture féministe des *Fées ont Soif*. Elle argumente ceci en affirmant que l'aliénation latente de la femme n'y est pas perceptible qu'à partir de ce point de vue. Bien que ces deux autrices reconnaissent la nature revendicative de cette pièce, Jubinville (2011) l'aborde en se concentrant sur le péritexte. En effet, son article compile d'emblée des commentaires dans divers médias autour de la première de *Les Fées Ont Soif* en 1978 et les analyse pour reconstruire l'accueil de cette pièce chez le public. Après avoir conçu cet inventorie, elle la divise en deux opinions juxtaposées : d'une part, on trouve des partisans, dont plusieurs ont vu leurs expériences reflétées dans l'ouvrage, ainsi que l'inspiration pour les transformer. Pour illustrer ce premier, Jubinville (2011) cite la contestation à une critique négative du Monseigneur Grégoire de Montréal, où une lectrice s'en exprime ainsi : « Je m'emporte direz-vous. Peut-être avez-vous raison. Je m'emporte tels ces missionnaires passionnés dans les mystères de la jungle africaine. Monseigneur, nous avons droit, Denise Boucher et toutes les autres, à notre part de débordement, de passion » (Déry, 1978 : 5, citée dans Jubinville, 2011, p. 66). Cet extrait constitue un geste courageux dans une période conservatrice, surtout si l'on tient compte de la constitution de l'antérieur gouvernement québécois, où la religion jouait un rôle principal (Jubinville, 2011). En vue d'expliquer cette inspiration qui a évoqué la subversion chez les partisans, la chercheuse argumente que la pièce emploie « Les armes du discours polémique que sont la satire, la caricature et le pamphlet. À cela, il faudrait ajouter une

stratégie énonciative globale qui cible précisément l'adversaire. Du reste, ce dernier n'aura [...] se reconnaître » (Jubinvillle, 2011, p. 76). À partir de cette citation, on peut déduire que Jubinvillle (2011) met en valeur la combinaison de critiques explicites et implicites autour de *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008). D'ailleurs, elle ironise le fait que les structures patriarcales n'apercevraient pas la critique de la pièce envers eux. Néanmoins, ce n'est pas totalement vrai, puisque l'autre section des opinions provient des opposants conservateurs. Ceux-ci ont considéré que *Les Fées Ont Soif* attaquaient leur cosmovision.

En fait, le personnage de la Statue a créé une forte polémique, de façon que Stock (2001) a également approfondit son histoire. Donc, L'académique s'appuie sur les idées de Cixoux (1995) et propose une analyse du personnage comme icône de la maternité désexuée. Pour établir une comparaison, Stock emploie la métaphore de la Méduse, qui « Selon Cixous, possède une connaissance de son corps sexuel, la Vierge n'en a aucune. Pour cette raison, au lieu d'être le sujet de son discours, la Vierge ne peut être que l'objet du discours de l'autre » (2001, p. 42). La Statue a bien déclenché plusieurs analyses, mais cet extrait illustre que Stock (2001) se démarque par l'utilisation de l'intertextualité. Cette comparaison créative réussit à visibiliser le conflit entre icône et la vraie identité. Ainsi, l'académique fait émerger le sous-texte de transformation, où la migration d'image à sujet se passe par la connaissance de soi. De cette sorte, on pourrait affirmer que Stock (2001) promeut l'entrelacement de textes en vue de déchiffrer l'implicite dans cette pièce.

D'ailleurs, Stock (2001) relève le désir de Boucher (2008) de réformer la réalité. Pour elle, la dramaturge y a parvenu non seulement en inspirant ses spectateurs, mais aussi par la déconstruction du discours patriarcal. Elle l'exprime en disant que « Ces scènes quasi-réalistes, qui mettent l'accent sur le rôle du physique dans l'existence féminine, fournissent un contraste aux

scènes plus fantastiques qui mettent l'emphase sur le rôle du langage [...] la première étape de la déconstruction du discours patriarcal » (2001, p. 44) Ici l'auteure invite à analyser la combinaison d'expressions littéraires comme instruments qui aident à désassembler le discours patriarcal. En conséquence, on peut conclure que Stock (2001) et Jubinville (2011) confluent dans les idées d'*armes langagières*. De surcroît, cette lecture de l'implicite coïncide avec Fernandes-Dias (2008), dont l'étude aborde les symboles dans la pièce de Boucher (2008). Cependant, Fernandes-Dias (2008) en révélant la serpent-désire-sexuel reste dans l'intertextualité, puisque ce symbole n'est valide que dans un système préétabli (mythologie chrétienne). Quant à Stock (2001), sa recherche passe au-delà des symboles et se centre sur la métamorphose proposée par *Les Fées ont Soif* (Boucher, 2008). En outre, dans l'article de Stock (2001) on aperçoit aussi l'importance de l'intertextualité pour parvenir à son but.

Grâce aux textes consultés, on a pu identifier trois angles qui traversent la Trinité féminine : Premièrement, les auteures de *L'Autre Parole* (1979) ont montré que la Statue projette la dimension religieuse et sa resignification autour de l'identité féminine. De surcroît, leur lecture a suggéré un certain parallélisme entre la mythologie chrétienne et la trinité féminine : Vu son rôle de mère, Marie représenterait le contraire du Dieu « le père », mais aussi le rôle maternel de la Vierge Marie ; la Statue constituerait une parodie envers la dimension symbolique de cette dernière ; quant à Madeleine, elle représenterait le féminin du « fils », étant donné qu'on la nomme « fille de joie ». De plus, une autre interprétation connecterait ce personnage avec Marie-Madeleine, vu qu'elles partagent leur prénom et leur métier. En deuxième lieu, Fernandes-Dias (2008) a souligné, d'un côté, la richesse symbolique qui dénonce et transforme les problématiques des femmes dans la pièce. De l'autre côté, l'académique a approfondi la critique de la maternité-esclavage qui incarne Marie.

Quatrième Chapitre — Cadre Méthodologique

I. Corpus

Pour notre analyse de *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008), nous utiliserons la version publiée en 2008 par la maison d'édition québécoise Éditions Typo. Ce choix est dû à sa libre disponibilité sur la bibliothèque numérique Internet Archive. De plus, cette édition compte avec deux annexes qui ont enrichi notre lecture : D'un côté, le livre inclut un bref témoignage sur la conception de l'ouvrage. De l'autre côté, cette version compile des commentaires faits par des critiques qui mettent en évidence des interprétations positives de la pièce.

Quant à l'extension choisie pour analyse, nous aborderons la totalité de l'histoire des *Fées Ont Soif* (Boucher, 2008). Cette décision provient du fait que les extraits sont susceptibles à s'entrelacer avec d'autres fragments éloignés dans la narration. Ainsi, cette monographie abordera l'histoire complète qui s'étend de la page 17 à la page 76 ; la version analysée ne possède aucune division, donc la seule référence possible sera le numéro de pagination.

II. Démarche Scientifique

Cette monographie emploiera l'analyse de contenu pour aborder le corpus choisi, celui-ci « consiste à décomposer le contenu manifeste d'un ou de plusieurs documents (ce qui est explicite) ou son contenu latent (ce qui fait référence à ce qui n'est pas explicitement dit, donc à ce qui est caché) » (Blanc et al., 2015, p. 104). Ainsi, l'analyse de contenu se sert de diverses stratégies afin de démontrer un phénomène explicite ou implicite dans le corpus proposé. Dans le cas du présent projet, nous cherchons à révéler les stratégies qui déconstruisent les archétypes incarnés par la trinité féminine dans *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008). De cette sorte, l'objectif de cette

monographie s'inscrit plus précisément dans une analyse de contenu latent, vu qu'elle veille à exposer une procédure interne.

III. Méthode d'analyse

L'analyse du contenu latent dans ce document sera de type théorique (Blanc et al., 2015), puisque nous étudierons l'ouvrage choisi moyennant la théorie des topoï. Celle-ci est une branche de l'analyse argumentative du discours, dont le domaine d'étude est la sémantique. Donc, l'objectif de cette théorie est d'étudier comment le discours acquiert du sens grâce à des structures profondes, que l'on nomme *topos* (topoï au pluriel) : « des principes généraux, qui servent d'appui au raisonnement [...] un consensus au sein d'une communauté » (Anscombe & Ducrot, 1995, p. 38). Dans cette perspective, les topoï se réfèrent aux savoirs socio-culturels qui permettent de peaufiner le sens du discours. Pour illustrer cette idée, Anscombe propose l'exemple suivant :

Supposons que X s'indigne : Pierre est un ingrat : je lui ai rendu service, il ne m'a même pas remercié. Une telle indignation repose en fait sur un code moral banal, mais non obligatoire. Et je vois un **topos à l'origine de ce code moral**, quelque chose comme '**Quand quelqu'un vous rend service, on lui doit de la reconnaissance**'. (Anscombe & Ducrot, 1995, p. 40) [gras ajouté]

Grâce à cet extrait, on peut apercevoir que le topos est une règle implicite issue du contexte des interlocuteurs. C'est-à-dire que le discours n'expose pas le topos, il se trouve dans le bagage culturel des participants. En effet, l'exemple pourrait n'avoir aucun sens si le récepteur ne partage pas les mêmes topoï. Anscombe et Ducrot (1995) considèrent cette nature comme la première des trois caractéristiques principales des topoï : le topos provient d'une **croyance partagée** par une collectivité. Le deuxième trait est la **généralité**, car il doit aussi fonctionner en dehors de la situation spécifique mise en analyse ; par exemple, le topos ne doit pas faire référence seulement

à la nature de Pierre ou aux exigences de X. La dernière caractéristique concerne la **gradualité**, ce qui se traduit par une corrélation à l'intérieur du topos ; il y a une condition P qui entraîne une condition Q. Dans la citation, la gradualité s'observe dans le fait que le service a pour corollaire une démonstration de gratitude. Afin de maintenir une symétrie dans notre analyse, nous emploierons les principes cités pour établir le concept de topos.

Malgré ces conditions éclairantes, la remarque d'un topos dépend de la lecture proposée par l'analyste (Amossy, 2006; Anscombe & Ducrot, 1995). Pour systématiser cette interprétation, Anscombe et Ducrot (1995) prennent l'*énoncé* comme une unité minimale d'observation, vu qu'il constitue aussi la structure minimale du discours dans sa dimension sémantique. Cependant, ils admettent que les énoncés ne possèdent pas une structure exacte selon la sémantique, donc leur théorie travaille sur des découpages intuitifs. Ultérieurement, ces énoncés deviennent utiles si le topos qui en est issu accomplit deux paramètres : le topos devra, d'un côté, garder une relation sémantique logique avec l'énoncé et, de l'autre côté, montrer une structure cause-conséquence (gradualité) (Anscombe et Ducrot, 1995). De cette façon l'interprétation des topoï possèdera une rigueur qui permettra comparer des données équivalentes.

Après cette précision dans la conception de topos, cette monographie analysera des énoncés dans *Les Fées Ont Soif* afin d'en extraire les topoï tout en dévoilant ses stratégies de subversion. En conséquence, on essaiera de démontrer la présence et la fonctionnalité des quatre procédés stylistiques de subversion aperçus lors de notre lecture : l'ironie, la parodie, le paradoxe et la métaphore. Pour ce faire, ce document analysera les stratégies qui affectent les topoï selon trois définitions :

- **L'ironie** : L'académique Hutcheon (1995) explique qu'un énoncé ironique comporte un sens littéral *dit*, ainsi qu'un sens implicite ou *non-dit* en même temps.

Elle ajoute que ce dernier ne se manifeste en soi-même car il requiert la conjugaison d'un auteur, un texte, un contexte et un interpréteur pour l'apercevoir.

- **Parodie** : Pour Hutcheon (2000), la parodie est une imitation qui sépare le nouveau texte de celui parodié par une distance critique qui reste implicite ; un bon exemple en est la réincarnation burlesque de la cavalerie dans le *Don Quijote* (cité dans Hutcheon, 2000). Dès lors, elle argumente que la parodie se sert de l'ironie et, en conséquence, elles partagent les mêmes facteurs d'interprétation.
- **Métaphore** : Morier (1961) explique que la métaphore est l'acte de comparer sans employer des formules illustratives tels que « comme » ou « pareil à ». Lakoff & Johnson (2003) approfondissent le concept de métaphore et la décrivent comme un mécanisme qui sert à comprendre et structurer la réalité. Pour illustrer cet argument ils ont épluché la métaphore récurrente « l'argumentation est une guerre », exposant ainsi que l'argument est compris par des figures de bataille : gagner ou perdre un argument ; discuter avec un opposant ; attaque et défendre une position ; planifier une stratégie de réponse. De cette façon, il est plausible de dire que la métaphore est une comparaison implicite qui façonne notre perception et, de ce fait, nos réactions
- **Paradoxe** : C'est une affirmation qui unifie des idées opposées afin de provoquer l'intellect du récepteur. Cette disruption cherche à mieux attirer l'attention sur une idée ou un phénomène ciblé par l'auteur (Brooks, 1960; Morier, 1961).

IV. Procédure

La présente monographie interprétera d'emblée les topoï dans *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008) moyennant les théories d'Anscombe & Ducrot (1995) et d'Amossy (2006). Postérieurement,

nous identifierons les stratégies subversives manifestées dans ces topoï selon les définitions suggérées dans la section antérieure. Pour systématiser ce processus, le choix des extraits suivra trois critères de sélection : 1) L'énoncé concerne au moins un des archétypes de la trinité féminine : vierge, mère ou prostituée. 2) L'interprétation de cet énoncé aboutit à un topos qui accomplit les paramètres méthodologiques. 3) L'analyse du topos identifié manifeste au moins une des stratégies subversives ciblées dans notre méthodologie.

De cette manière, l'analyse essaiera de garantir une égalité de conditions dans la sélection d'extraits avec ces trois critères. Ensuite, nous compilerons les énoncés choisis dans une matrice sur Microsoft Excel (annexe 1), dont le schème synthétisera le processus d'interprétation en cinq parties : En premier lieu, la colonne « référence » contiendra l'énoncé et la page respective dans l'ouvrage. Ensuite, on classifiera l'énoncé par le type archétype qu'il représente selon la « trinité féminine » (mère, vierge et prostituée). En troisième lieu l'on exposera le topos proposé pour l'extrait correspondant. Quant à la quatrième colonne, elle signalera les stratégies subversives que nous avons identifiées en conjuguant l'extrait et son topos. Finalement, le schéma conclura avec une triangulation de l'énoncé, l'archétype et la stratégie subversive ; cette procédure permettra d'expliquer l'analyse effectuée et le possible effet subversif ciblé par Boucher (2008). En outre, il faut clarifier que notre matrice quantifiera l'apparition d'archétypes et stratégies subversives par extrait afin d'identifier des tendances. Le chapitre suivant rendra compte de ce travail, ainsi que des fruits après avoir appliqué la méthodologie décrite.

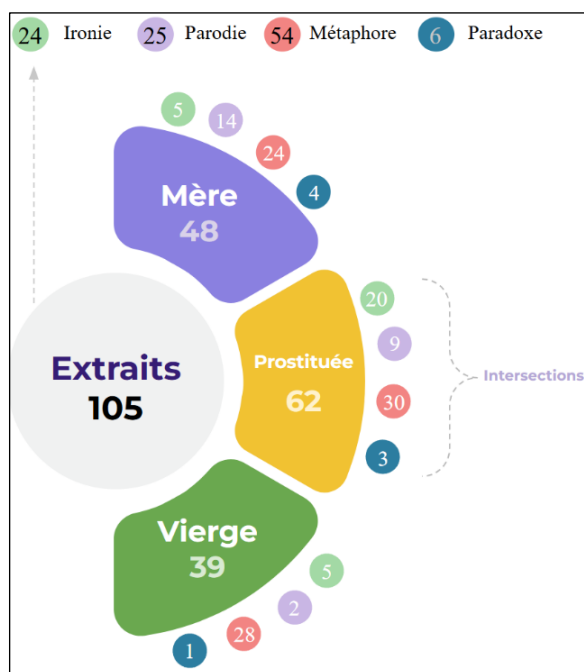
Cinquième Chapitre – Analyse des Résultats

I. Dimension Quantitative

Suivant notre cadre méthodologique, notre deuxième lecture de *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008) a abouti à 105 extraits ou énoncés. L'analyse de ceux derniers dans notre matrice d'analyse ([annexe 1](#)) a permis la mise en évidence de 5 topoï, dont les énoncés liés ont été postérieurement rangés selon les archétypes de la trinité féminine (mère, prostituée et vierge) et selon les procédés littéraires de subversion ciblées (ironie, parodie, métaphore et paradoxe). La Figure 1 ci-dessous synthétise la classification des extraits :

Figure 1

Infographie synthétique de l'analyse : archétypes, stratégies subversives et intersections



Note. Infographie adaptée de "Art Infographics", par Slidesgo, s.d., <https://slidesgo.com/theme/art-infographics#search-infografia&position-72&results-331&rs=search>

Ensuite, on trouve le Tableau 1 qui contient la liste de topoï identifiés :

Tableau 1

Liste de topoï rangés selon leur ordre d'apparition lors de l'analyse

N°	Topoï	Extraits liés
1	Si une femme accepte la maternité, elle doit supporter une souffrance que les autres ne peuvent pas.	4
2	Une femme doit soumettre son désir sexuel à celui des hommes.	26
3	Si une femme devient une mère, elle ne peut pas se développer au-delà des tâches domestiques.	9
4	Les femmes sont des instigatrices sexuelles, dès lors, elles doivent subir un châtiment.	24
5	Une femme n'est pas valable que si elle personnifie une image qui plaît aux systèmes patriarcaux.	37

Cette analyse rend compte de trois phénomènes significatifs : en premier lieu, le décompte final d'énoncés (105) ne coïncide pas avec le décompte issu de la classification d'archétypes (149) ni avec celui de leurs intersections (155), vu que certains extraits ont englobés plus d'un rôle et/ou d'un procédé ; cela pourrait signifier que cette pièce est parvenue à traiter des problématiques transversales à plusieurs femmes. En deuxième lieu, cette synthèse montre que les stratégies subversives de plus forte occurrence dans les énoncés ont été la métaphore (51%) et la parodie (23%) ce qui confirmerait, partiellement, l'entrelacement de poésie et dramaturgie analysé par Stock (2001) et Jubinville (2011). En dernier lieu, la Figure 1 a permis d'apercevoir la forte présence de l'archétype de la prostituée, car 59% des extraits appartiennent à ce dernier. Dès lors, il est plausible de dire que Boucher (2008) s'est centrée spécialement sur la déconstruction de cet archétype, ce qui impliquerait que la critique dans son ouvrage ciblerait surtout la sexualité des femmes. Ces trois tendances révéleraient que même si l'accent est mis sur l'archétype de prostituée, Boucher (2008) a aussi dénoncé des complications autour des femmes en général en conjuguant la

poésie et le théâtre. Cette déduction permettrait de souligner la dimension subversive imbriquée dans le langage artistique de *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008).

D'une autre partie, les intersections de la figure 1 exposent aussi des phénomènes individuels substantielles : d'entrée, l'archétype de mère montre une forte présence de métaphores (50%) et parodie (29%). Vu que ces procédés stylistiques se centrent sur l'imitation, l'on pourrait déduire que Boucher (2008) a dénoncé spécialement les actions limitantes liées à ce rôle. D'un autre côté, l'archétype de prostituée possède la majeure quantité d'extraits ironiques (20), ce qui indiquerait une critique subtile mais non faible. La scène du tribunal après le viol de Madeleine en serait un bon exemple, puisque dans plusieurs commentaires Boucher (2008) dédaigne la normalisation absurde : « Elle a tout fait pour que ça lui arrive » (p.71), « N'importe où. N'importe quand. N'importe comment. Une queue, ça fait jouir. Tout le monde le sait » (p.72) », « Il y eut l'alliance de la justice et de la médecine pour réclamer le droit à donner la jouissance à une prostituée » (p.72). Ainsi, l'archétype de prostituée évoquerait des énoncés qui normalisent des croyances misogynes afin de montrer leur absurdité via l'ironie.

Quant à l'archétype de vierge, l'intersection de métaphore se distingue notablement car elle représente le 71% des extraits. En considérant que cette figure de style modifie les représentations de la réalité, cette occurrence corroborerait les analyses où la Statue représente une critique envers les « symboles féminins » (Roy et al., 1979; Gauvin, 1989, citée dans Boucher, 2008). En effet, dans l'annexe historique de *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008), l'auteure exprime son désir de reformer les images qui construisent le « lignage féminin », c'est-à-dire, les représentations des « femmes-symbole » dont la société se sert pour former leurs conceptions de femme, tels que la Vierge Marie ou les déesses grecques. De ce fait, la focalisation sur la métaphore dans l'archétype de vierge montrerait que la pièce suit une cohérence avec cet objectif de Boucher (2008).

Dès lors, cette analyse démontrerait que chaque archétype a priorisé la dénonciation d'un des phénomènes qui affectent les femmes : tout d'abord, la figure de mère s'est centrée sur les actions et les tâches imposées aux femmes. En ce qui concerne l'archétype de prostituée, ses énoncés critiquent notamment les croyances misogynes normalisées dans la société. Finalement, le personnage de la Statue cible la transformation des « femmes-symbole » dans des femmes plus réelles et ne pas idéalisées. Malgré les trois tendances identifiées, Marie, Madeleine et la Statue ne se limitent pas à une seule problématique, puisque plusieurs lignes de la trinité féminine touchent la maternité, la sexualité et l'iconoclasme, hors de leur archétype, tel que nous essayerons de le démontrer dans la section suivante, à travers la théorie des topoï.

II. Interprétation des Topoï

Comme on l'a illustré dans le Tableau 1, nos critères d'analyse conduisent à recenser 5 topoï identifiés lors de notre lecture. Dû au principe de généralité des topoï, toutes les formulations présentent les femmes en tant que sujets grammaticaux. Il est nécessaire d'éclaircir que cette monographie n'a pas pour finalité de tomber dans une généralisation des femmes mais, afin d'appliquer la théorie des topoï, il faut se servir des construits sociobiologiques patriarcaux contre lesquels Boucher (2008) protestait.

Sans d'autres précisions à ajouter, la liste ci-dessous approfondit l'interprétation des topoï identifiés selon leur ordre d'apparition dans la narration de *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008) :

1. Si une femme accepte la maternité, elle doit supporter une souffrance que les autres ne peuvent pas

Lors de sa présentation, Marie dénonce que « Ils glorifient mes maternités, et pourtant moi ils ne peuvent pas me souffrir » (Boucher, 2008, p. 18). Vu que l'ouvrage n'assigne pas à Marie une personnalité désagréable, la dernière phrase signifierait que personne ne peut pas supporter la

maternité comme elle. De cette sorte, la glorification et la souffrance constituent un paradoxe, puisqu'ils l'admirent en même temps que répudient son rôle. Autrement dit, cet énoncé contient deux affirmations dont une seule peut être vraie si l'autre est fausse ; compte tenu de la solitude et épuisement de Marie dans la pièce, il est probable que l'on ne désire pas imiter son rôle de mère.

En effet, plus tard Marie avoue « J'me sens niaiseuse²¹. Inutile. Ça m'tente pas de rien. C'te bébé-là, même quand i dort i m'enlève tout mon jus. Maman, comment t'as fait ? » (Boucher, 2008, p. 52). La fatigue et la désespération de Marie sont palpables dans cet énoncé et, en plus, on pourrait en déduire deux arguments : d'un côté, cette expression de fatigue est atypique chez l'archétype de mère ou elle est normalement nuancée par des euphémismes, donc, l'extrait serait une imitation exagérée et, par conséquent, une parodie du rôle de mère. De l'autre côté, « Maman, comment t'as fait ? » exprimerait une interrogation littérale sur sa méthode pour supporter la maternité, ce qui écarterait la vocation ou d'autres valeurs positives. De ce fait, eu égard aux misérables images de Marie, sa mère et la mère de Madeleine, l'ouvrage montrerait que la maternité implique souffrir ; être mère serait synonyme de martyr.

Mari manifeste aussi son tourment par des analogies mélancoliques tel que « Je me sens comme une pâte à pain qui voudrait pas lever » (Boucher, 2008, p. 52). Cette image exposerait son découragement, suggérant ainsi que rien ne la motive. Le désespoir atteint son apogée lorsqu'elle annonce « Si je remontais le cours de chacune de mes larmes, à quelles sources j'aboutirais ? Bof ! D'un déluge à l'autre, j'en ai assez. J'en ai assez de tous ces murs ! Je vais me la sasser²², cette vie-là ! » (Boucher, 2008, p. 57). Ici Marie évoque deux métaphores, dont les images expriment le débordement de son mécontentement qui débouche en un désir impératif de changer sa vie. C'est-

²¹ (Québécoisisme) niais, sot, idiot.

²² (Québécoisisme) se sasser : se débarrasser de, finir avec.

à-dire, cet énoncé montrerait que Marie se conçoit désormais comme le sujet de ses actes, du fait qu'elle rejette la souffrance comme condition de la maternité.

En somme, Boucher (2008) a dénoncé l'injustice autour du rôle de mère en exhibant la souffrance derrière ce dernier. Pour ce faire, elle a employé trois procédés stylistiques pour déconstruire le topos numéro 1 : le paradoxe, la parodie et la métaphore.

2. *Une femme doit soumettre son désir sexuel à celui des hommes*

Ce topos possède une forte présence dans *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008), vu qu'il agroupe 26 extraits. En plus, c'est un thème que toute la trinité féminine aborde selon des perspectives différentes qui se rejoignent sur certaines problématiques.

D'entrée, Madeleine incarne plusieurs scènes de chosification, ce que on peut déduire par des énoncés tel que « Je regrette, vos trois minutes sont écoulées » (Boucher, 2008, p.22). Compte tenu du contexte, l'on comprendrait que cet énoncé concerne des rencontres sexuelles dans le cadre de la prostitution. Toutefois, cette critique réside dans la parodique duration de cet acte, puisqu'elle implique une mensuration exacerbée qui serait typique des services ou des produits. De surcroît, la formulation de la phrase rappellerait plutôt à une employée qui doit chronométrer l'activité d'une attraction de foire. Autrement dit, Madeleine exprime son désir sexuel comme un service pour les hommes, ce qui se traduirait par sa propre chosification. Cette optique nuit considérablement son auto-perception, puisqu'elle se réduit elle-même à l'état d'un objet : « Je suis un trou. Je suis un grand trou. Un grand trou où ils engouffrent leurs argents. Un grand trou enfermé dans un rond enfermé dans un cercle qui me serre la tête » (Boucher, 2008, p. 23) En imaginant une analogie péjorative, la métaphore du « trou » dénoncerait comment les hommes « ils » la valorisent seulement par la disponibilité de son organe sexuel. En plus, cet énoncé signalerait la conception dénigrante et utilitaire que Madeleine a appris à projeter sur son propre

corps : un instrument qui lui assure des revenus « leurs argents » en détriment de son intégrité physique et mentale « qui me serre la tête ». Nonobstant, au fil de l'histoire Madeleine devient consciente de cette chosification :

J'ai toujours eu trop de corps pour leur sexe et leurs mains qui demandent et exigent sans cesse. J'ai introjecté, oui, introjecté leurs désirs sans jamais les réaliser. Et j'ai été putain. Pute. Prostituée. Guedoune²³. J'ai sombré dans leurs folies sans jamais trouver les miennes. (Silence.) Ça fait si longtemps que je m'attends. (Boucher, 2008, p. 34)

L'*introjection* est un concept clé ici, car il impliquerait que la société a obligé Madeleine à accepter des rencontres sexuelles unidirectionnelles. En fait, la métaphore « trop de corps pour leur sexe » exposerait les relations sexuelles inégaux, qui ciblent uniquement la satisfaction d'un des sujets. C'est-à-dire, cet « excès de corps » évoquerait l'idée de parts corporelles « superflues » lors du coït, renvoyant ainsi à une vision égoïste de la sexualité. De surcroît, l'image métaphorique autour de la folie et la phrase « je m'attends » constitueraient une critique envers la négligence du propre désir. En fait, elle narre que « les hommes passent dans mon lit. Il n'y en a jamais un qui soit sensuel » (Boucher, 2008, p. 62). Autrement dit, Madeleine s'est senti forcée à accomplir les fantaisies des autres, mais personne n'a satisfait les siennes. Cependant, l'analyse de l'énoncé antérieur illustrerait sa prise de conscience et le désir de reformer cette habitude.

Marie incarne aussi cette problématique lorsqu'elle dit « c'est curieux. J'ai eu deux enfants et c'est comme si ma chair n'avait jamais été traversée » (Boucher, 2008, p. 32). Dans cet extrait, la métaphore du chair symboliserait une insatisfaction corporelle. De plus, le contraste de cette

²³ (Québécoisisme) prostituée, femme légère

image avec le fait d'avoir eu enfants laisserait entendre qu'elle a souffert des relations sexuelles égoïstes. Ainsi, il est plausible de dire que la dimension sexuelle de Marie serait limitée à une tâche reproductive. Cette perception se traduirait par une chosification, vu que son conjoint ne se serait pas inquiété que de ses propres besoins sexuels et/ou sociaux. Compte tenu de cette lecture, la dissonance dans cet extrait servirait à apercevoir la chosification et l'insatisfaction de Marie. Subséquemment dans la pièce, elle en prend conscience aussi et expose cette vision biaisée moyennant une image puissante : « la chair de l'enfant m'érotise / et me flambe seins et cuisses / d'où me voici debout devant toi / ne me pornographie plus / quand tu trembles devant ta propre naissance » (Boucher, 2008, p. 79). D'entrée, on pourrait interpréter « la chair de l'enfant » comme un métaphore évoquant le désir immature de certains hommes. Puis, l'image « flambe cuisses et seins » illustrerait burlesquement l'obsession des hommes pour toucher ces parties du corps, critiquant ainsi la chosification sexuelle. Marie exposerait à travers ces deux métaphores le fait qu'elle se sent réduite aux parties corporelles qui intéressent aux hommes. D'ailleurs, la dernière partie de l'énoncé constitue une sorte de critique explicite, où la pornographie et l'accouchement représenteraient les conceptions extrêmes des corps des femmes : d'un côté l'« utilité » sexuelle et, de l'autre côté, l'instrumentalisation sociale afin d'accomplir un rôle donné.

Cependant, une autre lecture suggérerait que ce contraste entre ces conceptions extrêmes du corps féminin voudrait démontrer l'hypocrisie de la vision patriarcale, cela étant donné que plusieurs hommes admirent le corps de la femme quand il leur résulte érotique, mais le répulsent quand il apparaît dans ses fonctions biologiques. En tout cas, la chosification serait l'axe de la critique imbriquée dans ces métaphores.

La subordination du désir sexuel traverse aussi la Statue, mais sa critique cible surtout la symbolologie des institutions patriarcales car elle mettrait en évidence le mécanisme de la femme

fictive autour du désir sexuel : « (Puis la statue éclate et le serpent tombe par terre.) Qu'est-ce que tu fais là ? Reviens à moi, autour de moi. Ils t'avaient écrasé sous mon talon avec leurs ruses de vieux hommes célibataires » (Boucher, 2008, p. 74). Le serpent représenterait la sexualité comme un pêché : le fait qu'on ait taillé son talon sur le serpent indiquerait que ses sculpteurs cherchaient à illustrer l'appropriation d'une idéologie patriarcale ; dans d'autres mots, l'antérieure pose de la Statue personnifierait une femme qui supprime son propre désir sexuel, or, le modèle imposé par l'église patriarcale. Nonobstant, ultérieurement dans l'histoire la Statue décide de se libérer tout en jouant avec cette symbologie qui l'entoure :

Va, serpent ! Je ne t'écraserai plus. Va ramper. Assume la terre. Elle est bonne.
 Quand j'étais petite, je jouais pieds nus dans la boue. Sachez-le, vieil œdipe du
 pêché ! Toutes vos vieilles ambitions schizophrènes ont été éternuées. Va,
 serpent ! Et il n'y aura plus jamais rien de pareil. Imagine ! (Boucher, 2008, p. 74)

Ce portrait que la Statue décrit conjugue trois idées substantielles via des métaphores : la sexualité comme pêché, la liberté de l'enfance, et le désir sexuel égoïste. Premièrement, le serpent qui associe la sexualité au pêché illustre une libération qui indiquerait que la Statue a désobéi les limitations des « vieux hommes célibataires » (Boucher, 2008, p. 74) qui représenteraient la figure de l'église, afin d'accepter son vrai désir sexuel. D'autre part, la terre et la boue suggéreraient un retour à l'état naturel ainsi que la vie en dehors des paradigmes, tel que les enfants le font. Cette idée rappelle l'analyse de Beauvoir (1990b), où elle montre que le développement des filles et des garçons est identique, mais que l'imposition de rôles les divise au fil du temps. Finalement, l'Œdipe pécheur lié à la schizophrénie évoquerait un homme qui manipule sa mère selon ses occurrences, ce qui serait une figure péjorative pour représenter la manipulation patriarcale. Ainsi,

ces trois métaphores exposeraient l'église comme un sujet oppresseur dont la Statue s'est émancipée afin de libérer sa nature, y compris son authentique désir sexuel.

Le paroxysme de cette projection démesurée du désir masculin sur les femmes serait la scène du viol de Madeleine. Bien que l'acte soi suffisamment repoussant en soi-même, Boucher (2008) se serait centrée sur l'idéologie derrière lui. Cela étant donné que l'acte sexuel tel quel n'est pas représenté, mais que les dialogues des violeurs emploient des images péjoratives : « Tu vas voir que j'vas t'rentre d'dans! Fais pas ta précieuse. Chus sûr que t'aimes ça. Té²⁴ faite pour ça. Maudite belle plotte²⁵. Viarge²⁶ de putain. Envoueille²⁷. Jouis. Jouis » (Boucher, 2008, p. 68). D'entrée, cet extrait montrerait des expressions excessivement descriptives et vulgaires qui impliqueraient une sorte de parodie qui chercherait à exposer la vision misogyne des violeurs. Quant à l'expression « Té faite pour ça », ceci illustrerait que le violeur considère la satisfaction de sa libido comme une obligation de Madeleine. En fait, les phrases « Chus sûr que t'aimes ça » et « Jouis. Jouis » laissent comprendre qu'elle serait censée accepter cette imposition comme un acte naturel, voire plaisant. Ainsi, cet énoncé constituerait une parodie qui accentue la répulsion autour du viol, tout en exacerbant son image abusive, péjorative et, enfin, absurde. De surcroît, « Maudite belle plotte » et « Viarge de putain » sont des expressions qui dépeignent Madeleine à travers de termes contradictoires tels que « belle » et « viarge » qui connoteraient des images d'admiration à partir d'un point de vue catholique, et du respect. En contrepartie, les mots « maudite » et « putain » auraient un effet absolument contraire. De ce fait, il se peut que Boucher (2008) ait voulu souligner la duplicité existante dans la conception patriarcale envers les femmes.

²⁴ (Québécoisisme orthographique) tu es

²⁵ (Québécoisisme) prostituée.

²⁶ (Québécoisisme) vierge.

²⁷ (Québécoisisme) vas-y !, lance-toi !

En reprenant le fil de la narration, le viol de Madeleine déclenche aussi une scène au tribunal composée entièrement par des hommes. Ce moment narratif est traversé par un système biaisé, puisque plusieurs mécanismes veillent pour la libération du violeur (Boucher, 2008). De cette sorte, les énoncés « Le patrimoine demeurait intouché. Comme si c'était en tant que patrimoine qu'une femme pouvait être violée » (Boucher, 2008, p. 71) constitueraient une critique envers l'impartialité du système. D'ailleurs, le patrimoine dans cet énoncé serait une métaphore des traditions patriarcales que les systèmes juridiques conservent toujours. De surcroît, l'énoncé souligne que le patrimoine engloberait aussi le viol, dénonçant ainsi que la tradition normalise d'une certaine façon, cet acte néfaste. Par ce biais, il est probable que Boucher (2008) ait pensé la scène du tribunal comme une allégorie des institutions patriarcales qui perpétuent la chosification des femmes. Pour conclure l'analyse de cette scène autour du tribunal, *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008) posent une réflexion percutante : « y eut une femme qui demandait à la porte : ‘ Le viol, c'est la pathologie du sexe ou du pouvoir ?’ Il n'y eut personne pour lui répondre » (Boucher, 2008, p. 73). D'emblée, une première lecture de cet extrait suggérerait une réflexion sur les causes du viol envers les femmes, où Boucher (2008) mettrait sur la table les pulsions sexuelles et la hiérarchisation du pouvoir. Il va de soi que qui qu'il en soit l'origine, il s'agit d'un acte transgressif, mais les deux scénarios déclencheraient des déductions différentes : dans le premier cas, il se peut que Boucher (2008) fasse référence à l'hypersexualisation biaisée, qui amène plusieurs hommes à considérer la satisfaction de leur sexualité comme un acte prioritaire. Quant au pouvoir, on pourrait déduire que l'auteure conçoit le viol comme un mécanisme qui « démontre » la domination des hommes sur des femmes, perpétuant ainsi la dichotomie patriarcale homme-forte/femme-faible. Toutefois, ces deux interprétations ne se contredisent pas, de manière que la question dans l'extrait serait plutôt une affirmation ironique, puisque Boucher (2008) a déjà représenté la

tradition patriarcale comme un déclencheur de la chosification. En ce sens, les institutions et les sujets y attachés seraient indissociables : les premières forment les individus et vice-versa. Dès lors, cet énoncé veillerait plutôt à dénoncer tout un système traditionnaliste et institutionnalisé qui minore l'exploitation sexuelle des femmes.

En définitive, le topos où le désir sexuel de la femme est soumis à celui des hommes est un des axes principaux de l'ouvrage. En fait, notre analysé a révélé comment les archétypes de la trinité féminine le déconstruisent moyennant les métaphores, la parodie et l'ironie. De plus, notre interprétation du topos a aussi montré qu'il traverse trois domaines : la dimension personnelle, la symbolique et les systèmes sociaux ou institutions. De ce fait, il est concevable que Boucher (2008) ait accentué une critique envers l'idée de la soumission sexuelle, vu la longue extension de ce sujet dans l'ouvrage et la présence de plusieurs procédés stylistiques de subversion.

3. Si une femme devient une mère, elle ne peut pas se développer au-delà des tâches domestiques.

Le début de *Les Fées Ont Soif* (2008) dépeint Marie comme une femme prisonnière dans son rôle de mère :

Moins j'aurai de désirs, plus je serai une adulte. Ne craignez rien. Je crois que je n'ai plus aucun désir. Que ceux que vous me donnez. Dans les découvertes, ce qui m'intéresse, ce sont les nouveaux savons qui rendent le linge encore plus blanc, plus propre. Du savon à vaisselle qui garde les mains douces. (Boucher, 2008, p. 24)

Dans cet extrait, le rôle de mère au foyer semble être présenté de manière exagérée, voire presque caricaturale. En effet, les quatre premières phrases exposeraient un mécanisme de contrôle

intériorisé par Marie, puisqu'elle attache le manque de désirs à la maturité. Ces affirmations cacheraient, derrière l'atteinte de la maturité, un syllogisme dans lequel « le moins elle explore, le plus elle se consacrera à ses tâches ». Ainsi, l'absence imposée d'aspirations viserait à maintenir Marie dans les tâches que le patriarcat considère typiques de son rôle. Federici (2021) attribue cette exploitation du rôle de mère au système capitaliste, puisque ce dernier l'exigerait afin de « maintenir et reproduire gratuitement » ses salariés. De surcroît, l'idéologie patriarcale du capitalisme tendrait à rattacher les tâches domestiques à la nature des femmes, ce qui provoquerait une sorte de frustration identitaire, si elles ne les obéissent pas (Beauvoir, 1990a; Case, 1988; Federici, 2021). Les commentaires subséquents dans l'extrait initial confirmeraient cette vision, dans la mesure où Marie finalement réduit ses intérêts aux innovations des produits ménagers.

De même, les limitations du rôle de mère provoquent chez Marie un mécontentement qui déclenche des pensées existentialistes tels que : « Qui suis-je qui serai comme si je n'avais jamais été ? » (Boucher, 2008, p. 18) où Marie s'interroge sur sa condition et, plus précisément, sur ce qu'elle aurait pu être dans des conditions différentes. En adoptant ce regard réflexif, elle exprimerait le regret d'être devenue ce qu'elle ne voulait pas être et, postérieurement dans la narration, elle précise que ce mécontentement proviendrait des tâches que la société patriarcale lui a imposé :

J'ai comme peur à rebours de ce qui aurait pu m'arriver dans cette maison. J'ai été à la tabagie du coin, je regardais les étalages de journaux. Et j'ai vu que je suis partie pour ne pas finir dans Allô Police. Y a des affaires que je trouvais normales. Maintenant, elles n'ont aucun maudit bon sens. (Boucher, 2008, p. 61)

En effet, cette pièce ne spécifie pas la nature d'« Allô Police » mais on pourrait déduire grâce au contexte qu'il s'agirait d'une rubrique de cas criminels dans un journal. De cette sorte,

Marie indiquerait qu'elle était confrontée à un sentiment de peur dans son propre foyer, vu que son mari l'avait déjà menacée : « si tu me quittes, je te tue » (Boucher, 2008, p. 61). D'un autre côté, elle craindrait sa propre réaction, puisque la trinité féminine évoque des histoires où des femmes ont tué leurs maris, probablement par désespoir : « nous sommes des prisonnières politiques / Comme les femmes qui ont assassiné leur mari » (Boucher, 2008, p. 56). Étant donné que l'ouvrage ne promeut pas la violence, l'assassinat constituerait une parodie qui sert à démontrer les hauts niveaux de frustration provoqués par le rôle normé de femme. Cette deuxième hypothèse est encore plus probable si l'on tient compte de l'analyse menée sur *La Déposition* (Pedneault, 1988, cité dans Pavlovic, 1988), où la frustration paroxystique de Léa débouche sur un assassinat. Quoi qu'il en soit, l'extrait qui concerne « Allô Police » illustrerait une parodie qui suggère des dénouements néfastes qui auraient pu se produire si Marie n'avait pas fui son environnement patriarcal.

Marie réaffirme que ses expériences frustrantes sont partagées par toutes les femmes qui ont un rôle de mère assigné : « Ah, les mères ! Il n'y en a pas une de pareille. Pis²⁸, elles se ressemblent toutes » (Boucher, 2008, p. 61). À partir de ce paradoxe ironique, on pourrait dégager une critique envers la dualité qui entoure le rôle de mère : d'un côté, la première affirmation montrerait que le patriarcat essaie de rendre attractive la conception patriarcale du rôle maternel (une femme consacrée aux tâches domestiques), en lui attribuant de l'unicité (Beauvoir, 1990a; Federici, 2021). D'un autre côté, la deuxième phrase montrerait de façon ironique que les femmes dans ce rôle normé de mère souffrent des conséquences négatives similaires comme la délégation totale des tâches domestiques. Dans d'autres mots, cet extrait montrerait que le rôle patriarcal de

²⁸ (Québécoisisme) puis.

mère s'avère un paradoxe, car on le célèbre comme si c'était l'objectif des femmes, mais il concerne en réalité une surcharge de tâches dissimulée.

En guise de conclusion, notre interprétation montrerait que Boucher (2008) a déconstruit le topos numéro 4 principalement à travers la parodie et le paradoxe. Cette préférence pour la parodie pourrait répondre à deux finalités : d'une part, la parodie aiderait à mieux illustrer la surcharge de tâches domestiques liée au rôle normé de mère. De l'autre part, ce procédé permet aussi de dépeindre les actes démesurés qu'elle pourrait exécuter ou ce dont elle aurait pu être victime dû à son rôle archétypique. Quant au paradoxe, il servirait à expliciter la duplicité entre admiration et exploitation autour de la conception patriarcale de la maternité. Ainsi, la conjugaison des deux procédés démontrerait que Marie est épuisée par son rôle patriarcal de mère, vu son caractère restrictif et exaspérant.

4. *Les femmes sont des instigatrices sexuelles, dès lors, elles doivent subir un châtement*

La sexualité des femmes est l'un des sujets principaux de *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008), tel que nous l'avons démontré dans le topos numéro 2. En fait le topos numéro 4 englobe aussi une quantité importante d'extraits (24), mais il veille à exposer une autre problématique de la sexualité des femmes qui consiste à la stigmatisation du désir sexuel des femmes comme un alibi des aberrations sexuels des hommes.

La Statue nous permet de tracer la présence du topos numéro 4 dans la mythologie judéo-chrétienne à travers l'affirmation : « Ils ont dit que la chair était un péché contre l'esprit. Et ils m'ont enfermée au cœur même de la chair de la pomme » (Boucher, 2008, p. 32). La connexion entre la Statue (archétype de vierge), une pomme et le péché renvoie au mythe judéo-chrétien d'Ève, où elle a mangé le fruit qui contenait le « péché du chair ». Selon cette histoire, Ève a mangé le fruit du libre-arbitre et l'a partagé avec Adam, le premier homme, ce qui a entraîné le « péché »

de reconnaître leurs corps et, très probablement, leur sexualité (Berlioux, 2010). Dans d'autres mots, la mythologie judéo-chrétienne blâme Ève de déclencher la conscience corporelle et le désir sexuel d'Adam, qui seraient des actes impurs dans leur idéologie (Berlioux, 2010). Compte tenu de ce mythe et sa relation avec notre pièce d'analyse, il est plausible de dire que l'église a étendu le mythe d'Ève à toutes les femmes. Dès lors, ils obligent la Statue à payer encore « les conséquences de cette désobéissance » et afin de punir la Statue, l'église limite sa liberté sexuelle en l'enfermant dans « la chair de la pomme », qui représenterait une prison abstraite constituée par le rejet social issu du péché. De cette sorte, à travers cette métaphore la Statue dénoncerait deux faits qui s'entrelacent : d'une part, elle exposerait que l'église a utilisé leurs mythes pour culpabiliser injustement les femmes de provoquer le désir sexuel effréné des hommes et, de l'autre part, la Statue montrerait aussi que cette accusation comporte la stigmatisation de la sexualité des femmes, puisque si elles l'expriment, l'église et sa communauté les rejeteront en forme de punition.

Dans les lignes postérieures à la métaphore autour du mythe d'Ève, Marie exprime une « peur de toucher » (Boucher, 2008, p. 40), et Madeleine ajoute une « peur de jouir » (p. 41). Ces énoncés seraient ironiques puisque, grâce au contexte, on comprendrait que la peur de Marie provient de l'église, qui la punira en cas où elle « touche » sa sexualité. Le commentaire de Madeleine suivrait une logique similaire, mais sa peur s'étendrait aux rencontres sexuelles plaisantes, à « jouir », car cela comprendrait aussi le « péché » de découvrir sa sexualité.

Dû à son archétype de prostituée, Madeleine incarne la majorité de scènes concernant ce « péché de la chair », mais c'est surtout la société qui la restreint : « Me persuadait avec son sourire

de vendeur de chars²⁹ usagés³⁰ que l'amour est impossible. Disait que sous mon œil de velours se cachait un vagin plein de dents et de morts » (Boucher, 2008, p. 64). D'emblée, cet extrait illustre que l'entourage de Madeleine la considère incapable de trouver une relation romantique dû à ses nombreuses rencontres sexuelles. D'ailleurs, pour exprimer ce syllogisme, l'extrait cite deux métaphores qui se contredisent formées premièrement par l'« œil de velours », qui pourrait évoquer la pilosité pubienne de la vulve et, deuxièmement, d'« un vagin plein de dents et de morts » qui dépendrait l'organe sexuel de Madeleine comme un prédateur aux dents tranchantes qui a pris plusieurs « victimes », en laissant comprendre qu'elle a eu plusieurs partenaires sexuelles ; cette image de prédateur impliquerait aussi que Madeleine est l'attaquante, c'est-à-dire, la « coupable » de provoquer les hommes. En comparant ces deux métaphores, elles composent un paradoxe entre l'évocation du velours qui aurait une connotation « positive » en raison de son appréciation comme tissu luxueux et le « vagin plein de dents et de morts » qui relèverait un dénigrement de la désinhibition sexuelle de Madeleine. Autrement dit, la description du vendeur, d'un côté, « adulerait » l'érotisme de Madeleine et exprimerait aussi une attraction furtive envers elle mais, de l'autre côté, il la condamnerait à l'impossibilité de créer des liens romantiques dû à son comportement sexuel. Dès lors, ce paradoxe exposerait la duplicité patriarcale, puisqu'il montre Madeleine comme un objet du désir sexuel et comme une « instigatrice sexuelle » méritant une punition en même temps.

Dans un autre moment de l'ouvrage, Madeleine se questionne sur abandonner la prostitution, entraînant ainsi une réflexion sur comment d'autres sujet la dénigrent dû à son métier : « ceux qui viennent ici cherchent la part du diable qui leur revient. Il leur faut une démonsse. Ils

²⁹ (Québécoisisme) voiture

³⁰ (Québécoisisme) d'occasion

viennent prendre chez moi ce que je ne suis pas. C'est-tu³¹ fou, le monde ! » (Boucher, 2008, p. 62). Dans cet extrait, les métaphores « part du diable » et « une démons » nous renverraient une fois de plus vers la mythologie judéo-chrétienne, où ces figures personnifient tout ce que l'église interdit (Blaquart, 2024). De ce point de vue, Madeleine se compare avec ces personnages « maléfiques », en illustrant que son rejet social serait causé par l'idéologie judéo-chrétienne. De surcroît, cet extrait montrerait que les hommes utilisent ces métaphores malicieuses pour faire référence à Madeleine, afin de ne pas admettre leur responsabilité morale du « péché ». En effet, à la fin de cet énoncé elle soulignerait que ces représentations misogynes proviendraient du système accepté par la société ou « le monde », ce qui engloberait le patriarcat qui l'impose et aussi les femmes qui l'ont naturalisé. Autrement dit, dans cet extrait Boucher (2008) aurait visé à révéler la mythologie judéo-chrétienne comme un mécanisme manipulateur, puisqu'il retire la responsabilité des hommes de leurs aberrations sexuelles en dépeignant les femmes comme coupables de ceci.

Ultérieurement, Madeleine approfondit sa réflexion autour la stigmatisation du désir sexuel des femmes et conclut « Dans le fond, ce que j'suis, c'est une police. Y a les mamans-polices. Y a les statues-polices. Pis les putains-polices. Et nous sommes les gardiennes de leur ordre moral de leur société » (Boucher, 2008, p. 63). La protection de l'ordre morale que Madeleine évoque ici serait en vérité une métaphore ironique pour dénoncer le paradoxe patriarcal de chosification-culpabilisation. Néanmoins, le fait qu'elle mentionne séparément les trois archétypes des *Fées Ont Soif* (Boucher, 2008) en liaison avec l'image de police suggérerait trois nuances : premièrement, les « mamans-polices » représenteraient le « libido légitime », deuxièmement, les « statues-polices » présenteraient les femmes comme des « instigatrices » et, finalement, les « putains-

³¹ (Québécoisisme) « -tu » : suffixe qui sert à accentuer une question ou une interrogation, similaire à « est-ce que ».

polices » concernerait un rôle social créé afin de soulager le désir sexuel de manière « légale ». Dans le premier cas, on fait référence au droit autoproclamé par les conjoints d'exiger la satisfaction sexuelle à leurs épouses, de manière qu'ils ne ressentent pas de la culpabilité pour exiger cette condition ; par exemple, on témoigne comment le mari de Marie la critique pour ne pas être aussi sensuelle que d'autres femmes jeunes. Dans le deuxième cas, les « statues-polices » renverraient aux symboles qui libèrent les hommes de leur responsabilité dans des aberrations sexuelles en présentant les femmes comme des « instigatrices », tel que l'analyse du mythe d'Ève l'a révélé. Concernant les « putains-polices », ceci concernerait directement les prostituées qui ont un rôle dans la société patriarcale consistant à soulager le désir sexuel des hommes dans une relation vue comme une transaction commerciale. Dans d'autres mots, cet énoncé mettrait en lumière trois mécanismes que les institutions patriarcales ont imposés dans le but de légitimer le désir sexuel démesuré des hommes, en détriment de l'intégrité des femmes. Pour ce faire, Boucher (2008) aurait employé des métaphores ironiques où la « protection de l'ordre morale » serait un euphémisme de l'instrumentalisation des femmes comme alibi des aberrations sexuelles du patriarcat.

De plus, d'autres lignes correspondantes à Madeleine exposent qu'elle a intériorisé le discours qui la ségrège de la société en raison de son archétype : « Mes amies sont tout' mariées / Moi vraiment j'ai pas pu / Jamais rêvé d'la blanch' épousée / Comme la mort je l'ai dans l'cul » (Boucher, 2008, p. 28). Madeleine exprime ici son désir de se marier, mais elle s'en croit incapable car « la mort je l'ai dans l'cul », une métaphore qui évoquerait la répulsion sociale qu'elle souffre à cause de son rôle : d'emblée, la mort est en soi-même un acte terrifiant, vu qu'il s'agit de la fin de l'existence, ce qui la montre en un symbole du péril et de la malice. Considérant le contexte de Madeleine, la liaison entre la mort et sa région fessière laisserait comprendre qu'elle a naturalisé

le rejet social provoqué par son comportement sexuel. Cet énoncé dénoncerait, donc, le fait que Madeleine ait intériorisé le paradoxe chosification-culpabilisation en utilisant « la mort je l'ai dans l'cul » comme une métaphore transgressive.

Madeleine réitère postérieurement ce sentiment de marginalisation sociale en disant « Je ne sais pas. Je ne sais pas ce que c'est que l'amour. Mais je connais tout du mépris » (Boucher, 2008, p. 76). Comme elle avait préalablement avoué son désir d'un mariage, cet extrait comporterait une nuance ironique car, d'emblée, sa méconnaissance de l'amour ne concernerait pas une dimension cognitive, mais plutôt le fait qu'elle ne l'a jamais expérimenté. En contrepartie, « connaître tout du mépris » impliquerait un syllogisme ironique inverse, qui exprimerait le fort sentiment de mépris qu'elle ressent. En effet, Madeleine emploie souvent des métaphores troublantes pour accentuer cette sensation désagréable, comme : « J'ai sur le bord du cœur une crotte qui m'empêche de turluter³². J'ai les pieds englués dans une marde³³ qui m'empêche de giguer³⁴ ma liberté » (Boucher, 2008, p. 28). Dans cet énoncé, la répulsion que génèrent les deux métaphores scatologiques (crotte, marde) expliquerait la ségrégation sociale soufferte par Madeleine. De surcroît, le contexte de chaque procédé représenterait une idée dérivée du mépris ressenti par elle, tenant compte que le cœur symbolise fréquemment l'amour, de sorte que la « crotte » sur cet organe suggérerait que la marginalisation sociale l'empêche d'aimer, et en conséquence, de réussir une relation romantique. Ensuite, « giguer » exprime la jouissance de la liberté à travers la danse de la gigue, qui serait entravée car Madeleine a « les pieds englués dans une marde », ce qui symboliserait les limites de la marginalisation sociale. En ce sens, l'extrait

³² (Québécoisisme) turluter : fredonner

³³ (Québécoisisme) merde

³⁴ (Québécoisisme) giguer : danser la gigue (genre populaire de rythme vif).

aurait utilisé deux métaphores scatologiques afin d'expliciter la gravité de la ségrégation sociale subie par Madeleine dû à son archétype.

Cette répudiation est aussi présente lors de la scène du tribunal après le viol de Madeleine, vu que « au cours du procès, la question qui créa le plus d'intérêt et le plus d'émoi et qui fit oublier l'accusé lui-même, la question qui devint la question la plus importante fut celle-ci : la plaignante avait-elle joui ? » (Boucher, 2008, p. 72). L'interrogation dans cet énoncé serait une sorte de critique ironique parce que, sous un angle patriarcal, la probabilité que Madeleine ait joui sa violation indiquerait qu'il s'agit d'un acte légitime : « violer une putain, ce n'est pas violer » (p. 71). Cette question ironique dénoncerait l'absurdité du raisonnement patriarcal où une agression sexuelle serait acceptable si la victime a montré des signes d'excitation. D'ailleurs, compte tenu des interprétations antérieures, la conception patriarcale pourrait transformer Madeleine de victime à « instigatrice sexuelle », libérant injustement le violeur de sa responsabilité : « Elle a tout fait pour que ça lui arrive » (p. 71). En effet, l'hypothèse où Madeleine est accusée d'« instigatrice sexuelle » devient réelle lors du procès : « c'était un gynécologue / Il connaissait la cliente et déclara l'avoir reçue en consultation deux ou trois fois dans son cabinet où elle lui aurait fait, chaque fois, des avances précises » (Boucher, 2008, p. 69). Cette affirmation des juges n'est pas fondée sur une scène de la pièce et, en plus, ils ne mentionnent pas de preuves, donc, cet énoncé serait une fallace. Postérieurement, « il y eut l'avocat de la défense qui demanda comment on pouvait soupçonner de crime un homme qui connaissait la pratique des femmes aussi bien qu'un gynécologue » (Boucher, 2008, p. 72) qui constitue un argument dont le seul fondement est l'autorité médicale du gynécologue, ce qui constitue une autre fallace. Compte tenu de l'interprétation antérieure, Boucher (2008) voudrait exposer ici comment le paradoxe patriarcal s'étend aussi aux domaines scientifiques, et même aux judiciaires : « Il y eut des criminologues

pour demander si de fait, dans ce cas-ci, l'accusé ne se trouverait pas être la réelle victime » (Boucher, 2008, p. 69). Boucher (2008) aurait, donc, écrit cet extrait comme une parodie dont l'objectif est de démontrer que les institutions patriarcales essaient d'appliquer le paradoxe chosification-culpabilisation contre les femmes.

Pour conclure, nous pourrions dire que Boucher (2008) subverti le discours patriarcal qui condamne la sexualité des femmes en employant la métaphore, l'ironie et le paradoxe : le premier procédé aurait servi à évoquer le mythe d'Ève, à expliciter le paradoxe chosification-culpabilisation et à illustrer la souffrance de la ségrégation sociale qui en découle. Ensuite, l'ironie aurait explicité comment la stigmatisation du désir sexuel des femmes est naturalisée par l'idéologie d'une société patriarcale. Finalement, le paradoxe aurait dévoilé l'incohérence entre la chosification qu'impose le patriarcat et son accusation des femmes comme « provocatrices » d'aberrations sexuelles. De cette sorte, Boucher (2008) aurait déconstruit le topos numéro 5 en soulignant la ségrégation et stigmatisation subies par ses victimes, en démontrant le sophisme patriarcal sur lequel il est fondé.

5. Une femme n'est pas valable que si elle personnifie une image qui plaît aux systèmes patriarcaux

La trinité féminine de *Les Fées Ont Soif* (2008) subit des paramètres patriarcaux qui dictent l'aspect, la pensée et le comportement nécessaires pour parvenir à l'acceptation sociale. De cette sorte, il s'agit ici d'un topos qui affecte les trois personnages de la même manière et, en conséquence, est présent dans la quantité la plus élevée d'extraits (37). Un bon exemple de ce topos est le commentaire de Madeleine où elle décrit les caractéristiques qu'elle veut développer à partir d'un référent populaire :

Moi, je comprends Marilyn Monroe... Je suis comme elle. En quête de beauté. En quête de toutes les qualités de la séduction. Je me désire belle. Je me veux désirable. Et, en même temps, il faudrait que je sois inatteignable. Je voudrais que l'on me trouve transparente. Virginale. Si virginale. Comme une nonne au visage pâle et aux petites mains douces. Le couvent. Être préservée du monde et de sa souillure. (Boucher, 2008, p. 33)

Dans cet extrait, Madeleine commente que les « qualités de séduction » de Marilyn Monroe constituent un exemple à suivre pour elle. Néanmoins, dans la même idée elle signale aussi son objectif de maintenir une image virginale « comme une nonne ». Donc, il s'agirait à nouveau d'un paradoxe, puisque la séduction et la pureté virginale constituent une dichotomie dans l'histoire de la pièce. Il est probable que Boucher (2008) ait employé ces deux images contrastantes afin d'exposer l'incohérence des paradigmes que la société impose aux femmes. De plus, au fil de la narration on aperçoit que Madeleine ne comprend pas vraiment les raisons pour lesquelles elle veut atteindre ces standards d'attraction :

Oui, j'ai un paquet de bottes en cuir et en vinyle. De toutes les couleurs. Des hautes surtout. Vous avez remarqué ? C'est plus sexy que les souliers. Plus sexy ? Je ne sais pas pourquoi... I'll drink to that! (Boucher, 2008, p. 31)

Madeleine reconnaît ici sa préférence envers les bottes grâce à son aspect « sexy », cependant, elle avoue ne pas comprendre ce critère, ce qui pourrait être traduit comme une perception qu'on lui a imposée, c'est-à-dire, qu'elle façonnerait son image selon le désir des autres sans en être totalement consciente. Compte tenu du contexte, ces « autres » seraient ses « clients », des hommes. Concernant l'adjectif « sexy », on pourrait dire que les bottes ont de la valeur uniquement car elles évoquent une attraction sexuelle associé aux services sexuels prêtés par

Madeleine et, donc, à sa chosification. Ainsi, l'affirmation « je ne sais pas pourquoi » serait une phrase ironique qui déclencherait une réflexion au lieu d'une confession.

Ce sentiment de chosification réapparaît lors que la Statue réitère « Je suis le désert qui se récite grain par grain » (Boucher, 2008, p. 17, 19). Être un « désert récité » laisse comprendre que la Statue est chosifiée, puisque cette image renvoie à une recette culinaire, donc, à un aliment que les autres produisent pour être consommé. De surcroît, « grain par grain » évoquerait une mesure très précise qui ferait référence à des exigences exagérées, ainsi qu'à un contrôle externe sur plusieurs aspects de sa vie. Ainsi, cette métaphore semble obéir à deux objectifs : d'un côté, elle dévoile une perception consommatrice envers les femmes qui dicte aussi la manière ou « la recette » pour être acceptées. De l'autre côté, la comparaison inégale d'un humain avec un aliment expliciterait la perception chosifiant que le patriarcat imposerait aux femmes.

Dans le cas de la Statue, elle montre aussi un autre angle des paramètres patriarcaux, car elle devient consciente de son instrumentalisation : « Pauvre petite fille, tu as peut-être joué. Peut-être que tu l'as oublié. Ils m'ont rentrée dans ton corps à coup d'images et de médailles, à coup de chantage et de menaces et de promesses » (Boucher, 2008, p. 32). Cette réflexion apparaît après la scène où Marie exprime le fait de n'avoir jamais ressenti du plaisir malgré avoir eu deux enfants. Dès lors, on pourrait déduire que La Statue se sent coupable car les institutions patriarcales l'ont désignée femme-symbole et, de ce fait, la souffrance des femmes proviendrait du fait de suivre le comportement qu'elle exemplifie. Néanmoins, La Statue reconnaît dans l'extrait que cette problématique est à cause des institutions « ils », qui l'emploient comme modèle pour imposer leurs valeurs aux autres femmes, aux « pauvres petites filles ». Dans ce dernier extrait, la Statue illustre aussi trois moyens de surexposition aux valeurs patriarcales endurés par les femmes via la métaphore de coups : premièrement, la médaille représenterait les prix et la reconnaissance que

ces institutions patriarcales confèrent pour l'adhésion à leurs valeurs, ce qu'on peut voir dans la pièce quand un homme paie Madeleine pour qu'elle porte de la lingerie. Deuxièmement, le chantage et la menace évoqueraient des comportements patriarcaux qui emploient la peur pour imposer ses principes, tel que cela s'est produit dans la scène où le conjoint de Marie la menace de mort en cas de quittance. Troisièmement, les promesses pourraient être liées à la tergiversation du bonheur où les femmes obtiendraient une sorte de récompense pour l'obéissance des valeurs patriarcales ; le moment où Marie exprime son regret pour avoir suivi le rôle de sa mère serait un bon exemple d'une fausse promesse :

Ça n'a pas de bon sens, maman ! Il y a quelque part, quelque chose que tu ne m'as pas dit. Tu te prenais pour la Sainte Vierge. Celle de toutes les douleurs. Tu aimais les curés. Ils t'ont détournée de ton corps. De ton homme. Et de moi. Ils t'ont volée à toi-même (Boucher, 2008, p. 54)

D'emblée, cette citation montrerait que Marie a pris conscience tardivement du mécontentement de sa mère, vu que cette dernière l'occultait dû aux impositions socio-culturelles. Ensuite, la métaphore de la Sainte Vierge en liaison avec la douleur laisserait comprendre que Marie décrit sa mère comme une martyre. À partir de cette dernière conception, il est possible de déduire que Boucher (2008) a cherché à exposer la souffrance dans le rôle de mère que les institutions patriarcales ont naturalisée. De plus, la phrase « tu aimais les curés » contraste avec les métaphores subséquents, qui signalent les curés comme les responsables de trois crimes contre la mère de Marie : premièrement, le « détournement du corps » indiquerait que l'église dicte la conception qu'elle doit avoir sur son corps, ainsi que les punitions au cas de ne pas remplir leurs demandes ; deuxièmement, le possessif « ton homme » est une référence difficile à déchiffrer car Marie n'évoque jamais son père ni un amant de sa mère, donc, une lecture possible serait que ses

parents se sont séparés en raison de conflits religieux ; finalement, « de moi » laisserait entendre que la mère de Marie se consacrait d'une façon tellement démesurée à sa religion, qu'elle ne partageait pas suffisamment de temps avec sa fille. Ces trois interprétations restent ambiguës, vu que Marie n'approfondit jamais dans l'histoire de sa mère. Cependant, la métaphore « ils t'ont volée à toi-même » nous permettrait de comprendre que ces trois images exposent comment la religion a aliéné la mère de Marie par le biais de ses valeurs imposés. De ce fait, cette dernière citation dénoncerait l'admiration aveugle de la mère de Marie, puisque sa dévotion envers sa religion a provoqué qu'elle ignore les conséquences négatives de son idéologie religieuse. Cet extrait montre que Marie refuse son rôle de mère et, dès lors, qu'elle se demande pourquoi sa mère l'a assumé. Postérieurement, elle identifie que c'est l'église qui lui exigeait l'acceptation du rôle de mère-martyre comme une preuve de sa fidélité. En somme, cet extrait contient la transformation des symboles religieux dans des métaphores négatives qui servirait à illustrer l'oppression de l'église sur le développement des femmes.

Les dialogues de Marie continuent à exprimer un sentiment d'oppression. En effet, dans l'extrait suivant elle signale une tergiversation des conceptions culturelles sous l'action des systèmes patriarcaux :

Comment se parle, maman, la langue maternelle ? Ils ont dit qu'elle était une langue maternelle. C'était leur langue à eux. Ils l'ont structurée de façon à ce qu'elle ne transmette que leurs volontés à eux, leurs philosophies à eux.

(Boucher, 2008, p. 54)

Boucher (2008) jouerait ici avec la polysémie de la « langue maternelle », car au lieu de faire référence à la langue native, elle désignerait « le comportement des mères ». Cependant, Marie l'utilise postérieurement pour montrer qu'en effet il s'agit d'une pensée imposée par des

systèmes patriarcaux. De cette façon, Marie dénoncerait dans son commentaire la naturalisation inconsciente de l'archétype de mère issu des institutions patriarcales. De plus, elle précise que cette « langue à eux » provient des volontés masculines, de façon que ses fondements reposent sur les désirs des hommes. De ce fait, Marie prend conscience de l'idéologie par laquelle les institutions du patriarcat ont soumis les mères et, par extension, les femmes.

Dans la dernière partie de la pièce, les lignes de la trinité féminine exposent leur passage de la passivité à la proactivité : « Parce que tu ne me diras plus en quelle manière ni en quel style les femmes battues, les femmes déchirées, les femmes enfermées, les femmes prostituées vont tout faire sauter » (Boucher, 2008, p. 76).

L'emploi du pronom « tu » utilisé par Marie indiquerait l'identification de cette problématique dans son contexte proche. Autrement dit, elle reconnaît que c'est un acteur externe mais quotidien, voire familial, qui provoque la souffrance qu'elle pensait naturellement associée aux rôles qu'on assigne aux femmes. Grâce au contexte de la pièce on comprendrait que ce « tu » représente les institutions patriarcales, qui seraient les responsables des images dénigrants que Marie a évoquées : « les femmes battues, les femmes déchirées, les femmes enfermées, les femmes prostituées ». En plus, cet extrait laisse comprendre que ce « tu » signale ses victimes comme des causes de déstabilisation sociale à travers la phrase « tout faire sauter ». Dans cette logique, on peut déduire que Marie emploie une allégorie critique envers les institutions patriarcales parce qu'elle rejette leur leadership en explicitant leur fonctionnement incohérent où ils sont les coupables et les juges des crimes en même temps.

De cette interprétation, il ressort que les trois personnages aient souffert les conséquences du topos numéro 5, et aussi qu'elles le dénoncent en soulignant des nuances différentes : en premier lieu, Madeleine a abordé la séduction, l'érotisme et la beauté comme des valeurs que les institutions

patriarcales ont imposés aux femmes. En deuxième lieu, la Statue critique, d'un côté, la mesure et le moulage que souffrent les corps des femmes dû aux paramètres masculins et, de l'autre côté, elle expose quatre des mécanismes qui servent à perpétuer l'idéologie patriarcale, à savoir : les médailles ou les prix, les chantages, les menaces et les promesses. En troisième lieu, Marie explicite la tergiversation patriarcale de la culture qui a sert à naturaliser leurs paramètres jusqu'au point qu'ils deviennent partie de la construction identitaire des individus, notamment des femmes. Ainsi, Boucher (2008) aurait abordé ces quatre problématiques autour du topos 5 en employant la métaphore, l'ironie et le paradoxe comme des procédés subversives.

Conclusions

À la lumière des résultats issus de notre analyse, dans cette section nous essayerons de répondre aux problématiques ciblées par cette recherche. Dans ce sens, nous commencerons par nos interprétations des archétypes de prostituée, de mère et de vierge dans la pièce. En deuxième lieu, nous montrerons laconiquement comment Boucher (2008) a subverti les topoï identifiés par les biais de quatre procédés stylistiques : métaphore, ironie, parodie et paradoxe. Pour conclure, nous fermerons avec des considérations pédagogiques et des recommandations pour des futures recherches.

Comme nous l'avons mentionné, nos données auraient confirmé que *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008) ont centré sa critique sur trois archétypes imposés aux femmes. De plus, notre analyse a révélé que ces rôles archétypiques présentent des phénomènes spécifiques : premièrement, l'archétype de prostituée a une forte présence et traverse toute la trinité féminine, vu qu'elles ont présente des extraits liés à la sexualisation, la chosification et la négligence envers leur désir sexuel. D'une autre partie, cet archétype présente la majeure quantité d'énoncés ironiques, ce qui représenterait une critique envers des idées patriarcales naturalisées. Compte tenu de ce panorama, l'archétype de prostitué critiquerait à la fois ce métier et les problématiques sexuelles souffertes par des femmes.

D'un autre côté, le personnage de Marie représente de l'archétype patriarcal de mère, cependant, lors de la narration elle et Madeleine mentionnent également comment leurs mères ont souffert. De cette sorte, on pourrait déduire que Boucher (2008) a dénoncé les conséquences négatives souffertes par toutes les femmes auxquelles on a assigné ce rôle. Quant à la subversion de ce rôle, l'auteure aurait critiqué le rôle patriarcal de mère par deux voies : d'un côté, elle aurait utilisé la métaphore et la parodie pour exacerber la frustration et la dénigration impliquées dans

cet archétype. D'un autre côté, la dramaturge aurait renforcé sa dénonciation en montrant que la souffrance subie par Marie dû à son rôle a été partagée par d'autres femmes. Dans d'autres mots, Boucher (2008) démontrerait que le supplice causé par le rôle patriarcal de mère est le fruit d'une tradition.

Finalement, nous avons identifié que la Statue personnifie l'archétype de vierge ; ce dernier a compris des énoncés où la métaphore se distingue notablement parmi les autres procédés subversifs. Compte tenu de la symbologie demandée par la métaphore, ce phénomène indiquerait que la Statue se serait centrée sur la dénonciation des symboles patriarcaux. Néanmoins, la Statue a également contesté d'autres mécanismes sociaux qui perpétuent l'idéologie patriarcale : les médailles, les images, le chantage et la menace. Ainsi, l'archétype de vierge dénoncerait plusieurs formes des symboles patriarcaux, surtout ceux de la cosmovision judéo-chrétienne.

Après cette classification des énoncés, nous les avons agroupés selon les problématiques qu'ils partageaient en utilisant la théorie des topoï. Cela nous a permis d'identifier six topoï, dont les citations nous l'avons analysées afin d'explicitier comment Boucher (2008) les a subvertis moyennant la métaphore, l'ironie, la parodie et le paradoxe. Ce processus a eu comme résultat les interprétations suivantes :

Pour le premier topos, « Si une femme accepte la maternité, elle doit supporter une souffrance que les autres ne peuvent pas » Boucher (2008) aurait explicité la souffrance imbriquée dans le rôle patriarcal de mère principalement par la métaphore, le paradoxe et la parodie : le premier procédé a dépeint la dépression et frustration ressenties par Marie. Quant à la deuxième stratégie, elle a mis en lumière le sentiment contradictoire d'admiration-répudiation qu'exprime la société patriarcale envers leur archétype de mère. Finalement, la parodie a accentué l'épuisement subi par Marie à cause de la surcharge de tâches domestiques. D'un autre côté, autour du topos

« Une femme doit soumettre son désir sexuel à celui des hommes », d'après les citations analysées, la dramaturge aurait montré que la trinité féminine a souffert des relations sexuelles égoïstes. Pour ce faire, elle a employé des scènes ironiques ainsi que des métaphores charnelles qui exhibent la sexualisation et la chosification des personnages. Quant au troisième topos, « si une femme devient une mère, elle ne peut pas se développer au-delà des tâches domestiques » Boucher (2008) a employé principalement la parodie et le paradoxe afin de subvertir ce topos. La conjugaison de ces deux procédés aurait permis d'illustrer la restriction attachée au rôle patriarcal de mère et, de plus, la contradiction exploitation-admiration qui la fonde. Ensuite, La pièce aurait déconstruit le quatrième topos « Les femmes sont des instigatrices sexuelles, dès lors, elles doivent subir un châtiment » par le biais de trois procédés : premièrement, la métaphore a servi à évoquer le mythe d'Ève et à dépeindre la ségrégation injustifiée soufferte par les victimes du topos. Ensuite, l'ironie exposerait les syllogismes patriarcaux qui dépeignent les femmes comme « instigatrices sexuelles », c'est-à-dire, les provocatrices des aberrations sexuelles chez les hommes. Finalement, le paradoxe aurait démontré la relation contradictoire entre la chosification et la sexualisation imposées par patriarcat et son accusation des femmes comme « provocatrices » des scandales sexuels. Pour ce qui concerne au cinquième topos « Une femme n'est pas valable que si elle personnifie une image qui plaît aux systèmes patriarcaux », son analyse a soulevé la présence de tous les procédés de subversion ciblés, ce qui lui assignerait un papier signifiant dans la pièce. De plus, Boucher (2008) aurait critiqué trois dimensions de cette problématique : en premier lieu, Madeleine dénonce la séduction comme valeur imposé aux femmes. En deuxième lieu, la Statue émet une critique envers les mécanismes qui perpétuent les paramètres masculins exigés aux corps des femmes. En dernier lieu, Marie explicite que les institutions patriarcales imposent ses valeurs en les attachants à la construction identitaire des femmes. De cette manière, il est plausible de dire

que la dramaturge a utilisé tous les procédés subversifs pour déconstruire ce topos à cause de ces effets multifactoriels.

Dès lors, notre analyse de *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008) à partir de la théorie des topoï démontrerait deux faits : en premier lieu, les procédés de subversion (métaphore, ironie, parodie et paradoxe) sont apparus, au moins, une fois dans la déconstruction de chaque topos. Cela dans le but de subvertir les cinq topoï que nous avons proposé à partir de notre cadre théorique. En deuxième lieu, tous les topoï ont englobé plus d'un des archétypes (mère, vierge, prostituée), indiquant ainsi qu'ils touchent des problématiques transversaux à plusieurs femmes.

Après avoir réussi ce portrait intégral de *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008), notre travail a déclenché plusieurs réflexions de nature pédagogique et académique. D'emblée, grâce à l'élaboration de notre cadre théorique nous avons abordé sept dramaturges féministes : Hrotsvit de Gandersheim, Aphra Behn, Mercy Warren, Sor Juana Inés de la Cruz, George Sand, Françoise Loranger, Hélène Pedneault et Denise Boucher. La seule qui fait partie de la formation littéraire à l'Université Pédagogique Nationale c'est Sor Juana, ce qui exclue la majorité des dramaturges. Dès lors, ce panorama confirmerait que le programme de notre licence présente une absence signifiante de dramaturges dans nos études de littérature. Ainsi, nous espérons que la présente monographie, à travers ses résultats et les référencés compilées, pourra contribuer à combler ce manque. D'un autre côté, l'interprétation des topoï a démontré que Boucher (2008) emploie majoritairement des symboles transversaux à la plupart des cultures occidentaux, ainsi qu'un registre discursif plutôt standard. Ce trait de l'ouvrage entraînerait deux possibilités pédagogiques : D'une part, cette caractéristique pourrait faciliter des réflexions interculturelles autour des contextes québécois et celui colombien chez les futurs cours de FLE dans notre pays. D'une autre part, la transversalité de l'ouvrage impliquerait aussi que la subversion des archétypes patriarcales

dans cette pièce pourrait se transposer à la culture colombienne. C'est-à-dire, vu que les problématiques de cette pièce se présentent aussi dans notre contexte national, le traitement de cet ouvrage contribuerait à déconstruire ces archétypes dans notre culture. En somme, *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008) abordent enjeux communs à plusieurs cultures, ce qui souligne sa pertinence pour des études dramaturgiques et/ou féministes dans la formation littéraire chez le domaine du FLE en Colombie.

À titre de clôture, nous avons conçu trois recommandations pour des futures recherches concernant *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008) :

- À partir de la définition de Case (1988), nous avons suggéré que cette pièce appartient au féminisme matérialiste, mais étudier cette hypothèse ne constituait pas un de nos objectifs. Toutefois, il se peut qu'approfondir l'analyse à partir des théoriciens du féminisme matérialiste, comme Federici (2021), révélerait d'autres aspects de la pièce.
- Considérant la dimension transculturelle de cette pièce, elle deviendrait un corpus pertinent dans une étude littéraire comparative avec des pièces féministes. Parmi ces dernières, nous considérons adéquats des ouvrages tels que *La Casa de los Espíritus* (Allende, 2018), *The Awakening* (Chopin, 1899) ou *El Eterno Femenino* (Castellanos, 1993), vu qu'ils critiquent similairement les archétypes patriarcaux des femmes. En effet, le livre de Castellanos (1993) constitue une pièce théâtrale, ce qui lui donnerait une majeure affinité avec *Les Fées Ont Soif* (Boucher, 2008).
- Finalement, il serait intéressant d'explorer les possibilités didactiques de cette pièce grâce à sa dimension théâtrale. Cela étant donné que son traitement par le biais de

la Psychodramaturgie Linguistique (Dufeu, 2001) ou le Théâtre de l'Opprimée (Boal, 1989) donnerait lieu à des exercices d'imitation enrichissants.

Ce portrait final nous amène à penser que notre monographie sur *Les Fées Ont Soif* (2008) a répondu aux problématiques ciblées. De surcroît, elle a fait germer quatre idées pour des futures recherches : aborder la pièce dans des études interculturels de dramaturgie et/ou féminisme ; approfondir l'analyse à partir la théorie du féminisme matérialiste ; employer la pièce dans des études littéraires comparatives de nature féministe et, finalement, profiter de sa dimension théâtrale pour l'aborder à travers des exercices d'imitation. Dans cette optique, nous espérons que notre travail contribuera aux recherches et à la formation littéraires dans le domaine du FLE.

Annexes

Annexe 1

Matrice d'analyse organisée par : extrait, archétype, topos et procédé subversive

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
1														
2	#	Référence		Archétype			Topos		Stratégies Subversives				Notes	
3		Extrait		Page	Mère	Vierge	Prostituée			Ironie	Parodie	Métaphore	Paradoxe	
4	1	Marie Je suis tannée de prendre des pilules.		18	1			Si une femme est une mère, elle doit prendre un anesthésique quelconque pour supporter cette tâche.			1			Marie expose la prise de pilules comme un acte tellement réitératif d'une mère qu'il la fatigue. Ainsi, elle dénonce le danger dans la dépendance aux anesthésiques, qui est considérée typique des mères.
5	2	Marie J pense que je vais prendre des calmants.		19	1						1			Marie avait déjà dénoncé sa fatigue envers la prise d'anesthésiques, donc l'on peut comprendre que c'est un acte pas désiré.
6	3	Madeleine [contexte] Mon Dieu, vous êtes seule, vous aussi. On prend-tu un coup ensemble ? Venez donc prendre une bière avec moi. Marie [Énoncé] Je vous remercie, mais je ne peux pas. Je ne peux pas mélanger avec les médicaments.		29	1						1			
7	4	Marie Entre le poêle et le réfrigérateur Entre le réfrigérateur et le poêle Je t attends et je prends ma pilule.		32	1								1	

Note. L'image ci-dessus comprend le l'hyperlien pour consulter la matrice sur Google Sheets.

Références

- Allende, I. (. (2018). *La casa de los espíritus* (3^a ed., 6^a reimp). Debolsillo.
- Amossy, R. (2006). *L'argumentation dans le discours* (2e éd). A. Colin.
- Anscombre, J.-C., & Ducrot, O. (1995). *Théorie des topoï*. Éd. Kimé.
- Beauvoir, S. de. (1990a). *Le Deuxième sexe*. France loisirs.
- Beauvoir, S. de. (1990b). *Le Deuxième sexe : Tome II*. France loisirs.
- Berlioux, J.-M. (2010). Adam et Ève : Un mythe à prendre au sérieux autrement. *La chaîne d'union*, 54(4), 60-69. <https://doi.org/10.3917/cdu.054.0060>
- Blanc, V., Lacelle, M., Perrault, G., Corno, C., & Roy, É. (2015). *IPMSH : Une Approche Multidisciplinaire de la Recherche en Sciences Humaines* (2^e éd.). TC Média Livres.
- Blaquart, J.-L. (2024). Les Démons, Mythe ou Réalité ? *Science et Esprit*, 76(1), 117.
<https://doi.org/10.7202/1108344ar>
- Boal, A. (1989). *Teatro del oprimido* (4. ed). Nueva Imagen.
- Boucher, D. (2008). *Les Fées Ont Soif* (Édition définitive). Éditions Typo.
<https://archive.org/details/lesfeesontsoifh0000bouc/page/48/mode/2up>
- Brooks, C. (1960). *The Well Wrought Urn*. Dobson Books.
- Brunt, L. (2023). *Hrotsvit von Gandersheim*. ARLIMA. <https://arlima.net/no/1374>
- Calderone, A. (2013). George Sand et le Théâtre d'éducation : Les voies d'une appropriation de
« “ces choses qu'on déprécie tout haut” ». *Les Amis de George Sand*.
- Case, S.-E. (1988). *Feminism and theatre*. Methuen.
- Castellanos, R. (1993). *El eterno femenino : Farsa* (1. ed., 9. reimpr). Fondo de Cultura Económica.

- Chamney, W. (1974). *Revolte et Libération dans les Oeuvres Publiées de Françoise Loranger et de Michel Tremblay*. University of Saskatchewan.
- Chopin, K. (avec Internet Archive). (1899). *The awakening*. Charleston, South Carolina : BiblioLife. http://archive.org/details/awakening0000chop_v1b6
- Cisoux, H. (1995). *La Risa de la Medusa*. Antrophos.
- Diamond, E. (2003). *Unmaking Mimesis : Essays on Feminism and Theatre*. Taylor and Francis.
- Diaz, J.-L. (2006). Face à la « boutique romantique » : Sand et ses postures d'écrivain (1829-1833). In B. Diaz & I. Hoog-Naginski (Éds.), *George Sand : Pratiques et imaginaires de l'écriture* (p. 15-33). Presses universitaires de Caen.
<https://doi.org/10.4000/books.puc.9786>
- Djebar, A. (2002). *Femmes d'Alger dans leur appartement : Nouvelles*. Albin Michel.
- Dufeu, B. (2001). *Caractéristiques de la Psychodramaturgie—Psychodramaturgie Linguistique—PDL*. <https://www.psychodramaturgie.org/fr/fondements/caracteristiques-psychodramaturgie>
- Dumas, O. (2023, novembre 22). *Souvenirs d'Hélène Pedneault*.
<https://www.lautjournal.info/20231122/souvenirs-dhelene-pedneault>
- Durocher, R. (2015). Révolution tranquille. In *Encyclopédie Canadienne*.
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/revolution-tranquille>
- Espace Go. (1989). La Déposition. *Espace Go*. <https://espacego.com/les-spectacles/1989-1990/la-deposition-2/>
- Fachin, L. (1986). George sand : Teatro e educação. *Revista de Letras*, 26/27, 79-86.
<https://www.jstor.org/stable/27666376>

- Federici, S. (2021, août 7). Silvia Federici : Le féminisme au-delà de Marx. *Nouveaux Cahiers du socialisme*. <https://www.cahiersdusocialisme.org/silvia-federici-le-feminisme-au-dela-de-marx/>
- Fernandes-Dias, M. (2008). Les fees ont soif : Feminist, iconoclastic or blasphemous? In *Negotiating the sacred II: blasphemy and sacrilege in the arts*. ANU E Press.
- García, N. (2021). *L'idéal de la féminité dans les oeuvres de Hrosvitha von Gandersheim* [Université de Reims]. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04301577v1>
- Gaudreault-DesBiens, J.-F. (2006). La sexualisation du sacré et la régulation des offenses à la religion. Un bref retour sur l'affaire des Fées ont soif. *Bulletin d'histoire politique*, 15(1), 37. <https://doi.org/10.7202/1056082ar>
- George Sand Association. (1986). *The George Sand Association at Thirty : A Collaborative Essay on the First Ten Years*. https://www.georgesandassociation.org/wp-content/uploads/2019/09/gsa_at_30.pdf
- Grépat, N. (2020). George Sand, un imaginaire sous influences. *Acta fabula*, vol. 21, n° 2, Article 21, n° 2. https://www.fabula.org:443/acta/document12621.php?utm_source=chatgpt.com
- Helms, L. (2017). *Paroles de femmes : Anthologie*. Nathan.
- Hutcheon, L. (1995). *Irony's Edge : The Theory and Politics of Irony*.
- Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody : The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (1st ed). University of Illinois Press.
- Irigaray, L. (1985). *Speculum of the other woman*. Cornell University Press.
- Johnson, C. (2022). *The Rover by Aphra Behn*. EBSCO. <https://www.ebsco.com>
- Jubinville, Y. (2011). Inventaire après liquidation : Étude de la réception des Fées ont soif de Denise Boucher (1978). *L'Annuaire théâtral*, 46, 57-80. <https://doi.org/10.7202/045372ar>

- Lakoff, G., & Johnson, M. (2003). *Metaphors we live by : With a new afterword*. University of Chicago Press.
- Marois, T. (1986). Recherche et affirmation d'une identité québécoise dans l'œuvre de Françoise Loranger. *The French Review*, 59(6), 868-874. <https://www.jstor.org/stable/392596>
- Martinez, R. (2017, septembre 4). *Le Mariage de Victorine de George Sand* -. <https://libretheatre.fr/mariage-de-victorine-de-george-sand/>
- Morier, H. (avec Internet Archive). (1961). *Dictionnaire de poetique et de rhetorique*. Paris : Presses universitaires de France. <http://archive.org/details/dictionnairedepo0000mori>
- Pavlovic, D. (1988). « La déposition ». *Jeu : revue de théâtre*, 47, 166-170. <https://www.erudit.org/en/journals/jeu/1988-n47-jeu1068014/28092ac/>
- Roy, M.-A., Dumanis, M., Dufour, J., & Gothscheck, B. (1979). Paroles sur Les Fées Ont Soif. *L'autre Parole*, 1. <https://www.lautreparole.org/revues/lesfeesontsoif/>
- Roy, S. (2024). The Role of Women in Shakespeare's Tragedies : Power, Agency, and Subversion. *Shodh Sagar Journal of Language, Arts, Culture and Film*, 1(3), 1-4. <https://doi.org/10.36676/jlacf.v1.i1.10>
- Sabourin, D. (2015). Hélène Pedneault. In *Encyclopédie Canadienne*. <https://thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/helene-pedneault>
- Sand, G. (1839). *Gabriel* (Meline, Cans et Compagnie). https://books.googleusercontent.com/books/content?req=AKW5Qac6ER4JXXVyF0X7ei piqG6_0rA9BdRXMt2zFPpewEdCuFhQnvBGe5MBa0LReRoYGchIfOVimkwL9aMreB ADNHDyG8YyDAERVb1LOn5i9pBMFgUUNk7bX59IfX3rxPV3z_NpH_NK3CyGHr_7RIeAe3KwSXQLIVTZFNSDV7WXTTIJv1VliSjf9RxT6FSrwGQ4buvYrzMQV4cMsLm2zA0eXyOvIcjlGXHC1YPdpcn9i4a37wKLK-xbemX8CJi6ar7anA_BRU0r

Souriau, É. (1950). *Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques*.

https://monoskop.org/images/0/02/Souriau_Etienne_Les_deux_cent_mille_situations_dramatiques_1950.pdf

Stock, A. (2001). La Mythologie Féminine Dans Les Fées Ont Soif : Un Exorcisme Par Le

Langage. *Thirdspace*, 1(1), 39-49. <http://www.thirdspace.ca/journal/article/view/stock/3>

Théâtre du Nouveau Monde. (s. d.). *Les Fées Ont Soif, Symbole De La Lutte Contre La Censure*.

Consulté 18 juin 2025, à l'adresse <https://tnm.qc.ca/traces/les-fees-ont-soif-symbole-de-la-lutte-contre-la-censure>

Tricotel, C. (1984). Le théâtre social de George Sand. *Présence de George Sand*, 19.

<https://www.amisdegeorgesand.info/wp-content/www/pdf/PRGS-19ist.pdf>

Woolf, V. (1930). *To The Lighthouse*. <http://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.176580>

Woolf, V. (1987). *A room of one's own*. Triad Grafton.