



Le réalisme magique comme levier féministe dans les pièces La saga des poules mouillées et La terre est trop courte, Violette Leduc de Jovette Marchessault

Mémoire

Coralie Vigneault

Maîtrise en études littéraires - avec mémoire
Maître ès arts (M.A.)

Québec, Canada

Le réalisme magique comme levier féministe dans les pièces *La saga des poules mouillées* et *La terre est trop courte*, Violette Leduc de Jovette Marchessault

Mémoire

Coralie Vigneault

Sous la direction de :
Mylène Bédard, directrice de recherche

Résumé

Mon mémoire propose une lecture réaliste magique au féminin des pièces de théâtre *La saga des poules mouillées* et *La terre est trop courte*, Violette Leduc de Jovette Marchessault. Il consiste en trois chapitres étroitement liés menant une réflexion au croisement des études dramaturgiques, des études féministes et des études sur le réalisme magique. L'objectif principal est de déceler comment le réalisme magique au féminin permet à Marchessault de créer son monde matrilinéaire magique pour la scène, s'opposant à la réalité patriarcale du monde dans lequel évoluent les personnages. Je propose d'abord un état des lieux et un survol historique des origines du réalisme magique pour ensuite établir quelles caractéristiques retenir pour l'analyse des pièces de Marchessault. Le théâtre de Marchessault ne s'intéressant pas à reproduire la vérité spatio-temporelle ou la vérité biographique, je poursuis ma recherche en me focalisant sur deux leviers réalistes magiques dans les pièces à l'étude : la reconfiguration des lieux et du langage ainsi que les remaniements identitaires des autrices fictionnalisées que Marchessault invoque comme symboles des expériences vécues par toutes les femmes. Ces deux moteurs autorisent le recours au surnaturel afin d'ébranler le contexte social dans lequel les autrices fictionnalisées s'inscrivent : c'est par le prisme du réalisme magique que les pièces de Marchessault représentent un univers plus égalitaire entre les hommes et les femmes, répondant ainsi aux insuffisances du réel.

Abstract

My thesis offers a feminist magical realist interpretation of Jovette Marchessault's plays *La saga des poules mouillées* and *La terre est trop courte*, *Violette Leduc*. It consists of three chapters leading an analysis where dramaturgical studies, feminist studies and magical realism theories meet. The main objective is to investigate how feminist magical realism allows Marchessault to create her magical matrilineal world on stage, one that contrasts with the patriarchal truth of the world in which the characters evolve. I begin with an overview of the origins of magical realism to then establish the characteristics retained for the analysis of Marchessault's plays. Since Marchessault's theatre does not revolve around imitating spatio-temporal or biographical truth, I focus my research on two magical realism leverages in the plays under study : the reconfiguration of places and language and the reshaping of identity of the fictionalized authors that Marchessault invokes as symbols of the experiences of all women. These two leverages allow for the use of supernatural tropes to challenge the social context in which the writers exist : in responses to the inadequacy of reality, Marchessault's plays present through magical realism a more egalitarian universe between men and women.

Table des matières

Résumé.....	ii
Abstract.....	iii
Table des matières.....	iv
Remerciements	v
Introduction.....	1
Présentation du corpus	2
État de la question	5
Approche théorique et méthodologique.....	9
Chapitre 1 : Vers un réalisme magique au féminin	12
Deux visions du réalisme magique	12
Le réalisme magique et le carnavalesque.....	25
Le réalisme magique et le féminin.....	28
Pour une esthétique du réalisme magique au féminin adaptée au théâtre de Marchessault	32
Chapitre 2 : Reconfiguration des lieux et du langage à des fins réalistes magiques. 37	
Espaces liminaires dans <i>La saga des poules mouillées</i>	38
Didascalie initiale.....	38
Occupation de l'espace	41
Conflits d'espaces dans <i>La terre est trop courte, Violette Leduc</i>	53
Décor initial	53
Occupation de l'espace	56
Conclusion	69
Chapitre 3 : Remaniements identitaires réalistes magiques	71
Biographie alternative humanisante dans <i>La saga des poules mouillées</i>	73
Biographie alternative thématique dans <i>La terre est trop courte, Violette Leduc</i>	86
Filiations anachroniques dans <i>La saga des poules mouillées</i>	101
La sororité comme lieu magique d'écriture essentiel	107
Conclusion	111
Conclusion	113
Bibliographie	126
Corpus primaire	126
Corpus secondaire.....	126
Corpus critique.....	128

Remerciements

Ce mémoire n'aurait pu être complété sans l'apport de Mylène Bédard, ma directrice de maîtrise. Ses relectures pertinentes, sa patience infinie et sa passion pour les amitiés littéraires entre femmes ont été indispensables à ma réflexion. Je la remercie également de m'avoir grandement aidée à obtenir l'essentiel soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et du Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC, <https://doi.org/10.69777/328730>) : je remercie ces deux organismes de m'avoir offert les conditions de rédaction les plus optimales.

J'ai une pensée particulière pour toutes les personnes avec qui j'ai habité pendant mes études universitaires, quelque part entre Québec et Montréal : merci à Benjamin Côté, Émilie Drouin, Jeanne Fontaine, Jeanne Lamarre et à mon conjoint Nelson Trachy pour votre écoute, votre accueil et vos conseils, quelle que soit l'heure du jour ou de la nuit.

Je remercie finalement Laurie Tremblay, Gigi Mitchell et ma famille choisie, mes ami-es d'Expression Forté avec qui je mets en scène, chorégraphie et compose les plus belles histoires de solidarité (majoritairement) féminine et qui, plus largement, donnent un sens à mes déclamations théoriques : « Here's to our coven and long may we love to bewitch¹ » !

¹ Shaina Taub et Original Broadway Cast of *Suffs*, « Great American Bitch », dans *Genius*, 2024, en ligne, <<https://genius.com/Kim-blanc-ally-bonino-hannah-cruz-nadia-dandashi-and-shaina-taub-great-american-bitch-lyrics>>, consulté le 27 juin 2025.

Introduction

Dans le seul ouvrage collectif dédié à l'œuvre de Jovette Marchessault, *De l'invisible au visible*, Roseanna Dufault et Celita Lamar en arrivent à la conclusion suivante :

La façon la plus appropriée de qualifier ses œuvres serait de dire qu'elle [Marchessault] a créé son propre style de « réalisme magique » pour la scène. En fait, elle prend d'énormes libertés avec le matériel biographique qu'elle choisit. Elle pratique une sorte d'alchimie particulière qui vise à distiller sa version de la « vérité » sur la vie de ses sujets².

Cette conclusion m'apparaît plutôt comme un point de départ : Dufault et Lamar accolent à l'œuvre théâtrale de Marchessault l'étiquette « *réalisme magique* » sans toutefois examiner de manière approfondie en quoi les pièces de Marchessault relèvent de cette esthétique. Bien que le réalisme magique ait souvent été associé aux romans hybrides entre réalité et fiction produits en Amérique latine³, je crois que cette définition restrictive écarte plusieurs œuvres qui cadrent avec son esthétique, mais qui ne sont pas issues des littératures postcoloniales (principalement d'Amérique latine) et qui n'appartiennent pas au genre romanesque. Je propose alors d'analyser deux pièces de Jovette Marchessault, *La saga des poules mouillées* et *La terre est trop courte*, *Violette Leduc*, sous le prisme du réalisme magique, qui agit comme levier féministe. Cette hypothèse s'appuie aussi sur le constat de Louise Forsyth selon lequel « toute l'œuvre de Marchessault véhicule un refus des normes du réalisme dans un grand projet artistique visant à changer les habitudes et les structures mentales⁴ ». S'inscrivant dans le prolongement des observations de Dufault, Lamar et Forsyth, ma recherche se concentre sur deux leviers réalistes magiques : le remaniement

² Roseanna Dufault et Celita Lamar, « Conclusion. Un sillon lumineux dans l'espace », dans Roseanna Dufault et Celita Lamar (dir.), *De l'invisible au visible : l'imaginaire de Jovette Marchessault*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2012, 287 p.

³ Jacques Stephen Alexis, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence africaine*, n° 8-9-10, novembre 1956, p. 245-271; Alejo Carpentier, *Prologo* dans *El reino de este mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 7-14; Arturo Usler Pietri, *Les lances rouges*, Paris, Gallimard, 1933, 235 p.

⁴ Louise H. Forsyth, « Jovette Marchessault dramaturge : vers une théâtralité au féminin », dans Celita Lamar et Roseanna Dufault (dir.), *De l'invisible au visible : l'imaginaire de Jovette Marchessault*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2012, p. 187.

des lieux et du langage par l'abolition des vérités géographiques et spatiales ainsi que la prise de libertés avec la biographie de ses personnages.

Mon projet de recherche appelle d'abord un questionnement sur la définition du réalisme magique. La majorité des théorisations semblent lier le réalisme magique avec les études postcoloniales en ce qu'il utilise le surnaturel pour remettre en question la réalité coloniale dans une visée transgressive. Contrairement au fantastique, qui problématise le surnaturel⁵, le réalisme magique résout l'antinomie entre le naturel et le surnaturel par la narration, qui décrit les codes naturel et surnaturel de la même manière. Ce champ d'études a cependant très peu tenu compte des textes féminins ou féministes, et encore moins du genre théâtral : je m'attarderai à montrer comment le théâtre féministe de Marchessault m'apparaît constituer un exemple probant de réalisme magique.

Présentation du corpus

Les deux pièces choisies sont les premières que Marchessault a inscrit dans son projet dramaturgique ambitieux de « déterreuse de l'histoire des femmes⁶ ». D'une part, *La saga des poules mouillées* met en scène une rencontre improbable entre quatre autrices québécoises : Anne Hébert, Laure Conan, Gabrielle Roy et Germaine Guèvremont. Cette rencontre hors du temps permet aux autrices fictionnalisées de créer une certaine filiation entre les générations d'écrivaines québécoises et remet en perspective les différents obstacles à la création littéraire au féminin, notamment la censure et la misogynie de l'institution littéraire. D'autre part, nous retrouvons au cœur de la pièce *La terre est trop courte*, *Violette Leduc* une lutte entre une communauté d'écrivaines formée de Violette Leduc, Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute et Clara Malraux et un ensemble de discours misogynes, incarné notamment par Jean Genet, à l'endroit des femmes écrivaines. Les deux œuvres s'inscrivent dans une même intention de valoriser la production littéraire des femmes et de (re)créer une histoire littéraire au féminin, bien que *La saga* fictionnalise des autrices canoniques alors que *La terre est trop courte* dépeint Violette Leduc comme une

⁵ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris, coll. « Points », 2015, p. 29.

⁶ Jovette Marchessault, *La terre est trop courte*, *Violette Leduc*, Montréal, Éditions de la pleine lune, coll. « Théâtre », 1982, p. 6.

autrice de la marge. Les deux pièces constituent un corpus propice à la comparaison par leur complémentarité : *La saga* met en scène des autrices québécoises d'époques différentes dans un non-lieu onirique alors que *La terre est trop courte* dépeint un cercle d'autrices européennes d'une même époque dans un décor se rapprochant de la réalité objective. Par leurs différences, les pièces permettent de mieux cerner les possibles du réalisme magique de Marchessault, pour qui « écrire pour le théâtre, c'est contribuer à détourner le réalisme, ce réalisme qui ne sert qu'à nous évacuer en nous empêchant de paroles et d'imaginaire. En écrivant ce[s] texte[s], [elle] a tenté de retrouver une langue oubliée pour célébrer la culture, la production des femmes⁷ ». Cela dit, j'ai aussi décidé de mettre en relation ces deux pièces car elles dépeignent des groupes d'autrices alors que le cycle dramaturgique de Marchessault s'étend de la peintre canadienne Emily Carr⁸ à l'occultiste russe Helena Blavatsky⁹. Le corpus à l'étude a donc aussi été retenu en fonction du critère de la filiation par l'écriture, qui est mise en valeur grâce au réalisme magique. *La saga des poules mouillées* a été sélectionnée pour son statut de première pièce inscrite dans le cycle de déterreuse et pour son contexte québécois, qui apparaît unique dans l'œuvre dramaturgique de Marchessault. Le cycle de « déterreuse de l'histoire des femmes¹⁰ » se focalise davantage sur la littérature française par les pièces *Alice & Gertrude*, *Natalie & Renée*, *et ce cher Ernest*¹¹ et *La terre est trop courte*, *Violette Leduc*. Parmi ces pièces, j'ai opté pour *La terre est trop courte* parce que Marchessault a avoué avoir été « en état d'osmose avec Violette Leduc¹² », signalant donc un certain favoritisme envers cette œuvre, qui suit immédiatement *La saga* en ordre chronologique de parution. Travailler sur ce corpus m'a amené à effectuer des recherches périphériques foisonnantes sur l'histoire littéraire et le champ littéraire. Bien qu'il s'agisse là d'un objectif ambitieux, il m'est apparu pertinent de mettre en relation les connaissances à propos de l'institution littéraire au Québec et en France au moment de l'écriture des pièces avec les

⁷ Jovette Marchessault, *La saga des poules mouillées*, Montréal, Éditions de la pleine lune, coll. « Théâtre », 1981, p. 35.

⁸ Jovette Marchessault, *Le voyage magnifique d'Emily Carr*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre Leméac », 1990, 111 p.

⁹ Jovette Marchessault, *Madame Blavatsky, spirite*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre Leméac », 1998, 100 p.

¹⁰ Marchessault, *op. cit.*, p. 6.

¹¹ Jovette Marchessault, *Alice & Gertrude, Natalie & Renée et ce cher Ernest*, Montréal, Éditions de la pleine lune, coll. « Théâtre », 1984, 139 p.

¹² Marchessault, *op. cit.*, p. 6.

représentations qu'en propose Marchessault. Finalement, le corpus à l'étude se restreint aux deux textes parus aux Éditions de la pleine lune : je n'ai trouvé aucune captation de la représentation initiale de *La saga* et j'ai seulement trouvé une captation de la reprise de *La terre est trop courte* en 1992. Devant l'inaccessibilité des archives d'origine, j'ai préféré m'en tenir aux textes publiés du vivant de Marchessault dans les années 1980. Pour appuyer mes analyses, j'ai eu recours à un corpus secondaire regroupant plusieurs œuvres écrites par les autrices fictionnalisées puisque Marchessault déploie un vaste réseau intertextuel dans ses pièces.

Mon projet de recherche souhaite donc combler une triple lacune : repenser le réalisme magique dans une optique féministe au théâtre grâce à deux pièces méconnues de Jovette Marchessault, autrice négligée par la critique et relativement ignorée du grand public. Je m'explique difficilement cet anonymat étant donné que le projet dramaturgique de Marchessault ne semble pas avoir d'équivalent en termes d'ampleur : la galerie de personnages féminins inspirés d'artistes qui ont réellement existé proposée par l'œuvre de Marchessault assure à sa démarche « une singularité (paradoxalement construite à partir des textes d'autres écrivains) que peu de dramaturges québécois, hommes ou femmes, peuvent faire valoir de façon aussi claire¹³ ». Raymond Bertin mentionnait d'ailleurs ceci dans la revue *Jeu* en 2010 : « On a accusé le théâtre de Marchessault de lyrisme, voire d'hermétisme, en son temps. Doit-on s'étonner que cette auteure singulière, à l'heure où on devrait lui rendre hommage, soit à peu près oubliée par les directions artistiques de nos institutions théâtrales¹⁴ ? » Les rares études sur mon corpus constituent un intéressant point de départ, sans toutefois expliquer comment les préoccupations féministes se déploient dans le cas précis du théâtre. Il m'apparaît également pertinent de me pencher sur une autrice méconnue de cette décennie marquée par un foisonnement de pièces féministes qui, malheureusement, « retien[nen]t rarement l'attention de la critique savante, hormis dans la perspective féministe, et se trouve même souvent occulté[es] dans l'historiographie du théâtre québécois¹⁵ ». Ainsi, à partir de ces deux pièces complémentaires, mon objectif

¹³ Michaud, *op. cit.*, p. 124.

¹⁴ Raymond Bertin, « Dans les mots, la subversion », *Jeu : revue de théâtre*, n° 135, 2010, p. 73.

¹⁵ Gilbert David, « Chapitre 2. Du renouveau théâtral à l'éclatement des pratiques (1960-1979) », dans Gilbert David (dir.), *Le théâtre contemporain au Québec, 1945-2015*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2020, p. 158.

principal consiste à montrer comment l'esthétique du réalisme magique permet à Marchessault de représenter un univers plus égalitaire entre les hommes et les femmes, répondant aux insuffisances du réel, et, plus largement, comment le réalisme magique se met à l'œuvre dans un corpus théâtral féministe.

État de la question

Les deux pièces de mon corpus ne semblent pas avoir beaucoup retenu l'attention de la critique et il en va de même pour l'ensemble de l'œuvre de Jovette Marchessault. *La saga des poules mouillées* semble avoir reçu un accueil mitigé. Si Jacques Larue-Langlois inclut *La saga* dans sa liste des meilleures pièces représentées sur une scène québécoise entre 1978 et 1988¹⁶, Thérèse Marois définit la pièce comme « un spectacle superficiel qui ne nous a proposé qu'un rire conventionnel, dans un théâtre conventionnel, en compagnie de messieurs sages¹⁷ ». Thérèse Marois note cependant que Marchessault parvient à raconter l'histoire littéraire féminine avec « un rare niveau d'exaltation lyrique, dosant en un équilibre parfait l'humour et l'émotion. L'inventivité de la mise en scène en fait en outre un spectacle éclatant¹⁸ ». Le seul article critique répertorié sur *La terre est trop courte*, *Violette Leduc* témoigne d'une réception tout aussi tiède : Ginette Michaud reproche à Marchessault d'avoir créé une légende à partir de Violette Leduc, « une voleuse et trafiquante inversée en sainte et martyre¹⁹ ». Cela dit, Pol Pelletier, la metteuse en scène de la pièce, la décrit ainsi dans une entrevue publiée dans la revue *La vie en rose* : « Du théâtre réaliste ? Il n'en est pas question. Une pièce réaliste crée un climat de base et le garde jusqu'à la fin. Après les 10 premières minutes, t'as tout compris. Tandis que cette pièce est pleine de heurts, de ruptures, de contrastes, c'est l'étonnement permanent. Bousculer l'imaginaire, ça, c'est du grand théâtre²⁰ ! » Plus largement, les critiques qui se sont penchées sur l'œuvre dramaturgique de Marchessault y ont surtout analysé la génération

¹⁶ Jacques Larue-Langlois, « Depuis dix ans... », *Jeu : revue de théâtre*, n° 47, 1988, p. 113-116.

¹⁷ Thérèse Marois, « Mythes féministes : *La saga des poules mouillées* au T.N.M. », *Jeu : revue de théâtre*, vol. 3, n° 20, 1981, p. 54.

¹⁸ Larue-Langlois, *op. cit.*, p. 114.

¹⁹ Ginette Michaud, « *La terre est trop courte*, *Violette Leduc* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 24, 1982, p. 125.

²⁰ Francine Pelletier, « *La terre s'allonge*, *Violette Leduc* », *La vie en Rose*, décembre 1981, p. 47.

symbolique²¹ et la filiation au féminin. Marie-Claude Garneau²² s'est intéressée à l'intertexte de Marchessault et Taryn McQuain Bentaous²³ a analysé la maternité symbolique. Jessica McBride²⁴ ajoute au concept de maternité symbolique en se focalisant sur la création de biographies alternatives, lesquelles reposent sur une juxtaposition entre les faits biographiques réels et des faits inventés afin de combler les trous laissés par l'Histoire. Louise Forsyth²⁵ a, quant à elle, concentré ses recherches sur le conflit dramatique du théâtre de Marchessault, théorisé comme une tension entre deux visions de la réalité : les présupposés de l'idéologie dominante patriarcale et l'expérience des femmes. Forsyth note toutefois que la mimésis demeure importante dans le théâtre de Marchessault étant donné le fort ancrage géographique et historique des textes ainsi que la focalisation sur la réalité subjective de ses personnages. Véronique Hébert²⁶ et Marianne Martin²⁷ se sont penchées respectivement sur le chamanisme et le mysticisme dans les pièces tardives de Marchessault. Ces études dialoguent moins avec le projet d'archéologie de la mémoire féminine auquel s'intéresse ma recherche. Les romans autobiographiques de Marchessault ont quant à eux suscité davantage l'intérêt de la critique, qui les a surtout analysés dans une

²¹ La génération symbolique est une façon pour les femmes de lutter collectivement pour leurs droits, voulant repenser leur rôle social en dehors du lieu commun de la reproduction biologique et du rôle de mère. Les femmes veulent donc voir leurs combats non pas comme un acquis, mais comme une dynamique qui se succède de génération en génération et qui transcende les liens biologiques. Ainsi, la génération symbolique permet « d'offrir un espace d'action, de dialogue et de création pour les femmes, en dehors de la sphère privée à laquelle elles sont socialement assignées. » Marie-Claude Garneau, « "Lieu(x) possible(s)": écrire une génération symbolique féministe et lesbienne », Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2016, p. 10.

²² Marie-Claude Garneau, « L'intertextualité dans la dramaturgie féministe : la construction de "générations symboliques" de femmes dans le théâtre de Jovette Marchessault », dans Julie Beaulieu, Adrien Rannaud et Lori Saint-Martin (dir.), *Génération(s) au féminin et nouvelles perspectives féministes*, Québec, Codicille éditeur, coll. « Collection Prénance », 2018, p. 33-57.

²³ Taryn McQuain Bentaous, « La maternité symbolique et la création littéraire dans l'univers au féminin de Jovette Marchessault », dans Roseanna Dufault et Celita Lamar (dir.), *De l'invisible au visible : l'imaginaire de Jovette Marchessault*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2012, p. 111-127.

²⁴ Jessica McBride, « Alternative Biographies: (Re)telling Feminine (Hi)stories in Selected 20th-Century Texts by Québécois Women Writers », Thèse de doctorat, Université du Connecticut, 2017, 245 p.

²⁵ Louise H. Forsyth, « Jouer aux éclats : l'inscription spectaculaire des cultures de femmes dans le théâtre de Jovette Marchessault », *Voix et Images*, n° 47, 1991, p. 230-244.

²⁶ Véronique Hébert, « Le chamanisme chez Jovette Marchessault », Mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, 2018, 104 p.

²⁷ Marianne Martin, « L'illumineuse, suivi de La claque de feu monumentale : mysticisme et féminisme dans *La pérégrin chérubinique* de Jovette Marchessault », Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2020, 111 p.

perspective postcoloniale²⁸, queer²⁹ et écoféministe³⁰ en raison de l'intersectionnalité de l'œuvre de cette artiste multidisciplinaire lesbienne d'origine innue issue du milieu ouvrier. La dimension queer a surtout été mise en relation avec la trajectoire et l'identité d'autrice de Marchessault, qui a d'ailleurs soulevé quelques questionnements dans le milieu académique et dans la presse³¹.

En tentant de faire migrer le concept de réalisme magique au théâtre, j'ai d'abord pu constater l'abondance de théorisations sur le réalisme magique, dont la définition fluctue selon l'époque et le pays d'origine. Les différentes poétiques du réalisme magique peuvent toutefois se décliner en deux visions distinctes que je nommerai *réalisme magique postcolonial* et *réalisme magique esthétique*. Le *réalisme magique postcolonial* apparaît dans les années 1950 en Amérique latine avec Arturo Uslar Pietri, Alejo Carpentier et Jacques Stephen Alexis. Ces trois théoriciens ont en commun l'ambition de créer un réalisme magique spirituel et politique afin de forger une identité nationale. Puisque les premiers textes d'Amérique latine relèvent soit d'« un projet spirituel [ou d']un manifeste mi-merveilleux mi-socialiste³² », il m'apparaît plus difficile d'en associer les théorisations au théâtre de Marchessault. Il faut attendre 1985 pour que soit théorisé le *réalisme magique esthétique*. Amaryll Chanady propose une vision narratologique du réalisme magique en dialogue avec la théorie du genre fantastique de Tzvetan Todorov³³ et introduit le concept de « *literary mode*³⁴ » qui permet d'envisager le réalisme magique comme une esthétique qui se retrouve dans plusieurs genres littéraires. Cela constitue une grande nouveauté dans

²⁸ Élise Couture-Grondin, « La réécriture féministe et anticoloniale de l'histoire à partir du récit de soi dans *Le crachat solaire* (1975) de Jovette Marchessault », *Arborescences*, n° 11, 2021, p. 71-90.

²⁹ Lori Saint-Martin, « De la mère patriarcale à la mère légendaire : *Triptyque lesbien* de Jovette Marchessault », *Voix et Images*, n° 47, 1991, p. 244-253.

³⁰ Manon Huberland, « Femmes telluriques : pour une lecture écoféministe de *La mère des herbes* de Jovette Marchessault », Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2021, 112 p.

³¹ Véronique Hébert, « Wasikahikan, théâtralité du territoire atikamekw et parcours de recherche-crédation », *Revue d'études autochtones*, vol. 51, n° 2-3, 2021, p. 103-111 et Louis Hamelin, « Les temps superposés : chronique d'un non-liseur de poésie », dans *Le Devoir*, 12 janvier 2013, en ligne, <<https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/368061/les-temps-superposes-chronique-d-un-non-liseur-de-poesie>>, consulté le 22 février 2024.

³² Pierre-Luc Landry, « Les corps extraterrestres (roman) suivi de Le jeu réaliste magique de la fiction : le réalisme magique narratif comme posture de lecture paradoxale (étude) et d'Une thèse "100 modèles" : méthode et recherche-crédation (petit essai) », Thèse de doctorat, Université Laval, 2013, p. 236.

³³ Todorov, *op. cit.*

³⁴ Amaryll Beatrice Chanady, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy*, New York, Garland Publishing, coll. « Garland publications in comparative literature », 1985, p. ix.

les études sur le réalisme magique, qui s'étaient surtout penchées sur des œuvres romanesques jusque-là. Depuis les années 1990, la critique semble insister davantage sur le caractère transnational de cette esthétique, grandement influencée par le concept de « *Worlding literature*³⁵ ». La définition élaborée par Chanady constitue le point de départ de ma réflexion, car elle englobe les considérations féministes et subversives de Marchessault et permet au réalisme magique de s'appliquer autant au genre romanesque qu'au genre théâtral. Le *réalisme magique esthétique* a aussi été approfondi en littérature québécoise par Stéphanie Walsh Matthews³⁶, bien qu'elle se concentre cependant sur une approche narratologique et sociocritique qui dialogue moins avec mon projet portant sur des pièces de théâtre.

Toujours dans une optique d'élargissement de l'esthétique du réalisme magique, plusieurs critiques ont commenté le lien étroit entre réalisme magique et remise en question du patriarcat³⁷. Annika Hannan mentionne que cette esthétique permet de créer un « espace d'émancipation pour les femmes³⁸ » et Katherine Roussos ajoute que le réalisme magique gagnerait à adopter une perspective thématique et non narratologique, ce qui permet de mettre en lumière les rapports de domination subis par les femmes dans les discours masculins peu importe leur pays. L'association entre réalisme magique et domination coloniale semble retenir davantage l'attention des critiques étant donné qu'elle est « plus visible parce qu'elle est spécifique, tandis que la domination masculine est si omniprésente qu'elle est confondue avec le naturel³⁹ ». L'articulation du réalisme magique

³⁵ J'emprunte ici l'expression à Birgit Mara Kaiser, qui aborde ce phénomène dans son article de 2014 « *Worlding CompLit: Diffractive Reading with Barad, Glissant and Nancy* », *Parallax*, vol. 20, n° 3, p. 274-287.

³⁶ Stéphanie Walsh Matthews, « Le réalisme magique dans la littérature contemporaine québécoise », Thèse de doctorat, Université de Toronto, 2012, 290 p.

³⁷ La notion de patriarcat telle que conceptualisée en sociologie va au-delà de la définition littérale réductrice de « pouvoir des pères » : il s'agit de constater « moins une oppression et une subordination délibérée qu'une mise en asymétrie du masculin et du féminin, des hommes et des femmes » (Éric Macé, *L'Après-patriarcat*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2016, p. 39-40). Le patriarcat constitue donc une organisation sociale où les hommes possèdent le pouvoir autant dans la sphère publique que privée. Le patriarcat décrit des structures sociales où les femmes sont historiquement subordonnées et marginalisées.

³⁸ Annika Linda Hannan, « The Power of Magic: Representations of Women in Selected Contemporary Magic Realist Fiction from Latin America, English Canada, and Québec », Thèse de doctorat, Université de Toronto, 2001, p. 328 [ma traduction] : « empowering space for women ».

³⁹ Katherine Roussos, *Décoloniser l'imaginaire : du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2007, p. 9.

avec une perspective à la fois féministe et thématique me permet de faire migrer le réalisme magique vers le théâtre féministe de Marchessault.

Approche théorique et méthodologique

Mon projet s'inscrit au carrefour des études dramaturgiques, des études féministes et des études sur le réalisme magique, ce qui rend nécessaire la définition de ce que je nommerai réalisme magique au féminin dans mon mémoire. Le premier chapitre sera consacré à l'établissement de cette définition du réalisme magique : celui-ci s'appuiera sur l'opposition entre deux approches, d'une part le *réalisme magique postcolonial* et d'autre part, le *réalisme magique esthétique*. Je me permettrai d'envisager le réalisme magique comme une esthétique qui se retrouve dans plusieurs genres littéraires. Il deviendra ainsi plus aisé d'étudier les théories du roman réaliste magique, amplement commenté, et d'en adapter les considérations au théâtre, beaucoup moins lu dans une perspective réaliste magique. Ce premier chapitre se veut théorique et nettement plus court que les deux autres, désirant laisser davantage d'espace à l'analyse des pièces à l'étude qui suivra.

Le deuxième chapitre portera sur un premier levier du réalisme magique au féminin dans les pièces de Marchessault : la reconfiguration des lieux et du langage. Cette analyse s'appuiera sur la notion de conflit d'espaces proposée par Anne Ubersfeld : « D'une certaine façon, la structure de presque tous les récits dramatiques peut se lire comme un conflit d'espaces, ou comme la conquête ou l'abandon d'un certain espace⁴⁰. » Les nombreux personnages de Marchessault basés sur des femmes réelles sont placés dans un lieu magique qui ne peut se construire qu'à partir d'une subjectivité féminine puisque « En état d'aliénation insoutenable, la sujète s'oblige à l'invention pour ne pas perdre la tête, pour ne pas mourir⁴¹ ». Marchessault montre alors « l'envers d[u] décor⁴² » patriarcal, une réalité alternative qui remet en question les conventions arbitraires. Cette idée rejoint le réalisme magique, univers qui résout une antinomie de sens entre un univers réaliste patriarcal et un monde magique au féminin. Considérant avec Louise Cotnoir que « le sujet-

⁴⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1996, p. 160.

⁴¹ Louise Cotnoir, « Des rêves pour cervelles humaines », dans Louky Bersianik *et al.* *La théorie, un dimanche*, Nouvelle édition, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2018, p. 182.

⁴² Forsyth, *op. cit.*, p. 233.

femme ne saurait exister qu'en changeant les registres et les formes du réel⁴³ », une analyse du « laboratoire du possible⁴⁴ » créé sur scène par Marchessault s'impose afin de mieux cerner les mécanismes réalistes magiques à l'œuvre dans ses pièces.

Le troisième chapitre portera sur un deuxième levier réaliste magique au féminin : les remaniements identitaires. Le réalisme magique opère ici au croisement entre les considérations théoriques du réalisme magique au féminin et la notion de biographie alternative avancée notamment dans les travaux de Jessica McBride sur le projet révisionniste de l'histoire au féminin, qui suggère que « les biographies alternatives, qu'elles soient basées sur des référents réels ou sur des inventions purement fictionnelles, permettent la combinaison de l'Histoire et de la fiction nécessaire pour (re)dire l'histoire au féminin d'une manière plus complète et authentique que ce ne l'a été possible avec les discours ou les fictions historiques traditionnels⁴⁵ ». Ce recours à un mode magique et imaginaire est nécessaire afin de valoriser la mémoire au féminin de façon peut-être plus juste qu'elle ne l'aurait été par le réalisme patriarcal et ainsi, remettre en question les figures d'autrices construites par l'histoire littéraire. McBride avance que les femmes sont parfois forcées d'inventer une mémoire au féminin, car l'institution littéraire ne s'est pas particulièrement ouverte aux œuvres des femmes. En effet, Marchessault ne s'intéresse pas à reproduire la vérité biographique, elle invoque la censure de Violette Leduc et celle de Laure Conan comme symbole de la censure collective exercée sur les œuvres des femmes et la position marginalisée qu'elles occupent montre comment la solitude des femmes nuit à la créativité et contribue à renforcer la domination masculine. J'analyserai d'abord comment Marchessault rompt avec le récit chronologique patriarcal créé par les historiens de la littérature en modifiant l'ordre des événements de la vie des autrices qu'elle met en scène afin de souligner des éléments qui ne sont habituellement pas retenus par l'Histoire

⁴³ Louise Cotnoir, « Des rêves pour cervelles humaines », dans Louky Bersianik *et al.*, *La théorie, un dimanche*, Nouvelle édition, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2018, p. 171.

⁴⁴ Lucie Lequin, « En quête d'une plénitude qui fait le son, parler pour soi : *La Saga des poules mouillées* », dans Roseanna Dufault et Celita Lamar (dir.), *De l'invisible au visible : l'imaginaire de Jovette Marchessault*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2012, p. 212.

⁴⁵ McBride, *op. cit.*, page de résumé, [ma traduction] : « alternative biographies, whether based in referential foundations or on purely fictional inventions, allow for a combination of history and fiction necessary to (re)tell feminine (hi)stories in a more complete, truthful way than has been possible with traditional historical discourse or fiction ».

comme « les échecs, les défauts et les difficultés de[s] artiste[s]⁴⁶ ». Ces biographies amènent ainsi une destruction du temps patriarcal et permettent la création d'une histoire littéraire au féminin, histoire qui lie les autrices entre elles malgré l'apparent fossé générationnel qui les sépare, comme le mentionne Germaine Guèvremont dans *La saga des poules mouillées* : « Ils ont inventé le temps de l'Histoire pour nous séparer les unes des autres. Je dis que nous ne sommes pas la génération passée, que nous ne sommes pas la génération à venir. Je dis que nous sommes⁴⁷ ! » Je compte également analyser l'intertexte de Marchessault, considéré comme un outil d'élaboration des biographies alternatives permettant « l'éclatement des structures de la réalité et leur transformation radicale⁴⁸ » par la création d'un réseau qui abolit tout ordre chronologique traditionnel. Plus encore, la juxtaposition de quatre autrices québécoises d'époques différentes permet de « faire ressortir les expériences communes de ces écrivaines par le biais de leur littérature et de leurs idéaux, et d'envisager une mémoire collective, un nouveau corpus féministe qui met en valeur la culture des femmes⁴⁹ ».

⁴⁶ Marie-Claude Garneau, « “Lieu(x) possible(s)” : écrire une génération symbolique féministe et lesbienne », Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2016, p. 37.

⁴⁷ Marchessault, *op. cit.*, p. 174.

⁴⁸ Marie-Claude Garneau, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁹ Marie-Claude Garneau, *op. cit.*, p. 33.

Chapitre 1 : Vers un réalisme magique au féminin

Le choix de « lire de manière réaliste magique⁵⁰ » les pièces de théâtre *La saga des poules mouillées* et *La terre est trop courte*, *Violette Leduc* implique d’abord un questionnement sur la notion même de réalisme magique. L’abondance de travaux critiques sur le concept, qui change de définition selon l’époque et le pays d’origine des chercheur-euses, entraîne un certain foisonnement des études, mais aussi la nécessité de prendre position parmi les divers courants critiques existants. L’expression « *réalisme magique* » remonte au texte *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei* du critique d’art allemand Franz Roh. Son texte, publié en 1925, utilise le terme « *réalisme magique* » pour décrire un courant pictural post-expressionniste européen. Franz Roh s’attarde sur des œuvres d’art qui dépeignent de façon réaliste des objets, sans toutefois copier la réalité : « [le réalisme magique est] l’opportunité de reconstruire un objet en débutant exclusivement par sa propre intériorité⁵¹ ». Franz Roh utilise cette expression sans s’engager à le définir clairement, mentionnant d’ailleurs « n’accorde[r] aucune valeur particulière au titre “réalisme magique⁵²” ». Ce premier chapitre aura donc comme objectif de clarifier mon positionnement à travers les différentes théorisations du réalisme magique et d’en montrer la filiation avec des enjeux féministes.

Deux visions du réalisme magique

Les théorisations subséquentes du réalisme magique se déclinent en deux visions distinctes que j’ai nommées *réalisme magique postcolonial* et *réalisme magique esthétique*. Premièrement, la traduction du texte de Franz Roh en espagnol permet au concept de migrer vers l’Amérique latine, ce qui m’amène à la définition du *réalisme magique postcolonial*. Celui-ci apparaît dans les années 1950 avec trois écrivains très influents de la littérature latino-américaine : l’essayiste et romancier cubain et français Alejo Carpentier, l’écrivain et homme politique haïtien Jacques Stephen Alexis et le romancier, dramaturge, essayiste et poète vénézuélien Arturo Usler Pietri. D’abord, Alejo Carpentier

⁵⁰ Landry, *op. cit.*, p. 197.

⁵¹ Franz Roh, « Magic realism: Post-Expressionism », dans Wendy B. Faris et Lois Parkinson Zamora (dir.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham et Londres, Duke University Press, 1995, p. 24 [ma traduction] « the opportunity of reconstructing the object, starting exclusively from our interiority ».

⁵² Roh, *op. cit.*, p. 15 [ma traduction] : « I attribute no special value to the title “magical realism” ».

oppose le réalisme magique au surréalisme européen : là où le surréalisme consiste en une combinaison aléatoire d'éléments hétérogènes créée par une « conjonction de la conscience et de l'inconscient⁵³ », le réalisme magique latino-américain est conçu comme une organisation du monde ordonnée qui reconnaît le surnaturel comme inhérent peu importe les conventions de temps et d'espace. Alejo Carpentier définit aussi le courant réaliste magique en insistant sur une vision mythologique et ancestrale réservée à une aire géographique particulière :

La présence et la vitalité de ce réalisme merveilleux n'est pas uniquement le privilège d'Haïti, mais un héritage commun à toute l'Amérique, où nous n'avons pas encore commencé à établir un inventaire de nos cosmogonies. [...] En raison de la virginité de notre territoire, notre éducation, notre ontologie, la présence faustienne de l'Indien et de l'homme noir, la révélation constituée par les plus récentes découvertes et son métissage fécond, l'Amérique est loin d'utiliser toutes les richesses de ses mythologies⁵⁴.

Alejo Carpentier appelle alors à une réappropriation culturelle postcoloniale et à un retour aux récits ancestraux dans une volonté de valorisation d'une culture latino-américaine hybride. Cette réappropriation permettrait ainsi de créer un langage et une vision du monde propres à son peuple. Cependant, la théorie d'Alejo Carpentier s'associe davantage à un projet spirituel, mentionnant que le réalisme merveilleux ne peut être compris que par les personnes qui y croient. Jacques Stephen Alexis propose quant à lui un manifeste du réalisme merveilleux des Haïtiens. Les principales fondations de ce réalisme magique invitent à « rejeter l'art sans contenu réel et social [et] rechercher les vocables expressifs propres à son peuple, ceux qui correspondent à son psychisme, tout en utilisant sous une forme renouvelée, élargie les moules universels, en accord bien entendu avec la personnalité de chaque créateur⁵⁵ ». Les théorisations de Jacques Stephen Alexis

⁵³ Gloria Feman Orenstein, *The Theater of the Marvelous: Surrealism and the Contemporary Stage*, New York, New York University Press, 1975, p. 65 [ma traduction] : « conjunction of consciousness and the unconscious ».

⁵⁴ Alejo Carpentier, « On the Marvelous Real in America », dans Wendy B. Faris et Lois Parkinson Zamora (dir.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham et Londres, Duke University Press, 1995, p. 87-88 [ma traduction] : « the presence and vitality of this marvelous real was not the unique privilege of Haiti but the heritage of all of America, where we have not yet begun to establish an inventory of our cosmogonies. [...] Because of the virginity of the land, our upbringing, our ontology, the Faustian presence of the Indian and the black man, the revelation constituted by its recent discovery, its fecund racial mixing [*mestizaje*], America is far from using up its wealth of mythologies. »

⁵⁵ Jacques Stephen Alexis, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence africaine*, n° 8-9-10, novembre 1956, p. 268.

cantonnent la création littéraire à une forme de manifeste social, voire militant, et n'expliquent pas clairement comment renouveler les vocables expressifs nommés dans ses écrits critiques. Finalement, Arturo Uslar Pietri conçoit le réalisme magique comme l'ensemble de la production littéraire non-européenne, mais retient surtout la littérature hispanophone qui juxtapose des mystères transcendants de l'existence humaine à la réalité de la vie quotidienne. Un des plus forts exemples de *réalisme magique postcolonial* selon Arturo Uslar Pietri est le roman *Cien años de soledad* de l'auteur colombien Gabriel García Márquez. La traduction et la publication du roman semble d'ailleurs sceller l'association entre le réalisme magique et l'Amérique latine de façon consensuelle. Les théories préliminaires d'Alejo Carpentier, Jacques Stephen Alexis et Arturo Uslar Pietri ont ainsi en commun l'ambition d'instaurer une vision du monde réaliste magique tant sur le plan spirituel que politique afin de forger une identité nationale. Ces trois théories ne sont pas purement littéraires, mais utilisent des exemples littéraires afin de construire leur idéologie constituée d'une juxtaposition du réel et de l'improbable en dialogue avec le contexte socioculturel de leur époque.

Malgré ce rapprochement entre réalisme magique et Amérique latine, certain-es critiques ont associé le réalisme magique à une conception postcoloniale plus largement américaine. Geoff Hancock et Stephen Slemon ont proposé des lectures réalistes magiques postcoloniales d'œuvres littéraires canadiennes même si cette littérature demeure très peu étudiée dans une perspective réaliste magique. Ils affirment que le Canada, tout comme la majorité des pays de l'Amérique latine, est marginalisé par rapport aux grands pôles culturels que sont les États-Unis ou la France. Le réalisme magique au Canada permet ainsi, d'après eux, d'établir une vision de la réalité proprement canadienne contre les « centres de pouvoir privilégiés⁵⁶ » qui répandent une culture dominante : le réalisme magique met en scène une lutte dialectique postcoloniale entre « le Canada anglais et sa relation marginale vis-à-vis les États-Unis, ou [entre] le Québec et son statut marginal vis-à-vis le

⁵⁶ Annika Linda Hannan, « The Power of Magic: Representations of Women in Selected Contemporary Magic Realist Fiction from Latin America, English Canada, and Québec », Thèse de doctorat, Université de Toronto, 2001, p. 3 [ma traduction] : « privileged centers of power ».

Canada anglais ou la France⁵⁷ ». Le corpus à l'étude, composé des œuvres de Jack Hodgins et Robert Kroetsch, thématise un discours postcolonial basé sur la pluralité des voix et sur la récupération de ces voix colonisées soumises au silence en tant que « reconstruction imaginée et positive de la réalité⁵⁸ ». De plus, les œuvres de son corpus placent au cœur de leurs histoires des personnages marginalisés par la société, ce qui les amènent à reconfigurer l'ordre social en donnant une voix et une importance à des personnes oubliées. Geoffrey Hancock propose quant à lui une bibliographie d'œuvres réalistes magique au Québec, incluant notamment des textes de Michel Tremblay, Elisabeth Vonarburg et Claude Gauvreau. Geoff Hancock suggère que la littérature québécoise puise énormément dans les motifs folkloriques et traditionnels des légendes québécoises, celles-ci étant axées sur des personnages fantastiques, macabres et surnaturels. Le folklore est alors utilisé dans la littérature québécoise pour subvertir une société conservatrice : « Les écrivains ont inventé un endroit qui n'existe pas, mais qui peut libérer le lectorat⁵⁹ ». Bien que ces textes critiques produisent « des codes de réception qui sont à la fois nouveaux et révélateurs⁶⁰ », ils ont le même angle mort que les théories préliminaires d'Amérique latine : celui de s'intéresser davantage aux enjeux culturels qu'aux considérations littéraires.

Les balbutiements du *réalisme magique esthétique* apparaissent en 1985. Dans son ouvrage *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy*, Amaryll Chanady propose une conception narratologique du réalisme magique qui s'inspire de la théorie du genre⁶¹ fantastique de Tzvetan Todorov. Pour Amaryll Chanady, le réalisme magique résout l'antinomie de sens entre le naturel et le surnaturel par la narration, qui décrit les codes naturel et surnaturel de la même manière, contrairement au

⁵⁷ Hannan, op. cit., p. 2 [ma traduction] : « English Canada's marginal relation to the United States, or Quebec's marginal status vis-a-vis English Canada or France ».

⁵⁸ Stephen Slemon, « Magic Realism and Postcolonial Discourse », dans Wendy B. Faris et Lois Parkinson Zamora (dir.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham et Londres, Duke University Press, 1995, p. 420 [ma traduction] : « positive imagined reconstruction of reality ».

⁵⁹ Geoff Hancock, *Invisible Fictions: Contemporary Stories from Quebec*, Toronto, Anansi Press, 1987, p. 9-10 [ma traduction] : « The writers have invented a place that does not exist, but which can liberate the reader. »

⁶⁰ Stéphanie Walsh Matthews, « Le réalisme magique dans la littérature contemporaine québécoise », Thèse de doctorat, Université de Toronto, 2012, p. 46.

⁶¹ Todorov utilise le mot français « genre » dans *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris, coll. « Points », 2015, 188 p.

fantastique, qui problématise le surnaturel : « le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel⁶². » Le surnaturel ne faisant pas partie de l'univers réaliste présenté comme allant de soi dans l'œuvre littéraire, son aspect surprenant, qui transgresse les codes donnés par l'univers réaliste, crée ce que Tzvetan Todorov nomme « *l'effet fantastique* ». Selon Amaryll Chanady, le fantastique diffère du réalisme magique en ce que ce dernier parvient à lier le surnaturel et le naturel dans une narration qui exclut toute possibilité d'hésitation ou d'effet surprenant. Le surnaturel, allant de soi dans l'univers réaliste de l'œuvre, se mêle avec les conventions dites naturelles pour créer un tout hétérogène, mais résolu, complet et harmonieux. Amaryll Chanady conteste la notion d'hésitation proposée par Tzvetan Todorov, car elle considère celle-ci trop restrictive. La chercheuse privilégie alors le terme « *antinomie* » à celui d'« *hésitation* » lorsqu'il est question de définir le lien entre les mondes réel et magique. Elle établit sa définition du réalisme magique en ces termes : le surnaturel n'est pas présenté comme problématique, le conflit de sens normalement attendu est résolu par la narration et finalement, l'œuvre réaliste magique n'a pas de jugement par rapport à la véracité des événements dans la fiction puisque les deux registres ne sont pas hiérarchisés. En effet, les deux mondes doivent être présentés comme tout autant valides l'un que l'autre, sans censure ou effet de surprise. Chanady suggère aussi la notion de « *réticence auctoriale*⁶³ », identifiant la position de la narration vis-à-vis des événements surnaturels. Cette réticence de la narration distingue le réalisme magique du fantastique : la « *réticence auctoriale* » est la base de l'incertitude fantastique alors que le réalisme magique utilise cette réticence pour intégrer les événements surnaturels au monde réel. Ainsi, la narration réaliste magique, qui est de style « *matter-of-fact*⁶⁴ », exclut toute remise en question de la véracité du monde magique ou toute tentative de trouver une explication logique aux phénomènes surnaturels. Amaryll Chanady ajoute également le critère primordial suivant à sa définition :

Cependant, la représentation d'hallucinations, de rêves et de superstitions n'est pas un exemple de réalisme magique, sauf si ces événements imaginés sont présentés comme faisant partie intégrante de la réalité objective. Si la situation est décrite en

⁶² Todorov, *op. cit.*, p. 29.

⁶³ Chanady, *op. cit.*, p. 30 [ma traduction] : « *authorial reticence* ».

⁶⁴ Chanady, *op. cit.*, p. 24.

tant que rêve, le surnaturel est invalidé, et le phénomène est expliqué rationnellement⁶⁵.

Dans le prolongement des travaux de Todorov, Chanady introduit également le concept de « *literary mode*⁶⁶ » qui permet d'envisager le réalisme magique comme une esthétique qui se retrouve dans plusieurs genres littéraires, nouveauté dans les études sur le réalisme magique. La classification du genre littéraire donne au lectorat des codes définis, ce qui l'amène à « avoir une réaction distincte à un texte de comédie ou un texte de tragédie⁶⁷ ». À l'inverse, Amaryll Chanady suggère que « les modes littéraires, d'autre part, peuvent parfois se chevaucher et se retrouver dans différents genres littéraires⁶⁸ ». Le réalisme magique ne peut donc pas constituer un mouvement artistique propre puisqu'il ne possède pas de limitations historico-culturelles ou géographiques claires et cohérentes, en plus de se retrouver dans plusieurs formes d'art. En effet, le réalisme magique est associé à plusieurs arts distincts, ne serait-ce qu'en remontant à ses origines dans la peinture allemande et la littérature latino-américaine : ainsi, « la même définition ne peut pas tenir à la fois pour la peinture et la littérature : une tentative d'expliquer ce qu'est le réalisme magique en Amérique latine en se basant sur les théories en arts visuels de Roh mène inévitablement à la confusion⁶⁹ ». De plus, le réalisme magique, qui convoque et harmonise deux visions du monde opposées, serait un mode d'expression inhérent à l'être humain, non pas à un peuple en particulier : « si ce mode d'expression littéraire [qu'est le réalisme magique] se caractérise par la présentation de deux visions du monde différentes, pourquoi cette antinomie distincte ne pourrait pas se retrouver dans aucun autre pays ayant plus d'un groupe ethnique ou racial⁷⁰? » Le seul paradoxe de la théorisation de Chanady est qu'elle

⁶⁵ Chanady, *op. cit.*, p. 29 [ma traduction] : « However, the portrayal of hallucinations, dreams and superstitions does not make a story into an example of magical realism, unless the imagined events are presented as objectively real. If the situation is described as a dream, the supernatural is invalidated, and the phenomenon explained. »

⁶⁶ Chanady, *op. cit.*, p. ix.

⁶⁷ Chanady, *op. cit.*, p. vii [ma traduction] : « to react to a text such as a comedy or a tragedy in a certain way ».

⁶⁸ Chanady, *op. cit.*, p. vii [ma traduction] : « Literary modes, on the other hand, can often overlap, and are found in different genres. »

⁶⁹ Chanady, *op. cit.*, p. 18 [ma traduction] : « The same definition cannot hold for painting as well as for literature, and the attempt to explain what is considered magical realism in Latin America on the basis of Roh's art theories inevitably leads to confusion. »

⁷⁰ Chanady, *op. cit.*, p. 20 [ma traduction] : « If this mode of literary expression is characterized by the presentation of two different world views, why could it not be found in any country that has more than one ethnic or racial group? »

distingue un réalisme magique européen et un réalisme magique latino-américain, venant lier des facteurs socio-culturels avec des considérations littéraires et esthétiques :

La différence est que le monde irrationnel du réalisme magique représente la mentalité primitive américaine, alors que le surréalisme correspond aux superstitions européennes. C'est une des caractéristiques qui distinguent le réalisme magique du surréalisme, dans lequel des éléments hétérogènes sont juxtaposés par association libre, sans aucun code surnaturel structurant. Alors que le réalisme magique est basé sur une vision du monde ordonnée, bien qu'irrationnelle, le surréalisme amène plutôt une combinaison artificielle d'éléments hétérogènes⁷¹.

L'identification de deux types de réalisme magique, l'un qualifié de « primitif » et l'autre d'« européen », me semble plus ou moins cohérent avec le reste de la théorie, qui suggère justement une absence de hiérarchisation entre les mondes magique et réel. Il m'apparaît moins pertinent d'ajouter une hiérarchisation entre les mondes magiques, puisque le réalisme magique sert d'abord à déstabiliser les conventions qui semblent aller de soi. L'association entre primitivisme latino-américain et monde magique organisé m'apparaît un peu maladroite puisqu'elle mélange des aspects socio-culturels questionnables (le prétendu « *primitivisme* ») avec un critère qui relève davantage d'une dimension formelle et esthétique (l'organisation du monde magique). Cela dit, la notion de monde ordonné au sein du réalisme magique me semble toutefois très importante pour distinguer le réalisme magique des autres esthétiques, notamment l'absurde ou le surréalisme, car le réalisme magique propose tout de même une organisation magique très définie. L'auteur·ice réaliste magique crée une vision du monde cohérente dans son œuvre, ce qui rend les événements surnaturels plausibles. Je compte m'en tenir à une définition esthétique et transgéographique du réalisme magique, ne retenant de cette dernière citation que le caractère organisé et structuré du réalisme magique. La contribution théorique de Chanady demeure néanmoins d'une grande richesse et constitue incontestablement un des plus importants piliers de ma réflexion, surtout en ce qui a trait à l'association entre le réalisme magique et le concept de « *literary mode* ». Cette dernière remarque m'amène à considérer

⁷¹ Chanady, *op. cit.*, p. 21 [ma traduction] : « The difference is that the irrational world view in one represents the primitive American mentality, while in the other, it corresponds to European superstitions. This is one of the characteristics that distinguishes magical realism from surrealism, in which heterogenous elements are juxtaposed by free association, without any specific code of the supernatural determining it. While magical realism is based on an ordered, even if irrational, perspective, surrealism brings about artificial combinations. »

le réalisme magique en termes d'esthétique, qui m'apparaît plus approprié que genre, puisqu'il est possible de lire de manière réaliste magique des textes issus de différents genres littéraires.

Depuis les années 1990, la critique semble davantage insister sur le caractère transnational de l'esthétique du réalisme magique, grandement influencée par le concept de « *Worlding literature* », qui regroupe des œuvres qui sont d'une part « lues comme de la littérature⁷² » et qui, d'autre part, « circulent dans un univers qui dépasse [l]a langue et culture d'origine⁷³ ». Ce concept permet à un texte de « voyager dans et au-delà d'une culture et ainsi d'être diffracté ou courbé dans de nouvelles directions par ce transfert culturel⁷⁴ ». C'est dans cette perspective que s'inscrit l'ouvrage *Le réalisme magique : roman, peinture et cinéma* publié en 1987 sous la direction de Jean Weisgerber. Ce collectif couvre plusieurs formes d'art et de nombreux espaces culturels distincts, notamment l'Allemagne, l'Espagne, la France et l'Amérique latine. Le réalisme magique y est défini comme la rencontre entre :

le roman réaliste où le rêve, pour autant qu'il y figure, reste intégré au psychisme du dormeur et se trouve désigné d'emblée comme tel et [...] la tradition fantastique (à laquelle on peut joindre, sous cet angle, le merveilleux et la science-fiction) dans laquelle l'imaginaire occupe habituellement une place tout à fait autonome⁷⁵.

S'appuyant sur cette définition, l'ouvrage répertorie plusieurs procédés narratifs spécifiques au réalisme magique, notamment la narration par un personnage troublé. Selon Pierre-Luc Landry, qui a consacré sa thèse de doctorat à la question du réalisme magique d'un point de vue des théories de la réception, « la lacune majeure de cette tentative de définition, en somme, c'est qu'elle n'est pas narratologique, tout en n'étant pas culturelle et/ou esthétique⁷⁶ ». Malgré ces lacunes, je retiens de cet ouvrage la conception large du

⁷² David Damrosch, *What is world literature ?*, Princeton, Princeton University Press, coll. « Translation / transnation », 2003, p. 6 [ma traduction] : « being read as literature ».

⁷³ Damrosch, p. 6 [ma traduction] : « circulating out into a broader world beyond its linguistic and cultural point of origin ».

⁷⁴ Birgit Mara Kaiser, « Worlding CompLit: Diffractive Reading with Barad, Glissant and Nancy », *Parallax*, vol. 20, n° 3, 2014, p. 276 [ma traduction] : « to travel beyond or into a culture and to be refracted or bent into new directions as a result of this. »

⁷⁵ Jean Weisgerber (dir.), *Le Réalisme magique : roman, peinture et cinéma*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Cahiers des avant-gardes », 1987, p. 224.

⁷⁶ Landry, *op. cit.*, p. 237.

concept de réalisme magique : ce dernier englobe plusieurs types d'art, mais aussi plusieurs approches critiques. Bien que le concept de « *Worlding literature* » permet un élargissement de l'esthétique du réalisme magique, je considère pertinent de rappeler que « si le réalisme magique a longtemps été associé à l'aire géographico-culturelle de l'Amérique latine, le label jouit néanmoins d'une portée internationale dès sa création⁷⁷ [dans les arts visuels au début du XX^e siècle] ».

Plus récemment, les travaux de Maggie Ann Bowers ajoutent un autre critère à la définition du réalisme magique, qui est celui de la présence d'un discours subversif. Dans son ouvrage *Magic(al) Realism*, publié en 2004, Bowers s'attarde à définir le réalisme magique en termes narratologiques, s'inscrivant dans la lignée du *réalisme magique esthétique*. Maggie Ann Bowers note d'emblée son ancrage multidisciplinaire : son introduction mentionne que son ouvrage s'attarde à définir le réalisme magique, qui est considéré comme un mode des plus populaires en littérature, arts visuels et au cinéma. Elle y définit le mode narratif du réalisme magique comme transgressif et subversif, car il utilise le surnaturel pour remettre en question les présupposés de la réalité ; l'opposition entre réalisme et surnaturel se résolvant par la narration. En effet, le réalisme magique a pour effet de « déranger et défaire les catégories fixes de la vérité, de la réalité et de l'histoire⁷⁸ ». De plus, Maggie Ann Bowers insiste sur le caractère sans-frontières du réalisme magique : « La flexibilité du mode [réaliste magique] réside dans le fait que celui-ci n'est pas un genre appartenant à une ère particulière et est ainsi aucunement lié à une approche critique particulière⁷⁹. » Cette flexibilité donne lieu, selon elle, à des « variants interculturels⁸⁰ » qui viennent appuyer le côté transgressif du réalisme magique. La juxtaposition des mondes magique et réel crée un mélange de cultures opposées et de nouveaux espaces pour envisager l'avenir.

⁷⁷ Landry, *op. cit.*, p. 231.

⁷⁸ Bowers, *op. cit.*, p. 82 [ma traduction] : « disrupt fixed categories of truth, reality and history ».

⁷⁹ Bowers, *op. cit.*, p. 66 [ma traduction] : « The flexibility of the mode resides in the fact that it is not a genre belonging to one particular era, and therefore is not related to a particular critical approach. »

⁸⁰ Bowers, *op. cit.*, p. 83 [ma traduction] : « cross-cultural variants ».

Plus récemment, le *réalisme magique esthétique* a aussi été approfondi dans les études littéraires québécoises par Stéphanie Walsh Matthews⁸¹. Sa thèse de doctorat datant de 2012 se concentre sur une approche narratologique et sociocritique pour analyser quatre romans québécois. La chercheuse insiste sur les spécificités du réalisme magique québécois : « le code réaliste se lie de près au contexte québécois et le code magique est également associé à ce contexte, tant il est informé par des éléments de la religion, du folklore, des traditions et des superstitions⁸² ». Un des éléments les plus importants de son analyse est sa conception de la position ambiguë des Québécois dans le colonialisme en raison de la domination coloniale exercée envers les autochtones, mais aussi en raison du flou identitaire et de l'hybridité culturelle entre les régimes français et britannique. Cette double posture ne donne pas de réponse claire au sujet de l'identité du colonisateur et du colonisé, qui varie selon chacune des œuvres de son corpus. Ainsi, la spécificité du réalisme magique québécois résiderait dans la juxtaposition du folklore québécois, autochtone et aussi « la résurgence de marqueurs socioculturels [reflétant] de façon unique son contexte de production⁸³ » — l'un des principaux marqueurs étant la présence de l'oralité et de la polyphonie. Même si la définition de Stéphanie Walsh Matthews en est une narratologique, l'inscription de l'oralité me semble tout de même très pertinente et éclairante pour mon analyse, puisque de souligner l'importance de la parole dans les textes romanesques permet de transposer certaines de ces considérations au théâtre. Le réalisme magique pourrait donc œuvrer à son plein potentiel grâce à l'inscription de l'oralité, menant à une association avec la tradition orale, mais aussi avec le genre théâtral.

Bien que le réalisme magique ait été très peu théorisé au Québec, il y a encore moins de travaux qui se consacrent à l'étude du réalisme magique dans les œuvres littéraires autochtones. Il faut aller du côté des études littéraires autochtones anglophones pour trouver une analyse réaliste magique des littératures autochtones. Daniel Heath Justice, chercheur de la nation cherokee, propose une alternative proprement autochtone au

⁸¹ Stéphanie Walsh Matthews, « Le réalisme magique dans la littérature contemporaine québécoise », Thèse de doctorat, Université de Toronto, 2012, 290 p.

⁸² Walsh Matthews, *op. cit.*, p. 244.

⁸³ Walsh Matthews, *op. cit.*, p. 246.

réalisme magique nommé « *wonderwork* » dans son ouvrage fondateur *Why Indigenous Literatures Matter* :

Les *wonderworks* autochtones ne sont pas strictement du fantastique ou du réalisme, mais peut-être les deux en même temps, ou quelque chose d'entièrement différent, même si ces œuvres s'opposent généralement aux attentes du matérialisme rationnel. Ils sont ancrés dans les spécificités de chaque nation, de leurs récits et de leurs expériences concrètes⁸⁴.

Daniel Heath Justice se penche d'abord sur la dimension coloniale du fantastique traditionnel, mentionnant qu'il serait utile de revoir les rapports de force entre le réel et le fantastique à des fins d'émancipation et non de colonisation de l'imaginaire autochtone. Ainsi, le fantastique doit adopter une nouvelle terminologie adaptée aux autochtones pour mieux exprimer leurs imaginaires. Daniel Heath Justice suggère alors le terme « *wonderwork* », qui évacue la dichotomie entre réel et fantastique : « je suggère à la place [de fantastique] que le “wonderwork” est un concept qui offre aux auteur·ices et conteur·euses autochtones quelque chose de différent et plus en harmonie avec nos propres épistémologies, politiques et relations⁸⁵ ». Puisque le terme « *fantastique* » insiste sur le côté factice des histoires, Daniel Heath Justice préfère le terme « *wonder* », qui met l'accent sur l'émerveillement et l'incertitude, ce qui semble être le cas aussi chez Marchessault. Ce terme parvient à « placer au cœur de l'engagement un mystère irrésolvable au lieu d'une insistance fixe⁸⁶ ». Daniel Heath Justice montre également que cette expression s'associe à un territoire précis et une culture propre à chaque nation autochtone dans le but de revaloriser des savoirs et des existences marginalisées par la culture dominante, majoritairement blanche. Le « *wonderwork* » fait de la différence une distinction positive au lieu d'une marque de marginalisation et d'étrangeté telle qu'elle est perçue dans le « *fantastique* ».

⁸⁴ Daniel Heath Justice, *Why indigenous literatures matter*, Waterloo, Canada, Wilfrid Laurier university press, coll. « Indigenous studies series », 2018, p. 154 [ma traduction] : « Indigenous wonderworks are neither strictly 'fantasy' nor 'realism', but maybe both at once, or something else entirely, although they generally push against the expectations of rational materialism. They're rooted in the specificity of peoples to their histories and embodied experiences. »

⁸⁵ Justice, *op. cit.*, p. 152 [ma traduction] : « I suggest instead that 'wonderworks' is a concept that offers Indigenous writers and storytellers something different and more in keeping with our own epistemologies, politics and relationships. »

⁸⁶ Justice, *op. cit.*, p. 153 [ma traduction] : « it places unsolvable mystery, not fixed insistence, at the heart of engagement ».

Il m'apparaît cependant délicat d'associer directement les études autochtones à ma recherche, surtout parce que l'identité autochtone de Jovette Marchessault ne va pas de soi, notamment lorsqu'il est question de préserver la mémoire de son œuvre :

Une énigme pour commencer : Jovette Marchessault, l'écrivaine féministe décédée le 30 décembre, figure, en tant que Montagneise-Cree [sic], dans une anthologie de littérature autochtone canadienne éditée par Thomas King et parue, en 1990, sous le prestigieux label McClelland Stewart. Une incongruité, si on considère que Marchessault [...] est non seulement totalement absente de l'actuel discours sur les littératures des Premières Nations, mais aussi de la très inclusive anthologie assemblée par Maurizio Gatti il y a quelques années (*Littérature amérindienne du Québec*, Hurtubise). On pourrait donc être à la fois une Indienne canadienne et une non-Indienne québécoise ? Ce pays dédoublé n'en finit plus de nous étonner⁸⁷...

Louis Hamelin débute ainsi son article paru dans *Le Devoir* en 2013, deux semaines après le décès de Jovette Marchessault. Je retiens de cette citation l'oubli littéraire de l'œuvre de Jovette Marchessault, mais aussi et surtout que l'ascendance autochtone de l'autrice fait l'objet de débat. Louis Hamelin adopte quant à lui une position claire sur la reconnaissance de l'identité autochtone de l'autrice dans son article :

L'amérindianité de Marchessault est mythique, mystique et sublime, au fondement d'un matriarcat radical, elle monte de la Terre-mère en un chant tellurique. [...] Aujourd'hui, il y a gros à parier qu'une Jovette Marchessault, à supposer que ses origines autochtones aient été autre chose que le produit d'une fabulation littéraire pancontinentale et féconde, afficherait son métissage tel un étendard⁸⁸.

Si je me penche sur un article plus récent (2022), cette fois-ci écrit par Véronique Hébert, femme de théâtre atikamekw et professeure à l'UQAM, l'autochtonie de Marchessault fait l'objet d'une discussion plus nuancée : « Selon mes recherches personnelles, le lien de Marchessault au monde autochtone tient, quelles qu'aient été les origines de ses ancêtres, de ses pratiques artistiques chamanologiques⁸⁹. » Cette remise en question identitaire n'a toutefois pas empêché Véronique Hébert de lui consacrer son mémoire de maîtrise, dans lequel Jovette Marchessault est désignée comme une artiste visuelle, romancière et dramaturge « d'ascendance autochtone⁹⁰ ». Dans son mémoire, Véronique Hébert met en

⁸⁷ Hamelin, *op. cit.*, 2013.

⁸⁸ Hamelin, *op. cit.*, 2013.

⁸⁹ Véronique Hébert, « Wasikahikan, théâtralité du territoire atikamekw et parcours de recherche-crédation », *Revue d'études autochtones*, *op. cit.*, p. 110.

⁹⁰ Véronique Hébert, « Le chamanisme chez Jovette Marchessault », Mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, 2018, p. V.

lumière la sensibilité envers les cultures autochtones dans la démarche dramaturgique de Marchessault :

Dans la pièce *Le lion de Bangor*, écrite en 1993, la représentation de la figure chamanique sert de cadre à une dramaturgie qui s'insère, comme le dit Pierre Fillion en introduction de l'œuvre, dans le « cycle de la réconciliation dans l'écriture de Marchessault ». [...] Fidèle à elle-même, Marchessault la visionnaire aura été l'une des premières, sinon l'une des seules déjà à cette époque, à pressentir et à nommer ce qui deviendra le grand enjeu entre les allochtones et les autochtones du Canada, soit la réconciliation⁹¹.

Pol Pelletier, étroite collaboratrice et amie de Jovette Marchessault, mentionne ceci à propos de ses origines autochtones dans l'ouvrage collectif *De l'invisible au visible* paru en 2012 : « Jovette Marchessault relie une vision des femmes du futur avec l'héritage de nos ancêtres autochtones : le récit est porté par des bêtes qui sont des êtres à part entière, comme dans la tradition amérindienne⁹². » Le déterminant « nos » pose ici un problème, comme si les cultures autochtones pouvaient s'associer avec qui le veut bien. Cependant, il est clair que Pol Pelletier réaffirme ici l'ascendance autochtone de Jovette Marchessault.

Cherchant à éclaircir les origines de Marchessault, je m'appuie cette fois sur une entrevue de Jovette Marchessault elle-même, publiée dans la revue *Lettres québécoises* en 1982. Celle-ci dit d'abord qu'elle n'avait pas de « références culturelles précises⁹³ » lorsqu'elle a débuté ses explorations thématiques et formelles en arts visuels⁹⁴. Elle poursuit ensuite l'entretien en abordant la transmission matrilineaire de sa famille :

Ma grand-mère me racontait que sa mère, une sauvagesse, quand ses enfants mouraient, ne les enterrait pas. Elle faisait sécher les corps dans les arbres [...] Les histoires de ma grand-mère, à mon tour je les transmets et c'est ce que les femmes font depuis le commencement du monde. Comme le dit si justement et si sensiblement Yolaine Simha, écrivaine française, nous sommes des passeuses de mémoire⁹⁵.

⁹¹ Hébert, *op. cit.*, 2018, p. 57.

⁹² Pol Pelletier, « Jovette Marchessault visionnaire », dans Roseanna Dufault et Celita Lamar (dir.), *De l'invisible au visible : l'imaginaire de Jovette Marchessault*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2012, p. 43.

⁹³ Donald Smith, « Jovette Marchessault : de la femme tellurique à la démythification sociale », *Lettres québécoises*, n° 27, 1982, p. 53.

⁹⁴ Je souhaite rappeler que Jovette Marchessault est une artiste visuelle et une autrice autodidacte.

⁹⁵ Smith, *op. cit.*, p. 54.

Jovette Marchessault revendique donc son ascendance autochtone et la nécessité pour elle de transmettre ce bagage culturel. De cette citation, je retiens également l'intertextualité féministe avec l'écrivaine Yolaine Simha. Jovette Marchessault revendique ici une double filiation, une première autochtone, liée à sa famille, ainsi qu'une seconde filiation, cette fois-ci littéraire, française et allochtone, bien que Yolaine Simha soit une autrice oubliée⁹⁶. Marchessault semble se réclamer d'un double héritage : ses liens familiaux l'amènent à revendiquer une ascendance autochtone, abordée en long et en large dans ses romans⁹⁷, mais sa formation littéraire autodidacte l'incite à s'inscrire aussi dans une filiation féministe et blanche, comme en témoignent les choix d'autrices canoniques représentées dans ses pièces de théâtre. Puisque mon projet de recherche en est un d'analyse des personnages créés par Jovette Marchessault, majoritairement des femmes blanches qui ont connu un certain rayonnement au sein de l'institution littéraire et puisque ma recherche ne porte pas sur la trajectoire personnelle de Marchessault ou sur une forme de chamanisme ou mysticisme, cas précis dans lequel le « *wonderwork* » m'aurait semblé plus à propos comme outil d'analyse, il me semble préférable d'appuyer mon étude d'abord sur le réalisme magique au féminin, sans négliger les rapports de domination coloniale internalisés par Jovette Marchessault, qui transparaissent dans son choix de mettre en scène des autrices canoniques blanches dans une visée transgressive.

Le réalisme magique et le carnavalesque

L'aspect transgressif du réalisme magique a aussi généré plusieurs discussions autour de sa distinction ou de sa parenté avec le carnavalesque, ce dernier étant grandement influencé par le colonialisme. Remontant aux sources de ces concepts dans son ouvrage fondateur

⁹⁶ Dans ses entretiens comme dans son œuvre, Marchessault offre une mémoire aux autrices oubliées et à leurs œuvres. Je me permets de qualifier ainsi Yolaine Simha en raison de l'oubli littéraire dont elle a été victime. Selon mes recherches personnelles, j'ai pu constater qu'un seul de ses livres est encore disponible à l'achat (*Le dialogue des chaises*) et je n'ai trouvé qu'une seule brève biographie de l'autrice dans l'article de Fabienne Dumont, « Les années 1968 des plasticiennes. Création de collectifs et ruptures dans les parcours individuels », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 29, Éditions Belin, 2009, p. 141-151.

⁹⁷ Le nombre d'études consacrées au chamanisme et au pan autochtone des romans autobiographiques de Marchessault confirme le grand intérêt de la critique pour cet aspect de l'œuvre. Je renvoie notamment au mémoire de maîtrise de Manon Huberland « Femmes telluriques : pour une lecture écoféministe de *La mère des herbes* de Jovette Marchessault », Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2021, 112 p.

L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance, Mikhaïl Bakhtine définit le carnavalesque ainsi :

Tous les symboles de la langue carnavalesque sont imprégnés du lyrisme de l'alternance et du renouveau, de la conscience de la joyeuse relativité des vérités et autorités au pouvoir. Elle est marquée, notamment, par la logique originale des choses « à l'envers », « au contraire », des permutations constantes du haut et du bas (« la roue »), de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements⁹⁸.

Dans son ouvrage *Postcolonial and Feminist Grotesque: Texts of Contemporary Excess* paru en 2011, Maria Sofia Pimentel Biscaia note comment le carnavalesque et le réalisme magique se recoupent dans plusieurs œuvres littéraires, traçant alors une « ligne intangible, mais irrévocable entre les littératures d'Amérique latine, d'Amérique du Nord et d'Europe qui se manifeste dans l'imagerie grotesque et le discours réaliste magique. Cette ligne traverse à la fois les barrières temporelles et les barrières géographiques⁹⁹. » Sa vision du réalisme magique en est également une d'élargissement : Maria Sofia Pimentel Biscaia propose une esthétique transhistorique et transgéographique se focalisant sur la recherche d'une « authenticité » perdue, qui se construit dans une fusion entre l'héritage autochtone et l'expérience du colonialisme, ce qui mène à une vision du monde qualifiée de réaliste magique. Maria Sofia Pimentel Biscaia mentionne aussi que « d'autres agences géopolitiques d'Asie, d'Afrique et du Canada mettent de l'avant que leurs paysages naturels sont tout aussi magiques que leurs traditions locales, exprimées en musique, danse et tradition orale, qui sont tout aussi authentiques¹⁰⁰ ». Cependant, cette vision du réalisme magique s'associe difficilement avec l'esthétique dramaturgique de Jovette Marchessault puisque le corpus à l'étude ne présente pas d'attachement particulier au territoire québécois ou à la culture autochtone. De mon point de vue, son réalisme magique est moins issu de traditions locales ou d'un sentiment d'appartenance au territoire, mais résulte plutôt d'une

⁹⁸ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Collection tel », 2008, p. 19.

⁹⁹ Maria Sofia Pimentel Biscaia, *Postcolonial and Feminist Grotesque: Texts of Contemporary Excess*, Berne ; New York, Peter Lang, 2011, p. 14 [ma traduction] : « there undoubtedly is an intangible but irrevocable line between Latin American, North American and European literatures that can manifest itself in grotesque imagery and magical realist discourse, a line that traverses geographical and time barriers. »

¹⁰⁰ Pimentel Biscaia, *op. cit.*, p. 26-27 [ma traduction] : « Other geopolitical agencies, from Africa and Asia to Canada, claim their natural landscapes to be as magical and that their local traditions, expressed in music, dance and oral narrative, are as “authentic”. »

revendication d'une tradition littéraire féminine transhistorique et transgéographique qui ouvre tous les possibles. De plus, Maria Sofia Pimentel Biscaia avance que le réalisme magique devrait avant tout « représenter et soutenir la résistance pour établir des règles et des normes pour accomplir une mission de récupérer une forme “d’authenticité” originale¹⁰¹ ». Le rapport à l'authenticité m'apparaît plus complexe chez Jovette Marchessault : elle ne paraît pas être particulièrement attachée à la vérité biographique des autrices fictionnalisées et bien qu'elle retourne, dans une certaine mesure, aux origines de la littérature des femmes au Québec dans *La saga des poules mouillées*, elle ne semble pas rechercher une forme « *d'authenticité perdue* ». La démarche de Jovette Marchessault m'apparaît plutôt comme une envie de construction et de création d'une filiation entre toutes les artistes féminines. Sa démarche s'inscrit moins dans une quête d'authenticité que dans celle de la création d'un lien matrilineaire, qu'il soit réel ou imaginaire.

Cette démarche d'établissement d'une filiation littéraire féminine m'amène à étudier l'association potentielle entre carnavalesque et féminisme. Dans son texte « Une féministe au carnaval » issu de l'ouvrage collectif *La théorie un dimanche*, Gail Scott se penche sur la théorisation du carnavalesque dans l'écriture au féminin :

[L']écriture [au féminin] prend parfois des allures de performance – performance d'une sorte de danse carnavalesque dont l'humour lui permet de voir clairement, où l'élan de son corps lui fait dépasser le « sens » patriarcal couvrant sa présence dans le réel. De transgresser le cognitif, pour gagner ces zones dangereuses engendrées par les rêves, les émotions, la mémoire, sans jamais lâcher la main de ses sœurs¹⁰².

Dans cette définition, l'aspect humoristique m'apparaît correspondre à l'esthétique de Jovette Marchessault, qui représente notamment le personnage de Laure Conan comme une jument qui galope, hennit et « fait un bond dans les airs [en] se donn[ant] une bonne claque sur les fesses¹⁰³ ». De plus, le carnavalesque permet à la fois d'être drôle et horriblement grave grâce à l'usage de voix polyphoniques et du langage de l'excès, deux procédés qui caractérisent aussi la production dramaturgique de Jovette Marchessault. L'ouvrage

¹⁰¹ Pimentel Biscaia, *op. cit.*, p. 48 [ma traduction] : « to represent or uphold resistance to established rules and norms and to embark on a mission of recuperating a form of original “authenticity”. »

¹⁰² Gail Scott, « Une féministe au carnaval », dans Louky Bersianik et al., *La théorie un dimanche*, nouvelle édition, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2018, p. 78.

¹⁰³ Marchessault, *op. cit.*, p. 42.

collectif *La théorie un dimanche*, œuvre phare des textes théoriques féministes au Québec, a été écrit à la même époque que Jovette Marchessault et plusieurs autrices du collectif étaient ses collaboratrices également¹⁰⁴ : le texte de Gail Scott m'apparaît éclairant sur la démarche de Marchessault, qui a probablement été influencée par les pratiques artistiques et théoriques de ses contemporaines. Gail Scott insiste également sur la nécessité de dénoncer la violence que la culture impose aux femmes et de mettre à distance les images stéréotypées des femmes qu'elle véhicule. La démarche de dénonciation et de réinvention de l'image de l'artiste féminine, décrite par Scott, semble correspondre au théâtre de Marchessault. À l'exception de la part d'engendrement par le rêve évoquée dans la définition ci-haut, le carnavalesque tel que conçu par Gail Scott rejoint les préoccupations du réalisme magique de Marchessault, l'écrivaine mentionnant que « les formes traditionnelles ne peuvent dire le double langage de son spectacle¹⁰⁵. » À mon sens, ce double langage réfère d'une part à la dialectique entre pensée et affectivité de la sujette, mais aussi d'autre part à une opposition entre les mondes patriarcal et matriarcal. Cette réinvention des formes passe, selon moi, par la création d'un univers magique féministe dans les pièces de théâtre de Jovette Marchessault. En somme, le carnavalesque m'apparaît utile à l'analyse des déplacements scéniques au sein de mon corpus, qui opère parfois des renversements surnaturels permettant aux autrices d'être en symbiose avec la nature. J'y reviendrai au chapitre deux, lorsqu'il sera question des reconfigurations des lieux et du langage.

Le réalisme magique et le féminin

Dans une optique d'élargissement de l'esthétique du réalisme magique, plusieurs critiques ont commenté la filiation parfois évidente, parfois ténue entre réalisme magique et remise en question du patriarcat. Bien que certaines œuvres réalistes magiques perpétuent des images négatives des femmes, plusieurs œuvres utilisent aussi cette esthétique afin de créer un « espace d'émancipation pour les femmes¹⁰⁶ ». Plusieurs chercheur·euses ont commenté

¹⁰⁴ Le documentaire *Les terribles vivantes* met d'ailleurs en relation les œuvres de Gail Scott, Louky Bersianik et Nicole Brossard, autrices de *La théorie un dimanche*, avec celle de Marchessault.

¹⁰⁵ Gail Scott, *op. cit.*, p. 79.

¹⁰⁶ Annika Linda Hannan, *op. cit.*, p. 328 [ma traduction] : « empowering space for women ».

comment le réalisme magique au féminin se définit par « l’incursion du surnaturel ser[vant] à déstabiliser la réalité quotidienne, afin de créer un discours subversif¹⁰⁷ [féministe] ». Ainsi, le réalisme magique au féminin « crée une histoire pour ces femmes en utilisant le réalisme magique pour exprimer le réel qui est au-delà du langage dans les histoires¹⁰⁸ ». Katherine Roussos ajoute, dans son ouvrage *Décoloniser l’imaginaire*, « première étude consacrée au lien entre féminisme et réalisme magique¹⁰⁹ », que le réalisme magique serait à la fois une « interrogation critique et [une] célébration carnavalesque de l’hybridité réuni[ssant] le concret et l’onirique, le politique et le poétique¹¹⁰ ». Roussos propose donc une filiation avec le carnavalesque, qui vient appuyer la remise en question des normes établies par l’inversion du haut, la culture masculine dominante, et du bas, un univers matrilineaire marginal. Ainsi, le réalisme magique crée un nouveau discours historique et politique incluant les figures féminines.

Roussos amène aussi un élément nouveau dans l’étude des croisements entre féminisme et réalisme magique, soit la nécessité d’une approche thématique et non narratologique, ce qui permet de mettre en lumière les différents types de soumission des femmes au discours masculin patriarcal : « Qu’elles soient ou non originaires des pays dominés, [les femmes] vivent dans la même soumission à un “discours étranger¹¹¹” [celui du patriarcat]. » Dans sa thèse sur la représentation des femmes dans des œuvres réalistes magiques latino-américaines, canadiennes-anglaises et québécoises, Annika Hannan mentionne que les femmes ont un statut tout aussi marginalisé que les populations victimes de la colonisation par leur position d’« “ex-centriques” culturels, même en tant que sujets coloniaux face à un sexe colonisateur¹¹² ». Bien que le réalisme magique ait souvent été considéré en termes postcoloniaux, je ne crois pas qu’il serait juste de comparer historiquement les combats postcoloniaux et féministes : je cherche plutôt à montrer en

¹⁰⁷ Katherine Roussos, *Décoloniser l’imaginaire : du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*, Paris, L’Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2007, p. 30.

¹⁰⁸ Bowers, *op. cit.*, p. 81 [ma traduction] : « creates a history for such women by using magical realism to express the ‘real that is ‘beyond language’ in stories ».

¹⁰⁹ Roussos, *op. cit.*, p. 7.

¹¹⁰ Roussos, *op. cit.*, p. 223.

¹¹¹ Roussos, *op. cit.*, p. 9.

¹¹² Hannan, *op. cit.*, p. 4 [ma traduction] : « “ex-centrics,” perhaps even as colonial subjects vis-a-vis a colonizing sex ».

quoi ceux-ci sont complémentaires et opèrent un détachement culturel similaire par rapport à un centre occidental androcentrique.

Les recherches sur les croisements entre féminisme et réalisme magique s'articulent autour de trois archétypes féminins qui sont revalorisés par le réalisme magique : la mère, la « *folle* » et la sorcière. Katherine Roussos remarque d'abord que « dans le réalisme magique [la figure de la mère] est souvent employée pour sa valeur symbolique, en tant qu'incarnation du pays et des traditions¹¹³ ». En effet, le surnaturel rime avec liberté et changement social par et pour les femmes seulement dans certaines œuvres très ouvertement féministes, puisque plusieurs textes réalistes magiques écrits par des hommes et des femmes reconduisent la représentation de rôles traditionnellement féminins :

Avec toutes les formes de représentation possibles dans le réalisme magique, la reproduction (re-présentation) des rôles féminins traditionnels et des notions d'identité devient, pour le lectorat, d'autant plus évidente et lamentable. Ce problème est accentué par la réticence des chercheur·euses à reconnaître les enjeux liés au genre dans les écritures réalistes magiques¹¹⁴.

Stéphanie Walsh Matthews note l'importance de la structure matrilineaire pour la transmission intergénérationnelle puisque dans son corpus¹¹⁵, « les générations se poursuivent par la voie de la mère [et] [...] la mère de famille conteste les notions habituellement associées à son rôle traditionnel. Dans les *Enfants du sabbat*, Philomène représente une violence féminine. Chez elle la férocité et le maléfique remplacent la vision coutumière de la mère¹¹⁶ ». Annika Hannan insiste aussi sur la prédominance de figures maternelles de toutes sortes dans son corpus latino-américain, canadien anglais et québécois¹¹⁷, les œuvres réalistes magiques féministes « révé[ant] non seulement une

¹¹³ Roussos, *op. cit.*, p. 98.

¹¹⁴ Hannan, *op. cit.*, p. 49 [ma traduction] : « With all manner of representation possible in magic realism, the reproduction (re-presentation) of traditional feminine roles and notions of identity becomes, for the reader, all the more obvious and lamentable. The problem is only compounded by critics' unwillingness to acknowledge the gender politics of magic realist writing. »

¹¹⁵ *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert, *L'Ombre de l'épervier* de Noël Audet et *La Tribu* de François Barcelo.

¹¹⁶ Walsh Matthews, *op. cit.*, p. 249-250.

¹¹⁷ *Cien años de soledad* de Gabriel Garcia Marquez, *La casa de los espíritus* d'Isabel Allende, *The Invention of the World* de Jack Hodgins, *The Double Hook* de Sheila Watson, *L'ange de Dominique* et *Les fous de bassan* d'Anne Hébert, *L'amélanchier* de Jacques Ferron et *La grosse femme d'à côté est enceinte* de Michel Tremblay.

réponse aux représentations limitées dans d'autres textes, mais aussi [...] un désir d'absorber le pouvoir des figures féminines divinement maternelles ou autres figures féminines magiques¹¹⁸ ». Certains pouvoirs surnaturels sont aussi transmis entre les générations de femmes, montrant une spécificité transgressive dans le réalisme magique au féminin.

Un deuxième archétype féminin repris par le réalisme magique est celui de la « folle ». Maria Fernanda Arentsen propose une analyse réaliste magique de la nouvelle « Errances lointaines » de Lise Gaboury-Diallo, qui présente une autre vision du monde s'opposant à l'esprit cartésien, valeur fondamentale de la société moderne dans laquelle vit la protagoniste de l'histoire. Kady est présentée comme une figure renouvelée et nuancée de la « folie », le réalisme magique permettant à l'autrice de « prendre la parole pour dénoncer et mettre en question le système patriarcal dont elle est victime¹¹⁹ ». Cette analyse fait écho au personnage de Violette Leduc dans mon corpus, qui est, elle aussi, victime d'une stigmatisation en raison de sa santé mentale et qui décide de s'enfuir des institutions offrant un « *traitement médical* ».

Un dernier archétype féminin longuement discuté dans les études féministes du réalisme magique est la figure de la sorcière. Dans sa thèse sur le réalisme magique québécois, Stéphanie Walsh Matthews note comment le réalisme magique opère une subversion de la figure de la sorcière, qui est perçue comme « légitime à l'aide d'une perspective narrative qui explore cette figure archétypale¹²⁰ » au lieu d'être condamnée pour sa sexualité tentatrice, typiquement soumise au discours patriarcal dominant. Katherine Roussos met elle aussi de l'avant la figure de la sorcière, qui est revalorisée par le réalisme magique en ce qu'elle permet de mieux raconter son récit en palliant les trous laissés par l'histoire patriarcale : « Les connaissances des sorcières, transmises oralement, ainsi que leur version de l'histoire, sont perdues. Les connaître implique une lecture entre

¹¹⁸ Hannan, op. cit., p. 334 [ma traduction] : « reveals not only a response to limited representations in other texts but, as mentioned above, a desire to absorb the power of divinely maternal or other magical feminine figures. »

¹¹⁹ Maria Fernanda Arentsen, « Lise Gaboury-Diallo : entre l'esprit cartésien et le réalisme merveilleux », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 24, n° 1-2, 2012, p. 68.

¹²⁰ Walsh Matthews, op. cit., p. 253.

les lignes du discours officiel, des transcriptions de procès, des manuels de torture, puis une collaboration entre fait et imagination¹²¹. » Jovette Marchessault m'apparaît légitimer elle aussi la figure de la sorcière, présentant au public des personnages féminins dotés de pouvoirs surnaturels qui sont perçus comme relevant de la norme dans la mimésis des pièces à l'étude et comblant les silences de l'histoire littéraire avec son imagination. À la lueur de ces différents constats féministes et réalistes magiques, il m'apparaît pertinent d'adopter un angle intersectionnel afin de mieux saisir les trajectoires d'autrices des protagonistes à l'étude à partir des enjeux de genre, d'orientation sexuelle et de classe sociale.

Pour une esthétique du réalisme magique au féminin adaptée au théâtre de Marchessault

Dans la foulée de toutes ces considérations théoriques, je me dois de définir ce que je nommerai réalisme magique au féminin dans ma recherche. Une œuvre littéraire peut être qualifiée de réaliste magique au féminin lorsqu'elle présente l'union entre un univers réaliste patriarcal et des éléments allant à l'encontre de cette organisation sociale conventionnelle. Le monde magique féminin n'est pas problématisé : les textes de cette esthétique présentent les univers réaliste et magique sans hiérarchie ou distinction. Les textes réalistes magiques ont aussi un caractère transgressif en ce qu'ils utilisent le surnaturel pour remettre en question la réalité patriarcale. Bien que le réalisme magique ait souvent été associé aux romans hybrides entre réalité et fiction produits en Amérique latine, je crois que cette définition restrictive écarte plusieurs œuvres qui cadrent avec son esthétique, mais qui ne sont pas issues des littératures postcoloniales et n'appartiennent pas au genre romanesque. Dans les passages plus théoriques, j'ai repris les terminologies des autrices que je cite, qui alternent entre *féminisme* (Roussos) et *au féminin* (McBride), considérant à la suite de Chloé Savoie-Bernard que « les écritures au féminin correspondent à une catégorie spécifique de l'écriture féministe, où la recherche du féminin dans l'écriture est mise de l'avant¹²² ». Je considérerai donc le réalisme magique comme une esthétique,

¹²¹ Roussos, *op. cit.*, p. 119.

¹²² Chloé Savoie-Bernard, « Inventaire pendant liquidation : expériences du temps dans les écritures au féminin au Québec 1970-1990 », Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2021, p. 4.

inscrivant ma recherche dans la lignée des définitions interdisciplinaires et transgéographiques du *réalisme magique esthétique*, m'alignant sur la tendance des études littéraires récentes à élargir le concept et à en faire une analyse thématique et multidisciplinaire.

Cela dit, il me semble essentiel de nuancer, ou du moins de questionner le lien au colonialisme qui est très ténu chez Marchessault et de focaliser mon analyse sur des enjeux féministes puisque Marchessault utilise des figures d'autrices canoniques comme représentation littéraire de combats féministes. Le réalisme magique, historiquement lié à des préoccupations postcoloniales, suggère une remise en question de l'histoire occidentale, et plus spécifiquement dans mon projet, de l'histoire littéraire. Bien qu'il soit possible de se questionner sur la réelle portée transgressive de la mise en scène d'autrices aujourd'hui canoniques, le réalisme magique au féminin de Marchessault propose tout de même une subversion et une remise en question du monde patriarcal qui, à mon sens, demeure réaliste magique. Tout au long de sa carrière, Jovette Marchessault a revendiqué son identité lesbienne, plus frontalement avec son œuvre *Triptyque lesbien*, mais aussi de façon plus subtile en ayant une sensibilité pour la diversité dans la construction de ses personnages. En effet, ses pièces de théâtre sur Violette Leduc, Alice Toklas et Gertrude Stein mettent en lumière une écriture du désir lesbien résolument féministe¹²³. Louise Forsyth insiste d'ailleurs sur la dimension queer de *La terre est trop courte* : « Les pulsions de [l]a sexualité queer [de Violette Leduc] s'opposent de front aux tabous d'une société bien-pensante et à ses instruments de censure. Marchessault a eu le courage de nommer les désirs d'une femme dont les actions et les paroles risquent fort de paraître indécentes¹²⁴. » Ainsi, Marchessault s'inscrit sans équivoque dans l'imaginaire queer, qui semble plutôt novateur pour son époque : « L'homosexualité féminine dans le théâtre québécois ne jouit certes pas de la même représentativité que l'homosexualité masculine. [...] Pour trouver une thématique explicitement lesbienne, il faut surtout retenir deux noms, ceux de Pol

¹²³ Voir les pièces *Alice & Gertrude*, *Natalie & Renée et ce cher Ernest*, Montréal, Éditions de la pleine lune, coll. « Théâtre », 1984, 139 p. et *La terre est trop courte*, *Violette Leduc*, Montréal, Éditions de la pleine lune, coll. « Théâtre », 1982, 157 p.

¹²⁴ Louise H. Forsyth, « Jovette Marchessault dramaturge : vers une théâtralité au féminin », dans Celita Lamar et Roseanna Dufault (dir.), *De l'invisible au visible : l'imaginaire de Jovette Marchessault*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2012, p. 200.

Pelletier et de Jovette Marchessault¹²⁵. » Bien que son identité autochtone ne fasse pas consensus¹²⁶, ses coordonnées sociales, par son genre, sa classe sociale et son orientation sexuelle, me semblent suggérer que Marchessault serait plus prompte à mettre en lumière des enjeux intersectionnels dans ses pièces, l’incitant à retenir une figure telle que Violette Leduc comme protagoniste. Il m’apparaît ainsi pertinent d’utiliser le réalisme magique comme outil visant la remise en question des dominations patriarcale, bourgeoise et hétéronormative.

Le cas de *La Saga des poules mouillées* m’apparaît cependant plus complexe. Mon regard contemporain pourrait m’amener à juger le côté plus conservateur et canonique des choix de Marchessault, mais il me semble nécessaire de contextualiser sa prise de parole. À l’époque de Marchessault, la critique au féminin en était à ses balbutiements : Marchessault ne pouvait compter sur les connaissances établies aujourd’hui et sur le portrait plus diversifié des femmes qui ont écrit au Québec. Marchessault, personne marginalisée de l’élite littéraire par sa position d’autodidacte et par sa classe sociale, se voit offrir l’occasion de présenter une pièce dans un théâtre institutionnel, le Théâtre du Nouveau Monde. Je considère alors justifiable de commencer son travail de déterreuse de la culture des femmes par des valeurs sûres : quatre autrices déjà consacrées par la critique, quatre autrices qui ont quelque chose d’iconoclaste et surtout, quatre personnages qui attireront les foules au théâtre. Bien qu’elle soit aujourd’hui considérée comme une des pionnières de la littérature des femmes au Québec, Laure Conan devait constamment négocier et réaffirmer sa légitimité dans le milieu littéraire en raison de biais sexistes, comme en témoigne sa correspondance¹²⁷. Pour Germaine Guèvremont, c’est plutôt une contrainte familiale qui l’éloigne de l’écriture : elle se consacre à sa carrière d’écrivaine

¹²⁵ Lynda Burgoyne, « Théâtre et homosexualité féminine : un continent invisible », *Jeu : revue de théâtre*, n° 54, 1990, p. 114.

¹²⁶ Je renvoie le lectorat aux pages 23-25 du présent chapitre, où j’ai discuté davantage de ce sujet.

¹²⁷ Laure Conan affirme ceci dans sa correspondance avec le premier ministre Wilfrid Laurier quant à sa demande d’obtenir l’appui financier de l’État pour le rayonnement de ses œuvres publiées : « Si je rappelle ces choses, c’est bien péniblement, veuillez m’en croire, pour prouver que j’ai droit aux encouragements du gouvernement. Et je pourrais ajouter que j’en ai besoin. Si j’étais homme, on me traiterai bien autrement. Mais j’ai confiance en votre générosité. » Laure Conan, *J’ai tant de sujets de désespoir. Correspondance, 1878-1924*, Varia, Montréal, 2002, p. 286.

après avoir eu des enfants¹²⁸. Gabrielle Roy, quant à elle, a été aux prises avec des quelques difficultés financières¹²⁹ et a dû prendre plusieurs petits contrats de journalisme pour subvenir à ses besoins¹³⁰. Bien que Anne Hébert semble prédestinée à l'écriture par sa famille influente dans le milieu culturel au Québec¹³¹, celle-ci a tout de même dû publier certains de ses premiers écrits à compte d'auteur, devant l'impossibilité de se faire publier¹³². Ces trajectoires d'écrivaines me semblent transgressives pour leur époque et elles apparaissent pertinentes pour une réécriture féministe de l'histoire littéraire par le réalisme magique au féminin de Marchessault en raison de la variété des profils et de la similarité des obstacles.

Cela dit, l'œuvre de Marchessault n'a pas encore été analysée sous le prisme du réalisme magique. Pourtant, Louise Forsyth décrivait déjà en 1991 son théâtre comme une « tension entre deux visions de la réalité, celle que les idéologies dominantes ont mises en place il y a des millénaires et que leurs traditions et leurs institutions perpétuent et celle qui reflète et reconnaît l'expérience des femmes¹³³ ». Ainsi, les protagonistes tentent « en recréant des espaces imaginaires, de reformuler l'Histoire, de fonder une mémoire qui permettrait aux femmes de trouver des modèles¹³⁴ ». Le réalisme magique au féminin me sert de tremplin pour analyser comment les personnages de Marchessault, toutes dotées de

¹²⁸ « *Le Survenant* et *Marie-Didace* sont des œuvres de maturité. Germaine Guèvremont allait avoir cinquante ans quand elle en commença la rédaction, le 1er novembre 1942, quelques mois après la publication d'*En pleine terre*. » Yvan G. Lepage, *Germaine Guèvremont : la tentation autobiographique*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Collection Oeuvres et auteurs », 1998, p. 9.

¹²⁹ « La pauvreté véritable, c'est plus tard qu'elle frappera, après la mort de Léon et durant la crise économique, quand Mélina se retrouvera pratiquement dépouillée de tout. » François Ricard, *Gabrielle Roy : une vie*, Édition mise à jour, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact », 2000, p. 111.

¹³⁰ « Mais comme elle a besoin d'argent et ne bénéficie d'aucune aide pécuniaire, contrairement aux fils de famille, aux anciens élèves de collèges classiques ou aux prêtres, une seule voie s'offre à elle : le statut de "pauvre gribouilleur", comme elle dit, c'est-à-dire le journalisme à la pige et les petits cachets. » Ricard, *op. cit.*, p. 200.

¹³¹ Le père d'Anne Hébert est « un fonctionnaire provincial et un écrivain, et il guide ses pas au début de sa carrière littéraire. Par sa mère, elle est une descendante de François-Xavier Garneau, historien du XIX^e siècle. Son talent littéraire s'inscrit dans la tradition littéraire familiale. Elle est aussi cousine et amie d'Hector de Saint-Denis Garneau ». Pierre H. Lemieux, « Anne Hébert », dans *L'encyclopédie canadienne*, 2018, en ligne, <<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/anne-hebert>>, consulté le 5 mars 2025.

¹³² « *Le Torrent*, jugé trop violent, a dû être publié à compte d'auteur ». Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2010, p. 312.

¹³³ Louise H. Forsyth, « Jouer aux éclats : l'inscription spectaculaire des cultures de femmes dans le théâtre de Jovette Marchessault », *Voix et Images*, n° 47, 1991, p. 233.

¹³⁴ Bourgoynne, *op. cit.*, 113.

pouvoirs surnaturels, parviennent à reconfigurer le monde. À l'image de plusieurs autrices féministes, Marchessault « se réclame de la sorcière comme symbole des femmes qui refusent de se soumettre et utilisent tous leurs pouvoirs pour affronter le patriarcat et recréer une culture féminine perdue¹³⁵ ». Les sorcières imaginées par Marchessault participent donc à la reconfiguration du monde patriarcal en transformant l'espace scénique et en créant une culture féminine, les deux grands axes d'analyse de mon mémoire. C'est pourquoi mon deuxième chapitre se consacre à l'analyse des reconfigurations des lieux et du langage des deux pièces de Marchessault. La mise en dialogue du réalisme magique et de la dramaturgie de Marchessault m'apparaît convaincante notamment parce que les décors décrits par Marchessault à l'aide de didascalies et indications scéniques permettent de résoudre l'antinomie entre les codes réalistes et magiques. Une analyse du « laboratoire du possible¹³⁶ » créé sur scène par Marchessault s'impose afin de mieux cerner les leviers réalistes magiques à l'œuvre dans ses pièces. Mon troisième chapitre porte, quant à lui, sur les remaniements identitaires réalistes magiques des deux pièces. Les considérations sur le réalisme magique révisionniste semblent correspondre à la mission de Jovette Marchessault, qui consiste à déterrer l'histoire littéraire des femmes et d'actualiser les figures d'autrice construites par l'institution littéraire afin de mettre en lumière une subjectivité féminine.

¹³⁵ Roussos, *op. cit.*, p. 139.

¹³⁶ Lucie Lequin, « En quête d'une plénitude qui fait le son, parler pour soi : *La Saga des poules mouillées* », dans Roseanna Dufault et Celita Lamar (dir.), *De l'invisible au visible : l'imaginaire de Jovette Marchessault*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2012, p. 212.

Chapitre 2 : Reconfiguration des lieux et du langage à des fins réalistes magiques

Après un bref tour d'horizon des théories du réalisme magique, il m'apparaît judicieux de débiter mon analyse par l'élément le plus distinctif de mon corpus, c'est-à-dire son inscription dans le genre théâtral. Cherchant à ouvrir les perspectives sur l'esthétique du réalisme magique, j'amorcerai ma réflexion en me focalisant sur la dimension spatiale des pièces, aspect qui a été très peu étudié sous le prisme du réalisme magique. La première manifestation du réalisme magique au féminin sur laquelle je me penche dans les pièces de Jovette Marchessault est donc la reconfiguration des lieux. Ce chapitre s'attache à montrer comment l'espace scénique (les lieux, les noms, les objets et les corps des personnages¹³⁷) est modulé dans les deux pièces afin de créer des « lieux magiques et célébratoires¹³⁸ » exprimant la subjectivité féminine des personnages. Afin de mieux cerner comment le réalisme magique au féminin de Marchessault parvient à remettre en question le décor réaliste renvoyant au système patriarcal, je m'appuie sur la notion de conflit d'espaces proposée par Anne Ubersfeld, théoricienne du théâtre adoptant une approche sémiotique. L'espace scénique peut être considéré comme un « réseau de forces, [un] jeu d'échecs ; et il est possible de spatialiser ces structures comme l'échiquier spatialise les rapports de force¹³⁹ ». Il m'apparaît intéressant de considérer l'espace scénique comme une métonymie des rapports de force à l'œuvre dans le texte dramatique : cela mène ainsi à schématiser, dans le cas de Marchessault, une opposition entre le réalisme patriarcal et le monde magique féminin tout en résolvant l'antinomie de sens entre les deux par l'acceptation générale du surnaturel par les personnages du corpus. Ce chapitre montre ainsi comment le réalisme magique s'insère dans les indications spatiales des pièces : bien que les didascalies demeurent le point focal de l'analyse, celle-ci prendra aussi appui, à l'occasion,

¹³⁷ Je m'appuie sur la définition d'Anne Ubersfeld, qui décrit l'espace scénique ainsi : « L'espace est défini par trois catégories : il y a d'abord la détermination locale (noms communs, noms propres, noms géographiques et éléments lexicaux d'une partie de l'espace), ensuite les compléments de lieu [...] et finalement les objets, qui comprend tout ce qui est figurable et les parties du corps des personnages. » Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1996, p. 158-159.

¹³⁸ Louise H. Forsyth, « Jouer aux éclats : l'inscription spectaculaire des cultures de femmes dans le théâtre de Jovette Marchessault », *Voix et Images*, n° 47, 1991, p. 231.

¹³⁹ Ubersfeld, *op. cit.*, p. 159.

sur certaines répliques du texte afin de s'attarder davantage sur la reconfiguration du langage.

Espaces liminaires dans *La saga des poules mouillées*

Dans *La saga des poules mouillées*, on assiste à une rencontre fictive entre quatre autrices québécoises : Laure Conan, Germaine Guèvremont, Gabrielle Roy et Anne Hébert. Cette rencontre est irréalisable selon les codes réalistes : Gabrielle Roy a quinze ans et Anne Hébert, huit ans au moment où décède Laure Conan. Lors de la rencontre des quatre autrices, il est donc impossible que Gabrielle Roy et Anne Hébert aient déjà écrit, qu'elles aient sensiblement le même âge et le même niveau intellectuel que leur aînée et, surtout, que Laure Conan soit en mesure de citer les œuvres de Gabrielle Roy et d'Anne Hébert. Outre l'évident anachronisme sur lequel repose la prémisse de la pièce, le réalisme magique au féminin opère dans *La saga* par la superposition du magique et de l'abstrait sur le monde terrestre ancré dans une forte matérialité. Les personnages d'écrivaines ne proposent pas de s'évader de la terre afin d'exercer leur pouvoir créatif : elles souhaitent plutôt pouvoir habiter la terre, mais selon leurs codes subjectifs à elles.

Didascalie initiale

La première didascalie du texte communique plusieurs détails importants sur l'installation de *La saga* : « Une nuit, sur la Terre promise de l'Amérique vers le nord, au cœur d'un vortex fabuleux, quatre femmes se donnent rendez-vous : elles se nomment Laure Conan, Germaine Guèvremont, Gabrielle Roy et Anne Hébert¹⁴⁰. » Cette didascalie nous place d'emblée dans un espace flou créé expressément pour la rencontre des autrices. Lucie Lequin définit l'espace scénique de *La saga* ainsi : « La spatialisation déployée par Marchessault distend et transforme le lieu réaliste en lieu d'illusions irréel, sans limite et sans loi, à investir [...] la dramaturge, insatisfaite de l'espace dominant, du monde qui lui est familier, le transforme en un hors-réel, hors-lieu¹⁴¹ ». Cet espace peut être défini par ce

¹⁴⁰ Marchessault, *op. cit.*, p. 37.

¹⁴¹ Lucie Lequin, « En quête d'une plénitude qui fait le son, parler pour soi : *La Saga des poules mouillées* », dans Roseanna Dufault et Celita Lamar (dir.), *De l'invisible au visible : l'imaginaire de Jovette Marchessault*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2012, p. 212.

que Dominique Maingueneau nomme la paratopie, « qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser¹⁴² ». L'instabilité identifiée par Maingueneau se traduit d'abord dans la didascalie par l'utilisation du mot « vortex », qui renvoie au lexique du ciel et du mouvement. Associer le lieu à l'épithète fabuleux montre un désir de créer un espace hors des normes géospatiales, un espace exceptionnel, mythique et quelque peu invraisemblable. Une précision géographique vient cependant nuancer ce désir de non-lieu puisqu'il est mentionné plus ou moins clairement qu'il s'agit de l'Amérique du Nord. L'utilisation de l'expression « vers le nord » renforce toutefois l'impression de flou quant au lieu précis où se déroule la pièce. Marchessault crée ainsi volontairement une « absence d'un moment historique défini et/ou d'un cadre réaliste¹⁴³ », permettant d'instaurer un environnement qui favorise les réunions entre femmes. Cet endroit créé expressément pour la rencontre des quatre autrices ne semble pas totalement défini : il est instable, sombre et encore au stade mythique. Le réalisme magique au féminin de Marchessault se fait donc sentir dès la première didascalie : elle superpose au monde réel, l'Amérique du Nord, une ambiance floue et magique.

Il faut aussi noter l'association de la « Terre promise » avec l'Amérique, qui invoque un imaginaire biblique de migration, mais aussi des enjeux coloniaux. Dans la Bible, la Terre promise est un objectif à atteindre par le peuple hébreu, qui cherche ce fameux « pays où coulent le lait et le miel¹⁴⁴ ». Le peuple est ainsi en marche afin de trouver une terre fertile qui lui apportera la prospérité. Or, dans la pièce, le fait que les quatre autrices se donnent rendez-vous pendant la nuit rappelle surtout le lexique de la sorcellerie, tout comme l'insistance sur le genre des personnages et l'ambiance brumeuse de la pièce. Cette invitation nocturne tient du registre mythique et recèle quelque chose de tabou, à l'image d'une assemblée de sorcières. La figure de la sorcière peut d'ailleurs être lue comme une filiation à un discours postcolonial : la sorcellerie est une remise en question et une désacralisation des grands récits monothéistes qui ont guidé la colonisation

¹⁴² Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Arman Colin, coll. « Collection U », 2004, p. 52-53.

¹⁴³ McBride, *op. cit.*, p. 120.

¹⁴⁴ Louis Segond (dir.), *La Sainte Bible*, La Société biblique, 1879, p. 149.

puisqu'elle convoque des savoirs et des croyances dites « hérétiques » par les dogmes religieux monothéistes. La chasse aux sorcières fut une des principales stratégies de colonisation permettant de « s'attaquer à la fois aux anciennes religions et aux instigatrices de la révolte anticoloniale, tout en redéfinissant les sphères d'activité auxquelles les femmes pouvaient participer¹⁴⁵. » Ainsi, la femme sorcière est celle qui s'oppose à la division genrée du travail et qui refuse l'évangélisation : la sorcellerie peut être conçue comme une mise en échec des grandes idéologies coloniales et chrétiennes, mais aussi une rupture avec la conception androcentrée de la science et de la littérature. Silvia Federici souligne l'importance du rôle des femmes dans la lutte contre le colonialisme américain, résistance qui s'échelonne sur plusieurs siècles :

Mais les chasses aux sorcières n'ont pas détruit la résistance des colonisés. Les liens qui unissaient les Indiens d'Amérique à la terre, à leurs religions et à la nature ont survécu à la persécution, en premier lieu grâce à la lutte des femmes. Ces liens ont été l'origine d'une résistance anticapitaliste et anticoloniale de plus de cinq cents ans¹⁴⁶.

Les sorcières ont aussi été les protagonistes de plusieurs textes réalistes magiques : selon Katherine Roussos, qui consacre ses recherches au réalisme magique féministe postcolonial, les œuvres réalistes magiques « sortent [les sorcières] de l'oubli et participent à la réhabilitation de leur image au service de la lutte féministe contemporaine¹⁴⁷ ». Cette allusion à la figure de la sorcière¹⁴⁸ superposée sur quatre autrices féminines québécoises montre un réalisme magique probant, qui vise d'une part à mettre en lumière le côté marginal des écrivaines, et, d'autre part, à leur offrir un pouvoir surnaturel émancipateur. Qu'il s'agisse d'un renvoi à un discours postcolonial ou à un imaginaire biblique de migration, cette didascalie initiale propose une tension sans cesse renouvelée entre une utopie de la libération et les désillusions qui accompagnent cette quête de liberté.

¹⁴⁵ Federici, *op. cit.*, p. 357.

¹⁴⁶ Federici, *op. cit.*, p. 337-338.

¹⁴⁷ Roussos, *op. cit.*, p. 119.

¹⁴⁸ Un autre exemple de la figure de la sorcière sera présenté plus loin à la page 65.

Occupation de l'espace

Le réalisme magique se manifeste également par les déplacements des quatre personnages : les entrées en scène d'Anne Hébert et Gabrielle Roy se font par le ciel. Cependant, ces apparitions ne sont pas problématisées, les autres personnages n'en font pas de cas tant cela semble admis dans l'univers réaliste magique proposé par Jovette Marchessault. L'acceptation de l'univers magique par les protagonistes révèle comment se résout l'antinomie des codes réalistes et magiques dans le théâtre de Marchessault. La première apparition du personnage d'Anne Hébert, appelée « Tête nuageuse », montre comment s'articule le réalisme magique dans les entrées en scène : « On voit apparaître Tête nuageuse qui glisse du ciel. Elle s'arrête sur ce qui pourrait être un palier, assez haut dans les airs¹⁴⁹. » Anne Hébert représente la légèreté, l'onirisme et la fluidité, ce qui se reflète dans ses déplacements sur scène. D'associer Anne Hébert à la légèreté contraste avec le cadre de référence réaliste, mais aussi avec la lecture critique qui a été faite de son œuvre, où les personnages doivent s'extirper du songe pour s'ancrer dans le réel, l'œuvre d'Anne Hébert étant habituellement associée à la violence¹⁵⁰. Marchessault déplace la lecture de l'œuvre et de la figure d'autrice d'Anne Hébert : elle revalorise le songe et s'appuie sur des éléments mythiques comme l'invocation de pouvoirs surnaturels permettant de mieux mettre en scène le côté libre et mouvant du personnage, à l'image de « la lignée de sorcières et de diablasses qui peupl[ent] l'œuvre d'Anne Hébert¹⁵¹ ».

La saga me semble alors être partagée entre deux espaces à fonctionnement binaire : le haut et le bas. Ces espaces à fonctionnement binaire sont des « collections de signes où figurent, ou peuvent figurer, tous les signes textuels et scéniques : personnages, objets, éléments de décor, éléments divers de l'espace scénique¹⁵² ». Anne Ubersfeld mentionne que chaque signe fonctionne en opposition avec un autre signe dans le même espace ou dans un autre espace et nomme à titre d'exemple les diptyques « clos-ouvert,

¹⁴⁹ Marchessault, *op. cit.*, p. 61.

¹⁵⁰ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge ont intitulé le chapitre dédié à Anne Hébert dans leur ouvrage *Histoire de la littérature québécoise* (Montréal, Boréal, 2010) : « Anne Hébert : la violence intérieure » (p. 310).

¹⁵¹ Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 313.

¹⁵² Ubersfeld, *op. cit.*, p. 171.

haut-bas, circulaire-linéaire, profondeur-surface, un-éclaté, continu-fissuré¹⁵³ ». Dans une esthétique quelque peu onirique, une grande importance est attribuée au lexique de la hauteur : Anne Hébert surnommée « Tête nuageuse », et Gabrielle Roy, « Petite Corneille », agissent à titre de lien entre le monde terrestre et le monde céleste. Or, la première scène où sont représentées les deux écrivaines rend manifeste le conflit d'espaces entre le haut et le bas. Anne Hébert tente de convaincre Gabrielle Roy de descendre de son perchoir pour aller à la rencontre de Laure Conan et de Germaine Guèvremont. Au départ, Gabrielle Roy refuse, mais le début de ses menstruations déclenche sa descente vers le monde physique :

ANNE : Parfait, tout est parfait ! La femme invisible va descendre parmi nous !

GABRIELLE : Femme invisible ! Femme invisible ! Je ne suis pas la première...

ANNE : Ni la dernière ! Hélas !

GABRIELLE, *qui apparaît la tête en bas* : Je te jure, avoir ses règles la tête en bas !

ANNE : Enfin te voilà¹⁵⁴ !

Cette scène à la fois humoristique et onirique présente un déplacement qui défie les notions géospatiales de la réalité objective. Lucie Lequin souligne que ces personnages « se déplacent à la façon des oiseaux dans l'air et sur la terre, outrepassant les limites de l'humain¹⁵⁵ ». Ce mouvement opère un double renversement quelque peu carnavalesque : Gabrielle Roy descend de son perchoir et se tient la tête en bas. Les pouvoirs surnaturels des protagonistes créent un réalisme magique ancré dans l'occupation de l'espace scénique, qui vient mettre en valeur une nouvelle conception de la réalité où les autrices sont en symbiose avec la nature. Il est également possible de voir une association entre le lexique du bas et les menstruations, une des marques les plus évidentes de la matérialité du corps féminin. Je me permets de qualifier ce renversement de carnavalesque au sens où Gail Scott l'entend dans *La théorie un dimanche* : « Carnavalesque par la distance qu'elle prend face aux images des femmes dans

¹⁵³ Ubersfeld, *op. cit.*, p. 172.

¹⁵⁴ Marchessault, *op. cit.*, p. 69-70.

¹⁵⁵ Lequin, *op. cit.*, p. 212.

la culture¹⁵⁶. » Gabrielle Roy est aussi surnommée la femme invisible dans cet extrait, je m'explique difficilement ce passage, si ce n'est qu'un autre indice de son rôle de transposition du monde invisible et magique vers le monde physique et concret : « ce mouvement vertical de descente juxtapose l'air et la terre, voire les confond et annule leurs différences et leur incompatibilité¹⁵⁷ ». Le réalisme magique de Marchessault fait donc de Gabrielle Roy un personnage résolvant l'antinomie entre le haut et le bas par sa capacité à habiter les deux lieux sans hiérarchie ou distinction, habileté qui est acceptée par les autres personnages de la pièce.

Dans la même veine, Gabrielle Roy a aussi une connexion particulière avec les anges, comme le montre cet échange avec Anne Hébert :

ANNE : Tu viens ?

GABRIELLE : Chuttttt ! Elles parlent.

ANNE : Qui ?

GABRIELLE : Les anges ! Elles, les anges, elles parlent. Non, je dirais plutôt qu'elles chantent.

ANNE : Tu entends ce qu'elles disent ? Ce qu'elles chantent ? Raconte !

GABRIELLE : Chuttttt ! J'entends. J'entends mais je ne comprends pas. C'est à peine audible. Attends, elles se rapprochent. Elles chantent plusieurs langues à la fois. Quelle beauté ! Je veux que tu entendes cela !

ANNE : Mais je n'entends rien !

GABRIELLE : Tu vas entendre. Laisse-moi t'aider, laisse-moi me souvenir... Ça y est, j'y suis ! Rappelle-toi, à l'heure de la rosée du soir, dans les nuits de printemps de l'Amérique vers le nord, dans les étangs parfumés, les lacs, les rivières, les fossés aux grandes herbes, les mares d'eau, dans le mouvement invisible de la nuit qui tombe...

ANNE : C'est comme si j'y étais, Petite corneille. Quand la grande âme des arbres s'enroule comme une couleuvre aux pieds de l'étoile de Vénus...

¹⁵⁶ Gail Scott, « Une féministe au carnaval », dans Louky Bersianik *et al.*, *La théorie, un dimanche*, Nouvelle édition, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2018, p. 81.

¹⁵⁷ Lequin, *op. cit.*, p. 213.

GABRIELLE : Et alors tu entends le chœur ininterrompu des reinettes !

ANNE : J'entends ! J'entends¹⁵⁸ !

Gabrielle Roy est ainsi le seul personnage qui parvient à accéder au monde des chants de la nature et qui peut le rendre audible aux autres. L'extrait propose un retour à soi-même : la seule façon d'atteindre le chant des reinettes est de mieux habiter la terre, de se connecter avec des souvenirs sensoriels. La vision des anges est particulière : alors que le terme « ange » invoque d'emblée le lexique chrétien, Marchessault s'adosse plutôt à une conception animiste de la spiritualité¹⁵⁹, associant les anges à un chœur de grenouilles.

Tandis que le personnage de Gabrielle Roy est en mesure de voyager entre le haut et le bas, la pièce tend plutôt à proposer que l'ancrage à la terre est essentiel au plein épanouissement des protagonistes. Le conflit d'espace dans *La saga* se manifeste donc par l'attachement au monde physique décrit par Germaine Guèvremont, Laure Conan et Gabrielle Roy :

GERMAINE : Vous parlez dans l'absolu. Je ne veux pas quitter ce monde, comprenez-vous ? Je ne veux pas.

LAURE : Pourquoi ?

GERMAINE : Mais parce qu'il est à moi ! À nous ! Je veux le comprendre, le défaire, le remonter, le transformer. La terre est à moi. Elle est belle ! La terre est vêtue de musique profonde, ses îles ouvrent leurs ailes de fleurs pour embaumer l'air du ciel. Dans le creux du golfe, à l'embouchure du Saguenay, les baleines mères se ravitaillent d'espérances.

GABRIELLE : Et nous habitons tout cela et cela nous habite. Je t'entends, Germaine.

GERMAINE : C'est vrai ? Tu m'entends ?

GABRIELLE : De partout. Je t'entends de partout, même de mon plein vol.

¹⁵⁸ Marchessault, *op. cit.*, p. 62-63.

¹⁵⁹ Bien qu'il serait possible de lire cette association à une spiritualité animiste par le prisme des origines innues de Marchessault, il me semble plus à propos d'appuyer ma réflexion sur l'opposition entre le ciel et la terre, surtout parce que les origines autochtones de Marchessault sont mentionnées en entrevue, mais peu éclairées. Je renvoie le lectorat aux pages 23-25 où j'ai discuté de ces enjeux plus longuement.

LAURE : La voici qui vient en volant et l'eau des nuages jette une pluie d'étincelles sur ses ailes. [...] Petite corneille attends-moi, me voici qui viens en volant¹⁶⁰.

Cet extrait se caractérise par les nombreuses références au monde terrestre, et plus spécifiquement au Québec, et illustre qu'une certaine beauté réside dans la matérialité de la nature : le réalisme magique au féminin agit ici dans la résolution de l'antinomie entre le monde matériel et le monde céleste par l'émerveillement devant la nature. Il est aussi intéressant de noter le langage de la hauteur dans les déplacements des personnages : Gabrielle Roy montre que même si ses consœurs sont éloignées, elle parvient à entendre leurs doléances et à avoir une connexion avec elles. Le réalisme magique est tout aussi nécessaire pour parvenir à ressentir, comprendre et transformer le monde physique et ainsi, être en mesure d'en faire partie. Marchessault associe en outre Germaine Guèvremont à des caractéristiques de la littérature du terroir¹⁶¹, notamment à un état d'émerveillement face au monde devant la beauté et la musicalité de la terre¹⁶². Les amples descriptions du paysage font aussi écho aux postures ethnographiques de Guèvremont et de Roy, qui documentent le réel dans leurs œuvres littéraires (le monde paysan chez Guèvremont et le monde urbain chez Roy). L'idéal de Germaine Guèvremont n'est pas de quitter la terre pour inventer un nouveau lieu, mais plutôt de transformer et remodeler la réalité objective afin d'arriver à avoir sa juste place dans le monde actuel. Germaine Guèvremont souhaite se « remettre au monde, parmi les autres¹⁶³ ». Laure Conan rejoint quant à elle Gabrielle Roy dans le ciel, car le monde terrestre, associé au monde réel

¹⁶⁰ Marchessault, *op. cit.*, p. 148.

¹⁶¹ *L'Histoire de la littérature québécoise* identifie *Le survenant* de Germaine Guèvremont comme un des « classiques du roman de la terre » aux côtés de Claude-Henri Grignon, Félix-Antoine Savard et Ringuet (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 219) et L'Encyclopédie canadienne mentionne que « les romans de Guèvremont figurent parmi les meilleurs exemples de romans du terroir » (Yvan G. Lepage et Daniel Baird, « Germaine Guèvremont », dans *L'encyclopédie canadienne*, 2015, en ligne, <<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/germaine-guevremont>>, consulté le 19 avril 2025).

¹⁶² Marchessault associe Germaine Guèvremont au courant de la littérature du terroir, bien que cette dernière ait été plutôt critique à l'égard de la vie de la terre. En effet, Germaine Guèvremont n'hésitait pas à en révéler les côtés sombres : « C'est surtout dans ce texte [la nouvelle « Sa prière »] qu'apparaît un discours plus nuancé sur le terroir en même temps qu'un regard plus critique sur la condition des femmes. La nouvelle donne en effet la parole au personnage de la mère Beauchemin : celle-ci est prématurément usée par la vie paysanne, et son désenchantement rappelle celui d'Euchariste Moisan dans *Trente arpents*, que Ringuet publie la même année, tout comme il préfigure celui de Didace au début du *Survenant*. » Germaine Guèvremont, *Le cycle du Survenant 1. Édition critique*, édition établie par David Décarie et Lori Saint-Martin, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2017, p. 27.

¹⁶³ Marchessault, *op. cit.*, p. 97.

patriarcal, ne parvient pas à les unir de façon aussi probante puisqu'« ils [les historiens de la littérature du monde réel patriarcal] ont inventé le temps de l'Histoire pour [les] séparer les unes des autres¹⁶⁴ ». Il y a ainsi un conflit d'espace entre le monde physique, qui ne leur est pas accueillant, et les quatre écrivaines qui, elles, aimeraient habiter ce monde qu'elles trouvent si beau et attrayant par sa poésie.

Plus encore, le conflit d'espace entre le haut et le bas se fait sentir jusque dans les corps des femmes qui habitent le monde terrestre. Les autrices insistent sur le joug matériel qui leur est imposé même dans leur plus grande intimité en abordant comment leurs corps sont dominés par le patriarcat dans le monde réel :

GERMAINE, *feuilletant ses notes* : Clitoris : tubercule, voir tubercules syphilitiques [...] Petite bosse, truffe, excroissance qui laisse des traces après sa disparition. S'il est volumineux il peut gêner à l'accouchement, à l'accouplement. Comme ses usages sont finalement peu essentiels on en opère souvent l'amputation.

GABRIELLE : En Afrique!

GERMAINE : En Europe, en Amérique du Nord. Je passerai rapidement sur les trompes de Fallope ainsi nommées en l'honneur du chirurgien Fallope, sur les glandes qui lubrifient le vagin, baptisées glandes de Bartholin en l'honneur du docteur Bartholin, sur les césariennes...

LAURE : Du premier César.

ANNE : L'ancienne l'a dit : mortes ou vivantes, nos corps leur appartiennent¹⁶⁵.

Dans le monde terrestre, les corps des femmes ne servent qu'à la reproduction. La filiation au féminin passe alors par une conquête du ciel afin de mieux habiter la terre puisque la terre ne fait que déposséder les femmes de leur propre corps. Les pouvoirs surnaturels octroyés par l'imaginaire du ciel permettent ainsi de remédier à la dépossession du monde terrestre puisqu'ils offrent des outils de résistance aux autrices. Germaine montre également que le désir sexuel est complètement refusé aux femmes dans le monde physique patriarcal puisque la majorité des civilisations procède à l'amputation du clitoris. La science androcentrée vient ici s'approprier le corps féminin en nommant les parties du

¹⁶⁴ Marchessault, *op. cit.*, p. 174.

¹⁶⁵ Marchessault, *op. cit.*, p. 151-152.

corps au masculin et en refusant la souveraineté érotique des femmes. Par l'énumération de divers scientifiques s'étant approprié le corps féminin, Marchessault opère une critique de la doctrine de la Découverte, qui rappelle celle de la colonisation du territoire¹⁶⁶. Le monde terrestre est un lieu inadéquat pour l'épanouissement des autrices car même leurs corps, principal vecteur matériel de l'existence humaine, leur sont dépossédés par le patriarcat. Le réalisme magique au féminin, qui octroie des pouvoirs surnaturels aux femmes, offre donc un espace de libération aux autrices qui peuvent pleinement exister et habiter leurs corps. Le corps réaliste magique est un espace liminaire en soi permettant une pleine réappropriation de son identité, en passant par la matérialité du corps féminin.

En plus de la dépossession de leurs corps, les protagonistes écrivaines réfèrent également à la dépossession de leur terre promise, espace terrestre qui leur a été enlevé et sans lequel elles n'arrivent pas à pleinement s'émanciper : « Sur cette terre promise, on a brûlé deux choses : des femmes et des livres¹⁶⁷. » Cette phrase est éclairante sur le conflit d'espaces lié à la terre promise, car c'est parce que les femmes écrivent qu'elles n'y sont plus admises ; l'homme étant un « inquisiteur/critique pour qui l'écriture de femme est œuvre de sorcellerie¹⁶⁸ ». Par le biais de la musique et de la poésie, les écrivaines veulent alors reprendre contact avec cette terre promise qui leur a été interdite :

ANNE : Des chants d'avant le déluge !

GABRIELLE : Qui les chante ?

¹⁶⁶ Marie-Andrée Gill aborde la décolonisation du mot « découverte » dans le balado *Laissez-nous raconter : L'histoire crochie*. Elle dénonce comment l'histoire du Québec est racontée du point de vue du conquérant, qui minimise et cache l'histoire autochtone. Le mot « découverte » induit cette fausse idée que les explorations de Jacques Cartier et Samuel de Champlain ont permis de trouver un territoire alors que les autochtones y habitaient depuis plus de 11 000 ans. L'insistance sur la « découverte » induit une dénégation de l'époque qui précède les explorations, comme si les savoirs autochtones et leurs traditions orales n'étaient d'aucune valeur. De renommer le territoire avec des toponymes européens mène aussi à l'effacement de l'identité territoriale autochtone. Marie-Andrée Gill et ses interlocuteur·rices invitent donc à une réappropriation du territoire par l'attribution de toponymes autochtones et plus largement, à une réécriture de l'histoire du Québec afin d'inclure le vécu et la culture autochtones. Ainsi, le terme « contact » serait à privilégier au détriment du terme « découverte », car il invoque l'idée d'une rencontre de deux cultures. Ohdio Radio-Canada, *Découverte*, coll. « Laissez-nous raconter : L'histoire crochie », 21 minutes, en ligne, <<https://ici.radio-canada.ca/ohdio/balados/7628/autochtones-traditions-communautés-langue-territoire/466220/amerique-canada-territoire-decouverte-depossession>>, consulté le 23 juillet 2025.

¹⁶⁷ Marchessault, *op. cit.*, p. 135.

¹⁶⁸ Bourassa, *op. cit.*, p. 38.

ANNE : Les oiseaux de la Terre promise et des femmes qui sont poètes, musiciennes. Tout ce qui peut chanter avec le tendre du cœur, le velours de la gorge, le souffle du charnel, la force de la souvenance¹⁶⁹.

Ainsi, la musique et la poésie parviennent à lier le monde terrestre et le monde des arts créé par les femmes. Les « oiseaux de la Terre promise¹⁷⁰ » sont un motif récurrent dans la pièce pour désigner les musicien·nes qui entourent les personnages ainsi que les écrivaines elles-mêmes, qui imitent les oiseaux dans leurs déplacements. En effet, celles-ci s'envolent toutes lorsqu'elles ont l'idée d'écrire un livre collectif :

LAURE : Je sens que ça repart en grande.

GABRIELLE : Je m'envole.

GERMAINE : Elle s'envole, je m'envole.

LAURE : Moi aussi !

Anne : Moi itou¹⁷¹ !

Cette scène montre d'abord un envol collectif : les personnages parviennent à se libérer des contraintes géospatiales grâce à leur solidarité dans un projet commun qui les emballe toutes. De plus, notons la féminisation de l'expression « en grande » qui met en évidence la nécessité de la transformation du langage afin de mieux exprimer la réalité féminine. Comme le dit Anne Hébert dans *La saga*, les femmes n'ont pas le choix de reconfigurer le monde à leur image car celles-ci ont été « dépossédées du monde¹⁷² » par une langue qui met de l'avant le masculin. Cette reconfiguration du monde passe donc à la fois par le langage et par l'occupation de l'espace. Cette double transformation relève des considérations réalistes magiques, car sur le réel est superposé un élément imaginaire, qu'il

¹⁶⁹ Marchessault, *op. cit.*, p. 64.

¹⁷⁰ Marchessault, *op. cit.*, p. 174.

¹⁷¹ Marchessault, *op. cit.*, p. 157.

¹⁷² Marchessault, *op. cit.*, p. 101. Je note également une référence intertextuelle à l'incipit de la nouvelle « Le torrent » d'Anne Hébert (« J'étais un enfant dépossédé du monde ») bien que *La saga* mette en scène des femmes adultes. Anne Hébert, *Le torrent*, Québec, BQ, coll. « Bibliothèque québécoise », 2002, p. 19.

s'agisse de pouvoirs surnaturels menant à l'envol ou de la création d'un néologisme au féminin.

La transformation du langage passe aussi par la re-signification de l'injure « poule mouillée » présente dans le titre. Dans une scène à la fois burlesque et très métaphorique, les quatre écrivaines imitent le cri de la poule et dévoilent les origines de leur association à cette volaille. Bien qu'elles s'identifient à un animal qui ne possède pas les meilleures compétences pour voler et à une expression désignant une personne qui manque de courage, les quatre écrivaines font de la poule un symbole de maternité, de filiation, de créativité et d'envol :

GERMAINE, *montrant Laure* : Regarde ta mère ! Regarde-la, la poule de la splendeur. Dans l'immense creux de ses régions corporelles et comme confondue avec toutes les merveilles des astres, l'apparition du premier luminaire, dans sa peau de soie, l'apparition de l'œuf. J'affirme, Tête nuageuse, que cet œuf, dans le ventre de ta mère, longe la frontière de l'autre monde !

ANNE : Lequel ?

GABRIELLE : Celui des poules mouillées voyons! [...] Magies et mystères, tu as déjà entendu la voix des anges, n'est-ce pas ? Maintenant tu entends le concert des origines.

LAURE, GERMAINE, GABRIELLE : Cutttttt, cut, cut, cut.

GABRIELLE : Le concert féérique dans les entrailles de la poule alchimique¹⁷³.

La poule est d'abord décrite dans ses caractéristiques physiques : le lexique des courbes, des creux, de la douceur est ainsi invoqué pour montrer la maternité féconde de Laure Conan, femme sans enfant, mais qui est considérée comme la mère des autres écrivaines. La filiation au féminin est aussi associée à la musique, rappelant la voix des anges et insistant sur le mot « concert », alors que la poule ne fait que caqueter, « bavarder d'une façon indiscrete, intempestive¹⁷⁴ ». Cette idée contraste avec l'usage commun de la poule comme injure sexiste. *Le Robert* mentionne que dans le registre familier, le mot poule consiste en un « terme d'affection (pour les filles, les femmes) [ou désigne une] fille de

¹⁷³ Marchessault, *op. cit.*, p. 167-168.

¹⁷⁴ *Le Robert illustré 2021*, Nouvelle éd. millésime 2021, Paris, Dictionnaires le Robert-Sejer, 2020, p. 305.

mœurs légères, [...] la maîtresse (d'un homme¹⁷⁵) ». Cette définition axée sur le côté sensuel féminin qui suscite le désir de l'homme entre en contradiction avec l'image de la poule maternelle proposée par Marchessault. *La saga* suggère aussi une association entre la poule et les astres, ce qui fait d'elle la jonction des deux mondes : l'œuf dans le ventre de Laure Conan se trouve à la frontière du monde physique et du monde des poules mouillées, qui est rempli de magie et de musique. Donner le pouvoir de voler à une poule va aussi à l'encontre de la réalité objective : il y a dès lors un désir de renverser l'injure en conférant ce pouvoir surnaturel¹⁷⁶ à un animal de basse-cour souvent jugé méprisable, désorganisé et peureux parce qu'il a été domestiqué et exploité par l'homme, « métaphore très révélatrice d'un certain traitement des femmes dans l'Histoire¹⁷⁷ ». L'adjectif « mouillé » est aussi discuté par les quatre écrivaines, qui enclenchent une description anatomique de la poule reflétant leur propre corps :

LAURE : Regarde mon œil clair, purgé de haine. Nous avons toutes reçu notre œuf de poule mouillée !

ANNE : Mouillée où ?

GERMAINE : En vérité, en vérité, ce qui est mouillé, chez une poule, c'est uniquement le troufignon, l'artère vaginale, la muqueuse moqueuse qui se moque de la sécheresse !

GABRIELLE : Et tout cela est à la ressemblance de mon corps, de ma vie.

LAURE, GERMAINE, GABRIELLE : Nous sommes des poules mouillées¹⁷⁸ !

Le lexique du liquide et de l'ondulation est associé à la figure de la poule, mais plus largement, il désigne aussi l'organe reproducteur féminin et la cyprine, marque incontestable de la matérialité du corps de sexe féminin et du désir féminin. L'allitération en « m » ainsi que la personnification de la muqueuse montrent une certaine

¹⁷⁵ *Le Robert illustré 2021, op. cit.*, p. 1554.

¹⁷⁶ Le surnaturel existe au sein du réalisme magique : le fait qu'il soit normalisé et accepté dans le monde réel distingue le réalisme magique du fantastique, qui propose plutôt une hésitation face au surnaturel. Dans le présent exemple, il s'agit bien de réalisme magique puisque le monde réel accepte tout à fait que la poule puisse voler. Je renvoie aux pages 15-16 de mon chapitre théorique où j'ai plus longuement discuté de l'acceptation du surnaturel au sein du réalisme magique.

¹⁷⁷ Hébert, *op. cit.*, p. 7.

¹⁷⁸ Marchessault, *op. cit.*, p. 168-169.

reconfiguration du langage à des fins ludiques, mais surtout un désir de mettre l'accent sur la re-signification de cet organe trop souvent considéré comme honteux ou impur. L'allitération en « m » fait également écho au verbe aimer (« aime ») qui invite à repenser son rapport au corps féminin, un corps à se réapproprier, à aimer et à célébrer. La pièce revalorise les liquides qui suintent du corps féminin (sang menstruel et cyprine), faisant du corps le site de réappropriation du monde. Ainsi, même si les protagonistes sont enclines à un onirisme et un côté surnaturel, la comparaison avec la figure de la poule les ramène à une matérialité du corps, principal « instrument de [leur] prise sur le monde¹⁷⁹ ». Le corps des personnages est un lieu liminaire en soi : il négocie constamment sa position entre le monde terrestre et le monde céleste.

À la fin de la pièce, les quatre protagonistes décident de mettre sur pied un projet d'écriture collective. Elles se font le devoir de préserver la mémoire de toutes les femmes qui ont foulé la terre. Plus le texte avance, plus les écrivaines souhaitent revenir sur terre et habiter le monde physique pour mener à bien leur projet d'écriture : « Nous ajouterons les pages de notre livre au texte en croissance de toutes les femmes de la terre¹⁸⁰. » L'ancrage des femmes dans la terre vient renforcer l'idée que les protagonistes ne cherchent pas à investir un lieu imaginaire, mais plutôt à conquérir l'espace terrestre qui est actuellement dominé par les hommes, qui se sont assurés de posséder le corps des femmes, de brûler les œuvres écrites par des femmes et d'ainsi, les reléguer à la sphère privée et domestique. Souhaitant remédier à l'absence des femmes dans l'espace public, les écrivaines sont très emballées par leur projet d'écriture qui leur permettra de laisser des traces tangibles sur la terre : « Femmes des ailleurs, ça ressemble de plus en plus au commencement d'un nouveau monde¹⁸¹ ! » Interpeller les « femmes des ailleurs » illustre la volonté des protagonistes d'établir une filiation d'écriture au féminin qui dépasse toute frontière géographique et temporelle, ce qui est possible grâce à une reconfiguration réaliste magique. Le livre agit à titre de lieu de rassemblement et d'origine d'un nouveau monde parce qu'il est matériel et parce qu'il est appelé à perdurer dans le temps. Ce projet littéraire est donc ancré dans le monde réel : « Le grand livre des femmes est commencé.

¹⁷⁹ Azélie Fayolle, *Des femmes et du style : Pour un féminist gaze*, Paris, Éditions Divergences, 2023, p. 52.

¹⁸⁰ Marchessault, *op. cit.*, p. 177.

¹⁸¹ Marchessault, *op. cit.*, p. 177.

Il faudra ajouter des rayons de lune à toutes les bibliothèques de la terre¹⁸². » Ainsi, le nouveau monde créé par les écrivaines n'est pas complètement détaché du monde réel : le conflit d'espaces à fonctionnement binaire de type haut-bas se manifeste ici par l'association de la femme avec la lune, en opposition avec la bibliothèque terrestre, qui est attachée à la réalité patriarcale dite objective. Le processus d'addition nommé par Germaine Guèvremont met en lumière un désir de rectification de l'histoire littéraire en ajoutant au monde réel et physique des traces historiques de l'écriture au féminin.

La pièce se termine sur une énumération sans fin de toutes les écrivaines qu'il faut ajouter au « grand livre des femmes¹⁸³ » : « *Elles [les quatre personnages] se mettent en marche dans l'espace*. Tout sera retrouvé, sauvé, décrypté¹⁸⁴. » Leur projet d'écriture est ici doublé d'un mouvement physique : la marche peut être considérée comme une métonymie du projet que les écrivaines décident d'entamer. La marche est une réappropriation de la terre par les écrivaines, qui tout au long de la pièce, se sont déplacées dans le ciel à la manière d'un oiseau. La marche vers un but commun peut aussi se lire comme une invitation à se joindre aux protagonistes dans cette quête sans fin de reconstruction d'une mémoire au féminin. Elle n'est pas sans rappeler les grands mouvements de libération des femmes, de la *Women's Suffrage Parade de 1913*¹⁸⁵ à la marche mondiale des femmes¹⁸⁶, qui font de la marche publique le principal moyen de se rassembler, de se faire voir et de se faire entendre. La didascalie qui clôt la pièce indique que la fin de la pièce ne coïncide pas avec celle de la marche, qui se poursuit : « *La musique et des voix de femmes se greffent sur leurs paroles, et ça continue*¹⁸⁷... » En somme, le

¹⁸² Marchessault, *op. cit.*, p. 177.

¹⁸³ Marchessault, *op. cit.*, p. 177.

¹⁸⁴ Marchessault, *op. cit.*, p. 177.

¹⁸⁵ « Alors que les femmes avaient milité pour l'obtention du droit de vote depuis plus de 60 ans, cette marche marque le premier événement national majeur pour le mouvement suffragiste. » [ma traduction] : « While women had been fighting hard for suffrage for over 60 years, this marked the first major national event for the movement. » Danielle Cohen, « This Day in History: The 1913 Women's Suffrage Parade », dans *whitehouse.gov*, 3 mars 2016, en ligne, <<https://obamawhitehouse.archives.gov/blog/2016/03/03/this-day-history-1913-womens-suffrage-parade>>, consulté le 21 avril 2025.

¹⁸⁶ « Née en 2000 à l'initiative de la Fédération des femmes du Québec (FFQ), la Marche mondiale des femmes (MMF) est rapidement devenue un mouvement planétaire. Depuis cette date, tous les cinq ans, des millions de femmes à travers le monde marchent ensemble pour dénoncer la pauvreté et la violence. » « La Marche mondiale des femmes », dans *Conseil du statut de la femme*, 2025, en ligne, <<https://csf.gouv.qc.ca/egalite-et-societe/marche-mondiale-des-femmes/>>, consulté le 21 avril 2025.

¹⁸⁷ Marchessault, *op. cit.*, p. 178.

conflit d'espaces haut-bas de *La saga des poules mouillées* se traduit par un idéal de transformation de la réalité objective afin d'octroyer aux femmes une juste place dans le monde terrestre. Le ciel agit à titre de paratopie pour les autrices puisque le monde terrestre, dominé par les hommes qui se sont approprié le corps féminin et la production littéraire, ne parvient pas à unir les autrices de façon aussi probante. *La saga* procède aussi à la réappropriation de l'injure « poule mouillée », valorisant le côté maternel fécond de cet animal et les liquides du corps féminin (les menstruations et la cyprine).

Conflits d'espaces dans *La terre est trop courte*, Violette Leduc

La terre est trop courte, Violette Leduc est jouée six mois après *La saga des poules mouillées*. Bien qu'il s'agisse là d'un très petit écart temporel, le réalisme magique de Marchessault semble s'être raffiné dans ce deuxième opus de son projet de « déterreuse de l'histoire des femmes¹⁸⁸ ». Le réalisme magique s'insère dans *La terre est trop courte* de façon plus subtile : il prend vie dans un décor relativement réaliste et dans une mise en espace des corps moins surnaturelle que dans *La saga*.

Décor initial

La terre est trop courte, Violette Leduc propose un récit de l'émancipation progressive de la protagoniste, Violette Leduc, dans sa quête de devenir écrivaine. Cependant, Jovette Marchessault ne cherche pas à reconstituer fidèlement l'époque : elle crée plutôt un lieu qui matérialise les rapports de force entre hommes et femmes tout en symbolisant l'étouffement vécu par l'écrivaine. Le décor initial de la pièce montre un conflit d'espace entre les personnages féminins et masculins : la didascalie externe « Esquisse pour un décor », présentée avant que ne débute le texte de la pièce, mentionne que l'espace scénique permet de « voir simultanément tous les comédiens, comédiennes, chacun dans son espace¹⁸⁹. » La scène est découpée en plusieurs sections, notamment une gare, un café, un bar et la cuisine-chambre de Violette Leduc. Malgré les libertés prises avec la biographie, la mimésis demeure importante par le fort ancrage du texte dans la réalité géographique et

¹⁸⁸ Marchessault, *op. cit.*, p. 6.

¹⁸⁹ Jovette Marchessault, *La terre est trop courte*, Violette Leduc, Montréal, Éditions de la pleine lune, coll. « Théâtre », 1982, p. 14.

historique. Cette mimésis parvient donc à construire un décor réaliste patriarcal qui correspond relativement aux normes attendues de la réalité. Pour Anne Ubersfeld, le signe¹⁹⁰ spatial renvoie à la fois à « la mimésis de quelque chose (l'icône d'un élément spatialisé) et à un élément dans une réalité autonome concrète¹⁹¹ ». La mise en scène parvient ainsi à fabriquer un ensemble de signes autonome, qui façonne un monde reconnaissable par le public, mais qui n'est pas exactement le monde réel. Le diptyque mimésis et lieu représenté est un élément favorisant l'incursion du réalisme magique au féminin au théâtre : les lieux comme le café et la cuisine-chambre semblent réels et documentés, s'inspirant des véritables lieux que Violette Leduc a fréquentés, mais ils ne sont toutefois pas ces lieux véridiques puisqu'ils sont une reproduction scénique. De plus, la superposition simultanée des lieux réalistes suggère un désir d'abolir les notions spatiales réalistes au profit d'un symbolisme des lieux : la mimésis plus classique aurait voulu qu'il n'y ait qu'un seul décor à la fois et que les changements de décor d'une pièce à l'autre se produisent dans les transitions pendant un noir sur scène.

Au fil de la pièce, Marchessault pousse le diptyque mimésis et lieu représenté encore plus loin en montrant l'envers de ce décor patriarcal : elle présente une nouvelle version de la réalité qui remet en question les conventions arbitraires d'occupation de l'espace. La didascalie initiale indique l'espace scénique octroyé à chaque personnage : « espace étriqué pour les femmes, espace plus aéré pour les hommes¹⁹² ». Ici la mimésis aurait voulu que le décor se colle aux lieux dans lesquels ont vécu Violette Leduc, Jean Genet et Simone de Beauvoir. Comme les archives abondent, il aurait été possible, dans une certaine mesure, de créer une reconstitution d'époque fidèle sur scène. Cependant, Jovette Marchessault décide de créer son propre univers scénique, faisant du lieu représenté un lieu reconnaissable, sans toutefois qu'il ne corresponde en tout point la

¹⁹⁰ Le terme « signe » est ici à considérer selon une approche sémiotique, qui préconise l'analyse de l'ensemble des processus de signification. Dans ce processus, le signe est l'instrument de base, il est une entité qui porte un sens, qui donne un sens au texte analysé. Le signe sémiotique, en études littéraires, se conçoit sur le plan de l'expression (signifiant) et sur le plan du contenu (signifié) et ce dernier doit être décodé et interprété. La sémiotique s'intéresse alors « à la frontière entre ces phénomènes culturels qui sont, *sans aucun doute*, des “signes” (par exemple les mots) et les phénomènes culturels qui semblent avoir d'autres fonctions que celles de communiquer (une voiture, par exemple, sert à transporter et non à communiquer). » Umberto Eco, *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 25.

¹⁹¹ Ubersfeld, *op. cit.*, p. 149.

¹⁹² Marchessault, *op. cit.*, p. 14.

réalité. Comme je l'ai évoqué plus tôt, Anne Ubersfeld désigne cette dualité entre les espaces par le concept de conflit d'espace à fonctionnement binaire. Dans le cas de la didascalie « Esquisse pour un décor », il s'agit d'un conflit d'espace à fonctionnement binaire de type clos-ouvert qui expose d'emblée une domination patriarcale par l'isolement des personnages féminins dans des lieux associés à la sphère privée, à l'inverse des personnages masculins qui occupent l'espace public. En effet, l'espace semble dominé par les hommes, tant en termes de superficie occupée qu'en termes de symbolique des lieux. Les lieux publics sont associés aux personnages masculins : Maurice Sachs est sur un quai de gare et Gabriel Leduc est dans un café. Un seul espace remet quelque peu en question les conventions de rôle social genré attendues : Jean Genet est dans sa chambre, lieu privé, alors qu'il aurait été attendu qu'il se retrouve dans un lieu public à clamer haut et fort des propos sexistes considérant sa représentation en écrivain misogyne dans la pièce de Marchessault¹⁹³. Cela dit, il est représenté en train de lire, activité intellectuelle qui permet une forme d'évasion et qui le valorise davantage que les personnages féminins, vus en train de faire des actions domestiques : « la mère de Violette se berce dans un lieu clos. Hermine fait de la couture dans une pièce sordide¹⁹⁴. » Les lieux féminins sont ici décrits comme étant sans issue : la mère est coincée dans un espace qui la confine dans une position passive et Hermine est obligée de faire une activité domestique dans un appartement négligé, associant la charge domestique et la pauvreté sous-jacente à une réalité crasseuse, dégoûtante. L'étriquement des espaces dans lesquels elles sont représentées montre l'étouffement et le manque de ressources et de libertés des personnages féminins. Le réalisme magique au féminin permet cette prise de position par le conflit d'espace : au lieu de représenter la réalité telle qu'elle est, Marchessault dépeint une réalité subjective marquée par les inégalités entre les hommes et les femmes.

Dès sa première apparition, Violette Leduc est elle aussi décrite par le lexique de l'étouffement : « Violette est dans sa cuisine-chambre, le lit est collé à la table. Assise à la table, un cahier ouvert devant elle, elle écrit¹⁹⁵. » Cette position renfermée et cette

¹⁹³ Je décris ici le personnage de Jean Genet tel qu'il a été représenté par Jovette Marchessault dans sa pièce et non pas l'écrivain réel. Il en va de même pour toutes les mentions et allusions aux personnages d'écrivains-es.

¹⁹⁴ Marchessault, *op. cit.*, p. 14.

¹⁹⁵ Marchessault, *op. cit.*, p. 14.

insistance sur l'exiguïté du lieu de la cuisine-chambre démontre une grande pauvreté économique : Violette Leduc n'a d'autre choix que d'habiter dans un 1 ½ où les divers éléments de mobilier sont à l'étroit. De plus, Violette Leduc se situe à la frontière entre le monde privé, habituellement associé aux femmes, et le monde public, historiquement dominé par les hommes, dans lequel elle souhaite entrer par la publication d'une œuvre littéraire. De plus, neuf des onze scènes de la pièce se déroulent dans des lieux sombres et exigus¹⁹⁶, ce qui accentue la solitude éprouvée par Violette Leduc et la marginalité qui lui est associée.

Il faut aussi noter que Jovette Marchessault place un seul personnage féminin dans un lieu public : « Simone de Beauvoir écrit dans un café, son espace sera plus aéré que les autres protagonistes féminines¹⁹⁷ ». L'inscription spatiale de Simone de Beauvoir semble liée à son statut économique privilégié et à son aura de prestige en tant qu'écrivaine légitime, théoricienne incontournable du féminisme et figure tutélaire pour Violette Leduc. La grande superficie occupée par Simone de Beauvoir montre qu'elle a sa place dans le monde public et qu'elle a conquis un certain espace autrement assigné aux personnages masculins. Simone de Beauvoir est aussi représentée en train d'écrire, posture qui fait écho à celle de Violette Leduc tout en offrant un contraste entre le lieu public ouvert de Beauvoir et le lieu privé exigü de Leduc. Le réalisme magique au féminin opère ici afin d'illustrer de manière physique le caractère étouffant des lieux pour Violette Leduc et mettre en scène concrètement une distance de classe sociale entre deux autrices. La subjectivité féminine module ainsi la réalité pour exprimer la domination telle que vécue par la protagoniste.

Occupation de l'espace

La terre est trop courte, Violette Leduc propose aussi une remise en question des notions spatiales par les déplacements des personnages. Les conventions d'usage du théâtre réaliste mettent en scène des déplacements semblables à ceux qui ont cours dans le réel : les

¹⁹⁶ Les tableaux 1-2-3-4-8-9-10 se déroulent chez Violette Leduc, le cinquième prend place dans la chambre de la mère de Violette Leduc, le sixième tableau a pour lieu le quai de gare. Les seuls tableaux qui sont relativement aérés sont ceux qui se déroulent dans le café où se réunissent les écrivaines fictionnalisées (tableaux sept et onze).

¹⁹⁷ Marchessault, *op. cit.*, p. 14.

acteur-ices entrent et sortent des coulisses à pied, debout, comme si les coulisses étaient des portes ou des couloirs dans la réalité. Marchessault suggère un tout autre mode de déplacement pour ses personnages. En effet, ceux-ci apparaissent et disparaissent des lieux sans explication : ces déplacements surnaturels caractérisent la réalité alternative de Jovette Marchessault, qui fait voyager les voix et les personnages d'un lieu à l'autre sans se soucier des contraintes spatiales du monde réel. Le surnaturel permet de représenter concrètement les pensées intrusives de Violette Leduc en faisant apparaître sur scène des personnages qui discutent avec elle : cette abolition des notions spatiales permet de mieux saisir le discours social de la réalité patriarcale qui prétend que la littérature n'appartient qu'aux hommes et qui traite les œuvres écrites par des femmes « comme des anomalies. Pire : des délits¹⁹⁸ ! » La pièce débute par une juxtaposition de plusieurs voix éparses qui essaient de dissuader Violette Leduc d'écrire. Chacun des personnages parle à Violette Leduc à partir de son espace respectif :

GABRIEL : Attention ! Attention bonhomme ! *C'est presque un chuchotement.*

LA MÈRE, *plus fort* : Attention, ma fille.

GABRIEL, *plus fort* : Conseil amical : attention à tes mots, bonhomme. Tu divagues dans ton nombril.

LA MÈRE : Tu perds ton temps. C'est pas sérieux, ma fille. Écrire une lettre sans faire de fautes d'orthographe, n'est-ce pas suffisant ?

GABRIEL, *chuchotant* : Tu es repérée ! Attention aux voisins. Tu as peur des voisins, n'est-ce pas, pauvre bonhomme ? Tu n'as plus l'âge d'écrire sur le fil de l'épée, Don Quichotte ! Range ton cahier, ta plume, cesse de couvrir du néant.

GENET : Attention à ce que tu écris, Violette Leduc. Violette Leduc, quel nom bizarre. Viollet-Le-Duc ! Mais c'est un nom d'architecte ! [...] Tu écris avec des mots qui en disent long. Ça suffit. Ce n'est pas la place des femmes, l'outrance. Chacun son métier. La littérature nous appartient, méchante Viollet-Le-Duc ! De droit divin. [...] C'est fort un livre : musculaire, fécondant, viril, pénétrant la chair par le saint anneau de l'anus. La littérature, Viollet-Le-Duc, c'est beau comme un pantalon¹⁹⁹.

¹⁹⁸ Marchessault, *op. cit.*, p. 104.

¹⁹⁹ Marchessault, *op. cit.*, p. 21-23.

Bien que Violette Leduc soit enfermée dans sa cuisine-chambre, le réalisme magique de Marchessault fait pénétrer le discours social sur les femmes qui écrivent dans l'espace privé de Violette Leduc, ce qui exacerbe le sentiment d'étouffement et de stigmatisation du personnage. Le discours social entourant la protagoniste est somme toute dissuasif et misogyne : elle est trop vieille pour écrire, elle est associée à une figure de la folie (Don Quichotte) et Jean Genet va même jusqu'à se moquer de son nom. Les voix qui l'entourent, qu'elles soient masculines ou féminines, tentent de dissuader la protagoniste d'écrire, montrant bien comment les personnages ont internalisé le discours social voulant que la littérature soit un domaine masculin. L'extrait propose aussi une réflexion sur les différents genres littéraires : la mère mentionne un genre de l'intime traditionnellement associé aux femmes, l'épistolaire, comme option raisonnable pour une femme désirant écrire. Le simple fait d'avoir une maîtrise correcte de la langue devrait être l'objectif ultime pour une femme ayant des aspirations littéraires. À l'inverse, le livre imprimé, associé aux genres littéraires plus nobles, est décrit avec des épithètes associés à la masculinité, ce qui accentue l'incompatibilité des femmes avec l'écriture littéraire.

Incapable de faire taire les voix qu'elle entend, Violette Leduc doit endurer les propos disgracieux de Jean Genet à l'égard des femmes. Lorsque ce dernier en a marre de discuter avec Violette, la didascalie mentionne que Jean Genet « disparaît²⁰⁰ ». Cette disparition momentanée peut se lire comme une manifestation réaliste magique, car le personnage ne fait pas que sortir de scène : il quitte sans explication réaliste possible. La réaction de Violette Leduc face à cette disparition résout l'antinomie entre les codes réalistes et magiques : elle n'en fait pas de cas, ce qui normalise ce déplacement pour le public également. Je lis cette première scène comme une conquête d'espace : Violette est à la merci des voix des autres personnages, elle n'arrive même pas à préserver son lieu privé, la cuisine-chambre, contre les distractions intempestives et assauts des autres personnages. Dans l'ouvrage collectif *Le théâtre contemporain au Québec - 1945-2015*, Hervé Guay note également le côté intrusif des voix dans la pièce de Marchessault : « l'auteure met en scène un personnage d'écrivaine lesbienne aux prises avec ses démons, ses fantasmes, ses désirs, une femme "sauvage" traversée par des voix

²⁰⁰ Marchessault, *op. cit.*, p. 28.

multiples (Nathalie Sarraute, Simone de Beauvoir, Jean Genet) qui construisent la filiation littéraire et artistique à laquelle se rattache la dramaturge²⁰¹. » En effet, il m'apparaît pertinent de décrire Violette Leduc comme un personnage aux prises avec une grande détresse psychologique qui à la fois nuit à son épanouissement et permet la construction d'un réseau de symboles nourrissant son écriture. Le prisme du réalisme magique permet de mieux saisir comment les propos des autres personnages s'infiltrant dans l'esprit de Violette Leduc et ce, même dans les lieux les plus secrets et solitaires. L'emprise des voix ainsi que l'immobilité des femmes représentent un motif féministe assez commenté, notamment par Luce Irigaray :

Indifférente, tiens-toi tranquille [...] Indifférente, tu ne dois pas te mouvoir, ni t'émouvoir, à moins qu'ils ne t'appellent. S'ils disent : « viens », alors tu peux t'avancer. A peine. T'ajustant au besoin qu'ils ont ou non de la présence de leur image. Un pas, ou deux. Sans plus. Ni exubérance, ni turbulence²⁰².

Si le réalisme magique permet de représenter les violences extérieures qui enferment et limitent le personnage, il permet également de briser l'enfermement de Violette Leduc pour la première fois grâce à son amante, Hermine, qui l'entraîne dans une séance de magasinage dans une boutique haut-de-gamme :

HERMINE, *qui lui tend un journal* : Regarde !

VIOLETTE : Où ? Quoi ?

HERMINE : Là, là ! Chiaparelli solde !

VIOLETTE : Hermine ! Elle solde ! C'est écrit. Elle solde ! Elle solde !

HERMINE : Allons-y...

VIOLETTE : Chez Chiaparelli ? Tu oserais ! Je n'oserai jamais. [...]

HERMINE : Nous achèterons une robe, un tailleur, ce que tu voudras !

²⁰¹ Hervé Guay *et al.*, « Chapitre 3. Du théâtre postcolonial aux scènes postmodernes (1980-1989) », dans Gilbert David (dir.), *Le théâtre contemporain au Québec, 1945-2015*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2020, p. 248.

²⁰² Luce Irigaray, « Quand nos lèvres se parlent », *Parlez-vous française ? Femmes et langages I*, n° 12, « Les cahiers du GRIF », 1976, p. 24.

VIOLETTE : C'est trop cher !

HERMINE : Puisqu'elle solde !

VIOLETTE : Entrer chez Chiaparelli... marcher... regarder... toucher...

HERMINE : Essayer une robe... une de ces merveilles... acheter...

VIOLETTE : Tu oseras ? Quand ? Quand ?

HERMINE : Maintenant. Viens, mon amour. *Elle entraîne Violette par la main, sort de la cuisine pour venir à l'avant-scène et tout de suite c'est la magie, la féerie des couleurs, tissus suspendus dans le vide, robe du soir, écharpes, foulards, etc.*²⁰³

Dans cette scène, Hermine n'a aucune notion d'interdit : elle ose amener son amante dans la luxueuse boutique et refuse toute forme de honte associée à sa classe sociale ou à son orientation sexuelle. Violette, à l'inverse, est prise dans une position de honte, elle refuse d'aller magasiner dans une boutique haut-de-gamme, sachant que même si les items sont en solde, elle ne pourrait pas parvenir à acheter quoi que ce soit. Violette fantasme sur la séance de magasinage en ne nommant que des actions passives : déambuler, regarder et toucher les vêtements consistent en un fantasme inatteignable, alors qu'Hermine ose rêver à porter une robe et même à l'acheter. Violette se libère un peu de sa honte grâce à son amante, qui l'incite à la suivre dans un déplacement magique qui les amène toutes deux dans la boutique, lieu représenté de façon onirique par les tissus suspendus dans le vide défiant les notions spatiales réalistes. Cette première escapade hors de la cuisine-chambre n'est pas anodine : c'est grâce à l'aide d'une autre femme que Violette Leduc brise le carcan de son enfermement. Comme Jovette Marchessault l'indique elle-même dans la didascalie reproduite ci-haut, la magie opère dans la transition entre les deux scènes et parvient à rompre le conflit d'espace à fonctionnement binaire de type clos-ouvert en normalisant le mouvement surnaturel, comme s'il faisait partie intégrante du monde réaliste magique au féminin. Le terme « magie » s'associe ici à la fois à une transition non expliquée rationnellement, mais aussi au sentiment d'euphorie de Violette Leduc qui voit, en la boutique, un espace créé de toutes pièces pour Hermine et elle-même, un endroit où leur amour peut être exposé au grand jour sans problème. Louise Forsyth mentionne que

²⁰³ Marchessault, *op. cit.*, p. 61-62.

l'émancipation des personnages de la pièce passe par les lieux de femmes, « des lieux fondés par la présence charnelle et intellectuelle de femmes qui y exercent le contrôle de la langue, de l'espace et du temps²⁰⁴ ». En ce qui a trait à la boutique haut-de-gamme, c'est bel et bien Hermine qui contrôle l'espace, transfigurant la cuisine-chambre en boutique, et le temps, qui permet de suspendre des tissus dans les airs sans égard aux conceptions physiques du monde réel. L'abolition des notions spatiales laisse ainsi place à toute la subjectivité d'Hermine. Cette scène crée un réalisme magique qui introduit une réalité subjective dans le quotidien afin de permettre à Violette Leduc de faire éclater le carcan de sa solitude.

Il est également possible de lire cette scène en se focalisant sur des enjeux de classe sociale. Cette séance de magasinage n'est pas tout à fait réaliste : le lieu magique proposé par Marchessault fait fi de la distance de classe sociale entre Violette Leduc et la clientèle habituelle de ce type de magasin. Dans la réalité patriarcale, tout porte à croire que la vendeuse du magasin haut-de-gamme aurait été condescendante avec Violette Leduc et Hermine, deux femmes issues d'un milieu modeste qui exhibent leur homosexualité ouvertement. En arrivant à la boutique, le premier réflexe de Violette est d'ailleurs de s'inquiéter : « Ils vont nous arrêter, nous jeter dehors, nous piétiner, nous ridiculiser, nous réduire en poudre, nous allons mourir pliées dans une boîte, désarticulées²⁰⁵. » S'associant à une figure passive, un simple corps de mannequin en morceaux rangé dans une boîte, Violette énonce sa crainte de la violence et de la répression devant la marginalité qu'elle incarne par rapport à la clientèle habituelle de la boutique. Cependant, dans le lieu magique, la vendeuse est agréable avec les deux femmes, même lorsque celles-ci demandent de magasiner exclusivement dans la section des soldes :

Entre une vendeuse – jouée par la mère de Violette – elle tourne un peu la tête, le corps vers les coulisses.

LA MÈRE : L'essayage de madame Guerlain, occupez-vous de l'essayage de madame Guerlain. *À Hermine, à Violette.* Mesdames ?

²⁰⁴ Forsyth, *op. cit.*, p. 230-231.

²⁰⁵ Marchessault, *op. cit.*, p. 62.

HERMINE : Les soldes ?

LA MÈRE, *montrant les robes, pendant qu'on entend des bruits de cintres replacés sur des tringles, des bruits de porte* : Les soldes ? Ici, là voyez cette soie...

HERMINE : C'est beau !

LA MÈRE : Cette robe a été créée pour vous !

HERMINE : Je ne veux rien.

LA MÈRE, *à Violette* : C'est pour vous alors ! Cette robe vous ira, vous avez la taille mannequin.

HERMINE, *à Violette* : Je te le disais.

LA MÈRE : Ce tailleur est exquis. Ce chapeau est inouï ! Voulez-vous essayer cette robe ? Suivez-moi ! [...] Prenez votre temps, je vous laisse réfléchir. *Elle sort*²⁰⁶.

Malgré la présence en boutique d'une cliente habituée connue par son nom (madame Guerlain), la vendeuse prend tout de même le temps d'offrir un service irréprochable qui fait peu de cas de la différence de classe de Violette et Hermine. Il n'y a aucun jugement de valeur sur leur magasinage dans la section des soldes, geste qui trahit pourtant leur pauvreté économique. La vendeuse complimente même le corps de Violette : son corps, auparavant jugé ingrat, est ici célébré pour sa coïncidence avec les standards de beauté. Le fait que la robe soit créée pour Violette Leduc l'associe également à une logique de l'élection, qui s'oppose à la logique de la marginalité à laquelle la protagoniste est habituellement associée. L'imagination d'Hermine permet de représenter le monde tel qu'il devrait être selon elle : accueillant envers son amante. Le texte s'attache également à montrer l'écart entre le monde réel et le monde magique féminin puisque Violette Leduc mentionnait quelques lignes plus tôt que « les vendeuses, les chefs de rayons [la] détestent. [Elle] n'achète rien, [elle] vole²⁰⁷ ». Par le contraste entre cette réplique de Violette Leduc et la scène magique de la boutique haut-de-gamme, il est possible de voir comment le réalisme magique au féminin vient palier les inégalités sociales vécues par Violette Leduc dans le monde réel afin d'encourager son émancipation. Cette scène peut aussi être lue par

²⁰⁶ Marchessault, *op. cit.*, p. 63.

²⁰⁷ Marchessault, *op. cit.*, p. 56.

le prisme du réalisme magique au féminin puisque cette escapade ne tient pas seulement du registre du rêve, elle a des répercussions sur le temps présent du monde réel : Violette Leduc porte notamment la robe qu'elle a achetée dans cette boutique dans la scène « réaliste » suivante et les autres personnages commentent sa nouvelle tenue. Cela dit, l'émancipation de Violette Leduc demeure relative entre autres puisqu'elle reste en position de dépendance : les deux femmes magasinent uniquement dans la section des soldes, Hermine prend majoritairement la parole pour Violette Leduc et la robe est finalement payée par Hermine.

La pauvreté économique dans laquelle se trouve Violette Leduc rend aussi son accès à l'écriture plus ardu. Étant autodidacte, Violette Leduc demeure dans une situation de relative marginalité par rapport au cercle de collègues écrivaines composé de Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute et Clara Malraux. Dans la première scène de rencontre entre les autrices, Violette Leduc est absente alors que les trois autres sont installées dans un café, trinquant à la liberté et expliquant ce que ce terme signifie pour elles :

CLARA : Je crois à cette liberté, Simone de Beauvoir. Qui n'est pas tout à fait la vôtre : la liberté d'imaginer. D'être, encore et toujours fascinée par le magique, par tout ce qui prend ses distances avec le réel. Comme autrefois, dans ma petite enfance, quand je découvrais que l'air était plein de portes, de fenêtres, de murs, de plafonds posés sur le vide et que moi, Clara Godschmidt, je pouvais ouvrir portes et fenêtres, faire reculer les murs, écarter les plafonds par la seule force de mon imagination²⁰⁸.

Encore une fois, nous sommes devant le lexique de l'éclatement, de l'élargissement des lieux des femmes par l'imaginaire, visant à défaire le conflit d'espace à fonctionnement binaire de type clos-ouvert. Le magique permet ici d'ouvrir les frontières et de laisser plus d'espace à la créativité féminine, même si celui-ci est réduit à l'enfance dans la citation. Il s'agit bien d'un réalisme magique puisqu'il n'est pas question de détruire le réel, mais plutôt de « prendre ses distances » avec celui-ci. La porte demeure une porte, les murs demeurent des murs, mais ils sont réaménagés afin de représenter un espace propice à l'émancipation et à la création, montrant que le conflit d'espace est bien présent même dans les dialogues du texte de Jovette Marchessault. Le choix de placer ces autrices dans

²⁰⁸ Marchessault, *op. cit.*, p. 107-108.

un café, lieu public et aéré, suggère que celles-ci ont conquis un certain espace public, normalement réservé aux hommes à l'exception de Simone de Beauvoir, qui est présentée dès la première scène dans le café, comme si ce lieu allait de soi pour elle. Dans son ouvrage *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld mentionne que « toute la syntaxe narrative [d'une pièce de théâtre] peut être comprise comme l'investissement ou le désinvestissement d'un certain espace par le ou les personnages principaux²⁰⁹ » : dans le cas qui nous occupe, l'investissement des personnages dans le lieu public du café est synonyme d'un certain empouvoirement, puisque les écrivaines parviennent à rompre avec l'association initiale des espaces privés aux personnages féminins, à l'exception près de Simone de Beauvoir.

Même dans les scènes où Violette Leduc présente des symptômes pouvant s'associer à une forme de psychose ou d'hallucination, Jovette Marchessault remet en question la notion même de normalité, comme en témoigne le titre du huitième tableau : « conversation avec des objets soi-disant inanimés²¹⁰ ». Le terme « soi-disant » renvoie à quelque chose qui prétend être, qui est quelque peu factice. Le côté inanimé des objets pourrait alors n'être qu'une illusion : Violette Leduc ne serait donc pas aussi instable mentalement qu'on pourrait le croire au premier abord. De plus, les didascalies indiquent que Violette « touche délicatement la chaise comme on touche une personne à l'épaule²¹¹ », ce qui renforce cette idée que la chaise ne ferait que semblant d'être inanimée ou qu'elle serait animée par et pour Violette Leduc. La folie semble dès lors mise en échec par une forme de lucidité singulière, la chaise et la table deviennent des présences amicales meublant sa solitude :

Je vivais, ils m'oubliaient. Ils ne me regretteront pas ? Je ne laisserai pas de souvenirs ? Je serai oubliée dans les oubliettes ? Je suis morte. Je pleure sur Violette morte. Je regrette Violette. *À la chaise, à la table* : S'il-vous-plaît, occupez-vous de cette trépassée. S'il-vous-plaît, prenez-moi dans vos pattes. Je ne veux pas pleurer toute seule. Soyez mes veuves, mes héritières, mon cercueil, mon corbillard, mon dernier voyage²¹².

²⁰⁹ Ubersfeld, *op. cit.*, p. 160.

²¹⁰ Marchessault, *op. cit.*, p. 119.

²¹¹ Marchessault, *op. cit.*, p. 121.

²¹² Marchessault, *op. cit.*, p. 122-123.

Violette insiste d'abord sur l'oubli qu'elle craint de vivre en raison de l'absence de legs : ni famille, ni enfants, ni patrimoine, ni œuvre littéraire pour pallier son oubli. Dans la réalité alternative de Violette Leduc, cette chaise est bel et bien en vie et écoute ses tourments, ce que personne d'autre, ni humain ni objet, ne fait dans la réalité objective. Cette solitude caractérise la condition des femmes qui écrivent : Marchessault dénonce en préface à *La saga des poules mouillées* cet isolement qui « dévore l'imaginaire, [qui] tu[e] tant de femmes écrivains [et qui] conduit ou à la folie, ou au suicide, ou au silence²¹³ ». On pourrait donc croire que Violette Leduc, devant l'impossibilité de se faire entendre par des humains, anime elle-même des objets afin d'atténuer la violence du monde. Elle a ainsi recours à une certaine forme de magie pour parvenir à animer son mobilier.

Vers la fin du texte, les pouvoirs surnaturels de la protagoniste l'associent plus explicitement à la figure de la sorcière, Violette Leduc désignant ses œuvres littéraires comme sa « sorcellerie personnelle²¹⁴ ». Dans le dixième tableau (« ces dames, affligées de ne pas l'être²¹⁵ »), qui est l'avant-dernière scène de la pièce, on assiste à une représentation physique des personnages imaginés par Violette Leduc. Marchessault semble dès lors donner à Violette Leduc des pouvoirs surhumains, symboles de son émancipation par l'imagination. La didascalie initiale de la scène présente l'action ainsi :

Violette est debout, les bras ouverts, elle ferme les yeux, évoquant des forces et on voit apparaître à l'avant-scène, un homme entre deux femmes. Cet homme – rôle de Gabriel – en habits de voyou, embrasse tantôt l'une, tantôt l'autre. Les deux femmes – il s'agit de travestis – seront jouées par Sachs et Genet²¹⁶.

Le lexique de la sorcellerie est invoqué par les termes « évoquant des forces » et « apparaître », montrant chez Violette Leduc une certaine forme d'émancipation et de reprise du pouvoir narratif de la pièce. Violette Leduc débute ensuite la scène en mentionnant comment ces personnages sont arrivés sur scène : « Ils sont sortis de mes yeux, Nathalie. De mes nuits d'insomnie, de mes frustrations, de mon désespoir²¹⁷. » La

²¹³ Marchessault, *op. cit.*, p. 7.

²¹⁴ Marchessault, *op. cit.*, p. 131.

²¹⁵ Marchessault, *op. cit.*, p. 133.

²¹⁶ Marchessault, *op. cit.*, p. 135.

²¹⁷ Marchessault, *op. cit.*, p. 135.

juxtaposition des yeux avec des termes plus abstraits souligne le caractère surnaturel de l'apparition des personnages, comme si l'imagination de Violette Leduc parvenait à modifier la réalité objective, pouvoir qui, je le précise, est la prérogative des personnages féminins dans la pièce. Cette réappropriation de la figure de la sorcière s'inscrit dans une filiation de résistance, invoquant un imaginaire réaliste magique et la mémoire de l'histoire des femmes. La persécution des sorcières est un exemple historique probant de la violence de la misogynie, que Silvia Federici définit comme le principal instrument « pour la construction d'un nouvel ordre patriarcal où le corps des femmes, leur travail, leurs pouvoirs sexuel et reproductif étaient mis sous la coupe de l'État et transformés en ressources économiques²¹⁸ ». L'imaginaire de la sorcière est ici repris par Violette Leduc, qui mentionne dans un grand désespoir que « la censure a tout zigouillé²¹⁹ [ses livres] ». Les livres censurés, à l'image des bûchers de sorcières, confirment que l'institution littéraire n'est pas ouverte à recevoir les œuvres de Violette Leduc : elle dérange l'ordre social établi où le corps des femmes, et par extension ce qu'elles produisent, appartient à l'État.

En plus de la réappropriation de ses pouvoirs surnaturels, l'émancipation de Violette Leduc lui permet de prendre le contrôle de l'espace : au lieu d'être victime des apparitions et des disparitions, Violette Leduc contrôle désormais la pièce. Elle peut faire apparaître des personnages et faire taire les voix qui la taraudent. Vers la fin du dixième tableau, lorsque les personnages disparaissent de scène, Violette Leduc demande à un acteur de changer de personnage : « *Gabriel, d'un geste, chasse Sachs et Genet et s'avance vers Violette qui elle aussi s'avance vers lui. Gabriel sort de sa poche une cravate qu'il se noue autour du cou. Il se tasse sur lui-même et le voyou se transforme en monsieur distingué²²⁰.* » Violette Leduc décide donc quand se transforment les personnages, selon son bon désir. Violette invoque ce personnage de docteur (le « monsieur distingué ») afin de mieux se défaire de son emprise et pour régler ses comptes :

²¹⁸ Silvia Federici, *Caliban et la Sorcière : Femmes, corps et accumulation primitive*, Senonevero, Montreuil-sous-Bois, Entremonde, 2017, p. 272.

²¹⁹ Marchessault, *op. cit.*, p. 26.

²²⁰ Marchessault, *op. cit.*, p. 138.

Je vous extirpe de ma vie, Docteur. Je me dégonfle. *Elle s'éloigne de lui progressivement.* Vous m'aviez pénétrée si insidieusement, je n'avais ressenti qu'un picotement passager mais maintenant que je vous quitte je sens un point brûlant d'où partent des élancements [...] *Elle lui tourne le dos et retourne à sa chambre où Nathalie attend assise sur sa chaise*²²¹.

Dans cette scène, le docteur quitte l'espace attitré à Violette Leduc : celle-ci regagne son espace personnel en faisant ses adieux au docteur, mais aussi en le faisant disparaître de la scène. Elle reprend ainsi le contrôle de la narration pour nommer la violence qu'il lui a fait subir. L'utilisation des termes « pénétrée si insidieusement » montre un sentiment d'envahissement sournois et fallacieux qui grandit en un « point brûlant ». Violette Leduc parvient à se débarrasser de cette blessure corporelle seulement lorsqu'elle reprend le contrôle sur son propre récit. Elle devient une sorte de dramaturge : elle contrôle non seulement l'espace scénique, mais aussi les acteur·ices qui changent de personnage selon ses besoins à elle. Il s'agit d'un total renversement de position par rapport au début de la pièce, où Violette Leduc est victime des autres personnages, n'arrivant pas à les empêcher d'entrer dans sa cuisine-chambre. Cette posture de dramaturge permet de tisser une filiation entre Jovette Marchessault et sa protagoniste, puisqu'elles utilisent toutes deux l'espace scénique afin de modifier le réel et ainsi, « saboter la *réalité* des pères²²² ». L'association de Violette Leduc avec le genre théâtral relève du registre magique et fantasmé de Marchessault puisque Violette Leduc est surtout connue pour ses autofictions.

Jouissant d'une certaine confiance après avoir évacué le docteur de sa vie, Violette Leduc, accompagnée par Nathalie Sarraute, rejoint Simone de Beauvoir au café :

Violette et Nathalie se profilent à l'arrière-plan, puis elles entrent dans le café. Nathalie est devant et Violette se dissimule un peu derrière elle.

NATHALIE, à Clara, à Simone de Beauvoir : Nous voilà!

VIOLETTE, qui se montre peu à peu, s'adressant à Nathalie : Merci pour ce nous, Nathalie.

SIMONE : Violette Leduc, je suis heureuse de vous revoir. [...]

²²¹ Marchessault, *op. cit.*, p. 141.

²²² Forsyth, *op. cit.*, p. 233.

NATHALIE : Violette, j'aimerais vous présenter Clara Malraux. Elle a lu vos livres. Elle en pense le plus grand bien²²³.

La pièce met en lumière l'esprit de conquête de Violette Leduc : elle prend enfin sa place dans le milieu littéraire, représenté de façon métonymique par le café. Cela dit, cet empouvoirement est soutenu par Nathalie Sarraute, qui marche devant elle, et par les encouragements de Simone de Beauvoir et Clara Malraux, ce qui crée une sororité autour de Violette Leduc. Violette Leduc souligne elle-même l'importance de cette sororité en remerciant Nathalie Sarraute d'avoir utilisé le pronom « nous », comme si elle était en quête d'une communauté soutenant son écriture depuis longtemps, mais qu'elle n'avait pas réussi à en trouver une avant celle du café. La force de l'écriture et de la solidarité féminine permet ainsi une certaine légitimation de la démarche artistique de Violette Leduc.

La pièce se termine sur Violette qui écrit au café. Maintenant à l'aise dans le lieu public, ce qui est une grande transformation depuis la première scène où Violette était coincée dans sa cuisine-chambre, celle-ci parvient à faire taire les voix qui la hantaient au tout début de la pièce en reprenant exactement les mêmes répliques, mais en changeant sa réaction face à ces voix :

*Violette s'installe pour écrire, écrit. Alors on entend les voix du premier tableau.
[...]*

VIOLETTE, *qui persiste à écrire* : Vampires des plafonds, je ne vous écoute plus. Je ne suis pas folle, je ne suis pas triste. Ma main invente ma propre vie, je la surprends en train de me construire, de me gémir²²⁴.

Bien que les voix demeurent présentes, celles-ci ne paralysent plus la protagoniste : la réponse de Violette montre l'étendue de la transformation de la protagoniste depuis le début de la pièce. Grâce à l'acquisition de pouvoirs surnaturels, Violette Leduc conteste les voix qu'elle entend et tente de les mettre en échec par son discours et ses actions : ceci n'est possible que par la force de la communauté d'écrivaines qui la soutient dans son entreprise créative. Selon Pol Pelletier, étroite collaboratrice de Jovette Marchessault, les pièces du corpus à l'étude ont comme sujet principal cette « difficulté pour une femme de créer, la solitude qui en découle et la solidarité des femmes, qui constitue, finalement, le moyen de

²²³ Marchessault, *op. cit.*, p. 145-146.

²²⁴ Marchessault, *op. cit.*, p. 150-151.

s'en sortir²²⁵ ». De plus, le texte mentionne que Violette Leduc « invente [s]a propre vie », ce qui fait écho au projet de Jovette Marchessault elle-même, qui cherche à dépasser le simple cadre de la biographie et de la reconstitution d'époque : « L'originalité de cette production réside dans le fait que, tout en se servant d'une histoire vraie, tout en recréant une certaine époque et tout en ne faussant pas l'univers particulier, énigmatique, de Violette Leduc, la pièce a son propre parti pris : un monde où les femmes remportent sur les hommes²²⁶. » Le réalisme magique au féminin de Marchessault représente ainsi un monde matriarcal en illustrant un conflit d'espace entre des lieux clos et privés et des lieux ouverts et publics : ce conflit d'espace est remporté par la communauté d'écrivaines, illustrant un ancrage féministe et magique au sein de l'espace scénique de la pièce.

En somme, les décors décrits par Marchessault à l'aide de didascalies et indications scéniques permettent de résoudre l'antinomie entre les codes réalistes et magiques puisque les personnages acceptent sans problème que les pouvoirs surnaturels fassent partie intégrante de la réalité proposée par la pièce. Au début de la pièce, le conflit d'espace repose sur l'opposition entre les lieux privés et publics. Les lieux privés sont reliés à l'étouffement, ce qui nuit à la création littéraire de Violette Leduc alors que les lieux publics sont des espaces aérés. Plus la pièce avance, plus Marchessault semble transformer le réel en y superposant un monde magique et énigmatique. Cette reconfiguration de l'espace scénique permet une plus grande liberté formelle, qui affranchit la parole des autrices mises en scène en « donn[ant] des formes matérielles à d'autres lieux où les fantasmes des femmes construisent les liens et les lignes de force au sein de la réalité²²⁷ ».

Conclusion

Bien qu'il ait d'abord semblé ardu de transposer les considérations théoriques du roman réaliste magique au théâtre, les reconfigurations des lieux et du langage mises en valeur dans le dernier chapitre montrent tout de même un réalisme magique probant, ce qui témoigne de la porosité de cette esthétique. *La saga des poules mouillées* présente un lieu

²²⁵ Pelletier, *op. cit.*, p. 46.

²²⁶ Pelletier, *op. cit.*, p. 46.

²²⁷ Forsyth, *op. cit.*, p. 237.

liminaire où les quatre écrivaines réconcilient le monde physique avec les velléités artistiques des femmes. Les personnages féminins, par leurs pouvoirs surnaturels, parviennent à résoudre l'antinomie entre les codes réalistes et magiques afin de créer leur espace à elles pour parvenir à écrire leur grand livre des femmes. *La saga* propose un conflit d'espace vertical : il y a le monde terrestre, associé au lexique du bas et de la matérialité, et le monde céleste, associé au ciel et à la musique. Il existe un espace liminaire entre ces deux mondes dans lequel les écrivaines, par leur pouvoir surnaturel, parviennent à comprendre comment habiter le monde terrestre, cette terre promise qu'elles tentent de retrouver tout en cherchant à lui réinjecter plus de musique, de poésie et de lumière, éléments qui caractérisent le monde du haut. Le réalisme magique au féminin passe donc par la reconfiguration du monde terrestre : les autrices de toutes époques et nationalités, qu'elles soient à vol d'oiseau ou à pied, sont invitées à reprendre possession de leurs corps dans ce vaste projet de reconfiguration de l'histoire littéraire patriarcale visant à donner une place aux écritures féminines.

La terre est trop courte, Violette Leduc se focalise quant à elle sur un combat entre deux espaces : le lieu privé, associé au genre féminin, et le lieu public, associé au genre masculin. Les lieux privés sont étriés, synonymes d'enfermement, et ils refoulent la créativité littéraire des personnages féminins, alors que les lieux publics, associés à une plus grande liberté sont des espaces plus aérés. Les hommes circulent librement d'un espace à l'autre, ce qui n'est pas le cas pour les femmes, qui doivent gagner leur place dans la sphère publique. Dans une seule mimésis qui correspond au décor attendu d'un contexte réaliste patriarcal, les écrivaines tentent de sortir de leur lieu privé pour investir la sphère publique. Le décor est vraisemblable, mais pas exactement fidèle à la réalité de l'époque. Il n'y a pas de dédoublement entre le monde magique et le monde réel : l'aspect magique est principalement ancré dans les déplacements et les pouvoirs de Violette Leduc plutôt que dans le décor ou l'installation physique concrète. Le réalisme magique au féminin permet donc la conquête d'espaces publics par les personnages féminins, qui s'appuient sur leurs pouvoirs surnaturels et sur la force de la sororité pour trouver leur place et satisfaire leurs aspirations littéraires.

Chapitre 3 : Remaniements identitaires réalistes magiques

Le troisième chapitre s'articule autour d'un levier réaliste magique plus conventionnel et ancré dans les dialogues : les remaniements identitaires. Dans la dédicace de sa pièce *La saga des poules mouillées*, Jovette Marchessault décrit ainsi son processus de création grandement inspiré par la metteuse en scène Michelle Rossignol²²⁸ et la critique d'art écoféministe Gloria Orenstein²²⁹ :

Je dédie LA SAGA DES POULES MOUILLÉES à Gloria Orenstein et à Michelle Rossignol. [...] l'amitié, la reconnaissance et l'amour de Gloria et un peu plus tard dans le temps, la confiance et l'amitié de Michelle me furent essentiels. ESSENTIELLES! Sans elles, je sais que je serais restée isolée dans ma création. Quand je parle d'isolement, je parle de choses fondamentales, vitales : isolement qui nous rend à jamais absente. Isolement qui dévore l'imaginaire. Isolement qui a tué tant de femmes écrivains. Aussi isolement qui nous conduit ou à la folie, ou au suicide, ou au silence. [...] Je pense aussi à des centaines d'autres femmes assassinées dès leur première œuvre par une critique patriarcale fondamentalement castrante et meurtrière. Et qu'on ne vienne plus me parler de paranoïa²³⁰!

Cette dédicace qui met l'accent sur le collectif de femmes comme catalyseur à la création m'apparaît éclairante pour amorcer le troisième chapitre de ma recherche portant sur les remaniements identitaires comme piliers du réalisme magique au féminin. Le réalisme magique au féminin de Marchessault s'inscrit dans les pièces à l'étude dans une volonté d'unification de la parole des femmes. Pour ce faire, Marchessault propose une biographie alternative des écrivaines, leur donnant des caractéristiques parfois surprenantes allant à l'encontre de leur figure d'autrice, figure qui est « toujours construite par les autres, professionnels, critiques, biographes, etc. qui mettent en place une représentation de

²²⁸ Dans la préface de la pièce *La saga des poules mouillées*, Marchessault mentionne que Michelle Rossignol a travaillé très tôt sur le texte de *La saga* avec elle pour « clarifier, développer, dire avec plus de force ou de subtilité ou plus d'humour, intervertir l'ordre d'un tableau pour donner son véritable élan à la pièce, rendre ce qui était linéaire plus près du théâtre. » Marchessault, *op. cit.*, p. 13-14.

²²⁹ Jovette Marchessault écrit dans la préface de la pièce *La saga des poules mouillées* que Gloria Orenstein a d'abord été une des premières critiques à remarquer son travail en arts visuels. Elle est ensuite devenue une correspondante régulière de Marchessault, qui dit avoir été « fascinée, stimulée par la diversité, l'intelligence, la sensibilité de son travail de critique féministe. » Leur correspondance est d'ailleurs insérée à même le texte de la pièce *La saga des poules mouillées*, venant créer un intertexte sororal. Marchessault, *op. cit.*, p. 9.

²³⁰ Jovette Marchessault, *La saga des poules mouillées*, Montréal, Éditions de la pleine lune, coll. « Théâtre », 1981, p. 7.

l'écrivain sur laquelle celui-ci n'a aucune prise directe²³¹ ». Selon Louise Forsyth, « cette façon d'imaginer des personnages théâtraux tirés de l'histoire, de leur faire subir des transformations, et d'en faire les protagonistes de ses pièces est unique à Marchessault²³² ». Ces remaniement identitaires opérés par Marchessault montre comment « l'histoire traditionnelle et le mythe sont en fait des mélanges instables de fabulation et d'expérience historique qui tentent de recapturer un moment dans le temps, que ce moment soit arrivé à un point référentiel précis dans le temps ou simplement il y a très très longtemps²³³ ». Il m'apparaît alors pertinent d'analyser ce que les biographies alternatives opèrent comme transformation du réel puisqu'elles ont pour objectif de « (re)dire l'histoire au féminin d'une manière plus complète et authentique que ce ne l'a été possible avec les discours ou les fictions historiques traditionnels²³⁴ ». Pour bien comprendre le décalage entre la biographie réelle et le monde magique de Marchessault, je me suis penchée sur les biographies et correspondances des autrices fictionnalisées²³⁵ ainsi que sur l'*Histoire de la littérature française du Québec*²³⁶ dirigée par Pierre de Grandpré, l'*Histoire de la littérature québécoise*²³⁷ de Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge

²³¹ Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, Université de Tel-Aviv, octobre 2009, en ligne, <<https://journals.openedition.org/aad/662>>, consulté le 6 mai 2025.

²³² Louise H. Forsyth, « Jovette Marchessault dramaturge : vers une théâtralité au féminin », dans Celita Lamar et Roseanna Dufault (dir.), *De l'invisible au visible : l'imaginaire de Jovette Marchessault*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2012, p. 194.

²³³ McBride, *op. cit.*, p. 122 [ma traduction] : « Her alternative biography shows that both traditional history and myth are actually unstable mixes of fabulation and historical experience that attempt to recapture a moment in time, regardless of whether that moment occurred at a given referential point or simply long, long ago ».

²³⁴ McBride, *op. cit.*, page de résumé [ma traduction] : « (re)tell feminine (hi)stories in a more complete, truthful way than has been possible with traditional historical discourse or fiction ».

²³⁵ Carlos Jansiti, *Violette Leduc*, Paris, Grasset, 1999, 520 p. ; Yvan G. Lepage, *Germaine Guèvremont : la tentation autobiographique*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Collection Oeuvres et auteurs », 1998, 205 p. ; François Ricard, *Gabrielle Roy : une vie*, édition mise à jour, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact », 2000, 646 p. ; Marie-Pier Savoie, « La lettre comme lieu d'invention d'un destin littéraire : le cas de Félicité Angers (Laure Conan) », Mémoire de maîtrise, Université Laval, 2015, 118 f. ; Louise Simard, *Laure Conan : la romancière aux rubans*, Montréal, XYZ, coll. « Grandes figures », 1995, 215 p. ; Colette Trout Hall, *Violette Leduc, la mal-aimée*, Amsterdam ; Atlanta, Rodopi, coll. « Collection monographique Rodopi en littérature française contemporaine », 1999, 156 p.

²³⁶ Pierre De Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec*, vol. 1, Montréal, Beauchemin, 1971, 474 p. ; Pierre De Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec*, vol. 2, Montréal, Beauchemin, 1968, 546 p.

²³⁷ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2010, 684 p.

et l'ouvrage *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire*²³⁸ de Martine Reid. À la lueur de ces lectures critiques, je considère que *La saga des poules mouillées* vise à humaniser quatre autrices canoniques de la littérature québécoise en faisant fi de toute contrainte temporelle alors que *La terre est trop courte*, *Violette Leduc* propose une biographie alternative thématique mettant l'accent sur les échecs et la stigmatisation que vit la protagoniste en raison de son orientation sexuelle et de ses coordonnées sociales, tout en faisant valoir sa détermination et sa résistance. Les remaniements identitaires du corpus montrent finalement comment le réalisme magique permet la création d'une sororité anachronique essentielle à l'écriture pour les personnages.

Biographie alternative humanisante dans *La saga des poules mouillées*

Dans *La saga des poules mouillées*, le réalisme magique au féminin de Marchessault met en scène quatre autrices canoniques : Anne Hébert (*Tête nuageuse*), Laure Conan (*L'ancienne*), Germaine Guèvremont (*La paroissienne*) et Gabrielle Roy (*Petite corneille*). Le statut d'écrivaine canonique de Gabrielle Roy semble aller de soi : son roman *Bonheur d'occasion* est qualifié de « classique par excellence du roman québécois²³⁹ » sur la page couverture de son édition chez Boréal et a remporté le prix Femina. Ses œuvres littéraires ont aussi été adaptées au cinéma et à la télévision. Quant à elle, Laure Conan est l'autrice d'*Angéline de Montbrun*, premier roman psychologique au Québec²⁴⁰ et elle est « la première femme écrivain de son pays à vivre de sa plume et à voir une de ses œuvres récompensée par le Prix Montyon de l'Académie française²⁴¹ ». Toute aussi notoire, Germaine Guèvremont est l'autrice des grands classiques du roman de la terre *Le Survenant* et *Marie-Didace*, œuvres qui lui ont valu « une reconnaissance nationale et internationale²⁴² » et qui ont connu des adaptations radiophoniques, télévisuelles et

²³⁸ Martine Reid, *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature et genre », 2011, 214 p.

²³⁹ Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2009 [1945], 454 p.

²⁴⁰ Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 144.

²⁴¹ Nicole Bourbonnais, « Introduction », dans Laure Conan, *Angéline de Montbrun*, édition critique établie par Nicole Bourbonnais, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau monde », 2007, p. 8.

²⁴² David Décarie et Lori Saint-Martin, « Introduction », dans Germaine Guèvremont, *Le cycle du Survenant I*, édition critique établie par David Décarie et Lori Saint-Martin, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau monde », 2017, p. 7.

cinématographiques. Anne Hébert est, pour sa part, récipiendaire du prix du Gouverneur général pour *Les enfants du sabbat* et pour *Poèmes*. Or, si elle retient des écrivaines consacrées par l'institution littéraire, la pièce de Marchessault questionne les figures d'autrice construites par l'institution littéraire en jouant à la fois avec le registre du réel biographique et des éléments magiques fictionnels. Ce processus mène à « problématiser nos connaissances sur ces écrivaines et à mettre en doute des faits aussi élémentaires que leur identité, leur rôle dans l'histoire littéraire et dans la culture²⁴³ ». Le réalisme magique de Marchessault se manifeste d'emblée par le choix d'attribuer des surnoms aux autrices qu'elle met en scène : « Ces poules mouillées recèlent ainsi un certain effet de réel, par leur nom, les références à leur biographie et à leur carrière d'écrivaines, mais se trouvent entourées d'une aura fantastique, par l'usage de noms poétiques²⁴⁴ ». Il y a donc une superposition du magique et du réel sans hiérarchie ou distinction dans les choix des noms des personnages. À partir de ses recherches historiques rigoureuses²⁴⁵, Marchessault procède à un tri des informations et retient les éléments relatifs à la construction des figures d'autrice des quatre protagonistes.

La première écrivaine fictionnalisée à entrer en scène est Laure Conan, la « première vieille fille historique²⁴⁶ ». Elle est décrite comme une femme très dynamique et consciente des médisances entretenues sur son compte :

LAURE, *qui fait un bond dans les airs et se donne une bonne claque sur les fesses* : Ouais ! Ouais ! Tu te souviens, Germaine, tu te souviens Germaine Guèvremont de ce qu'ils disaient ? Les rumeurs, les chuchotements, psssss, psssss, blablabla. *Gueulant* : Ils disaient que j'avais des moustaches ! [...]

GERMAINE : Peau rouge, l'ancienne ! Ils disaient que tu étais une sauvagesse qui puait, qui mordait.

²⁴³ Louise H. Forsyth, « Jouer aux éclats : l'inscription spectaculaire des cultures de femmes dans le théâtre de Jovette Marchessault », *Voix et Images*, n° 47, 1991, p. 236.

²⁴⁴ Louise H. Forsyth, « Jovette Marchessault dramaturge : vers une théâtralité au féminin », dans Celita Lamar et Roseanna Dufault (dir.), *De l'invisible au visible : l'imaginaire de Jovette Marchessault*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2012, p. 197.

²⁴⁵ Jessica McBride affirme ceci dans sa thèse sur les biographies alternatives : « Both *La Saga des poules mouillées* and *Alice & Gertrude* demonstrate rigorous historical research on the part of the author as evidenced by the inclusion of obscure references about the women writers that only those with an extensive knowledge of their biographies would recognize. » McBride, *op. cit.*, p. 120.

²⁴⁶ Marchessault, *op. cit.*, p. 42.

LAURE, *qui s'arrête [de galoper]* : Ce n'est pas tout : j'avais aussi une toison sur le ventre, sous les aisselles, à l'entre-cuisse, sur les mollets, à la chute des reins. Et le reste dans le cul ! *Elle fait un bout de galop*. Les fabricants de pinceaux n'avaient qu'à se servir !

GERMAINE : Ils te haïssaient !

LAURE : J'appelle plus ça haïr, j'appelle ça démolir ! Réduire l'autre à rien, y arriver sans effort en plus. Simplement par le conformisme, Germaine. Ces gens-là étaient tellement conformes que je ne pouvais pas faire autrement que d'avoir l'air d'une échappée de l'asile quand je passais à côté d'eux. J'appelle cela dégradation de l'autre par le conformisme, ou encore le conformisme est un des sous-produits de l'esprit de clocher !

GERMAINE : Et quand la haine de ces gens-là s'abandonne à la fantaisie... *Moqueuse, en baissant le ton*. Ils disaient que tu sortais la nuit, déguisée en loup-garou²⁴⁷.

Laure Conan se moque avec irrévérence des propos diffamatoires de ses contemporains et souligne le côté absurde de ces rumeurs. Le passage établit une association entre l'autochtonie et le lexique de la bestialité, par l'insistance sur les poils et la figure du loup-garou. Or, les didascalies indiquent comment Laure Conan se réapproprie cette bestialité. À la manière d'un cheval, celle-ci galope avec énergie et affirme : « Chaque fois que je galope, je retrouve mon corps²⁴⁸. » Cette mise en mouvement permet à Laure Conan d'aller contre l'immobilité qui lui est imposée : ce portrait contraste en effet avec l'idée qu'on se fait de l'autrice qui est décrite comme « recluse dans son village de La Malbaie, croyante, conservatrice et célibataire malgré la relation secrète et éphémère qu'on lui prête avec Pierre-Alexis Tremblay²⁴⁹ ». Bien que Laure Conan ait été maintes fois décrite comme une fervente croyante, la biographie alternative proposée par Marchessault lui fait porter une critique de la religion chrétienne, lorsqu'elle affirme que le conformisme découle de « l'esprit de clocher²⁵⁰ ». Il y a aussi une association entre la carrière d'autrice au XIX^e siècle et les enjeux de santé mentale, Laure Conan mentionnant qu'elle avait l'air « d'une échappée de l'asile » simplement parce qu'elle écrivait. Marchessault soulève ainsi un questionnement par rapport à l'image publique de l'autrice : Laure Conan serait-elle plus

²⁴⁷ Marchessault, *op. cit.*, p. 43.

²⁴⁸ Marchessault, *op. cit.*, p. 46.

²⁴⁹ Savoie, *op. cit.*, p. 1.

²⁵⁰ Marchessault, *op. cit.*, p. 42.

dynamique qu'on le pense et serait-ce la mémoire littéraire qui en a fait une figure de l'isolement ? Dans sa thèse portant sur les biographies alternatives, Jessica McBride avance que de « redire ces légendes sert non pas seulement à corriger des injustices historiques contre les femmes, mais aussi à remettre en question l'entière des grands arcs narratifs culturels et historiques tels qu'ils ont été conçus par l'histoire occidentale²⁵¹. » Les études plus récentes sur l'œuvre de Laure Conan montrent tout de même que Marchessault avait pressenti et anticipé une forme de vérité sur la vivacité de l'autrice fictionnalisée. Marchessault a pu saisir l'essence de la personnalité de Laure Conan avant même que ne soient publiées ses correspondances²⁵². Louise Forsyth notait déjà en 1991 le caractère prophétique de la *Saga* dans un article publié dans la revue *Voix et Images* : « On se rend compte aujourd'hui que la création, par Marchessault, en 1981, de cette Laure Conan, dynamique et enfin libérée du poids terrible des idéologies de son époque, anticipe les relectures que font depuis quelques années les critiques féministes de cette œuvre²⁵³. » Par cette remise en question de la figure d'autrice de Laure Conan, Marchessault avance que les femmes sont parfois forcées d'inventer une mémoire au féminin, car l'institution littéraire ne s'est pas particulièrement intéressée aux œuvres des femmes ou en a parlé de manière stéréotypée en confondant la vie de l'autrice avec celle de ses personnages. Malgré les libertés prises par Marchessault, le portrait de Laure Conan dans *La saga* demeure plus réel par son dynamisme et son franc-parler que la figure d'autrice isolée telle que produite par la critique littéraire. Laure Conan est décrite par l'histoire littéraire comme une femme « dénuée de charmes, vouée définitivement au célibat moins par goût que par suite d'un amour malheureux²⁵⁴ ». L'histoire littéraire a aussi fait d'elle une figure de l'isolement social, « cela à l'encontre de plusieurs faits biographiques et de la part la plus importante de la production de Conan, qui est incontestablement historique et s'accorde ainsi à la pratique littéraire dominante de son temps²⁵⁵. » Les correspondances de Laure Conan,

²⁵¹ McBride, *op. cit.*, p. 56 [ma traduction] : « (re)telling these legends serves not only to correct injustices against the actual historical women, but it also challenges the entire cultural-historical framework supporting the "grand narratives" of normal historical practice. »

²⁵² Marchessault aurait toutefois pu consulter les correspondances de Laure Conan dans les archives. Il m'apparaît ardu de conclure si l'autrice a réellement consulté lesdites correspondances dans son processus d'écriture de *La saga*.

²⁵³ Forsyth, *op. cit.*, p. 238.

²⁵⁴ De Grandpré vol. 1, *op. cit.*, p. 251.

²⁵⁵ Pierre-Olivier Bouchard et Marie-Frédérique Desbiens, « À l'aune d'Angéline : la vie romancée de Laure Conan », *Voix et Images*, vol. 44, n° 1, 2018, p. 26.

publiées vingt ans après *La saga des poules mouillées*, vont dans le même sens que la biographie alternative créée par Marchessault : Laure Conan a entretenu une correspondance avec toutes les personnes influentes de son époque et elle a vigoureusement défendu son œuvre tout au long de sa carrière. Elle écrit d'ailleurs ceci au Premier Ministre du Canada, Wilfrid Laurier :

Monsieur le Premier Ministre, j'en appelle à votre justice et vous demande protection. Je crois y avoir droit. D'abord, je suis timide, tout à fait incapable de m'ingérer dans les intrigues politiques. Puis, mon *L'oublié* a été couronné par l'Académie française. À la séance solennelle l'automne dernier, M. le secrétaire perpétuel a fait mention de mon livre et ce récit de la fondation de Montréal a fait dire à la *Revue des Deux Mondes* que votre histoire n'est pas la moins belle partie de l'histoire de France. Si je rappelle ces choses, c'est bien péniblement, veuillez m'en croire, pour prouver que j'ai droit aux encouragements du gouvernement. Et je pourrais ajouter que j'en ai besoin²⁵⁶.

Bien qu'elle oscille entre une posture revendicatrice et une posture d'humilité, stratégie d'écriture historiquement associée aux figures féminines²⁵⁷, Laure Conan énonce clairement ses doléances et fait montre d'une maîtrise certaine des stratégies de reconnaissance et de « ses relations interpersonnelles avec les éditeurs, critiques, journalistes, écrivains, etc., de même qu[e de] ses positions idéologiques, esthétiques²⁵⁸ ». Le réalisme magique au féminin de Marchessault permet de « déconstruire les mythes culturels qui ont exclu ou avili la femme afin de construire un nouvel héritage²⁵⁹ » qui présente une Laure Conan renouvelée, galopant avec exaltation une fois libérée de toute forme de patriarcat dans l'espace liminaire du ciel.

²⁵⁶ Laure Conan, *J'ai tant de sujets de désespoir. Correspondance, 1878-1924*, Varia, Montréal, 2002, p. 286.

²⁵⁷ Julie Roy et Chantal Savoie mentionnent dans leur article sur la mise en scène de soi dans la presse qu'au XIX^e siècle au Québec, une rhétorique de l'humilité, stratégie qui « trouve son origine il y a plusieurs siècles », est largement répandue chez les femmes de lettres. Cette rhétorique consiste à « déployer une double stratégie de communication. [La femme de lettres] crée d'abord un univers intimiste permettant la complicité avec un destinataire identifié, mais doit également inclure cet univers restreint dans un espace discursif plus vaste. » Julie Roy et Chantal Savoie, « De la couventine à la débutante : signature féminine et mise en scène de soi dans la presse au XIX^e siècle », *La lettre et la presse : poétique de l'intime et culture médiatique*, « Médias 19 », 2021, en ligne, <<https://www.medias19.org/publications/la-lettre-et-la-presse-poetique-de-lintime-et-culture-mediatique/de-la-couventine-la-debutante-signature-feminine-et-mise-en-scene-de-soi-dans-la-presse-au-xixe-siecle>>, consulté le 28 avril 2025.

²⁵⁸ Janine Boynard-Frot, « Les écrivaines dans l'histoire littéraire québécoise », *Voix et Images*, vol. 7, n° 1, 1981, p. 153.

²⁵⁹ Marguerite Le Clézio, « Poétique et/ou politique : Le théâtre de Jovette Marchessault », *North Dakota Quarterly*, vol. 52, n° 3, 1984, p. 101.

Le personnage de Gabrielle Roy étonne tout autant, elle agit à titre de *comic relief* par son registre de langue populaire et son sens de la répartie :

Moi, je ne bouge pas d'ici avant d'avoir déposé une plainte [...] contre ceux qui ont fabriqué cette porte à couper les mains. Ça doit venir du même brevet d'invention que la guillotine. Tu choisis ta castration, verticale ou horizontale ? Eh ! Là-haut ? Eh ! Là-haut ? Pas de réponse, évidemment ! Ils s'abstiennent de répondre aux inconnues, en général. Ou quand ils te répondent, c'est pour te dire que ce n'est pas de leur ressort. Of course, tous les ressorts sont dans la porte ! Eh ! Là-haut ? Eh ! Là-haut ? *Hurlante* : Toujours dans la chiotte du palais de justice ? Dans le bécosse de votre savoir ? En train de vous mettre une tonne de cire Simonize dans les oreilles pour moins entendre ? [...] Je vous enverrai une mise en demeure ! Je vous ferai un de ces procès... je suis peut-être de la plaine, le pays des poules d'eau, mais mon avocate, elle, elle est de la Beauce ! Alors vous n'êtes pas sortis du bois²⁶⁰ ! »

Gabrielle Roy utilise l'humour pour formuler sa critique contre l'institution littéraire tout en conservant une légèreté dans le ton. La structure élective du milieu littéraire est représentée par une porte qui ne laisse entrer personne et qui coupe les mains des écrivaines. En la comparant à la guillotine, Gabrielle Roy montre que sa liberté de pensée et d'écrire n'est pas respectée dans cette institution. Apostrophant à plusieurs reprises les représentant-es de l'institution littéraire, Gabrielle Roy révèle le rapport de force exercé contre elle : elle ne parvient pas à obtenir des explications sur le refus de ses œuvres de la part de cette institution qui demeure dans sa tour d'ivoire coupée du monde. Gabrielle Roy semble toutefois résiliente : elle est déterminée à se faire entendre et ne manque pas d'initiatives pour provoquer l'institution littéraire en hurlant avec dérision.

Tout comme Laure Conan, Gabrielle Roy associe sa figure d'autrice publique à un univers de la bestialité :

Pendant une courte période de ma vie, le mot de passe fut : prix Fémina ! Tous les jours je lisais dans les journaux parisiens que j'étais le poulain d'un tel, le poney d'un autre. Que j'avais pris un bon départ... je battais tout le monde d'une longueur de nez. De outsider j'étais en train de devenir le crack dans l'écurie... que dis-je dans le haras du prix Fémina ! Ruade, saccade et ébrouement, j'écrivais une page d'histoire dans le stud-book des bookmarkers²⁶¹...

²⁶⁰ Marchessault, *op. cit.*, p. 73-74.

²⁶¹ Marchessault, *op. cit.*, p. 79.

La métaphore du cheval est présente chez Laure Conan et chez Gabrielle Roy : cela dit, cette dernière est comparée seulement à des formes dégradées du cheval, soit son petit (le poulain) ou son petit cousin (le poney), comme si elle ne pouvait pas être associée à l'animal majestueux qu'est le cheval puisque malgré la reconnaissance, certains biais sexistes persistants avaient été intériorisés. L'idée de course de chevaux pour décrire l'ascension littéraire de Gabrielle Roy fait écho au concept de lutte dans le champ littéraire défini par Pierre Bourdieu :

Les détenteurs du pouvoir politique visent à imposer leur vision aux artistes et à s'appropriier le pouvoir de consécration et de légitimation qu'ils détiennent [...] de leur côté, les écrivains et artistes, agissant en solliciteurs et en intercesseurs ou même, parfois, en véritables groupes de pression, s'efforcent de s'assurer un contrôle médiat des différentes gratifications matérielles ou symboliques distribuées par l'État²⁶².

Cette association de l'écrivaine avec une forme dégradée du cheval montre aussi l'idée d'une dépendance : Gabrielle Roy est le poulain de quelqu'un, son succès est donc posé comme relatif à la présence d'un autre dont la légitimité n'est pas contestée. Gabrielle Roy va même jusqu'à critiquer l'institution du Prix Femina en la comparant à une écurie et à un haras tout en invoquant le lexique des bruits et gestes du cheval (ruade, saccade et ébrouement). Le prix Femina est né à la suite d'un scandale face au « refus de consacrer Myriam Harry [au prix Goncourt], en 1904²⁶³ » parce qu'elle est une femme. Bien que cette instance de légitimation se veuille plus inclusive que le Goncourt, le Femina est comparé par le personnage de Gabrielle Roy à un « stud-book », qui est un « registre portant les noms, les généalogies, les victoires des [animaux] pur-sang²⁶⁴ ». En ayant recours à des anglicismes moqueurs (outsider, bookmarkers), Gabrielle Roy affirme que même les instances de légitimation qui se présentent comme étant inclusives se construisent autour de préjugés élitistes de la littérature.

²⁶² Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Nouv. éd., revue et corrigée, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2010, p. 91.

²⁶³ Delphine Naudier, « La légitimité littéraire des écrivaines : une reconnaissance en trompe-l'œil? Les lauréates du Goncourt », dans Delphine Naudier et Brigitte Rollet (dir.), *Genre et légitimité culturelle : Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2007, p. 123.

²⁶⁴ *Le Robert illustré 2021*, Nouvelle éd. millésime 2021, Paris, Dictionnaires le Robert-Sejer, 2020, p. 1862.

À la lumière de cet extrait, il apparaît que Gabrielle Roy ne se sent pas davantage incluse dans cette institution littéraire après avoir gagné le prix Femina. Elle insiste notamment sur la non-reconnaissance persistante de son travail lorsqu'on la qualifie de « poulain de quelqu'un », mais aussi sur le dur labeur de l'écriture, surtout pour elle qui dépend de l'écriture pour subvenir à ses besoins. Gabrielle Roy corrige la conception de l'écrivaine bourgeoise inspirée par la muse lorsqu'Anne Hébert la questionne sur ses conditions d'écriture :

Pour les prix, tu [Anne] n'es pas loin derrière. En ce qui concerne le Fémina, tu parles comme s'il m'était tombé du ciel. J'avais des années de marche forcée dans les jambes, de journalisme à la petite semaine, chère Parisienne, et des fins de mois de pauvreté²⁶⁵.

Gabrielle Roy associe Anne Hébert à une forme de raffinement et d'aisance financière illustrée par l'épithète « chère Parisienne ». À l'inverse d'Anne Hébert, qui était prédestinée à l'écriture par son milieu social et son entourage²⁶⁶, Gabrielle Roy insiste sur sa pauvreté économique, qui l'amène à se déplacer en marchant²⁶⁷, n'ayant pas l'argent pour le transport en commun, et à travailler pour gagner sa vie.

La saga exagère ainsi la position ouvrière de Gabrielle Roy pour mieux rendre compte de son décalage par rapport à l'institution littéraire bourgeoise dans laquelle elle tente d'entrer, notamment en énumérant ses moyens de transport :

Ce pays je l'ai parcouru d'un océan à l'autre, à pied, en buggy, en charre à bœuf, en autobus, en train, sur le pouce pis des bouttes en tramway. Je t'assure que dans

²⁶⁵ Marchessault, *op. cit.*, p. 114.

²⁶⁶ Je renvoie le lectorat à la page 35, où j'ai discuté davantage de ce sujet.

²⁶⁷ Cependant, la critique abonde pour souligner l'importance de la marche dans l'œuvre de Gabrielle Roy, ce contact avec la ville n'étant pas exclusivement négatif : « Gabrielle Roy, comme Rousseau ou de Beauvoir, appartient au panthéon des "écrivains-promeneurs" ou "écrivaines-promeneuses". Chez cette grande marcheuse, la quête d'horizon et l'écriture, cette incessante poursuite sur papier, entretiennent d'électifs rapports. La trajectoire de son œuvre, romanesque comme autobiographique, esquisse une déambulation entre l'exil et l'impossible retour, l'appel du large et le refuge du lieu. » (Geneviève Thibault, « Lori Saint-Martin (dir.) : « Féminisme et forme littéraire. Lectures au féminin de l'œuvre de Gabrielle Roy », Cahiers de l'IREF. », *Recherches féministes*, vol. 12, n° 2, 1999, p. 201.) Associer Gabrielle Roy à des grandes figures littéraires qui ont aussi aimé la marche montre comment la déambulation est plutôt favorable puisqu'elle procure une connaissance très fine de la ville, nourrissant l'écriture réaliste de Gabrielle Roy. Dans *La détresse et l'enchantement*, autobiographie de Gabrielle Roy parue en 1984, la narratrice prend aussi parti pour la marche : « nous ne sommes jamais que des errants et il est mieux de ne rien posséder si l'on veut du moins bien voir le monde que nous traversons en passant ». Gabrielle Roy, *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2014, p. 547.

ces véhicules-là on ne rencontre pas souvent les membres distingués de notre jet-set poétique²⁶⁸.

Gabrielle Roy ne fréquente pas les lieux de socialisation du « jet-set poétique » et n'en partage pas les usages, ce qui tend à l'exclure de l'élite littéraire. Son registre de langue plus populaire (buggy, bouttes) constitue une confirmation supplémentaire de son exclusion. Ce rapport de force est confirmé dans la biographie de Gabrielle Roy parue en 1996 : même après avoir obtenu une certaine reconnaissance par ses reportages au *Bulletin des agriculteurs*, la publication de son premier roman s'avère difficile selon François Ricard, auteur de la biographie et ami de Gabrielle Roy :

Le contrat est signé à Montréal le 28 août : il ne comporte qu'une petite page précisant que l'œuvre sortira « vers la fin d'octobre 1944 », qu'elle sera « imprimée en un volume » et que l'auteur touchera des redevance de dix pour cent [...] Aucune de ces clauses ne sera respectée²⁶⁹.

Il faut dire que Gabrielle Roy n'appartient pas à une classe sociale lui permettant de contourner les biais entretenus à l'égard des femmes qui écrivent par des affinités ou une solidarité bourgeoise : consciente de l'intérêt d'entretenir un réseau de contacts dans le milieu littéraire, Gabrielle Roy mentionne dans son texte « Comment j'ai reçu le prix Femina » l'importance qu'a eu un dîner avec une membre du jury du prix : « Tout de même, ce déjeuner en compagnie de Judith Cladel porta un coup de mort à la rumeur que je n'étais qu'un mythe. Les journaux commencèrent à annoncer mon existence²⁷⁰. » Ainsi, Gabrielle Roy est dépeinte dans sa biographie et dans *La saga* comme une ouvrière travaillant d'arrache-pied pour pallier les inégalités des chances dans le milieu littéraire.

La biographie *Gabrielle Roy. Une vie* de François Ricard m'incite toutefois à nuancer la pauvreté économique décrite dans *La saga* :

Certes, il y a d'abord une période d'apprentissage et de tâtonnements au cours de laquelle, pratiquement inconnue, elle [Gabrielle Roy] doit vendre ses textes un peu partout et imposer peu à peu son nom. Mais cela ne durera guère plus d'un an ou deux. Dès la fin de l'année 1941, elle sera devenue, parmi le peuple des polygraphes

²⁶⁸ Marchessault, *op. cit.*, p. 114.

²⁶⁹ Ricard, *op. cit.*, p. 264.

²⁷⁰ Gabrielle Roy, *Fragiles lumières de la terre: écrits divers 1942-1970*, nouvelle édition, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1996, p. 190.

montréalais, une journaliste et une nouvelliste relativement connue, dont la manière plaît au grand public et aux rédacteurs de revues, si bien que ses textes sont dès lors publiés sans difficulté, que ses cachets augmentent et qu'elle peut vivre de son travail²⁷¹.

Dans sa pièce, Marchessault semble amalgamer l'intérêt marqué de la romancière pour le peuple ouvrier avec certains éléments de sa biographie, ce qui la mène à faire de Gabrielle Roy un personnage d'ouvrière un peu fruste et attachante qui défend ses idées socialistes du tac au tac. Bien qu'il soit documenté que Gabrielle Roy ait un parti pris pour un « socialisme idéaliste ou libéral qui, sans aller jusqu'à prôner la lutte des classes ou la révolution, dénonce les méfaits et les malheurs engendrés par le capitalisme²⁷² », Marchessault fait de Gabrielle Roy une ouvrière, ce qu'elle n'est pas réellement : « les conditions dans lesquelles vit la famille [Roy] ne sont pas si dramatiques. Elles sont difficiles, sans doute, mais restent très éloignées de la misère. Démunis, les Roy ne le sont pas vraiment, contrairement à ce qu'écriront plus tard Gabrielle et même Adèle²⁷³. » La biographie alternative permet donc à Marchessault d'aborder les enjeux d'écarts de classe sociale et d'inégalité des chances dans l'institution littéraire en prêtant ces revendications au personnage de Gabrielle Roy. Il n'en demeure pas moins qu'il y a lieu de se demander si Gabrielle Roy est le meilleur exemple pour représenter ces enjeux. Toutefois, force est d'admettre que Gabrielle Roy est tout de même la plus « ouvrière » des quatre protagonistes, si on la compare avec les situations plus favorables des trois autres écrivaines, toutes nées dans des familles dotées d'un certain capital littéraire. Il m'apparaît aussi injuste de reprocher à Marchessault de ne pas connaître toute la biographie de Gabrielle Roy étant donné qu'à l'époque où elle a écrit *La saga*, ni *La détresse et l'enchantement* ni *Gabrielle Roy. Une vie* n'étaient publiées.

Outre les inégalités au sein de l'institution littéraire et la non-reconnaissance des œuvres écrites par des femmes, Marchessault s'attaque aussi à une menace qui pèse sur toutes les autrices peu importe leur époque : la censure. Marchessault écrit peu de temps

²⁷¹ Ricard, *op. cit.*, p. 201.

²⁷² Ricard, *op. cit.*, p. 231.

²⁷³ Ricard, *op. cit.*, p. 110-111.

après la censure de la pièce *Les fées ont soif* en 1978²⁷⁴ : ce cas tout récent dans le milieu littéraire québécois a sans doute teinté la pièce de Marchessault, qui est jouée trois ans après la pièce de Denise Boucher dans le même théâtre. Dans *La saga*, les quatre protagonistes échangent sur leur rapport à la censure par le feu :

ANNE, *soudain très véhémence* : Brûler ses livres ! Ah ! Ah ! Brûler ses livres ! Mais c'est de la paranoïa, Laure Conan. Elle est bien bonne.

GABRIELLE : Qu'est-ce qui t'arrive, Tête nuageuse ? Tu trembles, ma parole !

LAURE, *à Tête nuageuse* : On voit bien que tu ne les as pas connus, les brûleurs de livres.

GERMAINE : Mais qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce qui nous arrive ? Tu trembles, l'ancienne ?

LAURE, *toujours à Tête nuageuse* : Ils étaient nombreux en terre du nord, dans le Haut pis dans le Bas-Canada, les brûleurs de livres. [...] L'abbé Casgrain, le grand imprimatur. Comme je le craignais ! [...] Eh bien, je le craignais suffisamment pour lui écrire des lettres modestes et pieuses. *Violente* : Oui, je lui léchais le cul ! D'ailleurs, je leur ai tous écrit. Mais à lui, plus souvent qu'aux autres. Il me faisait transpirer, suer, déféquer. Tous ! Alors je jouais à la faible femme dans mes lettres, la pauvre petite femelle ébranlée qui demande conseil, la vieille fille transie qui a besoin de leurs lumières. Et ça m'a illuminée à m'en rendre noire, comme couverte de suie, à l'intérieur pis à l'extérieur. Vous devez me mépriser n'est-ce pas ?

GABRIELLE : Oh ! Non. Non ! Non ! J'aurais sans doute fait comme toi.

²⁷⁴ La pièce *Les fées ont soif* connaît un départ houleux : elle n'est pas subventionnée par le Conseil des Arts de Montréal puisqu'elle est considérée comme vulgaire et pauvre, une mauvaise utilisation des fonds publics en somme. Le Théâtre du Nouveau Monde joue la pièce quand même et elle est encensée par la critique en novembre 1978. Des groupes religieux et politiques, qui seront représentés en Cour par Me Émile Colas, manifestent contre la pièce jugée blasphématoire envers la foi chrétienne et réclament « l'arrêt des représentations ainsi que le retrait de la circulation des textes de la pièce » (Pierre Hébert, Kenneth Landry et Yves Lever (dir.), *Dictionnaire de la censure au Québec : littérature et cinéma*, Saint-Laurent, Fides, 2006, p. 262). Les requérant-es réussissent à suspendre la vente du livre, mais pas l'arrêt des représentations. Une lettre ouverte signée par plus de 250 artistes, professeur-es, groupes politiques et éditeur-ices (notamment Simone de Beauvoir) demandant de lever l'interdiction de vendre le livre et appelle la Cour à trancher en faveur de la pièce. La censure de cette pièce est considérée comme un cas isolé dans les années 1970 : « Des pièces beaucoup plus osées - tant sur le plan "blasphématoire" que sur le plan féministe - étaient jouées à Montréal à la même époque et depuis plusieurs années ; pensons, par exemple, à certaines productions du Théâtre expérimental des femmes. Cependant, ces pièces plus audacieuses étaient représentées sur des scènes plus discrètes et moins officielles que le TNM. La position de cette compagnie dans l'institution théâtrale québécoise fait que son affiche, censée garantir le "bon goût" du répertoire présenté, est plus étroitement surveillée. » (Hébert, Landry et Lever, *op. cit.*, p. 264)

GERMAINE : J'ai peut-être fait de même sans m'en rendre compte. *Elle se tourne vers Tête nuageuse*. Et toi ?

ANNE, *qui se veut très détachée* : Ce que je peux vous dire c'est que j'avais profondément choisi d'être écrivain, j'ai vécu dans un milieu favorable à la parole littéraire, il me semblait donc que je connaissais le poids et le prix de tous les mots qu'on écrit. Voyez-vous, je croyais avoir reçu « la passion du monde ». [...] Peut-être qu'à travers tout cela... moi aussi j'ai rédigé une ou deux lettres trop polies à ces bourreaux. Qui sait²⁷⁵ ?

Bien que la censure ait davantage sévi à l'époque de Laure Conan, toutes les autrices ont eu à défendre leurs œuvres, notamment par le biais de correspondances avec des hommes haut-placés dans l'institution littéraire. Laure Conan était donc aussi ce que l'histoire littéraire a fait d'elle, c'est-à-dire une femme recluse et pieuse, mais en partie par stratégie. Laure Conan avoue avoir dû jouer le rôle social attendu de la femme, axé sur la modestie, la discrétion et la bienséance, afin de survivre dans l'institution littéraire de son époque : en comparant ce rôle social à un rôle théâtral, Marchessault en montre le côté construit et factice, mais qui demeure nécessaire. Marchessault met aussi en lumière la menace du feu comme un « outil pour contrôler et réduire au silence les figures marginales et les idées alternatives²⁷⁶ ». Il m'apparaît ardu d'affirmer que le XIX^e siècle, ou plus précisément les œuvres de Laure Conan, ont réellement connu la censure par le feu²⁷⁷ : le réalisme magique devient un levier pour mettre en évidence la peur de la censure puisqu'il joue avec le doute, la possibilité d'une censure par le feu, tout en rappelant le motif de la sorcière et du bûcher.

Bien qu'Anne Hébert prétende que le feu n'est qu'une « paranoïa », elle a la même réaction que Laure Conan face à l'évocation de la menace : toutes deux se mettent à trembler. L'écart temporel qui sépare les deux autrices s'amenuise puisqu'elles admettent toutes deux avoir écrit des « lettres trop polies à ces bourreaux ». Malgré ses privilèges, Anne Hébert qualifie les censeurs de « bourreaux », ce qui atteste que ses coordonnées

²⁷⁵ Marchessault, *op. cit.*, p. 120-123.

²⁷⁶ McBride, *op. cit.*, p. 110 [ma traduction] : « means to control and silence marginalized figures and alternative ideas. »

²⁷⁷ Ni le *Dictionnaire de la censure au Québec* de Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry ni les correspondances de Laure Conan ne mentionnent la censure par le feu dans la seconde moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Le *Dictionnaire de la censure au Québec* parle plutôt de censure institutionnelle et religieuse ainsi que de mise à l'Index (Hébert, Lever et Landry, *op. cit.*, p. 15-16). De plus, l'œuvre de Laure Conan correspond à l'horizon d'attente des écritures des femmes de son époque : il est donc très peu probable qu'elle ait été victime du feu en raison du contenu subversif de ses textes.

sociales ne la mettent pas à l’abri des difficultés entourant l’écriture des femmes : absence d’éditeurs, mauvaise réception de ses œuvres, censure. Cela dit, la confiance diffère grandement d’une autrice à l’autre. Laure Conan dit se sentir honteuse et digne de mépris : la honte est inscrite dans le corps, notamment par l’évocation de la transpiration et du « léch[age] de cul » qui contraste partiellement avec les données biographiques qui montrent que Laure Conan était en mesure de faire valoir son point auprès de l’abbé Casgrain, qu’elle a qualifié de bienveillant²⁷⁸, mais tout en conservant l’ethos de la modestie traditionnellement associée au genre féminin. En faisant de l’abbé Casgrain un bourreau littéraire, Marchessault modifie la relation entre Laure Conan et ce dernier afin d’exacerber sa critique de l’autorité littéraire. Le réalisme magique fait donc fi d’une partie de la vérité biographique afin de mettre l’accent sur une domination littéraire masculine qui étouffe les écrivaines. À l’inverse, Anne Hébert s’exprime dans un vocabulaire métaphorique, voilé et détaché : les verbes sont conjugués au conditionnel, comme si elle ne désirait pas tout dévoiler aux autres autrices de la pièce. Cette réponse correspond à la figure d’autrice d’Anne Hébert, caractérisée par « cette économie formelle ou cette pudeur de l’écriture²⁷⁹ ». Anne Hébert décide cependant de s’ouvrir au fil de la pièce et avoue finalement ses insécurités par rapport à la censure par le feu : « Laure, ne me parle plus de feu. Jamais! Ne me parle plus de tes agonies qui sont les sœurs jumelles des miennes. [...] Le feu m’écorche! Le feu m’étrangle²⁸⁰! » Par la filiation créée par leurs agonies « jumelles », la biographie alternative met de l’avant la peur commune de la censure des écrivaines. Le motif du feu est aussi grandement associé à l’œuvre d’Anne Hébert, agissant comme une métaphore de la crise des origines des personnages hébertiens²⁸¹. La juxtaposition de quatre autrices québécoises permet ainsi de « faire ressortir les expériences communes de ces écrivaines par le biais de leur littérature et de leurs idéaux, et d’envisager

²⁷⁸ « Dans le cas de l’abbé Casgrain, cette bienveillance fait l’objet d’une stratégie discursive qui prend place dès la première lettre retrouvée que lui adresse l’écrivaine, le 9 décembre 1882. [...] en qualifiant les commentaires de Casgrain de “bienveillants”, Angers réussit subséquemment à solliciter d’autres bonnes grâces » Savoie, *op. cit.*, p. 41.

²⁷⁹ Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 312.

²⁸⁰ Marchessault, *op. cit.*, p. 131.

²⁸¹ « Le feu qui ravage l’hospice Saint-Louis dans *Le Premier Jardin* est emblématique de tous ces incendies qui parcourent l’œuvre d’Anne Hébert et détruisent avec une prédilection toute particulière les lieux de l’enfance. » Daniel Marchiex, « “L’épreuve du feu” dans *Le Premier Jardin* : de la confiscation des origines à la “vivifiante hystérie” », dans Madeleine Ducrocq-Poirier et al. (dir.), *Anne Hébert, parcours d’une œuvre : Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, L’Hexagone, 1997, p. 355.

une mémoire collective²⁸² », ce qui est possible grâce au réalisme magique, qui trace des parallèles entre les différentes trajectoires d'autrices sans toutefois aplanir leur singularité.

Biographie alternative thématique dans *La terre est trop courte*, Violette Leduc

Alors que les deux pièces du corpus divergeaient en ce qui a trait aux reconfigurations des lieux et du langage, les mécanismes réalistes magique de remaniements identitaires demeurent assez semblables, passant d'abord par des biographies alternatives des autrices fictionnalisées. Dans *La terre est trop courte*, Violette Leduc, notons d'emblée le parti pris de Marchessault pour cette autrice canonique à l'arraché qu'est Violette Leduc. Marchessault se focalise sur une autrice que rien ne prédestinait à l'écriture. Dans sa biographie de Violette Leduc, Carlos Jansiti décrit ainsi l'écrivaine : « Femme bâtarde, laide, pauvre, seule, écrivain méconnu, amoureuse de femmes, d'homosexuels, Violette Leduc est la somme de toutes les marginalités dérangeantes²⁸³. » Le choix d'écrire sur cette écrivaine à la marginalité plurielle appelle une analyse intersectionnelle. En effet, dans la pièce, Violette Leduc est dans un état d'extrême précarité : elle habite un logement modeste d'une pièce et demie, et son homosexualité est présentée comme causant problème à son entourage, tout comme ses enjeux de santé mentale. Dans la préface de la seule édition du texte de la pièce, Francine Pelletier mentionne que « à peu près tous les détails sur la vie de Violette Leduc se retrouvent dans la pièce de Marchessault. Mieux encore : on y retrouve le même ton, le même langage, le même climat²⁸⁴ ». Marchessault sent également une grande proximité avec sa protagoniste en raison des ressemblances entre elles, dont leur amour pour les femmes, leur vision commune de l'écriture comme « narcissisme essentiel, viscéral, une façon de se donner de l'ego que les femmes n'ont généralement pas²⁸⁵ ». Par ses ressemblances avec sa protagoniste tant en termes d'origines sociales que d'orientation sexuelle, Marchessault me semble alors plus à même de rendre compte de l'articulation des différentes oppressions qui pèsent sur l'existence de Leduc.

²⁸² Garneau, *op. cit.*, p. 33.

²⁸³ Jansiti, *op. cit.*, p. 12.

²⁸⁴ Marchessault, *op. cit.*, p. 6.

²⁸⁵ Marchessault, *op. cit.*, p. 6.

Cependant, l'autrice ne s'en tient pas qu'à la stricte biographie de Violette Leduc qui fait d'elle « une personne difficile à aimer, même d'après les dires de ses amis les plus proches. Sa vie est une longue liste, à commencer par sa naissance illégitime et sa laideur, de déboires sentimentaux et professionnels, qu'elle ressasse inlassablement²⁸⁶. » À sa mort, Violette Leduc tombe dans l'oubli littéraire en France, mais est un peu étudiée à l'étranger, spécifiquement aux États-Unis « sous l'impulsion des recherches féministes sur l'écriture des femmes et sur l'imaginaire homosexuel²⁸⁷ ». L'histoire littéraire française a surtout retenu qu'elle a écrit sous la tutelle de Simone de Beauvoir et qu'elle était aux prises avec des enjeux de santé mentale, faisant de l'écriture un sacerdoce douloureux : « La possibilité de coucher sur papier ses détresses, ses élans, ses crises ou ses émerveillements l'a empêchée de sombrer définitivement dans la folie quoique l'échec de ses livres ait aggravé bien souvent sa condition²⁸⁸. » Le réalisme magique de Marchessault permet de créer une « biographie réinterprétée²⁸⁹ » qui modifie l'ordre des événements de la vie de l'écrivaine qu'elle met en scène. Le choix de citations et de moments de la vie de Violette Leduc met en lumière des thématiques importantes pour Marchessault, notamment une revalorisation des affects de la protagoniste et une dénonciation de « la censure infligée aux œuvres de Leduc ainsi que la timide réception de tout un corpus littéraire féministe ou féminin — dont son [Marchessault] œuvre fait également partie²⁹⁰ ». Marchessault retient aussi la figure tutélaire de Simone de Beauvoir et aborde les enjeux de santé mentale de Violette Leduc pour produire un nouveau récit, celui de la violence à l'endroit des femmes et de l'amour et du soutien qu'elles s'apportaient entre elles.

La pièce débute par une scène où Violette Leduc échoue à faire taire les voix qui envahissent son esprit et tentent de la dissuader d'écrire. La protagoniste est en larmes lorsqu'elle prend la parole pour la première fois :

Voyons, Violette, calmez-vous... Vos larmes salissent mon canapé. Je suis une fontaine publique. Je coule jour et nuit. Voyons, Violette, vos larmes refroidissent le rosbif ! Comment faire ? Mes larmes vont partout où je vais. Voyons, Violette

²⁸⁶ Hall, *op. cit.*, p. 13.

²⁸⁷ Hall, *op. cit.*, p. 9.

²⁸⁸ Jansiti, *op. cit.*, p. 146.

²⁸⁹ Dassylva, *op. cit.*, p. B3.

²⁹⁰ Garneau, *op. cit.*, p. 40.

vos larmes dans notre crème au grand marnier ! Je suis un saule pleureur. Ma maman le disait²⁹¹.

Le portrait de Violette Leduc semble d'abord axé sur sa vulnérabilité émotionnelle, la biographie alternative permet à Marchessault de faire éclater l'histoire littéraire afin de raconter l'expérience au féminin de façon moins lisse en insistant sur le corps et les affects de l'écrivaine. L'alternance entre la première personne et la troisième personne induit une dualité, comme si Violette Leduc se dédoublait entre elle-même et une autre entité qui pointait ses défauts, s'apparentant à un-e psychiatre. Elle semble ainsi avoir internalisé les commentaires désobligeants formulés à son égard et les reprend contre elle-même. L'immobilité de Violette Leduc semble suggérer une position passive dans la scène, mais les larmes ont un mouvement bien à elles : l'écoulement des larmes tend à définir la protagoniste, bien que cette dernière ne soit pas en mesure de les contrôler. Cette insistance sur les larmes montre une certaine détresse qui est exposée d'emblée. Cependant, Violette Leduc ne voit pas ses larmes de façon péjorative : les larmes constituent une forme de réaction lucide à la violence du monde, ce qui contraste avec la présumée folie du personnage. Elle se décrit à l'aide de métaphores l'associant au monde extérieur, notamment une « fontaine publique » et un « saule-pleureur », faisant de la tristesse une caractéristique fondamentale de son rapport au monde. L'image de la « fontaine publique [qui] coule jour et nuit²⁹² » fait de Violette Leduc une pleureuse politique et rappelle également le plaisir sexuel féminin en suggérant la cyprine qui coule de façon abondante au moment de l'orgasme. Violette Leduc revalorise ainsi ses larmes en les montrant au grand jour, ce qui m'amène à associer le personnage de Violette Leduc à la *Sad Girl Theory*, qui consiste à « reconnaître dans l'expression par les femmes de leur tristesse et de leurs pulsions d'autodestruction un processus de reprise de pouvoir, une forme de protestation face à un système social où on valorise toujours la réussite individuelle et la pensée positive²⁹³ ». À l'inverse, lorsque Violette Leduc s'adresse à elle-même à la troisième personne du singulier, les larmes ont soudainement une connotation négative : celles-ci font l'objet de réprimandes puisqu'elles « salissent [le] canapé » et « refroidissent

²⁹¹ Marchessault, *op. cit.*, p. 22.

²⁹² Marchessault, *op. cit.*, p. 22.

²⁹³ Camille Toffoli, « Des contingents de pleureuses », *Liberté*, n° 322, 2018, p. 4.

le rosbif ». Le rapport aux larmes de Leduc s'oppose donc au discours public qui enjoint à cacher et à contrôler sa tristesse. Le motif des larmes caractérise d'ailleurs Violette Leduc pendant la majorité de la pièce : au deuxième tableau, Gabriel, le mari de la protagoniste, dit qu'elle pleure constamment et qu'elle a des yeux « rouge[s]! des yeux de lapin, mon mieux. De pleureuse professionnelle²⁹⁴ ». Simone de Beauvoir mentionne également au septième tableau qu'elle console souvent Violette Leduc. Ce trait la caractérise au point où même le serveur du café où se réunissent les autrices décrit Violette Leduc par ses larmes : « Elle pleurait pendant que vous [Simone de Beauvoir] la consoliez²⁹⁵. » L'étiquette « pleureuse professionnelle » semble induire le caractère construit et peaufiné de ses crises de larmes : l'action de pleurer semble être une marque de commerce pour Violette Leduc, qui s'identifie à ce motif et semble le resignifier pour en faire le symbole d'un pouvoir politique de résistance, n'ayant d'autre choix que celui-ci devant la violence du monde. Elle ne joue pas le jeu de l'acceptation sociale ou de la complicité, « [ses] crises de larmes n'ont rien de futile ; si elles paraissent parfois démesurées, c'est parce qu'elles révèlent des maux qu'on a, justement, tendance à minimiser²⁹⁶ ». Dans son ouvrage *La voix endeuillée*, Nicole Loraux mentionne que les femmes qui pleurent sont plus actives en politique qu'il ne le semble au premier abord, les larmes montrant un certain pouvoir politique dans la « jouissance qu'il y a à éterniser la volupté des larmes²⁹⁷ » lorsqu'elle se manifestent dans l'espace public. Bien que l'essai de Loraux porte sur la tragédie grecque, qui peut sembler très éloignée des préoccupations théâtrales contemporaines de Marchessault, ses remarques m'apparaissent tout de même éclairantes puisque les larmes de Violette Leduc, tout comme celles des personnages féminins de la tragédie grecque, répondent à un rejet social. Ne se voyant pas autorisées à prendre part activement aux enjeux de la cité, elles sont ainsi forcées d'avoir recours aux larmes pour exprimer leur résistance. Pleurer dans l'espace public constitue donc un acte subversif, les larmes exprimant une critique sociale.

²⁹⁴ Marchessault, *op. cit.*, p. 37.

²⁹⁵ Marchessault, *op. cit.*, p. 112.

²⁹⁶ Toffoli, *op. cit.*, p. 4.

²⁹⁷ Nicole Loraux, *La voix endeuillée : Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1999, 185 p.

Les larmes sont aussi utilisées pour établir un contraste entre Violette Leduc, qui expose sa souffrance au grand jour, et les individus qui l'entourent et qui demeurent de glace face à sa détresse. La première scène montre l'indifférence à son égard :

De grâce un mouvement, un élan. Je ne lis rien dans vos yeux. Vous n'avez que du froid à donner ? Lisez dans les miens. J'appelle au secours votre tendresse. Êtes-vous tendre ? Ouvrez vos bras. Je serai l'arbre qui dépasse le toit. Encouragez-moi, ayez confiance en moi. Je grelotte, vous me glacez²⁹⁸.

Les larmes qui, au départ, sont mouvantes, se glacent puisque les autres personnes n'ont « que du froid à donner », ce qui réduit la protagoniste à une certaine immobilité. Bien que Violette Leduc supplie les autres d'avoir un peu d'empathie pour elle, de tenter de la comprendre et de « lire » dans ses yeux, personne ne prend le temps de dépasser ses préjugés à l'égard des enjeux de santé mentale. Cet extrait exprime également une critique de la société qui paralyse et stigmatise l'autrice en refusant toute forme de solidarité, d'écoute ou d'empathie. Ainsi, Violette Leduc est dépeinte seule contre un monde qui lui est hostile, ce qui exacerbe sa tristesse et nuit à la création de son œuvre littéraire. Dans la pièce de Marchessault, l'incompréhension et la négation de son vif désir d'écrire plongent Violette Leduc dans un tel état psychologique de détresse, la folie est présentée comme une conséquence de ce rejet.

La terre est trop courte parvient à remédier à ce rejet de la protagoniste en mettant de l'avant l'importance du mentorat littéraire entre femmes. La pièce constitue une réponse à l'appel de Violette Leduc : Simone de Beauvoir accueille le désarroi de la protagoniste, notamment lorsqu'elle apprend que ses livres sont pilonnés :

Elle [Violette Leduc] est venue chez moi la semaine dernière... terrible... terrible... je ne l'avais jamais vue dans cet état... hagarde... pleurant à gros sanglots... gémissant... ils l'ont tué, disait-elle, ils l'ont tué, ils ont tué mon enfant. Elle s'est écroulée par terre, se baignant dans ses larmes. J'ai tenté de l'apaiser, de la questionner pour comprendre. Après des heures, elle m'a finalement montré une lettre de son éditeur. Voyez me dit-elle, il y a sur cette lettre un mort frais comme un charnier... Ils mettent au pilon L'AXPHYXIE et L'AFFAMÉE. [...] Elle était humiliée, je l'ai sentie au bord de la folie²⁹⁹.

²⁹⁸ Marchessault, *op. cit.*, p. 22.

²⁹⁹ Marchessault, *op. cit.*, p. 112-113.

Cette scène dépeint comment la relation de mentorat entre Simone de Beauvoir et Violette Leduc est une nécessité pour contrer la violence de l'institution littéraire. Simone de Beauvoir agit avec empathie : elle prend « des heures » pour accueillir la tristesse et la détresse de Violette Leduc lorsque ses livres sont détruits et exprime un désir de soutenir la carrière de cette dernière envers et contre tous. Cette relation représentée par Marchessault semble assez près de la réalité biographique :

Simone de Beauvoir était la force motrice derrière la vie de Violette Leduc, le principal catalyseur de ses inspirations et de son désespoir. Beauvoir exigeait une rigueur, une persévérance et un travail douloureux sur la langue qui a graduellement fait progresser l'écriture de Leduc d'associations aléatoires de son enfance à des œuvres littéraires à part entière³⁰⁰.

Bien que Violette Leduc soit la protégée d'une figure emblématique de la littérature féministe qui jouit d'une position d'autorité dans le champ littéraire, Marchessault tend à montrer que la censure de l'œuvre de Violette Leduc demeure un aspect crucial de la réception de son œuvre. La première scène de la pièce présente d'ailleurs comment l'éditeur de Violette Leduc craint la censure du roman *Thérèse et Isabelle*, rédigé en 1954 et publié en version censurée en 1966³⁰¹ :

GENET : Thérèse et Isabelle... des noms de folles, de saintes. Ça manque d'inspiration. Ça traîne de la robe sur les pavés gris, ça flotte à la dérive. Ça s'affale avant d'être debout. On n'entend même pas le bruit de la passion dans ces noms-là.

VIOLETTE : Genet, elles s'aiment dans un collège pendant trois jours et trois nuits. Le sexe est leur soleil aveuglant. Elles se caressent. C'est leur religion. Leur enfer, c'est le temps. Leur temps est limité. Ce ne sont pas des femmes damnées. Ce sont des privilégiées. Elles échangent ce qu'elles ont trouvé.

GENET : D'une matrice sanglante, je vois sortir des débris féminins. Ça tombe ! Ça s'enterre dans la terre épaisse et noire avec des bruissements d'os.

VIOLETTE : Elles découvrent le monde entre deux jambes. Je décris la fougue, les élans, les grandioses imprudences d'Isabelle ; l'obéissance exaltée de Thérèse.

³⁰⁰ Isabelle De Courtivron, « From Bastard to Pilgrim: Rites and Writing for Madame », *Yale French Studies*, n° 72, 1986, p. 134.

³⁰¹ Catherine Viollet, « Relire *Thérèse et Isabelle* de Violette Leduc... à la lumière de sa genèse », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 4, décembre 2012, p. 1.

GENET : Un drame liturgique à noyer dans l'encre.

VIOLETTE : Mon encre : du plasma ; ma plume : un cordon ombilical. Mon texte dactylographié : un nouveau-né.

GENET : Taraboum dié!

VIOLETTE : La censure a tout zigouillé. [...] Devrais-je ranger mes deux suicidées dans un tiroir ?

GENET : Tes deux fœtus ? Mais non, un autre éditeur te les prendra...

VIOLETTE : Un autre éditeur ? Tu plaisantes, Genet. Personne n'en voudra. Il n'y a pas d'éditeur à l'usage des femmes³⁰².

Le passage commence par Genet qui associe les deux personnages du roman de Leduc à des archétypes féminins : la folle et la sainte. Les métaphores religieuses abondent d'ailleurs dans ce passage : Violette relie le lesbianisme à une religion et mentionne comment les femmes lesbiennes sont perçues comme des damnées. L'association ironique du roman *Thérèse et Isabelle* à un « drame liturgique » pourrait signifier que le roman ne va pas assez loin selon Genet. Violette Leduc apparaît donc coincée entre son envie de décrire le désir lesbien et la frilosité de l'édition littéraire, soumise à des contraintes morales et religieuses. Alors que Genet dépeint de façon péjorative l'utérus sanglant de Violette Leduc, cette dernière voit plutôt cette partie du corps féminin comme un objet de désir lorsqu'elle dit que Thérèse et Isabelle « découvrent le monde entre deux jambes », comme quoi le féminin peut mener à l'universel. Bien que la matérialité du corps féminin soit historiquement associée à la figure de l'enfantement, Violette Leduc participe à une autre forme de maternité : la maternité par l'écriture. La protagoniste compare l'œuvre littéraire à son nouveau-né, venant créer une biographie alternative au rôle social genré de mère nourricière. La réplique « La censure a tout zigouillé³⁰³ », citation tirée par Marchessault de *La chasse à l'amour* de Violette Leduc, montre comment Marchessault sélectionne des citations de l'œuvre de Violette Leduc afin de tisser sa biographie

³⁰² Marchessault, *op. cit.*, p. 25-26.

³⁰³ L'annexe de la pièce *La terre est trop courte* nous informe de l'abondante intertextualité entre l'œuvre de Violette Leduc et l'écriture dramatique de Marchessault. Selon l'annexe de la pièce *La terre est trop courte*, la citation qui nous occupe ici provient de *La chasse à l'amour* de Violette Leduc, Paris, Gallimard, 1973, p. 21.

alternative axée sur les obstacles et les difficultés, mais aussi sur le vif désir d'être écrivaine et le soutien des femmes. Ainsi, la dramaturge met de l'avant comment la censure touche l'œuvre de sa protagoniste. Sans avoir eu la possibilité de lire le texte non censuré de *Thérèse et Isabelle*³⁰⁴ avant d'écrire *La terre est trop courte*, Marchessault avait déjà pressenti la richesse de cette œuvre, l'édition intégrale de Gallimard enfin parue en 2000 résumant le roman ainsi : « Voici des pages âpres et précieuses, d'une liberté de ton qu'aucune femme écrivain n'avait osé prendre en France avant elle³⁰⁵. » Le réalisme magique de Marchessault, créé à partir d'une sélection de thèmes de l'œuvre de Violette Leduc, permet de générer une biographie alternative qui témoigne d'une certaine vérité sur l'œuvre de Violette Leduc avant que l'institution littéraire ne parvienne à en accepter une édition intégrale.

La biographie alternative de Marchessault montre aussi un décalage en ce qui a trait à la relation entre Violette Leduc et Jean Genet. Marchessault fait de Genet un personnage très égocentrique et misogyne envers Violette Leduc alors que leur relation de mentorat a été documentée par la publication de leur correspondance en 2007 : « Genet réagit avec plus d'enthousiasme encore à la lecture de *L'Affamée*, dont Violette lui a soumis le manuscrit [...] Genet fait également l'éloge de Violette à son entourage. Il l'admire pour sa force³⁰⁶. » La biographie de Violette Leduc, parue en 1999, mentionne également que « Si Maurice Sachs et Simone de Beauvoir sont ses mentors, tenant lieu de figures parentales, Jean Genet est son "grand frère". Violette se reconnaît aussitôt en lui. Bâtardise et homosexualité marquent l'existence de ces deux marginaux qui n'ont cessé d'en célébrer les stigmates dans leurs œuvres³⁰⁷. » Même si la mémoire littéraire a retenu « la misogynie [...] notoire³⁰⁸ » de Genet, la correspondance entre Violette Leduc et Jean Genet met tout de même en lumière une proximité et un respect réciproque entre les deux écrivains. Il est difficile de savoir si Marchessault a eu accès à ces correspondances lors de l'écriture de sa pièce au début des années 1980 : que ce décalage entre réalité et fiction soit volontaire ou

³⁰⁴ Le texte intégral de *Thérèse et Isabelle* est publié seulement en 2000.

³⁰⁵ Violette Leduc, *Thérèse et Isabelle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013 [2000], quatrième de couverture.

³⁰⁶ Jansiti, *op. cit.*, p. 187-188.

³⁰⁷ Jansiti, *op. cit.*, p. 182-183.

³⁰⁸ Jansiti, *op. cit.*, p. 187

involontaire, la biographie alternative créée par Marchessault choisit d'insister sur la dure réception des œuvres féminines et lesbiennes ainsi que la posture misogyne assumée de cet écrivain. D'évacuer la relation de mentorat de Jean Genet envers Violette Leduc permet aussi de mettre davantage de l'avant la relation féminine et féministe entre Simone de Beauvoir et Violette Leduc. *La terre est trop courte* montre donc la censure exercée sur l'œuvre de Violette Leduc et la position de marginalité qu'elle occupe dans la société par sa posture de femme pauvre, laide et lesbienne qui se consacre à l'écriture plutôt que de se conformer aux attentes à l'égard du féminin. Sa position dérange puisque « la place des femmes en littérature est négociable à condition qu'elle ne bouleverse pas leur rôle maternel et domestique et que leur participation soit assimilée à une activité professionnelle rentable et non à un art désintéressé³⁰⁹ ». Devant la censure imposée à l'œuvre de Violette Leduc et l'accès limité aux sources privées (la correspondance de l'autrice n'étant pas encore éditée), Marchessault doit avoir recours à l'invention pour parvenir à mieux raconter l'histoire de Violette Leduc : le réalisme magique au féminin permet ainsi d'exprimer une vérité expérientielle mettant l'accent sur le vécu féminin inspirée de faits biographiques.

La biographie alternative de Violette Leduc propose également une réflexion sur les enjeux de classe sociale. La protagoniste mentionne l'écart de classe qui la sépare des médecins qui la soignent à l'hôpital psychiatrique, écart qui s'applique aussi plus largement aux universitaires :

VIOLETTE : Ces gens-là [les médecins] ne sont pas des miens. Ils font partie de la rac... *Elle s'interrompt, se reprend* : de la mafia universitaire.

NATHALIE : Mais j'en suis de cette racaille! Et Simone de Beauvoir, et Sartre, tous les grands écrivains...

VIOLETTE : Presque tout le monde. Le monde est à vos pieds et vous ne serez jamais à mes pieds³¹⁰.

Le terme « mafia » montre le côté corrompu de l'institution universitaire et de la médecine, qui perpétue les inégalités de classe sociale, tandis que le terme « racaille » suggère un côté

³⁰⁹ Rotraud Von Kulessa, « La femme auteur à l'époque 1900 : débat et tentatives de légitimation », dans Delphine Naudier et Brigitte Rollet (dir.), *Genre et légitimité culturelle : Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2007, p. 116.

³¹⁰ Marchessault, *op. cit.*, p. 131.

méprisable chez les personnes dites privilégiées, qui se partagent le pouvoir entre elles pour mieux écraser les autres. L'asymétrie dans le rapport de force entre les universitaires et elle suscite une réflexion sur l'inégalité des chances dans la carrière d'écrivain, Violette Leduc n'appartenant pas à un milieu social qui la prédestine à la littérature. En effet, elle se sent comme une intruse dans ce cercle littéraire dont elle ne partage pas le capital social, académique et littéraire. Dans la première scène où se rencontrent Simone de Beauvoir, Clara Malraux et Nathalie Sarraute, scène intitulée « Je suis un intrus³¹¹ », Violette Leduc brille par son absence. Ce choix narratif fait voir l'isolement de la protagoniste par sa distance sociale et par ses enjeux de santé mentale. La posture légitime de Nathalie Sarraute n'est pas à prouver, elle qui a une trajectoire d'écrivaine exceptionnelle : « Fille de Juifs russes émigrés ayant grandi en France³¹² », la cheffe de file du Nouveau Roman finit par voir de son vivant ses œuvres consacrées à titre de classiques « dans la prestigieuse collection de la Pléiade, pierre tombale de plus d'une carrière littéraire³¹³ ». Simone de Beauvoir est, quant à elle, née dans une famille de petite noblesse, « modèle assez répandu dans la bourgeoisie au début du vingtième siècle³¹⁴ », et est considérée comme la théoricienne féministe par excellence de sa génération³¹⁵. Les deux autrices jouissent également d'une notoriété établie : elles font partie des rares femmes (18 sur 276 écrivains) incluses dans *l'Encyclopédie de la littérature*³¹⁶ en 1952. Le cas de Clara Malraux est plus mitigé en termes de légitimité littéraire :

Aussi militante, aussi féministe, aussi libre et aussi artiste que [Simone de] Beauvoir et [Elsa] Triolet, on ne lui reconnaît ni la même individualité ni la même carrière littéraire que ses consœurs, pourtant elles aussi compagnes d'écrivains illustres. Son état de femme mariée a privé Clara d'un nom propre, alors que Triolet et Beauvoir ne se confondent ni avec Aragon ni avec Sartre³¹⁷.

³¹¹ Marchessault, *op. cit.*, p. 101.

³¹² Ann Jefferson, Pierre-Emmanuel Dauzat et Aude de Saint-Loup, *Nathalie Sarraute*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2019, p. 5.

³¹³ Mark D. Lee, « L'écriture et la vie : Nathalie Sarraute », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, 1999, p. 143.

³¹⁴ Huguette Bouchardeau, *Simone de Beauvoir : biographie*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2007, p. 17.

³¹⁵ Bouchardeau, *op. cit.*, p. 8.

³¹⁶ Reid, *op. cit.*, p. 117.

³¹⁷ Jonathan Barkate, « Clara au pays de Malraux : De l'autre côté du miroir des limbes », dans Caroline Trotot, Claire Delahaye et Isabelle Mornat (dir.), *Femmes à l'œuvre dans la construction des savoirs : Paradoxes de la visibilité et de l'invisibilité*, Champs sur Marne, LISAA éditeur, coll. « Savoirs en Texte », 2020, p. 213.

Bien qu'elle soit aussi écrivaine, Clara Malraux semble avoir été réduite par l'histoire littéraire à sa posture d'épouse, ce qui a fait ombrage à celle de femme de lettres. Cependant, il n'en demeure pas moins qu'il est bien utile de jouir d'un placement stratégique au sein de l'institution littéraire par la position enviable de son mari, l'écrivain André Malraux. Par ses contacts dans le milieu littéraire et par sa grande maîtrise de l'allemand et du français, Clara Malraux occupe une place privilégiée dans le milieu de la traduction, pratique qui a « constitué à la fois une voie d'émancipation et de construction d'une identité propre³¹⁸ ».

À l'inverse des trois autres personnages, Violette Leduc ne jouit ni d'une position sociale bourgeoise, ni d'une situation maritale enviable. Cela dit, Marchessault remplit la solitude de sa protagoniste par la présence de femmes illustres. La pièce propose que Violette Leduc n'écrive pas seule, invoquant toute une tradition littéraire au féminin qui l'accompagne : « J'ai écrit à Jeanne-D'Arc, à Médée, à Phèdre, Antigone, Galilée. J'écris à ceux qui sont seuls comme je le suis³¹⁹. » Ainsi, sans faire partie des cercles élitistes de l'institution littéraire, Violette Leduc parvient à s'approprier les classiques et à écrire avec eux, suggérant une voie alternative aux études universitaires. Cette liste éclectique de noms montre d'abord la filiation littéraire de la protagoniste avec des figures féminines fortes et empreintes de marginalité : Médée est une sorcière qui commet des crimes passionnels, Phèdre agit par amour incestueux et Antigone refuse de suivre l'ordre établi par son père. Le motif des larmes se retrouve chez Antigone et Violette Leduc, deux pleureuses politiques : cette filiation sur plus de deux-mille ans montre une résistance féminine commune par l'usage des larmes. Violette Leduc construit aussi une filiation politique contre l'Église : Jeanne-D'Arc et Galilée ont tous deux été condamnés injustement en raison des convictions religieuses de l'État à leurs époques respectives. Cette filiation anachronique crée autour de Violette Leduc un récit de la résistance qui permet de triompher de l'adversité.

³¹⁸ Sophie Picard, « Clara Malraux et Jeanne Stern, deux traductrices-créatrices franco-allemandes de l'entre-deux-guerres », *Cahiers d'Études Germaniques*, n° 81, Université Aix-Marseille (AMU), 2021, p. 127.

³¹⁹ Marchessault, *op. cit.*, p. 148.

Bien que la protagoniste Violette Leduc soit dépeinte par Marchessault comme une intellectuelle autodidacte, cette représentation ne parvient pas à effacer les stigmates qui pèsent sur elle et le personnage demeure assujéti à un rapport de domination dans le milieu littéraire. Elle est en effet en position de vassalité, provoquant l'institution littéraire en superposant la sexualité avec la réussite potentielle de la publication de son œuvre lors d'une scène de masturbation quelque peu onirique qui clôt le premier tableau de la pièce :

Attends j'ouvre les draps. Attends, j'ouvre les cuisses. Attends j'ouvre mes lèvres. Attends le miroir doit tenir en équilibre. Attends, je me reconnais. C'est étrange. Cette vulve est d'un superflu... Elle m'appartient ? Elle cache l'épi du petit homme. Tu m'ennuies miroir. Tu tombes sur la descente de lit. À quatre pattes sur l'oreiller ? Pourquoi pas ? La chienne est prête. Le désespoir c'est animal. Je suis une chienne. La chienne de Simone de Beauvoir ; la chienne des Temps Modernes ; la chienne de Gallimard ; la chienne de Sartre que je ne connais pas ; la chienne du comité de rédaction de sa revue. J'ai des maîtres, pourquoi ne me battent-ils pas ? Ma laisse est trop longue. La chienne est prête, reniflez-la. C'était pour rire. J'aère mon sexe, mon doigt est le plus fort. Je préfère jouir avec lui. Chien n'arrive pas en retard au bureau. Thérèse et Isabelle, vous serez imprimées. À quelle allure... Je voulais me tuer, je veux mourir de plaisir. Manuscrit refusé, tu me vois ? Ici c'est une usine vertigineuse, une seule machine, du rendement. Regarde, manuscrit refusé, je suis emportée. C'est hideux ? C'est fameux. Ce test est une réussite, je jouis, je jouis... Ah ! Comme je jouis. Je jouis trop. Je gémis. C'est fini. Le chagrin. Il m'attendait au coin du bois³²⁰.

L'abondance d'allusions à la figure de la chienne est frappante : Violette Leduc se dit à la fois l'esclave de l'institution littéraire et de son mari, bien qu'elle préfère se faire jouir par elle-même, revendiquant ainsi son autonomie : « la masturbation féminine et le sexe entre femmes permettent d'atteindre une forme de communion avec soi ou avec l'autre afin de s'affranchir des schémas oppressifs liés au genre par la revalorisation du corps féminin et de ses désirs³²¹ ». Les métaphores animales sont également très suggestives : Violette Leduc, à quatre pattes sur son lit, invoque l'imaginaire de la sodomie et présente sa position passive dans l'institution littéraire, toujours prête à se faire prendre par derrière. La superposition de la sexualité avec la réussite potentielle de la publication de son œuvre montre comment Violette Leduc, par l'acte de la masturbation, provoque l'institution

³²⁰ Marchessault, *op. cit.*, p. 30-31.

³²¹ SP Labelle et Véronique Cyr, « Josée Yvon, la femme-chorale », dans Carole David *et al.*, *Josée Yvon*, Québec, Les Herbes rouges, coll. « Essais », 2025, p. 125.

littéraire : elle l'envoie promener en se faisant jouir par elle-même puisque sa satisfaction est intrinsèque plutôt que de dépendre du jugement de l'institution publique. Le fantasme de Violette Leduc est celui de se libérer du poids de l'institution littéraire et de se foutre que son manuscrit soit refusé. Par sa non-linéarité, ses métaphores suggestives et sa juxtaposition d'idées hétéroclites, l'aspect onirique de la scène suggère que, par son monde magique, Marchessault se permet de représenter une expérience très peu mise en scène avant elle³²², soit la masturbation féminine comme réponse à l'institution littéraire, à son pouvoir de sélection et de consécration.

Ce passage propose aussi un questionnement identitaire qui appelle une analyse intersectionnelle et queer. Violette Leduc affirme que cette vulve est de trop, qu'elle cache « l'épi du petit homme », invoquant un lexique phallique suggérant l'organe génital masculin. Une certaine remise en question des normes de genre se dégage de cet extrait par l'antithèse entre reconnaître son corps et avoir un sentiment d'étrangeté à la vue de sa propre vulve. Il semble que Violette Leduc ne soit pas totalement en accord avec toutes les obligations qui viennent avec le fait d'être femme et désire remettre sa propre féminité en question, élément biographique notoire de la figure d'autrice de l'écrivaine décrite comme « anormale, illégitime, étrangère à ce qui représente la féminité : être belle et objet de désir, savoir plaire, maîtriser tout ce qui est excessif, agressif, revendicatif³²³ ». Plus largement, Violette Leduc agit aussi de manière à critiquer la contrainte à l'hétérosexualité qui mène à la méconnaissance du corps des femmes, ne sachant quoi regarder ou toucher pour atteindre l'orgasme. Elle cherche aussi la réappropriation de son corps : Violette Leduc est surprise que son corps lui appartienne et non qu'il soit l'objet d'un-e autre. Ginette Michaud

³²² Je note deux pièces qui ont mis en scène des personnages féminins se masturbant avant Marchessault : *Bien à moi* de Marie Savard (1969) et *La nef des sorcières* dirigée par Luce Guilbault (1976), « premier grand événement du théâtre des femmes au Québec » (Jane Moss, « Le corp(u)s théâtral des femmes », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 46, Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF), 2009, p. 19). Il est très probable que Marchessault ait eu vent de ces pièces féministes puisqu'elle évoluait dans les mêmes cercles que Luce Guilbeault et Pol Pelletier, deux autrices de *La nef des sorcières*. Pelletier a d'ailleurs fait la mise en scène de *La terre est trop courte*, Violette Leduc et Guilbeault y a interprété le premier rôle. La grande nouveauté de la pièce de Marchessault est le passage du monologue vers une pièce à personnages multiples, se détachant ainsi des balbutiements du théâtre féministe qui avait fait du monologue une forme à privilégier. Luce Guilbeault *et al.*, *La nef des sorcières*, Montréal, Quinze, 1976, 80 p. Marie Savard, *Bien à moi*, Montréal, Éditions de la pleine lune, 1979, 63 p.

³²³ Isabelle De Courtivron, « Violette Leduc : L'enfermée pèlerine », *Les cahiers du GRIF*, n° 39, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1988, p. 49.

note dans son compte-rendu de *La terre est trop courte* que l'aspect le plus intéressant de la pièce est l'incertitude de genre de la protagoniste : « ce qui émeut chez Violette Leduc, [c'est] l'indétermination sexuelle, le travestissement — de Violette Leduc, pleureuse informe, à Viollet-Le-Duc, architecte de la forme [...] Non, il n'est pas si sûr, après tout, que Violette Leduc ait été une femme³²⁴. » En effet, le questionnement à propos de l'identité de genre du personnage persiste tout au long de la pièce. Violette Leduc est très souvent mégenrée : on l'appelle « bonhomme³²⁵ », « Viollet-Le-Duc³²⁶ » et « mon vieux³²⁷ ». Le mégenrage peut ici servir à souligner la dérogation aux normes genrées : Violette Leduc dérange par sa posture d'écrivain (qui est toujours mise au masculin dans le texte de la pièce) et par ses ambitions considérées masculines. Elle dérange également par son orientation sexuelle et son identité de genre fluide : elle va même jusqu'à demander à son mari Gabriel de l'aimer « comme un homme aime un autre homme³²⁸ ». Violette Leduc insiste aussi sur les caractéristiques féminines de son amante, Hermine, qui contrastent avec sa féminité à elle, caractérisée par le manque et ce qui fait défaut : « Tu es belle ! De nous deux c'est toi la plus féminine, la plus valeureuse³²⁹. » Cette féminité en négatif détermine aussi ses relations avec les autres femmes, Violette Leduc disant qu'elle vole à l'étalage « pour dérober aux femmes ce qui les féminise³³⁰ ». Le monde magique de Marchessault permet cette remise en question du genre : les personnages mégenrent Violette Leduc sans nécessairement en faire de cas et Hermine accepte son amante peu importe son expression de genre. La pièce présente aussi comment Violette Leduc a été psychanalysée pour son rapport jugé trouble au genre. Elle rapporte à Nathalie Sarraute des conversations qu'elle a eues avec son psychanalyste avant de s'enfuir de l'hôpital psychiatrique : « Mon cirque ! Tout ! Ma sorcellerie personnelle ! Ma passion pour les homosexuels, ma damnation aux nuances infinies. Je lui ai montré mes poupons roses... ces dames, qui n'en sont pas³³¹... » Violette Leduc se réapproprie ici l'injure de la bête de cirque et la figure de la sorcière : ses pouvoirs surnaturels lui permettent de dépasser

³²⁴ Ginette Michaud, « La terre est trop courte, Violette Leduc », *Jeu : revue de théâtre*, n° 24, 1982, p. 125.

³²⁵ Marchessault, *op. cit.*, p. 21.

³²⁶ Marchessault, *op. cit.*, p. 22.

³²⁷ Marchessault, *op. cit.*, p. 40.

³²⁸ Marchessault, *op. cit.*, p. 39.

³²⁹ Marchessault, *op. cit.*, p. 53.

³³⁰ Marchessault, *op. cit.*, p. 56.

³³¹ Marchessault, *op. cit.*, p. 132.

les stigmatisations qui pèsent sur elle et l'amènent à exposer une partie de son identité sexuelle, tout en demeurant dans le non-dit et la métaphore avec des expressions comme « ma damnation aux nuances infinies ». La pièce avance ainsi que le réalisme magique permet de transcender les normes de genre, le travestisme étant une forme de subversion des codes genrés. À la fin de la pièce, Violette Leduc présente sur scène des personnages tirés de son imagination, deux « travestis³³² » et un homme qui s'engagent dans une danse lascive :

Le secret, chaque spectateur le connaissait. Le tourment, chaque spectateur en jouissait. Une verge entre les cuisses de Diane. Une mouche sur du lait. Quelle défaite. Quel échec, quel désastre si nous l'avions aperçue. *Gabriel danse avec les deux travestis, les attirant, les repoussant en même temps*. La robe princesse, le fond de teint, l'épilation à la cire, le fard mauve, le trait de crayon vert pâle, le geste précieux, le battement de paupières étudié signifie une verge en disgrâce. Le faux dépasse le vrai³³³.

Invoquant l'imaginaire de la princesse bien mise et gracieuse, Violette Leduc opère un renversement des rôles genrés en associant ces caractéristiques aux « travestis » et non à elle-même. Le passage se conclut sur le constat selon lequel « le faux dépasse le vrai », posant le genre comme une construction sociale qui doit être performée : « Dire que le corps genré est performatif veut dire qu'il n'y a pas de statut ontologique indépendamment des différents actes qui constituent sa réalité. Si cette réalité est constituée comme une essence intérieure, cela implique que cette intériorité est précisément l'un des effets d'un discours fondamentalement social et public³³⁴. » Par ses pouvoirs surnaturels, Violette Leduc se libère des critiques qui la qualifient de trop masculine et expose le côté socialement construit des normes de genre par l'invocation surnaturelle de figures de « travestis ».

En conclusion, la biographie alternative proposée par *La terre est trop courte*, Violette Leduc est axée sur une perspective thématique : Marchessault a sélectionné des aspects biographiques de Violette Leduc autour desquels elle centre son œuvre et sa

³³² Terme utilisé par Marchessault dans *La terre est trop courte*, Violette Leduc.

³³³ Marchessault, *op. cit.*, p. 137-138.

³³⁴ Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte-poche », 2006, p. 259.

représentation de l'écrivaine, soit la censure, la solitude et l'intersectionnalité du personnage. Dans un souci de dénoncer les inégalités produites par le patriarcat et subies les autrices, Marchessault ne cherche pas à faire une reconstitution d'événements tels qu'ils se sont passés, elle souhaite plutôt mettre en lumière un portrait intersectionnel de l'autrice fictionnalisée, de sa classe sociale à son orientation sexuelle en passant par sa formation littéraire autodidacte. Marchessault redonne ainsi à cette figure marginale un pouvoir sur sa propre vie grâce à ses larmes politiques, son identité plurielle qu'elle célèbre au lieu de la condamner et à son imaginaire littéraire qu'elle représente d'une manière qu'on peut penser non-censurée.

Filiations anachroniques dans *La saga des poules mouillées*

Alors que *La terre est trop courte* présente le portrait d'un être marginal et des écrivaines qui lui sont contemporaines, *La Saga* propose plutôt une remise en question de la notion même de temporalité linéaire, le réalisme magique venant élargir les possibles de la réalité matriarcale de Marchessault. En guise d'introduction à *La saga des poules mouillées*, Jovette Marchessault recopie une lettre envoyée à Michelle Rossignol, la metteuse en scène de la pièce. Elle décrit l'installation de sa pièce en ces mots : « J'ai voulu que cette rencontre [de quatre autrices] soit mythique ! Mythique dans le sens qu'elle échappe au temps de l'Histoire, au réalisme. Dans le sens que je la sens légitime³³⁵ ! » *La saga des poules mouillées* étonne donc par ses remaniements chronologiques : la sororité transforme les figures d'autrices des écrivaines et bouleverse ce que l'histoire littéraire canonique a tenté de leur imposer, soit un isolement appuyé par le régime de l'exceptionnalité et l'effacement des liens, symboliques ou réels, qu'elles pouvaient entretenir entre elles :

L'absence de tradition littéraire spécifique conditionne enfin un sentiment d'imposture et conduit à mettre en sourdine les aspirations littéraires [...] Cette difficulté à s'envisager comme créatrice a partie liée avec les représentations légitimes de l'écrivain que sous-entendent les œuvres lues. Ces dernières confrontent les lectrices à une tradition masculine, où les rares femmes écrivains sont présentées comme des exceptions³³⁶.

³³⁵ Marchessault, *op. cit.*, p. 34.

³³⁶ Vanessa Gemis, « Femmes et champ littéraire en Belgique francophone (1880-1940) », *Sociétés contemporaines*, vol. 78, n° 2, juillet 2010, p. 25.

Ainsi, on imagine les écrivaines toujours seules ou entourées d'hommes dans cette tradition masculine qui ne s'ouvre pas véritablement aux œuvres de femmes, l'exceptionnalité étant une manifestation des biais sexistes du champ littéraire. La filiation au féminin établie par le réalisme magique nécessite donc un remaniement de ce récit linéaire chronologique patriarcale canonique, amenant les biographies alternatives à créer une histoire littéraire au féminin. La nouvelle mémoire au féminin se construit à partir d'anachronismes, qui permettent la mise en évidence d'une sororité entre les autrices malgré l'apparent fossé générationnel qui les sépare. Marchessault parvient alors à « forge[r] une dynamique extérieure à l'environnement masculiniste et misogyne qui confine les femmes à l'isolement et à la censure. En magnifiant des figures de femmes, elle participe au détournement du réalisme patriarcal³³⁷. » À la parution de la pièce, l'amitié entre femmes de lettres était très peu documentée : « Les traces des grandes amitiés ayant été soigneusement gommées de l'histoire, il n'[est] pas facile de dresser leur généalogie³³⁸ ». Il y a quelque chose de très avant-gardiste dans l'œuvre de Marchessault qui appelle une autre façon de faire l'histoire littéraire, qui consiste à mettre en relation les femmes au lieu de les isoler, sans toutefois conclure que l'isolement est complètement levé. Certaines revues consacrent maintenant des dossiers spéciaux à des études comparées entre les autrices fictionnalisées³³⁹, mais Marchessault est la première à faire de ces quatre autrices un groupe aux influences communes. Elle réussit également à créer une sororité sans effacer la singularité de chacune, à l'inverse des histoires littéraires qui essentialisent les écritures des femmes en les présentant comme un ensemble partageant quelques caractéristiques communes. Faute de preuves tangibles susceptibles de la renseigner sur l'existence de tels réseaux, Marchessault se tourne vers le réalisme magique, qui permet de rompre l'isolement des écrivaines en générant une histoire alternative et non-linéaire de sororité. À ce propos, l'explication du titre de la pièce *La saga des poules mouillées* est particulièrement éclairante :

³³⁷ Lynda Burgoyne, « Biographie et théâtre chez Jovette Marchessault : du « mentir-vrai » », *Jeu : revue de théâtre*, n° 60, 1991, p. 114.

³³⁸ Éline Audet, *Le cœur pensant. Courtepointe de l'amitié entre femmes*, Québec, Le Loup de Gouttière, 2000, p. 28.

³³⁹ Je mentionne à ce sujet la revue *Études françaises*, qui a dédié un numéro à Gabrielle Roy et Geneviève Guèvremont : Pierre Nepveu et François Ricard (dir.), « *Le Survenant et Bonheur d'occasion* : rencontre de deux mondes », *Études françaises*, vol. 33, n° 3, 1997, 145 p.

GABRIELLE : La saga des poules mouillées!

LAURE, *discrètement* : Qu'est-ce qu'une saga ?

ANNE : C'est un récit à la fois historique et mythique. Comme nous³⁴⁰!

Cette juxtaposition de l'historique et du mythique fait écho au réalisme magique, car les deux univers sont liés par une interdépendance et non par une relation hiérarchique. Marchessault crée une filiation particulière entre les autrices, permettant ainsi de réunir leurs voix et de mettre en lumière une expérience à la fois singulière et commune, celle de l'écrivaine se heurtant aux mêmes obstacles de la critique littéraire misogyne. Il est intéressant de relever l'association au genre littéraire islandais de la saga, mot qui signifie à la fois *story* et *history*³⁴¹ en islandais. Plus précisément, la saga est un « récit historique ou mythologique de la littérature médiévale scandinave³⁴² » : dans sa critique virulente de la religion chrétienne, Marchessault établit une filiation avec une littérature médiévale païenne d'outremer, ce qui montre également un désir de dépasser les contraintes géographiques, les frontières nationales. La deuxième définition du terme saga est tout aussi éclairante : il s'agit d'une « histoire d'une famille racontée sur plusieurs générations et présentant un aspect légendaire³⁴³ ». Dans la définition courante du mot, on retrouve donc la superposition du mythique et de l'historique, tout comme la dimension intergénérationnelle, deux aspects clés du réalisme magique de Marchessault.

Les anachronismes de filiation prennent appui sur une remise en question de la notion du temps historique et linéaire où « tout s'imbrique dans une sorte d'intemporalité³⁴⁴ ». En effet, Marchessault ne tient pas compte de la plausibilité biographique ou chronologique de la rencontre de ses quatre personnages et engage même un métadiscours sur sa démarche artistique dans un dialogue de sa pièce :

³⁴⁰ Marchessault, *op. cit.*, p. 162.

³⁴¹ Sverrir Sigurdsson, « What Is A Saga? », dans *Icelandic Roots*, 6 avril 2022, en ligne, <<https://www.icelandicroots.com/post/what-is-a-saga>>, consulté le 25 février 2025.

³⁴² *Le Robert illustré 2021*, *op. cit.*, p. 1738.

³⁴³ *Le Robert illustré 2021*, *op. cit.*, p. 1738.

³⁴⁴ Olivier Dumas, « Un théâtre de l'extrême - Entrevue avec Michelle Rossignol et Louise Lemieux », dans Olivier Dumas, *La scène québécoise au féminin, 12 coups de théâtre: 1974-1988*, Lachine, Éditions de la pleine lune, 2018, p. 166.

GERMAINE, *exultante* : Laure, les voilà ! Les voilà ! Quel beau moment... un anachronisme !

LAURE : Tu veux dire un instant historique.

GERMAINE : C'est peut-être le plus beau moment de ma vie.

LAURE : Il y en aura d'autres, la paroissienne. Je me sens de plus en plus ratoureuse.

GERMAINE : Les rencontres de femmes sont en marche dans la nuit des temps. Je ne veux pas passer ma vie les yeux gardés ouverts par l'insomnie et les fesses sur une botte de fils barbelés. Parole de paroissienne³⁴⁵.

Laure Conan reprend Germaine Guèvremont, faisant valoir que le temps réaliste n'est pas aussi important que le temps magique créé par la pièce dans laquelle les autrices sont des personnages. Elle tend ainsi par son affirmation à inscrire ce temps magique dans l'histoire : « Ce désir de communiquer en dehors de l'espace-temps illustre bien le lien qui les unit en dépit de leurs différences ainsi que la nécessité de redécouvrir une certaine tradition féminine qui leur appartienne en propre³⁴⁶. » Notons aussi l'utilisation de l'expression « dans la nuit des temps » et non pas « depuis la nuit des temps », venant flouer les limites entre le temps réel et le temps magique. Les rencontres entre femmes n'existent pas depuis la nuit des temps, mais bien dans la nuit des temps, ces rencontres atemporelles devant se dérouler à l'abri des regards afin de libérer les protagonistes de toute pression sociale les influençant vers un rôle prédéterminé en fonction de leur genre. Selon Mérédith Caron, la pièce crée une « rencontre mythique de quatre femmes, personnages suprahistoriques » : le terme suprahistorique renvoie à un temps qui est « d'un ordre supérieur à l'ordre historique³⁴⁷ », qui transcende les limites du temps. Jessica McBride rapproche le temps magique de Marchessault au genre littéraire du mythe, proposant que « l'histoire et le mythe perçoivent le temps de manière opposée. Dans les récits mythiques, le temps est un continuum circulaire sans fin dans lequel plusieurs passés

³⁴⁵ Marchessault, *op. cit.*, p. 77.

³⁴⁶ Bénédicte Mauguière, *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec (1970-1980)*, Peter Lang, 1997, p. 265.

³⁴⁷ Encyclopædia Universalis, « Définition de suprahistorique - étymologie, synonymes, exemples », dans *Encyclopædia Universalis*, 2025, en ligne, <<https://www.universalis.fr/dictionnaire/suprahistorique/>>, consulté le 24 avril 2025.

indéterminés agissent sur le présent et le futur, les trois temporalités étant constamment connectées³⁴⁸ ». Cette conception cyclique du temps évoque également une conception décoloniale de la temporalité telle qu'avancée dans les travaux de Françoise Vergès. Son essai *Un féminisme décolonial* théorise une conception du temps cyclique, outil qui me permet d'observer les enjeux décoloniaux en filigrane de la perspective féministe du corpus à l'étude :

Je me positionne contre une temporalité qui décrit la libération seulement en termes de « victoire » unilatérale sur la réaction. Une telle perspective fait montre d'une « immense condescendance de la postérité » à l'égard des vaincu-e-s. Cette écriture de l'histoire fait du récit des luttes des opprimé-e-s celui de défaites successives et impose une linéarité où tout recul est vécu comme une preuve que le combat a été mal mené (ce qui est bien sûr possible) et non comme mettant au jour la détermination des forces réactionnaires et impérialistes à écraser toute dissidence³⁴⁹.

La temporalité linéaire telle que la conçoivent les critiques littéraires dénoncés par la pièce est une conception influencée par le colonialisme occidental, qui est axé sur les gains et les victoires de combat. À l'inverse, le féminisme décolonial proposé par Vergès, qui rejoint la conception temporelle féminine et magique proposée par Marchessault, suggère une temporalité cyclique qui se focalise sur la mémoire de la résistance. La démarche de Marchessault peut ainsi être inscrite dans ce courant décolonial par le décroisement des frontières nationales, qui montre que « les dates, l'ordre chronologique et les limites temporelles telles que perçues par le discours historique traditionnel ne sont pas nécessaires et que dans le cas des autrices, ces éléments les empêchent de raconter adéquatement l'histoire avec une subjectivité féminine³⁵⁰ ». Somme toute, c'est la collectivité et la lutte qui importe, qu'elle soit réelle ou fictive, puisque la présence d'autres femmes favorise l'audace individuelle et collective. À la fin de la pièce, Germaine Guèvremont propose d'ailleurs une révision du temps historique : « Ils ont inventé le temps de l'Histoire pour

³⁴⁸ McBride, *op. cit.*, p. 119 [ma traduction] : « History and myth perceive of time in opposed ways. In mythical narratives, time is a circular, never-ending continuum in which indeterminate pasts are constantly connected to and acting upon the present and future. »

³⁴⁹ Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial*, Paris, La Fabrique éditions, 2019, p. 12-13.

³⁵⁰ McBride, *op. cit.*, p. 124 [ma traduction] : « dates, chronological order, and temporal limits as espoused in traditional historical discourse are not necessary to, and in the case of women writers, hinder one from adequately (re)telling the other's feminine (hi)story. »

nous séparer les unes des autres. Je dis que nous ne sommes pas la génération passée, que nous ne sommes pas la génération à venir. Je dis que nous sommes³⁵¹! » Cette réplique de Germaine Guèvremont illustre la conception androcentrique de l'histoire littéraire qui laisse peu de place à l'établissement d'une filiation entre femmes, à l'étude des liens entre femmes.

Ainsi, les personnages de la pièce décident d'unir toutes les écrivaines afin de créer une histoire littéraire au féminin qui veut rompre avec la chronologie patriarcale. Dans cette optique, les protagonistes partent à la rencontre de toutes les écrivaines de la terre :

GABRIELLE : Moi, je pars.

GERMAINE : Où vas-tu ?

GABRIELLE : À la recherche du temps qu'on m'a volé, des traces qu'on a voulu effacer. Je pars à la recherche de la civilisation des poules mouillées. *À Laure* : Et je ne pars pas sans toi, ma mère poule.

LAURE : Je vous précède³⁵²!

Dans un esprit de sororité et d'adhésion à une temporalité cyclique, les autrices partent à la recherche d'une mémoire littéraire féminine : « les mères, qui dans ce cas sont littéraires plutôt que biologiques, servent de jalon de l'Histoire, substituant ainsi les pères de la tradition littéraire canonique³⁵³ ». Gabrielle Roy, par son projet ambitieux, montre que le réalisme magique de Marchessault suggère « un *accord* au monde, non tel qu'il est, mais tel qu'il veut se faire³⁵⁴ ». Anne Hébert mentionne aussi que cette nouvelle tradition littéraire n'a aucune limite temporelle ou géographique : « Nous devons à la fois envahir la légende et le mythe et l'Histoire. Du pôle sud de l'ouragan au pôle nord de la voie royale en passant par tous les réseaux où circulent les discours du désir³⁵⁵. » L'établissement d'une histoire littéraire féminine transnationale conteste le récit littéraire nationaliste québécois, le projet réaliste magique des autrices venant superposer au réel de l'Histoire une touche

³⁵¹ Marchessault, *op. cit.*, p. 174.

³⁵² Marchessault, *op. cit.*, p. 169-171.

³⁵³ McBride, *op. cit.*, p. 131 [ma traduction] : « Mothers, who in this case are the literary sort rather than biological, serve as milestones, not the fathers of the traditional literary canon. »

³⁵⁴ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2005, p. 230.

³⁵⁵ Marchessault, *op. cit.*, p. 171.

surnaturelle qui permet de transcender les frontières. La création d'une mémoire au féminin permet aux protagonistes et à la dramaturge de situer son œuvre en filiation avec ses prédécesseuses, « la simple allusion à une femme du passé dynamise le présent et se fait baume contre la discontinuité³⁵⁶ ».

La sororité comme lieu magique d'écriture essentiel

En plus de créer des réseaux sororaux anachroniques dans *La saga*, Marchessault présente aussi la création d'une écriture plurielle et collective dans *La terre est trop courte*, souhaitant montrer comment les autrices peuvent s'entraider et qu'un livre n'est pas le fruit d'une seule personne³⁵⁷. Au début de ce chapitre, j'ai cité Marchessault elle-même qui abordait comment sa création est collective et comment l'amitié est essentielle puisque « sans elles [ses amies], [elle] sai[t] qu'[elle] serai[t] restée isolée dans [s]a création³⁵⁸. » Dans *La terre est trop courte*, *Violette Leduc*, Marchessault expose comment même une figure tutélaire telle que Simone de Beauvoir écrit en étant en dialogue constant avec les autres écrivaines :

SIMONE : Assoyez-vous, je vous en prie. Il me semble que j'ai tellement de choses à vous dire. Depuis toujours, d'ailleurs. Je suis heureuse de vous voir si rayonnante, je suis heureuse de savoir que vous publiez. Si, si, les livres que publient mes contemporains me gardent en état d'alerte : en particulier les livres écrits par les femmes. Ce matin, à mon réveil, j'ai eu cette idée : nous devrions nous, les femmes écrivains, demander à nos gouvernements de voter des lois pour que les critiques, les comités de censure, les lecteurs des maisons d'édition ne traitent plus les livres que nous écrivons, nous les femmes, comme des anomalies. Pire : des délits!

NATHALIE : Quand je pense au scandale provoqué par votre livre LE DEUXIÈME SEXE... Les comptes rendus publiés dans les journaux frôlaient souvent la folie furieuse. La rage débordait de toutes parts. J'ai pensé que c'était folie de continuer à écrire, après ça. [...]

³⁵⁶ Lucie Lequin, « En quête d'une plénitude qui fait le son, parler pour soi : *La Saga des poules mouillées* », dans Roseanna Dufault et Celita Lamar (dir.), *De l'invisible au visible : l'imaginaire de Jovette Marchessault*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2012, p. 218.

³⁵⁷ « Il faut pour écrire un réseau de pensée. Bien sûr il existe quelques figures d'écrivains vraiment solitaires, mais dans la très grande majorité des cas, au contraire du lieu commun, écrire se fait en correspondant, en discutant, en se lisant les un-es les autres. » Valérie Lefebvre-Faucher, *Promenade sur Marx. Du côté des héroïnes*, Montréal, Les éditions du Remue-ménage, coll. « Micro r-m », 2020, p. 25.

³⁵⁸ Marchessault, *op. cit.*, p. 7.

CLARA : Simone de Beauvoir, croyez-vous sérieusement pouvoir soustraire nos vies, nos livres aux inquisiteurs du conformisme social, en faisant voter des lois ?

SIMONE : C'est une utopie, je le sais. Je suis comme ça, le matin. Tout me semble possible... Il faut surtout faire appel à l'amitié, à l'intelligence³⁵⁹.

Simone de Beauvoir souligne l'importance de l'amitié féminine et de la solidarité littéraire des femmes comme catalyseur d'une réforme institutionnelle du champ littéraire qui entretient des préjugés tenaces à l'égard des œuvres de femmes. Sa prise de parole passe du « je » au « nous », ce qui renforce la nécessité de la solidarité féminine dans la transformation sociale. Cette solidarité féminine permet d'ailleurs à Violette Leduc de sortir de son enfermement et de retrouver la force d'écrire son œuvre. Joëlle Cauville et Metka Zupančič définissent la dramaturgie de Marchessault comme une utopie et comme un mythe essentiel à la préservation de la mémoire au féminin :

Participe également à cette création utopique d'une communauté intellectuelle de femmes le texte de Jovette Marchessault, *La saga des poules mouillées*, qui analyse comment il y aurait une certaine continuité dans la production des femmes écrivains, chacune assurant sa propre formation par la lecture d'une autre qui l'a précédée, chacune jouant le rôle d'initiatrice ou de révélatrice, sorte de « miroir » intime. Devant l'impossibilité de s'identifier aux mythes fondateurs existants, afin d'empêcher l'amnésie qui guette l'écrivaine, il est indispensable que celle-ci crée ses propres mythes, restaurateurs d'une tradition féminine et seule garantie contre l'angoisse³⁶⁰.

À la fin de *La terre est trop courte*, Simone de Beauvoir incite sa protégée à lui montrer son texte et lui promet ceci : « Nous trouverons un titre, j'écirai une préface [...] Je dirai qui vous êtes, ce qui m'a saisie dans votre écriture. Vous serez reconnue, Violette Leduc³⁶¹. » L'approbation de Simone de Beauvoir sur son œuvre favorisera l'accès de Violette Leduc à la publication puisque la préface consiste en un « sceau consécateur [qui] oriente l'appréciation future du livre³⁶² ». La présence du « nous » dans la citation exprime également comment l'écriture est solidaire entre les deux femmes. La lecture préalable de

³⁵⁹ Marchessault, *op. cit.*, p. 104-105.

³⁶⁰ Joëlle Cauville et Metka Zupančič (dir.), *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, Atlanta, Rodopi, 1997, p. ix.

³⁶¹ Marchessault, *op. cit.*, p. 149.

³⁶² Stéphanie Bernier, « Au-delà de l'influence : le mentorat littéraire. Étude de la correspondance entre Louis Dantin et les Individualistes de 1925 », Thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 2018, p. 175.

Simone de Beauvoir assure donc une « critique préventive [qui] apporte la confiance et l'assurance nécessaires aux jeunes auteurs pour se lancer dans l'arène littéraire. On le voit en particulier chez les femmes qui cherchent à se tailler une place parmi un monde à domination masculine. La reconnaissance s'appuie sur la compréhension mutuelle³⁶³. »

Le réalisme magique de Marchessault suggère donc un réseau de femmes qui soutient l'écriture des autres. Bien que le théâtre féministe des années 1970 ait été écrit de manière collective, la critique au féminin en était encore à ses balbutiements, la théorisation de ces processus de création était encore à faire. Marchessault m'apparaît alors anticiper la théorie de l'écriture collective qui est connue aujourd'hui, mais pas à l'époque où elle a écrit. Cette collectivité d'autrices fictionnalisées crée aussi une mise en abyme de la mouvance de théâtre collectif dans le théâtre féministe des années 1970 :

Inscrite dès le départ dans une visée féministe, celle qui consiste à rendre visible et audible une histoire proprement féminine, la dramaturgie des femmes s'est d'abord engagée dans une politique de l'énonciation de soi. [...] L'écriture dramatique des femmes des années 1970 est fondée sur le récit d'expériences singulières, qui, par leur multiplication (en succession, en parallèle ou en croisement), en arrivent à produire un effet de communauté sinon de collectivité³⁶⁴.

Cette citation s'applique aussi aux pièces de Marchessault : *La saga* présente notamment plusieurs autrices qui ont connu des difficultés similaires lors de la publication de leurs œuvres, créant une communauté autour de ces expériences à la fois communes et singulières.

Marchessault met également en scène dans *La saga des poules mouillées* un réseau sororal qui découle de l'influence de ses prédécesseuses et de ses contemporaines, Gabrielle Roy reconnaissant sa dette à l'égard d'autres écrivaines : « Nous sommes des femmes de lettres couronnées de voyelles saucées dans la farine de Laure, trempées dans l'alcool de bebittes de Germaine³⁶⁵. » Gabrielle Roy s'associe ici à la plus ancienne des

³⁶³ Bernier, *op. cit.*, p. 168.

³⁶⁴ Lucie Robert, « Le grand récit féminin ou de quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec : Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 62.

³⁶⁵ Marchessault, *op. cit.*, p. 104.

quatre protagonistes, Laure Conan, mais aussi à sa contemporaine et amie³⁶⁶, Germaine Guèvremont. Ce passage critique la conception romantique de la création, où l'œuvre est inspirée à un génie par une muse, au profit d'une création qui résulte d'un savoir-faire comparable à la cuisine ou aux tâches ménagères. Valérie Lefebvre-Faucher va dans le même sens que Marchessault dans son essai *Promenade sur Marx* paru en 2020, qui insiste sur la nécessité de concevoir la littérature comme un phénomène social :

C'était donc comme ça que ça se faisait, écrire ? Pas seulement en s'adressant à Dieu ou à la postérité, mais en répondant à des frères et à des amies. Cette toile de correspondance me faisait voir le négatif de la littérature : la participation cachée des muses, des secrétaires et des mères. Tant de disparues³⁶⁷!

Lefebvre-Faucher évoque une palette de rôles sociaux historiquement associés aux femmes (muses, secrétaires et mères) dans le but de les questionner : ces femmes ont historiquement été réduites à des fonctions subalternes alors qu'en vérité, elles participaient à la création d'œuvres littéraires. Bien avant l'essai de Lefebvre-Faucher, le projet de « déterreuse de l'histoire des femmes³⁶⁸ » de Marchessault s'inscrivait dans la volonté de remédier à la disparition forcée de ces femmes, de leur contribution à la littérature et des liens qui les unissaient. Les biographies alternatives de Marchessault vont ainsi à l'encontre du mythe de l'exceptionnalité de l'écrivaine : les correspondances des protagonistes de *La saga* seront publiées quelque vingt ans après³⁶⁹ que Marchessault ait écrit sa pièce et confirmeront la véracité des liens d'amitié³⁷⁰ pressentis entre les écrivaines dans *La saga*,

³⁶⁶ *Le Survenant* de Germaine Guèvremont et *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy paraissent en 1945. L'édition critique de l'œuvre de Guèvremont mentionne que « les deux femmes s'estimaient beaucoup et devinrent amies ». David Décarie et Lori Saint-Martin, « Introduction », dans Germaine Guèvremont, *Le cycle du Survenant 1*, édition critique établie par David Décarie et Lori Saint-Martin, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du nouveau monde », 2017, p. 13.

³⁶⁷ Valérie Lefebvre-Faucher, *Promenade sur Marx. Du côté des héroïnes*, Montréal, Les éditions du Remue-ménage, coll. « Micro r-m », 2020, p. 11.

³⁶⁸ Marchessault, *op. cit.*, p. 6.

³⁶⁹ Les correspondances de Laure Conan avec le réseau féministe de Marie Lacoste-Gérin-Lajoie, Joséphine Marchand-Dandurand et Robertine Barry, avec les femmes de lettres européennes Thérèse Bentzon, Marthe Lachèse et la princesse Czartoryska, en plus de ses correspondances avec les Adoratrices du Précieux-Sang sont publiées en 2002, une collection de lettres d'Anne Hébert est déposée en 2016 à l'Université de Sherbrooke (P77-Collection Dumont-Hudon), la correspondance littéraire entre Germaine Guèvremont et William Arthur Deacon est publiée en 2007 et les correspondances de Gabrielle Roy avec sa sœur et ses amies écrivaines Simone Routier, Jeanne Lapointe, Cécile Chabot, Simone Bussièrès, Michelle Le Normand, Adrienne Choquette, Claire Martin et Alice Lemieux-Lévesque et avec Margaret Laurence sont publiées en 1999 (*Lettres à Bernadette*), 2005 (*Lettres à ses amies*) et 2013 (*Entre fleuve et rivière*).

³⁷⁰ Gabrielle Roy et Germaine Guèvremont étaient amies. Elles « s'écrivent quelques lettres et se rencontrent à deux ou trois reprises. [...] L'année suivante, Gabrielle se rend à Sorel pour les funérailles de son amie,

pièce qui se termine sur un projet d'écriture à huit mains qui a pour objectif d'établir une histoire littéraire au féminin mondiale. Le réalisme magique permet donc de toucher à une certaine vérité avant que des sources publiées ne la documentent.

Conclusion

Les deux œuvres à l'étude proposent un réalisme magique au féminin basé sur une remise en question d'éléments qui définissent la figure d'autrice semblant aller de soi dans la culture patriarcale, soit les biographies d'écrivaines retenues par l'institution littéraire, la censure, le mythe de l'exceptionnalité et les normes de genre. *La saga* met en lumière différentes trajectoires d'écrivaines : la biographie alternative permet notamment de représenter une Laure Conan dynamique là où l'histoire littéraire la définissait comme recluse et passéiste. La protagoniste de *La terre est trop courte*, *Violette Leduc* appelle quant à elle une analyse intersectionnelle par son identité sexuelle, ses enjeux de santé mentale et sa classe sociale, montrant comment l'institution littéraire, qui juge ces éléments comme incompatibles avec l'ethos d'écrivain, l'empêche d'exercer pleinement son art. Devant les médisances entretenues à l'égard des écrivaines, et ce, peu importe leur époque, les deux œuvres participent à une resignification et réappropriation de l'injure par le recours au surnaturel (cirque, sorcellerie) et du lexique animal (poule mouillée, chienne, cheval) : les autrices s'emparent de l'insulte pour la transformer en une identification positive. Bien que *La terre est trop courte* propose une temporalité linéaire, *La saga* suggère plutôt un éclatement de la temporalité patriarcale afin d'instaurer une filiation d'écrivaines atemporelle et transnationale. Puisque « le mot grec pour vérité – *aletheia* – n'est pas le contraire de mensonge. Il signifie le contraire de *lethe*, oubli. La vérité, c'est ce dont on se souvient³⁷¹ », les biographies alternatives de Marchessault ne peuvent être condamnées pour leur caractère factice et surnaturel : l'identité des protagonistes telles que représentées dans les pièces à l'étude semble plus près de la réalité que ce que la mémoire

puis accepte de rédiger l'éloge de "Germaine Guèvremont, 1900-1968" pour les publications de la Société royale du Canada. » (Ricard, *op. cit.*, p. 403) Gabrielle Roy a également écrit plusieurs correspondances « à ses amies » littéraires (voir la note précédente). Finalement, Anne Hébert a entretenu une longue amitié avec Jeanne Lapointe, mentore qu'elle partage aussi avec Gabrielle Roy (Nathalie Watteyne, « Jeanne Lapointe et Anne Hébert : une longue amitié », *Études littéraires*, vol. 49, n° 1, 2020, p. 53-64).

³⁷¹ Marilyn French, *Toilettes pour femmes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Pavillons poche », 2024, p. 693.

littéraire a retenu d'elles en raison de la misogynie de l'institution littéraire. Ces remaniements identitaires magiques permettent dès lors de raconter l'expérience vécue de ces femmes en mettant l'accent sur des considérations féministes telles que la constante résistance des écrivaines et la création d'une sororité et d'une histoire littéraire au féminin.

Conclusion

Au diapason de l'esthétique du réalisme magique, la reconfiguration des lieux et du langage et les remaniements identitaires permettent de faire coexister dans les pièces *La saga des poules mouillées* et *La terre est trop courte*, Violette Leduc un univers patriarcal et une expérience féministe du monde qui remet en question le discours dominant, celui que le patriarcat entretient notamment à l'égard des écrivaines et de leurs œuvres. Les deux pièces sont complémentaires en ce qu'elles déploient différents leviers réalistes magiques : *La saga* propose une complète destruction de la temporalité linéaire et du décor réaliste afin de privilégier une temporalité cyclique et anachronique dans un non-lieu créé expressément pour la rencontre de quatre autrices mythiques. *La terre est trop courte* montre quant à elle comment le surnaturel s'infiltré dans un décor qui semble fidèle à la réalité afin de reconfigurer l'espace scénique en exposant un conflit d'espaces entre les hommes et les femmes. Les deux pièces ont recours à la biographie alternative afin de mieux illustrer le vécu des autrices fictionnalisées : nous retrouvons par exemple dans *La saga* une Laure Conan dynamique et libérée du joug du patriarcat alors que *La terre est trop courte* nous présente une biographie intersectionnelle de Violette Leduc mettant l'accent sur tout ce qui, chez elle, bouscule les normes (folie, homosexualité et hypersensibilité) afin de le revaloriser.

Mon mémoire a d'abord opéré un triple déplacement du concept de réalisme magique pour l'adapter aux œuvres à l'étude — le réalisme magique étant historiquement associé aux romans postcoloniaux d'Amérique latine majoritairement écrits par des hommes. La lecture réaliste magique d'un corpus théâtral féministe québécois écrit par une femme révèle les potentialités de l'esthétique. Il demeure cependant légitime de se questionner sur la pertinence de regrouper autant d'œuvres littéraires différentes sous cette même esthétique parapluie traditionnellement associée à la littérature postcoloniale. J'oserais argumenter que la manière dont Marchessault utilise le surnaturel dans le but de redonner aux femmes une agentivité, notamment via la figure de la sorcière, la façon dont elle rompt avec la temporalité linéaire au profit d'une temporalité cyclique et finalement, son association avec la saga, qui consiste chez Marchessault en un récit intergénérationnel matrilineaire et surnaturel, sont trois aspects qui relient le corpus à l'étude à des enjeux

postcoloniaux ainsi qu'à une perspective résolument féministe. Bien qu'il ne soit pas question ici de comparer les deux combats ni même d'en montrer la convergence, je crois que l'élargissement de la définition du réalisme magique à des préoccupations féministes permet « [d']introdui[re] dans le quotidien des réalités subjectives, intuitives et oniriques [et] encourage à déraciner les valeurs patriarcales pour créer une société qui favorise non pas une trop faible et ambiguë égalité des droits, mais une redéfinition du féminin pour que les femmes accèdent réellement au statut d'humain³⁷². »

Outre le défi que représentait l'association des pièces de Marchessault à l'esthétique du réalisme magique, mon analyse a aussi nécessité une ambitieuse recherche périphérique sur l'histoire littéraire française et québécoise ainsi que sur le champ littéraire dans lequel les écrivaines mises en scène ont évolué. La connaissance des biographies et contextes sociohistoriques des autrices fictionnalisées était essentielle afin de prendre la mesure des libertés prises par Marchessault. Il a parfois été ardu de déterminer l'information qui était connue à l'époque de Marchessault, notamment en ce qui a trait aux biographies de Gabrielle Roy et d'Anne Hébert, toutes deux encore en vie au moment où Marchessault a écrit *La saga*. Devant conjuguer avec des biographies souvent lacunaires, Marchessault formule des propositions qui m'apparaissent prophétiques en ce qu'elles anticipent la vérité biographique à laquelle nous avons aujourd'hui accès. Le caractère prophétique de l'œuvre de Marchessault me semble particulièrement probant dans le cas de Laure Conan puisque sa biographie actualisée par certains travaux récents permet de valider la vivacité de l'autrice telle que l'avait pressenti Marchessault. Ces intuitions sont d'autant plus impressionnantes qu'à l'époque où Marchessault crée ses pièces, la critique au féminin était plutôt embryonnaire. En effet, l'essai fondateur *Écrire dans la maison du père* de Patricia Smart³⁷³, qui épingle les spécificités de l'écriture féminine dans les œuvres de Laure Conan, Germaine Guèvremont, Anne Hébert, Gabrielle Roy et France Théoret, paraît sept ans après *La saga des poules mouillées* et *L'autre lecture* de Lori Saint-

³⁷² Katherine Roussos, *Décoloniser l'imaginaire : du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2007, p. 226.

³⁷³ Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, XYZ éditeur, 2003, 372 p.

Martin³⁷⁴, ouvrage proposant une somme de quatorze articles tirés de plusieurs revues et livres jetant un regard novateur sur l'écriture des femmes et consolidant les assises des études littéraires sur les femmes au Québec, paraît onze ans après la pièce de Marchessault. Les deux ouvrages se penchent sur les mêmes autrices que Marchessault, venant confirmer la pertinence du choix de la dramaturge pour ses personnages. Marchessault me semble ainsi avoir effectué un travail d'archéologie rigoureux de l'histoire des femmes illustré par un vaste réseau intertextuel et une réelle compréhension des figures d'autrice. Le réalisme magique permet justement de mettre en valeur un réseau de solidarité féminine avant que les preuves historiques et biographiques ne le documentent, sans chercher cependant à se coller à la vérité biographique des autrices. Même dans son autobiographie *La détresse et l'enchantement*, Gabrielle Roy suggère un parti pris pour la fiction, qui permet de raconter l'existence humaine avec une certaine vérité :

Et en moi-même, un matin, en m'éveillant tout apaisée dans le grand lit en cuivre, je trouverais, prêts pour en faire un livre, filtrés et transfigurés par le temps, mes souvenirs de la Petite-Poule-d'Eau, devenus par la grâce des profondeurs dormantes et sans que j'en eusse eu connaissance, des éléments de fiction, c'est-à-dire, sans doute, de vivante vérité³⁷⁵.

Cela dit, cette vérité biographique prophétique pourrait sembler atténuer les effets du réalisme magique, qui détourne la vérité au profit d'une représentation libérée de l'autrice. Cependant, comme le nomme Gabrielle Roy, la transformation d'éléments biographiques par le prisme de la littérature génère des contenus fictionnels : le réalisme magique de Marchessault s'appuie alors sur cette reconfiguration des éléments biographiques des autrices qui, même s'ils s'avèrent véridiques, sont assemblés pour créer un tout qui, lui, est fictionnel. Le surnaturel de Marchessault ne s'articule donc pas autour de l'opposition entre vérité et mensonge, mais plutôt autour de remises en question de grands concepts qui vont de soi comme le joug patriarcal sur le corps des femmes, la temporalité linéaire et le caractère androcentrique de l'histoire littéraire.

³⁷⁴ Lori Saint-Martin, *L'autre lecture : la critique au féminin et les textes québécois. Tome I*, Montréal, XYZ éditeur, 1992, 215 p.

³⁷⁵ Gabrielle Roy, *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2014, p. 573.

Malgré l'aspect prophétique et les visées féministes de son œuvre, certain-es chercheur-euses affirment que Marchessault reconduit des images figées des autrices qui nuisent à leur postérité : Pierre-Olivier Bouchard et Marie-Frédérique Desbiens reprochent à la dramaturge d'avoir une « tendance à amalgamer le destin pathétique de Laure Conan et celui du personnage d'Angéline, et surtout à résumer sa vie à une courte période d'isolement, de 1870 à 1877³⁷⁶ ». Selon les deux chercheur-euses, *La saga* présente une Laure Conan qui « joue à la faible femme³⁷⁷ » à l'inverse de celle que l'on connaît aujourd'hui notamment grâce à sa correspondance, où « Angers se fait souvent directe et déterminée³⁷⁸ ». Il me semble nécessaire de nuancer cette affirmation au sens où Marchessault semble tout de même suggérer que Laure Conan *jouait* un rôle de modestie pour correspondre aux attentes : la protagoniste déconstruit elle-même cette figure de faible femme dans la pièce lorsqu'elle gambade de façon grotesque et lance : « je me suis battue contre ça [la peur de la calomnie et du mépris], j'ai essayé de rendre coup pour coup³⁷⁹ ». Bouchard et Desbiens mentionnent aussi que les études féministes tendent à recentrer leurs biographies sur les réseaux de solidarité féminine, alors que Laure Conan avait plusieurs modèles masculins, « ceux de Chapais, Groulx, Garneau, Aubert de Gaspé, [...] mais aussi de Chauveau et de Garneau fils —, lesquels sont pourtant fondamentaux chez Conan³⁸⁰ ». Ces choix biographiques s'expliquent par le projet sororal de Marchessault, qui privilégie volontairement la création d'une lignée de sorcières bien qu'elle ne soit pas tout à fait fidèle à la réalité. Le réalisme magique permet justement cet écart entre la biographie réelle et la biographie alternative à des fins féministes.

Or, considérant les origines postcoloniales du réalisme magique, l'identité de Marchessault et sa sensibilité à l'égard de l'intersectionnalité, je me questionne sur la diversité des autrices fictionnalisées. Alors que l'objectif initial du projet dramaturgique de Marchessault était de réunir toutes les femmes de la terre, Marchessault utilise le réalisme magique pour fictionnaliser des autrices blanches qui sont déjà consacrées.

³⁷⁶ Pierre-Olivier Bouchard et Marie-Frédérique Desbiens, « À l'aune d'Angéline : la vie romancée de Laure Conan », *Voix et Images*, vol. 44, n° 1, 2018, p. 26.

³⁷⁷ Bouchard et Desbiens, *op. cit.*, p. 21.

³⁷⁸ Bouchard et Desbiens, *op. cit.*, p. 21.

³⁷⁹ Marchessault, *op. cit.*, p. 120.

³⁸⁰ Bouchard et Desbiens, *op. cit.*, p. 26.

Malgré la présence d'écrivaines racisées et autochtones à l'époque de Marchessault, rares sont les autrices qui, comme Josée Yvon, critiquaient le féminisme trop occidental et blanc : « En accordant une visibilité particulière à des personnes exclues du discours social parce qu'autochtones, noires, lesbiennes, trans, monoparentales, vivant de la prostitution, internées ou clandestines, Yvon défend également un féminisme aux reflets précurseurs de troisième vague, et affiche même une distance face à d'autres féminismes qui lui sont contemporains³⁸¹. » Cependant, le projet de remaniements identitaires subversifs de Marchessault ne peut fonctionner que par l'accès à une documentation relativement étendue sur les autrices choisies ainsi que par une certaine connaissance préalable des autrices par le public. Ces conditions nous permettent de mieux comprendre le choix de Marchessault d'opter pour ces autrices connues du grand public afin qu'il puisse saisir les subversions et libertés des biographies alternatives. Aussi, il n'en demeure pas moins que, malgré leur blanchité, les autrices fictionnalisées par Marchessault ont dû surmonter plusieurs obstacles³⁸² de leur vivant afin que leurs œuvres soient publiées, bien qu'elles aient maintenant un statut privilégié et iconoclaste dans l'histoire littéraire. De plus, les autrices choisies par Marchessault semblent tout de même avoir une sensibilité féministe à laquelle la dramaturge adosse ses propres revendications. Le roman *Angéline de Montbrun* de Laure Conan réinscrit une perspective féminine dans l'histoire par la prise de parole au féminin de la protagoniste par l'épistolaire : « Par l'acte même d'écrire elle [Angéline] a perdu son innocence, s'est distanciée de lui [son père] et du Père céleste qui, Lui aussi, la confinait au silence ; en s'écrivant femme et sujet elle a ébranlé toute l'ancienne hiérarchie des valeurs³⁸³ ». En ce qui concerne Germaine Guèvremont, Robert Charbonneau observait déjà en 1972 que *Le Survenant* et *Marie-Didace* sont « moins des romans de la terre, des romans paysans, que le roman de la condition des femmes, de leur insécurité dans le monde champêtre³⁸⁴ », signalant la présence d'une conscience de genre³⁸⁵ dans l'œuvre de

³⁸¹ SP Labelle et Véronique Cyr, « Josée Yvon, la femme-chorale », dans Carole David *et al.*, *Josée Yvon*, Québec, Les Herbes rouges, coll. « Essais », 2025, p. 112.

³⁸² Je renvoie le lectorat aux pages 34-35, où j'ai déjà établi les contextes d'écriture de ces autrices.

³⁸³ Smart, *op. cit.*, p. 74.

³⁸⁴ Robert Charbonneau, « Germaine Guèvremont », *Romanciers canadiens*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres canadiennes », 1972, p. 52.

³⁸⁵ La conscience de genre désigne « un ensemble significatif de traits qui marquent cette nouvelle perception des femmes et qui pourraient être résumées ainsi : a) la conscience d'appartenir à une catégorie aussi bien biologique que sociale ; b) la conscience de partager avec le reste des femmes des destins ou des intérêts communs ; c) le sentiment de faire l'objet de discriminations et/ou le mécontentement face à la condition

l'autrice. Quelques années plus tard, François Ricard affirmera que Guèvremont a créé dans ces deux romans « des portraits de femmes et des évocations de la vie intérieure féminine qui surpassent, peut-être, tout ce qui a été écrit en ce genre au Québec³⁸⁶ », offrant à ses œuvres un statut de pionnières. Ce statut de pionnière est toutefois à double tranchant, car il reconnaît les qualités de Guèvremont tout en opérant un subtil effacement des autrices qui l'ont précédée. À l'inverse, Marchessault se positionne contre cette idée d'exceptionnalité et cherche plutôt à pallier l'effacement des autrices dans l'histoire littéraire. Il en est de même pour Anne Hébert, qui « dans sa pièce *Le temps sauvage* – datant de 1963 – [...] avait déjà abordé les thèmes clés du théâtre des femmes : la perversion de l'idéal maternel et la répression de la sexualité par l'Église catholique au Québec³⁸⁷ ». Finalement, *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy est décrit par Patricia Smart comme une version explicite du féminisme contenu dans les œuvres des trois autres autrices :

Vision féminine, sinon féministe, qui par son insertion dans le cadre du réalisme parvient à rendre explicite la dimension politique qui était déjà implicite dans l'écriture de Laure Conan, de Germaine Guèvremont et d'Anne Hébert. Car dans les mains de Gabrielle Roy l'immense fresque sociale qui est le propre du réalisme social devient le portrait d'une culture courant vers sa perte, et incessamment ramenée, à travers les histoires entrelacées de Rose-Anna et de sa fille Florentine, à la réalité du corps féminin dévasté qui la sous-tend³⁸⁸.

L'ouvrage de Smart, paru, on le rappelle, sept ans après *La saga*, confirme ainsi les intuitions du réalisme magique de Marchessault, qui fait de ces quatre autrices des porte-paroles de revendications féministes à l'égard de l'institution littéraire, la mémoire déficiente des œuvres écrites par des femmes et la dépossession du corps féminin. Ces trajectoires d'écrivaines me semblent pertinentes pour une réécriture féministe de l'histoire littéraire par le réalisme magique au féminin proposé par Marchessault puisque ces

féminine ; d) l'aspiration d'amélioration de cette condition. La conscience de genre se situerait entre la perception traditionnelle de la condition féminine, considérée comme faisant partie d'un ordre naturel, et la prise de conscience que la position féminine constitue une construction sociale et donc transformable. Ainsi, sans déboucher automatiquement sur la conscience féministe, la conscience de genre est une condition préalable à l'émergence de celle-là ». Eleni Varika, « La révolte des dames. Genèse d'une conscience féministe dans la Grèce du XIX^e siècle (1833-1908) », Thèse de doctorat, Paris VII, 1986, p. 218-219.

³⁸⁶ François Ricard, « Relire G. Guèvremont », *Courrier Riviera*, 21 septembre 1977, p. 70.

³⁸⁷ Jane Moss, « Le corp(u)s théâtral des femmes », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 46, Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF), 2009, p. 17.

³⁸⁸ Smart, *op. cit.*, p. 212.

trajectoires regroupent plusieurs doléances communes, notamment le manque d'instances de légitimation et de publication pour les œuvres écrites par des femmes, tout en dévoilant une pluralité d'expériences au féminin posées comme étant toutes aussi légitimes les unes que les autres, notamment en ce qui a trait à la maternité et au rapport à la religion. Cela dit, j'avancerais également l'hypothèse que Marchessault pourrait avoir internalisé certains biais en lien avec l'absence d'écrivaines racisées dans le paysage littéraire de son époque. La thèse de doctorat de Chloé Savoie-Bernard, qui se penche, entre autres, sur l'œuvre de Nicole Brossard, Louky Bersianik et Jovette Marchessault, pose un regard neuf sur le manque de diversité des écritures des années 1980. Dans son analyse, Savoie-Bernard note l'effacement subtil de Jovette Marchessault en raison de son ethnie dans le documentaire *Les terribles vivantes* lors d'une scène de discussion entre trois autrices, Nicole Brossard, Louky Bersianik et Gail Scott :

Jovette Marchessault, elle, n'est pas présente à la table des écrivaines complices. Elle n'est pas réunie avec ces deux autres consœurs écrivaines ni dans cette scène, ni dans aucune autre. [...] Même si Jovette Marchessault est bien présente dans *Les terribles vivantes*, que sa portion du film compose le tiers du documentaire, quelque chose dans le fait qu'elle ne soit pas assise avec les autres femmes, les autres amies, les autres écrivaines, les autres sœurs, indispose. Comme si sa voix devait rester soliloque, comme si son corps ne pouvait pas lui aussi partie de la grande chaîne des femmes. [...] L'absence de Marchessault à une table où se forme une communauté d'écrivaines dans *Les terribles vivantes* montre comment, lorsqu'une femme racisée est présentée dans les productions cinématographiques des années soixante-dix et quatre-vingt au Québec, elle ne l'est pas avec la même force que ses collègues non racisées³⁸⁹.

Savoie-Bernard remarque donc une inégalité dans la préservation de la mémoire des œuvres écrites par des femmes selon leur ethnie : bien que la mémoire semble toujours manquer aux écrivaines, ce constat est d'autant plus vrai pour les écrivaines racisées. Des biais coloniaux internalisés par Jovette Marchessault pourraient donc également avoir guidé son choix de mettre en scène des autrices canoniques blanches dans une visée transgressive, venant reconduire un effacement lié à l'ethnie dont elle est elle-même victime dans le documentaire *Les terribles vivantes*.

³⁸⁹ Chloé Savoie-Bernard, « Inventaire pendant liquidation : expériences du temps dans les écritures au féminin au Québec 1970-1990 », Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2021, p. 296-297.

Le projet de Marchessault poursuit cependant des objectifs gargantuesques : Marchessault souhaite réunir toutes les femmes de toutes les époques et de tous les pays dans son histoire littéraire au féminin. En se donnant le projet ambitieux de présenter une aussi grande galerie d'autrices notoires, Marchessault débute en 1980 son cycle dramaturgique de « déterreuse de l'histoire des femmes³⁹⁰ » avec *La saga des poules mouillées*. Cette première pièce du cycle dramaturgique comporte certains aspects qui paraissent moins bien maîtrisés que dans *La terre est trop courte*, notamment l'ampleur dans les déplacements spatiaux qui amène les personnages à glisser du ciel ainsi que le rapport à l'animalité, qui m'apparaît beaucoup plus frontal et plaqué que dans *La terre est trop courte*, où le conflit d'espace est moins littéral, moins visible au premier degré. Cela dit, les deux pièces utilisent les métaphores animales pour resignifier plus positivement l'injure féminine, qu'il s'agisse de la poule mouillée ou de la chienne. Ces deux métaphores animales sont utilisées afin de nommer explicitement le désir féminin : la poule est associée à la jouissance et à la cyprine des quatre autrices québécoises et Violette Leduc parvient à l'orgasme en se considérant comme la chienne de Gallimard. En s'associant à des animaux connotés péjorativement, les personnages d'autrices parviennent à une réappropriation de leurs corps et revalorisent les fluides corporels féminins, qui sont jugés tout aussi bas que la poule ou la chienne. Dans cette perspective, une lecture écoféministe pourrait offrir de nouvelles interprétations des pièces de Marchessault, surtout *La saga des poules mouillées* qui conçoit la nature comme lieu de résolution de l'antinomie entre le réel et le magique :

Comme écrivaine éco-féministe, Jovette Marchessault n'établit jamais de hiérarchie qui séparerait les êtres humains des autres espèces animales ou qui les placerait au-dessus de la nature non humaine, ou encore qui les en séparerait. Au contraire, un univers de Déesse-mère (matristique), éco-féministe, est un univers qui n'est ni androcentrique ni anthropomorphique — un univers où toutes les espèces vivent ensemble en harmonie dans un monde où tout se définit à partir d'images féminines³⁹¹.

Le réalisme magique de Marchessault ne semble pas hiérarchiser le surnaturel ou le réel, ni l'humain ou l'animal : le théâtre de Marchessault autorise plutôt une oscillation et une

³⁹⁰ Marchessault, *op. cit.*, p. 6.

³⁹¹ Gloria Orenstein, « Les voyages visionnaires de trois créatrices féministes-matristiques : Emily Carr, Jovette Marchessault et Gloria Orenstein », *Voix et Images*, vol. 16, n° 2, 1991, p. 257.

fusion de l'animal et de l'humain où « la faune et la flore, dans leur diversité et entièreté, semblent faire partie du monde féminin et agir comme “esprit guide³⁹²”. » L'esthétique du réalisme magique pourrait donc mener à de plus amples analyses qui mettraient en dialogue l'écoféminisme et les méthodologies en études littéraires autochtones, notamment celle basée sur « l'utilisation des concepts d'animisme et d'esprits tutélaires animaliers et naturels³⁹³ ». Gloria Orenstein, critique d'art écoféministe et correspondante régulière de Marchessault, qualifie les premiers textes de Marchessault d'écoféministes. Elle note l'influence des deux premiers romans autobiographiques de Marchessault, parus en 1976 et 1980, sur ses premières pièces de théâtre, dont *La Saga des poules mouillées*, première pièce de Marchessault, jouée immédiatement après la parution de son deuxième roman autobiographique, *La Mère des herbes*³⁹⁴. Gloria Orenstein souligne justement que « les visions féministe/matristique et éco-féministe sont des extensions et des développements des premiers textes de Jovette (*les Vaches de nuit*, *Comme une enfant de la Terre*, *la Saga des poules mouillées*, *la Mère des herbes*, etc³⁹⁵.) » Dans son deuxième roman autobiographique, Marchessault aurait « élargi les dimensions du roman autobiographique en y introduisant celles du mythe et de l'expérience visionnaire³⁹⁶ » : ce procédé n'est pas sans rappeler le réalisme magique de Marchessault, qui unit biographie d'écrivaines et mythe au sein d'une même œuvre. Manon Huberland, qui a consacré son mémoire de maîtrise à l'écoféminisme dans *La Mère des herbes*, mentionne comment le roman s'attaque à l'androcentrisme et à l'anthropocentrisme grâce à une revalorisation du corps féminin, qui « ne cesse de se mettre en relation avec son environnement. Fluidifié et assoupli, il s'adapte à son milieu, s'y attache, l'incarne un instant³⁹⁷ ». Il est possible d'en dire tout autant du corps de Laure Conan, décrit par une juxtaposition entre le monde terrestre et le monde astral dans *La saga* : « dans l'immense creux de ses régions corporelles et comme confondue avec toutes les merveilles des astres, l'apparition du premier luminaire, dans sa peau de soie³⁹⁸ ». Bien que j'aie reproché à Marchessault un

³⁹² Hébert, *op. cit.*, p. 11.

³⁹³ Hébert, *op. cit.*, p. 21.

³⁹⁴ Jovette Marchessault, *La Mère des herbes*, Montréal, Les Quinze, 1980, 241 p.

³⁹⁵ Orenstein, *op. cit.*, p. 258.

³⁹⁶ Gilles Cossette, « *La Mère des herbes* de Jovette Marchessault », *Lettres québécoises*, n° 20, 1980, p. 18.

³⁹⁷ Huberland, *op. cit.*, p. 94.

³⁹⁸ Marchessault, *op. cit.*, p. 167.

certain effacement des minorités visibles au sein de son œuvre théâtrale, la piste de l'écoféminisme appuyée par des méthodologies en études littéraires autochtones permettrait peut-être de mettre en lumière l'inscription d'une certaine diversité dans son œuvre. Au début de ma recherche, j'ai écarté cette perspective critique puisque dans le cas de Marchessault, l'écoféminisme est majoritairement associé au pan autochtone de ses romans autobiographiques et s'appuie surtout sur des perspectives chamaniques : il m'apparaissait un peu risqué de plaquer ces théories sur des personnages d'autrices fictionnalisées blanches et canoniques, bien que « les femmes autochtones ont toujours tenu les enjeux du territoire et de l'écologie au cœur de leurs revendications : elles ont été et resteront des "écoféministes" sans avoir besoin de l'étiquette puisque cette dernière a été principalement élaborée par des femmes blanches et occidentales³⁹⁹ ». J'ai aussi considéré qu'il s'agissait d'un pari risqué de me pencher sur des clés d'analyse autochtones dont je ne possède pas le savoir culturel en tant que chercheuse allochtone⁴⁰⁰. Bien que la remise en question identitaire de Marchessault n'a pas empêché Véronique Hébert, femme de théâtre attikamekw et professeure à l'UQAM, de lui consacrer son mémoire de maîtrise, cette incertitude identitaire me rend plus réticente à mobiliser des méthodologies autochtones. C'est donc en raison de la blanchité des autrices fictionnalisées, de l'absence de consensus à propos des origines de Marchessault et de ma position de chercheuse allochtone que j'avais écarté en début de projet le concept de « *wonderwork* » et privilégié celui de réalisme magique. Je crois que par transparence et humilité, je me dois de soulever ces questionnements fondamentaux en fin de parcours puisque les méthodologies autochtones semblent une piste intéressante à creuser. Je me demande si en faisant ce choix d'exclure les méthodologies en études autochtones de mon mémoire, je n'ai pas moi aussi participé à cet effacement de la diversité que je reproche à Marchessault, ce qui constitue ma plus grande crainte. Par intégrité scientifique, il m'apparaît important de bien nuancer ma position de chercheuse et d'en montrer aussi les biais et les lacunes. Par intégrité

³⁹⁹ « Cartographie de l'écoféminisme », dans Collectif, *Faire partie du monde. Réflexions écoféministes*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2017, p. 19.

⁴⁰⁰ Étant une femme queer d'origine chinoise qui a grandi au Québec, je suis relativement éduquée et sensible au manque de diversité dans le milieu théâtral québécois, enjeu qui me touche personnellement par mon origine ethnique bien visible. Cela dit, il n'en demeure pas moins que mon positionnement de femme éduquée dans un milieu blanc et culturellement québécois transparaît sûrement dans mes analyses du corpus à l'étude.

éthique, il m'apparaît encore plus important de nommer ce possible effacement de diversité, que je perpétue peut-être moi-même dans mon mémoire.

Mes analyses et les nouvelles pistes que je propose montrent néanmoins que le travail dramaturgique de Marchessault mérite d'être reconnu pour la richesse des considérations féministes, lesquelles sont par ailleurs bien ancrées dans une démarche esthétique. Dans son ouvrage sur le théâtre contemporain, Gilbert David qualifie Marchessault de pionnière qui a ouvert la voie à une génération de dramaturges féministes : « une cohorte de jeunes féministes (Elizabeth Bourget, Marie Laberge et Maryse Pelletier) s'engage dans la voie ouverte par *Les fées ont soif* (1978) de Denise Boucher et *Les vaches de nuit* (1979) de Jovette Marchessault⁴⁰¹ ». De nommer *Les vaches de nuit* comme ayant exercé une influence sur toute une génération d'autrices féministes et de placer cette pièce aux côtés d'un classique, *Les fées ont soif*, montre l'influence qu'a eue l'œuvre de Marchessault à son époque, bien qu'elle ait quelque peu été oubliée depuis. Plus largement, l'oubli littéraire de Marchessault me semble symptomatique du traitement des œuvres féministes par l'histoire littéraire du théâtre québécois : « Peu, sinon pas repris depuis cette période d'effervescence [les années 1980] à l'exception notable des *Fées ont soif*, le “théâtre-femmes” retient rarement l'attention de la critique savante, hormis dans la perspective féministe, et se trouve même souvent occulté dans l'historiographie du théâtre québécois⁴⁰². » Paradoxalement, les revendications de Marchessault quant au mauvais traitement de la mémoire des œuvres littéraires des autrices fictionnalisées dans ses pièces pourraient s'appliquer à la réception et à la mémoire de ses propres œuvres :

Certes, quelques pièces ont connu une ou deux reprises, mais les œuvres de Françoise Loranger, Jovette Marchessault ou Jeanne-Mance Delisle tombent globalement dans l'oubli, ce qui trahit un processus de pérennisation des œuvres qui défavorise les femmes. On ne peut d'ailleurs que s'étonner du fait qu'Espace Go [autrefois le Théâtre expérimental des femmes], qui propose de nouvelles lectures d'auteurs masculins comme Chaurette, Dubois et Danis, n'ait présenté aucune nouvelle mise en scène du répertoire québécois féminin⁴⁰³.

⁴⁰¹ Gilbert David, « Chapitre 2. Du renouveau théâtral à l'éclatement des pratiques (1960-1979) », dans Gilbert David (dir.), *Le théâtre contemporain au Québec, 1945-2015*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2020, p. 211.

⁴⁰² David, *op. cit.*, p. 158.

⁴⁰³ David, *op. cit.*, p. 482.

L'oubli littéraire dans lequel Marchessault est elle-même tombée prouve que les revendications de son théâtre féministe sont malheureusement encore d'actualité. Ses textes font pourtant écho à des enjeux très contemporains, tels la représentation du lesbianisme, la revalorisation de la figure de la sorcière, la dimension politique des affects féminins et l'importance de la sororité. Ces quatre enjeux demeurent omniprésents chez les écrivaines contemporaines, offrant des prolongements au projet de Marchessault. Je pense notamment au Théâtre de l'Affamée fondé par les comédiennes, autrices et militantes féministes Marie-Ève Milot et Marie-Claude St-Laurent. Leur collectif ressemble à ce que Marchessault désirait créer, soit une solidarité entre les femmes, une célébration de leurs désirs et une pratique théâtrale ouvertement féministe. D'ailleurs, Milot et St-Laurent ont permis une reconnaissance de la mémoire de Marchessault, laquelle se répercute sur les femmes œuvrant dans le milieu théâtral : le Théâtre de l'Affamée s'est allié au Conseil des arts de Montréal en 2019 afin de créer le prix Jovette-Marchessault, « qui vise la reconnaissance et le rayonnement de la contribution des femmes artistes du milieu théâtral montréalais⁴⁰⁴ ». Leur engagement féministe se transpose aussi dans leurs créations : leur pièce *Sappho* fait écho à la démarche dramaturgique de Marchessault, mais laisse de côté la volonté gargantuesque pour se concentrer sur une seule figure d'autrice. En effet, cette pièce fait dialoguer le passé et le présent dans un féminisme lesbien assumé. La protagoniste, Denise, crée dans le Montréal d'aujourd'hui une maison libre qui se veut un espace pour la création au féminin, qui rappelle le gynécée des maisons grecques et le projet sororal de Marchessault. Denise raconte l'histoire de Sappho à ses amies lesbiennes qui habitent avec elle, la vie de Sappho venant se lier à la sienne. La mémoire littéraire de Sappho est cependant manquante : seuls quelques fragments de son œuvre sont aujourd'hui publiés, bien qu'elle ait été « aussi importante à son époque qu'Homère⁴⁰⁵ ». Milot et St-Laurent proposent donc une biographie alternative afin de pallier les trous laissés par l'histoire littéraire et revalorisent Sappho, figure emblématique du lesbianisme : « Malgré le grand effritement, sa souillure historique a contribué à sa postérité, faisant d'elle un

⁴⁰⁴ « Prix Jovette-Marchessault », dans *Théâtre Espace Go*, en ligne, <<https://espacego.com/prix-jovette-marchessault/>>, consulté le 28 août 2025.

⁴⁰⁵ Marie Labrecque, « *Sappho*, un spectacle qui relève de la guérison », *Le Devoir*, Montréal, 5 mars 2022, en ligne, <<https://www.ledevoir.com/culture/theatre/681288/theatre-sappho-un-spectacle-qui-releve-de-la-guerison>>, consulté le 28 août 2025.

symbole de résilience. Le simple fait de cultiver la mémoire de Sappho, tout comme celle de ses successeuses, est un geste politique⁴⁰⁶. » Le théâtre de l’Affamée joue aussi, tout comme Marchessault, avec une destruction de la temporalité patriarcale : la pièce *Sappho* opte pour une temporalité cyclique et superpose l’Antiquité grecque au Montréal d’aujourd’hui pour créer « un lieu au charme intemporel. À l’intérieur de cet espace de bienveillance, un rendez-vous quotidien, tel un rituel⁴⁰⁷ ». On retrouve dans *Sappho* l’idée de paratopie présente dans *La saga des poules mouillées*, ce lieu hors du monde patriarcal qui offre aux femmes un endroit pour valoriser leurs affects, rituel qui rappelle une assemblée de sorcières. La poétesse Sappho est d’ailleurs qualifiée par Denise comme une « poétesse, mi-déesse, mi-femme⁴⁰⁸ », invoquant le registre du réalisme magique en dotant la poétesse de pouvoirs surnaturels. La pièce *Sappho* met aussi de l’avant dans sa distribution une grande diversité ethnique et corporelle qui célèbre toutes les femmes, concrétisant alors sur scène le projet dramaturgique de Marchessault de réunir des femmes de tous horizons sans jugement à l’égard de leur classe sociale, de leur orientation sexuelle ou de leur ethnie. Bien que les œuvres de Marchessault demeurent assez classiques dans ses figures d’autrices fictionnalisées, revaloriser Jovette Marchesault elle-même permet d’exposer une plus grande diversité et intersectionnalité dans les écritures au féminin des années 1980 et l’exemple du Théâtre de l’Affamée montre comment l’œuvre de Marchessault a exercé une grande influence auprès des générations subséquentes de dramaturges féministes. Finalement, j’affirmerais que le théâtre de Marchessault nous invite surtout à faire mieux pour préserver l’histoire littéraire au féminin et ainsi, poursuivre le travail de « déterreuse de l’histoire des femmes⁴⁰⁹ » que s’était donné Marchessault pour revaloriser nos sorcières, leurs pouvoirs et leur parole.

⁴⁰⁶ « *Sappho*. Cahier dramaturgique », *Théâtre de Quat’Sous*, 2022, p. 4.

⁴⁰⁷ « *Sappho*. Cahier dramaturgique », *op. cit.*, p. 6.

⁴⁰⁸ Marie-Ève Milot et Marie-Claude St-Laurent, *Sappho*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2022, p. 54.

⁴⁰⁹ Marchessault, *op. cit.*, p. 6.

Bibliographie

Corpus primaire

- Marchessault, Jovette, *La saga des poules mouillées*, Montréal, Éditions de la pleine lune, coll. « Théâtre », 1981, 178 p.
- , *La terre est trop courte*, Violette Leduc, Montréal, Éditions de la pleine lune, coll. « Théâtre », 1982, 157 p.

Corpus secondaire

- Conan, Laure, *Angéline de Montbrun*, édition critique établie par Nicole Bourbonnais, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du nouveau monde », 2007, 433 p.
- , *J'ai tant de sujets de désespoir. Correspondance, 1878-1924*, correspondance recueillie et annotée par Jean-Noël Dion, Varia, Montréal, 2002, 484 p.
- , *En dépit des frontières linguistiques. Correspondance littéraire entre Germaine Guèvremont et William Arthur Deacon*, édition préparée par Mariel O'Neill-Karch, Éditions David, Ottawa, coll. « Voix retrouvées », 2007, 206 p.
- French, Marilyn, *Toilettes pour femmes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Pavillons poche », 2024, 699 p.
- Guèvremont, Germaine, *Le cycle du Survenant I. Édition critique*, édition critique établie par David Décarie et Lori Saint-Martin, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du nouveau monde », 2017, 420 p.
- Guilbeault, Luce *et al.*, *La nef des sorcières*, Montréal, Quinze, 1976, 80 p.
- Hébert, Anne, *Le torrent*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2002, 175 p.
- , *Les fous de Bassan*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2007, 248 p.
- , *I. Poésie*, édition critique établie par Nathalie Watteyne, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Œuvres complètes d'Anne Hébert », 2013, 722 p.
- Leduc, Violette, *La bâtarde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980, 634 p.
- , *La chasse à l'amour*, Paris, Gallimard, 1973, 407 p.
- , *Thérèse et Isabelle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, 143 p.

- Marchessault, Jovette, « Il m'est encore impossible de chanter, mais j'écris », *Jeu : revue de théâtre*, vol. 3, n° 16, 1980, p. 207-210, en ligne, <<http://id.erudit.org/iderudit/28992ac>>, consulté le 6 octobre 2022.
- , *Alice & Gertrude, Natalie & Renée et ce cher Ernest*, Montréal, Éditions de la pleine lune, coll. « Théâtre », 1984, 139 p.
- , *Anaïs, dans la queue de la comète*, Montréal, Éditions de la pleine lune, coll. « Théâtre », 1985, 182 p.
- , *La Mère des herbes*, Montréal, Les Quinze, 1980, 241 p.
- , « Le sang des autres est le plus beau théâtre », *Études littéraires*, vol. 18, n° 3, 1985, p. 223-226, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1985-v18-n3-etudlitt2229/500728ar/resume/>>, consulté le 6 octobre 2022.
- , *Le voyage magnifique d'Emily Carr*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre Leméac », 1990, 111 p.
- , *Madame Blavatsky, spirite*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre Leméac », 1998, 100 p.
- , *Tryptique lesbien*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « ECQ », 1980, 109 p.
- Milot, Marie-Ève et Marie-Claude St-Laurent, *Sappho*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, coll. « La Nef », 2022, 171 p.
- Roy, Gabrielle, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1945, 454 p.
- , *Fragiles lumières de la terre: écrits divers 1942-1970*, nouvelle édition, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1996, 255 p.
- , *La détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2014, 563 p.
- , *Ma chère petite sœur. Lettres à Bernadette, 1943-1970*, 2e éd., édition établie par Jane Everett, Dominique Fortier et François Ricard, Montréal, Boréal, coll. « Cahiers Gabrielle Roy », 1999, 256 p.
- , *Femmes de lettres. Lettres à ses amies, 1945-1978*, édition établie par Ariane Léger et François Ricard, Montréal, Boréal, coll. « Cahiers Gabrielle Roy », 2005, 248 p.
- , « Comment j'ai reçu le Fémina », dans *Fragiles lumières de la terre: écrits divers 1942-1970*, Nouvelle édition, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1996, p. 185-200.

Roy, Gabrielle et Margaret Laurence, *Entre fleuve et rivière : correspondance entre Gabrielle Roy et Margaret Laurence*, traduit de l'anglais par Dominique Fortier et Sophie Voillot, Saint-Boniface, Winnipeg, Éditions des Plaines, 2013, 138 p.

Savard, Marie, *Bien à moi*, Montréal, Éditions de la Pleine lune, 1979, 63 p.

Todd Hénault, Dorothy, *Les terribles vivantes*, Office National du film (ONF), 1986, 81 minutes.

Uslar Pietri, Arturo, *Les lances rouges*, Paris, Gallimard, 1933, 235 p.

Corpus critique

Alexis, Jacques Stephen, « Du réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence africaine*, n° 8-9-10, novembre 1956, p. 245-271.

Amossy, Ruth, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009, en ligne, <<https://journals.openedition.org/aad/662>>, consulté le 6 mai 2025.

Anctil-Raymond, Camille, « Quand proférer, c'est faire : resignifications des filles "ingouvernables" chez Josée Yvon, Chloé Savoie-Bernard et Catherine Lalonde », Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2021, 146 f.

Anderson, Kristine J., « Review of *Réécriture des mythes: l'utopie au féminin*. Études de langue et littératures françaises no. 123, Joëlle Cauville, Metka Zupančič », *Utopian Studies*, vol. 10, n° 1, 1999, p. 171-173, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/20718026>>, consulté le 4 octobre 2023.

Andrews, Jennifer, « Rethinking the Relevance of Magic Realism for English-Canadian Literature: Reading Ann-Marie MacDonald's *Fall On Your Knees* », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 24, n° 1, 1999, p. 1-19, en ligne, <https://www.erudit.org/fr/revues/scl/1999-v24-n1-scl24_1/scl24_1art01/>, consulté le 13 septembre 2023.

Angulo, Maria-Elena, *Magic Realism: Social Context and Discourse*, New York, Routledge, 1995, 138 p.

Arentsen, Maria Fernanda, « Lise Gaboury-Diallo : entre l'esprit cartésien et le réalisme merveilleux », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 24, n° 1-2, 2012, p. 57-72, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/cfco/2020-v32-n2-cfco01118/1021930ar/>>, consulté le 7 octobre 2022.

Asayesh, Maryam Ebadi, *Patriarchy and Power in Magical Realism*, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2017, 197 p.

- Association pour les droits des gai(e)s du Québec, « Interview avec Jovette Marchessault et Josée Yvon », *Le Berdache*, n° 14, octobre 1980, p. 17-28.
- , « La terre est trop courte, Violette Leduc de Jovette Marchessault », *Le Berdache*, n° 25, novembre 1981, p. 53.
- Audet, Élane, *Le cœur pensant. Courtepointe de l'amitié entre femmes*, Québec, Le Loup de Gouttière, 2000, 250 p.
- Bahri, Deepika et al., *Genre, postcolonialisme et diversité de mouvements de femmes*, Genève, Graduate Institute Publications, 2016, 500 p.
- Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Collection tel », 2008, 471 p.
- Barkate, Jonathan, « Clara au pays de Malraux : De l'autre côté du miroir des limbes », dans Caroline Trotot, Claire Delahaye et Isabelle Mornat (dir.), *Femmes à l'œuvre dans la construction des savoirs : Paradoxes de la visibilité et de l'invisibilité*, Champs sur Marne, LISAA éditeur, coll. « Savoirs en Texte », 2020, p. 197-214, en ligne, <<https://books.openedition.org/lisaa/1288>>, consulté le 20 mai 2025.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2005, 233 p.
- Beaudin, Pauline, Marie-José Des Rivières et Chantal Hébert, « Rare au féminin : à partir d'entretiens avec des femmes metteurs en scènes de Québec », *Jeu : revue de théâtre*, n° 16, 1980, p. 115-125, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1980-n16-jeu1065501/16591ac/>>, consulté le 15 janvier 2025.
- Beaulieu, Julie, Adrien Rannaud et Lori Saint-Martin (dir.), *Génération(s) au féminin et nouvelles perspectives féministes*, Québec, Codicille éditeur, coll. « Prénance », 2018, 314 p.
- Beaulieu, Paula, « Katherine Roussos, *Décoloniser l'imaginaire. Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*. Paris, L'Harmattan, 2007, 251 p. », *Recherches féministes*, vol. 22, n° 2, Revue Recherches féministes, 2009, p. 150-153, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2011-v24-n1-rf3635/039216ar/>>, consulté le 28 mars 2023.
- Bédard, Mylène, « Jeanne Lapointe, mentore et amie », *Études littéraires*, vol. 49, n° 1, 2020, p. 65-79, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2020-v49-n1-etudlitt04943/1065516ar/>>, consulté le 28 avril 2025.
- Bednarski, Betty et Irène Oore (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal et Halifax, XYZ éditeur et Dalhousie French Studies, coll. « Documents », 1997, 203 p.

- Bernier, Stéphanie, « Au-delà de l'influence : le mentorat littéraire. Étude de la correspondance entre Louis Dantin et les Individualistes de 1925 », Thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 2018, 579 f.
- Bersianik, Louky *et al.*, « Pourquoi j'écris », *Québec français*, n° 47, 1982, p. 30-33, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/qf/1982-n47-qf1210782/56944ac/>>, consulté le 17 octobre 2023.
- , *La théorie, un dimanche*, nouvelle édition, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2018, 231 p.
- Bertin, Raymond, « Dans les mots, la subversion », *Jeu : revue de théâtre*, n° 135, 2010, p. 68-73, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2010-n135-jeu1511404/63120ac/>>, consulté le 4 octobre 2023.
- , « Le répertoire en questions », *Jeu : revue de théâtre*, n° 162, 2017, p. 14-19, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2017-n162-jeu02982/85064ac/>>, consulté le 17 octobre 2023.
- , « Jovette Marchessault », dans *L'encyclopédie canadienne*, 2021, en ligne, <<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/marchessault-jovette>>, consulté le 17 février 2025.
- Biet, Christian et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, 1050 p.
- Biron, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2010, 684 p.
- Bodal, Ewa, « Whose Magic? A Comparative Reflection on Magic Realism in Native and White Canadian Prose », dans Liliana Sikorska et Agnieszka Rzepa (dir.), *Eyes deep with unfathomable histories: the poetics and politics of magic realism today and in the past*, Frankfurt am Main et New York, Peter Lang, 2012, p. 49-63.
- Boisclair, Isabelle et Catherine Dussault Frenette, « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, 2014, p. 39-61, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/rf/1988-v1-n1-rf01646/1027917ar/>>, consulté le 17 octobre 2023.
- Bouchard, Pierre-Olivier et Marie-Frédérique Desbiens, « À l'aune d'Angéline : la vie romancée de Laure Conan », *Voix et Images*, vol. 44, n° 1, 2018, p. 13-26, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/vi/2018-v44-n1-vi04327/1056360ar/>>, consulté le 28 avril 2025.
- Bouchardeau, Huguette, *Simone de Beauvoir : biographie*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2007, 343 p.

- Bourassa, André-G., « Poules d'eau et vaches de nuit », *Lettres québécoises*, n° 23, 1981, p. 37-38, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/lq/1981-n23-lq1131530/40231ac/>>, consulté le 17 octobre 2023.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Nouv. éd., revue et corrigée, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2010, 567 p.
- Bouzonviller, Elisabeth, « Daniel Heath Justice, *Why Indigenous Literatures Matter* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 44, n° 2, 2022, p. 4, en ligne, <<https://journals.openedition.org/ces/11281>>, consulté le 29 février 2024.
- Bowers, Maggie Ann, *Magic(al) Realism*, Londres et New York, Routledge (the New Critical Idiom – Literary Studies/Cultural Studies), coll. « The New Critical Idiom – Literary Studies/Cultural Studies », 2004, 153 p.
- Boynard-Frot, Janine, « Les écrivaines dans l'histoire littéraire québécoise », *Voix et Images*, vol. 7, n° 1, 1981, p. 147-167, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/vi/1981-v7-n1-vi1401/200309ar/>>, consulté le 28 avril 2025.
- Bujnowska, Ewelina, « Existe-t-il un Macondo et des Buendía québécois dans le roman historique à la fin du XXe siècle au Québec? », *Philologica Canariensia*, n° 20, 2014, p. 27-50.
- Burgoyne, Lynda, « Théâtre et homosexualité féminine : un continent invisible », *Jeu : revue de théâtre*, n° 54, 1990, p. 114-118, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1990-n54-jeu1070825/26813ac/>>, consulté le 13 février 2025.
- , « Biographie et théâtre chez Jovette Marchessault : du « mentir-vrai » », *Jeu : revue de théâtre*, n° 60, 1991, p. 111-120, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1991-n60-jeu1069527/27589ac/resume/>>, consulté le 6 octobre 2022.
- Butler, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte-poche », 2006, 283 p.
- Caron, Mérédith, « Écrire le costume, dessiner le texte », *Jeu : revue de théâtre*, n° 31, 1984, p. 52-55, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1984-n31-jeu1065879/28457ac/>>, consulté le 17 octobre 2023.
- Carpentier, Alejo, *Prologo dans El reino de este mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 7-14 p.
- , « On the Marvelous Real in America », dans Wendy B. Faris et Lois Parkinson Zamora (dir.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham et Londres, Duke University Press, 1995, p. 75-88, en ligne,

<https://www.academia.edu/1450171/Magical_realism_and_postmodernism_decentering_privileged_centers>, consulté le 8 octobre 2022.

Castellanos, Gabriela M., « Carnival and feminism: Discourse in Jane Austen's novels », Thèse de doctorat, Université de Floride, 1990, 428 f.

Cauville, Joëlle et Metka Zupančič (dir.), *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, Atlanta, Rodopi, 1997, 266 p.

Chanady, Amaryll Beatrice, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy*, New York, Garland Publishing, coll. « Garland publications in comparative literature », 1985, 183 p.

Charbonneau, Robert, « Germaine Guèvremont », *Romanciers canadiens*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres canadiennes », 1972, p. 47-53.

Chaudhuri, Mohar, « L'histoire des grands-mères : subjectivité, généalogie, et langue au féminin dans *Comme une enfant de la terre* de Jovette Marchessault et *Pratham Pratisruti* d'Ashapurna Devi », dans Celita Lamar et Roseanna Dufault (dir.), *De l'invisible au visible : l'imaginaire de Jovette Marchessault*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2012, p. 169-182.

Cixous, Hélène, Madeleine Gagnon et Annie Leclerc, *La venue à l'écriture*, Paris, Union générale d'éditions, 1977, 151 p.

Cohen, Danielle, « This Day in History: The 1913 Women's Suffrage Parade », dans *whitehouse.gov*, 3 mars 2016, en ligne, <<https://obamawhitehouse.archives.gov/blog/2016/03/03/this-day-history-1913-womens-suffrage-parade>>, consulté le 21 avril 2025.

Collectif, *Faire partie du monde. Réflexions écoféministes*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2017, 176 p.

Collette, Frédérique, « Choisir le revers : subversion et resignification de l'idéal féminin dans *Royaume scotch tape* de Chloé Savoie-Bernard », *Voix et Images*, vol. 46, n° 3, 2021, p. 19-31, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/vi/2021-v46-n3-vi07018/1089197ar/>>, consulté le 27 septembre 2023.

Collin, Françoise, « Textualité de la libération. Liberté du texte », *Les Cahiers du CEDREF: Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes*, n° 6, 1997, p. 13-24, en ligne, <<https://journals.openedition.org/cedref/655>>.

Cossette, Gilles, « *La Mère des herbes* de Jovette Marchessault », *Lettres québécoises*, n° 20, 1980, p. 18-20.

- Cotnoir, Louise, Bersianik, Louky *et al.*, « Des rêves pour cervelles humaines », dans *La théorie, un dimanche*, Nouvelle édition, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2018, p. 169-189.
- Cotton, Élise, « Mediation and Mediators in the History Plays of Sharon Pollock and Jovette Marchessault », Thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 2004, 208 f.
- Couprie, Alain, *Le théâtre : texte, dramaturgie, histoire*, Paris, Armand Colin, 2005, 127 p.
- Couture-Grondin, Élise, « La réécriture féministe et anticoloniale de l'histoire à partir du récit de soi dans *Le crachat solaire* (1975) de Jovette Marchessault », *Arborescences*, n° 11, 2021, p. 71-90, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2021-n11-arbo06986/1088911ar/>>, consulté le 15 novembre 2022.
- Cyr, Catherine, « Ambivalences du maternel et du féminin dans le théâtre de Dominick Parenteau-Lebeuf et d'Evelyne de la Chenelière », dans Julie Beaulieu, Adrien Rannaud et Lori Saint-Martin (dir.), *Génération(s) au féminin et nouvelles perspectives féministes*, Québec, Codicille éditeur, coll. « Prénance », 2018, p. 177-210.
- Damrosch, David, *What is world literature ?*, Princeton, Princeton University Press, coll. « Translation / transnation », 2003, 324 p.
- Danan, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, 1re éd, Arles, Actes sud, coll. « Apprendre », 2010, 76 p.
- Dassylva, Martial, « Les tourbillons Leduc, Guilbeault et Marchessault », *La Presse*, Montréal, 24 novembre 1981, p. B3.
- David, Carole *et al.*, *Josée Yvon*, Québec, Les Herbes rouges, coll. « Essais », 2025, 240 p.
- David, Gilbert (dir.), *Le théâtre contemporain au Québec, 1945-2015*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2020, 637 p.
- De Courtivron, Isabelle, « From Bastard to Pilgrim: Rites and Writing for Madame », *Yale French Studies*, n° 72, 1986, p. 133-148, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/2930231>>, consulté le 8 mai 2025.
- , « Violette Leduc : L'enfermée pèlerine », *Les cahiers du GRIF*, n° 39, 1988, p. 49-53, en ligne, <https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1988_num_39_1_1769>, consulté le 8 mai 2025.
- De Grandpré, Pierre (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec*, vol. 2, Montréal, Beauchemin, 1968, 546 p.
- , (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec*, vol. 1, Montréal, Beauchemin, 1971, 474 p.

- De La Campa, Román, « Magical Realism and World Literature: A Genre for the Times? », *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 23, n° 2, 1999, p. 205-219, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/27763542>>, consulté le 8 octobre 2022.
- Delbaere, Jeanne, « Magic Realism: The Energy of the Margins », dans Theo D’Haen et Johannes Willem Bertens (dir.), *Postmodern Fiction in Canada*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 75-104.
- Desrochers, Nadine, « Le théâtre des femmes », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Saint-Laurent, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 2001, p. 111-132.
- D’Haen, Theo, « Magic Realism and Postmodernism », dans Wendy B. Faris et Lois Parkinson Zamora (dir.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham et Londres, Duke University Press, 1995, p. 407-427.
- Donais de Waele, Marie-Ève, « Violence, impasse et histoire dans *Le Premier Jardin* d’Anne Hébert et *Un rêve québécois* de Victor-Lévy Beaulieu », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2016, 91 f.
- Doyon, Frédérique, « Féminisme latent et renversement esthétique », *Jeu : revue de théâtre*, n° 156, 2015, p. 46-49, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2015-n156-jeu02070/78624ac/>>, consulté le 27 septembre 2023.
- Ducrocq-Poirier, Madeleine *et al.* (dir.), *Anne Hébert, parcours d’une œuvre : Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, L’Hexagone, 1997, 454 p.
- Dufault, Roseanna et Celita Lamar (dir.), *De l’invisible au visible : l’imaginaire de Jovette Marchessault*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2012, 287 p.
- Dumas, Olivier, *La scène québécoise au féminin, 12 coups de théâtre: 1974-1988*, Lachine, Éditions de la pleine lune, 2018, 234 p.
- Dumas, Olivier, « Un théâtre de l’extrême - Entrevue avec Michelle Rossignol et Louise Lemieux », dans *La scène québécoise au féminin, 12 coups de théâtre: 1974-1988*, Lachine, Éditions de la pleine lune, 2018, p. 162-176.
- Dumont, Fabienne, « Les années 1968 des plasticiennes. Création de collectifs et ruptures dans les parcours individuels », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 29, 2009, p. 141-151, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/44405858>>, consulté le 27 août 2024.
- Dupuis, Michel et Albert Mingelgrün, « Pour une poétique du réalisme magique », dans Jean Weisgerber (dir.), *Le Réalisme magique – Roman. Peinture. Cinéma.*, Bruxelles, L’Âge d’Homme, 1987, p. 219-232.

- Eco, Umberto, *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972, 448 p.
- Encyclopædia Universalis, « Définition de suprahistorique - étymologie, synonymes, exemples », dans *Encyclopædia Universalis*, 2025, en ligne, <<https://www.universalis.fr/dictionnaire/suprahistorique/>>, consulté le 24 avril 2025.
- Faris, Wendy B., *Ordinary enchantments: magical realism and the remystification of narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004, 323 p.
- Faris, Wendy B. et Lois Parkinson Zamora (dir.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham et Londres, Duke University Press, 1995, 581 p.
- Fayolle, Azélie, *Des femmes et du style : Pour un feminist gaze*, Paris, Éditions Divergences, 2023, 212 p.
- Federici, Silvia, *Caliban et la Sorcière : Femmes, corps et accumulation primitive*, senonevero, Montreuil-sous-Bois, entremonde, 2017, 410 p.
- Féral, Josette, « La place des femmes dans les théories actuelles du jeu théâtral : l'exemple de Pol Pelletier », dans Betty Bednarski et Irène Oore (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal et Halifax, XYZ éditeur et Dalhousie French Studies, coll. « Collection Documents », 1997, p. 105-117.
- Forsyth, Louise H., « Jouer aux éclats : l'inscription spectaculaire des cultures de femmes dans le théâtre de Jovette Marchessault », *Voix et Images*, n° 47, 1991, p. 230-244.
- , « Jovette Marchessault dramaturge : vers une théâtralité au féminin », dans Celita Lamar et Roseanna Dufault (dir.), *De l'invisible au visible : l'imaginaire de Jovette Marchessault*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2012, p. 185-207.
- Fortier, Frances, Andrée Mercier et René Audet, *La transmission narrative : modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Collection contemporanéités », 2011, 366 p.
- Garneau, Marie-Claude, « Affiliation, génération symbolique et théâtre féministe : une lecture croisée entre Françoise Collin et Jovette Marchessault », *FéminÉtudes*, n° 20, 2015, p. 20-27, en ligne, <<http://numerique.banq.qc.ca/>>, consulté le 11 octobre 2022.
- , « “Lieu(x) possible(s)” : écrire une génération symbolique féministe et lesbienne », Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2016, 124 f.
- Garneau, Marie-Claude et Julie-Michèle Morin, « *La saga des poules mouillées : ça continue?* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 162, 2017, p. 41-45.
- Garneau, Marie-Claude, « L'intertextualité dans la dramaturgie féministe : la construction de “générations symboliques” de femmes dans le théâtre de Jovette Marchessault », dans Julie

- Beaulieu, Adrien Rannaud et Lori Saint-Martin (dir.), *Génération(s) au féminin et nouvelles perspectives féministes*, Québec, Codicille éditeur, coll. « Collection Prénance », 2018, p. 33-57.
- Gemis, Vanessa, « Femmes et champ littéraire en Belgique francophone (1880-1940) », *Sociétés contemporaines*, vol. 78, n° 2, juillet 2010, p. 15-37, en ligne, <<https://shs.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2010-2-page-15>>, consulté le 28 avril 2025.
- Gilbert, Paula Ruth, *Violence and the female imagination: Quebec's women writers re-frame gender in North American cultures*, McGill-Queen's University Press, Montreal ; Ithaca, McGill-Queen's University Press, 2006, 426 p.
- Goldmann, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1986, 372 p.
- Haen, Theo d', *A history of world literature*, [Fully revised and expanded edition], Abingdon, Oxon, Routledge, 2024, s. p.
- Hall, Colette Trout, *Violette Leduc, la mal-aimée*, Amsterdam ; Atlanta, Rodopi, coll. « Collection monographique Rodopi en littérature française contemporaine », 1999, 156 p.
- Hamelin, Louis, « Les temps superposés : chronique d'un non-liseur de poésie », dans *Le Devoir*, 12 janvier 2013, en ligne, <<https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/368061/les-temps-superposes-chronique-d-un-non-liseur-de-poesie>>, consulté le 22 février 2024.
- Hancock, Geoff, *Invisible Fictions: Contemporary Stories from Quebec*, Toronto, Anansi Press, 1987, 437 p.
- Hannan, Annika Linda, « The Power of Magic: Representations of Women in Selected Contemporary Magic Realist Fiction from Latin America, English Canada, and Québec », Thèse de doctorat, Université de Toronto, 2001, 1243 f.
- Hébert, Chantal et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec : Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, 324 p.
- Hébert, Pierre, « Le roman québécois depuis 1975 : quelques aspects saillants », *The French Review: Journal of the American Association of Teachers of French*, vol. 61, n° 6, mai 1988, p. 899-909.
- Hébert, Pierre, Kenneth Landry et Yves Lever (dir.), *Dictionnaire de la censure au Québec : littérature et cinéma*, Saint-Laurent, Fides, 2006, 715 p.
- Hébert, Véronique, « Le chamanisme chez Jovette Marchessault », Mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, 2018, 104 f.

- , « Wasikahikan, théâtralité du territoire atikamekw et parcours de recherche-crédation », *Revue d'études autochtones*, vol. 51, n° 2-3, 2021, p. 103-111, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/reauto/2021-v51-n2-3-reauto07780/1097381ar/>>, consulté le 22 février 2024.
- Hinchcliffe, Peter et Ed Jewinski (dir.), *Magic Realism and Canadian Literature: Essays and Stories*, Waterloo, University of Waterloo Press, 1986, 126 p.
- Huberland, Manon, « Femmes telluriques : pour une lecture écoféministe de *La mère des herbes de Jovette Marchessault* », Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2021, 112 f.
- Hubert, Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, 4e édition, Paris, Armand Colin, coll. « Collection U », 2021, 343 p.
- Irigaray, Luce, « Quand nos lèvres se parlent », *Parlez-vous française ? Femmes et langages I*, n° 12, « Les cahiers du GRIF », 1976, p. 23-28, en ligne, <https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1976_num_12_1_1073>, consulté le 9 avril 2025.
- , *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « La Critique », 1984, 198 p.
- , *Sexes et parentés*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Collection “Critique” », 1987, 221 p.
- Jacques, Hélène, « Jovette Marchessault, la passeuse de mémoires », *Jeu : revue de théâtre*, n° 176, 2020, p. 92-95, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2020-n176-jeu05725/94649ac/>>, consulté le 6 octobre 2022.
- Jansiti, Carlos, *Violette Leduc*, Paris, Grasset, 1999, 520 p.
- Jefferson, Ann, Pierre-Emmanuel Dauzat et Aude de Saint-Loup, *Nathalie Sarraute*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2019, 486 p.
- Justice, Daniel Heath, *Why indigenous literatures matter*, Waterloo, Wilfrid Laurier university press, coll. « Indigenous studies series », 2018, 284 p.
- Kaiser, Birgit Mara, « Worliding CompLit: Diffractive Reading with Barad, Glissant and Nancy », *Parallax*, vol. 20, n° 3, 2014, p. 274-287.
- Kulessa, Rotraud Von, « La femme auteur à l'époque 1900 : débat et tentatives de légitimation », dans Delphine Naudier et Brigitte Rollet (dir.), *Genre et légitimité culturelle : Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2007, p. 99-120.

Labrecque, Marie, « *Sappho*, un spectacle qui relève de la guérison », *Le Devoir*, Montréal, 5 mars 2022.

« La Marche mondiale des femmes », dans *Conseil du statut de la femme*, 2025, en ligne, <<https://csf.gouv.qc.ca/egalite-et-societe/marche-mondiale-des-femmes/>>, consulté le 21 avril 2025.

Lafon, Dominique (dir.), *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Saint-Laurent, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 2001, 523 p.

Laillou Savona, Jeannelle, « La présence lesbienne dans le théâtre féministe québécois des années 1975-1985 chez Marie-Claire Blais, Pol Pelletier et Jovette Marchessault », *Voix et Images*, vol. 36, n° 1, 2010, p. 115-129, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/vi/2010-v36-n1-vi3972/045238ar/>>, consulté le 6 octobre 2022.

Laillou Savona, Jeannette, « Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977, 316 pages. », *Études littéraires*, vol. 13, n° 3, 1980, p. 565-569, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1980-v13-n3-etudlitt2214/500534ar/>>, consulté le 27 août 2024.

Lamar, Celita, « Nature and Art in the Dramatic Voyages of Jovette Marchessault and Emily Carr », *The French Review*, vol. 78, n° 6, 2005, p. 1171-1179.

Lamoureux, Diane, *L'amère patrie : Féminisme et nationalisme dans le Québec contemporain*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2001, 181 p.

Landry, Pierre-Luc, « Éloge de la relecture ou L'invraisemblance qui réactive le récit : Pour une (re)lecture réaliste magique du roman *Un an* de Jean Echenoz », dans *Salon Double : observatoire de la littérature contemporaine*, 2 décembre 2010, en ligne, <<http://salondouble.contemporain.info/antichambre/eloge-de-la-relecture-ou-l-invraisemblance-qui-reactive-le-recit>>, consulté le 27 septembre 2022.

———, « *Les corps extraterrestres* (roman): suivi de Le jeu réaliste magique de la fiction : le réalisme magique narratif comme posture de lecture paradoxale (étude) et de Une thèse “100 modèles” : méthode et recherche-crédation (petit essai) », Thèse de doctorat, Université Laval, 2013, 422 f.

Larue, Anne, *Fiction, féminisme et postmodernité : Les voies subversives du roman contemporain à grand succès*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2010, 238 p.

Larue-Langlois, Jacques, « Depuis dix ans... », *Jeu : revue de théâtre*, n° 47, 1988, p. 113-116, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1988-n47-jeu1068014/28079ac/>>, consulté le 17 octobre 2023.

- Lasserre, Audrey, « La volonté de savoir », *Fabula-LhT*, n° 7, 2010, en ligne, <<https://www.fabula.org:443/lht/7/lasserre.html>>, consulté le 28 avril 2025.
- Le Clézio, Marguerite, « Poétique et/ou politique : Le théâtre de Jovette Marchessault », *North Dakota Quarterly*, vol. 52, n° 3, 1984, p. 100-106, en ligne, <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015076465379&view=1up&seq=281&q1=jovette>>.
- Le Robert illustré 2021*, Nouvelle éd. millésime 2021, Paris, Dictionnaires le Robert-Sejer, 2020, 2130 p.
- Lee, Mark D., « L'écriture et la vie : Nathalie Sarraute », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, 1999, p. 143-154, en ligne, <<https://www-jstor-org.acces.bibl.ulaval.ca/stable/40837280?seq=1>>.
- Lefebvre-Faucher, Valérie, *Promenade sur Marx. Du côté des héroïnes*, Montréal, Les éditions du Remue-ménage, coll. « Micro r-m », 2020, 71 p.
- Lemieux, Louise, « Devant la création : entretien avec Michelle Rossignol », *Jeu : revue de théâtre*, n° 25, 1982, p. 198-212, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1982-n25-jeu1062658/28277ac/>>, consulté le 17 octobre 2023.
- Lemieux, Pierre H., « Anne Hébert », dans *L'encyclopédie canadienne*, 2018, en ligne, <<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/anne-hebert>>, consulté le 5 mars 2025.
- Lemieux, Pierre-Hervé, *Entre songe et parole : Structure du "Tombeau des rois" d'Anne Hébert*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, coll. « Cahiers du Centre de recherche en civilisation canadienne-française », 1978, 249 p.
- Lepage, Yvan G., *Germaine Guèvremont : la tentation autobiographique*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Collection Œuvres et auteurs », 1998, 205 p.
- Lepage, Yvan G. et Daniel Baird, « Germaine Guèvremont », dans *L'encyclopédie canadienne*, 2015, en ligne, <<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/germaine-guevremont>>, consulté le 19 avril 2025.
- Lequin, Lucie, « En quête d'une plénitude qui fait le son, parler pour soi : *La Saga des poules mouillées* », dans Roseanna Dufault et Celita Lamar (dir.), *De l'invisible au visible : l'imaginaire de Jovette Marchessault*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2012, p. 207-227.
- L'Hérault, Pierre, « L'espace immigrant et l'espace amérindien dans le théâtre québécois depuis 1977 », *Dalhousie French Studies*, vol. 41, 1997, p. 151-167, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/40837202>>, consulté le 6 octobre 2022.

- Loroux, Nicole, *La voix endeuillée : Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1999, 185 p.
- Luneau, Marie-Pier, « Pour le meilleur et pour le pire : évolution des figures auctoriale et éditoriale au Québec », *Documentation et bibliothèques*, vol. 51, n° 2, 2005, p. 69-77, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/documentation/2005-v51-n2-documentation01821/1030088ar/>>, consulté le 7 mai 2025.
- MacArthur, Laura Michelle, « Re-viewing Reception: Criticism of Feminist Theatre in Montreal and Toronto, 1976 to Present », Thèse de doctorat, University of Toronto, 2014, 311 f.
- Macé, Éric, *L'Après-patriarcat*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2016, 171 p.
- Maingueneau, Dominique, *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Arman Colin, coll. « Collection U », 2004, 262 p.
- Marchiex, Daniel, « “L'épreuve du feu” dans *Le Premier Jardin* : de la confiscation des origines à la “vivifiante hystérie” », dans Madeleine Ducrocq-Poirier *et al.* (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une oeuvre : Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 355-367.
- Maréchale, Mariève, « Des tiers espaces pour conjurer l'absence : (re)découvrir les écritures lesbiennes québécoises », *Quebec Studies*, vol. 59, n° 1, juin 2015, p. 71-85, en ligne, <<http://www.liverpooluniversitypress.co.uk/journals/id/51/volume/59/issue/1/article/54247>>, consulté le 6 octobre 2022.
- Marks, Elaine, George Stambolian et Richard Howard (dir.), *Homosexualities and French Literature : Cultural Contexts/Critical Texts*, Ithaca ; Londres, Cornell University Press, 1979, 398 p.
- Marks, Elaine, « Lesbian intertextuality », dans Elaine Marks, George Stambolian et Richard Howard (dir.), *Homosexualities and French Literature : Cultural Contexts/Critical Texts*, Ithaca ; Londres, Cornell University Press, 1979, p. 353-377, en ligne, <<http://archive.org/details/homosexualitiesf0000stam>>, consulté le 8 mai 2025.
- Marois, Thérèse, « Mythes féministes : *La saga des poules mouillées* au T.N.M. », *Jeu : revue de théâtre*, vol. 3, n° 20, 1981, p. 52-56.
- Martin, Marianne, « *L'illumineuse*, suivi de “La claque de feu monumentale” : mysticisme et féminisme dans *La pérégrin chérubinique* de Jovette Marchessault », Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2020, 111 f.

Mauguière, Bénédicte, *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec (1970-1980)*, Peter Lang, 1997, 406 p.

———, « Réécriture du mythe et création d'une utopie chez Jovette Marchessault », dans Joëlle Cauville et Metka Zupančič (dir.), *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, Atlanta, Rodopi, 1997, p. 177-187, en ligne, <https://books.google.ca/books?id=ZE9UrB_IJG4C&pg=PP6&hl=fr&source=gbs_select_ed_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false>.

McBride, Jessica, « Alternative Biographies: (Re)telling Feminine (Hi)stories in Selected 20th-Century Texts by Québécois Women Writers », Thèse de doctorat, Université du Connecticut, 2017, 245 f.

McQuain Bentaous, Taryn, « La maternité symbolique et la création littéraire dans l'univers au féminin de Jovette Marchessault », dans Roseanna Dufault et Celita Lamar (dir.), *De l'invisible au visible : l'imaginaire de Jovette Marchessault*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2012, p. 111-127.

Michaud, Ginette, « *La terre est trop courte, Violette Leduc* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 24, 1982, p. 124-125, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1982-n24-jeu1067077/29484ac/>>, consulté le 8 octobre 2022.

Morin, Lise, *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985: entre le hasard et la fatalité*, Québec, Nuit blanche, coll. « Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval », 1996, 300 p.

Moss, Jane, « Le corp(u)s théâtral des femmes », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 46, 2009, p. 15-32, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2009-n46-annuaire3980/045370ar/>>, consulté le 11 juin 2025.

Naudier, Delphine et Brigitte Rollet (dir.), *Genre et légitimité culturelle : Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2007, 165 p.

Naudier, Delphine, « La légitimité littéraire des écrivaines : une reconnaissance en trompe-l'œil ? Les lauréates du Goncourt », dans Delphine Naudier et Brigitte Rollet (dir.), *Genre et légitimité culturelle : Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2007, p. 121-142.

Naugrette, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, 3e édition, Paris, Armand Colin, coll. « Cours », 2016, 347 p.

Nepveu, Pierre et François Ricard (dir.), « *Le Survenant et Bonheur d'occasion* : rencontre de deux mondes », *Études françaises*, vol. 33, n° 3, 1997, p. 145, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1997-v33-n3-etudfr1086/>>, consulté le 27 juin 2025.

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

Ohdio Radio-Canada, *Découverte*, coll. « Laissez-nous raconter : L'histoire crochie », 21 minutes, en ligne, <<https://ici.radio-canada.ca/ohdio/balados/7628/autochtones-traditions-communautes-langue-territoire/466220/amerique-canada-territoire-decouverte-depossession>>, consulté le 23 juillet 2025.

Orenstein, Gloria, « Les voyages visionnaires de trois créatrices féministes-matristiques : Emily Carr, Jovette Marchessault et Gloria Orenstein », *Voix et Images*, vol. 16, n° 2, 1991, p. 253-261.

Orenstein, Gloria Feman, *The Theater of the Marvelous: Surrealism and the Contemporary Stage*, New York, New York University Press, 1975, 315 p.

Parent, Catherine, « La figure d'autrice au Québec : enjeux et méthodes », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 33, octobre 2023, en ligne, <<https://journals.openedition.org/contextes/11463>>, consulté le 28 avril 2025.

Pelletier, Francine, « La terre s'allonge, Violette Leduc », *La vie en rose*, décembre 1981, p. 45-47, en ligne, <<https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2226115?docsearchtext=la%20vie%20en%20rose%201981>>.

Pelletier, Pol, « 2008-2017 », dans *Pol Pelletier*, 30 avril 2017, en ligne, <<https://polpelletier.com/annees-2010/>>, consulté le 15 octobre 2022.

———, « En temps de COVID, tout est permis ? NON ! Pol prend soin de Jovette disparue. », dans *Jeu : revue de théâtre*, 22 janvier 2021, en ligne, <<https://revuejeu.org/2021/01/22/en-temps-de-covid-tout-est-permis-non-pol-prend-soin-de-jovette-disparue/>>, consulté le 15 octobre 2022.

———, « Marchessault lue par Pelletier », dans *Jeu : revue de théâtre*, 25 août 2022, en ligne, <<https://revuejeu.org/2022/08/25/financer-transport-boite-documents/>>, consulté le 15 octobre 2022.

———, « Jovette Marchessault visionnaire », dans Roseanna Dufault et Celita Lamar (dir.), *De l'invisible au visible : l'imaginaire de Jovette Marchessault*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2012, p. 39-43.

Perez, Richard et Lyn Di Iorio Sandin (dir.), *Moments of magical realism in U.S. ethnic literatures*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, 279 p.

- Pestre de Almeida, Lilian, « *Le premier jardin : mémoire collective et mémoire individuelle dans le roman d'Anne Hébert* », *Francofonie*, n° 30, 1996, p. 17-51, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/43015964>>, consulté le 7 mai 2025.
- Picard, Sophie, « Clara Malraux et Jeanne Stern, deux traductrices-créatrices franco-allemandes de l'entre-deux-guerres », *Cahiers d'Études Germaniques*, n° 81, 2021, p. 117-130, en ligne, <<https://journals.openedition.org/ceg/14905>>, consulté le 20 mai 2025.
- Pimentel Biscaia, Maria Sofia, *Postcolonial and Feminist Grotesque: Texts of Contemporary Excess*, Berne ; New York, Peter Lang, 2011, 454 p.
- Poirier, Martin, « Identités en devenir et famille subvertie dans l'œuvre de Jovette Marchessault », *Mémoire de maîtrise*, Université du Québec à Montréal, 1995, s. p.
- Potvin, Claudine (dir.), « Dossier Jovette Marchessault », *Voix et Images*, vol. 16, n° 2, Hiver 1991, p. 366, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/vi/1991-v16-n2-vi1359/>>.
- Poulin, Gabrielle, « Félicité Angers (Laure Conan) », dans *L'encyclopédie canadienne*, 2014, en ligne, <<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/felicite-angers-laure-conan>>, consulté le 17 février 2025.
- « Prix Jovette-Marchessault », dans *Théâtre Espace Go*, en ligne, <<https://espacego.com/prix-jovette-marchessault/>>, consulté le 28 août 2025.
- Pruner, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2010, 127 p.
- Reid, Martine, *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature et genre », 2011, 214 p.
- Ricard, François, « Relire G. Guèvremont », *Courrier Riviera*, 21 septembre 1977, p. 70.
- , *Gabrielle Roy : une vie*, édition mise à jour, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact », 2000, 646 p.
- Ricouart, Janine, « La question des origines dans le triptyque autobiographique de Jovette Marchessault », dans Roseanna Dufault et Celita Lamar (dir.), *De l'invisible au visible : l'imaginaire de Jovette Marchessault*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2012, p. 91-111.
- Robert, Lucie, « Théâtre et féminisme au Québec », *Québec français*, n° 137, 2005, p. 43-46, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2005-n137-qf1182140/55483ac/>>, consulté le 17 octobre 2023.
- , « Le grand récit féminin ou de quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec : Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec,

- Presses de l'Université Laval, 2004, p. 61-85, en ligne, <<http://archive.org/details/lanarrativitecon0000unse>>, consulté le 8 mai 2025.
- Roh, Franz, « Magic realism: Post-Expressionism », dans Wendy B. Faris et Lois Parkinson Zamora (dir.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham et Londres, Duke University Press, 1995, p. 16-31, en ligne, <https://www.academia.edu/1450171/Magical_realism_and_postmodernism_decentering_privileged_centers>, consulté le 8 octobre 2022.
- Roussos, Katherine, *Décoloniser l'imaginaire : du réalisme magique chez Maryse Condé*, Sylvie Germain et Marie NDiaye, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2007, 251 p.
- Roy, Julie et Chantal Savoie, « De la couventine à la débutante : signature féminine et mise en scène de soi dans la presse au XIX^e siècle », *La lettre et la presse : poétique de l'intime et culture médiatique*, « Médias 19 », 2021, en ligne, <<https://www.medias19.org/publications/la-lettre-et-la-presse-poetique-de-lintime-et-culture-mediatique/de-la-couventine-la-debutante-signature-feminine-et-mise-en-scene-de-soi-dans-la-presse-au-xixe-siecle>>, consulté le 28 avril 2025.
- Rubin, Gayle, *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, Paris, EPEL, 2010, 484 p.
- Ruprecht, Alvina, « Le discours dramatique de la femme : langage et identité chez Jovette Marchessault et Denise Boucher », *Quebec Studies*, n° 3, 1985, p. 169-183, en ligne, <https://liverpoolup.cloudpublish.co.uk/read/?id=53496&type=journal_article&cref=LUP1133&peref=&drm=soft&exit=https%3A%2F%2Fwww.liverpooluniversitypress.co.uk%2Fjournals%2Fid%2F51%2Fvolume%2F3%2Fissue%2F1%2Farticle%2F53496&p=6&uid=LUP&t=1665071267&h=eedb41c38b9019aa1629e4668ced824b>.
- Rzepa, Agnieszka et Liliana Sikorska (dir.), *Eyes Deep with Unfathomable Histories: the Poetics and Politics of Magic Realism Today and in the Past*, Frankfurt am Main et New York, Peter Lang, 2012, 162 p.
- Saint-Martin, Lori, « De la mère patriarcale à la mère légendaire : Triptyque lesbien de Jovette Marchessault », *Voix et Images*, n° 47, 1991, p. 244-253.
- , *L'autre lecture : la critique au féminin et les textes québécois. Tome I*, Montréal, XYZ éditeur, 1992, 215 p.
- « Sappho. Cahier dramaturgique », *Théâtre de Quat'Sous*, 2022, p. 1-14, en ligne, <https://quatsous.com/programmation/saison-2021-2022/sappho>.
- Sasser, Kim et Christopher Warnes (dir.), *Magical Realism and Literature*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, coll. « Cambridge critical concepts », 2020, 406 p.

- Savoie, Marie-Pier, « La lettre comme lieu d'invention d'un destin littéraire : le cas de Félicité Angers (Laure Conan) », *Mémoire de maîtrise*, Université Laval, 2015, 118 f.
- Savoie-Bernard, Chloé, « Inventaire pendant liquidation : expériences du temps dans les écritures au féminin au Québec 1970-1990 », *Thèse de doctorat*, Université de Montréal, 2021, 341 f.
- Scheel, Charles W., *Réalisme magique et réalisme merveilleux: des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, 2005, 256 p.
- Schroeder, Shannin, « Lifting "the Weight of the Continent": Magical Realism on the North American Landscape », dans Lyn Di Iorio Sandín et Richard Perez (dir.), *Moments of Magical Realism in US Ethnic Literatures*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 213-240.
- , « Breaking Boundaries: The Tale of North American Magical Realism », dans Christopher Warnes et Kim Sasser (dir.), *Magical realism and literature*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Critical Concepts », 2020, p. 164-181.
- Scott, Gail, « Une féministe au carnaval », dans Louky Bersianik *et al.* (dir.), *La théorie, un dimanche*, Nouvelle édition, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2018, p. 49-85.
- Segond, Louis (dir.), *La Sainte Bible*, La Société biblique, 1879, 1128 p.
- Seys, Elisabeth, « Carlo Jansiti, *Violette Leduc*, Paris, Grasset, 1999, 494 p. », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 11, 2000, p. 1-2, en ligne, <<https://journals.openedition.org/clio/234>>, consulté le 8 mai 2025.
- Sigurdsson, Sverrir, « What Is A Saga? », dans *Icelandic Roots*, 6 avril 2022, en ligne, <<https://www.icelandicroots.com/post/what-is-a-saga>>, consulté le 25 février 2025.
- Simard, Louise, *Laure Conan : la romancière aux rubans*, Montréal, XYZ, coll. « Grandes figures », 1995, 215 p.
- Slemon, Stephen, « Magic Realism and Postcolonial Discourse », dans Wendy B. Faris et Lois Parkinson Zamora (dir.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham et Londres, Duke University Press, 1995, p. 407-427, en ligne, <https://www.academia.edu/1450171/Magical_realism_and_postmodernism_decentering_privileged_centers>, consulté le 8 octobre 2022.
- Smart, Patricia, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, XYZ éditeur, 2003, 372 p.
- Smith, Donald, « Jovette Marchessault : de la femme tellurique à la démythification sociale », *Lettres québécoises*, n° 27, 1982, p. 52-58, en ligne,

<<https://www.erudit.org/fr/revues/lq/1982-n27-lq1138802/39642ac/>>, consulté le 6 octobre 2022.

Takolander, Maria, *Catching butterflies: Bringing Magical Realism to Ground*, vol. 116, Berne, Peter Lang, coll. « European University Studies. Comparative literature », 2007, 265 p.

Thibault, Geneviève, « Lori Saint-Martin (dir.) : “Féminisme et forme littéraire. Lectures au féminin de l’œuvre de Gabrielle Roy”, Cahiers de l’IREF. », *Recherches féministes*, vol. 12, n° 2, 1999, p. 199-205, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/rf/1999-v12-n2-rf1660/058059ar/>>, consulté le 7 mai 2025.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris, coll. « Points », 2015, 188 p.

Toffoli, Camille, « Des contingents de pleureuses », *Liberté*, n° 322, 2018, p. 4-5, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/liberte/2018-n322-liberte04217/89588ac/>>, consulté le 16 juin 2025.

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1996, 294 p.

———, *Lire le théâtre 2 : L’école du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, 352 p.

———, *Lire le théâtre 3 : Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, 217 p.

———, *Les termes clés de l’analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2015, 105 p.

Eleni Varika, « La révolte des dames. Genèse d’une conscience féministe dans la Grèce du XIX^e siècle (1833-1908) », Thèse de doctorat, Paris VII, 1986, 476 f.

Vergereau-Dewey, S. Pascale, « Passé recomposé, matriarcat jouissif et “filiation” chez Jovette Marchessault », dans Roseanna Dufault et Celita Lamar (dir.), *De l’invisible au visible : l’imaginaire de Jovette Marchessault*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2012, p. 127-155.

Vergès, Françoise, *Un féminisme décolonial*, Paris, La Fabrique éditions, 2019, 143 p.

Viollet, Catherine, « Relire *Thérèse et Isabelle* de Violette Leduc... à la lumière de sa genèse », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 4, décembre 2012, en ligne, <<https://journals.openedition.org/fixxion/6561?lang=en>>, consulté le 16 février 2025.

Voldeng, Evelyn, « L’intertextualité dans les écrits féminins d’inspiration féministe », *Voix et Images*, vol. 7, n° 3, 1982, p. 523-530, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/vi/1982-v7-n3-vi1399/200346ar/>>, consulté le 6 octobre 2022.

Walsh Matthews, Stéphanie, « Le réalisme magique dans la littérature contemporaine québécoise », Thèse de doctorat, Université de Toronto, 2012, 290 f.

Watteyne, Nathalie, « Jeanne Lapointe et Anne Hébert : une longue amitié », *Études littéraires*, vol. 49, n° 1, 2020, p. 53-64.

Weisgerber, Jean (dir.), *Le Réalisme magique : roman, peinture et cinéma*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Cahiers des avant-gardes », 1987, 301 p.