

« La violence des hommes me fait horreur » :
la représentation de la tuerie de l'École polytechnique dans le théâtre canadien

by

Paméla Fraser
BA in French, University of Victoria, 2018

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree of

MA IN FRENCH LITERATURE, LANGUAGE AND CULTURE

in the Department of French

© Paméla Fraser, 2020
University of Victoria

All rights reserved. This thesis may not be reproduced in whole or in part, by photocopy
or other means, without the permission of the author.

Supervisory Committee

« La violence des hommes me fait horreur » :
la représentation de la tuerie de l'École Polytechnique dans le théâtre canadien

by

Paméla Fraser
BA in French, University of Victoria, 2018

Supervisory Committee

Dr. Sara Harvey, Department of French
Co-Supervisor

Dr. Pierre-Luc Landry, Department of French
Co-Supervisor

Dr. Julianne Pidduck, Department of Communications, Université de Montréal
Outside Member

Abstract

Supervisory Committee

Dr. Sara Harvey, Department of French

Co-Supervisor

Dr. Pierre-Luc Landry, Department of French

Co-Supervisor

Dr. Julianne Pidduck, Department of Communications, Université de Montréal

Outside Member

This thesis examines the representation of the Polytechnique massacre in Canadian theatre. Utilizing a corpus of four Canadian plays, this study analyzes how trauma, feminism and commemoration intertwine in theatrical representations of this event. The findings demonstrate that the ways in which we represent the Polytechnique massacre are not neutral. They underscore our understandings and our beliefs relative to this event. In particular, this study demonstrates that in these plays, male characters talk more often and for longer than female characters. In addition, it analyzes how the recurrent topic of the “crisis of masculinity” is portrayed within this corpus. This study aims to participate in the constant reinterpretation of history, in order to question the narratives that have been passed down to us about the Polytechnique Massacre.

Table of Contents

Supervisory Committee	ii
Abstract	iii
Table of Contents	iv
List of Tables	v
Introduction.....	1
Toile de fond : le regard féministe posé sur l'événement	3
Méthodologie	4
1. Le trauma	5
2. Le point de vue féministe et le politique.....	7
État de la question	10
1. Autres représentations artistiques ou médiatiques	11
2. Études universitaires sur les quatre œuvres	14
Plan de la thèse.....	16
Chapitre 1 : Trauma	18
Historique et définition du terme « trauma »	19
Littérature du trauma.....	20
Le thème de l'alcoolisme : regards sur le trauma des personnages	23
Les signes qui ne trompent pas : folie et obsession comme esthétique et éthique de la crise.....	30
Des fins équivoques sur la résolution du trauma : le suicide tragique.....	40
Chapitre 2 : Le féminisme et le politique.....	49
Une représentation artistique à vision féministe de la tuerie	50
Le genre des dramaturges : un symptôme du pouvoir attribué aux hommes pour dialoguer sur ce geste misogyne	54
L'attribution de la parole : un partage inégal entre les deux sexes	55
La masculinité « en crise » : la focalisation sur la souffrance des personnages masculins.....	58
La masculinité : construction d'une identité de genre masculine stéréotypée	63
La vision féministe : rendre visibles la catégorie ciblée, la misogynie et l'antiféminisme du geste	68
La dichotomie entre l'homme victime et la femme forte	80
Chapitre 3 : La commémoration	84
Une première définition de la commémoration	84
La nature politique de la commémoration	86
Programmation et revue de presse	90
Conclusion	99
Ouverture	101
Bibliographie.....	104
Appendice A	113

List of Tables

Table 1. La distribution de la parole entre personnages masculins et personnages féminins	55
--	----

Introduction

BAPTISTE : Quatorze femmes sont mortes ce jour-là parce qu'elles étaient des femmes.

AIMÉE : Geneviève Bergeron. Hélène Colgan. Nathalie Croteau. Barbara Daigneault. Anne-Marie Edward. Maud Haviernick. Maryse Laganière. Maryse Leclair. Anne-Marie Lemay. Sonia Pelletier. Michèle Richard. Anne Saint-Arneault. Annie Turcotte. Barbara Klueznik Widajewicz... On n'ira pas à la clinique, Baptiste.

BAPTISTE : Tu n'y es pour rien !

AIMÉE : Je n'en tuerai pas une quinzième.

BAPTISTE : La quinzième, ce sera toi !

AIMÉE : Moi je peux choisir, pas elle.¹

- Wajdi Mouawad, *Forêts*

Dans cet extrait, Aimée, une femme québécoise enceinte d'une fille, annonce qu'elle renonce à se faire avorter comme c'était pourtant prévu. Son conjoint Baptiste s'indigne de cette déclaration puisqu'Aimée est atteinte d'une tumeur cancéreuse. Cette scène se lit à la lumière d'un événement particulièrement traumatisant dans l'histoire québécoise : la tuerie de l'École polytechnique. En effet, le choix funeste d'Aimée est la conséquence du visionnement d'un reportage en direct sur la tuerie de l'École polytechnique et c'est en réaction à ce geste² violent et misogyne qu'elle choisit de se sacrifier pour la vie de sa future fille.

Ce passage initie une série de renvois au réel au sein de cette pièce tragique et frappe par sa violence. C'est cette mise en scène du réel qui a servi d'élément déclencheur à ma réflexion et m'a poussée à explorer d'autres pièces au sujet de cette même tuerie. Cet événement historique, la tuerie de l'École polytechnique, a eu lieu le 6 décembre 1989,

¹ Mouawad, Wajdi. *Forêts*. Montréal : Léméac Éditeur (2006). p.24

² J'utilise le mot « geste » par moments dans cette étude pour souligner l'intentionnalité de cet acte.

lorsqu'un jeune homme armé est entré à l'école d'ingénierie à Montréal.³ Dans une salle de classe au deuxième étage, il a séparé les hommes des femmes pour ensuite demander aux hommes de quitter la salle. Seul avec les quelques étudiantes de la classe, M.L.⁴ a déclaré : « J'haïs les féministes » et a tiré.⁵ En tout, il a assassiné 14 femmes cette journée-là et en a blessé plusieurs autres.^{6 7}

Cherchant à comprendre la représentation théâtrale de cet événement dans ses liens avec le trauma, le féminisme et la commémoration, j'ai choisi quatre pièces de théâtre canadiennes contemporaines, dont deux sont en français et deux sont en anglais : *Pur chaos du désir* (2008)⁸ par Gilbert Turp, *Forêts* (2006)⁹ par Wajdi Mouawad, *The December Man* (2007)¹⁰ par Colleen Murphy et *The Anorak* (2013)¹¹ par Adam Kelly.¹²

Mon point de départ repose sur une série de questions : pourquoi représenter cet événement tragique réel dans une œuvre de fiction? Ces auteur.es cherchent-ils simplement à faire un jeu d'effets sans conséquence ou visent-ils à penser la dimension politique de cet

³ Rosenberg, Sharon. "Neither Forgotten nor Fully Remembered: Tracing an Ambivalent Public Memory on the 10th Anniversary of the Montréal Massacre." *Feminist Theory*, 4.1 (2003): 5–27. p.5

⁴ Les initiales « M.L. » seront utilisées dans cette étude pour désigner l'individu responsable pour la tuerie de l'École polytechnique. Ce choix intentionnel est une manière d'éviter de le nommer et ainsi, de refuser de lui donner plus de notoriété.

⁵ Blais, Mélissa. « *J'haïs les féministes !* » : *le 6 décembre et ses suites*. Montréal : Les Éditions du remue-ménage (2009). p.13

⁶ *Ibid.*

⁷ Pour plus de détails au sujet de cet événement historique et de ses implications sociopolitiques, voir Appendice A.

⁸ Turp, Gilbert. *Pur chaos du désir*. Montréal : Dramaturges Éditeurs (2008).

⁹ Mouawad, *Forêts*.

¹⁰ Murphy, Colleen. *The December Man*. Toronto: Playwrights Canada Press (2007).

¹¹ Kelly, Adam. *The Anorak*. Kindle (2013). <https://www.amazon.com/Anorak-Adam-Kelly-Morton-ebook/dp/B00E3GLX3K>.

¹² Ce corpus théâtral s'étend de 2000 à 2010 (date de la première représentation). Il s'agira principalement d'une analyse du texte dramatique. Certains éléments pertinents des représentations seront abordés dans l'analyse mais le texte théâtral sera prioritaire dans cette étude.

événement en le mettant en scène? En considérant l'événement lui-même, le meurtre de 14 femmes par un homme, peut-on lire ces œuvres dans une perspective féministe?

Partant de ces interrogations, il s'agira dans cette thèse de mener une analyse comparative des textes dramatiques afin d'éclairer la question du trauma, d'une part, et d'analyser, d'autre part, la vision féministe (ou non) véhiculée par ces pièces dans ses liens avec le politique. Pour ce faire, il importe d'abord de relire les études sur l'événement lui-même, menées par des chercheures¹³ qui se sont penchées sur la tuerie dans une perspective féministe, car c'est à travers leurs réflexions que se trouvent les notions clefs de cette thèse.

Toile de fond : le regard féministe posé sur l'événement

Pour étudier la représentation théâtrale de cet événement, il importe d'abord de se concentrer sur la lecture sociopolitique de cette tuerie et de s'attarder notamment à la réception explicitement féministe de l'événement.

À la suite de la tuerie du 6 décembre, un débat public portant sur la signification et le symbolisme d'un tel acte a eu lieu.¹⁴ Plusieurs groupes féministes ont immédiatement déclaré que cet acte portait un message politique.¹⁵ Dans le milieu académique, Sharon Rosenberg, Mélissa Blais, Julianne Pidduck, Jennifer Scanlon et Brenda Longfellow, parmi d'autres, ont analysé cet événement à la lumière d'une grille de lecture féministe. Selon

¹³ Les études dans une perspective féministe ont été menées par des femmes et des hommes. Par contre, cette étude a intentionnellement choisi d'employer le féminin pour se référer à ce groupe afin de valoriser les contributions des femmes à ce domaine et de questionner la règle grammaticale stipulant que « le masculin l'emporte toujours sur le féminin ».

¹⁴ Mackenzie, Scott. "It's Not Always That Black and White: Universalism, Feminism, and the Monochromatic Worldview of *Polytechnique*." *Canadian Journal of Film Studies* 22.1 (2013): 66-85. p.68

¹⁵ Scanlon, Jennifer. "Educating the Living, Remembering the Dead: The Montreal Massacre as Metaphor." *Feminist Teacher* 8.2 (1994): 75-79. p.76

elles, les meurtres du 6 décembre 1989 sont un symbole de la violence contre les femmes dans la société occidentale.¹⁶ Ces chercheuses ont longtemps lutté contre l'idée que la tuerie de l'École polytechnique est un événement singulier et qu'il peut être réduit aux actions isolées d'un fou.¹⁷

Ces chercheuses se sont non seulement penchées sur l'événement lui-même, mais elles ont aussi abordé les représentations artistiques et médiatiques de celui-ci, et c'est sur ce point que leurs analyses nous interpellent. Selon elles, le débat lié à la signification culturelle de ce geste est à la base de la question de la représentation de la tuerie dans les œuvres artistiques. Surtout, ce sont ces idées qui vont informer les choix de la représentation.

Méthodologie

La présente étude partira des thèmes principaux abordés par les chercheuses qui ont commenté l'événement et ses représentations artistiques. Leurs travaux constituent un point de départ pertinent pour analyser les quatre pièces, car ils sont d'une grande utilité pour mieux cibler les thèmes spécifiques qui seront abordés dans cette thèse : le trauma, la perspective féministe de la tuerie dans ses liens au politique et la dimension mémorielle de la représentation de ce geste.

¹⁶ Scanlon, "Educating the Living, Remembering the Dead: The Montreal Massacre as Metaphor", 78; Juteau, Danielle et Nicole Laurin-Frenette. « Une sociologie de l'horreur. » *Sociologie et sociétés* 22.1 (1990) : 206-211. p.206; Rosenberg, Sharon. "Intersecting Memories: Bearing Witness to the 1989 Massacre of Women in Montreal." *Hypatia* 11.4 (1996): 119-129. p.125

¹⁷ Juteau et Laurin-Frenette, « Une sociologie de l'horreur », 209.

1. Le trauma

Parmi les thèmes souvent relevés dans les études sur la représentation de la tuerie à l'École polytechnique figure celui du trauma. Les chercheuses qui discutent de la tuerie dans une perspective féministe témoignent de l'effet de ce crime sur toutes les femmes, qu'elles appartiennent ou non à la communauté de l'École polytechnique.¹⁸ Sharon Rosenberg met l'accent sur cette idée en employant le *je* pour décrire sa réaction personnelle à la tragédie en tant que femme.¹⁹ Elle établit un lien entre les souvenirs qu'elle garde des journées suivant cet événement et de l'inceste qu'elle a subi comme jeune fille. Elle met en parallèle deux types de trauma : un trauma personnel et un trauma collectif. À travers cette mise en perspective, elle fait un lien entre plusieurs genres de violence contre les femmes. Selon Rosenberg, la tuerie de l'École polytechnique a donné lieu à un trauma collectif qui affecte toutes les femmes personnellement.

Dans la même veine que Rosenberg, Juteau et Laurin-Frenette, sociologues féministes, décrivent la tuerie de l'École polytechnique comme ayant causé un trauma collectif féminin. À la différence de Rosenberg, elles choisissent le *nous* inclusif pour représenter l'ensemble des femmes. Quand elles décrivent « la peur, la colère, la peur, la peine, la peur, la tristesse [qui] nous envahissait », elles montrent que ce sont toutes les femmes qui sont affectées.²⁰ Francine Pelletier aborde elle aussi cette question lorsqu'elle traite du « traumatisme collectif » en notant les « puissants dégâts causés par la tragédie,

¹⁸ Scanlon, "Educating the Living, Remembering the Dead: The Montreal Massacre as Metaphor", 77.

¹⁹ Rosenberg, "Intersecting Memories: Bearing Witness to the 1989 Massacre of Women in Montreal", 120-122.

²⁰ Juteau et Laurin-Frenette, « Une sociologie de l'horreur », 206.

les victimes qu'on connaît comme [...] toutes celles qu'on ne connaît pas ».21 À travers ces études se tisse un lien évident entre le trauma vécu par l'individu et le trauma vécu de manière collective par la société.

Le traumatisme causé par cet acte violent est au cœur des quatre textes dramatiques étudiés. Des personnages bouleversés par cet événement historique sont présentés sur scène. La question se pose alors : quel rôle le trauma occupe-t-il dans chacune de ces pièces? En discutant du traumatisme au théâtre, Christine Page note que l'acte artistique du dramaturge « est une tentative de transformer un réel non symbolisable en expérience à partager, à interroger, à exposer, à transmettre. »22 Un partage se dessine donc entre les acteurs et le public. Il s'agira pour moi de mieux saisir le lien entre le trauma personnel des personnages et le trauma collectif de la société québécoise. Je mènerai une analyse étymologique et lexicale pour comprendre le sens du trauma et les rapprochements entre le trauma personnel et le trauma collectif. Je m'attarderai aux passages où les personnages parlent au singulier pour décrire leur trauma et aux passages où ils discutent de l'effet de ce geste violent sur la société en général. D'autres thèmes souvent reliés au trauma sont aussi présents dans les œuvres du corpus : l'alcoolisme, la folie et le suicide occupent une position importante dans l'intrigue. Ces sous-thèmes me permettront de procéder à une analyse raisonnée du thème central du trauma.

21 Pelletier, Francine. « Polytechnique : le point de bascule dans l'histoire contemporaine du Québec » dans Blais, Mélissa, Dupuis-Déri, Francis, Kurtzman, Lyne, Payette, Dominique (dir.), *Retour sur un attentat antiféministe : École Polytechnique 6 décembre 1989*. Montréal : Les Éditions du remue-ménage (2010) : 57-62. p.58

22 Page, Christiane. « Introduction » dans *Écritures théâtrales du traumatisme : esthétiques de la résistance*. Christiane Page (dir.). Rennes : Presses universitaires de Rennes (2012) : 17-29. p.20

2. Le point de vue féministe et le politique

Des interprétations variées et parfois contradictoires au sujet de la tuerie s'affrontent au sein de la société. Certaines de celles-ci sont forcément privilégiées et véhiculées à travers nos médias et nos outils de commémoration. C'est l'argument de Rosenberg lorsqu'elle écrit que

memorial practices (from monument designs to news documentaries) can be read as carrying (explicitly and/or implicitly) particular conceptions of what is to be remembered of the massacre, by whom, for whom, how, and with what potential effects for 'securing' their memorial significance in the present.²³

L'outil de commémoration remplit un rôle pédagogique pour son public. Il vise toujours à lui transmettre une interprétation spécifique de l'événement, ou un « memorial legacy », qu'il devra garder afin de le transmettre à des générations futures.²⁴ Le projet de la commémoration est donc implicitement politique.

Pour tenter d'expliquer le geste violent perpétué par M.L., plusieurs interprétations ont été proposées. Lamoureux les résume en ces termes : « S'agissait-il d'une crise de sécurité publique? D'un geste de violence dans les institutions d'enseignement? De l'usage criminel d'une arme à feu? D'un acte terroriste? Comme s'il fallait choisir et comme si une explication annulait l'autre ». ²⁵ Toutes ces explications ont été débattues à la suite de la tuerie. Comme l'indiquent Longfellow et Pidduck, l'acte de se souvenir provoque souvent

²³ Rosenberg, "Neither Forgotten nor Fully Remembered: Tracing an Ambivalent Public Memory on the 10th Anniversary of the Montréal Massacre", 10.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Lamoureux, Diane. « Polytechnique : des réactions officielles entre commémoration et banalisation » dans Blais, Mélissa, Dupuis-Déri, Francis, Kurtzman, Lyne, Payette, Dominique (dir.), *Retour sur un attentat antiféministe : École Polytechnique 6 décembre 1989*. Montréal : Les Éditions du remue-ménage (2010) : 45-56. p.48

un désaccord entre différents groupes ou idéologies.²⁶ Pour Blais, « la mémoire collective de la tuerie est une mémoire de débats sur l'interprétation des événements du 6 décembre 1989 ».²⁷

Or, les chercheuses étudiant la tuerie dans une perspective féministe soulignent une ambivalence face à cet événement et une dépolitisation par les médias du geste de M.L. Elles soutiennent que dans les années suivant la tuerie, l'argument affirmant qu'il s'agit d'un crime contre les femmes et contre le féminisme a été largement ignoré dans la société québécoise.²⁸ Selon Lamoureux, les reportages ont tendance à discuter du lieu de l'attentat, de l'arme utilisée pour commettre le geste et de la santé mentale du tireur.²⁹ Pour Lamoureux, « miser sur le lieu et le moyen [a permis] de banaliser l'événement [...] [et] parler uniquement de violence, c'est taire le fait que cette violence était dirigée contre les féministes et contre les femmes ».³⁰

L'étude de Juteau et Laurin-Frenette indique aussi que la société a blâmé pour ce crime les récents progrès des féministes en matière d'égalité, un phénomène qu'elles appellent la « responsabilisation des victimes ».³¹ Selon Dupuis-Déri, « [a]lors que les femmes et les féministes pleuraient de peur, de douleur et de colère, les médias ont souvent présenté le tueur comme victime du féminisme et de l'émancipation des femmes. »³² La publication de la lettre de suicide de trois pages de M.L., décrivant sa haine des femmes et

²⁶ Longfellow, Brenda et Julianne Pidduck. « Introduction : Les œuvres audiovisuelles réalisées en réaction à la tuerie de l'École Polytechnique. » Traduit de l'anglais par Gabriel Chagnon. *Canadian Journal of Film Studies* 22.1 (2013) : 2-22. p.14

²⁷ *Ibid.*, 22.

²⁸ Juteau et Laurin-Frenette, « Une sociologie de l'horreur », 207.

²⁹ Lamoureux, « Polytechnique : des réactions officielles entre commémoration et banalisation », 56.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Juteau et Laurin-Frenette, « Une sociologie de l'horreur », 207.

³² Dupuis-Déri, Francis. *La crise de la masculinité : autopsie d'un mythe tenace*. Montréal : Les Éditions du remue-ménage (2018). p.21

les idées misogynes qui l'ont inspiré à commettre un tel acte, a tout de même provoqué un choc collectif un an après la tuerie.³³

Dans sa lettre, M.L. a déclaré : « [...] si je me suicide aujourd'hui [c'est] bien pour des raisons politiques. Car j'ai décidé d'envoyer *Ad Patres* les féministes qui m'ont toujours gâché la vie ».³⁴ Pour Longfellow et Pidduck, la « réintroduction de la voix de l'assassin dans le discours public » a renforcé l'intentionnalité et la motivation misogynes de ses actes, validant ainsi l'argument féministe qu'il s'agissait d'une attaque de nature politique.³⁵

Toutes les pièces de théâtre abordées dans cette thèse participent à une construction de la mémoire collective de cet événement non seulement au Québec, mais aussi à travers le Canada. Elles consistent en de véritables « lieux de mémoire », pour utiliser le terme de Blais.³⁶ Dans les prochains chapitres, certains éléments des différentes productions seront analysés, surtout le choix de rejouer ces pièces lors des différents anniversaires de la tuerie. Dans chacune des pièces, les dramaturges dialoguent à travers l'espace théâtral pour proposer une ou plusieurs interprétation(s) de la tuerie. Afin de mieux comprendre la construction de cette mémoire, la figuration de l'événement lui-même dans les quatre pièces sera comparée avec plusieurs topiques majeures qui ont été présentées dans les médias. Il s'agira de voir si les significations attribuées à ce geste dans l'espace médiatique font écho aux représentations théâtrales et si oui, comment.

³³ Eglin, Peter & Stephen Hester. *The Montréal Massacre: A Story of Membership Analysis*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press (2003). p.3; Blais, « *J'haïs les féministes!* » : *le 6 décembre et ses suites*, 14.

³⁴ Blais, « *J'haïs les féministes!* » : *le 6 décembre et ses suites*, 14.

³⁵ Longfellow et Pidduck, « Introduction : Les œuvres audiovisuelles réalisées en réaction à la tuerie de l'École Polytechnique », 15.

³⁶ Blais, « *J'haïs les féministes!* » : *le 6 décembre et ses suites*, 21.

En choisissant de traiter d'un événement historique réel, chacun des dramaturges a fait un choix qui relève en partie de la tradition du théâtre documentaire. Pour Martin, « much of contemporary documentary theatre is written contemporaneously with the events that are its subject. It directly intervenes in the creation of history by unsettling the present. »³⁷ De plus, ce type de théâtre nous offre « a way to think about disturbing contexts and complicated subject matter while revealing the virtues and flaws of its sources. »³⁸ Les représentations, dans cette optique, impliquent un commentaire politique sur la signification de la tuerie. J'aborderai la manière dont le texte théâtral justifie et légitime le choix du sujet, ainsi que la fonction politique de ces œuvres. J'évaluerai si les textes étudiés sont motivés par un point de vue féministe; il s'agira donc d'analyser la perspective présentée dans chaque œuvre. Je ferai une analyse du nombre de répliques et monologues attribués aux hommes en regard de celui attribué aux femmes pour mieux comprendre comment la distribution de la parole est un symptôme de pouvoir, ou son contraire. Une analyse des rapports hommes-femmes sera également effectuée afin de saisir comment les personnages masculins et féminins interagissent entre eux à la suite à la tuerie.

État de la question

Il existe peu d'études académiques sur les quatre pièces abordées dans cette thèse. Pour cette raison, il est utile de consulter les analyses d'autres œuvres artistiques ou médiatiques portant sur la tuerie de l'École polytechnique. L'apport de ces études en ce qui concerne le politique, la perspective de l'homme versus celle de la femme, le

³⁷ Martin, Carol. « Bodies of Evidence. » *TDR* 50.3 (2006): 8-15. p.9

³⁸ *Ibid.*

sensationnalisme et l'idée de « l'homme émasculé » sera décrit ici, puisque ces thèmes seront utiles à la lecture des œuvres théâtrales étudiées. Une brève revue de la littérature savante à propos des quatre pièces du corpus sera aussi présentée.

1. Autres représentations artistiques ou médiatiques

La plupart des études liées à la représentation de la tuerie de l'École polytechnique ont été consacrées aux médias³⁹, aux documentaires⁴⁰ et au cinéma de fiction avec le film *Polytechnique* (2009) de Denis Villeneuve.⁴¹ Il n'y a pas encore eu de recherche universitaire exhaustive sur la représentation de cet événement au théâtre. La présente étude se distinguera donc des précédentes par ce choix de corpus.

Plusieurs études sur la représentation de cet événement dans les médias traitent de la politique. L'étude de Julianne Pidduck, par exemple, fait l'analyse de cinq documentaires sur la tuerie de l'École polytechnique réalisés par des femmes canadiennes.⁴² Ces cinq réalisatrices ne s'identifient pas toutes comme féministes mais selon Pidduck, chacune d'entre elles porte un message politique. D'ailleurs, elle note que

³⁹ Blais, Mélissa. « *J'haïs les féministes !* » : *le 6 décembre et ses suites*; Bradley, Maureen. "Reframing the Montréal Massacre: Strategies for Feminist Media Activism." *Canadian Journal of Communication* 31.4 (2006): 929-936; El Yamani, Myriame. « La mascarade médiatique. » *Sociologie et sociétés* 22.1 (1990) : 201-205.

⁴⁰ Longfellow et Pidduck, « Introduction : Les œuvres audiovisuelles réalisées en réaction à la tuerie de l'École Polytechnique. »; Pidduck, Julianne. "Camera-Witness: Women's Documentary Responses to the Polytechnique Massacre." *Canadian Journal of Film Studies* 22.1 (2013): 23-43; Pidduck, Julianne et Maude Gauthier. « Après les larmes, la nécessité d'une analyse de la tuerie de l'École Polytechnique : une entrevue avec Francine Pelletier. » *Canadian Journal of Film Studies* 22.1 (2013): 107-117.

⁴¹ Lightning, Robert. "Two Approaches to School Violence." *Cineaction* 92 (2014): 57-59; Longfellow, Brenda. "The Practice of Memory and the Politics of Memorialization: Denis Villeneuve's *Polytechnique*." *Canadian Journal of Film Studies* 22.1 (2013): 86-106; Mackenzie, "It's Not Always That Black and White: Universalism, Feminism, and the Monochromatic Worldview of *Polytechnique*"; Marchessault, Janine. "Versioning History: *Polytechnique* as Vector." *Canadian Journal of Film Studies* 22.1 (2013): 44-65.

⁴² Pidduck, "Camera-Witness: Women's Documentary Responses to the Polytechnique Massacre."

« cultural producers claim the trauma for distinct constituencies and political agendas ».43

La représentation de cet événement historique est donc implicitement politique selon Pidduck. Cette idée est aussi soulevée par Longfellow, qui soutient que la représentation féministe de la tuerie de l'École polytechnique vise toujours à encourager le public à contrer les injustices sociales.44

Le film *Polytechnique* (2009) de Denis Villeneuve, exemple notable de représentation fictionnelle de cet événement, a suscité beaucoup de débats dans la communauté universitaire.45 Le point de vue posé sur la tuerie dans le film est un sujet qui revient souvent dans les analyses produites par des chercheuses féministes. Scott Mackenzie critique par exemple le choix de mettre en valeur la perspective de l'homme, au lieu de se concentrer sur la perspective de la femme. Selon lui, il s'agit d'un choix incompréhensible pour un film qui traite d'un acte terroriste misogyne.46 Longfellow accuse le film de Villeneuve d'être « expressly intent on evacuating the gender specificity of the event ».47 Selon elle, *Polytechnique* ne met pas en lumière la voix féministe et essaie de résoudre des phénomènes sociaux complexes de manière plutôt superficielle.48 Cette idée de la juxtaposition de la perspective de l'homme versus la perspective de la femme est forcément liée au point de vue posé sur l'événement et peut donc être utile comme outil d'analyse dans cette thèse.

43 Pidduck, "Camera-Witness: Women's Documentary Responses to the Polytechnique Massacre", 40.

44 Longfellow, "The Practice of Memory and the Politics of Memorialization: Denis Villeneuve's *Polytechnique*", 89.

45 *Ibid.*, 93.

46 Mackenzie, "It's Not Always That Black and White: Universalism, Feminism, and the Monochromatic Worldview of *Polytechnique*", 73.

47 Longfellow, "The Practice of Memory and the Politics of Memorialization: Denis Villeneuve's *Polytechnique*", 102.

48 *Ibid.*, 104.

Le concept de l'homme émasculé est un autre sujet lié au féminisme. Mackenzie argumente que M.L. est représenté dans le film de Villeneuve comme étant émasculé, ce qui évoque pour lui l'idée de la « crise de la masculinité ».49 L'étude de Longfellow discute longuement du personnage de Jean-François dans *Polytechnique*, un des camarades de classe qui soigne les blessés et alerte les autorités.50 Après la tuerie, Jean-François se suicide dans sa voiture, incapable de vivre avec sa tristesse. Selon Longfellow, ce personnage sert à disculper les étudiants masculins de Polytechnique qui ont quitté la salle lors de l'attaque et à atténuer leurs sentiments de culpabilité.51 Jean-François représente donc une tentative de réparer les relations entre hommes et femmes après la tuerie de l'École polytechnique.52 Cette représentation de l'homme émasculé est politique dans la mesure où elle se concentre sur l'expérience et le trauma masculins face à cet événement. Cette mise en scène de la souffrance masculine insinue que c'est un récit qui n'a pas encore été présenté et qu'il mérite de l'être.

Le sensationnalisme, autre sujet fortement politique, est souvent abordé dans ces études. Selon Mackenzie, Villeneuve a choisi de réaliser *Polytechnique* en noir et blanc pour éviter de montrer des images trop sanglantes. Selon lui, le réalisateur aurait voulu éviter de céder au sensationnalisme dans sa représentation de la tragédie.53 L'étude de McCartney et McCarthy se penche sur ce même sujet lorsqu'elles défendent une partie controversée de la pièce musicale *École Polytechnique* de Hildegard Westerkamp où on

49 Mackenzie, "It's Not Always That Black and White: Universalism, Feminism, and the Monochromatic Worldview of *Polytechnique*", 78.

50 Longfellow, "The Practice of Memory and the Politics of Memorialization: Denis Villeneuve's *Polytechnique*", 98.

51 *Ibid.*

52 *Ibid.*, 102.

53 Mackenzie, "It's Not Always That Black and White: Universalism, Feminism, and the Monochromatic Worldview of *Polytechnique*", 73.

peut entendre des détonations d'arme à feu et des cris.⁵⁴ Selon elles, la reconstitution des événements a une fonction thérapeutique dans la pièce et la récitation des noms des quatorze femmes permet un relâchement cathartique.⁵⁵ Pour ces deux auteures, la fonction thérapeutique de la pièce musicale valide le choix de faire entendre des bruits violents rappelant explicitement la tragédie.

2. Études universitaires sur les quatre œuvres

La majorité des réactions liées aux quatre pièces abordées renvoie à des articles de journaux et non à des études universitaires⁵⁶, à l'exception près de quelques études savantes qui portent sur *Forêts* et une étude de Mackenzie qui traite de *The Anorak*.

The Anorak

Mackenzie note que la pièce de Kelly est entièrement composée du long monologue du personnage de M.L. Mackenzie critique ce choix de mettre en valeur la voix masculine pour aborder un acte terroriste misogyne. Son étude fait un lien entre la représentation du personnage de M.L. dans le film *Polytechnique* et dans la pièce de théâtre *The Anorak* par Adam Kelly.⁵⁷ Pour lui, ce choix de perspective sur l'événement « raises [the] issue : how can one deal with [M.L.] in such a way that he does not stand in for the whole event in all

⁵⁴ McCartney, Andra & Martha McCarthy. "Choral, Public and Private Listener Responses to Hildegard Westerkamp's *École Polytechnique*." *Music and Arts in Action* 4.1 (2012): 56-72. p.67

⁵⁵ McCartney & McCarthy, "Choral, Public and Private Listener Responses to Hildegard Westerkamp's *École Polytechnique*", 69.

⁵⁶ Une revue de presse sera présentée dans le chapitre 3.

⁵⁷ Mackenzie, "It's Not Always That Black and White: Universalism, Feminism, and the Monochromatic Worldview of *Polytechnique*", 81.

its complexity? »⁵⁸ Par contre, une distinction existe pour Mackenzie au niveau de la perspective choisie dans ces deux œuvres. Selon lui, « the play does not try and speak on anyone else's behalf, other than [M.L.'s]. »⁵⁹ En comparaison, le film de Villeneuve présente la perspective féminine, la perspective masculine et la perspective du tueur. En conséquence, « in some ways, it speaks for no one [...] to the extent that the specific nature of the event, namely its roots in society's tolerance of misogyny, is in many ways elided. »⁶⁰

Forêts

Les études universitaires traitent surtout des événements historiques réels qui sont inclus dans l'œuvre de Mouawad. Selon Jardon-Gomez, « les conflits tragiques [dans les œuvres de Mouawad] ne peuvent pas être inventés, mais doivent être ancrés dans l'Histoire — sans quoi le tragique n'aurait pas d'enracinement tangible et ne serait qu'un jeu mental de la pensée. »⁶¹ Il souligne les multiples événements historiques réels présents dans *Forêts* : la guerre franco-prussienne de 1870-1871, la Première Guerre mondiale, la Deuxième Guerre mondiale, la chute du Mur de Berlin et la tuerie de l'École polytechnique. Effectivement, le choix d' Aimée de ne pas se faire avorter est ancré « dans un espace-temps précis », celui du 6 décembre 1989 à Montréal, et c'est justement cela qui donne à la scène toute son ampleur.⁶²

⁵⁸ Mackenzie, "It's Not Always That Black and White: Universalism, Feminism, and the Monochromatic Worldview of *Polytechnique*", 81.

⁵⁹ *Ibid.*, 82.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Jardon-Gomez, François. « Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans *Le Sang des promesses (Littoral, Incendies, Forêts, Ciels)* de Wajdi Mouawad. » Mémoire de maîtrise en littératures de langue française, Université de Montréal (2013). p.17.

⁶² L'Hérault, « Au risque d'être soi », 55.

Déry-Obin discute elle aussi de cet intérêt de Mouawad à traiter d'événements historiques réels. Selon elle, « la sensibilisation aux événements historiques et [à] leurs conséquences sur l'humanité passe en premier lieu [dans l'œuvre de Mouawad] par les histoires des individus qui ont vécu ces événements [...]. Ce mode de narration s'inscrit comme étant une résistance face aux récits universalisants de ce monde, lesquels sont produits par ceux possédant le pouvoir : les récits font place à ceux et celles pour qui une voix n'est pas acquise. »⁶³ Il est important de souligner que la perspective généralement adoptée dans la pièce de Mouawad pour raconter l'Histoire est celle de la femme.

Plan de la thèse

Le premier chapitre s'ouvrira sur une brève description théorique du trauma. Ensuite, il s'agira d'étudier comment ce thème central est mis en œuvre dans chacune des pièces du corpus. L'étude de divers thèmes, tels que l'alcoolisme, la folie et le suicide, permettra de mieux comprendre le fonctionnement du trauma dans ces quatre pièces.

Le deuxième chapitre fera l'analyse des quatre pièces dans une perspective explicitement féministe, grâce aux thèmes et aux outils d'analyse fournis par les nombreuses chercheuses féministes étudiant le massacre de Polytechnique. Il importera de faire un long commentaire sur la présence ou non d'un point de vue féministe à propos de la tuerie dans les ouvrages théâtraux du corpus. Le féminisme étant une prise de position

⁶³ Déry-Obin, Tanya. « Résistances et adhésions à la 'nation' : une analyse discursive de la tétralogie *Le Sang de promesses* de Wajdi Mouawad. » Mémoire de maîtrise en littératures francophones et résonances médiatiques, Université Concordia (2011). p.132

politique, cette partie s'attardera à la fonction politique de ces quatre œuvres. J'étudierai la prise de position féministe dans la représentation théâtrale de la tragédie réelle.

Le troisième chapitre interrogera la valeur commémorative de ces pièces. La programmation des pièces et leur réception critique seront présentées afin de mieux comprendre quand et comment ces pièces ont été (re)jouées et comment elles ont été reçues. Cette dernière partie développera entre autres l'idée que ces quatre pièces informent notre mémoire collective de cet événement.

Chapitre 1 : Trauma

Les représentations de la tuerie de l'École polytechnique mettent toutes en scène les répercussions douloureuses de cet événement dans la société canadienne. Pour les personnages des quatre pièces à l'étude, la vie n'est plus comme avant à la suite de cette tragédie. Au contraire, des changements intenses et déchirants ont lieu dans leurs vies : la fin d'un couple, le sacrifice d'une mère pour sa fille et trois suicides dans une même famille. Ces répercussions dramatiques peuvent toutes se lire à travers la même notion, celle du trauma. La théâtralisation de cet événement historique réel s'inscrit ainsi plus largement dans la littérature du trauma par la mise en scène de la souffrance et du trouble de stress post-traumatique.

Aussi, l'objectif de ce premier chapitre est-il de comprendre le rôle qu'occupe ce phénomène dans la représentation de la tuerie de l'École polytechnique dans ces quatre pièces canadiennes. Je ferai d'abord une brève description théorique et historique du terme « trauma » à partir de sources secondaires puisées dans le domaine des *trauma studies* et de la littérature du trauma. Je proposerai ensuite une définition de ce terme appliquée aux visées de cette étude. Pour poursuivre, j'analyserai les thèmes de l'alcoolisme, de la folie et du suicide. Ces trois sous-thèmes servent, dans les pièces à l'étude, d'outils narratifs permettant de mieux illustrer le fonctionnement du trauma des personnages. Pour conclure, un commentaire global sur le rôle qu'occupe le trauma dans la représentation de la tuerie de l'École polytechnique dans ces quatre pièces canadiennes sera proposé.

Historique et définition du terme « trauma »

Le terme « trauma » désigne en premier lieu une blessure physique dans le domaine de la médecine.⁶⁴ À partir du 20^e siècle, ce terme a été repris par la psychanalyse; Sigmund Freud, dans sa théorie de la séduction, a été le premier à utiliser le mot pour désigner une blessure psychique et non physique.⁶⁵ Par la suite, un intérêt pour ce terme en lien avec le « shell shock » qu’ont subi les soldats de la Première Guerre mondiale et de la Guerre d’Indochine a fait entrer cette acceptation du mot « trauma » dans l’usage courant.⁶⁶ Après la Deuxième Guerre mondiale, plusieurs études ont porté sur l’état psychologique des survivants des camps de concentration. Ringel décrit l’apport de ces études ainsi : « studies on the impact of prolonged stress and trauma on concentration camp survivors coincided with observations of combat stress. »⁶⁷ Ces observations ont permis d’élargir la portée de ce concept psychanalytique.⁶⁸ Le diagnostic du trouble de stress post-traumatique (TSPT) a été officialisé avec son ajout au *DSM III* en 1980.⁶⁹

Initialement, donc, la définition du trauma faisait surtout référence à un effet psychique en réaction à la guerre. C’est avec la deuxième vague féministe des années 1970 que les études sur le TSPT se sont élargies à la sphère privée. Plusieurs de ces études ont observé des effets psychologiques communs entre les vétérans et les victimes d’abus

⁶⁴ Parent, Anne Martine. « Trauma, témoignage et récit : la dérouté du sens. » *Protée* 34.2-3 (2006) : 113-125. p.114

⁶⁵ Bokanowski, Thierry. « Variations sur le concept de “traumatisme” : traumatisme, traumatique, trauma. » *Revue française de psychanalyse* 69.3 (2005) : 891-905. p.893

⁶⁶ Suleiman, Susan Rubin. “Judith Herman and Contemporary Trauma Theory.” *Women’s Studies Quarterly* 36.1-2 (2008): 276-281. p.276

⁶⁷ Ringel, Shoshana. “Chapter 1: Overview” in Ringel, Shoshana & Jerrold Brandell (Ed.). *Trauma: Contemporary Directions in Theory, Practice and Research*. Thousand Oaks, SAGE Publications (2012). p.3

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ American Psychiatric Association. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. Troisième Édition. Washington (1980). p.236

sexuel.⁷⁰ Le viol, l'inceste et la violence conjugale ont été mis en relation avec les effets du TSPT pour la personne affectée.⁷¹ Le mot « trauma » est ainsi sorti d'une définition strictement liée à la guerre pour être élargi à une réaction psychique face à divers événements ou expériences.

Depuis, le terme, « trauma », désigne une réaction psychique à un événement ou à une série d'événements provoquant la mort, la menace de mort ou d'autres blessures corporelles graves pour soi-même ou pour autrui. Cette réaction psychique implique une détresse forte chez la personne affectée. Selon Parent, la nature du trauma se situe « au-delà du caractère violent ou catastrophique de l'événement traumatique[;] c'est le fait que le sujet n'arrive pas à l'intégrer, à savoir ce qui lui est arrivé, qui constitue le trauma. »⁷² Ce n'est donc pas l'événement lui-même qui prédit la présence d'un trauma. La spécificité du phénomène réside plutôt dans la manière dont l'expérience est vécue par la personne affectée. Celle-ci n'arrive pas à cerner l'événement, à l'intérioriser et à l'inclure dans son vécu.

Littérature du trauma

C'est dans le contexte des guerres mondiales et de la Shoah qu'une littérature du trauma à proprement parler est apparue.⁷³ Initialement, il s'agissait d'une littérature du témoignage des survivants de l'Holocauste. Delage et Gaultier citent Cathy Caruth,

⁷⁰ Parent, « Trauma, témoignage et récit : la déroute du sens », 115.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ Delage, Agnès et Maud Gauthier. « Le concept de trauma : de la théorie littéraire à la trauma-culture globale. Les relectures du genre du "testimonio" en Amérique Latine (2000-2015). » (2015) : 1-18. <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01455858/document>. p.4

Geoffrey Hartman et Shoshana Felman comme étant trois des principaux fondateurs de la théorie du trauma. Selon elles, ceux-ci ont construit « une théorie littéraire à partir du concept de trauma formulé initialement dans le champ de la psychiatrie clinique pour les vétérans de la Guerre du Vietnam. »⁷⁴ La production artistique du témoignage de la guerre et de la Shoah prend de l'ampleur lors de la deuxième moitié du 20^e siècle et c'est à cette période que la « question du traumatisme est devenue objet de réflexion [...], de discours, objet d'art [...] ou du moins source de création. »⁷⁵ Selon Page, cette « écriture du traumatisme d'Auschwitz fait entendre quelque chose que le XX^e siècle préférait croire indicible alors que c'était, peut-être, plutôt, incoutable, impossible à écouter. »⁷⁶ Plusieurs études des années 1990 ont produit des collectes de témoignages en puisant dans diverses formes artistiques pour ensuite publier leurs analyses de ces textes selon la théorie du trauma.⁷⁷

À partir des années 1990, plusieurs sujets différents hors du contexte de la guerre et de la Shoah ont été englobés dans le vaste ensemble des littératures du trauma. Selon Delage et Gauthier, « la théorie du trauma s'est globalisée au sens où elle s'est rendue disponible, pour appréhender toute expérience traumatique indépendamment de son contexte national et de sa problématique historique ou identitaire. »⁷⁸ Les deux auteures soulignent aussi l'aspect mémoriel de cette littérature, qui, pour elles, répond maintenant à « de nouvelles pratiques sociales relevant d'un activisme mémoriel ». ⁷⁹ L'écriture de la littérature du trauma peut permettre, dans cette perspective, de garder le souvenir collectif

⁷⁴ Delage et Gauthier, « Le concept de trauma : de la théorie littéraire à la trauma-culture globale », 3.

⁷⁵ Page, « Introduction » dans *Écritures théâtrales du traumatisme : esthétiques de la résistance*, 18.

⁷⁶ *Ibid.*, 20.

⁷⁷ Delage et Gauthier, « Le concept de trauma : de la théorie littéraire à la trauma-culture globale », 3-4.

⁷⁸ *Ibid.*, 4.

⁷⁹ *Ibid.*

d'un événement spécifique, de sensibiliser le lecteur ou le public, dans le cas du théâtre, par l'expression des conséquences psychiques d'un trauma spécifique.

La littérature du trauma constitue une prise de parole et ouvre un espace de dialogue pour les survivants. Selon Page, « c'est l'artifice de l'œuvre d'art qui [permet] que se dévoile une vérité insupportable. »⁸⁰ L'exercice de narrer l'événement traumatique est en fait crucial pour la personne affectée, puisqu'il lui permet d'intégrer ce moment dans son histoire personnelle, étape importante de la guérison d'après plusieurs psychanalystes.⁸¹ Le choix de raconter un traumatisme en utilisant le médium de la littérature permet « une narration littéraire élaborée [...] [avec une] capacité à fouiller profondément les couches profondes de la conscience et à recomposer des scénarios complexes ».⁸² L'apport de la littérature en ce qui concerne le trauma consiste donc à mieux comprendre, à pouvoir raconter et à intégrer à son histoire personnelle l'événement qui a été originalement si destructeur pour la psyché.

Force est de constater que dans le corpus de cette étude, aucun des dramaturges n'a été présent lors de la tuerie de l'École polytechnique. La mise en récit de l'événement n'a donc pas le même effet thérapeutique pour eux que pour une personne souffrant d'un stress post-traumatique lié au massacre. Malgré ce fait, les quatre dramaturges sont canadiens et résidaient dans le pays au moment de la tuerie. Il est possible qu'ils aient été fortement affectés par cet événement, étant donné qu'ils ont décidé de le représenter dans une œuvre théâtrale. Tout de même, les sources n'existent pas pour expliquer la réaction personnelle

⁸⁰ Page, « Introduction » dans *Écritures théâtrales du traumatisme : esthétiques de la résistance*, 20.

⁸¹ Parent, « Trauma, témoignage et récit : la dérouté du sens », 116.

⁸² Gefen, Alexandre. « La culture du trauma » dans Merlin-Kajman, Hélène (Ed.) « Littérature et trauma. » (2019). <http://www.mouvement-transitions.fr/index.php/intensites/litterature-et-trauma/sommaire-general-de-litterature-et-trauma/1645-n-9-a-gefen-la-culture-du-trauma?fbclid=IwAR0feDZ4bN8OIOftYyYUh2eGLMGwHkARcFp4-xFXOOj2i0QupehIdKmGjbY>

de chaque dramaturge au moment même de la tuerie. Le choix du sujet pourrait donc aussi témoigner d'un désir d'avancer sa propre carrière et non pas d'un intérêt direct à commémorer ce geste. Le survol historique de la théorie du trauma présenté ci-dessus peut servir de point de départ à cette étude, mais il ne saurait expliquer le fonctionnement du trauma dans les quatre pièces du corpus. En effet, afin d'observer la présence de ce thème et d'élucider le rôle qu'il occupe dans la représentation théâtrale de la tuerie de l'École polytechnique, il importe d'observer plusieurs passages. Ceux-ci développent trois thèmes spécifiques : la consommation d'alcool et l'alcoolisme, la folie et le suicide. Ce sont ces trois thèmes qui permettront de mieux appréhender le rôle et le fonctionnement du trauma dans les pièces abordées.

Le thème de l'alcoolisme : regards sur le trauma des personnages

L'alcoolisme joue un rôle particulièrement important dans l'intrigue de deux des quatre pièces abordées : *Pur chaos du désir* et *The Anorak*. Dans ces deux drames est dépeint un personnage masculin alcoolique. L'alcoolisme survient dans les deux cas après la tuerie de l'École polytechnique et il occupe deux fonctions spécifiques. En premier lieu, la consommation d'alcool permet à ces personnages masculins de discuter plus ouvertement de leurs émotions face à la tuerie. En deuxième lieu, l'alcoolisme permet d'illustrer le trauma de ces deux hommes de façon claire aux spectateurs, puisque l'augmentation de leur consommation d'alcool témoigne d'une incapacité à faire face au réel. Ce parallèle sert à illustrer le trauma de ces deux hommes. L'alcoolisme est alors à la

fois l'un des symptômes du trauma et un outil qui permet aux personnages de mieux explorer leurs émotions et leur réaction personnelle face à l'événement traumatique.

Le personnage de Benoît dans *Pur chaos du désir* consomme de l'alcool constamment dans les mois suivant la tuerie. Dans l'avant-dernière scène du premier acte, « Un triste réveillon », Benoît se soule et tente d'appeler son ami Isaac au téléphone. N'obtenant pas de réponse, il laisse un long message sur son répondeur.⁸³ Ce destinataire, même s'il n'interagit pas directement avec Benoît, a une fonction très particulière dans cette scène. Benoît choisit d'appeler Isaac parce que celui-ci occupe un poste de professeur à l'École polytechnique.⁸⁴ Ce choix exprime le besoin de Benoît de parler avec quelqu'un de la communauté Polytechnique. Il veut dialoguer avec une personne au cœur de la tragédie, il veut s'approcher en quelque sorte du drame. Benoît croit naïvement que cette proximité fait de son ami quelqu'un de plus informé sur la tuerie. Le choix de ce destinataire illustre le besoin de la part du personnage de chercher à comprendre et de vouloir donner un sens à la tuerie de l'École polytechnique. L'exclamation de Benoît dans cette scène met en perspective ce sentiment. Il dit à Isaac, par l'intermédiaire de son répondeur : « T'étais là, tu l'as vu, face à face / Une telle noirceur de l'âme! »⁸⁵ Benoît croit et espère qu'Isaac sera en mesure de rationaliser le sens du drame. Or Isaac ne répond jamais aux messages de Benoît, laissant un silence à la place de toute explication. La seule trace de vie du professeur d'ingénierie demeure une courte lettre de suicide qui ne propose aucune explication de la tragédie pour soulager le questionnement de son ami. Le silence

⁸³ Turp, *Pur chaos du désir*, 24-25.

⁸⁴ *Ibid.*, 14.

⁸⁵ *Ibid.*, 24.

d'Isaac prend ainsi une dimension tragique dans la mesure où il précipite le déclin psychologique et l'éventuelle mort symbolique de Benoît.

Cette absence de réponse laisse penser aux spectateurs qu'il n'existe, à proprement parler, aucun motif capable de déchiffrer ce geste violent. L'acte de mettre en scène une explication ou un sens à attribuer à ce geste serait en quelque sorte trop simple ou impossible. Selon Parent, « l'événement traumatique est incompréhensible et c'est cette incompréhensibilité qui, précisément, nous hante ».⁸⁶ Benoît, justement, est hanté par cette inaccessibilité du sens à donner à cette tragédie. Turp laisse, par effet de miroir, ses spectateurs dans le vide. Il invite son public à méditer sur l'incompréhension de cet acte de violence.

Presque toutes les didascalies dans cette scène soulignent le fait que Benoît cherche l'ivresse. La première didascalie indique que l'homme attristé est « un peu saoul [...] une bouteille de cognac à la main ».⁸⁷ Son état d'ébriété s'aggrave au fur et à mesure que la scène avance. Finalement, Benoît « vide sa bouteille [...] [et] la balance comme une cloche, un glas. »⁸⁸ L'utilisation du mot « glas » est significative ici, puisqu'elle renvoie à la mort. Le glas, aussi appelé la « cloche des morts », représente un tintement lent de cloche d'église, d'habitude constitué d'une seule note. Ce son signale aux paroissiens la mort ou les funérailles de quelqu'un, « généralement [d']un fidèle chrétien ».⁸⁹ L'emploi de ce terme donne à la scène un ton sinistre qui renvoie aux nombreuses femmes assassinées lors de la tuerie. Cette répétition du thème funeste présage aussi la douleur et la mort qui restent

⁸⁶ Parent, « Trauma, témoignage et récit : la dérouté du sens », 116.

⁸⁷ Turp, *Pur chaos du désir*, 24.

⁸⁸ *Ibid.*, 25.

⁸⁹ Vaillant, Gauthier. « La sonnerie du glas, une tradition vieille de quinze siècles. » *La Croix* (18 juillet 2016).

encore à venir dans la pièce, notamment avec le suicide d'Isaac, qui sera dévoilé quelques scènes plus tard.

Plus généralement, cette scène permet d'illustrer le trauma de Benoît. L'universitaire se perd dans sa consommation d'alcool comme il est perdu dans sa quête pour comprendre cet événement. Sa consommation d'alcool commence à l'affecter de plus en plus dans sa vie quotidienne. Il éprouve de la difficulté à écrire sa thèse de doctorat et ne sort plus de son appartement. Dans cette scène, l'alcool permet à Benoît de méditer plus profondément sur son trauma. Selon Parent, « c'est parce que le sujet ne *sait* pas ce qui lui est arrivé qu'il est possédé par ce qui lui est arrivé; tant que le sujet n'aura pas intégré l'événement traumatique dans son histoire psychique, le trauma continuera à le hanter. »⁹⁰ L'alcoolisme de Benoît a alors la double fonction d'être à la fois un symptôme de son trauma et un moyen d'explorer sa réaction personnelle face à la tuerie.

L'aspect tragique de cet alcoolisme vient de ses liens avec le trauma du personnage. Pour Benoît, la prise d'alcool devient ironiquement un support pour vivre après la tuerie de l'École polytechnique. Il se parle à lui-même en disant : « Encore une petite gorgée, mon Benoît / Plus on est saoul, plus on est souple / Et moins on se casse la gueule en déboulant ».⁹¹ Plus sa consommation augmente, plus son trauma paraît s'approfondir, au point où le personnage de Benoît s'enfonce dans une dépression. Il se creuse métaphoriquement dans un trou. C'est l'image qu'il peint de lui-même en se parlant tout seul : « Qu'est-ce que tu fais dans cave, ma pauvre p'tite grâce de vivre ? / Es-tu en train

⁹⁰ Parent, « Trauma, témoignage et récit : la dérouté du sens », 116.

⁹¹ Turp, *Pur chaos du désir*, 25.

de prendre ton trou ? »⁹² Sur le plan narratif, l'alcoolisme de Benoît permet d'illustrer la profondeur de son trauma.

L'alcoolisme mis en scène dans *The December Man* de Colleen Murphy remplit une fonction narrative similaire. Surtout, il illustre une détérioration de la santé mentale du père de famille. Ce personnage, également prénommé Benoît, boit de l'alcool à plusieurs reprises durant la pièce. Une différenciation claire est faite au niveau de sa consommation avant et après le suicide de son fils. Au reste, la pièce suit une chronologie rétrospective. Avant le suicide de son fils, le père a l'habitude de prendre une ou deux bières, comme c'est le cas dans la scène 5 et la scène 8.⁹³ À ce moment de la pièce, boire ne semble pas lui poser de problème dans sa vie quotidienne alors que ce sera l'inverse à la fin de l'histoire — c'est-à-dire dans les premières scènes de la pièce, puisqu'elle se déroule dans un ordre dé-chronologique.

Par exemple, dans la scène 3, la prise d'alcool de Benoît a largement augmenté. Cette scène a lieu après le suicide de son fils Jean. Le père se dispute avec sa femme Kate sur plusieurs sujets en lien avec le décès de leur fils. Benoît reproche notamment à Kate d'avoir décidé du lieu d'enterrement de Jean en consultant le prêtre, Father Bonnière, plutôt que lui.⁹⁴ Kate lui répond : « You were drunk the whole time we were making arrangements and you're drunk now – get out! »⁹⁵ Ce commentaire met en perspective le fait que la consommation d'alcool de Benoît a augmenté depuis le suicide de Jean. Cette situation nuit à sa vie quotidienne et on peut véritablement parler d'alcoolisme chez ce personnage.

⁹² Turp, *Pur chaos du désir*, 25.

⁹³ Murphy, *The December Man*, 34-35; 55.

⁹⁴ *Ibid.*, 22.

⁹⁵ *Ibid.*

Il est important de mentionner que c'est dans cette scène, lorsque Benoît est en état d'ébriété, qu'il dialogue avec les émotions qu'il ressent face au suicide de son fils, ce qui rappelle très clairement le personnage du même nom dans *Pur chaos du désir*. Après avoir bu un verre de whiskey, sinon plus,⁹⁶ il raconte à sa femme :

I go down the basement... oh boy oh boy, that's the big problem, Kathleen. I can't wipe that picture off my eyes. Every morning I wake up that picture's first thing I see – that's if I actually close my eyes during the night 'cause first thing I see when I close my eyes at night is that same goddamn picture.⁹⁷

Benoît explique ici qu'il n'arrive pas à oublier l'image du corps de son fils suicidé au sous-sol. Ce personnage d'habitude si stoïque exprime un véritable trauma face à cette découverte difficile. L'alcool agit donc comme un support pour encourager Benoît à exprimer ce qu'il ressent vraiment.

L'acte de boire atteint son sommet dans la scène 2 : Benoît boit alors cinq verres de whiskey.⁹⁸ Cet excès est mise d'autant plus en évidence du fait que Benoît doit quitter la scène chaque fois pour aller remplir son verre dans la cuisine. Le whiskey est aussi différent et plus fort que sa bière habituelle. Ces changements sont significatifs et indiquent explicitement au public que les codes comportementaux ont changé : d'un niveau raisonnable, la prise d'alcool est devenue une dépendance forte, intense et incontrôlée. Ce changement d'attitude sert de preuve du trauma et agit comme un moyen d'exprimer ce trauma aux spectateurs. C'est également une technique d'adaptation — l'alcool permet à Benoît d'explorer ses sentiments sur le suicide de son fils. L'alcool lui permet donc de vivre avec son trauma.

⁹⁶ Murphy, *The December Man*, 22.

⁹⁷ *Ibid.*, 21.

⁹⁸ *Ibid.*, 12; 13; 14; 15; 16.

La première scène dans *The December Man* révèle tout autre chose sur la fonction de l'alcoolisme dans cette pièce. Benoît et sa femme Kate discutent dans leur salon et se préparent pour une occasion spéciale. À mesure que la conversation avance, le public comprend qu'ils organisent leur double suicide par inhalation de monoxyde de carbone. Dans cette scène, le père de famille boit une énorme quantité de whiskey.⁹⁹ Puisqu'au début de la scène, les spectateurs ne comprennent pas qui sont les deux personnages ni ce qu'ils préparent, la consommation de Benoît agit comme le premier indice de leur projet tragique. À ce moment dans leur histoire personnelle, le trauma de Benoît et Kate face au suicide de leur fils a atteint un sommet. L'alcoolisme n'est plus un outil pour soutenir les personnages dans l'expression de leurs émotions, mais plutôt une manière de les encourager à se suicider. Il s'agit d'un moyen pour les préparer à cette action funeste. Ceci transparait clairement dans le fait que Kate boit dans cette scène, ce qu'elle ne fait à aucun autre moment dans la pièce. L'alcoolisme permet ainsi de mettre en scène une résolution au trauma : le suicide.

À travers les exemples de *Pur chaos du désir* et *The December Man*, un lien fort peut être tissé entre l'alcoolisme, le trauma et l'expression des émotions chez les personnages masculins. Surtout, la consommation excessive d'alcool facilite la narration du récit de la souffrance et permet au public de comprendre les enjeux du trauma. Les exemples présentés révèlent que ce choix est surtout utilisé pour des personnages masculins plus stoïques, qui n'arrivent pas à dialoguer ouvertement sur leur trauma dans des situations normales, comme si l'alcool était associé au courage et leur permettait de sortir d'eux-

⁹⁹ Murphy, *The December Man*, 5.

mêmes, et par conséquent, des contraintes sociétales liées au comportement émotionnel des hommes. C'est dans les moments où ils boivent le plus que ces personnages masculins discutent le plus ouvertement de leur trauma.

Les signes qui ne trompent pas : folie et obsession comme esthétique et éthique de la crise

Un stress post-traumatique peut entraîner des symptômes variés chez la personne affectée. Selon Caruth, la définition du trauma repose sur une réponse « à un événement ou à une série d'événements désastreux [...] qui prend la forme de symptômes intrusifs répétitifs, tels que des hallucinations, des rêves, des pensées ou des comportements découlant de l'événement ».100 Ainsi, les personnages mis en scène dans les quatre pièces du corpus ont des symptômes qui correspondent à ceux identifiés dans cette définition. Même si le trauma se manifeste différemment pour chacun, il fait agir les personnages de manière illogique. Ceux-ci témoignent d'un état mental perturbé. Pour certains, comme Benoît dans *Pur chaos du désir* et, à un degré encore plus élevé, M.L. dans *The Anorak*, cette folie prend une forme sinistre et violente.

La folie du personnage de Jean dans *The December Man* se manifeste à travers son obsession pour le karaté. Le jeune homme commence à prendre des leçons à la suite de la tuerie de l'École polytechnique. Cette pratique semble être la seule chose qu'il désire faire dans ses temps libres, voire la seule activité qui importe dans sa vie. Il répète à plusieurs

¹⁰⁰ Cité dans Parent, « Trauma, témoignage et récit : la déroute du sens », 115.

reprises dans la pièce : « I need to practise my moves. »¹⁰¹ Selon son père, ces leçons vont l'aider à regagner confiance en lui.¹⁰² Pour justifier l'utilité de ces cours à sa mère, Jean dit dans la scène 5 que la pratique l'aide à se concentrer.¹⁰³ À partir de la scène 4, le public comprend que Jean a abandonné les cours de karaté.¹⁰⁴ Le fait qu'il ne pratique plus ce sport constitue un indice pour les spectateurs que la dépression du personnage s'est aggravée. Jean continue pourtant à pratiquer le karaté après avoir arrêté d'aller à ses cours. Le sport de combat occupe toujours énormément d'espace mental chez lui. Il va au cinéma pour voir le film *Teenage Mutant Ninja Turtles 2* au moins trois fois après la tuerie; ce long métrage met en vedette quatre frères tortues qui sont excellents en karaté.¹⁰⁵ La pièce met non seulement l'accent sur l'obsession du personnage; elle montre que cette passion l'empêche de faire autre chose dans la vie — il abandonne son programme d'ingénierie, ne va plus à l'église avec ses parents, il arrête même d'aller à ses cours de karaté. Tout ce qui compte pour lui est sa pratique personnelle du karaté. Dans la scène de suicide, il admet ne pas avoir dormi de la nuit et refuse le déjeuner que sa mère lui offre, disant simplement « I need to practise my moves ».¹⁰⁶ Son obsession a donc un immense effet sur sa vie quotidienne et agit comme un frein à son évolution dans l'histoire. La question se pose alors : pourquoi Jean est-il obsédé spécifiquement par un sport de combat à la suite de la tuerie de l'École polytechnique?

Les facteurs qui motivent cette manie sont mis au clair à travers les interactions de Jean avec d'autres personnages. Par exemple, sa mère ne comprend pas pourquoi il ressent

¹⁰¹ Murphy, *The December Man*, 36; 28.

¹⁰² *Ibid.*, 32.

¹⁰³ *Ibid.*, 36.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 28.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 24.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 28.

le besoin de continuer à faire du karaté. Dans la scène 4, elle lui demande : « [...] what are you gonna do – kick the air? Pretend you’re a goddamn hero – who you gonna save down there, eh? »¹⁰⁷ Ces mots permettent d’entrevoir le raisonnement psychique de Jean : le jeune homme est rongé par la culpabilité de n’avoir pu rien faire pour aider les victimes lors de la tuerie. Le karaté représente alors une manière de combattre son sentiment d’infériorité et d’impuissance. Il s’entraîne constamment et se prépare comme si une nouvelle attaque était imminente. Le jeune homme illustre la manière dont son trauma nourrit son obsession en racontant à sa mère son rêve récurrent :

It’s a special dream but it starts the same way – he comes in and says “Everyone stop everything”, but everybody ignores him until he fires at the ceiling. At first I think it’s a scary joke... then he says “Separate – girls on the left, guys on the right.” [...] Then he says “Okay – guys leave, women stay.” [...] [S]o we leave the room and a few of us stand out in the hall... we hear the guy talking and a woman talking then bam bam bam... but in the special dream I... I run back into the classroom and he’s standing there, his back to me [...] [S]uddenly I hear someone shout STOP. At first I think it’s a professor who walked in behind me or a policemen but it’s me, I’m shouting at the guy and he swings around and fires and I veer to one side and I say PUT IT DOWN but he just keeps firing so I take a bullet in the leg, another in the side of my head then calculate that the only way to stop the guy is tackle him – [...] so I jump him and his eyes open wide and he runs out of the room and I’m screaming to the guys out in the hall to stop him... then... then I start sprouting extra arms so I scoop up the wounded women until they’re all in my arms and I run out and down the corridor, covered in blood [...] and I’m drowning in their blood but I stagger outside and get them to the ambulances in time and no one died, Ma... then I wake up.¹⁰⁸

Ce rêve recrée la tuerie de l’École polytechnique et comme il est récurrent, on comprend que cet événement violent est constamment présent pour Jean, non seulement dans sa mémoire, mais aussi dans son quotidien. La récurrence et la circularité de ce rêve créent une situation d’enfermement : Jean est pris au centre de son cauchemar.

¹⁰⁷ Murphy, *The December Man*, 28-29.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 40-41.

Cette résurgence répétée de l'événement dans l'imaginaire de Jean est un symptôme typique du trauma. Selon Laub,

[t]rauma survivors do not live with memories of the past, but with an event that could not and did not proceed through to its completion, has no ending, attained no closure and therefore, as far as its survivors are concerned, continues into the present and is current in every respect. ¹⁰⁹

Pour Jean, il n'y a pas de conclusion à cet événement. La tuerie de l'École polytechnique reste avec lui en tout temps et il est toujours en train de se battre ou de s'entraîner pour une prochaine bataille. Ceci explique la présence de ce rêve récurrent et cette fixation qu'il a pour le karaté. Il y a un aspect répétitif à cette obsession — Jean essaie de s'entraîner au sport de combat pour gérer son sentiment d'infériorité, ce qui le force à revivre la tuerie et le replonge dans le trauma issu de cet événement. Il continue tout de même à faire du karaté, puisque cette pratique est la seule chose qui donne un but tangible et actuel à sa vie. Ceci reproduit une espèce de cercle vicieux du trauma, similaire à l'alcoolisme de son père dans la pièce.

On peut aussi voir son rêve comme une conclusion alternative à l'événement. Par le recours à l'imaginaire, Jean vit un récit alternatif où il se transforme en héros et se bat contre M.L. Il réussit à vaincre le tireur au combat. Dans cette version de l'événement, Jean arrive non seulement à agir mais aussi à transformer l'issue de l'événement. Il réaffirme à sa mère le résultat optimiste de son rêve : « I... get them to the ambulances in time and no one died, Ma... »¹¹⁰ Ce rêve de Jean témoigne d'un véritable trauma chez le jeune homme et donne la chance aux spectateurs de comprendre plus en profondeur le fonctionnement

¹⁰⁹ Cité dans Rosenberg, "Intersecting Memories: Bearing Witness to the 1989 Massacre of Women in Montreal", 121.

¹¹⁰ Murphy, *The December Man*, 41.

de sa déraison. À travers son rêve, le jeune homme devient quelqu'un qui n'a pas peur d'agir dans une situation de stress élevé. Il devient, en somme, quelqu'un qu'il n'est absolument pas. Cette transformation irréelle sert à apaiser le sentiment de culpabilité de Jean face aux meurtres des quatorze femmes.

Comparativement à la déraison de Jean, celle du personnage de Benoît dans *Pur chaos du désir* prend une forme plus sinistre. Lors de la dernière scène, ce personnage, longtemps torturé par son trauma, semble réellement se perdre dans la folie. Au début de cette scène, son ex-conjointe arrive chez lui pour chercher leur fille, Aurore. Les anciens amoureux passent la première moitié de cette scène à se disputer au sujet de leur rupture. Rose se lasse finalement de cette conversation et exhorte Benoît à aller chercher leur fille pour qu'elle puisse repartir avec elle. Rose lui dit : « Je suis ici pour Aurore : ma fille / Va la chercher ! »¹¹¹ Benoît ignore sa requête et ne veut pas lui dire où se trouve Aurore.

Cette dernière scène prend une tournure inattendue lorsque Benoît semble suggérer à Rose que quelque chose de funeste est advenu à leur fille. Son monologue raconte ce qui s'est passé entre sa fille et lui ce matin-là :

C'était l'aube / Je la regardais dormir / Je me disais : faut que je la réveille, que je la prépare / Je l'ai secouée tout doucement : Aurore... Aurore... / Elle a ouvert les yeux, comme en rêve, elle m'a souri / et s'est retournée sur le côté en renfermant les yeux / Aurore ? Demain ta mère te reprend / Papa a pus d'argent / Je vais être obligé de vendre le condo / ... Tu vas être bien avec ta mère / Et puis c'est mieux, tu vois, parce que... parce que... / Papa est pas à la hauteur / Je suis pas capable de te faire vivre ! *Il se relève en sanglotant, saisit sa pelle et se met à frapper sur le fauteuil, à frapper, frapper.* Je suis pas capable de te faire vivre ! / Je suis pas capable de te faire vivre !¹¹²

¹¹¹ Turp, *Pur chaos du désir*, 74.

¹¹² *Ibid.*, 77-78.

Ce monologue prend une dimension tragique à la suite de la réplique de Rose : « Ô, mon Dieu ! Aurore ! Aurore ! »¹¹³ La mère commence alors à chercher désespérément sa jeune fille. À ce point, l'ambiance de la scène est extrêmement tendue et le public est amené à penser que Benoît aurait maltraité sa fille d'une manière ou d'une autre, voire qu'il l'aurait peut-être tuée. À ce moment dans la pièce, Benoît se présente comme étant un homme émasculé. Il ne réussit pas à finir sa thèse, il a des difficultés financières à un point tel qu'il va devoir vendre son appartement, et sa femme l'a laissé pour un autre homme. Le public, ignorant l'état actuel d'Aurore, est amené à penser que « l'émasclation », la dépression et la haine de Benoît pour sa femme l'auraient conduit à commettre un acte de violence contre sa propre fille.

Dans ce passage, les actions de Benoît témoignent de sa folie. En fin compte, il sera révélé qu'Aurore est chez sa gardienne, saine et sauve. L'unique homme de la pièce a donc prémédité ce jeu afin de faire croire à sa femme qu'il serait réellement advenu malheur à leur fille, et ce de ses mains paternelles. Benoît admet avoir rangé les effets personnels d'Aurore dans la cave dans ce but.¹¹⁴ L'intentionnalité de cette « farce » renvoie à une autre forme de folie : celle de la misogynie. Dépressif, Benoît se sent délaissé par les femmes de sa vie. Son sentiment d'être à l'extérieur du groupe, d'être pathétique et de ne plus être à la hauteur l'amène à se sentir comme un perdant en regard des femmes. Ce sentiment d'infériorité renvoie à l'idéologie et à la misogynie réelles de M.L. Dans cette scène de *Pur chaos du désir*, Benoît manipule la situation pour inquiéter et tourmenter délibérément son ex-conjointe pendant un bref moment. C'est de cette manière qu'il prend sa revanche contre elle pour l'avoir quitté.

¹¹³ Turp, *Pur chaos du désir*, 80.

¹¹⁴ *Ibid.*, 82.

Le personnage est également pris d'une haine profonde pour sa femme dans cette dernière scène de la pièce. Il lui fait plusieurs insultes sur son accent français et sur son apparence physique.¹¹⁵ Le personnage de Benoît imite d'ailleurs la séparation violente qui a eu lieu lors de la tuerie réelle lorsqu'il dit : « Qu'on en finisse ! Les hommes d'un bord, les femmes de l'autre! En joue! Feu! *Shit!* »¹¹⁶ Ces paroles provoquent un inconfort chez le public, parce qu'elles évoquent le sentiment misogyne et violent qui a motivé les actions de M.L. Cette mise en scène de la folie toujours croissante de Benoît permet alors un renvoi à la misogynie violente et nihiliste de la tuerie de l'École polytechnique, élément déclencheur de la pièce.

À la différence de la folie développée dans *The December Man* et *Pur chaos du désir*, celle de *The Anorak* concerne le tueur lui-même, et ce du début de la pièce jusqu'à la fin. L'intrigue consiste en une véritable décortication de la mentalité de ce personnage réel transposé sur la scène. Cette représentation de la folie est liée au trauma dans la mesure où elle doit en principe provoquer une réaction émotionnelle forte chez les spectateurs. Le public est confronté au spectre de M.L., une expérience qui renvoie au trauma collectif présent dans la société canadienne. Le tueur monologue sur les détails intimes de sa vie, ses idées misogynes, sa haine violente des féministes et finalement, le geste terrible qu'il a commis.

Avant le début de la pièce, les spectateurs sont invités à s'asseoir d'un côté ou de l'autre de la salle selon leur genre. La didascalie qui ouvre la pièce l'indique ainsi : ainsi : « [...] the audience are asked to separate, with women on the left side of the venue, and

¹¹⁵ Turp, *Pur chaos du désir*, 71; 75.

¹¹⁶ *Ibid.*, 80.

men on the right; a physical partition of some sort should exist. »¹¹⁷ Par cette indication scénique, on comprend donc que le spectacle imite la séparation violente qui a réellement eu lieu lors de la tuerie de l'École polytechnique. Cette expérience spectatorielle vise à placer le public dans le moment de la tuerie et installe une atmosphère propice à lui faire revivre cet événement.

Pendant la majorité de la pièce, M.L. ne parle qu'aux hommes dans le public comme l'indiquent les didascalies : « [...] with a mocking glance at the women, he turns to the men. [M.L.] ignores the women in the audience, although their presence is always known to him. »¹¹⁸ Cette indication, lors de la première scène, met en évidence la misogynie de ce personnage. M.L. s'adresse uniquement aux hommes, sauf pendant deux brefs moments, au début et à la fin de la pièce. Lorsqu'il s'adresse aux femmes du public, son ton est décidément menaçant.

Selon Page, dans le contexte de la littérature du trauma, « la théâtralisation d'un acte violent, si physiquement avéré et irrévocable soit-il, consiste toujours dans l'évacuation des menaces réelles. »¹¹⁹ Ceci ne semble pas être l'effet voulu par Kelly à travers son œuvre. Le fait de diviser les hommes et les femmes et de menacer directement les femmes dans le public par la réactualisation du spectre du tueur ne peut être interprété comme une « évacuation des menaces réelles ». Au contraire, la théâtralisation de ce trauma semble viser à situer l'horreur de ce geste dans le moment présent et ainsi choquer le public, en lui faisant revivre un simulacre de l'horreur, pour éventuellement mener à une compréhension plus approfondie des enjeux de la tuerie.

¹¹⁷ Kelly, *The Anorak*, "Performer".

¹¹⁸ *Ibid.*, "Explanation".

¹¹⁹ Page, « Introduction » dans *Écritures théâtrales du traumatisme : esthétiques de la résistance*, 25.

Dans cette pièce, le trauma abordé est ultimement celui de la spectatrice. *The Anorak* a été présentée pour la première fois à Montréal en septembre 2004; le public visé était un public canadien, surtout montréalais, c'est-à-dire au plus près du lieu où s'est déroulé l'événement réel. Puisque le Canada a connu des changements de législation au sujet des armes à feu et l'inauguration d'une journée de commémoration à la suite de cet événement, les spectateurs canadiens devaient forcément être au courant de la tuerie et de ses répercussions.¹²⁰ La pièce vise donc à choquer ce public, pour l'amener potentiellement à une réflexion sur les implications politiques du geste de M.L. C'est ce lien fort entre le public et le sujet de la pièce qui renvoie à un trauma collectif.

Dans le but d'atteindre le public canadien, M.L. dans *The Anorak* doit choquer, hanter et susciter un intérêt pervers chez les spectateurs. La scène intitulée « Storm-Lueger » illustre bien la folie du personnage et remplit cette fonction. Dans ce passage, M.L. décrit l'arme à feu qu'il a utilisée pour commettre son geste violent avec un amour et une obsession palpables. Cette obsession renvoie à son intérêt fort pour tout ce qui touche à la guerre. Il entame son discours en disant ceci : « Now I'm going to tell you how it work the Storm-Lueger, Mini-14, semi-automatic carbine, and I'm going to talk to you a bit about the ballistics of the cartridges. »¹²¹ Sa fascination donne notamment un effet pathétique au personnage et renvoie aux jeux de guerre auxquels il jouait comme enfant avec son ami au début de la pièce.¹²²

¹²⁰ Lambert, Maude-Emmanuelle. « Se souvenir de la tragédie de Polytechnique : au-delà du devoir de mémoire. » *Encyclopédie canadienne* (5 mars 2014). <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/se-souvenir-de-la-tragedie-de-polytechnique-au-dela-du-devoir-de-memoire>; Lanthier, Stéphanie. « Polytechnique Tragedy ». *The Canadian Encyclopedia* (October 12, 2018). <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/polytechnique-tragedy>

¹²¹ Kelly, *The Anorak*, "Storm-Lueger".

¹²² *Ibid.*, "Jean".

Ce passage imite le ton d'un professeur qui enseigne un cours. Le personnage principal dit d'ailleurs « Now, I get to be the professor. »¹²³ Il entre dans une description détaillée du fonctionnement de cette arme à feu. Dans son explication, il s'intéresse surtout aux effets néfastes que peut avoir ce type de fusil sur un corps humain. Il dit :

The bullet is little. But once it enter the body, it kind of spin and then break in half, and there are also little fragmentation pieces, but two main pieces that come out the other side. They first start using the .223 in Vietnam and soldiers were reporting that instead of a quick kill which was happening with the old 30-ought-six and AK-47 cartridges, they were finding these long trails of blood leading to the enemy soldier to find he was dead from massive blood loss. This I find interesting, me. The Mini-14 is an incredible weapon. I am looking forward to using it.¹²⁴

Sa fascination pour cette arme à feu illustre son obsession pour la violence. Selon lui, la mort que connaissent les gens par cette arme est prolongée et donc, plus douloureuse. La violence de cette description vise à choquer les spectateurs et renvoie à la violence réelle qui a eu lieu lors de la tuerie de l'École polytechnique.

Les exemples présentés dans cette section permettent de comprendre de quelles manières la folie et de l'obsession sont représentées, en lien avec le thème du trauma, dans les pièces à l'étude. En premier lieu, l'obsession du personnage de Jean dans *The December Man* pour le karaté met en évidence la profondeur de son trauma. Le portrait fait ici est celui d'un jeune homme entièrement consumé par son trauma et qui finit par se suicider. La folie de Benoît dans *Pur chaos du désir* et celle de M.L. dans *The Anorak* les entraînent à des gestes plus sinistres qui visent explicitement des femmes. Même si la folie de Benoît

¹²³ Kelly, *The Anorak*, "Storm-Lueger".

¹²⁴ *Ibid.*

s'étend à un degré infiniment moins sérieux que celle de M.L., la manière dont elle est mise en scène renvoie à cette même misogynie.

Des fins équivoques sur la résolution du trauma : le suicide tragique

Le suicide est un acte tragique avec une longue histoire au théâtre. Les exemples de suicides tragiques théâtraux ne sont pas difficiles à trouver : le jeune roi Œdipe de Sophocle,¹²⁵ l'héroïne tragique Phèdre de Jean Racine¹²⁶ et la folle Ophélie,¹²⁷ les deux jeunes amoureux Roméo et Juliette¹²⁸ et la coupable Lady Macbeth de William Shakespeare n'en sont que quelques exemples.¹²⁹ Pour O'Toole, « Great theatre tends to give suicide a power and a glamour that it must not be given in society. »¹³⁰ Malgré les implications morales de cette représentation, les quatre pièces abordées traitent toutes du sujet du suicide. Les suicides, dans ces pièces, ont lieu hors scène et donc aucun personnage ne s'enlève la vie devant les yeux des spectateurs, ce qui renvoie d'ailleurs à la tragédie classique. Selon Emmanuelle Hénin, à l'époque du théâtre classique « le sang ne [devait] pas couler sur la scène policée et sobre [...] ;] l'œuvre dramatique se [voulait] le miroir du public, et [devait] s'adapter à la sensibilité et aux goûts délicats d'une société de plus en

¹²⁵ Sophocle. *Œdipe Roi*. Paris : Hatier (2015).

¹²⁶ Racine, Jean. *Phèdre*. Gallimard (2000).

¹²⁷ Shakespeare, William. *Hamlet*. New York : Dover Publications (1992).

¹²⁸ Shakespeare, William. "Romeo & Juliet" in *The Works of Shakespeare* (Vol. III). London: Geddes & Grosset (2007): 261-312.

¹²⁹ Shakespeare, William. "Macbeth" in *The Works of Shakespeare* (Vol. III). London: Geddes & Grosset (2007): 1-42.

¹³⁰ O'Toole, Fintan. "Culture Shock: The Great Art and Terrible Example of Theatrical Suicides." *The Irish Times* (May 24, 2014). <https://www.irishtimes.com/culture/culture-shock-the-great-art-and-terrible-example-of-theatrical-suicides-1.1806588>

plus galante. »¹³¹ Le suicide dans les quatre pièces à l'étude, comme dans le théâtre classique, ne se fait pas sur scène, peut-être par souci de conserver une forme de valeur morale au sein d'une telle représentation.

Tout de même, cet acte d'auto-annihilation occupe une place de première importance dans l'intrigue des pièces du corpus. Les personnages qui décident de ce sort funeste ont tous des réponses émotives fortes à la tuerie de l'École polytechnique. La tragédie les affecte sévèrement et plusieurs subissent véritablement un trauma à la suite de cet événement. Le suicide comme action dramatique occupe un rôle légèrement différent dans chacune des pièces, même s'il rejoint toujours une esthétique théâtrale funeste qui renvoie à la nature tragique de la tuerie.

Un premier exemple se présente dans *Pur chaos du désir* avec le personnage d'Isaac Barucha, l'ami de Benoît qui travaille comme professeur à l'École polytechnique. Isaac n'apparaît à aucun moment sur scène dans la pièce, mais les deux uniques personnages, Rose et Benoît, discutent de lui. Benoît, qui est décrit comme un intime d'Isaac, laisse plusieurs messages sur son répondeur dans la première moitié de la pièce. Par contre, Isaac ne répond pas à ses appels et ne pourra jamais y répondre puisque dans la dernière scène du premier acte, on apprend qu'il s'est suicidé après la tuerie de l'École polytechnique.¹³² Le suicide d'Isaac devient alors une absence morbide pour Benoît dans sa quête pour mieux appréhender la tuerie.

¹³¹ Hénin, Emmanuelle. « Faut-il ensanglanter la scène ? Les enjeux d'une controverse classique. » *Littératures classiques* 67 (2008) : 13-32.

¹³² Turp, *Pur chaos du désir*, 29-30.

Le seul dialogue d'Isaac dans la pièce est rapporté par l'entremise de sa lettre de suicide, qui illustre son raisonnement suicidaire. Il s'adresse directement à son ami en disant :

Benoît, nous sommes des occidentaux sophistiqués, bardés de diplômes, et pourtant complètement démunis lorsque vient le temps d'agir. Je n'ai pas su faire face. Je n'ai rien fait. Je ne suis plus un homme, mais une absence. Je n'ai plus de nom. Oublie-moi.¹³³

On comprend ici que le suicide d'Isaac est en réaction directe à la tuerie de l'École polytechnique et c'est le thème de l'impuissance qui ressort de la lettre de suicide. Isaac est complètement démuné à la suite de cet événement et n'arrive pas à redonner un sens à sa vie. Les sentiments d'Isaac par rapport à la tuerie font écho à ceux de Benoît. Il y a un effet miroir entre l'impuissance qu'Isaac a ressentie face à cet événement et la manière dont Benoît se sent à ce moment précis dans l'histoire. Le fait que son « plus vieil ami » ait eu cette lutte intérieure si similaire à la sienne sans en discuter avec lui attriste Benoît et l'enfoncé encore plus profondément dans son trou.¹³⁴

Après le suicide d'Isaac, les policiers demandent à Benoît de les suivre à un endroit non spécifié pour identifier le corps de son ami.¹³⁵ Cette expérience est très difficile pour lui et il décrit la scène en ces termes : « Il était dans un tiroir / Comme dans les films / Inoxydable, propre et glacé / Ils ont découvert le drap / C'était lui, aucun doute, mais j'étais pas capable de le dire ». ¹³⁶ Initialement, Benoît a de la difficulté à identifier le cadavre étendu sur la table. Il y arrive finalement lorsqu'on lui montre une tache de naissance sous le sein gauche.¹³⁷ Tout de suite après cette pénible tâche, Benoît va au parc et s'écroule

¹³³ Turp, *Pur chaos du désir*, 30.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*, 29.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*

dans la neige, bouleversé par ce qu'il vient de voir. Jusqu'à ce moment dans la pièce, Benoît gardait espoir que son ami serait en mesure de l'aider à donner un sens à la tuerie. En voyant le cadavre d'Isaac, ce dernier espoir est anéanti. À partir de cet instant, plus rien ne retient Benoît et il va véritablement se noyer dans son trauma.

Ce qui préoccupe Benoît dans cet instant, c'est que son ami a choisi de ne pas partager sa douleur avec lui : « C'était mon plus vieil ami... / Il était en détresse et y m'a pas appelé. »¹³⁸ Ce développement est important surtout pour l'effet qu'il aura sur Benoît. L'universitaire s'enfonce de plus en plus dans sa dépression. Il devient un personnage très isolé à partir de ce moment. Tandis que sa femme, Rose, sort fréquemment et passe du temps avec ses amies, Benoît, lui, passera le reste de la pièce seul dans son appartement. Cet instant marque donc la mort symbolique de Benoît. À partir de ce moment, il devient métaphoriquement un spectre.

De même que pour le suicide d'Isaac, le suicide d'Aimée dans la pièce *Forêts* est en réaction directe avec la tuerie de l'École polytechnique. Ce personnage féminin regarde un reportage sur la tuerie dans la cinquième scène du premier acte. Ce reportage l'affecte à un tel point qu'elle décide de ne pas se faire avorter malgré les recommandations de son docteur. Aimée donne naissance à sa fille Loup puisque, dans ses mots à elle, « [elle] n'en tuer[a] pas une quinzième. »¹³⁹ Selon Gingras, Aimée « ne veut pas effacer une vie alors que tant de vies ont été prises aussi violemment. »¹⁴⁰ Le suicide d'Aimée se présente comme un sacrifice; elle sauve la vie de sa fille en perdant la sienne.

¹³⁸ Turp, *Pur chaos du désir*, 29.

¹³⁹ Mouawad, *Forêts*, 25.

¹⁴⁰ Gingras, Chantale. « Wajdi Mouawad ou le théâtre-odyssée. » *Le théâtre québécois contemporain* 146 (2007) : 42-46. p.45

La femme enceinte ressent fortement la haine derrière le geste de M.L. et veut commettre un acte qui contraste avec cette situation tragique, puisqu'elle déclare ceci à son conjoint Baptiste :

[...] il faut bien trouver une joie! Même si ce n'est que de la tristesse, une joie, pour me donner un souffle, pour que de moi, de tout ça qui est là, qui est Aimée et qu'il a fallu beaucoup aimer, tu en sais quelque chose, il puisse en sortir un éclat, si petit soit-il, qui soit vivant!¹⁴¹

Par cette déclaration, on comprend bien la motivation d'Aimée. Donner naissance prend une signification toute autre dans cette situation. Pour Aimée, l'acte de donner naissance à sa fille est une manière d'introduire au monde une positivité pour contrebalancer le geste violent et haineux de M.L. Selon Gingras, « en accouchant de Loup, [Aimée] lui lègue tout son espoir en des jours meilleurs, à l'abri de la violence du monde. »¹⁴²

Par contre, ce passage renvoie aussi à un discours pro-vie. Le sacrifice d'Aimée constitue une décision personnelle, mais il est aussi fortement politique. Dans la scène « Diagnostic », le cancérologue Dr. Him conseille la femme enceinte sur ses options médicales :

[Si vous choisissez de garder votre bébé] [v]otre espérance de vie diminuera tragiquement. Je suis désolée Aimée, mais le protéger, lui, c'est vous exposer, vous. Vous êtes, je ne vous mentirai pas, en conflit d'intérêt avec votre bébé. Vous devriez envisager l'avortement.¹⁴³

Sa décision de donner naissance va donc à l'encontre de l'avis médical. Sa déclaration « Je n'en tuerai pas une quinzième » est significative aussi, puisqu'elle démontre qu'Aimée considère déjà son fœtus comme une personne à part entière. Elle explique à son conjoint :

¹⁴¹ Mouawad, *Forêts*, 25.

¹⁴² Gingras, « Wajdi Mouawad ou le théâtre-odyssée », 45.

¹⁴³ Mouawad, *Forêts*, 21.

« Moi je peux choisir, pas elle. »¹⁴⁴ Un instinct maternel semble s'emparer d'Aimée. Elle agit en tant que mère pour protéger son enfant non né, même si cette action menace sa propre vie. Selon Côté, « le discours dominant [dans la société canadienne] demeure l'idéologie patriarcale selon laquelle la maternité serait naturelle à l'existence féminine. Le mouvement pro-vie inscrit ses arguments au cœur de ce discours et exerce ainsi une pression considérable sur les femmes qui dérogent à cette tendance. »¹⁴⁵ Aimée choisit donc un chemin qui recoupe énormément le discours de pro-vie : elle considère son « enfant potentiel » comme un être complet, place sa vie avant la sienne et choisit ultimement de devenir mère.¹⁴⁶

Par contre, même si Aimée déclare ne pas avoir voulu tuer une quinzième femme, elle n'a pas réussi : elle a choisi de se tuer elle-même. Aimée ne médite aucunement sur les conséquences que cela entraînera pour son conjoint, Baptiste, ou pour sa fille à naître, Loup. Cet acte représente l'impossibilité de sortir du tragique — une mort mène forcément à une autre mort, et ainsi de suite, pour reproduire une espèce de cercle vicieux du trauma.

Justement, Loup a une réaction forte face à la décision de sa mère, qu'elle perçoit comme un abandon. La jeune adolescente porte en elle une colère puissante contre le monde entier, mais surtout contre sa mère. Elle lui adresse des reproches :

Si tu avais pensé une seule seconde à moi, maman, tu n'aurais pas hésité, tu ne m'aurais pas imposé tout ça et tu aurais laissé aller mon âme, tranquille, inconsciente et légère. Tu ne m'as pas donné la vie, tu m'as légué ta douleur comme ta mère Luce t'a légué la sienne. Par lâcheté!¹⁴⁷

¹⁴⁴ Mouawad, *Forêts*, 25.

¹⁴⁵ Côté, Isabelle. « Analyse féministe du syndrome postavortement : la déconstruction d'un mythe véhiculé par le mouvement pro-vie. » *Approches structurelles et intervention sociale* 19.1 (2013) : 65-84. p.73

¹⁴⁶ *Ibid.*, 72.

¹⁴⁷ Mouawad, *Forêts*, 34.

Loup est donc déchirée par le suicide de sa mère. Elle devient extrêmement renfermée et fâchée et elle ne fait aucune confiance aux autres. Le geste sacrificiel d'Aimée, qu'elle voulait noble, est en fait interprété par sa fille comme étant lâche et narcissique. Selon Gingras, « les personnages mouawadiens lèvent le voile sur le passé et découvrent des souffrances immenses [...] au bout de la route, il y a eux, la pleine compréhension de ce qu'ils sont, des événements qui les ont faits. »¹⁴⁸ À travers le suicide, un trauma intergénérationnel continue à se répéter. Il faut dire qu'une certaine généalogie de la douleur est infligée aux femmes de cette famille. Loup découvre à travers son périple « six générations de femmes qui ont été tour à tour trompées et abandonnées, sacrifiées ».¹⁴⁹ Cette concentration sur la souffrance des personnages féminins interroge donc un trauma spécifique : celui d'être femme.

Le suicide de Jean dans *The December Man* occupe une place centrale dans l'intrigue de la pièce. Le jeune étudiant de Polytechnique se pend dans le sous-sol de la maison familiale à la fin de la scène 4.¹⁵⁰ La pièce commence avec ses parents, Kate et Benoît, qui regardent un reportage télévisé sur la tuerie de l'École polytechnique, inquiets de savoir si leur fils est sain et sauf. Par la suite, les spectateurs observent Jean qui s'enfonce progressivement dans un trou. Sa douleur envahit petit à petit sa vie et sa dépression le mène vers une passivité et un désintérêt général. Son suicide, qui arrive vers le milieu de l'histoire, est l'aboutissement de cette dépression et de ce trauma et met fin à la première partie de la pièce. Son déclin psychologique et sa mort sont au cœur de la pièce

¹⁴⁸ Gingras, « Wajdi Mouawad ou le théâtre-odyssée », 44.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Murphy, *The December Man*, 31.

et y jouent un rôle central. La mort de Jean met aussi en marche la situation initiale pour la deuxième partie de la pièce. Les spectateurs observent les parents perdre la raison à la suite du décès de leur fils. Chaque personnage essaie de gérer ses émotions de manière différente : Kate à travers son tricot pour les fidèles de l'église qu'elle fréquente et Benoît à travers l'alcool. Ultiment, ces tentatives d'adaptation ne fonctionnent pas et l'histoire se conclut avec le double suicide des parents bouleversés.

En proposant une structure inversée de la chronologie, Murphy se concentre non pas sur les enjeux politiques de la tuerie, mais plutôt sur les conséquences psychologiques du drame. Pour ce faire, la dramaturge met en scène un microcosme de la société canadienne : une famille. Elle souligne cette ambition lorsqu'elle commente son œuvre :

These violent things happen – whether it's in Rwanda or down the street from you – and it goes off the TV in a day or three days [...] But there's a whole shadow that lives on. People's lives are affected profoundly and often sometimes ruined by these incidences. [...] [*The December Man* is] really the notion of how public violence casts a long shadow on private lives. The play asks, for at least 90 minutes, that the audience come into the family's living room, and go through the journey with them, to some extent, to feel how it might feel if you were in that situation.¹⁵¹

Dans cette remarque, l'intention de Murphy est mise en évidence : elle veut se concentrer sur la psychologie des trois personnages et l'explorer en profondeur. Murphy illustre à travers sa pièce la permanence du trauma. Dans son œuvre, cette douleur se transmet de génération en génération, puisque les parents de Jean aboutissent au même sort que lui. Murphy suggère que cette douleur n'a pas de fin prévisible et continuera peut-être encore à se propager, car la sœur de Kate découvrira leur double suicide le lendemain. Pour Barnidge, la pièce serait « [a] microcosmic portrait of PTSD as [a] communicable

¹⁵¹ Hunt, "*December Man* Sets Chilly Tone: Theatre Festival Takes Chance on Darker Material", C6.

disease. »¹⁵² Le suicide représente l'aboutissement de la dépression et du trauma et perpétue l'idée si présente dans la pièce que la douleur peut se répéter, comme dans un effet domino.

Le thème du suicide occupe plusieurs fonctions dans les pièces à l'étude, toujours en lien avec le trauma. Dans chacun des cas, l'acte de s'enlever la vie affecte profondément d'autres personnages et accroît leur propre souffrance : Benoît est attristé et dépressif face au suicide d'Isaac, Loup développe une haine du monde entier à la suite du sacrifice de sa mère, tandis que Kate et Benoît vivent leur propre tragédie et dépression après le suicide de leur fils, Jean. Dans chacun de ces cas, le suicide est un acte tragique qui ne fait que perpétuer la souffrance et la violence de la tuerie de l'École polytechnique. Structuralement, le suicide agit comme moteur dans plusieurs des pièces afin d'initier le développement de l'intrigue qui suivra.

¹⁵² Barnidge, Mary Shen. "Theater Review: *The December Man*." *Windy City Times* 30.36 (June 3, 2015): 14.

Chapitre 2 : Le féminisme et le politique

La tuerie de l'École polytechnique a été perpétrée dans un but explicitement misogyne et antiféministe. Dans la lettre qu'il a laissée derrière lui, M.L. a déclaré : « Veuillez noter que si je me suicide aujourd'hui 89/12/06 ce n'est pas pour des raisons économiques [...] mais bien pour des raisons politiques. Car j'ai décidé d'envoyer *Ad Patres* les féministes qui m'ont toujours gâché la vie. »¹⁵³ Les femmes visées par cette attaque, étudiantes d'ingénierie dans une faculté massivement masculine, occupaient une place encore marginale dans la société canadienne de la fin du 20^e siècle. Pour l'homme qui a commis ce geste, ces femmes étaient toutes forcément des féministes. Avant de fusiller ses victimes, il a crié : « J'haïs les féministes! Vous n'êtes qu'une bande de féministes! »¹⁵⁴ Sa haine des femmes et sa conception de ces futures ingénieures comme des féministes l'ont motivé à commettre ce geste. Comme le soulignent plusieurs chercheuses féministes, une représentation artistique de la tuerie de l'École polytechnique nécessite un rappel de ses implications misogynes et antiféministes.¹⁵⁵

Les quatre pièces étudiées dans cette thèse développent un commentaire politique sur la signification de ce geste que ce deuxième chapitre entend explorer sous l'angle plus singulier du féminisme. J'aborderai la manière dont le texte théâtral justifie et légitime le choix du sujet de la tuerie ainsi que la fonction politique exposées dans ces œuvres. Le but de ce chapitre sera d'identifier (ou pas) une vision féministe dans ces pièces.

¹⁵³ Lettre de M.L. dans Ravary, Lise. « La lettre de [M.L.]. » *Le journal de Montréal* (6 décembre 2014).

¹⁵⁴ Lambert, « Se souvenir de la tragédie de Polytechnique : au-delà du devoir de mémoire. »

¹⁵⁵ Longfellow, "The Practice of Memory and the Politics of Memorialization", 89; Rosenberg, "Neither Forgotten nor Fully Remembered", 11.

Premièrement, j'étudierai la perspective présentée dans chaque œuvre. Pour explorer ce sujet, je ferai d'abord un bref commentaire sur le genre des quatre dramaturges de ce corpus, puisque la majorité sont des hommes. Cet élément me servira d'entrée en matière pour aborder l'attribution de la parole dans chacune des pièces. J'analyserai le nombre de répliques et de monologues attribués aux hommes et aux femmes pour mieux comprendre comment la distribution de la parole s'aligne avec le pouvoir patriarcal ou le contraire. Une analyse des rapports hommes-femmes dans les quatre pièces sera également présentée afin de saisir comment les personnages masculins et féminins interagissent entre eux. Partant de ces premières observations, j'enquêterai sur la vision féministe de ces pièces. J'observerai chacune des pièces selon trois critères spécifiques : l'identification des femmes comme étant la catégorie sociale ciblée par cette attaque, la présentation des convictions misogynes du tueur et finalement, la présentation des convictions antiféministes du même individu.

Une représentation artistique à vision féministe de la tuerie

Plusieurs représentations artistiques portant sur la tuerie de l'École polytechnique ont été créées depuis 1989 : des monuments, des poèmes, des chansons, des documentaires, des pièces de théâtre et des films de fiction, par exemple. Ces représentations artistiques visent toutes à commémorer l'événement et à toucher la conscience collective. Or force est de noter que ces représentations n'ont pas toutes été conçues dans une perspective féministe. Cette étude se penche sur l'idée qu'une représentation de la tuerie de l'École polytechnique se doit d'élucider la misogynie et l'antiféminisme du tireur afin de tenir

compte des implications politiques de son geste. Selon un article publié dans l'Encyclopédie canadienne en 2004 :

le sexe des victimes, les paroles de [M.L.] lors des assassinats ou encore la lettre retrouvée sur lui, tout désigne la nature politique et profondément misogyne de son crime. La reconnaissance qu'il y a bel et bien un sens à donner aux événements de Polytechnique doit se transposer dans nos gestes qui visent à commémorer le 6 décembre. Sans cela on met de côté la signification première de l'événement.¹⁵⁶

Les quatre pièces étudiées participent à ce projet de commémoration et se doivent donc d'aborder la nature misogyne et antiféministe du geste de M.L. afin de dépeindre les principaux enjeux de la tuerie.

La deuxième partie de ce chapitre interrogera la présence ou non d'un discours féministe dans les quatre pièces canadiennes à l'étude. Afin d'analyser la présence de ce type de discours, qui est aussi un positionnement politique, il importe d'abord de présenter comment les chercheuses définissent une représentation artistique féministe de la tuerie de l'École polytechnique. Ceci permettra d'informer les catégories d'analyse de cette étude.

Dans son livre *J'haïs les féministes*, Mélissa Blais considère les médias comme étant des « lieux de mémoire »¹⁵⁷ où est construite et cristallisée notre mémoire collective de la tuerie.¹⁵⁸ Elle a choisi d'utiliser ce concept de Pierre Nora dans son étude :

lorsqu'il est question des divers espaces de représentation et d'unités de production qui cristallisent des visions du passé. Autrement dit, les médias sont à la fois des vecteurs de la mémoire collective, puisqu'ils transmettent des discours à son sujet, et des lieux de mémoire, car des actrices et des acteurs sociaux [...] y

¹⁵⁶ Lambert, « Se souvenir de la tragédie de Polytechnique : au-delà du devoir de mémoire. »

¹⁵⁷ Un terme premièrement utilisé par Pierre Nora dans son ouvrage : Nora, Pierre. *Les Lieux de Mémoire*. Paris : Gallimard (1984).

¹⁵⁸ Blais, Mélissa. « *J'haïs les féministes !* » : *le 6 décembre et ses suites*, 18.

produisent ou entrent en contact avec diverses représentations de la tuerie du 6 décembre 1989.¹⁵⁹

Elle applique également ce concept aux représentations artistiques portant sur la tuerie puisqu'elle affirme que celles-ci proposent un discours sur l'évènement et que diverses personnes participent à la production et à la consommation de cet art.¹⁶⁰ Le théâtre est un art vivant par excellence, il est fondé sur la représentation et l'imitation du réel. Les œuvres théâtrales consistent donc en une forme artistique propice au genre de transmission dont parle Blais. Dans les quatre pièces abordées, différentes interprétations de la tuerie entrent en conflit. Une version de la tuerie est présentée aux spectateurs et cette vision est cristallisée par la représentation puis la publication du texte théâtral. La mise en scène d'une pièce portant sur la tuerie de l'École polytechnique invite donc à interroger le problème de la commémoration au sein d'une œuvre de fiction.

Plusieurs chercheuses féministes qui ont commenté l'évènement soulignent cette dimension politique de la commémoration. Selon Rosenberg,

memorial practices (from monument designs to news documentaries) can be read as carrying (explicitly and/or implicitly) particular conceptions of what is to be remembered of the massacre, by whom, for whom, how, and with what potential effects for 'securing' their memorial significance in the present.¹⁶¹

D'après cette chercheuse, l'acte même de commémorer la tuerie est implicitement politique et assigne une signification particulière et un point de vue sur l'évènement. Longfellow appuie l'idée de Rosenberg lorsqu'elle soutient que la représentation féministe de la tuerie a toujours un but politique : celui de garder l'enjeu de la violence contre les femmes dans

¹⁵⁹ Blais, Mélissa. « *J'hais les féministes !* » : le 6 décembre et ses suites, 18.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 21.

¹⁶¹ Rosenberg, "Neither Forgotten nor Fully Remembered", 10.

la conscience publique et d'encourager le public à contrer ces injustices dans le forum social, politique et institutionnel.¹⁶²

Les chercheuses féministes commentent aussi sur l'effet d'inclure d'autres discours sur la signification à attribuer à la tuerie dans des représentations artistiques. Pour Blais, « un ensemble hétérogène de groupes sociaux [...] développe des discours qui évacuent le caractère sexiste du crime, comme les discours sur les meurtres collectifs, sur la violence en général et sur le contrôle des armes à feu. »¹⁶³ En s'appuyant sur cette idée, une représentation féministe de la tuerie de Polytechnique devrait donc privilégier un discours qui localise la spécificité de cet événement comme attaque à la fois misogyne et antiféministe. Une représentation qui privilégie un discours sur la violence publique ou sur le contrôle des armes à feu n'est pas une représentation féministe de l'événement.

Au reste, les chercheuses féministes traitant de cet événement soutiennent qu'une représentation féministe de la tuerie doit mettre en scène la perspective féminine. Mackenzie fait un commentaire à cet effet en parlant du film *Polytechnique* de Villeneuve. Pour lui, ce film, « by introducing a male narrative on equal footing within the story of the tragedy [,] universalizes the suffering and in the process, takes the narrative away from women, in part by moving feminism out of the equation. »¹⁶⁴ Le choix de présenter l'expérience masculine de la tragédie comme étant équivalente à l'expérience féminine nie que ce geste a été posé spécifiquement contre les femmes et que la violence de Polytechnique s'inscrit dans le cadre plus large de la violence contre les femmes dans la

¹⁶² Longfellow, "The Practice of Memory and the Politics of Memorialization: Denis Villeneuve's *Polytechnique*", 89.

¹⁶³ Blais, *J'hais les féministes*, 161.

¹⁶⁴ Mackenzie, "It's Not Always That Black and White: Universalism, Feminism, and the Monochromatic Worldview of *Polytechnique*", 80.

société occidentale. Selon cette perspective, la représentation féministe de la tuerie doit privilégier la vision des femmes sur cet événement.

Le genre des dramaturges : un symptôme du pouvoir attribué aux hommes pour dialoguer sur ce geste misogyne

Premièrement, il importe de noter que trois des quatre dramaturges de ce corpus sont des hommes (Wajdi Mouawad, Gilbert Turp et Adam Kelly). Colleen Murphy est la seule dramaturge femme parmi les auteurs des quatre textes théâtraux étudiés. Il existe d'autres pièces de théâtre sur la tuerie de l'École polytechnique qui ont été écrites par des femmes, entre autres *Nicole c'est moi* de Pol Pelletier et *14Abeilles* d'Emmanuelle Favier et Anne Pépin.¹⁶⁵ J'avais l'intention d'inclure dans cette étude plus d'une seule dramaturge femme dans mon corpus, or les deux textes mentionnés n'ont jamais été publiés et je n'ai pas eu accès à des versions manuscrites.

Force est de noter que puisque ces deux pièces ne sont pas publiées, elles ne sont pas mises à la disposition d'un public plus large. Seulement les spectateurs qui ont assisté à la pièce en connaissent le texte dans sa totalité. Mon corpus se limite aux textes théâtraux qui sont disponibles au public via l'imprimé ou la publication numérique. La majorité des œuvres théâtrales portant sur la tuerie qui sont publiées et régulièrement jouées ont donc été écrites par des hommes, ce qui est en soi significatif.

¹⁶⁵ Favier, Emmanuelle. « Le corps représentable : stratégies du virtuel au cœur de *14Abeille*. » *Jeu* 125 (2007) : 94-99.

L'attribution de la parole : un partage inégal entre les deux sexes

La parole est un enjeu important dans ces pièces. Elle permet de présenter une perspective spécifique de l'événement, qu'elle soit féminine ou masculine. Le partage (ou pas) de la parole importe pour cette étude, car il permet d'appréhender le point de vue véhiculé par le texte. Telle que mentionnée précédemment, une représentation théâtrale féministe de la tuerie suppose de mettre en évidence la voix des femmes, puisque ce sont elles qui ont été visées par le geste de M.L. L'objectif de cette section vise à analyser quantitativement la répartition des répliques entre les personnages masculins et les personnages féminins dans les pièces à l'étude avant de proposer un commentaire qualificatif sur cette répartition.

Table 1. La distribution de la parole entre personnages masculins et personnages féminins

		<i>PERSONNAGES FÉMININS</i>	<i>PERSONNAGES MASCULINS</i>
PUR CHAOS DU DÉsir	nbre de répliques	145	165
THE DECEMBER MAN	nbre de répliques	346	438
FORÊTS (<i>scène « Des femmes »</i>)	nbre de répliques	10	18
THE ANORAK	nbre de répliques	0	1

En observant le tableau 1, on constate que les personnages masculins prennent la parole plus souvent que les personnages féminins dans chacune des quatre pièces. Aucun des dramaturges dans ce corpus n'a décidé de faire parler davantage les personnages féminins. À première vue, ces données peuvent sembler surprenantes. Les dramaturges ont

choisi de donner plus fréquemment la parole aux hommes pour parler d'une attaque misogyne.

Dans *Pur chaos du désir*, le personnage de Benoît prononce plus de répliques que sa femme Rose. Il se retrouve seul sur scène à monologuer à maintes reprises, soit quatre fois.¹⁶⁶ En revanche, Rose n'a aucun monologue dans la pièce. Cette répartition inégale de la parole met l'accent sur le personnage de Benoît et son expérience personnelle à la suite de la tuerie de l'École de polytechnique. Turp, dans sa pièce, s'intéresse plutôt à la « crise de la masculinité » qui afflige Benoît qu'à la guérison et à l'activisme féministe de Rose. C'est donc une perspective masculine sur la tuerie de l'École polytechnique qui semble privilégiée dans *Pur chaos du désir*.

La répartition de la parole dans *The December Man* est similaire. Même si cette pièce a été écrite par une femme, Colleen Murphy, la parole masculine l'emporte sur la parole féminine. L'unique personnage féminin de la pièce, Kate, parle moins souvent que les deux personnages masculins, son mari Benoît et leur fils, Jean. L'histoire se focalise sur l'expérience de survivant de Jean, un des étudiants masculins qui a quitté la salle de classe lors de l'attaque. Encore une fois, dans *The December Man*, l'accent est mis sur l'expérience masculine de la tuerie de l'École polytechnique.

Dans la scène « Des femmes » de la pièce *Forêts* de Mouawad, une fois encore les personnages masculins prennent plus souvent la parole. Baptiste a plusieurs longues répliques où il raconte à sa fille adolescente, Loup, sa réaction et celle de sa conjointe face aux événements du 6 décembre 1989. Or, à la différence de *Pur chaos du désir* et *The December Man*, cette répartition inégale de la parole n'est pas le symptôme d'un plus grand

¹⁶⁶ Turp, *Pur chaos du désir*, 14-16; 24-25; 34-35; 66-69.

pouvoir accordé à Baptiste ou aux autres personnages masculins de la pièce. Au contraire, les répliques de Baptiste servent d'introduction à l'histoire d'Aimée. Surtout, le dernier mot sera attribué à Aimée. Même si la répartition de la parole est inégale dans cette scène, ce sont les mots d'Aimée qui ont le plus de significations pour l'intrigue. À travers huit répliques, cette dernière explique sa réaction à la tuerie et sa décision de ne pas se faire avorter, malgré les risques qu'elle encourt pour sa propre vie. Sa déclaration « Je n'en tuerai pas une quinzième » résonne fortement pour les spectateurs.¹⁶⁷ Ces mots constituent aussi un moment crucial dans la pièce, puisque son sacrifice donne naissance à la protagoniste principale de la pièce, Loup, et met donc en marche le fil conducteur de l'histoire. Même si les hommes parlent davantage que les femmes dans cette scène, une puissance et un fonctionnement narratif plus importants sont accordés à la parole des femmes.

La pièce *The Anorak* fait entendre uniquement une voix masculine sur scène, celle de M.L., le tueur. Ce dernier monologue sur scène pendant l'entièreté de la pièce et aucun personnage féminin n'intervient. Malgré ce choix controversé,¹⁶⁸ certains critiques ont suggéré que présenter uniquement le point de vue de M.L. permet de préserver et de respecter le vécu des victimes, des survivant·e·s et des familles des victimes de la tuerie. Selon Mackenzie, « the play does not speak for or on behalf of the women murdered; it is instead a somewhat cold account of the psychotic's delusions of oppression at the hands of society ».¹⁶⁹ La pièce de Kelly permet donc de discuter de la tuerie de l'École

¹⁶⁷ Mouawad, *Forêts*, 25.

¹⁶⁸ Everything Theatre. "The Anorak, Lion and Unicorn Theatre." *Off West End Reviews* (May 16, 2013).

¹⁶⁹ Mackenzie, "It's Not Always That Black and White: Universalism, Feminism, and the Monochromatic Worldview of *Polytechnique*", 82.

polytechnique sans se présenter comme emblématique de l'expérience des personnes affectées.

À travers cette analyse de la répartition de la parole dans chacune des pièces étudiées, on observe que la représentation théâtrale de la tuerie de l'École polytechnique met davantage en valeur la perspective masculine. *Pur chaos du désir* et *The December Man* privilégient toutes les deux la voix de l'homme plutôt que celle de la femme et ce faisant, accordent un pouvoir à leurs personnages masculins qu'elles n'accordent pas à leurs personnages féminins. Les deux pièces privilégient ces voix masculines pour parler d'une attaque misogyne et antiféministe. Dans *The Anorak*, il y a une absence de voix féminine, ce qui fait que la parole est uniquement prise par le personnage de M.L. Dans *Forêts*, la parole masculine l'emporte encore une fois sur la parole féminine. Par contre, *Forêts* accorde un plus grand pouvoir au discours des personnages féminins pour parler de la tuerie de l'École polytechnique. Ces observations soulignent la préoccupation majeure de trois des quatre pièces (*Pur chaos du désir*, *The December Man*, *The Anorak*) : la masculinité, ou, plutôt une « crise de la masculinité ».

La masculinité « en crise » : la focalisation sur la souffrance des personnages masculins

Trois des quatre textes théâtraux étudiés dans cette thèse traitent abondamment du sujet de la masculinité, ou plutôt d'une « crise » de cette masculinité (*The Anorak*, *The December Man* et *Pur chaos du désir*). Les œuvres théâtrales à l'étude présentent des personnages masculins qui ressentent un véritable mal être en tant qu'hommes à la suite de la tuerie. Jean dans *The December Man*, Benoît dans *Pur chaos du désir* et « the

performer » dans *The Anorak* traversent des périodes de profonde dépression. Cette souffrance émotionnelle masculine est explorée de manière extensive dans ces trois pièces. Plus précisément, ces œuvres développent un véritable discours de « crise » chez ces personnages masculins.

La « crise de la masculinité », selon Dufault et Meunier, a été popularisée au Québec lors des années 1960 et 1970 à la suite de la Révolution tranquille.¹⁷⁰ Dupuis-Déri, quant à lui, affirme que la « crise de la masculinité » existe depuis longtemps, et qu'elle est présente à différentes époques, endroits et cultures à travers l'histoire.¹⁷¹ Il identifie les motifs de cette « crise » au sein de discours : « l'absence de modèles masculins positifs, l'échec scolaire des garçons, l'incapacité des hommes à séduire les femmes, voire le déclin de la libido masculine, la perte de contrôle des pères divorcés et séparés sur leur(s) enfant(s), la violence des femmes contre les hommes et le taux de suicide masculin. »¹⁷² Tous ces phénomènes démontreraient, selon certains groupes masculinistes, une « crise » dans l'identité et les rôles masculins.

Même si ces discours circulent, ils ne correspondent pas à la réalité, puisque Dupuis-Déri note que nous vivons toujours dans une société patriarcale, où ce sont les hommes qui contrôlent le plus souvent les institutions politiques, économiques, scientifiques, culturelles, etc.¹⁷³ Pour lui, les discours de la crise « participent dans leur ensemble à consolider la certitude que les hommes d'aujourd'hui ont des problèmes et souffrent en tant qu'hommes, à cause de l'influence indue des femmes en général et des

¹⁷⁰ Dufault, Sacha Genest et Christine Castelain Meunier. « Masculinités et familles en transformation. » *Enfances, familles, générations* 26 (2017).

¹⁷¹ Dupuis-Déri, Francis. « Le discours de la “crise de la masculinité” comme refus d'égalité entre les sexes : histoire d'une rhétorique antiféministe. » *Recherches féministes* 25.1 (2012) : 89-109. p.92

¹⁷² *Ibid.*, 90.

¹⁷³ *Ibid.*, 91.

féministes en particulier. »¹⁷⁴ Les arguments qui soutiennent ce type de prise de position constituent donc en somme « une tentative de récupération politique et sociale des hommes sur les femmes, sorte de discours de plainte ». ¹⁷⁵

Jean, Benoît et « the performer » répondent tous les trois à plusieurs caractéristiques proposées de l'homme « en crise ». Dans la pièce de Kelly, « the performer » soulève à de multiples occasions dans son monologue qu'il n'a jamais eu de modèle masculin positif dans sa vie. Selon lui, son père battait sa mère durant leur mariage et par conséquent, après le divorce il n'a eu le droit de visiter ses enfants qu'une fois par mois.¹⁷⁶ « The performer » raconte : « At first my father was coming, but after a while he stopped coming. »¹⁷⁷ En raison de l'absence du père, sa mère décide qu'il bénéficierait d'une figure paternelle dans sa vie et l'inscrit au programme « Big Brother ». ¹⁷⁸ Pour le personnage principal, les années passées avec son « Big Brother », Claude, sont extrêmement positives (« I like Claude » « They were good years, with Claude »).¹⁷⁹ Avec le temps, ce modèle masculin ne vient plus le voir :

when I was 16, Claude stopped coming. I didn't know why, and my mother had no fucking idea, of course. When Jean and his girlfriend asked me where Claude went, I told them 'Oh, he went on a trip to Europe. He's coming back soon.' But then it became pretty clear that this guy was never coming back, so I said to Jean and his girlfriend that Claude was a fucking faggot and that he was in prison because he molested a boy [...] Everybody stops coming. You can't trust anyone.¹⁸⁰

¹⁷⁴ Dupuis-Déri, « Le discours de la “crise de la masculinité” comme refus d'égalité entre les sexes », 90.

¹⁷⁵ Dufault et Meunier, « Masculinités et familles en transformation. »

¹⁷⁶ Kelly, *The Anorak*, « Prieur ».

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*, « Claude ».

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

À travers ce monologue, « the performer » est dépeint comme un jeune homme abandonné et dépourvu de modèles masculins positifs. Aucune figure paternelle n'occupe une présence continue dans sa vie. Ultimement, il en vient à la conclusion que tôt ou tard, « everybody stops coming ».

L'absence du père constitue un thème clé dans le discours de la « crise de la masculinité ». Selon Dupuis-Déri, plusieurs groupes masculinistes en Occident traitent de ce sujet et « accusent les Tribunaux de famille de [...] détruire les familles, d'expulser les pères de leur domicile, de les spolier et de les écarter de la vie de leurs enfants. »¹⁸¹ Pour plusieurs de ces groupes, les femmes monoparentales, comme la mère de « the performer », seraient responsables de « la délinquance, [...] [de] la dépression [et du] suicide [de leurs enfants]. »¹⁸² Le monologue dans *The Anorak* reprend donc ce discours de la « crise de la masculinité » afin d'élucider les failles dans l'élévation et l'éducation du personnage principal.

Tout de même, il importe de noter que the « performer » constitue un narrateur peu fiable. La pièce au complet raconte sa vie personnelle uniquement de son point de vue. Ce choix de perspective sur la construction de l'homme « émasculé » doit donc nécessairement être problématisé : même si « the performer » se dépeint lui-même comme étant victime d'une enfance malheureuse, le public théâtral est invité à remettre en question son raisonnement stipulant qu'un manque de modèles masculins positifs l'a éventuellement mené à commettre un massacre misogyne.

Dans *Pur chaos du désir*, Benoît a le sentiment qu'il perd en quelque sorte ses droits parentaux lorsque son ex-conjointe, Rose, insiste pour amener leur fille avec elle en France.

¹⁸¹ Dupuis-Déri, *La crise de la masculinité : autopsie d'un mythe*, 178.

¹⁸² *Ibid.*

Dans la scène « L'heure des comptes », il fait le décompte de toutes leurs dépenses. Il accuse Rose de vivre au-dessus de leurs moyens : « [tes] dépenses en France où la vie, apparemment, coûte beaucoup plus cher qu'ici[.] Mais au moins, tu t'amuses! »¹⁸³ Ce souci de l'équité monétaire entre son ex et lui rappelle les « groupes de pères », créés lors des années 1960 pour défendre les droits parentaux des hommes, surtout après une rupture ou un divorce.¹⁸⁴ En fin compte, Benoît en vient à la conclusion qu'ils doivent réduire toutes leurs dépenses accessoires (« [f]ilms, livres, vin, restos, culture, loisirs, condoms, activités avec Aurore »).¹⁸⁵ Il décide même qu'ils n'ont plus l'argent pour qu'Aurore voyage régulièrement entre le Québec et la France : « [o]n a tout simplement pas les moyens de se garrocher notre fille par-dessus l'Atlantique[.] On se comprend ? »¹⁸⁶ La solution proposée est qu'Aurore vienne vivre chez lui au Québec en permanence. Selon Dupuis-Déri, deux des sujets les plus souvent repris par les « groupes de pères » sont la pension alimentaire et la garde des enfants.¹⁸⁷ On peut donc voir dans le personnage de Benoît une représentation de l'homme « en crise » qui a le sentiment de perdre ses droits parentaux et de se faire soutirer de l'argent par son ex-conjointe.

Sur le sujet de l'échec scolaire des élèves masculins, Dupuis-Déri affirme que « [l]e discours de la crise est saturé d'évocations des difficultés scolaires des garçons de la maternelle à l'université. »¹⁸⁸ Jean, Benoît et « the performer » éprouvent tous les trois des difficultés dans leur scolarisation : Benoît ne réussit plus à travailler sur sa thèse et veut quitter son programme de doctorat, Jean quitte son programme d'ingénierie et « the

¹⁸³ Turp, *Pur chaos du désir*, 68.

¹⁸⁴ Dupuis-Déri, *La crise de la masculinité : autopsie d'un mythe tenace*, 171-172.

¹⁸⁵ Turp, *Pur chaos du désir*, 66.

¹⁸⁶ *Ibid.*, 69.

¹⁸⁷ Dupuis-Déri, *La crise de la masculinité : autopsie d'un mythe tenace*, 193.

¹⁸⁸ *Ibid.*, 226.

performer » ne réussit pas à se faire accepter à l'École polytechnique. Pourtant, ce dernier reste inlassablement fixé sur Poly, qui devient pour lui une Mecque.¹⁸⁹ Il abandonne deux cours de science obligatoires pour le programme qu'il convoite, et il est refusé.¹⁹⁰ Son échec scolaire est entièrement de sa faute, et non pas un symptôme de sa « crise ».

En outre, Jean, Benoît et « the performer » finissent tous par se suicider, participant ainsi au taux de suicide masculin. Plusieurs groupes masculinistes interprètent le taux de suicide des hommes comme étant le résultat de la « crise de la masculinité » et l'une des conséquences néfastes du mouvement féministe.¹⁹¹ Selon ce discours, alors, il serait naturel que le personnage de « l'homme émasculé » dans chacune des pièces finisse par se suicider.

À partir de cette analyse, on constate un lien entre le discours de la « crise de la masculinité » et le parcours narratif des personnages masculins après la tuerie, dans les pièces du corpus. *The Anorak* choisit à plusieurs moments de questionner ce type de discours, peut-être puisque le sujet d'analyse est une version fictive d'un tueur misogyne réel. Par contre, Jean dans *The December Man* et Benoît dans *Pur chaos du désir* sont présentés comme étant des exemples concrets d'hommes « en crise », sans aucune ironie. Les deux s'inscrivent clairement comme des figurations de la « crise de la masculinité ».

La masculinité : construction d'une identité de genre masculine stéréotypée

¹⁸⁹ Kelly, *The Anorak*, "Poly".

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ Dupuis-Déri, *La crise de la masculinité : autopsie d'un mythe tenace*, 242.

La masculinité comme notion de genre fait principalement référence aux rôles, aux identités et aux comportements typiquement attribués aux hommes. Les quatre thèmes fondateurs de Brannon peuvent ici être repris afin de mieux comprendre les principales composantes de la masculinité traditionnelle : ¹⁹²

- L'antiféminité (*No Sissy Stuff*), c'est-à-dire l'impératif pour les hommes d'éviter des manières d'être, des attitudes et des champs d'intérêts associés au monde féminin (ex. : les professions de relation d'aide, la vulnérabilité, l'expression des émotions);
- La réussite, le statut et la performance (*The Big Wheel*) qui constituent des valeurs masculines recherchées (ex. : performance au travail, compétition dans les sports);
- L'indépendance et la stoïcité (*The Sturdy Oak, The Male Machine*) qui impliquent de demeurer en contrôle des situations, de ne pas montrer ses faiblesses et de résoudre seuls les difficultés;
- Enfin, l'agressivité et la témérité (*Give ' Em Hell*) qui sont des attitudes qui requièrent pour les hommes de prendre des risques, dont des risques physiques (ex. : sports extrêmes), voire d'user de violence. ¹⁹³

Selon Dufault et Meunier, même si ces composantes stéréotypées de la masculinité sont souvent remises en question, elles « constituent encore largement une forme de référence à laquelle les hommes occidentaux tentent de se conformer ». ¹⁹⁴ Pour cette raison, ce schéma de la masculinité traditionnelle peut être utile afin de mieux appréhender la masculinité dans chacune des pièces du corpus.

Les trois personnages masculins principaux (Jean, Benoît et « the performer ») reprennent plusieurs composantes du schéma de Brannon. « L'antiféminité » (ou *No Sissy Stuff*) constitue sans doute celle qui est la plus visible dans ces textes. Benoît et Jean évitent tous les deux d'exprimer leur tristesse et leur dépression après la tuerie. Benoît ne partage ses émotions à aucun moment avec sa femme. Celle-ci comprend néanmoins que son mari

¹⁹² Brannon, Robert. "Dimensions of the Male Sex Role in America", dans *Beyond Sex Roles*, sous la dir. de A.G. Sargent, 2^{ème} édition, New York, 296-316.

¹⁹³ Dufault et Meunier, « Masculinités et familles en transformation ».

¹⁹⁴ *Ibid.*

fait une dépression puisqu'il ne sort plus de la maison et n'arrive pas à avancer sur sa thèse de doctorat. Elle déclare d'ailleurs à son conjoint : « Y se passe plus rien Benoît ! Tu tournes en rond ! Qu'est-ce que tu veux que je fasse ? J'en peux plus de rester là à te regarder t'enfoncer ! »¹⁹⁵ Malgré le fait que sa femme est consciente de sa dépression, Benoît ne discute à aucun moment de sa tristesse avec elle. Lorsqu'il le fait enfin, il est seul sur scène et monologue à propos de ses émotions face à la tuerie. La masculinité qui est construite à travers ce personnage constitue donc une masculinité stoïque qui refuse le partage de la vulnérabilité ou l'expression des émotions.

En comparaison, dans *The December Man*, Jean partage ses émotions uniquement avec sa mère.¹⁹⁶ Il refuse carrément de discuter de son trauma avec son père. Dans la scène 4, lorsque Benoît l'invite à aller à la pêche, Jean refuse son invitation, mais les didascalies indiquent : « Jean seems to want to say something to his father and for a moment they both look at each other in expectation... then Jean turns away and exits SR to go down to the basement. »¹⁹⁷ Ce bref instant illustre la difficulté que Jean éprouve à parler de son trauma avec son père. À travers son hésitation, il semblerait que Jean veuille partager quelque chose de difficile avec son père, mais il change d'idée. Tandis que plus tôt dans cette scène, il discute longuement avec sa mère, Kate, de son trauma, il ne se sent pas à l'aise de le faire avec son père. Le personnage principal ressent l'impératif de retenir ses émotions, surtout en présence d'un modèle masculin, son père. Par conséquent, les émotions de Benoît restent refoulées et à la fin de cette scène, il se suicide au sous-sol. Cette construction de la masculinité entraîne ainsi des conséquences fatales pour le jeune

¹⁹⁵ Turp, *Pur chaos du désir*, 52.

¹⁹⁶ Murphy, *The December Man*, 24-28 et 40-43.

¹⁹⁷ *Ibid.*, 29.

homme. Cette masculinité stoïque et renfermée ne permet pas aux personnages masculins d'être vulnérables et de partager leurs émotions entre eux.

La dernière composante proposée par Brannon repose sur l'agressivité et la témérité (*Give ' Em Hell*). Dans *The December Man*, le personnage de Jean commence à suivre des cours de karaté à la suite de la tuerie. Il illustre son désir de suivre ces cours lorsqu'il demande à sa mère de l'aider à les payer.¹⁹⁸ Il explique : « I have to be prepared for when it happens again. »¹⁹⁹ Cette réponse est en lien avec le trauma, discuté auparavant dans le chapitre 2. Par contre, ce désir de vouloir absolument apprendre un sport de combat est aussi associé à la masculinité. Jean dit :

I want it to happen again – and when [...] fuckin' [M.L.] [...] comes bursting into class I'll have muscles and reflexes... and guts. I left those women once but next time I'll stand and fight – girls on one side, mice on the other, girls on one side, chickens on the other.²⁰⁰

Ce passage illustre les qualités associées à la masculinité, selon Jean : l'habileté athlétique (« muscles »), l'enclin à la violence (« reflexes ») et un courage sans limites (« guts »). Ces caractéristiques feraient de lui un « vrai homme ». Jean cherche en fait à se démarquer de son inaction lors de la tuerie, qu'il ne voit aucunement comme le comportement d'un homme. Au contraire, les hommes qui ne réagissent pas dans son rêve constituent à ses yeux des « chickens » et des « mice ». À la fin de cette scène, Jean tombe par terre presque en convulsions lorsqu'il comprend qu'il fait partie de ce groupe vu comme minable. Sa conception de sa masculinité est fatalement injuriée et il ne parviendra pas à la réparer.

Cette manière d'entrevoir la masculinité recoupe ce que traverse Jean-François dans le film *Polytechnique* de Villeneuve. Cet étudiant de Polytechnique soigne les

¹⁹⁸ Murphy, *The December Man*, 42.

¹⁹⁹ *Ibid.*, 43.

²⁰⁰ *Ibid.*

blessées après la tuerie et alerte les autorités. Il ne se bat jamais contre le tueur par contre. Selon Mackenzie, « Jean-François's inability to act 'like a man' and the guilt that this inaction engenders leads him to becoming the ultimate victim in the film, culminating in his suicide. »²⁰¹ Jean, dans *The December Man*, reflète cette même idéologie macho : il finira par mettre fin à sa vie également, « unable to presumably live with his own emasculation. »²⁰²

De façon similaire, la lettre de suicide d'Isaac dans *Pur chaos du désir* souligne qu'un homme doit toujours être prêt à la violence. Il déclare à son ami : « [On est] complètement démunis lorsque vient le temps d'agir. Je n'ai pas su faire face. Je n'ai rien fait. *Je ne suis plus un homme*, mais une absence. Je n'ai plus de nom. Oublie-moi. »²⁰³ À partir de cette déclaration, on comprend qu'Isaac ne se voit plus comme un homme, parce qu'il n'a pas su faire face à M.L. le jour même de la tuerie. Être un homme signifie pour lui de mettre sa vie en danger pour sauver les femmes, le « weaker sex ». ²⁰⁴ Cette vision macho de la masculinité ne laisse aucune place à l'introspection ou à l'auto-préservation et Isaac se suicide sans discuter de ses émotions.

L'unique personnage dans la pièce de Kelly illustre une vision similaire de la masculinité agressive. Il s'imagine anéantir tous ceux qui s'opposent à lui lors de la scène « Twin Sister » : « I completely decimated my enemies on the field. It was incredible. Me, [M.L.], five foot six, small, bearded, acne, ugly. I was the victor because me, I understand all of that. »²⁰⁵ La masculinité présentée dans ce passage n'est pas celle de la force

²⁰¹ Mackenzie, "It's Not All Black & White", 71.

²⁰² *Ibid.*, 75.

²⁰³ Turp, *Pur chaos du désir*, 30. Je souligne.

²⁰⁴ Gavranidou, Maria & Rita Rosner. "The Weaker Sex? Gender and Post-Traumatic Stress Disorder." *Depression & Anxiety* 17 (3): 130-139.

²⁰⁵ Kelly, *The Anorak*, "Twin Sister".

physique, mais plutôt celle de l'intelligence et de la bravoure. Être un homme, dans ce contexte, nécessite d'être prêt à agir violemment sans hésitation afin de « décimer » tous ceux qui s'opposent à lui.

Le personnage de Benoît dans *Pur chaos du désir* s'attarde également sur la violence masculine. Benoît ouvre la pièce avec la déclaration : « La violence des hommes me fait horreur. »²⁰⁶ Dans cet énoncé, le père de famille réagit à la tuerie de l'École polytechnique, qui vient d'avoir lieu ce jour même dans la pièce. Par contre, l'œuvre de Turp se termine également avec cette même déclaration, mais Benoît fait alors référence à la charade cruelle qu'il a fait subir à son ex-conjointe, en lui faisant croire qu'il aurait blessé leur fille Aurore. Cette juxtaposition de deux instances de violence masculine illustre un cercle vicieux de la masculinité toxique. Au début de la pièce, Benoît était fasciné par la tuerie de l'École polytechnique et n'arrivait pas à comprendre les motivations du tireur. À la fin, il devient en quelque sorte l'homme qui lui « faisait horreur », en se comportant de manière pseudo-violente envers sa femme et sa fille. Le personnage masculin principal ne réussit donc pas à s'échapper de cette masculinité qui l'horrifiait tant. Il devient à son tour un homme qui agit de manière violente envers les femmes.

La vision féministe : rendre visibles la catégorie ciblée, la misogynie et l'antiféminisme du geste

Afin d'établir s'il y a présence d'une vision féministe (ou pas) dans les quatre œuvres abordées, j'analyserai maintenant les textes théâtraux de mon corpus selon trois critères spécifiques. D'abord, je chercherai à déterminer comment les pièces identifient les

²⁰⁶ Turp, *Pur chaos du désir*, 9.

femmes comme catégorie sociale ciblée par le geste de M.L. Les quatorze personnes décédées sont-elles identifiées comme des victimes infortunées sans genre, ou comme des femmes singulières? J'analyserai ensuite le thème de la misogynie dans les quatre œuvres. Il s'agira de voir en quoi les visées misogynes et la haine violente des femmes de M.L. sont lisibles dans le texte théâtral. J'interrogerai enfin si l'antiféminisme du tueur est soulevé dans ces œuvres. Ces trois critères me permettront d'établir si une vision féministe est présente dans chacune des quatre pièces abordées.

Dans la brève scène où Mouawad aborde la tuerie de l'École polytechnique dans sa pièce *Forêts*, la misogynie comme moteur de la tuerie est évidente et ressort dans la déclaration de Baptiste, le conjoint d'Aimée, lorsqu'il déclare que : « Quatorze femmes sont mortes ce jour-là parce qu'elles étaient des femmes. »²⁰⁷ Cette phrase courte mais limpide souligne la catégorie de personnes visée dans cette attaque : les femmes. La déclaration de Baptiste attire aussi l'attention sur les motivations misogynes des meurtres. Il dit que ces étudiantes d'ingénierie ont été assassinées spécifiquement « parce qu'elles étaient des femmes ». À la fois la catégorie ciblée et les motivations misogynes du tireur sont donc mises en évidence pour le public à travers cette courte déclaration. Par contre, les implications antiféministes de ce geste ne sont jamais explicitement discutées dans la pièce de Mouawad. *Forêts* répond ainsi à deux des trois critères de cette analyse.

On observe par ailleurs la présence d'une voix mémorielle dans une des répliques d'Aimée dans cette scène. La femme, dévastée par la tragédie, récite les noms des quatorze victimes de la tuerie de l'École polytechnique.²⁰⁸ Après cette énumération, elle déclare :

²⁰⁷ Mouawad, *Forêts*, 24.

²⁰⁸ *Ibid.*

« On n’ira pas à la clinique, Baptiste. »²⁰⁹ La récitation des noms permet de situer cet événement dans le moment présent. Cette réplique a une valeur mémorielle dans la mesure où elle invite le public à méditer sur les quatorze femmes assassinées lors de la tuerie et à la perte de vies humaines résultant de cette attaque. Le fait de nommer chacune des victimes redonne aussi à ces femmes leur individualité et leur singularité. Cette commémoration amène ultimement Aimée à la décision de ne pas se faire avorter. Son choix personnel est donc fortement influencé par des facteurs politiques. L’acte de la commémoration dans *Forêts* ouvre donc sur une action politique.

De même que dans *Forêts*, Kelly, dans *The Anorak*, choisit d’ouvrir sa pièce par la récitation des noms des quatorze femmes assassinées. Il entame son récit en posant une question aux spectateurs :

Will we remember their names? / Geneviève Bergeron / Nathalie Croteau / Hélène Colgan / Barbara Daigneault / Maud Haviernick / Barbara Klucznik Widajewicz / Maryse Leclair / Anne-Marie Lemay / Maryse Laganière / Sonia Pelletier / Michèle Richard / Annie St-Arneault / Annie Turcotte / Anne-Marie Edward [...] Will we remember his name?²¹⁰

Ici, Kelly attire l’attention des spectateurs sur un phénomène très spécifique : la notoriété souvent accordée aux tireurs de masse, et non à leurs victimes. Les spectateurs sont invités à se poser la question : « Will we remember their names? [*the names of the victims*] [...] Will we remember his name? [*the name of the perpetrator*]. » Mackenzie commente ce passage en disant que « Kelly foregrounds the precise problem faced in recounting the

²⁰⁹ Mouawad, *Forêts*, 24.

²¹⁰ Kelly, *The Anorak*, “Performer”.

event : [M.L.]’s is the only name remembered. »²¹¹ L’énumération des victimes à ce moment dans la pièce sert donc à contrebalancer ce phénomène. Les quatorze femmes sont identifiées tour à tour aux spectateurs par leurs noms, validant ainsi leur humanité et leur individualité. Kelly veut pousser ses spectateurs à prendre conscience des noms des victimes, et non pas de celui du tireur.

The Anorak de Kelly est en fait la pièce du corpus qui traite le plus en profondeur du sujet de la misogynie. L’œuvre se focalise sur un personnage seulement, nommé « the performer », que le public associe à M.L. Au cours de la pièce, Kelly dépeint la psychologie de ce personnage et met surtout l’accent sur sa misogynie. Il retrace les détails intimes de la vie du tueur afin d’expliquer ce qui aurait motivé son geste. En fin de compte, aucun élément de sa vie ne parvient à expliquer totalement la présence de cette haine virulente des femmes chez lui.

La présence marquante de la misogynie dans *The Anorak* souligne l’intention politique de Kelly en écrivant cette pièce de théâtre, ce dont il traite dans un entretien accordé au *Globe and Mail* en 2006 : « I think it’s important we examine why this happened. »²¹² Selon lui, les questions qui sont explorées à travers sa pièce sont les suivantes : « Why are these acts of violence repeated over and over again in our society? What aspects of our society allow something like this to happen? What can we change? »²¹³ À travers ce questionnement, Kelly explique les motivations derrière sa création théâtrale. Celles-ci sont bien sûr politiques. Le dramaturge vise à questionner la présence d’un geste violent et misogyne dans notre société et entend mobiliser le public du théâtre pour opérer

²¹¹ Mackenzie, “It’s Not Always Black & White”, 82.

²¹² Shimo, Alexandra. “Q&A Adam Kelly: An evening with a mass murderer.” *The Globe and Mail* (December 9, 2006): R14.

²¹³ *Ibid.*

des changements sociétaux. Kelly n'a pas peur de faire valoir le thème de la misogynie dans sa pièce. Il confronte son public à la misogynie de son personnage principal et ce faisant, situe la folie misogyne dans le moment présent, comme pour dire à son public que ce sentiment n'est pas disparu et reste d'actualité.

Par ailleurs, les convictions antiféministes du geste de M.L. sont très explicites dans la pièce de Kelly. Une section spécifique de la pièce intitulée « The Feminism » présente la critique de ce mouvement social faite par le personnage de M.L.²¹⁴ Le tueur explique sa position : « In these domains where now the feminists were looking for equality, well there is no equality, we were not made equal. »²¹⁵ Il affirme ensuite sa position sur plusieurs préoccupations féministes: le congé de maternité payé, la discrimination positive, la commémoration des femmes vétérans et la présence des femmes dans le monde de la police, des médias et de l'ingénierie, domaines traditionnellement réservés aux hommes. Ici, le personnage de M.L. affirme explicitement sa position sur ces questions et illustre son antiféminisme.

La violence de cet antiféminisme se lit à travers la pièce de Kelly. À la fin de cette section, M.L. fait des menaces à plusieurs féministes québécoises célèbres. Il dit : « I started to make a list of all those feminists whose names were always in the news in Montreal. It was always the same names I kept hearing. This become my 19 name hit list. »²¹⁶ Ici, la pièce fait référence explicitement à la lettre de suicide de M.L., au point où le théâtre montre ici sa dimension documentaire. Selon cette lettre, il avait l'intention d'assassiner les 19 féministes sur cette liste. La liste comptait

²¹⁴ Kelly, *The Anorak*, "The Feminism".

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*

les premières femmes qui s'étaient engagées dans des métiers associés à la masculinité conventionnelle : Monique Lanteigne, première femme pompière du Québec; Estelle Borgia, première femme à avoir obtenu le grade de capitaine dans les services de police canadiens ; Anna Angers, première femme policière au Service de police de la communauté urbaine de Montréal.²¹⁷

La pièce ne se limite pas à cette scène pour aborder le thème de l'antiféminisme. Une autre scène, « La Poly », revient sur ce même sujet en abordant encore une fois la lettre de suicide de M.L. À ce moment dans la pièce, le tueur la lit à haute voix au public, déclarant :

Please note that if I kill myself today December Six, 1989, it is not for economic reasons but for political ones. I have decided to send *Ad Patres* the feminists who have always ruined my life. It has been seven years that life brings me no joy and being totally blasé, I have decided to put a stop to these viragos.²¹⁸

Ici, sa conception de ses victimes comme étant des féministes est explicitée au public. Il voit ces étudiantes d'ingénierie ainsi parce qu'elles étudient dans un domaine massivement masculin. Le fait d'inclure cette partie de la lettre dans la pièce souligne aux spectateurs la visée antiféministe du geste de M.L. Selon sa vision du monde, il a tué des féministes. Cette visée est accentuée lors de l'avant-dernière scène de la pièce. Dans son monologue, le personnage de M.L. raconte avoir déclaré aux neuf femmes dans la salle de classe à Poly : « I'm here to fight feminism » avant de leur tirer dessus.²¹⁹

L'inclusion de cet antiféminisme dans la pièce vise un effet spécifique sur les spectateurs masculins. Tout au long de la pièce, M.L. s'adresse directement aux hommes dans la salle et exclut les femmes. La spécificité de cette adresse rompt l'illusion théâtrale

²¹⁷ Dupuis-Déri, Francis. « L'attentat contre les femmes de l'École Polytechnique de Montréal : les discours masculinistes de culpabilisation des féministes » dans Blais, Mélissa, Dupuis-Déri, Francis, Kurtzman, Lyne, Payette, Dominique (dir.), *Retour sur un attentat antiféministe : École Polytechnique 6 décembre 1989*. Montréal : Les Éditions du remue-ménage (2010) : 71-87. p.86

²¹⁸ Kelly, *The Anorak*, "La Poly".

²¹⁹ *Ibid.*, "The Women".

et accentue la dimension politique de l'espace théâtral. Kelly vise à faire des spectateurs masculins des complices du personnage de M.L. Dans une scène où « the performer » monologue sur le féminisme, il dit : « because I don't agree with [...] [feminist action], I am now part of the 'patriarchy' and this supposed to be very bad. Well, guys, when you start to feel guilty for being a man – for being who you are – then you know something is wrong. »²²⁰ Ce discours s'adresse spécifiquement aux hommes dans la salle. Il les mentionne d'ailleurs lorsqu'il dit : « guys ». M.L. demande directement aux hommes dans le public de partager son opinion et d'être d'accord avec sa prise de position sur le féminisme. Ce procédé théâtral vise à placer les spectateurs masculins dans une position inconfortable et les invite à se questionner sur leur complicité dans une société patriarcale.

À la différence de la pièce de Kelly fondée en grande partie sur la misogynie du personnage, celle de Murphy, *The December Man*, n'aborde jamais explicitement cet aspect de la tuerie. Murphy préfère se concentrer sur le trauma né de cette tragédie au sein d'une famille et dépeint la culpabilité et la dépression d'un jeune étudiant d'ingénierie à la suite de cette attaque. Malgré l'omission du thème de la misogynie, la catégorie de personnes ciblées est explicitée à certains endroits dans le texte théâtral. En effet, le personnage de Jean est hanté par les quatorze femmes assassinées.²²¹ Dans la scène six, il annonce à sa mère : « They're following me [...] The women. They're following me. »²²² Plus tard dans la même scène, Jean explicite l'effet permanent de cette tragédie en disant : « Those women will never build anything! »²²³ C'est donc à travers ces passages sur le

²²⁰ Kelly, *The Anorak*, "The Feminism".

²²¹ Murphy, *The December Man*, 43.

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*, 42.

trauma de Jean que les femmes sont identifiées comme étant la catégorie sociale ciblée par ce geste.

Par ailleurs, force est de noter qu'il n'y a presque aucune discussion sur la misogynie ou sur l'antiféminisme dans *The December Man*. Ces thèmes ne sont aucunement centraux dans l'œuvre de Murphy. Leur mention ne vient qu'à la toute fin de la pièce lorsque Kate et Benoît regardent un reportage en direct sur la tuerie de l'École polytechnique. Un témoin raconte son expérience :

The guy walked slowly, he seemed very calm. He was pointing at... uh... everyone. He shot about uh... many many times [...] I saw the guy, the gun was stuck, I thought it was a joke... so I wait. He went away. I tried to help a girl. The guy, he came back and tried to shoot me because uh... I was trying to help a girl, so I pretended to be dead.²²⁴

Ce témoignage fictionnel écrit par Murphy est celui d'un jeune homme qui ne semble pas comprendre que M.L. tire spécifiquement sur des femmes (« everyone »). Ce n'est que lorsqu'il tente d'aider une femme blessée et que M.L. tire sur lui qu'il comprend que le tireur vise uniquement des femmes dans son attaque. Ce bref moment est le seul où Murphy souligne la visée misogyne du geste meurtrier. À ce moment dans la pièce, par contre, le public a déjà suivi la majorité de l'histoire sans avoir exploré les thèmes de la misogynie ou de l'antiféminisme. Cet ajout final risque donc de ne pas être pleinement absorbé par les spectateurs. Certainement, la brève mention de ces thèmes à la toute fin de la pièce ne change aucunement l'histoire ou le sens de l'œuvre.

Il est aussi nécessaire de noter qu'une importance immense est accordée à l'expérience personnelle et au trauma du personnage masculin, Jean. Cette œuvre

²²⁴ Murphy, *The December Man*, 58.

dramatique, même si Murphy déclare ne pas s'être inspirée des faits réels de la tuerie, suit de près la vie et le suicide de Sarto Blais, un étudiant masculin qui a quitté la salle de classe lors de la tuerie de l'École polytechnique. Mackenzie commente ainsi :

Revivifying the male experience(s), no matter how tragic, such as the story of Sarto Blais [...] in a very real sense takes away the voices of feminism that were under attack: it metaphorically silences the very voices that [M.L.] quite literally wished to silence through a return to a gender neutral (read : patriarchal) universalist humanism.²²⁵

La pièce se focalise explicitement sur l'expérience masculine de la tuerie de l'École polytechnique. Ce faisant, Murphy rate l'occasion de méditer sur l'effet qu'a eu cet événement sur la catégorie qui a été spécifiquement ciblée : les femmes. Son désir de présenter une version universelle et humaniste de la tuerie l'empêche de présenter la nature misogyne et antiféministe de cet événement.

En s'appuyant sur le trauma d'un survivant et de sa famille, Murphy s'éloigne du théâtre politique. Sur ce point, Bold, Knowles et Leach écrivent que

Individually owned memory, like grief, can be understood as needing treatment, support, and healing, invoking discourses of closure, of individual 'getting over it and moving on'. Such discourses of psychological and social adjustment are good and necessary at the individual level but are also in danger of reifying societal norms while making victims of violence and their friends and family responsible for their own suffering and healing, deflecting responsibility away from the social realm [...] [S]uch discourses can function [...] as technologies of active forgetting.²²⁶

La pièce de Murphy correspond à ce qu'écrivent Bold, Knowles et Leach. Les enjeux principaux de la pièce sont la culpabilité, la dépression et le trauma de Jean, de Kate et de

²²⁵ Mackenzie, "It's Not Always That Black and White: Universalism, Feminism, and the Monochromatic Worldview of *Polytechnique*", 72.

²²⁶ Bold, Christine, Ric Knowles & Belinda Leech. "Feminist Memorializing and Cultural Countermemory: The Case of Marianne's Park." *Signs* 28.1 (2002): 125-148. p.129-130

Benoît. Posner résume : « Murphy is far less interested in analyzing the event than on weighing its emotional cargo. Her insights are about psychology, not criminology. »²²⁷ À travers la pièce, chacun essaye de guérir, de se reprendre et de passer à travers les événements douloureux vécus. Cette emphase sur leur trauma personnel est entièrement dépolitisée, par contre.

Pur chaos du désir prend une approche similaire à *The December Man* pour représenter la tuerie. Les deux pièces se concentrent sur l'effet de la violence publique sur la vie privée à travers le microcosme de la famille. Dans *The December Man*, cette famille est composée d'une mère, d'un père et d'un fils tandis que dans *Pur chaos du désir*, la famille est composée d'un jeune couple hétérosexuel et leur jeune fille. La catégorie ciblée par la tuerie de l'École polytechnique est déclarée dès les premières lignes de *Pur chaos du désir*. Rose murmure tristement : « Quatorze / Quatorze jeunes femmes / Pleines d'avenir ». ²²⁸ Turp souligne dès le début de sa pièce que la tuerie de l'École polytechnique est un geste posé spécifiquement contre les femmes. Rose ira faire une retraite dans un chalet de campagne avec ses amies pour écrire une « déclaration commune ». ²²⁹ Benoît n'est pas invité — ce sont spécifiquement les femmes qui ont été visées par cette attaque et ce sont donc elles qui doivent guérir après cet événement.

La pièce de Turp explicite aussi les motivations antiféministes du tireur. Dans un passage situé dans la deuxième scène, Benoît raconte les événements de la tuerie à haute voix :

²²⁷ Posner, "A Brutal Massacre Makes for Delicate Art".

²²⁸ Turp, *Pur chaos du désir*, 9.

²²⁹ *Ibid.*, 20.

Il est entré dans la classe, armé jusqu'aux dents / Il a séparé les mâles des femelles / Comme un fasciste / Il a aligné les filles le long du mur et il a dit aux gars de sortir / La plupart ont dû sortir, un rictus improbable sur les lèvres / "C'est une farce, un spectacle, c'est l'irréalité du monde" [...] Les filles elles, il leur a dit qu'elles étaient féministes / Et que leur présence à Polytechnique usurpait sa place à lui dans le monde / Il a regardé leur sourire s'éteindre.²³⁰

Cette citation raconte les actions réelles de M.L. au cours de la tuerie. Il accuse ses victimes d'être des féministes et ouvre ensuite le feu. Ce passage insiste sur la misogynie du geste du tireur. Dès le début de la pièce, ces deux thèmes fondamentaux sont présents et invitent à penser que nous aurons droit à une compréhension approfondie de la tuerie. Ce même extrait met également en évidence la mentalité misogyne du tueur; la place de la femme ne devrait pas être aux études supérieures.

Une perspective féministe est présente dans *Pur chaos du désir* dans la mesure où la catégorie ciblée par ce geste est explicite et les convictions misogynes et antiféministes de ce geste sont présentées clairement. Cependant, cette présentation des enjeux de la tuerie reste superficielle. Tout comme *The December Man*, *Pur chaos du désir* préfère se concentrer sur les conséquences de la violence publique dans la vie privée. Selon Turp, sa pièce « ne retrace [...] pas les événements de Polytechnique, mais s'intéresse plutôt aux conséquences sociales de l'événement, montrées à travers les réactions, les questionnements et les choix d'un couple. »²³¹ En d'autres termes, l'intérêt premier du dramaturge consiste à explorer le trauma et les changements sociaux issus de ce geste violent. Ce faisant, Turp se concentre plutôt sur la « crise de la masculinité » de son personnage masculin et la spécificité de cet événement est souvent reléguée à l'arrière-

²³⁰ Turp, *Pur chaos du désir*, 15.

²³¹ Turp, « *Pur chaos du désir* : art et tragédie », 123.

plan. Une focalisation sur le trauma de Benoît universalise la douleur masculine ressentie après la tuerie et résiste à une commémoration strictement féministe de l'événement.

Certaines des pièces étudiées présentent une perspective féministe de l'événement, tandis que d'autres non. Il faut noter que *The December Man* de Colleen Murphy n'aborde que très cursivement les convictions misogynes et antiféministes de ce geste et ce, seulement à la toute fin de la pièce. Une perspective féministe n'existe pas, à proprement parler, dans cette pièce. Dans la courte scène « Des femmes » de *Forêts*, la catégorie ciblée et les implications misogynes du geste de M.L. sont clairement indiquées. Puisque la pièce n'aborde cet événement que dans cette scène, le temps est peut-être trop limité pour aborder le sujet de l'antiféminisme du tueur. Ses convictions antiféministes sont alors absentes du texte théâtral de Mouawad. *The Anorak*, plus qu'aucune des autres pièces de cette étude, réussit à méditer longuement et profondément sur la catégorie ciblée, la misogynie et les convictions antiféministes de ce geste. Une perspective féministe sur l'événement ressort fortement de la pièce de Kelly. Cela peut sembler ironique puisque son œuvre n'inclut aucun personnage féminin; *The Anorak* est la pièce avec le bilan le plus négatif, donc, pour l'attribution de la parole. Enfin, *Pur chaos du désir* offre une représentation moins politique de la tuerie que *The Anorak*. La « crise de la masculinité » de Benoît occupe la majorité de la pièce, tandis que la commémoration féministe de Rose est reléguée à l'arrière-plan. Une perspective féministe est donc présente dans la pièce, mais elle n'est pas aussi approfondie que celle dans le texte de Kelly. *Pur chaos du désir* s'intéresse davantage à faire le portrait

du « malaise masculin » qu'à inclure un discours à valeur mémorielle explicitement féministe.²³²

La dichotomie entre l'homme victime et la femme forte

La juxtaposition de l'homme victime et de la femme forte peut paraître étrange dans une représentation artistique portant sur un événement misogyne. Cette juxtaposition de la douleur de deux personnages de genre opposé suggère au public que même si les femmes ont été ciblées par cette attaque, les hommes ont eux aussi souffert. Un phénomène similaire est présent dans le film *Polytechnique* de Villeneuve. Jean-François, l'étudiant qui alerte les autorités et soigne les blessées, est dépeint comme un « homme sauveur-souffrant » qui finira par se suicider, incapable de vivre avec son trauma.²³³ Valérie, quant à elle, est dépeinte comme une « femme fonceuse et autonome », qui survit à la tuerie, décroche un emploi dans le milieu des STIM (sciences, technologies, ingénierie et mathématiques) et fonde une famille.²³⁴ Pour Longfellow, « Valérie can have her cake and eat it too, become an aeronautics engineer and wear high heels, have children and reconcile their needs easily with the demands of work. Indeed, her fictional future is uncannily reminiscent of the claims of post-feminism. »²³⁵

Il faut souligner qu'une dichotomie similaire est présente entre les deux personnages principaux dans *Pur chaos du désir*. Benoît est dépeint comme un homme

²³² Turp, « *Pur chaos du désir* : art et tragédie », 123.

²³³ Blais, *J'hais les féministes*, 148.

²³⁴ *Ibid.*, 146.

²³⁵ Longfellow, « The Practice of Memory and the Politics of Memorialization », 102.

victime, tandis que Rose est dépeinte comme une femme forte. Par exemple, Benoît interpelle sa femme à plusieurs reprises en utilisant l'expression affective « la mathématicienne de mon cœur ». ²³⁶ Ce surnom amoureux souligne l'éducation et les accomplissements de Rose dans un domaine massivement masculin. Turp explique dans une indication scénique dès le début de sa pièce que « Rose est chercheuse en mathématique et est rattachée à l'UQAM. » ²³⁷ Le domaine d'étude de Rose invite à une comparaison avec le domaine d'étude des quatorze victimes de la tuerie, puisqu'ils font partie des STIM et les femmes y sont historiquement sous-représentées.

Rose trouve des manières de résoudre son trauma positivement. Notamment, elle fait une retraite avec plusieurs amies où elles écrivent une lettre en réponse à la tuerie. Elles tentent par la suite de la faire publier dans des journaux. Leur déclaration se lit comme suit :

Certaines parmi nous se disent féministes, d'autres sont mal à l'aise avec l'étiquette, mais quel que soit notre champ d'expérience — les arts visuels pour Hélène, le droit international pour Clotilde, le journalisme d'enquête pour Véra, le courage quotidien de la monoparentalité pour Nancy, ou les mathématiques pour Rose — toutes, nous reconnaissons que nous devons au féminisme d'avoir appris à composer avec l'incroyable complexité de notre monde [...]. [N]ous continuerons à vivre, à travailler et à aimer en toute liberté, et en toute égalité, vers la justice et vers la paix. ²³⁸

L'acte de se réunir entre femmes à la suite de la tuerie est symbolique pour Rose et ses amies. Elles mettent l'accent sur leur réaction à ce geste en tant que femmes. Cette collectivité est tout de même diverse. Elles ne s'identifient pas toutes comme étant des féministes, mais elles veulent toutes prendre la parole dans un forum public pour traiter de

²³⁶ Turp, *Pur chaos du désir*, 13; 31; 50.

²³⁷ *Ibid.*, 7.

²³⁸ *Ibid.*, 26.

la tuerie. La publication de cette lettre aide Rose à passer à travers son trauma et à attribuer un sens à la tuerie. Quand Benoît réagit mal à la lettre et lui demande à quoi cela va servir de la publier, Rose lui répond : « On prend parole au lieu de se taire ».²³⁹ Rose est soutenue par les autres femmes de son petit groupe et ensemble, elles trouvent une façon de gérer leur peine de manière constructive. En somme, Rose est décrite comme étant une femme forte : elle gère sa réaction personnelle à la tuerie et passe à travers la situation.

Benoît, quant à lui, est dépeint dans la pièce comme un homme victime. Il n'a pas ce même réseau de soutien pour l'aider à passer à travers les effets de la tuerie. Son unique ami se suicide tôt dans la pièce et il reste entièrement seul. De plus, il n'a pas la même idéologie que Rose pour l'aider à faire sens de cet événement. Rose et ces amies écrivent dans leur lettre que le féminisme leur a « appris à composer avec l'incroyable complexité de [leur] monde ».²⁴⁰ Benoît, lui, n'a pas cette même technique pour voir le monde qui pourrait l'aider à faire sens de la tuerie. À travers cette dichotomie entre les deux personnages uniques de la pièce, Turp semble suggérer que Benoît, en tant qu'homme, a moins de ressources que Rose pour gérer ses émotions. En fin compte, la femme forte continue avec sa vie, tandis que « l'homme victime » se noie dans sa douleur.

Cette juxtaposition de la douleur des deux personnages peut paraître problématique dans la mesure où elle accorde la même importance à la souffrance de Benoît qu'à la souffrance de Rose. Mackenzie commente l'effet de cette juxtaposition dans les représentations artistiques :

[...] [it gives] the male characters equal claim to the trauma that flows from the massacre: if men and women suffer equally from the effects of violence, then the

²³⁹ Turp, *Pur chaos du désir*, 27.

²⁴⁰ *Ibid.*, 26.

massacre's specific and profound misogyny falls away, and the event becomes a 'human' one we can all equally understand.²⁴¹

Il faut noter que l'expérience féminine et l'expérience masculine de la tuerie ne sont aucunement équivalentes : un groupe a été spécifiquement visé par un geste violent, l'autre ne l'a pas été. La comparaison et la juxtaposition de la souffrance des deux genres constitue donc un procédé narratif dangereux et problématique dans la représentation théâtrale de la tuerie de l'École polytechnique. Que l'auteur dramaturgique le vise délibérément ou non, la présentation de ces deux vécus comme étant équivalents évacue la spécificité de cet événement et nie une lecture féministe de l'événement.

²⁴¹ Mackenzie, "It's Not Always That Black and White: Universalism, Feminism, and the Monochromatic Worldview of *Polytechnique*", 69.

Chapitre 3 : La commémoration

Plusieurs années ont passé avant que les artistes canadiens représentent la tuerie de l'École polytechnique. Les quatre pièces abordées, toutes montées pour la première fois dans les années 2000, explorent les thèmes de la violence, de la misogynie et du trauma et certaines sont régulièrement jouées lors des différents anniversaires de la tragédie, soulignant leur fonction commémorative. Comme le résume Domenach, « l'Histoire n'est féconde qu'à condition d'être constamment réinterprétée en fonction de l'avenir ».²⁴² L'analyse de ces quatre œuvres artistiques se veut donc une participation au projet de réinterprétation du massacre, et fournit l'occasion de revoir en détail les métarécits de cet événement que la société conserve.

Dans ce but, le chapitre 3 développera la nature de la commémoration et sa fonction politique. J'aborderai la programmation de chaque pièce afin de mieux comprendre quand et comment ces pièces ont été rejouées. Une revue de presse aidera à examiner la réception de chacune d'elles au moment de leur parution. Pour conclure, je ferai un commentaire synthétique sur les discours qui sont privilégiés à travers ces quatre pièces et l'impact possible de ce genre de commémoration sur notre mémoire collective.

Une première définition de la commémoration

²⁴² Domenach, Jean-Marie. *Le retour du tragique*. Paris : Éditions du Seuil (1967). p.120

L'acte de commémorer rappelle le souvenir d'un événement ou d'une personne spécifique. Cette action peut se faire en privé ou en public, seul ou en groupe.²⁴³ Dans le cas de la commémoration publique, elle est souvent marquée par des cérémonies officielles et des monuments historiques. Au 21^e siècle, divers médiums sont couramment utilisés afin de commémorer un événement ou une personne : la télévision, le cinéma, la littérature, la peinture, la musique et le théâtre, pour n'en citer que quelques-uns.

La tuerie de l'École polytechnique a déjà été commémorée à travers plusieurs de ces médiums : au cinéma, avec le film *Polytechnique* (2009) de Villeneuve; à travers la musique, avec les chansons *Montréal* du groupe canadien The Tragically Hip,²⁴⁴ *Montreal, December '89* par la chanteuse australienne Judy Smalls,²⁴⁵ *This Memory* par les Wyrld Sisters²⁴⁶ et la chanson chorale *École Polytechnique* composée par Hildegard Westerkamp²⁴⁷; dans la littérature, à travers les romans *Soudoyer Dieu* de Thérèse Lamartine²⁴⁸ et *L'homme qui haïssait les femmes* d'Élise Fontenaille.²⁴⁹ Il existe par ailleurs plusieurs films documentaires qui ont été créés afin d'approfondir divers aspects de la tuerie : *Au-delà du 6 décembre* par Catherine Fol (1991),²⁵⁰ *Marker of Change : The Story of the Women's Monument* par Moira Simpson (1998),²⁵¹ *Riposte* par Suzanne Vertue (1990),²⁵² *Reframing the Montreal Massacre : A Media Interrogation* par Maureen Bradley

²⁴³ Roy, Nathalie Anne. « L'histoire par l'image : commémoration picturale, pouvoir politique et stratégies visuelles au Québec (1880-1930). » Mémoire de maîtrise en histoire de l'art, l'Université Laval (2005). p.27.

²⁴⁴ The Tragically Hip, "Montreal."

²⁴⁵ Smalls, Judy. "Montreal, December '89." *A Retrospective, Never Turning Back* (1989).

²⁴⁶ The Wyrld Sisters. "This Memory."

²⁴⁷ McCartney, Andra & Marta McCarthy. "Choral, Public and Private Listener Responses to Hildegard Westerkamp's *École Polytechnique*." *Music and Arts in Action* 4.1 (2012): 56-72.

²⁴⁸ Lamartine, Thérèse. *Soudoyer Dieu*. Saguenay : JCL (2009).

²⁴⁹ Fontenaille, Élise. *L'homme qui haïssait les femmes*. Paris : Grasset (2011).

²⁵⁰ *Au-delà du 6 décembre*. Réalisé par Catherine Fol, ONF (1991).

²⁵¹ *Marker of Change: The Story of the Women's Monument*. Réalisé par Moira Simpson (1998).

²⁵² Pidduck, Julianne. "Camera-Witness: Women's Documentary Responses to the Polytechnique Massacre." *Canadian Journal of Film Studies* 22.1 (2013): 23-43. p.23

(1995),²⁵³ *After the Montreal Massacre* par Gerry Roger (1990)²⁵⁴ et *Legacy of Pain* par Francine Pelletier (1999).²⁵⁵ Il existe aussi quelques installations publiques qui commémorent ce geste : *Enclave* à Ottawa complétée en 1992,²⁵⁶ *Nef pour quatorze reines* à Montréal complétée en 1999 et *Markers of Change* à Vancouver complétée en 1997.²⁵⁷ Finalement, la tuerie a été commémorée au théâtre à travers les quatre pièces abordées dans cette étude, ainsi que dans les pièces *Nicole c'est moi* par Pol Pelletier²⁵⁸ et *14Abeille* par Anne Pépin et Emmanuelle Favier²⁵⁹. Prochainement, la tuerie sera discutée en profondeur dans la pièce *Projet Polytechnique* par Marie-Joanne Boucher et Jean-Marc Dalphond, à paraître en 2022.²⁶⁰

La nature politique de la commémoration

Pour Namer, l'acte de commémorer et l'acte de faire du théâtre sont deux pratiques étroitement liées. Il explique :

[L]a commémoration est un espace théâtral où le public-spectateur signifie par ses gestes, ses cris, ses applaudissements que le sens symbolique de la dramaturgie de mémoire a été perçu et accepté comme moyen de mobilisation. Comme sur une scène, la pièce est faite de mouvements pré-réglés, d'objets, de costumes, d'acteurs. Le succès ou l'échec de la

²⁵³ Bradley, Maureen. "Report: Reframing the Montreal Massacre: Strategies for Feminist Media Activism." *Canadian Journal of Communication* 31.4 (2006): 929-936.

²⁵⁴ *After the Montreal Massacre*. Réalisé par Gerry Rogers, ONF (1990).

²⁵⁵ *Legacy of Pain*. Réalisé par Francine Pelletier, The Fifth Estate (1999).

²⁵⁶ Davidson, Tonya. "Narratives of National Belonging at Ottawa Monuments: The Canadian Tribute to Human Rights and Enclave: The Women's Monument." *Canadian Journal of Cultural Studies* 36 (2016): 99-126.

²⁵⁷ McNeill, Laurie. "Death and the Maidens: Vancouver's Missing Women, the Montreal Massacre, and Commemoration's Blind Spots." *Canadian Review of American Studies* 38 (2008): 375-398. p.380.

²⁵⁸ Pedneault, Hélène. « *Nicole, c'est moi...* de et avec Pol Pelletier ». *Sisyphé* (15 novembre 2004). Web. <http://sisyphe.org/spip.php?article1356>

²⁵⁹ « Le théâtre Pollen présente "*14Abeille* — Variation rythmique autour du 6 décembre 1989". » *Sisyphé* (4 décembre 2007). Web. <http://sisyphe.org/spip.php?breve967>

²⁶⁰ Galipeau, Silvia. « Il faut qu'on parle de Polytechnique. » *La Presse* (12 janvier 2020). Web. <https://www.lapresse.ca/arts/theatre/202001/11/01-5256490-il-faut-quon-parle-de-polytechnique.php>

commémoration dépend de la réussite de la théâtralisation à unir et à mobiliser les mémoires collectives de tous et chacun. Commémorer, c'est d'abord jouer au présent le théâtre du passé.²⁶¹

La commémoration et le théâtre partagent des caractéristiques communes surtout en ce qui concerne leur potentiel à susciter un engagement politique de la part du public. La phrase conclusive de cette citation souligne l'intention première de la commémoration : conserver le souvenir de cet événement ou de cette personne dans la mémoire collective.

Ce désir de vouloir transmettre un souvenir invoque la nature implicitement pédagogique de la commémoration. Simon, Rosenberg et Eppert soutiennent que : « remembrance is an inherently pedagogical practice in that it is implicated in the formation and regulation of meanings, feelings, perceptions, identifications, and the imaginative projection of human limits and possibilities. »²⁶² L'acte de commémorer nécessite un public qui assiste à la performance commémorative et qui ressort de l'expérience transformé. Les instruments de commémoration sont souvent créés « to prompt and engage people in the development of particular forms of historical consciousness. »²⁶³ L'enseignement joue donc un rôle de première importance dans ce processus.

Il faut en outre noter que les instruments de commémoration sont souvent conçus dans le but d'être rassembleurs. Le récit ou la perspective présentée vise à toucher tout un groupe de personnes afin de les unir et de leur léguer une mémoire collective de leur propre Histoire. Pour McNeill, en ce qui concerne la commémoration de tueries ou d'autres

²⁶¹ Cité dans Bronze, Jean-Yves. « Pour une politique de commémoration au Québec. » *Bulletin d'histoire politique* (1999) : 146-155. p.153.

²⁶² Simon, Roger I., Rosenberg, Sharon & Claudia Eppert. "Introduction: Between Hope and Despair: The Pedagogical Encounter of Historical Remembrance." *Between Hope and Despair: Pedagogy and the Remembrance of Historical Trauma* Ed. Simon, Rodger I., Rosenberg, Sharon & Claudia Eppert. Lanham (Mar): Rowman & Littlefield Publishers (2000). p.2

²⁶³ *Ibid.*

événements violents, « memorial practices work to restore order and unity after the chaos and disunity that death brings to a community. [...] One way to write such a narrative is to demand action to ensure that such deaths cannot happen to others in the community. »²⁶⁴ McNeill note que dans ce but la commémoration de la tuerie de l'École polytechnique traite souvent directement des enjeux du contrôle des armes à feu et de la violence contre les femmes.²⁶⁵ Ces deux éléments constituent des luttes sociales que prend en charge la commémoration.

Tout de même, l'acte de commémorer ne constitue pas un processus neutre. La sélection même d'un sujet pour un monument historique implique un jugement sur les événements et les personnes qui méritent d'être commémorées publiquement. McNeill présente un exemple saillant de ce processus en comparant les installations publiques qui commémorent la tuerie de l'École polytechnique avec les techniques de commémoration qui visent à rappeler les « Missing and Murdered Indigenous Women » de Vancouver Est. Ces femmes ont « disparu » entre les années 1978 et 2006.²⁶⁶ Elles font partie d'un groupe défavorisé de la société canadienne : un grand nombre d'entre elles est issu de la pauvreté; elles sont Autochtones, et certaines d'entre elles sont actives dans le commerce du sexe ou usagères de drogues.²⁶⁷

McNeill commente : « [q]uestions of access and worthiness are key to understanding the work that memorial rhetoric does. »²⁶⁸ Le projet de commémorer dans le domaine public nécessite que l'on présente les mort.e.s selon leurs qualités positives,

²⁶⁴ McNeill, "Death and the Maidens", 393.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*, 378.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.*, 377.

tout en occultant les éléments de leurs vies considérés comme étant « défavorables ». McNeill explique : « Would be mourners become engaged emotionally and are inspired to mourn only when they can identify with the deceased and the values he or she represents. »²⁶⁹ Nos préjugés quant à la race, la classe, le genre et l'occupation des victimes influencent donc notre perception de leur « grievability ».²⁷⁰ Ce terme, développé dans le livre *Precarious Life* de Judith Butler, est commenté ainsi :

Some lives are grievable, and others are not; the differential allocation of grievability that decides what kind of subject is and must be grieved, and which kind must not, operates to produce and maintain certain exclusionary conceptions of who is normatively human: what counts as a livable and a grievable death[.]²⁷¹

Ce terme de Judith Butler illustre la manière dont la société opère non seulement une sélection des victimes qui méritent que l'on organise des démonstrations publiques de deuil et de chagrin en leur honneur dans la sphère publique; elle oriente aussi les formes que nous décidons que ces démonstrations vont prendre.

Ce concept a des effets tangibles pour McNeill dans sa comparaison de la commémoration des victimes de la tuerie de l'École polytechnique et des « Missing and Murdered Indigenous Women » de Vancouver Est. Elle conclut que ce dernier groupe est uniquement commémoré à travers des « guerrilla memorials [:] [...] memorials that operate outside the realms of conventional public mourning rites, without government funding [...] [and] without national attention ».²⁷² Ceci est dû à la « grievability » négligeable de ces femmes autochtones. Elle note aussi : « [w]hen one group of murdered women receives nation-wide attention [les victimes de la tuerie de l'École polytechnique] [...] and the other

²⁶⁹ McNeill, "Death and the Maidens", 387.

²⁷⁰ Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Verso (2004). p.XIV

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² McNeill, "Death and the Maidens", 390.

is only attended to by private citizens [les « Missing and Murdered Indigenous Women »], we might conclude that the latter group's memory has low status in the dominant stories of the culture and nation. »²⁷³ L'attention et la contribution monétaire accordées aux outils de commémoration reflètent ainsi l'importance politique que la société y accorde.

Bronze note que « l'histoire et le souvenir sont des constructions de l'esprit en ce sens que l'individu ou le groupe renoue avec un passé réel ou imaginaire [...] [E]lles peuvent [...] être occultées, reconstituées à la mode du jour voire carrément falsifiées et niées pour des raisons bassement politiques. »²⁷⁴ Roy partage une idée similaire de la construction des outils commémoratifs lorsqu'elle note que ceux-ci sont « obligatoirement sélecti[fs] et se doi[vent] de posséder le potentiel d'émouvoir pour devenir [des] véhicule[s] de l'idéologie du moment. »²⁷⁵ Les outils de commémoration ne constituent pas des vestiges neutres du passé. Ils reflètent l'idéologie de l'époque durant laquelle ils ont été conçus et par conséquent, ils véhiculent des interprétations spécifiques de ce qui devrait être commémoré, de quelle manière et pour qui.

Programmation et revue de presse

Pour cette section, il s'agira d'examiner la programmation et la réception de chacune des quatre pièces, en s'appuyant sur des articles de journaux. Cette revue de presse permettra de mieux comprendre ce qui est commémoré à travers les pièces de ce corpus, et comment.

²⁷³ McNeill, "Death and the Maidens", 390.

²⁷⁴ Bronze, « Pour une politique de commémoration au Québec », 153.

²⁷⁵ Roy, Nathalie Anne. « L'histoire par l'image : commémoration picturale, pouvoir politique et stratégies visuelles au Québec (1880-1930). »

The Anorak

Écrite en 2000 pour un projet de maîtrise à York University, *The Anorak* fut premièrement montée pour un public général en septembre 2004 à Montréal. La pièce connut un succès immédiat et fut traduite en français par Geneviève Charbonneau pour une production à l'Université Laval en 2008.²⁷⁶ Deux productions différentes ont eu lieu en Angleterre en 2013 au Lion and Unicorn Theatre et en 2014 au Hope Theatre, à Londres.²⁷⁷ La pièce a gagné un MECCA (Montreal English Critic's Circle Award) en 2007 pour son scénario.²⁷⁸ Les multiples représentations de la pièce et les prix qu'elle a remportés témoignent de l'engouement suscité lors de sa représentation et de l'intérêt continu pour les thèmes qu'elle aborde, entre autres la misogynie et l'antiféminisme du personnage principal.

La plupart des articles de journaux commentent l'exploration de l'esprit criminel de M.L. qui est mise en scène à travers la pièce. Reid affirme que *The Anorak* retrace les détails intimes de la vie du tireur, de façon minutieuse et presque « journalistique ». ²⁷⁹ Pour Bernard Leduc, « L'*Anorak* donne à [M.L.] une vie intérieure. Cette vie qui, en fait semblait lui manquer, où père, mère, amis, espoirs féminins d'amour, sont avant tout, comme nous le dépeint Adam Kelly, les figures de l'abandon. »²⁸⁰ Cette quête centrée sur la psychologie du tireur est menée dans un but très spécifique, selon Barratt. Pour elle, « Kelly seems to be looking for a clue as to what in society could be triggering this violent

²⁷⁶ "History." *The Anorak*. Web. <http://www.theanorakplay.com/History/index.html>

²⁷⁷ *Ibid.*; "The Anorak." *The Stage* (July 7th, 2014). Web. <https://www.thestage.co.uk/reviews/2014/the-anorak/>

²⁷⁸ "History." *The Anorak*. Web. <http://www.theanorakplay.com/History/index.html>

²⁷⁹ Reid, Robert. "Exploring the Mind of a Killer; *The Anorak* Looks at the Life of Marc Lepine and Asks, 'Why?'" *The Record* (November 24, 2007): C5.

²⁸⁰ Leduc, Bernard. « Le théâtre de la douleur. » *Radio-Canada* (4 décembre 2009).

impulse in some men ».²⁸¹ Cette focalisation sur la psyché de M.L. vise à questionner les motivations misogynes et antiféministes de ce geste. Pour Kelly, « [p]eople are always shocked when these massacres happen. But [...] [m]ass murders are a product of the society we all have a hand in shaping. We have to confront the snakes in the garden. »²⁸²

La commémoration véhiculée par *The Anorak* est donc axée sur le souvenir de la personne de M.L. La pièce s'assure que le public canadien continuera à garder en mémoire ce criminel canadien. Or, s'attarder uniquement sur la vie du tueur, et non pas sur celles des victimes ou des survivantes, a pour conséquence ironique que l'on suit une narration complètement dépourvue de perspective féminine. Relativement aux autres pièces de cette étude, *The Anorak* a connu un immense succès, mais cette pièce est aussi la seule du corpus à n'inclure aucun personnage féminin. S'il est vrai que la focalisation sur la psychologie de M.L. permet d'approfondir les thèmes de la misogynie et de l'antiféminisme, il reste que cette pièce, traitant d'une tuerie misogyne et antiféministe, ne donne jamais la parole aux femmes.

Forêts

Comme il s'agit du troisième volet du cycle *Le Sang des promesses* de Wajdi Mouawad, un intérêt existait pour *Forêts* avant même que la pièce ne soit jouée devant un public. La première a eu lieu à Chambéry en France et le texte théâtral fut publié la même

²⁸¹ Barratt, Amy. "Massacre Mind: Adam Kelly plays Polytechnique murderer [M.L.] in the riveting and unsettling *The Anorak*." *The Montreal Mirror* (September 4th, 2008).
Web. <https://web.archive.org/web/20080904224527/http://www.montrealmirror.com/2006/113006/theatre.html>

²⁸² Reid, Robert. "Exploring the Mind of a Killer; *The Anorak* looks at the life of M.L. and asks, 'Why?'". *The Record* (Nov 24, 2007): C5.

année en 2006 chez Leméac/Actes Sud.²⁸³ L'œuvre a été rejouée de nombreuses fois au Canada et en France, aussi récemment qu'en 2009.²⁸⁴

Plusieurs articles sur la pièce de Mouawad associent la décision d'Aimée à un sacrifice. L'Hérault affirme « [qu'en] renonçant à l'avortement [...] [elle] donne la vie en perdant la sienne. »²⁸⁵ Pour Gingras, Aimée lègue à sa fille « tout son espoir en des jours meilleurs, à l'abri de la violence du monde. »²⁸⁶ Donner naissance prend énormément de significations dans le cycle *Le Sang des promesses*, selon Gingras. Les mères dans les pièces de Mouawad « [déjouent] le destin et [donnent] à la vie la chance de triompher de l'absurdité de la guerre, de la méchanceté des Hommes, de l'ironie du sort. »²⁸⁷

La scène intitulée « Des femmes » commémore l'influence du geste de M.L. sur les femmes en général, et non pas uniquement sur les victimes ou les survivantes de la tuerie de l'École polytechnique. Justement, la pièce permet d'entrevoir l'effet puissant qu'a eu ce geste sur une femme qui n'est pas directement liée à la tuerie (Aimée).

À l'extérieur de cette scène et dans la pièce plus généralement, la tuerie de l'École polytechnique s'inscrit dans le cadre plus large de la violence faite aux femmes. Les exemples de personnages féminins qui sont violés et/ou assassinés par des hommes abondent dans ce texte.²⁸⁸ À la toute fin de la pièce, l'héroïne, Loup, décide qu'elle veut commémorer sa longue lignée d'ancêtres femmes et la souffrance qu'elles ont vécue. Loup

²⁸³ « Forêts. » *Wajdi Mouawad*. Web. <http://www.wajdimouawad.fr/archives/forets>

²⁸⁴ « Les anciennes dates. » *Théâtre contemporain*. Web. <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Forets/lesdates/>

²⁸⁵ L'Hérault, Pierre. « Au risque d'être soi / *Forêts* de Wajdi Mouawad. Mise en scène de Wajdi Mouawad, une création des compagnies Au Carré de l'hypoténuse et Abé carré cé carré, Espace Go, du 9 janvier au 10 février 2007 / *Vivre* de Brigitte Haentjens, d'après Virginia Woolf. Mise en scène de Brigitte Haentjens, une création de Sibyllines en coproduction avec l'Usine C, Usine C, du 23 janvier au 3 février 2007. » *Spirale* 214 (mai-juin 2007) : 55-56. p. 55

²⁸⁶ Gingras, Chantale. « Wajdi Mouawad ou le théâtre-odyssée. » *Québec français* 146 (2007) : 42-46. p.45

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ Mouawad, *Forêts*. Quatorze victimes de la tuerie de l'École Polytechnique, assassinées : 24. Ludivine, assassinée : 50. Hélène, violée : 78. Hélène, assassinée : 82-83.

déclare : « Je répéterai vos noms comme un talisman qui porte contre le malheur. »²⁸⁹ Elle récite leurs noms, de la même manière qu'Aimée récite les noms des quatorze victimes de la tuerie de l'École polytechnique plus tôt dans cette pièce. De plus, Loup jure qu'elle transmettra un jour cette mémoire à sa fille : « Et que je répète encore / À celle qui viendra après moi / Pas encore née / Mais qui se souvient déjà de mon visage ». ²⁹⁰ La pièce souligne alors une commémoration par les femmes et pour les femmes de la souffrance qu'elles ont vécue à travers divers époques et endroits géographiques. Cette commémoration se complexifie tout de même lorsqu'on considère que la pièce a été écrite par un homme et émane de l'imaginaire masculin.

En somme, la commémoration de la tuerie de l'École polytechnique présentée dans *Forêts* vise à rappeler la problématique de la violence contre les femmes en illustrant la réaction personnelle d'une femme face à ce geste misogyne et antiféministe. La juxtaposition de la tuerie de l'École polytechnique en regard d'autres manifestations de violence contre les femmes réfute l'interprétation souvent véhiculée que la tuerie serait un événement isolé.

Pur chaos du désir

La première de *Pur chaos du désir* a eu lieu au Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal du 13 au 31 janvier 2009.²⁹¹ Je n'ai trouvé aucune mention d'autres productions de cette pièce, ce qui invite à penser qu'il n'y a pas eu un grand intérêt pour la représentation de cette œuvre. *Pur chaos du désir* a été publiée en 2009 chez Dramaturges Éditeurs.²⁹²

²⁸⁹ Mouawad, *Forêts*, 100.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ « Pur chaos du désir. » *Centre du Théâtre d'Aujourd'hui*. Web. <https://www.3900.ca/purchaos>

²⁹² Turp, *Pur chaos du désir*.

Pur chaos du désir est généralement décrite comme l'illustration des rapports hommes-femmes après la tragédie. Pour Marie Labrecque, la pièce « scrute le fossé qui sépare hommes et femmes à l'échelle d'un couple chez qui la tragédie collective provoque une remise en question. »²⁹³ Bernard Leduc utilise cette même analogie d'un fossé qui s'installe entre deux personnages dans son article « Le théâtre de la douleur ».²⁹⁴ En fait, cette métaphore souligne une tension entre l'homme et la femme dans *Pur chaos du désir* et, plus largement, au sein de la communauté québécoise.²⁹⁵ Ces articles traitent aussi de santé mentale, surtout à travers le personnage de Benoît qui devient très vulnérable après la tuerie. Selon Labrecque, la pièce présente « une certaine condition masculine laissée dans le 'vide' [et] une difficulté des hommes à exprimer leur mal-être. »²⁹⁶

Pur chaos du désir interroge tout d'abord une masculinité qui est fragilisée par la tuerie de l'École polytechnique et qui éprouve de la difficulté à s'en remettre après cet événement. Turp souligne ce fait lorsqu'il commente : « la pièce résonne de ce qu'il est maintenant convenu d'appeler le 'malaise masculin', en mettant en scène un homme que cette tragédie dépouille de toutes ces certitudes. »²⁹⁷ La commémoration qui ressort de cette pièce est celle de l'homme soi-disant en « crise ». Les enjeux de ce geste pour les femmes sont brièvement examinés à travers la réaction personnelle de Rose et l'activisme féministe dans laquelle elle s'implique. Par contre, ces actions et sa réponse personnelle à la tuerie passent souvent au second plan dans la pièce, se situent hors scène et occupent surtout moins d'importance que ceux de Benoît dans le déroulement de l'histoire.

²⁹³ Labrecque, Marie. « La guerre des sexes. » *Le Devoir* (23 janvier 2009).

²⁹⁴ Leduc, « Le théâtre de la douleur ».

²⁹⁵ Labrecque, « La guerre des sexes ».

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ Turp, « *Pur chaos du désir* : art et tragédie », 123.

D'ailleurs, comme discuté auparavant dans le chapitre 2, il existe une dichotomie entre l'homme victime (Benoît) et la femme forte (Rose) dans *Pur chaos du désir*. Cette juxtaposition de la souffrance des hommes avec celle des femmes suggère aux spectateurs qu'il existerait une équivalence entre les deux. Assez tôt dans la pièce, Rose développe des mécanismes d'adaptation pour l'aider à vivre avec ses propres émotions face à la tuerie. Outre son activisme politique, la pièce développe l'idée que sa vision du monde, fortement marquée par les maths et les sciences, l'aide à sortir de sa douleur et à entrevoir un futur positif possible pour elle et sa famille (« Tout le paradoxe est là, l'infini dans le fini ! »).²⁹⁸ D'ailleurs, le projet de recherche qu'elle mène en France est basé sur cette logique. Elle explique : « L'expérience qu'on fait part de l'hypothèse qu'on peut mesurer le cerveau indéfiniment [, ...] on espère arriver à l'équation de l'incommensurable [... et à] formuler mathématiquement un nouveau paradoxe de l'infini ».²⁹⁹ La conception du monde de Rose et l'application de celle-ci à travers ses études mathématiques constituent donc une technique d'adaptation extrêmement efficace pour elle.

En comparaison, Benoît se noie dans sa dépression. Ses mécanismes d'adaptation, consommer de l'alcool et consommer obsessionnellement tout le contenu médiatique qui est en lien avec le tueur, ne l'aident aucunement à sortir de sa dépression. Cette juxtaposition de la femme qui s'épanouit et de l'homme qui se noie pourrait donner l'impression aux lecteurs que Rose arrive à « guérir » après la tuerie, tandis que Benoît demeure un homme « brisé ».

Selon Turp, son but premier en écrivant cette pièce a été « d'exprimer [...] une vision des choses qui puisse être reçue et reconnue par les spectateurs comme étant

²⁹⁸ Turp, *Pur chaos du désir*, 40.

²⁹⁹ *Ibid.*, 41.

absolument honnête et qui puisse nous éloigner de la *polarisation* pour nous rapprocher de la *condition humaine*. »³⁰⁰ Cette citation souligne un désir de la part de Turp de présenter la tuerie de l'École polytechnique comme étant une « tragédie » universelle de laquelle les hommes et les femmes ont tous les deux souffert.³⁰¹ Or cette approche met en exergue le cœur du problème : la tuerie de l'École polytechnique constitue un geste violent qui a visé un groupe de personnes spécifique : les femmes, et uniquement les femmes. Une commémoration qui présente cet événement comme ayant eu un effet équivalent sur les hommes et les femmes nie donc les faits premiers de ce geste, et se faisant, en annihile la portée pour les femmes et les empêche, elles, de dialoguer sur un événement qui les concerne directement.

The December Man

La première de cette pièce de Colleen Murphy a eu lieu au Alberta Theatre Projects pour le Enbridge Playwrights Festival of New Canadian Plays en février 2007.³⁰² La pièce fut publiée la même année par *Playwrights Canada Press*. La pièce de Murphy a connu un certain succès, puisqu'elle a été mise en scène à quelques reprises : en mars 2008 au Citadel Theatre à Edmonton, en avril 2008 au Canadian Stage à Toronto,³⁰³ en 2011 au Finborough Theatre à Londres et plus récemment en 2015 au Studio Azrieli à Ottawa.³⁰⁴ La pièce a aussi remporté plusieurs prix, signe d'une reconnaissance institutionnelle : le Governor

³⁰⁰ Turp, « Pur chaos du désir : art et tragédie », 124. Je souligne.

³⁰¹ *Ibid.*, 123.

³⁰² "The December Man – 2007." *Colleen Murphy*. Web. <http://colleenmurphy.ca/project/the-december-man>

³⁰³ *Ibid.*; Posner, Micheal. "December Man A Brutal Massacre Makes for a Delicate Art." *The Globe and Mail* (April 10, 2008): R1.

³⁰⁴ "The December Man (L'homme de décembre)." *National Arts Centre*. Web. <https://nac-cna.ca/en/event/11728>

General's Literacy Award for English Language Drama (2007),³⁰⁵ le CAA Carol Bolt Award (2008) et le Enbridge playRites Award (2006).

Les écrits dédiés à la pièce de Colleen Murphy se centrent plutôt sur l'effet de la violence publique dans la vie privée des personnages. La dramaturge commente sa propre œuvre en disant : « These violent things happen... but there's a whole shadow that lives on. People's lives are profoundly and often sometimes ruined by these incidences. »³⁰⁶ Le thème du trauma joue un rôle primordial dans le déroulement de l'histoire. La santé mentale des trois personnages s'aggrave devant les yeux des spectateurs.³⁰⁷ Selon Posner, Murphy s'intéresse à la psychologie et non à la criminologie, dans son œuvre.³⁰⁸

Tout comme les articles publiés à propos de *The Anorak*, plusieurs articles sur *The December Man* soulignent le lien entre la fiction et la réalité. Selon Posner, l'œuvre de Murphy s'inspire de l'histoire réelle de Sarto Blais, mais n'est pas basée sur celle-ci.³⁰⁹ Ce jeune homme de Polytechnique était l'un des étudiants qui ont quitté la salle de classe le 6 décembre 1989. Il s'est suicidé quelques mois après la tuerie. Ses deux parents, tout comme dans la pièce de Murphy, l'ont suivi et se sont suicidés peu de temps après.³¹⁰ Il existe ainsi un lien entre les faits de la tragédie et la création de Murphy.

L'enjeu principal dans *The December Man* touche l'effet de la violence sur la vie privée. Murphy souligne d'ailleurs ce point lorsqu'elle commente sa pièce : « These violent things happen – whether it's in Rwanda or down the street from you – and it goes off the

³⁰⁵ "The December Man – 2007". *Colleen Murphy*.

³⁰⁶ Hunt, Stephen. "December Man Sets Chilly Tone: Theatre Festival Takes Chance on Darker Material." *Calgary Herald* (February 8, 2007): C6.

³⁰⁷ Langston, Patrick. "Making Life or Death Decisions; *The December Man* Charts One Family's Struggle After the Montréal Massacre." *The Ottawa Citizen* (November 21, 2015): F2.

³⁰⁸ Posner, "December Man A Brutal Massacre Makes for a Delicate Art."

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ *Ibid.*

TV in a day or three days. But there's a whole shadow that lives on. [In *The December Man*,] [i]t's really the notion of how public violence casts a long shadow on private lives. »³¹¹ Dans cette forme de commémoration, le point focal est la « chose violente » qui déclenche les événements de la pièce. Or, il pourrait tout aussi bien s'agir d'une autre tuerie. En effet, les enjeux spécifiques de la tuerie de l'École polytechnique dans la pièce sont quasi absents. Ce n'est donc pas ce geste qui est commémoré à travers *The December Man*, mais plutôt les effets néfastes que peut avoir la violence sur la vie privée.

Conclusion

Les représentations artistiques de la tuerie de l'École polytechnique agissent comme des « lieux de mémoire » où est fondée notre mémoire collective de l'événement. La représentation de cet événement engage implicitement ou non un commentaire politique sur la manière dont nous devrions envisager la tuerie dans une perspective mémorielle. Par conséquent, de multiples visions de la tuerie et de sa signification s'affrontent à travers les représentations théâtrales abordées. L'objectif de cette étude a été de développer notre compréhension de deux aspects particuliers de cette représentation théâtrale : le fonctionnement du trauma et la présence ou l'absence d'un discours féministe dans les œuvres du corpus.

D'après mon analyse, il en résulte que les femmes qui ont été victimes de cette attaque sont entièrement absentes de ce corpus. Le discours commémoré à travers ses quatre œuvres ne touche pas le vécu des quatorze femmes assassinées lors de la tuerie ni

³¹¹ Hunt, "December Man Sets Chilly Tone", C6.

des autres étudiantes de l'École Polytechnique. La perspective féminine de la tuerie est tout de même abordée dans *Forêts* et *Pur chaos du désir*, à travers deux personnages féminins qui ne sont pas directement liés à la tuerie (Aimée et Rose). Ces deux femmes éprouvent une réaction forte à ce geste en tant que femmes. Tandis que dans *Forêts*, la perspective de la femme (Aimée) est priorisée sur celle de l'homme (Baptiste), dans *Pur chaos du désir*, la perspective de la femme (Rose) est largement accessoire à celle de l'homme (Benoît).

L'absence de personnages féminins caractérise les deux autres pièces abordées (*The December Man* et *The Anorak*). Dans l'œuvre de Murphy, la tuerie est vue principalement à travers les yeux de l'homme (Jean), et la mère agit comme personnage secondaire, tandis que dans la pièce de Kelly, aucune femme n'apparaît sur scène. Ces constatations de première importance soulignent une tendance dans les œuvres de ce corpus à prioriser la perspective masculine de la tuerie de l'École polytechnique plutôt que celle de la femme. Les visées misogynes et antiféministes de ce geste sont au reste souvent occultées ou ne sont que très brièvement développées.

Dans de futures études sur ce sujet, il serait pertinent de comparer la représentation de la tuerie de l'École polytechnique dans des pièces de théâtre canadiennes écrites par des femmes. Malheureusement, la présente étude s'est limitée à un corpus majoritairement masculin (trois dramaturges masculins et une seule femme); je n'ai pas eu accès à d'autres œuvres théâtrales créées par des femmes. L'analyse de deux pièces canadiennes en particulier, *Nicole c'est moi* de Pol Pelletier et *14Abeille* d'Anne Pépin et Emmanuelle Favier, pourrait approfondir et nuancer les conclusions de cette étude. Il serait aussi pertinent d'analyser la pièce *Projet Polytechnique*, œuvre

présentement en développement mais qui sera en tournée au Québec en 2022. La pièce est écrite par un duo homme-femme, Marie-Joanne Boucher et Jean-Marc Dalphond. Ce dernier se distingue des autres dramaturges de ce corpus en raison du fait qu'il a un lien direct avec la tuerie; sa cousine Anne-Marie Edward a été l'une des quatorze victimes de cette attaque.³¹² Son œuvre abordera peut-être ce geste d'une manière nouvelle et intime, puisqu'aucune des autres pièces de ce corpus ne peut élucider, à partir d'une expérience vécue, le processus de deuil que traverse l'une des proches de ces victimes.

Ouverture

Avant de conclure, un petit commentaire s'impose sur la commémoration de la tuerie de l'École polytechnique en termes plus généraux. En décembre 2019, la plaque commémorative de la Place du 6-décembre-1989 à Montréal a été modifiée pour rappeler la nature antiféministe de ce geste. L'installation publique du parc, *Nef pour quatorze reines*, présente artistiquement les quatorze noms des femmes assassinées lors de la tuerie. Par contre, avant décembre 2019, la plaque décrivait ce geste violent simplement comme une « tragédie ». Les mots « antiféminisme » et « misogynie » n'apparaissaient nullement dans l'explication. 30 ans après la tuerie, la ville de Montréal a finalement changé cette description et la plaque désigne actuellement la tuerie spécifiquement comme un « attentat antiféministe ».

Ce changement n'est pas venu facilement. Il a fallu une énorme lutte de la part d'activistes et de chercheuses féministes qui tenaient à ce que cet outil commémoratif

³¹² Galipeau, Silvia. « Il faut qu'on parle de Polytechnique. » *La Presse* (12 janvier 2020). Web. <https://www.lapresse.ca/arts/theatre/202001/11/01-5256490-il-faut-quon-parle-de-polytechnique.php>

explicite les motivations misogynes et antiféministes de ce geste. Spécifiquement, deux professeures, Mélissa Blais et Diane Lamoureux, ont écrit une lettre ouverte à la ville de Montréal. Elles ont condamné le texte explicatif de la Place-du-6-décembre puisque celui-ci n'explicitait aucunement les motivations misogynes et antiféministes du tueur.³¹³ Surtout, elles ont critiqué l'utilisation du mot « tragédie » pour décrire ce geste :

S'agissait-il de l'effondrement d'un immeuble? De l'explosion d'un laboratoire? D'un incendie? Ça ne le précisait pas... Une tragédie, c'est un drame. C'est, par exemple, lorsque quelqu'un meurt trop jeune dans un accident de voiture. Il n'y a pas d'intention dans une tragédie, c'est un accident. Un attentat suppose un acte volontaire et une dimension politique. C'est le propre des attentats terroristes de causer un traumatisme collectif.³¹⁴

Blais et Lamoureux soutiennent ainsi que ce changement dans la terminologie de la plaque importe puisqu'il permet de nommer cet acte de violence pour ce qu'il est. Les termes maintenant utilisés ne permettent pas que la société passe à l'oubli quant aux éléments qui ont motivé cet acte de violence.

En comparant cet exemple notable aux œuvres abordées dans cette étude, il est clair qu'il reste encore un parcours à effectuer dans le théâtre canadien afin de nommer explicitement l'antiféminisme et la misogynie comme motivations de la tuerie. Le questionnement des interprétations dominantes de la tuerie de l'École polytechnique est un exercice indispensable et d'actualité dans la société actuelle, toujours fortement marquée par le patriarcat et la violence faite aux femmes. Nous devons remettre en

³¹³ Blais, Mélissa et Diane Lamoureux. « Un devoir de mémoire, mais aussi d'actions. » *Le Devoir* (6 décembre 2019). Web. <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/568570/un-devoir-de-memoire-mais-aussi-d-actions?fbclid=IwAR1gHwHfYAIKkL6DLvjDPOyLImTscrAnUOKnshPu5Zq9W4AtKc9gxL9KHLU>

³¹⁴ Lachapelle, Judith. « Polytechnique: Montréal reconnaît un "attentat antiféministe". » *La Presse* (4 novembre 2019). Web. <https://www.lapresse.ca/actualites/grand-montreal/201911/03/01-5248202-polytechnique-montreal-reconnait-un-attentat-antifeministe.php>

question l'histoire qui nous a été volontairement transmise et réfléchir à celle que nous voulons léguer aux générations futures.

Bibliographie

Sources primaires:

Kelly, Adam. *The Anorak*. Kindle (2013). <https://www.amazon.com/Anorak-Adam-Kelly-Morton-ebook/dp/B00E3GLX3K>.

Mouawad, Wajdi. *Forêts*. Montréal: Léméac Éditeur (2006).

Murphy, Colleen. *The December Man*. Toronto: Playwrights Canada Press (2007).

Turp, Gilbert. *Pur chaos du désir*. Montréal: Dramaturges Éditeurs (2008).

Sources secondaires:

After the Montreal Massacre. Réalisé par Gerry Rogers, ONF (1990).

American Psychiatric Association. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. 3^{ème} édition. Washington (1980).

Au-delà du 6 décembre. Réalisé par Catherine Fol, ONF (1991).

Barnidge, Mary Shen. "Theater Review: *The December Man*." *Windy City Times* 30.36 (June 3, 2015): 14.

Barratt, Amy. "Massacre Mind: Adam Kelly plays Polytechnique murderer [M.L.] in the riveting and unsettling *The Anorak*." *The Montreal Mirror* (September 4th, 2008). Web. <https://web.archive.org/web/20080904224527/http://www.montrealmirror.com/2006/113006/theatre.html>

Blais, Mélissa. « *J'haïs les féministes!* » : *le 6 décembre et ses suites*. Montréal : Les Éditions du remue-ménage (2009).

Blais, Mélissa et Diane Lamoureux. « Un devoir de mémoire, mais aussi d'actions. » *Le Devoir* (6 décembre 2019). Web. <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/568570/un-devoir-de-memoire-mais-aussi-d-actions?fbclid=IwAR1gHwHfYAIKkL6DLvjDPOyLImTscrAnUOKnshPu5Zq9W4AtKc9gxL9KHLU>

- Bokanowski, Thierry. « Variations sur le concept de “traumatisme” : traumatisme, traumatique, trauma. » *Revue française de psychanalyse* 69.3 (2005) : 891-905.
- Bold, Christine, Ric Knowles & Belinda Leech. “Feminist Memorializing and Cultural Countermemory: The Case of Marianne’s Park.” *Signs* 28.1 (2002): 125-148.
- Bradley, Maureen. “Reframing the Montréal Massacre: Strategies for Feminist Media Activism.” *Canadian Journal of Communication* 31.4 (2006): 929-936.
- Brannon, Robert. “Dimensions of the Male Sex Role in America” dans *Beyond Sex Roles*, sous la dir. de A.G. Sargent. 2^{ème} édition. New York : 296-316.
- Bronze, Jean-Yves. « Pour une politique de commémoration au Québec. » *Bulletin d’histoire politique* (1999) : 146-155.
- Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Verso (2004).
- Côté, Isabelle. « Analyse féministe du syndrome postavortement : la déconstruction d’un mythe véhiculé par le mouvement pro-vie. » *Approches structurelles et intervention sociale* 19.1 (2013) : 65-84.
- Cotsell, Michael. “Introduction: Trauma and Modernist Drama” in *The Theater of Trauma: American Modernist Drama and the Psychological Struggle for the American Mind, 1900-1930*. New York: Peter Lang (2005).
- Davidson, Tonya. “Narratives of National Belonging at Ottawa Monuments: The Canadian Tribute to Human Rights and Enclave: The Women’s Monument.” *Canadian Journal of Cultural Studies* 36 (2016): 99-126.
- Delage, Agnès et Maud Gauthier. « Le concept de trauma : de la théorie littéraire à la trauma-culture globale. Les relectures du genre du “testimonio” en Amérique Latine (2000-2015). » (2015) : 1-18. <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01455858/document>
- Déry-Obin, Tanya. « Résistances et adhésions à la ‘nation’ : une analyse discursive de la tétralogie *Le Sang de promesses* de Wajdi Mouawad. » Mémoire de maîtrise en littératures francophones et résonances médiatiques, Université Concordia (2011).
- Domenach, Jean-Marie. *Le retour du tragique*. Paris : Éditions du Seuil (1967).

- Dufault, Sacha Genest et Christine Castelain Meunier. « Masculinités et familles en transformation. » *Enfances, familles, générations* 26 (2017).
- Dupuis-Déri, Francis. « L'attentat contre les femmes de l'École Polytechnique de Montréal : les discours masculinistes de culpabilisation des féministes » dans Blais, Mélissa, Dupuis-Déri, Francis, Kurtzman, Lyne, Payette, Dominique (dir.), *Retour sur un attentat antiféministe : École Polytechnique 6 décembre 1989*. Montréal : Les Éditions du remue-ménage (2010) : 71-87.
- Dupuis-Déri, Francis. *La crise de la masculinité : autopsie d'un mythe tenace*. Montréal : Les Éditions du remue-ménage (2018).
- Dupuis-Déri, Francis. « Le discours de la “crise de la masculinité” comme refus d'égalité entre les sexes : histoire d'une rhétorique antiféministe. » *Recherches féministes* 25.1 (2012) : 89-109.
- Eglin, Peter and Stephen Hester. *The Montréal Massacre: A Story of Membership Analysis*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press (2003).
- El Yamani, Myriame. « La mascarade médiatique. » *Sociologie et sociétés* 22.1 (1990) : 201-205.
- Everything Theatre. « The Anorak, Lion and Unicorn Theatre. » *Off West End Reviews* (May 16, 2013).
- Favier, Emmanuelle. « Le corps représentable : stratégies du virtuel au cœur de *14Abeille*. » *Jeu* 125 (2007) : 94-99.
- Fontenaille, Élise. *L'homme qui haïssait les femmes*. Paris : Grasset (2011).
- « Forêts. » *Wajdi Mouawad*. Web. <http://www.wajdimouawad.fr/archives/forets>
- Galipeau, Silvia. « Il faut qu'on parle de Polytechnique. » *La Presse* (12 janvier 2020). Web. <https://www.lapresse.ca/arts/theatre/202001/11/01-5256490-il-faut-quon-parle-de-polytechnique.php>
- Gavranidou, Maria & Rita Rosner. “The Weaker Sex? Gender and Post-Traumatic Stress Disorder.” *Depression & Anxiety* 17 (3): 130-139.
- Gefen, Alexandre. « La culture du trauma » dans Merlin-Kajman, Hélène (Ed.) « Littérature et trauma. » (2019). <http://www.mouvement->

transitions.fr/index.php/intensites/litterature-et-trauma/sommaire-general-de-litterature-et-trauma/1645-n-9-a-gefen-la-culture-du-trauma?fbclid=IwAR0feDZ4bN8OIOftYyYUh2eGLMGwHkARcFp4-xFXOOj2i0QupehIdKmGjbY

Gingras, Chantale. « Wajdi Mouawad ou le théâtre-odyssée. » *Le théâtre québécois contemporain* 146 (2007) : 42-46.

Gouhier, Henri. *Le théâtre et l'existence*. Paris : Vrin (1991).

Hélin, Emmanuelle. « Faut-il ensanglanter la scène? Les enjeux d'une controverse classique. » *Littératures classiques* 67 (2008) : 13-32.

“History.” *The Anorak*. Web. <http://www.theanorakplay.com/History/index.html>

Hunt, Stephen. “December Man Sets Chilly Tone: Theatre Festival Takes Chance on Darker Material.” *Calgary Herald* (February 8, 2007): C6.

Jardon-Gomez, François. « Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans *Le Sang des promesses* (*Littoral, Incendies, Forêts, Ciels*) de Wajdi Mouawad. » Mémoire de maîtrise en littératures de langue française, Université de Montréal (2013).

Juteau, Danielle et Nicole Laurin-Frenette. « Une sociologie de l'horreur. » *Sociologie et sociétés* 22.1 (1990) : 206-211.

Labrecque, Marie. « La guerre des sexes. » *Le Devoir* (23 janvier 2009).

Lachapelle, Judith. « Polytechnique: Montréal reconnaît un “attentat antiféministe”. » *La Presse* (4 novembre 2019). Web. <https://www.lapresse.ca/actualites/grand-montreal/201911/03/01-5248202-polytechnique-montreal-reconnait-un-attentat-antifeministe.php>

Lamartine, Thérèse. *Soudoyer dieu*. Saguenay : JCL (2009).

Lambert, Maude-Emmanuelle. « Se souvenir de la tragédie de Polytechnique : au-delà du devoir de mémoire. » *Encyclopédie canadienne* (5 mars 2014). <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/se-souvenir-de-la-tragedie-de-polytechnique-au-dela-du-devoir-de-memoire>

- Lamoureux, Diane. « Polytechnique : des réactions officielles entre commémoration et banalisation » dans Blais, Mélissa, Dupuis-Déri, Francis, Kurtzman, Lyne, Payette, Dominique (dir.), *Retour sur un attentat antiféministe : École Polytechnique 6 décembre 1989*. Montréal : Les Éditions du remue-ménage (2010) : 45-56.
- Langston, Patrick. “Making Life or Death Decisions; *The December Man* Charts One Family’s Struggle After the Montréal Massacre.” *The Ottawa Citizen* (November 21, 2015): F2.
- Lanthier, Stéphanie. “Polytechnique Tragedy.” *The Canadian Encyclopedia* (October 12, 2018). <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/polytechnique-tragedy>
- Lazaridès, Alexandre. « Tragique et tragédie. » *Jeu* 68 (1993) : 31-46.
- Leduc, Bernard. « Le théâtre de la douleur. » *Radio-Canada* (4 décembre 2009).
- Legacy of Pain*. Réalisé par Francine Pelletier, The Fifth Estate (1999).
- « Le théâtre Pollen présente “14Abeille — Variation rythmique autour du 6 décembre 1989”. » *Sisyphé*. (4 décembre, 2007). Web. <http://sisyphe.org/spip.php?breve967>
- « Les anciennes dates. » *Théâtre contemporain*. Web. <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Forets/lesdates/>
- Lettre de M.L. dans Ravary, Lise. « La lettre de [M.L.]. » *Le journal de Montréal* (6 décembre 2014).
- L’Héroult, Pierre. « Au risque d’être soi / *Forêts* de Wajdi Mouawad. Mise en scène de Wajdi Mouawad, une création des compagnies Au Carré de l’hypoténuse et Abé carré cé carré, Espace Go, du 9 janvier au 10 février 2007 / *Vivre* de Brigitte Haentjens, d’après Virginia Woolf. Mise en scène de Brigitte Haentjens, une création de Sibyllines en coproduction avec l’Usine C, Usine C, du 23 janvier au 3 février 2007. » *Spirale* 214 (mai-juin 2007) : 55-56.
- Lightning, Robert. “Two Approaches to School Violence.” *Cineaction* 92 (2014): 57-59.
- Longfellow, Brenda. “The Practice of Memory and the Politics of Memorialization: Denis Villeneuve’s *Polytechnique*.” *Canadian Journal of Film Studies* 22.1 (2013): 86-106.

- Longfellow, Brenda et Julianne Pidduck. « Introduction : Les œuvres audiovisuelles réalisées en réaction à la tuerie de l'École Polytechnique. » Traduit de l'anglais par Gabriel Chagnon. *Canadian Journal of Film Studies* 22.1 (2013) : 2-22.
- O'Toole, Fintan. "Culture Shock: The Great Art and Terrible Example of Theatrical Suicides." *The Irish Times* (May 24, 2014).
<https://www.irishtimes.com/culture/culture-shock-the-great-art-and-terrible-example-of-theatrical-suicides-1.1806588>
- Mackenzie, Scott. "It's Not Always That Black and White: Universalism, Feminism, and the Monochromatic Worldview of *Polytechnique*." *Canadian Journal of Film Studies* 22.1 (2013): 66-85.
- Marchessault, Janine. "Versioning History: *Polytechnique* as Vector." *Canadian Journal of Film Studies* 22.1 (2013): 44-65.
- Marker of Change : The Story of the Women's Monument*. Réalisé par Moira Simpson (1998).
- Martin, Carol. « Bodies of Evidence. » *TDR* 50.3 (2006): 8-15.
- McCartney, Andra & Martha McCarthy. "Choral, Public and Private Listener Response to Hildegard Westerkamp's *École Polytechnique*." *Music and Arts in Action* 4.1 (2012): 56-72.
- Namer, Gérard. *Mémoire et société*. Paris : Éditions Méridiens/Klincksieck (1987) : 201-239.
- Nora, Pierre. *Les Lieux de Mémoire*. Paris : Gallimard (1984).
- Page, Christiane. « Introduction » dans *Écritures théâtrales du traumatisme : esthétiques de la résistance*. Christiane Page (dir.). Rennes : Presses universitaires de Rennes (2012) : 17-29.
- Parent, Anne Martine. « Trauma, témoignage et récit : la dérouté du sens. » *Protée* 34.2-3 (2006) : 113-125.
- Pedneault, Hélène. « *Nicole, c'est moi...* de et avec Pol Pelletier. » *Sisyphé* (15 novembre 2004). Web. <http://sisyphe.org/spip.php?article1356>

- Pelletier, Francine. « Polytechnique : le point de bascule dans l’histoire contemporaine du Québec » dans Blais, Mélissa, Dupuis-Déri, Francis, Kurtzman, Lyne, Payette, Dominique (dir.), *Retour sur un attentat antiféministe : École Polytechnique 6 décembre 1989*. Montréal : Les Éditions du remue-ménage (2010) : 57-62.
- Pidduck, Julianne. “Camera-Witness: Women’s Documentary Responses to the Polytechnique Massacre.” *Canadian Journal of Film Studies* 22.1 (2013): 23-43.
- Pidduck, Julianne et Maude Gauthier. « Après les larmes, la nécessité d’une analyse de la tuerie de l’École Polytechnique : une entrevue avec Francine Pelletier. » *Canadian Journal of Film Studies* 22.1 (2013): 107-117.
- Posner, Micheal. “December Man A Brutal Massacre Makes for a Delicate Art.” *The Globe and Mail* (April 10, 2008): R1.
- « Pur chaos du désir. » *Centre du Théâtre d’Aujourd’hui*. Web.
<https://www.3900.ca/purchaos>
- Racine, Jean. *Phèdre*. Gallimard (2000).
- Reid, Robert. “Exploring the Mind of a Killer; *The Anorak* Looks at the Life of Marc Lepine and Asks, ‘Why?’.” *The Record* (November 24, 2007): C5.
- Ringel, Shoshana. “Chapter 1: Overview” in Ringel, Shoshana & Jerrold Brandell (Ed.). *Trauma: Contemporary Directions in Theory, Practice and Research*. Thousand Oaks: SAGE Publications (2012).
- Rosenberg, Sharon. “Intersecting Memories: Bearing Witness to the 1989 Massacre of Women in Montreal.” *Hypatia* 11.4 (1996): 119-129.
- Rosenberg, Sharon. “Neither Forgotten nor Fully Remembered: Tracing an Ambivalent Public Memory on the 10th Anniversary of the Montréal Massacre.” *Feminist Theory*, 4.1 (2003): 5–27.
- Rosenberg, Sharon & Roger I. Simon. “Beyond the Logic of Emblemization: Remembering and Learning from the Montreal Massacre.” *Educational Theory* 50.2 (2000): 133–155.
- Roy, Nathalie Anne. « L’histoire par l’image : commémoration picturale, pouvoir politique et stratégies visuelles au Québec (1880-1930). » Mémoire de maîtrise en histoire de l’art, l’Université Laval (2005).

Scanlon, Jennifer. "Educating the Living, Remembering the Dead: The Montreal Massacre as Metaphor." *Feminist Teacher* 8.2 (1994): 75-79.

Simon, Roger I., Rosenberg, Sharon & Claudia Eppert. "Introduction: Between Hope and Despair: The Pedagogical Encounter of Historical Remembrance." *Between Hope and Despair: Pedagogy and the Remembrance of Historical Trauma* Ed. Simon, Rodger I., Rosenberg, Sharon & Claudia Eppert. Lanham (Mar): Rowman & Littlefield Publishers (2000).

Shakespeare, William. *Hamlet*. New York : Dover Publications (1992).

Shakespeare, William. "Macbeth" in *The Works of Shakespeare* (Vol. III). London: Geddes & Grosset (2007): 1-42.

Shakespeare, William. "Romeo & Juliet" in *The Works of Shakespeare* (Vol. III). London: Geddes & Grosset (2007): 261-312.

Shimo, Alexandra. "Q&A Adam Kelly: An evening with a mass murderer." *The Globe and Mail* (December 9, 2006): R14.

Smalls, Judy. "Montreal, December '89." *A Retrospective, Never Turning Back* (1989).

Sophocle. *Œdipe Roi*. Paris : Hatier (2015).

Suleiman, Susan Rubin. "Judith Herman and Contemporary Trauma Theory." *Women's Studies Quarterly* 36.1-2 (2008): 276-281.

"The Anorak." *The Stage* (July 7th, 2014). Web.
<https://www.thestage.co.uk/reviews/2014/the-anorak/>

"The December Man – 2007." *Colleen Murphy*. Web.
<http://colleenmurphy.ca/project/the-december-man>

"The December Man (L'homme de décembre)." *National Arts Centre*. Web. <https://nac-cna.ca/en/event/11728>

Thomasseau, Jean-Marie. *Drame et tragédie*. Paris : Hachette (1995).

Turp, Gilbert. « *Pur chaos du désir : art et tragédie* » dans Blais, Mélissa, Dupuis-Déri, Francis, Kurtzman, Lyne, Payette, Dominique (dir.), *Retour sur un attentat*

antiféministe : École Polytechnique 6 décembre 1989. Montréal : Les Éditions du remue-ménage (2010) : 123-126.

Vaillant, Gauthier. « La sonnerie du glas, une tradition vielle de quinze siècles. » *La Croix* (18 juillet 2016).

Appendice A

Pour mieux comprendre les enjeux sociopolitiques de ces quatre œuvres, un retour sur les détails et les implications de l'évènement lui-même s'impose. La tuerie de l'École polytechnique a eu lieu le 6 décembre 1989 à Montréal. Vers 17 heures, un homme de 25 ans vêtu d'habits militaires est entré à l'École polytechnique et a ouvert le feu.³¹⁵ Dans cette école d'ingénierie, les étudiants passaient leurs derniers examens avant de tout emballer pour la pause de Noël. Le jeune homme armé, nommé M.L., est entré dans une salle de classe d'environ 60 élèves, située au deuxième étage.³¹⁶ Là, il a séparé les hommes des femmes pour ensuite demander aux hommes de quitter la salle. Tous se sont exécutés face à cet ordre. Maintenant seul avec les quelques étudiantes femmes de la classe, M.L. leur a déclaré : « J'haïs les féministes ». Malgré leurs protestations, il a tiré. Il a ensuite poursuivi son acte violent en se promenant dans les couloirs, tirant à volonté.³¹⁷

En tout, M.L. a assassiné 14 femmes cette journée-là et en a blessé plusieurs autres. En fin compte, M.L. a choisi de se donner la mort à lui-même et c'est ainsi que son régime de terreur pris fin. La tuerie de l'École polytechnique fut un crime violent perpétré contre des femmes éduquées en voie de devenir ingénieures. Force est de noter qu'elles étudiaient aussi dans une faculté massivement masculine. En 1989, seulement 19% des inscrits à Polytechnique étaient des femmes.³¹⁸ Avant cette tragédie, M.L. avait fait demande à

³¹⁵ Rosenberg, "Neither Forgotten nor Fully Remembered: Tracing an Ambivalent Public Memory on the 10th Anniversary of the Montréal Massacre", 5.

³¹⁶ Rosenberg, Sharon & Roger I. Simon. "Beyond the Logic of Emblemization: Remembering and Learning from the Montreal Massacre." *Educational Theory* 50.2 (2000): 133–155. p.133

³¹⁷ Blais, « *J'haïs les féministes!* » : *le 6 décembre et ses suites*, 13.

³¹⁸ *Ibid.*, 33.

plusieurs reprises pour étudier à Polytechnique, sans succès.³¹⁹ Il a laissé derrière lui une lettre de suicide d'une longueur de trois pages, décrivant sa haine des femmes et les idées misogynes qui lui ont inspiré à commettre un tel acte.³²⁰

Dans sa lettre, M.L. a déclaré : « ... si je me suicide aujourd'hui [c'est] bien pour des raisons politiques. Car j'ai décidé d'envoyer *Ad Patres* les féministes qui m'ont toujours gâché la vie ». ³²¹ La motivation pour son geste et ses connotations politiques étaient donc explicitement claires et sans aucune ambiguïté, du moins pour les autorités qui ont immédiatement eu accès à cette lettre à la suite de la tuerie. Un an après la tragédie, les sociologues Juteau et Laurin-Frenette commentent les motivations de M.L., disant : « il en [voulait] aux féministes [... à] des femmes qui selon lui [n'étaient] pas à leur place, [à] des femmes qui [n'étaient] pas des vraies femmes ». ³²² Malgré la nature fortement politique de la lettre de M.L., elle ne fut partagée dans le domaine public qu'une année après l'évènement. Ceci s'est produit après la réception de la lettre par la journaliste québécoise Francine Pelletier. Une copie de la lettre lui a été envoyée de manière anonyme par la poste.³²³ La lettre fut ensuite publiée dans le journal québécois *La Presse*.³²⁴ La police a confirmé ne pas avoir voulu partager cette lettre, de peur que cela encourage d'autres attaques similaires.

³¹⁹ Blais, « *J'haïs les féministes!* » : le 6 décembre et ses suites, 14.

³²⁰ Eglin, Peter and Stephen Hester. *The Montréal Massacre: A Story of Membership Analysis*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press (2003). Web. p.3

³²¹ Blais, « *J'haïs les féministes!* » : le 6 décembre et ses suites, 14.

³²² Juteau, Danielle et Nicole Laurin-Frenette. « Une sociologie de l'horreur », 206.

³²³ Blais, « *J'haïs les féministes!* » : le 6 décembre et ses suites, 14.

³²⁴ *Ibid.*, 18.