



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Lingue e letterature europee, americane  
e postcoloniali  
Francesistica

Tesi di Laurea

***Comment se parle maman la langue  
maternelle ?***

Traduction féministe des *Fées ont soif* de Denise Boucher

**Relatore**

Ch. Prof. Giuseppe Sofò

**Correlatrice**

Dott.ssa Ilaria Berlose

**Laureanda**

Lisa Mirandola  
Matricola 892501

**Anno Accademico**

2023/2024



# TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION .....	1
1. <i>LES FÉES ONT SOIF</i> ET SON CONTEXTE.....	3
1.1. Le TNM et la mise en scène .....	3
1.2. <i>Les Fées ont soif</i> de Denise Boucher .....	8
1.2.1. La pièce et ses intertextes.....	8
1.2.2. LA STATUE : la religion.....	15
1.2.3. MARIE : la maternité .....	20
1.2.4. MADELEINE : la corporéité et la violence.....	25
1.3. L'écriture et la traduction féministe.....	31
1.3.1. La spécificité du Québec.....	31
1.3.2. La langue féminine des <i>Fées ont soif</i> .....	38
2. <i>LA SETE DELLE FATE</i> .....	45
3. COMMENTAIRE À LA TRADUCTION.....	97
3.1. Le joual, le vénitien et d'autres adaptations.....	99
3.1.1. Choisir le dialecte, choisir le vénitien .....	99
3.1.2. Règles d'usage .....	102
3.1.3. Le déplacement géographique et l'adaptation.....	104
3.1.4. Les spécificités du vénitien .....	108
3.1.5. L'alternance.....	111
3.2. Les chansons et la prose poétique .....	116
3.2.1. Les sept chansons des <i>Fées</i> .....	117
3.2.2. Les incursions culturelles .....	126
3.2.3. La prose poétique des <i>Fées</i> .....	133
3.3. L'approche féministe .....	137
3.3.1. Le dépassement du masculin neutre et la marque du féminin .....	139
3.3.2. Les proverbes vénitiens.....	143
3.3.3. D'autres signes d' <i>hijacking</i> .....	145
CONCLUSION .....	151
BIBLIOGRAPHIE.....	155
SITOGRAFIE .....	161



## INTRODUCTION

Ce mémoire a pour objet de proposer une traduction féministe de la pièce théâtrale *Les Fées ont soif*, écrite par Denise Boucher et mise en scène pour la première fois à Montréal en 1978. Cette traduction sera réalisée en fonction des théories découlant des *feminist translation studies* des années 1980s qui permettent de mettre en lumière les aspects sexistes de la langue d'arrivée, tout en donnant un rôle central à la traductrice.

Tout au long du mémoire, nous utiliserons une terminologie qui souhaite être conforme, autant que possible, au contexte québécois et à l'idéologie féministe qui lutte pour une langue féminine. C'est pour cette raison que nous utiliserons les termes « auteure » – forme privilégiée au Québec – les termes collectifs « public » et « lectorat » – au lieu de « spectateur » et « lecteur » – et le doublet « locutrice ou locuteur » pour une rédaction épïcène.<sup>1</sup> D'ailleurs, nous avons décidé, en tant que traductrices, d'accorder au féminin les participes passés qui nous concernent.

Dans le premier chapitre, nous analyserons la pièce et son contexte historique, culturel et artistique. Nous retracerons ainsi l'histoire du Théâtre du Nouveau Monde – qui accueille l'œuvre de Boucher pour sa première mise en scène – et de « l'affaire des fées », le débat international concernant la censure de la pièce. Ensuite, nous réaliserons une analyse critique des *Fées ont soif*, afin de comprendre en profondeur le texte, ses personnages et les thèmes développés. Enfin, une attention particulière sera réservée à l'observation de la langue employée, pour créer un moyen d'expression au féminin, ce qui nous permet de reparcourir l'histoire des théories féministes québécoises concernant l'écriture au féminin et la traduction féministe.

Le deuxième chapitre accueillera le texte traduit du français et du joyal vers l'italien et le vénitien, suivi par un troisième chapitre où nous réaliserons une analyse attentive des choix de traduction. Nous nous attarderons sur les problèmes principaux du processus de traduction notamment en relation au genre du texte qui, en tant que pièce théâtrale, est conçu pour la mise en scène. Nous aborderons ainsi la question du joyal et des spécificités québécoises qui apparaissent dans le texte. Ensuite, nous parcourrons les passages du texte posant des défis pour expliquer et justifier nos choix de traduction. Finalement, nous étudierons l'impact d'une approche féministe en traduction, tout en adaptant une pièce féministe pensée pour un contexte culturel de départ à un contexte culturel d'arrivée. À cet égard, nous exploiterons en particulier le

---

<sup>1</sup> Office québécois de la langue française, *Autoformation sur la rédaction épïcène*, 2020, pp. 50-52, en ligne : <https://www.oqlf.gouv.qc.ca/redaction-epicene/formation-redaction-epicene.pdf> (dernière consultation : le 13 février 2024).

dialecte du territoire vénitien – en mettant en lumière ses aspects misogynes – et la chanson italienne.

Le processus de traduction nous obligera à trouver des solutions pour les plus grands défis, tels que l'adaptation de tous les éléments linguistiques et culturels, le repérage des différences ou des analogies entre le contexte québécois et le contexte vénitien, ainsi que les conséquences entraînées par le choix de l'approche féministe.

En guise de conclusion, nous proposerons une réflexion finale en analysant le travail réalisé, afin de discuter les défis en relation avec les solutions proposées.

# 1. *LES FÉES ONT SOIFET SON CONTEXTE*

## 1.1. Le TNM et la mise en scène

En 1951, à Montréal, naît le TNM, le Théâtre du Nouveau Monde, sous l'impulsion de la floraison culturelle consécutive à la Deuxième Guerre mondiale. L'inauguration du théâtre, avec la mise en scène de *La Vie est un songe* de Calderon de la Barca, démontre l'intérêt des fondateurs à l'égard du répertoire international des grands classiques, ce qui pousse certains à leur reprocher un manque d'attention à la production québécoise contemporaine.

C'est seulement à la veille du vingtième anniversaire que les fondateurs entament des réflexions qui permettent à la troupe de jouir officieusement du statut de théâtre national, à partir de 1967, lorsque Gascon, l'un des fondateurs du TNM, lors de son retour à la barre, exprime la nécessité « d'élargir et de rajeunir le public »<sup>2</sup>. Quelques années plus tard, le fondateur Jean-Louis Roux annonce que « Le Théâtre du Nouveau Monde doit être un théâtre du temps présent, en constante correspondance avec le rythme, les préoccupations, les renouvellements de son époque »<sup>3</sup>. Le TNM, conscient de son rôle institutionnel, commence ainsi à s'ouvrir aux œuvres nationales, dans le sillage de la ferveur nationaliste qui avait permis de déclencher l'élaboration d'une littérature spécifiquement québécoise. Les choix du TNM continuent quand même d'être prudents et les œuvres les plus expérimentales restent encore reléguées à d'autres canaux, « loin des yeux d'un large public »<sup>4</sup>.

La période de l'expérimentation du théâtre québécois est essentiellement celle des années 1970, s'insérant ainsi dans l'époque de la soi-disant Révolution tranquille québécoise, une période de changements sociaux et politiques déterminés par les revendications populaires des années 1960 et les réformes qui en découlent. La nouvelle direction s'oppose au théâtre d'importation et s'engage à un théâtre spécifiquement Québécois : « la revendication d'un théâtre par et pour les Québécois a en effet contribué à tracer une ligne de démarcation qui avait pour but d'assurer la prédominance du *théâtre national et populaire* »<sup>5</sup>. Cela conduit vers un théâtre engagé, politique – de

---

<sup>2</sup> Jean Cléo Godin, « La dramaturgie nationale au Théâtre du Nouveau Monde », dans *L'annuaire théâtral*, n. 22, 1997, p. 48.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> Gilbert David, « Une Institution théâtrale à géométrie variable », dans *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Dominique Lafon (dir.), FIDES, Montréal, 2001, p. 20.

compagnies comme le TMN, Théâtre du Même Nom – et apporte d’importants changements sur scène :

En renouant avec le passé théâtral, proche ou lointain de l’Occident comme de l’Orient, plusieurs groupes se sont jetés à corps perdu dans des expérimentations qui, avec une vitesse foudroyante, ont injecté à la représentation théâtrale de fortes doses du questionnement moderniste touchant l’espace, le jeu, la mise en scène, la relation au public, etc.<sup>6</sup>

Dans ce contexte, un véritable théâtre féministe revendicateur se développe sous l’impulsion de la deuxième vague féministe (1960-1980), dont l’idéologie avait commencé à s’imposer sur la scène théâtrale québécoise, à partir des années 1960, avec des pièces comme *Le Temps sauvage*<sup>7</sup> d’Anne Hébert et *Encore cinq minutes*<sup>8</sup> de Françoise Loranger. Cette typologie de pièces dramatiques ne se limite pas à donner un rôle principal à la femme mais se focalise notamment sur son rapport conflictuel avec la famille et la société en mêlant le côté intimiste et personnel au ton engagé de la bataille politique pour l’égalité et l’autonomie de la femme. Le double objectif final de certaines troupes, comme le Théâtre des Cuisines, est de « dénoncer la condition des femmes et de proposer des *solutions collectives* »<sup>9</sup>. Mais en général la focalisation porte notamment sur le travail théâtral qui subit des changements sur et hors de la scène. D’un côté, l’organisation du processus de création privilège maintenant le travail collectif sur la base d’une distribution des tâches et abandonne la hiérarchisation patriarcale des rôles ; de l’autre côté, la structure interne classique des pièces dramatiques est complètement bouleversée :

Ces troupes déconstruisent les formes convenues de « la pièce de théâtre » au profit d’une logique du spectacle où l’action est découpée en tableaux, entrecoupée de chansons et de musique, qui emprunte autant au music-hall (*Enfin duchesses !*, 1983) qu’au théâtre épique (*Môman travaille pas, a trop d’ouvrage*, 1976).<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>7</sup> Anne Hébert, *Le Temps sauvage*, Éditions Hurtubise, Montréal, 1967.

<sup>8</sup> Françoise Loranger, *Encore cinq minutes*, Cercle du livre de France, Montréal, 1967.

<sup>9</sup> Lucie Robert, « Théâtre et féminisme au Québec », dans *Québec français*, n. 137, 2005, p. 44.

<sup>10</sup> *Ibidem.*

L'élément central de ces pièces sera notamment le monologue, choisi au détriment des dialogues et surtout de l'action : il se caractérise notamment par l'incertitude et la fragmentation, par des répétitions et des interruptions, puisqu'il devient le moyen de la prise de conscience et de l'expression, de la prise de parole de la femme. Les pièces se focalisent ainsi sur la parole qui vise à la collectivité – en ce qui concerne la création mais aussi la réception – et renoncent à la fiction, à la création d'une intrigue.<sup>11</sup>

En 1976, à coté de troupes comme le Théâtre des Cuisines, le Théâtre expérimental des femmes, le TNM décide pour la première fois de soutenir le mouvement féministe avec *La Nef des sorcières*, dans une mise en scène de Luce Guilbeault. La pièce est « l'un des premiers exemples de la dramaturgie au féminin formellement contestataire »<sup>12</sup> à laquelle participent des écrivaines (en particulier Nicole Brossard), des comédiennes, des artistes et des techniciennes qui forment un collectif complètement au féminin. Au cours des réunions et des séances d'improvisation, qui se déroulent pendant un an de création, le groupe travaille sur les sept monologues qui composent l'œuvre et avec lesquels les auteures retracent les liens entre la condition de la femme dans la société et sa transposition esthétisée sur la scène, ce qui les emprisonne dans des rôles prédéfinis conçus à l'intérieur de l'idéologie patriarcale.<sup>13</sup>

Au lendemain de la mise en scène, la critique ne se montre pas favorable à le qualifier de spectacle, de théâtre, en raison du fait que la mise en question des règles sociales et théâtrales impliquait un démantèlement des conventions théâtrales afin de créer un espace neutre que les femmes pouvaient revendiquer. Comme le dit Louise H. Forsyth, il s'agit d'un choix imposé par la nécessité de libre exploration et expression féminine :

Dans l'absence de règles théâtrales qui offrent des modèles par lesquels les histoires et les mémoires de ces femmes pourraient être représentées sans être déformées par les tabous du patrimoine canonique, les comédiennes se trouvent obligées de s'exprimer simultanément sur deux longueurs d'onde différentes : celle du récit du réel vécu par chacun de leurs personnages et celle de l'expérimentation théâtrale par le jeu. Le jeu théâtral sert, ici, de moteur à la quête identitaire. Les personnages-comédiennes se dédoublent pour mieux

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>12</sup> Louise H. Forsyth, « *La Nef des sorcières* (1976) : l'écriture d'un théâtre expérimental au féminin », dans *L'Annuaire théâtral*, n. 46, 2009, p. 34.

<sup>13</sup> *Ibidem.*

réfléchir à leur situation et à leurs expériences. Les frontières entre les personnages, les comédiennes et les écrivaines s'estompent.<sup>14</sup>

C'est dans ce contexte historique et théâtral que *Les Fées ont soif* se situe. Une fois insérée dans le programme de la saison 1978-79 du TNM, la pièce est ensuite évaluée par le CARMM, le Conseil des arts de la région métropolitaine de Montréal, à savoir l'organisme chargé de subventionner les associations artistiques professionnelles de Montréal. Depuis 1970, le CARMM déclare vouloir limiter les subventions aux pièces de répertoire, dont on connaît le texte à l'avance. Comme la pièce de Denise Boucher est jugée négativement de la part d'une dizaine des membres du Conseil, on nie au TNM une partie du budget pour la saison, ce qui aurait dû soutenir la production des *Fées ont soif*.

À partir de cette décision, même si la pièce sera mise en scène, on démarre « l'affaire des *Fées* » qui devient un débat social et politique concernant la censure, la liberté de parole et la question linguistique à propos du sexisme de la langue et de l'emploi littéraire du joul, qui avait été inauguré par Michel Tremblay en 1965 avec la publication de *Les Belles-sœurs*<sup>15</sup>.

D'un côté, le CARMM juge la pièce irrecevable, susceptible de ternir l'image du Conseil et de créer un sentiment de gêne et de dégoût, et dénonce un style scabreux<sup>16</sup>, en qualifiant publiquement la pièce de « merde » et de « cochonnerie ». <sup>17</sup> De l'autre, Jean-Louis Roux accuse le CARMM d'un acte de censure.

La bataille privée prend une dimension publique lors de la publication d'extraits de la pièce dans *La Presse* le 5 juin 1978 : les opposants du texte soutiennent la décision du CARMM et parlent de « sacrilège » et de « blasphème », tandis que d'autres critiques plus nuancées reprochent à Denise Boucher une méconnaissance de l'art dramaturgique à cause de l'absence d'action, de personnages et de conflit. Comme *La Nef des sorcières*, *Les Fées ont soif* n'est pas considéré du théâtre mais plutôt « un texte poétique mis sur scène »<sup>18</sup> qui souffre la décision d'employer le joul, ressenti comme un langage vulgaire. En outre, en novembre 1978, à la suite de protestations en masse avec des chapelets pendant la première mise en scène et soutenant l'idée

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>15</sup> Michel Tremblay, *Les Belles-sœurs*, Leméac, Montréal, 1965.

<sup>16</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, Les Édition Intermède, Montréal, [1978] 1979, pp. 20-24.

<sup>17</sup> Maria-Suzette Fernandes-Dias, « *Les Fées ont soif*: Feminist, Iconoclastic or Blasphemous? », dans *Negotiating the Sacred II, Blasphemy and Sacrilege in the Arts*, sous la direction d'Elizabeth Burns Coleman, Maria-Suzette Fernandes-Dias, ANU Press, Canberra, 2008, p. 82.

<sup>18</sup> Yves Jubinville, « Inventaire après liquidation : étude de la réception des *Fées ont soif* de Denise Boucher (1978) », dans *L'annuaire théâtral*, n. 46, p. 64.

que le texte représente une offense à la morale chrétienne et à l'Église, les Jeunes Canadiens pour une Civilisation Chrétienne, un groupe d'extrême droite, demandent à la Cour supérieure d'interdire la publication et la diffusion du livre.<sup>19</sup> Ils l'accusent de vulgarité et d'avoir présenté une image frivole de la Vierge Marie.<sup>20</sup>

En revanche, notamment après la mise en scène, les défenseurs et militants dénoncent l'action du CARMM, à l'instar du fondateur du TNM, et annoncent publiquement leur soutien à Denise Boucher et à l'équipe de réalisation de l'œuvre. La seule femme membre du CARMM démissionne en signe de protestation contre l'acte de censure.<sup>21</sup> Ensuite, l'édition réalisée en 1978 par les Éditions Intermède<sup>22</sup> recueille les nombreuses interventions médiatiques qui ont participé jusque-là à la lutte contre la censure et en fait un paratexte pour la publication intégrale de la pièce.

Ce sera grâce au soutien d'intellectuels européens – tels que Simone de Beauvoir, Philippe Sollers, Julia Kristeva et Ariane Mnouchkine – que l'injonction pour laquelle le livre avait été retiré des librairies sera levée en janvier 1979, presque deux mois après.

Avec environ 30.000 spectateurs, *Les Fées ont soif* est l'un des plus grands succès du TNM.<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 62-64.

<sup>20</sup> Maria-Suzette Fernandes-Dias, « *Les Fées ont soif*: Feminist, Iconoclastic or Blasphemous? », *Op. cit.*, p. 82.

<sup>21</sup> *Ibidem.*

<sup>22</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, Les Édition Intermède, Montréal, 1978.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 63.

## 1.2. *Les Fées ont soif* de Denise Boucher

### 1.2.1. La pièce et ses intertextes

Emblème du théâtre au féminin et de la rupture sociale québécoise avec les dogmes religieux, *Les Fées ont soif* est le résultat d'un travail collectif. La pièce a été écrite par Denise Boucher et mise en scène par Michèle Magny, Louise Dussault, Michelle Rossignol, Jean-Luc Bastien. Pour la première au TNM le 25 novembre 1978, Sophie Clément, Michèle Magny et Louise Dussault ont joué les rôles de Madeleine, de Marie et de la statue, tandis que Jean-Luc Bastien a dirigé la mise en scène, Jean-François Garneau a écrit la musique et Marie-Josée Lanoix a créé les décors et les costumes.

Denise Boucher, née le 12 décembre 1935 à Victoriaville, est écrivaine et poète active à Montréal. Elle a obtenu une renommée internationale précisément grâce à la résonance des *Fées ont Soif*, mais elle est aussi l'auteure de textes de chansons, d'œuvres comme *Cyprine*<sup>24</sup> et d'autres pièces théâtrales telles que *Les Divines*<sup>25</sup>. Boucher participe de la conviction des intellectuels québécois de son époque qu'il faut élaborer une culture proprement québécoise, à partir de la question du langage, qui puisse contribuer à la résolution du problème de l'identité. C'est pour cette raison qu'après ses études et ses premières expériences en journalisme, elle se consacre entièrement à l'écriture, à une époque où la littérature donne la parole aux femmes.

Dans ses œuvres, elle rompt avec le structuralisme québécois en se focalisant sur l'aspect intime et individualiste des sujets, et par conséquent sur la banalité du quotidien. En tant que femme, elle lutte dès le début contre l'oppression du patriarcat, notamment celle qui s'exerce à l'aide des mythes et des limitations langagières : le titre de son œuvre *Cyprine* fait l'emploi d'un mot oublié qui indique la sécrétion vaginale, résultat de la jouissance sexuelle féminine. L'un des objectifs de Boucher est précisément d'élaborer une langue féminine qui puisse conduire à la liberté d'expression féminine en ce qui concerne le choix du sujet, la vulgarité et l'utilisation de termes spécifiques pour parler des corps des femmes. L'écriture colérique de Boucher prend enfin une dimension politique, déjà avec *Les Fées ont soif*, qui permet de mêler le monde intime et celui social : elle déclare « L'écriture est une quête, une recherche, une analyse qui doivent devenir

---

<sup>24</sup> Denise Boucher, *Cyprine*, Éditions de l'Aurore, Montréal 1978.

<sup>25</sup> Denise Boucher, *Les Divines*, Les Herbes rouges, Montréal, 1996.

un *je* : c'est le lieu du narcissisme positif ou négatif. Mais avec le nous, on entre dans un lieu politique »<sup>26</sup>.

*Les Fées ont soif*, pièce composée d'un seul acte, rompt avec les lois de la dramaturgie traditionnelle et propose une série de monologues réalisés par des archétypes féminins qui sont incarnés par les trois personnages : Marie, Madeleine et la statue. Les monologues, qui se mêlent et s'alternent entre eux, s'entrecroisent et se transforment à la fin en dialogues entre les trois personnages, afin de créer une dimension commune partagée et de soutien féminin réciproque. En outre, les divisions et les interactions entre les personnages sont accompagnées par les indications spatiales des trois lieux initiaux – qui représentent les lieux traditionnels qui les emprisonnent dans des schémas figés – et d'un lieu neutre consacré à leur rencontre finale. Les discours, qui s'alternent aux silences, sont à la fois l'expression du monde intime du féminin s'entrelaçant à la condition de la femme dans le monde social et un cri de revendication et d'accusation. Ils se caractérisent ainsi par des répétitions, de l'incertitude et souvent des silences qui sont les signes du processus de transformation – voire de création dans certains cas – et d'appropriation d'une langue qui a été longtemps la seule expression masculine.

Par ailleurs, à l'intérieur du texte on trouve aussi sept chansons – chanson d'errance, chanson de Madeleine, chanson du conditionnel, chanson au père Noël, chanson de quittance, chanson de l'amitié, chanson du viol – qui se présentent comme étape intermédiaire entre le monologue et le dialogue, et la ballade aux oiseaux, autre que des reconstitutions de situations où les personnages se font comédien, en jouant plusieurs rôles à la fois. Les chansons, tout comme la parole et à l'instar des chansons brechtiennes, font avancer la scène et, en plus de commenter les propos des personnages, elles dévoilent des signifiés qui dépassent la valeur sémantique des mots : Denise Boucher puise dans différentes traditions et genres musicaux afin de souligner, modifier ou préciser le message verbal.

C'est à cause de cet esprit essentiellement verbal, expressif et de dénonciation, que la pièce présente peu ou pas d'action et, par conséquent, elle ne présente pas une division en actes.

Dans ces monologues, l'absence de récit organisé est un trait caractéristique. Si les auteures dramatiques ont peu à raconter, c'est qu'elles n'ont pas grand-chose à dire du monde qui les entoure, autrement que pour dénoncer les institutions sociales qui les excluent, de même qu'elles se méfient du récit ou de l'action dramatique qui les a toujours réduites à n'être, sur scène, que la projection du désir masculin. Aussi les textes dramatiques écrits par des féministes auront-ils

---

<sup>26</sup> Denise Boucher dans Francine Bordeleau, « Denise Boucher, l'écrivaine ambulante », dans *Lettres québécoises*, n. 94, 1999, p. 9.

tendance à remonter aux mythes – c'est le cas dans *Les Fées ont soif* – ou encore à explorer l'inconscient, remontant jusqu'aux conditions de la naissance.<sup>27</sup>

C'est ainsi que le jeu d'alternance du monde intime et social permet la mise en place de la déconstruction du patriarcat et la création d'un espace féminin à travers un cri de deuil et de revendication qui est à la fois personnel et collectif.

Le peu d'action qui nous est présentée sur scène est essentiellement liée à la reconstruction de situations et à trois objets qui symbolisent les rôles qui ont été imposés aux femmes, donc la répression féminine. Le premier objet est le chapelet, signe de la répression religieuse incarnée par la statue ; ensuite, Marie laisse tomber le tablier, qui renvoie à la répression familiale ; enfin, le triptyque est complété par la chute des bottes de la prostituée, symbole de la répression sociale. La libération de ces objets oppressant produit un bruit énorme, « disproportionné », qui représente le poids de ces symboles pour les femmes.

Le refus du patriarcat semble être déclenché dès le début à travers le titre qui évoque la figure des fées. Au sein de la croyance populaire, les fées sont par définition des créatures féminines ayant des pouvoirs surnaturels et magiques qui leur permettent d'exercer leur influence sur le monde des humains.<sup>28</sup> Le mot dérive du latin populaire *fata*, de *fatum* qui signifie « sort, destin » dont l'origine remonte au verbe *fari*, « parler ».

Un mot qui est donc riche de signification, à partir de l'évocation de l'imaginaire littéraire où à travers l'image de la fée on attribue à la femme des caractéristiques telles que la grâce, l'esprit, la bonté et l'habileté, à savoir une image qui a été longtemps imposée à la femme et étroitement liée à la notion même de féminité au sein de la société patriarcale. En deuxième lieu, le terme établit une relation entre le monde imaginaire, littéraire et le monde humain qui nous révèle l'objectif de la pièce d'influencer le monde social et politique à travers la fiction, le théâtre. Enfin, l'étymologie de *fée* nous révèle le moyen d'imposition du changement, puisque le pouvoir de ces créatures féminines réside dans la prédiction du destin, qui demeure dans la parole : la pièce vise à apporter des changements sociaux à travers le langage théâtral, à travers la parole.

Par ailleurs, le terme employé s'explique à l'aide de l'épigraphe qui cite l'une des sources intertextuelles de Boucher, à savoir *La Sorcière* de Jules Michelet, un essai publié en 1862 à Paris :

« Que furent les fées ? Ce qu'on en dit, c'est que, jadis, reines de Gaules, fières et fantastiques à l'arrivée du Christ et de ses apôtres, elles se montrèrent

---

<sup>27</sup> Lucie Robert, « Théâtre et féminisme au Québec », *Op. cit.*, p. 45.

<sup>28</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « fée », en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/fée> (dernière consultation : 4 janvier 2024).

impertinentes, tournèrent le dos. En Bretagne, elles dansaient à ce moment, et ne cessèrent pas de danser. »

Michelet, dans *La Sorcière*.<sup>29</sup>

Enfin, les fées sont des créatures féminines qui ont tourné le dos au Christianisme. Elles sont très proches de la figure de la sorcière – selon Michelet on attribue à toutes les deux la même dénomination de « Bonne dame » ou « Belle dame »<sup>30</sup> – souvent utilisée dans le théâtre au féminin québécois dans le même sens d’opposition, exclusion et transformation d’un réel inacceptable.<sup>31</sup> En effet, la sorcière s’identifie avec le médecin du peuple, la guérisseuse sage et maîtresse du savoir et de la parole qui devient antagoniste de l’Église et de la médecine officielle.<sup>32</sup>

Selon Maroussia Hajdukowski-Ahmed, la faute pour laquelle la sorcière était pourchassée demeurait dans sa volonté de renoncer à l’état d’objet mimétique du modèle de la Vierge qui lui était imposé par la loi et de devenir sujet indépendant ayant le pouvoir d’agir. Les sorcières du théâtre au féminin, à la recherche de leur véritable essence, détruisent ainsi les stéréotypes qui les enserrant dans une image mimétique : dans *Les Fées ont soif*, le pouvoir de la parole des fées vise à décomposer les stéréotypes responsables de l’oppression exercée par le Christianisme. C’est pour cette raison que les personnages ne possèdent pas des noms propres mais plutôt des noms génériques avec lesquels elles assument des rôles et représentent des groupes de femmes : la vierge, la mère et la prostituée. Les trois personnages sont en réalité la décomposition de l’image monolithique de la femme dans ses trois fonctions de vierge, mère et prostitué. Sur scène, il existe un seul personnage : la femme.

En particulier, c’est la figure de la Vierge Marie le modèle qui statue la femme et c’est à travers cette figure que Boucher démontre avoir identifié la morale chrétienne comme pilier du patriarcat en s’appuyant sur la source textuelle de Michelet. Le Christianisme véhiculerait ainsi des enseignements qui enserrant la figure féminine dans des limites imposées par la figure de la Vierge et qui se traduisent notamment en oppression sexuelle, à partir de la prise en charge de la responsabilité de la maternité. Avant toute chose, la femme est mère : « Ils glorifient mes maternités et pourtant moi ils ne peuvent pas me souffrir »<sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 9.

<sup>30</sup> Jules Michelet, *La Sorcière*, Garnier-Flammarion, Paris, 1966, p. 7.

<sup>31</sup> Maroussia Hajdukowski-Ahmed, « La sorcière dans le texte (québécois) au féminin », dans *The French Review*, vol. 58, n. 2, 1984, p. 264.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 260-261.

<sup>33</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 84.

Jules Michelet raconte précisément comment la légende des fées s'entrelace à la figure de la sorcière, au mythe du sabbat, au moment où le modèle de la Vierge, de la femme idéale, s'élevait dans les siècles : les contes légendaires des fées ont passé de femme en femme et sont devenu le trésor d'un souvenir de liberté.<sup>34</sup> Derrière l'image des fées, et des vieux dieux, sont cachés maintenant les désirs secrets de la femme.

« Nature les a fait sorcières. » — C'est le génie propre à la Femme et son tempérament. Elle naît Fée. Par le retour régulier de l'exaltation, elle est Sibylle. Par l'amour, elle est Magicienne. Par sa finesse, sa malice (souvent fantasque et bienfaisante), elle est Sorcière, et fait le sort, du moins endort, trompe les maux.<sup>35</sup>

Toutefois, l'idée de la femme folle ne découle pas seulement de l'imaginaire de la sorcière du sabbat mais aussi de l'autre source textuelle de Boucher, à savoir *Les Femmes et la Folie*<sup>36</sup> de Phyllis Chesler, écrivaine, psychothérapeute et professeure émérite américaine qui, dans son essai de 1972 devenu un best-seller, s'interroge sur le lien entre les cas de maladies mentales en augmentation et le rôle sociale imposé aux femmes, en retraçant la fonction de la mythologie dans la transmission de l'idéologie patriarcale. En 1978, Pierre Gobin publiera *Le Fou et ses doubles : figures de la dramaturgie québécoise*<sup>37</sup>, où il analysera les figures de la folie résultant du contexte religieux, politique, économique et social du Québec, qui sont récurrents dans la dramaturgie québécoise. Plus précisément, Gobin considère les personnages fous comme des victimes de l'oppression politique et économique anglophone et de celle catholique d'un point de vue social et moral. La folie serait ainsi une évasion de la réalité et la possibilité d'agir librement au dehors de l'attente.<sup>38</sup>

L'importance de la folie liée à la féminité et au désir de ne pas être femme<sup>39</sup> dans le contexte québécois a conduit les féministes à mettre en lumière le sujet dans les pièces théâtrales

---

<sup>34</sup> Jules Michelet, *La Sorcière*, *Op. cit.*, p. 7.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>36</sup> Phyllis Chesler, *Women and madness*, Doubleday, New York, 1972.

<sup>37</sup> Pierre Gobin, *Le Fou et ses doubles : figures de la dramaturgie québécoise*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1978.

<sup>38</sup> Jane Moss, « Les Folles du Québec: The Theme of Madness in Québec Women's Theater », dans *The French Review*, vol. 57, n. 5, 1984, p. 617.

<sup>39</sup> Phyllis Chesler, *Le donne e la pazzia*, Einaudi, Turin, 1977, p. 17.

où les causes principales de l'insanité demeurent dans l'isolement, l'impuissance, la répression sexuelle et la frustration.<sup>40</sup>

Le cas de *La Nef des sorcières* est ici emblématique puisque la première déclinaison de la sorcière est la folle. Cette acception est évoquée dès le début par le titre qui cache la référence au motif carnavalesque médiéval de la nef des fous qui devient un topos littéraire. Le voyage des fous, selon Michel Foucault, dévoilerait aux membres de l'équipage « la figure de leur destin ou de leur vérité »<sup>41</sup>. La folie devient ainsi une caractéristique intrinsèque de la recherche intérieure qui se fait dans un voyage imaginaire où la surface, ce qui est connu, est mise en question et détruite en faveur de la vérité : ce serait le décalage entre la fausseté extérieure et l'authenticité intérieure. Dans la pièce collective de 1976, les folles entreprennent leur voyage de recherche de la vérité intérieure à travers la parole. Dans le premier monologue écrit par Luce Guilbeault, par exemple, le personnage de l'actrice est en folie puisqu'elle a oublié son script, les mots qui lui ont été imposés. Ensuite, elle a la possibilité de réfléchir avec ses propres mots sur la véritable identité des femmes par rapport à la fausseté des rôles dramaturgiques féminins créés par des écrivains hommes.

Dans *Les Fées ont soif*, l'aspect de la folie est mis en évidence même visuellement par l'emploi de camisoles de force qui mettent sur scène l'image de l'emprisonnement de la folie, découlant du décalage entre les attentes et la réalité. En effet, les trois actrices vêtent les camisoles juste avant la chanson du conditionnel qui propose tout un répertoire de caractéristiques, notamment physiques, que la femme devrait avoir. La chanson est suivie d'une crise de folie des trois personnages où les frontières entre illusion et réalité sont effacées.

### MARIE

Y disent toutt que chus folle. Chus pas une folle. Non chus pas une folle.  
Çartain que chus pas une folle. Pas une folle. Chus pas une folle. Çartain.  
Çartain que chus pas une folle. Bon dieu, chus pas folle. Chus pas folle. Chus  
pas rien qu'une folle. Y vont voir que chus par rien qu'une folle.<sup>42</sup>

Par ailleurs, Boucher introduit dans le texte une figure clé traitant les maladies mentales, à savoir le psychiatre. Toutefois, au contraire de ce qu'on s'attendrait d'un médecin et d'un support psychologique, il est une figure négative qui renforce le patriarcat et renferme les femmes dans

---

<sup>40</sup> Jane Moss, « Les Folles du Québec: The Theme of Madness in Québec Women's Theater », *Op. cit.*, p. 619.

<sup>41</sup> Maroussia Hajdukowski-Ahmed, « La sorcière dans le texte (québécois) au féminin », *Op. cit.*, p. 264.

<sup>42</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 104.

leur folie. Madeleine est obligée de voir un psychiatre pour se faire soigner et compléter la transformation en femme qui lui était imposée par l'école de redressement : refuser l'image de la féminité imposée est considéré une maladie. En outre, il perpétue l'idée de la femme-objet en proposant à Madeleine de coucher avec lui. Tout comme le psychiatre, les hôpitaux psychiatriques, qui seraient censés rétablir l'image de la femme, sont présentés dans le texte comme les lieux de l'oubli, qui effacent la mémoire de la jouissance et de l'identité des femmes.

Cette représentation du support psychologique laisse aussi transparaître une critique aux théories freudiennes et lacaniennes qualifiées indirectement de sexistes et considérées responsables du renforcement du patriarcat : « Mon cher psychiatre, c'est pas mon père que je cherche. Je le connais. C'est ma mère que je cherche. », dit Marie.<sup>43</sup> C'est ainsi que Boucher se place dans la lignée de *L'Enguëlionne*<sup>44</sup> où Louky Bersianik – pseudonyme de l'écrivaine québécoise Lucile Durand – dénonce la misogynie des textes fondateurs du patriarcat, tels que la Bible et les théories de Freud et de Lacan<sup>45</sup>.

Fées, sorcières et folles sont en fin de compte le double des auteures et elles sont toutes des images de la quête d'identité intime féminine qui se fait par le biais de la liberté et du refus de l'oppression à partir du sentiment d'aliénation de la société qu'elles vivent.

En conclusion, l'objectif final des *Fées ont soit* est celui de déconstruire les piliers du patriarcat s'appuyant sur des mythes et des légendes du passé et de donner aux spectateurs la possibilité d'imaginer un monde qui laisse la place à la libre expression – verbale, sociale et sexuelle – de la femme.

#### **LA STATUE**

Imagine que je fais une bien bonne vivante

#### **MARIE**

Imagine que je fais une bien bonne vivante

#### **MADELEINE**

Imagine que je fais une bien bonne vivante

#### **LA STATUE**

Et imagine que je ferai aussi une bien mauvaise mourante

#### **MARIE**

Imagine

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>44</sup> Louky Bersianik, *L'Enguëlionne*, La Presse, Montréal, 1976.

<sup>45</sup> Maria-Suzette Fernandes-Dias, « *Les Fées ont soit*: Feminist, Iconoclastic or Blasphemous? », *Op. cit.*, pp. 81-

## MADELEINE

Imagine

## LA STATUE

Imagine<sup>46</sup>

Il faut commencer à imaginer un nouveau monde qui sorte des archétypes figés et qui est dévoilé ici par une nouvelle trinité au féminin se composant de la Vierge Marie, la mère et la prostituée.

### 1.2.2. LA STATUE : la religion

Le personnage de la statue se propose comme une victime du patriarcat qui a introjecté le mythe imposé de la Vierge Marie comme modèle à suivre et à perpétuer dans les enseignements à sa fille. Ce modèle a été subi personnellement par l'auteure qui déclare :

Depuis les genoux de mon enfance, le personnage de la sainte Vierge s'est promené dans mon corps et dans ma tête. La femme Marie me hantait. Où était-il possible de la rencontrer ? On l'avait affabulé de tant de plâtres et de marbre et de glaives pour la sortir de sa condition humaine. Toute une culture d'hommes célibataires avait projeté et transféré ses fantasmes de virginité sur la mère de Jésus et toutes les autres femmes. [...] Et toute cette imagerie de vierge claque à plein dans tout l'imagerie actuelle. [...] La bonne et la mauvaise vierge continuent de marquer l'absence de la femme réelle. De la réalité des femmes.<sup>47</sup>

C'est pour cette raison que, pour jouer la statue, l'actrice est enserrée à l'intérieur d'un costume représentant la Vierge et duquel elle va symboliquement sortir. Dans d'autres cas, elle est surmontée d'une statue qui se trouve derrière elle : l'image de la Vierge cache ou opprime la femme. En outre, en tant que modèle de référence, elle se positionne sur scène au centre ou au sommet – selon la mise en scène – du triptyque qui se forme avec les autres personnages féminins et qui substitue la trinité masculine du Père, Fils et Saint-Esprit.

La présentation de la statue nous donne tous les éléments pour interpréter ce qui suit puisqu'elle ouvre la pièce et se présente comme « un désert qui se récite grain par grain », une phrase où chaque mot apporte sa propre valeur sémantique : le désert nous donne

---

<sup>46</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 151.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 71.

immédiatement l'idée de la sècheresse, de l'absence ; le verbe « réciter » nous fait rentrer dans le contexte religieux en évoquant au même temps l'importance et le pouvoir de la parole ; les grains lient les deux imaginaires dans l'image du chapelet, un objet qui revient dans le texte transformé en chaîne. Toutefois, la statue n'est pas réellement un personnage, elle est une image, un symbole : elle est l'idée de féminité comme le patriarcat l'a créée, elle est le symbole du même patriarcat qui a recours à la religion pour opprimer la femme. C'est pour cette raison que la pièce est parsemée de commentaires de la statue, dont la position lui permet de mieux jouer le rôle de superviseur et de commentateur de la scène, voire de « statue police » comme la définit Madeleine.

L'utilisation de la mythologie catholique passe évidemment par les théories que Chesler élabore dans l'intertexte *Les femmes et la folie* et que Boucher assimile : de cette mythologie découlerait la dichotomie imposée de la femme en Mère ou en Putain.<sup>48</sup> Ce sont les deux incarnations possibles de la Vierge, qui dans les deux cas s'exprime à travers la virginité comme exil de la jouissance de son propre corps de femme.<sup>49</sup> Ce sont les rôles bibliques incarnés dans *Les Fées ont soif* par Marie, mère de Jésus et Madeleine, celle qui est connue comme la prostituée rachetée.

Le modèle de la Vierge qui enferme les femmes se base notamment sur le concept de virginité puisque Dieu le Père a choisi la mère du fils divin sur la base de la virginité de Marie : il a préféré une vierge qui renonce à son propre corps pour le Fils. Chesler souligne comme pour la femme la renonciation à la jouissance devient le prix à payer pour l'accouchement et la maternité, que ce soit leur plus grand plaisir ou seulement une action apprise.<sup>50</sup>

Le carcan de la statue s'identifie presque entièrement avec les enseignements de la religion catholique qui sont attaqués sur scène par le biais de symboles et de formules figées reconnaissables et détournées ou réfutées.

En particulier, l'imagerie de la Genèse de la création des premiers êtres humains sur la Terre, Adam et Ève, se reflète sur les métaphores et les symboles employés dans la pièce. Le récit biblique attribue à la première femme sur la Terre le péché originel : en cueillant le fruit défendu de l'arbre de la connaissance, elle se fait responsable de la faute féminine d'avoir cédé aux tentations du serpent et avoir choisi le mal. Le péché originel est étroitement lié à la honte de la nudité, de son propre corps, ainsi qu'à un péché de nature sexuelle puisque le fruit défendu se mêle à l'imagerie de mythologies antécédentes qui attribuent la pomme à Vénus, déesse de

---

<sup>48</sup> Phyllis Chesler, *Le donne e la pazzia*, *Op. cit.*, p. 19.

<sup>49</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 71.

<sup>50</sup> Phyllis Chesler, *Le donne e la pazzia*, *Op. cit.*, p. 23.

l'amour, de la beauté et de la séduction. La statue même utilise l'image de la pomme pour entrelacer les enseignements religieux lié à la Genèse et le péché charnel, afin de définir l'imposition de la virginité à la femme : « Ils ont dit que la chair était un péché contre l'esprit. Et ils m'ont enfermée au cœur même de la chair de la pomme »<sup>51</sup>.

Dans *Les Fées ont soif*, on retrouve les éléments clés du récit de la création : l'arbre, le serpent et la pomme sont employés pour dévoiler l'idée de la séduction, de la faute et de la honte.

### LA STATUE

[...] Je suis dans l'arbre. Avec les nids.

Je me regarde me regarder avoir été Ève.

Je me regarde me regarder avoir été Adam.

Je me regarde regarder ce qui n'a jamais existé.

Je me regarde regarder sa pomme d'Adam qui monte et qui descend de plus en plus vite à mesure qu'il m'entend.<sup>52</sup>

L'arbre est certainement l'arbre de la connaissance du bien et du mal qui se trouve dans le jardin d'Éden et qui donne la sagesse : la statue se trouve à l'intérieur de l'arbre, en premier lieu, pour continuer de donner l'idée de l'enserrement et de la constriction, mais surtout en tant que matrice du bien et du mal – la source d'où découle le bien qui est Marie et le mal qui est Madeleine – outre que gardienne, juge et guide moral sage, tandis que les nids symbolisent la présence des fils à guider. À partir de cette contextualisation, elle remonte au début du récit biblique à partir de la femme en tant qu'être indépendant, en passant par Adam qui se présente comme source de dérivation d'Ève, jusqu'à arriver au néant qui précède la création. Boucher renonce ainsi à l'idée de la dérivation de la femme de l'homme et efface le mythe en le racontant au rebours, pour faire table rase et avoir un espace de création nouveau.

Les symboles religieux sont aussi employés pour créer des images autres sur la base de plusieurs signifiés qu'on peut attribuer aux termes ou de fantômes phonétiques qui en résonnent comme dans le cas de « pomme » qui est à la fois le fruit défendu, le symbole du péché (charnel) de la femme et une partie du corps de l'homme. La pomme du péché, même selon la tradition populaire qui donne le nom à la partie du corps, reste coincée dans la gorge d'Adam : la déconstruction du mythe est donc suivie d'une lecture du même récit, mais avec une focalisation sur l'homme qui a une marque évidente de son propre péché, sans qu'il ne subisse la même oppression que le genre féminin. Au fur et à mesure que la femme prend la parole, la pomme

---

<sup>51</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 97.

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 92-93.

d'Adam réagit au son et bouge de plus en plus vite vers l'avalement du morceau et le dépassement du mythe. Cela est suggéré aussi par la phrase de la statue « pour parler, il faut descendre de l'arbre »<sup>53</sup> : la parole est à la fois cause et conséquence du dépassement de la dichotomie religieuse du bien et du mal.

L'imaginaire biblique s'accroît avec des références, sinon explicites au moins évidentes, aux figures religieuses les plus importantes, à savoir Dieu et le Saint-Esprit :

### **LA STATUE**

On m'a donné un oiseau comme mari.

On m'a dérobé mon fils de siècle en siècle.

On lui a donné un père célibataire jaloux et éternel.

On m'a taillée dans le marbre et fait peser de tout mon poids sur le serpent.<sup>54</sup>

La statue, en tant que Vierge, est la mère de Jésus dont la conception se réalise par l'action du Saint-Esprit, agent de Dieu le Père et représenté par une colombe, un oiseau, symbole qui revient plusieurs fois dans le texte.

Le Fils divin a été ensuite privé de sa mère pour rejoindre son père dans le ciel. Dans les mots de la statue, la critique se fait explicite par le biais d'adjectifs : l'attribut « éternel » permet d'identifier la figure divine sans aucun doute ; tandis que « jaloux » le connote d'un sentiment négatif qui est à l'origine de la situation décrite. La mère est dérobée de son fils au cours des siècles à cause de l'iconographie qui remet en scène la mort de Jésus, qui s'est élevé ainsi au ciel, et du fait qu'il est reconnu comme Fils de Dieu, avec une formule qui reconnaît seulement la paternité et non la maternité, d'où la qualification du père de célibataire. La mère est reconnue seulement comme génératrice et parturiente.

Cette image pure de Mère Vierge, qui a été reproduite dans les statues, a comme objectif d'écraser le serpent de la tentation, d'imposer le modèle de la pureté face à l'impureté du désir sexuel.

En raison de sa pureté, du dogme de l'Immaculée Conception selon lequel la Vierge serait libre du péché originel, la statue prend une connotation de sacralité devenant une caractéristique qui est censée être propre de la femme : c'est encore une fois l'image du modèle religieux qui se reflète dans l'image de la femme. Tout d'abord, la statue se définit comme « le vase sacré introuvable »<sup>55</sup>, ce qui fait allusion aux vases sacrés, à savoir les récipients utilisés dans la liturgie,

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 93-94.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 91.

notamment le calice qui contient le sang de Dieu et la patène ou le ciboire où on en dépose le corps. Par conséquent, la statue se définit comme un récipient sacré contenant un corps qui n'est pas possible de retrouver : une image de la perte, de l'exil du corps qui se construit par le biais de la sacralité. L'idée d'éloignement du corps, du centre intérieur justifiée par la sacralité et accompagnée par la nécessité de combler cette distance, arrive dès le début avec la référence aux voiles du temple, à savoir le moyen de séparation entre les lieux publics et les lieux sacrés. Les voiles évoqués par la statue « claquent comme de vieux drapeaux mouillés »<sup>56</sup> parce que l'idée de l'exil du corps sacré, représentée par les voiles transformés en drapeaux, est perçue comme vieille et dépassée mais continue de claquer, d'imposer son pouvoir, et c'est pour cette raison que l'image du tissu mouillé nous donne l'idée de la lourdeur de cette imposition.

La statue se libère de la lourdeur claustrophobe des voiles, de l'air humide, du marbre, du chapelet dans deux moments de la pièce : dans le premier, elle échappe son chapelet-chaîne, en délivrant son autonomie verbale qui lui permet de prendre conscience de son status de symbole justificatif à travers une structure de répétitions similaire à celle des prières ; dans l'autre, le moment de libération définitive, elle sort de la statue – par le ventre, en renaissant d'une partie corporelle féminine – et exprime des sentiments humains. Elle avait commencé à le faire dans d'autres passages du texte, mais c'est seulement à la fin, dans l'espace commun de partage et solidarité féminins, que la libération se complète et la libre expression humaine se réalise dans son lieu respectif.

Adhering to the iconoclastic conviction that the Divine-Human beings remain essentially divine by overcoming their human impulses and urges and by seeking the 'higher mission' through constant prayer, Boucher induces her character of the Virgin Mary to expunge the divine and embrace the human by rejecting prayer and abnegation from her life: 'Once upon a time, one day...and that is today, I began to distort the *Angelus*'.<sup>57</sup>

Son affranchissement libère aussi le serpent et la confrontation entre les deux se développe comme dénonciation de l'usage de symboles religieux par le patriarcat pour opprimer la liberté sexuelle de la femme et comme revendication de la corporéité dont la statue se réapproprie en renonçant au prétexte de la sacralité.

En guise de conclusion, la statue est l'image de la Vierge derrière laquelle le patriarcat a caché la raison de l'oppression de la femme et qui a été perpétuée de siècle en siècle par les

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>57</sup> Maria-Suzette Fernandes-Dias, « *Les Fées ont soif: Feminist, Iconoclastic or Blasphemous?* », *Op. cit.*, p. 84.

enseignements religieux et ses iconographies. La statue semble se reconnaître en tant que raison, en tant que justification, au moment où elle laisse un « parce que » sans achèvement, en s'identifiant avec la réponse à la question implicite « pour quoi tout ça ? » qui découle de la liste des sensations de Marie et Madeleine.<sup>58</sup> Elle est le symbole de l'exil du corps féminin, qui est sacré avant même qu'humain et charnel. Elle est le carcan des femmes, le mythe premier à démanteler. Elle devient la femme humaine qui sort de l'image dépassée de la femme vierge et mère.

### 1.2.3. MARIE : la maternité

Le personnage de Marie bouge entre son lieu qui reproduit une cuisine et le lieu neutre de rencontre avec les autres femmes. Marie est le symbole de la bonne Vierge, la femme qui a choisi – si on peut parler d'un choix – d'assumer le modèle mis en scène par la statue, elle a opté pour la voie de l'acceptation. Ce qui signifie que sa virginité, inévitable pour toute femme, a été mise au service des maternités, de la génération d'enfants. Elle se présente avant tout comme mère et épouse, pas en tant que femme, et pour cette raison elle prend le nom de Marie qui évoque directement Marie de Nazareth, connue directement comme Mère de Dieu – toutes ses dénominations se rattachent à l'idée de virginité et de maternité.

Par le biais de ce personnage, Boucher aborde le sujet du rapport entre mère et fille, en suivant le parcours de transmission du modèle de la Vierge, mais aussi les thèmes de la violence, de l'ennui et de la dépersonnalisation dans la déclinaison de la voie du bien.

Le paradoxe de la coexistence de la virginité avec les maternités est explicite dès le début puisque la présentation de Marie – « Je m'appelle Marie. Ils glorifient mes maternités et pourtant moi ils ne peuvent pas me souffrir »<sup>59</sup> – est suivie, quelques pages plus tard, par l'expression de son insatisfaction :

#### MARIE

[...] C'est curieux. J'ai eu deux enfants et c'est comme si ma chair n'avait jamais été traversée. Pourquoi une mère n'aurait-elle pas joui ?

Où est-ce que je dois retourner en moi pour jouir ?<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 100.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 97.

Les questions sans réponse à la fin du discours de Marie, qui débutent avec une expression d'étrangeté, démontrent qu'il s'agit d'un paradoxe inexplicable. Toutefois, Marie est au moins capable de comprendre que la solution au problème se trouve dans un lieu perdu qui se situe dans son intériorité. La recherche féminine est ainsi tournée vers le passé et l'intérieur, vers un lieu où au centre se trouve la relation de la fille avec sa mère en tant que sa « pareille ».

La relation mère-fille est l'un des sujets privilégiés dans la tradition du théâtre féministe québécois, où les auteures peuvent élaborer une confrontation avec leurs mères, favorisée par le langage théâtral, dans un contexte de révoltes contre la famille. De plusieurs confrontations, découle la critique du rôle maternel traditionnel oppressant qui transforme négativement l'image de la mère : fille et mère, victime et bourreau à la fois, la mère se démontre incapable de rompre avec le perpétuel héritage d'enseignements patriarcaux et devient pour la fille le bouc émissaire.

Parfois sans voix, parfois porteuse d'une voix révélant une incapacité à communiquer autre chose que les valeurs reçues, la mère sera lapidée par sa fille sur la place publique. L'aliénation qui accompagne trop souvent la maternité est donc dénoncée et la mère, souvent absente de la scène, sans voix, se retrouve au banc des accusés et condamnée par les filles. Et lorsqu'elle obtient une voix, ce n'est que pour dire son incapacité à communiquer autre chose que les valeurs reçues. Absente, soumise ou abusive, elle est sacrifiée par sa fille pour que celle-ci puisse enfin se révolter et affirmer son identité, c'est-à-dire échapper au destin féminin usuel.<sup>61</sup>

Chesler révèle que l'éducation sévère des filles à la féminité, dont une composante essentielle est la capacité de servir, est un choix obligé pour leur assurer la survivance. Les filles sont ainsi privées de l'amour et du soin maternels dont les fils, au contraire, bénéficient pendant toute leur croissance : la femme s'engage dès l'enfance dans une recherche éternelle de l'amour maternel qui peut la conduire à certaines formes de folie.<sup>62</sup>

C'est pour cette raison que Boucher revient souvent à des formes infantiles d'interaction ou de recherche de l'amour, comme dans le cas de la phrase « Un jour mon prince viendra »<sup>63</sup> qui se répète plusieurs fois, ou de la formule « Mon cher toaster, si je te parle à matin, c'est pour te

---

<sup>61</sup> Lyne Hains, « Voix de mères et voix de filles dans le théâtre féminin québécois », dans *Francofonia*, n. 62, 2012, p. 33.

<sup>62</sup> Phyllis Chesler, *Le donne e la pazzia*, *Op. cit.*, pp. 20-21.

<sup>63</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 89.

dire que ... »<sup>64</sup> qui évoque le début des pages d'un journal intime adolescent. La sévérité de la mère, incarnée dans la pièce par la statue, est introjectée par la fille – Marie mais aussi Madeleine – à travers le conte populaire pour enfants du Petit Chaperon rouge et la figure inventée de Père Noël.<sup>65</sup>

À l'intérieur de cette dynamique patriarcale, les deux victimes, la mère et la fille, demandent l'une à l'autre le salut outre que d'explications. Si Marie demande à sa mère « Toi qui avais souffert de la soumission, pourquoi m'as-tu engagée à me soumettre aussi ? Ça pas d'bon sens, maman »<sup>66</sup>, la statue place ses espoirs sur une éventuelle fille qui puisse la libérer afin de se rejoindre avec son corps humain et sa jouissance : « Qui dévisagera mon image ? N'ai-je point quelque part une fille qui me délivrera ? Qui me déviergera ? »<sup>67</sup>.

Toutefois, Chesler dénonce l'impossibilité d'un salut réciproque<sup>68</sup>, tandis que dans le théâtre féministe québécois la libération de la fille a lieu seulement au détriment de la mère qui est sacrifiée, voire mise à mort comme dans l'œuvre *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*<sup>69</sup> de Dominique Gagnon, Louise Laprade, Nicole Lecavalier et Pol Pelletier.<sup>70</sup>

Dans *Les Fées ont soif*, Marie se trouve piégée dans les enseignements oppressants de sa propre mère et se retrouve à les perpétuer même si elle est consciente des conséquences dangereuses vécues par sa mère. Coincée entre un passé étouffant et l'espoir déçu d'un futur meilleur qui se transforme en carcan, elle n'arrive pas à changer sa situation et à se libérer, et par conséquent elle s'en blâme : « Moi qui pensais que j'ferais mieux qu'ma mère », « Je ne suis pas rendue beaucoup plus loin qu'elle »<sup>71</sup>.

L'accusation de soi-même dérive du fait que la responsabilité d'apporter des changements se porte paradoxalement sur la même victime. L'absurdité de cette attente est dénoncée par le rire de Marie alors qu'elle prononce la phrase « Et nous vîmes la victime se mettre à changer »<sup>72</sup>. La conséquence de cette formation à la féminité est la dépersonnalisation : les filles, comme c'était le cas pour ses mères, perdent leur personnalité, leur humanité, leur corporéité et deviennent des

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>68</sup> Phyllis Chesler, *Le donne e la pazzia*, *Op. cit.*, p. 20.

<sup>69</sup> Dominique Gagnon, Louise Laprade, Nicole Lecavalier, Pol Pelletier, *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, Les Éditions du remue-ménage, Montréal, 1979.

<sup>70</sup> Lyne Hains, « Voix de mères et voix de filles dans le théâtre féminin québécois », *Op. cit.*, pp. 32-33.

<sup>71</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 85.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 85.

images à l'instar de la statue qui avoue « Ils m'ont rentrée dans ton corps à coup d'images et de médailles, à coup de chantage et de menaces et de promesses »<sup>73</sup>.

**MARIE**

Maman. Tu m'as enseignée à être propre, féminine et distinguée. Et pure.  
Jusqu'à la neutralité.

**LA STATUE**

Moi ?

**MARIE**

Je me suis piégée dans tes histoires.<sup>74</sup>

La dépersonnalisation se traduit pour Marie en tristesse, dépression, solitude, ennui, anxiété et manque de désir, ce qui la pousse à prendre des benzodiazépines comme le valium. En plus, la prison émotive se traduit aussi en enserrement physique et prend la forme de la maison, ou mieux de la cuisine. Elle se déplace constamment du poêle au réfrigérateur et l'espace de mouvement se fait de plus en plus petit, claustrophobe et la seule solution qui lui est donnée est la pilule, le valium. En tant que femme, Marie a des devoirs qui l'enserrent à l'intérieur de la maison puisqu'elle a la responsabilité de prendre soin du domicile et des enfants, un emploi non rémunéré à temps plein. C'est la raison pour laquelle les espaces entre lesquels elle se trouve sont des appareils ménagers et non des espaces de détente et que l'un des objets symboliques de son rôle social – qui sera réfuté par les personnages – est le tablier.

Le peu de fois qu'elle sort dehors, c'est seulement pour faire des commissions, ce qui est un prétexte pour éviter de tomber dans la folie à cause de la solitude, mais qui ne constitue pas une occasion de libération. Les conditions mentales de Marie se reflètent aussi dans ses conditions physiques sans qu'elle s'en rende compte. C'est Madeleine qui lui fait remarquer son « air fragile » :

**MADELEINE**

Vous, j'trouve que vous avez l'air fragile.

**MARIE**

Pourtant, j'ai une bonne santé. Ce doit être l'ennui qui m'donne un air comme ça.  
J'm'ennuie de plus en plus, on dirait.

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 119.

Quand le ménage est faite...  
La télévision, ça m'tente de moins en moins.  
Même les films d'amour.  
Ch'sais pas quoi faire de ma peau.<sup>75</sup>

La souffrance devient structurelle de la personne de Marie, jusqu'à ce qu'elle-même se définit par le biais de son mal-être : « Je suis une femme de peine »<sup>76</sup>.

L'annulation de Marie est totale : non seulement elle est privée de jouissance corporelle, son corps étant en exil, mais l'ennui d'une vie vide la conduit vers l'absence totale de plaisir. Elle ne répond plus aux stimuli externes les plus communs ni à ceux qu'elle reconnaît de son passé, alors que certains s'éloignent progressivement d'elle. Le processus est encore une fois reconnu comme une partie de l'éducation de la femme qui apprend dès son adolescence à renoncer à ses propres désirs comme s'il s'agissait d'une étape de son développement.

#### **MARIE**

À douze ans, qu'est-ce que je voulais ? L'adolescence est une maladie. Mieux vaut ne pas s'en souvenir. Moins j'aurai de désirs, plus je serai une adulte. Ne craignez rien. Je crois que je n'ai plus AUCUN DÉSIR. Que ceux que vous me donnez.<sup>77</sup>

La femme adulte devient une table rase qui se retrouve incapable d'exprimer ses propres désirs, et même de les ressentir, et elle est par conséquent susceptible d'être influencée par les désirs qui ne lui sont pas propres. La vie de la femme devient entièrement son rôle familial caractérisé par un travail à temps plein non rémunéré. Il va sans dire que les seuls désirs qu'elle est capable de développer gravitent autour de ce qui lui reste, à savoir des outils qui l'aident à mieux accomplir ses tâches et à garder l'allure de belle femme.

Quant au désir de trouver l'amour, de combler le manque d'affection maternelle avec une relation amoureuse, de voir le prince arriver, lui aussi, il reste inaccompli : le mariage, qui pour Marie en tant que bonne Vierge est obligé, est une relation d'attente, de constriction et de violence, voire de peur de la mort.

La libération de Marie est physique : elle sort de la prison émotive en échappant de celle physique qui est sa propre maison, le lieu de la peur et de la solitude qui lui reste dedans comme

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, pp. 96-97.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 90.

une empreinte indélébile : « J'ai comme peur à rebours de ce qui aurait pu m'arriver dans cette maison ». <sup>78</sup> Toutefois, pour se sauver la vie, elle doit renoncer à ses enfants.

En conclusion, Marie incarne le processus de dépersonnalisation et d'annulation de la femme – le processus de féminisation – qui débute pendant les années de l'enfance et de l'adolescence et porte à effacer la personnalité de l'individu pour en faire une image qui assimile des désirs patriarcaux. Ce processus de féminisation, perpétué de mère en fille, génère la double victime mère-fille qui doit sacrifier la source de son éducation afin de se libérer. Par ailleurs, il établit le mouvement du texte vers l'arrière, le passé, pour analyser l'origine du joug, mais aussi vers l'avant pour imaginer un futur libre. Marie est l'enchâssement parfait du modèle de la Vierge dans la femme : elle est la Vierge Marie, Mère de Dieu. Afin de se libérer, de redevenir humaine – et non seulement image – elle est obligée de sacrifier ce qui la définissait, le résultat de ses maternités.

#### 1.2.4. MADELEINE : la corporéité et la violence

De l'autre côté du triptyque, on trouve Madeleine dans un espace qui reproduit une chambre. Elle est présentée à travers des images qui pour la plupart exploitent les parties du corps ou le fonctionnement du corps féminin, elle ne se présente jamais directement et ne révèle son nom que plus tard dans une phrase rapportée : « À l'école de *redressement*, elles m'avaient dit : Madeleine, fais une femme de toi » <sup>79</sup>. Après ça, elle ne prononce son nom que dans l'évocation d'un souvenir où elle s'identifie avec sa poupée en guenille : « J'appelais comme moé. J'appelais Madeleine. Ma belle p'tite Mad'leine » <sup>80</sup>. Peut-être soit-il caché en tant que source de honte, vu qu'elle représente l'autre voie de la dichotomie imposée par le modèle de la Vierge : Madeleine a choisi le mal, elle a réfuté la pureté et la maternité et prend le nom de la Marie biblique qui est considérée une prostituée, Marie de Magdala, connue comme Marie Madeleine.

Il faut préciser qu'elle renonce seulement à la pureté et non à la virginité, puisqu'elle vit l'exil de son corps à l'instar de Marie. Les deux ont entretenu des relations physiques avec des hommes mais l'impossibilité de jouir de ces rapports les condamne à la virginité. La différence fondamentale entre Madeleine et Marie est la finalité de ces rapports sexuels : Marie suit l'exemple de la Vierge et met son corps au service de la procréation et ce faisant elle tente de dépasser le péché originel ; Madeleine, en revanche, en mettant son corps au service de l'argent,

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 130.

renonce au modèle de la Vierge qui, selon le dogme de l'Immaculée Conception, est privée de la tache du péché originel.

La culpabilité endossée et introjectée par Madeleine est explicitée dès le début et se configure comme une perte :

#### **MADELEINE**

Je jette les spermatozoïdes par les fenêtres.

*(Silence)*

Je regrette, vos trois minutes sont écoulées.

*(Silence)*

Dans mon sang de pleine lune dégoutte tout le temps chacun de vos enfants.

Pauvre patrie.

#### **LA STATUE**

Comme je disais à Fatima: Pauvre Canada!<sup>81</sup>

Elle assume la responsabilité d'une perte qui devient collective, publique et sociale plutôt que personnelle et individuelle. La perte de l'enfant jamais engendré est pour le Canada, pas pour Madeleine, mais la culpabilité ne retombe que sur Madeleine et sur sa propre décision antipatriotique.

Dans ce passage de prise en charge de la culpabilité, le choix des mots se lie entièrement à l'image de la perte physique et intime d'une femme, en donnant l'idée d'un liquide qui coule : le temps écoule et les enfants deviennent des gouttes qui coulent du sang des règles. Le sang est le liquide incriminé, le signe visible de la perte qui arrive chaque mois, comme la pleine lune. La perte physique et la perte émotive s'entrelacent comme résultats d'un rapport sexuel au sein duquel Madeleine prend la responsabilité de l'action de renonciation en isolant la phrase principale avec le silence : pas de subordonnés, pas d'explications, seulement l'action de la faute. Cette faute introjectée comporte aussi une connotation négative et vulgaire des appellations que Madeleine utilise pour soi-même : « Et j'ai été putain. Pute. Prostituée. Guedoune »<sup>82</sup>. Son travail devient ainsi une source de jugement qui permet aux autres de l'insulter et conduit Madeleine à devenir juge de soi-même, aveugle devant sa propre personnalité.

Le rapport sexuel évoqué, représentant la totalité des rapports, nous est présenté comme une concession temporelle faite à l'homme de la part de Madeleine qui le conçoit comme transaction commerciale et pas comme moment de jouissance personnelle. Elle annonce la fin du

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 99.

rapport comme si elle était une vendeuse, froide et résolue. Plus tard dans le texte, dans l'absence de plaisir, elle admet être arrivée à détester ce qui lui permet de gagner de l'argent : « Leur sexe, j'suis rendue que j'pense que j'haïs ça autant qu'une saucuse de chocolat peut haïr le chocolat »<sup>83</sup>.

À côté de la faute de chaque rapport sexuel qui ne produit ni enfants ni jouissance, il y a une réflexion sur l'amour et le véritable désir d'avoir des enfants. Madeleine a longtemps refusé de croire à l'amour qu'elle considère « leur racket de la protection »<sup>84</sup>, ce qui empêche les femmes de quitter leurs maisons et de dénoncer leurs époux. C'est le cas de Marie, victime de violence domestique. Toutefois, elle se demande constamment comment serait sa vie avec un mari et des enfants et ce qui est réellement l'amour.

Le donne sono in una perpetua condizione di lutto per ciò che non hanno mai avuto o che hanno avuto per troppo breve tempo, e per ciò che non possono avere nel presente, sia questo un Principe Azzurro o un diretto potere terreno.<sup>85</sup>

En effet, le résultat de la vie de Madeleine est le même que celui de Marie : elle sent la dépression comme quelque chose qui arrive et qu'elle doit tasser au fond de soi-même, elle se présente comme « fille de joie »<sup>86</sup> sans que la joie lui appartienne. Elle fait face à ses vagues de tristesse avec l'alcool – à l'instar de Marie qui s'appuie au valium – elle tente de la noyer « mais, de temps en temps, ça r'monte tu seul, comme un noyé »<sup>87</sup>. La soif se configure ici comme tentative d'évasion : si pour Madeleine il s'agit d'une évasion mentale de la tristesse et de la solitude, pour Boucher la libération des fées de la cause de ces sentiments – l'ordre patriarcal – est physique, sociale et politique.

Dans ce contexte, Boucher a aussi l'occasion d'aborder un des sujets de l'inédit, de ce qui a été longtemps passé sous silence, à savoir l'avortement. Madeleine n'arrive pas à façonner son propre désir d'avoir des enfants dans le présent, elle le projette seulement dans un passé perdu, impossible. Cela se fait parce qu'il est lié d'un côté à la rencontre du prince, « l'gars pour moé », jamais vécue, de l'autre à la projection de soi sur le bébé, pour retrouver l'amour maternel qu'elle n'a jamais eu et l'enfance qu'elle a abandonnée lorsqu'elle a eu le premier client, débaptisant symboliquement sa poupée Madeleine : « Ah ! J'ai envie de me bercer comme on berce un enfant.

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>85</sup> Phyllis Chesler, *Le donne e la pazzia*, *Op. cit.*, p. 48.

<sup>86</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 89.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 95.

Je vous berce tous mes p'tits bébés que je n'ai pas eus». <sup>88</sup> Quand elle aurait eu l'opportunité d'avoir des enfants, elle ne se trouvait pas dans le contexte idéal et a pris une décision qui, au contraire des cas précédents, se configure comme individuelle et personnelle, sur la base d'un sentiment et d'un raisonnement propre à Madeleine : « J'avais peur d'faire des enfants. L'ai jamais dit à mes amants. Quand j'me suis fait avorter » <sup>89</sup>.

L'absence – d'enfants, d'un mari, de jouissance – est ce qui caractérise Madeleine et, comme elle le spécifie, il s'agit toujours d'absences corporelles. Le corps est l'élément autour duquel tous les composants du personnage gravitent. En tant que prostituée, en tant que femme qui ne peut pas s'identifier avec ses maternités, Madeleine ne peut que s'identifier avec son corps.

### **MADELEINE**

[...] Je suis un trou. Je suis un grand trou. Un grand trou où ils engouffrent leurs argents.

Un grand trou enfermé dans un rond enfermé dans un cerle qui me serre la tête.

Je n'ai pas les yeux en face du trou. Il y a des jours où je voudrais croire à l'amour. <sup>90</sup>

Plus spécifiquement, elle s'identifie avec l'image que les hommes ont d'elle et de la femme en général, tandis que son image à elle est effacée, cachée par toutes les attentes. « Je me désire belle. Je me veux désirable. Et en même temps il faudrait que je sois inatteignable » : cette phrase de Madeleine est le résultat de l'éducation à la féminisation qu'elle a reçu pendant son enfance dans l'école de redressement, qui lui a enseigné que la femme doit éveiller le désir de l'homme. À l'absence d'amour, d'enfants et de jouissance s'ajoute ici la désirable absence de chair sur les os qui puisse attirer les hommes.

Devant la déception de cette attente et à son incapacité à accepter la féminisation qui conduit vers le mariage et l'accouchement, par le biais de la promesse d'amour, elle devient le corps à utiliser pour satisfaire les désirs sexuels de l'homme, leur bouc émissaire qui permet de maintenir l'ordre social : « Non, ceux qui viennent ici, c'est pour chercher la part du diable qui leur revient. Parce qu'il leur faut une démonne. [...] Et nous autres, nous sommes les gardiennes de l'ordre moral de leur société ». <sup>91</sup>

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 132.

Le concept avait déjà été énoncé par Simon de Beauvoir dans son essai *Le deuxième sexe*, le pilier du féminisme que Boucher n'a, sans aucun doute, pas pu ignorer :

La prostituée est un bouc émissaire ; l'homme se délivre sur elle de sa turpitude et il la renie. Qu'un statut légal la mette sous une surveillance policière ou qu'elle travaille dans la clandestinité, elle est en tous cas traitée en paria.<sup>92</sup>

La prostituée ne se libère pas de son rôle de bouc émissaire même quand elle devient victime de violence. Bien qu'elle ait décidé de trouver son indépendance par rapport aux attentes sociales, de dépasser la dichotomie imposée par le modèle de la Vierge grâce au courage découlant de l'échange avec Marie, Madeleine continue d'être perçue comme prostituée et de tomber victime des désirs des hommes. C'est pour cette raison que la dernière scène de la pièce aborde une autre composante de ce qui a été dénommé « l'inédit » parmi les écrivaines féministes, des sujets qui étaient gardés sous silence à cause de l'ordre patriarcal et du joug d'une langue exclusivement masculine : le viol.

Après les règles, l'avortement, la prostitution et la violence domestique, Boucher ferme son œuvre à l'apogée de la prise de parole des femmes, en mettant en scène l'acte de violence physique et une farce extrêmement critique du procès qui le suit. Dans la scène du viol, Madeleine joue le rôle de la victime, tandis que les autres femmes, Marie et la statue, incarnent les violeurs. L'attribution des rôles est symbolique : d'une part, l'emploi patriarcal de l'image de la Vierge est ici responsable de la violence physique infligée à une femme ; d'autre part, Boucher met en scène la stratégie patriarcale de division entre les femmes en conflit.

Pendant la scène, sur la jeune femme « s'étend comme un gros oiseau, important pour la symbolique chrétienne »<sup>93</sup>. L'oiseau, qui symbolise dans toute la pièce le Saint-Esprit, l'un des représentants de Dieu le Père qui permet la génération de Jésus sans la perte de la virginité, devient le responsable d'une pénétration violente d'une femme qui, au contraire de la Vierge, n'a pas accepté ses maternités. Le paradoxe du procès se construit par le biais d'un contraste entre l'explicite manque de consentement de Madeleine, dont le « non » résonne plusieurs fois sur scène, et la profession de la victime qui devient une sorte de consentement perpétuel. La capacité de consentir lui est ainsi enlevée et son « non » explicite se transforme implicitement en « oui » : sa voix vaut moins que les silences misogynes.

---

<sup>92</sup> Simone de Beauvoir, *Deuxième sexe*, tome II, VIII, Gallimard, Paris, 1955, p. 376.

<sup>93</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 135.

Le glissement de victime à accusée se fait sur la base de la présumée capacité féminine d'attirer les hommes, de les tenter comme Ève l'avait fait avec Adam, ce qui est considéré inhérent à la nature même de la femme depuis l'aube des temps. Le pouvoir patriarcal, qui opère une violence ultérieure en violant l'intimité de Madeleine pendant l'enquête, s'appuie sur le concept biblique pour victimiser le violeur et enlever le droit au consentement de la femme.

**MARIE**

Il y eut l'exercice du pouvoir qui questionne, qui tourmente, qui guette, qui épie, qui fouille, qui palpe, qui pourchasse, qui ouvre grand les yeux, qui cligne des yeux, le pouvoir qui désire et stigmatise en même temps.

**LA STATUE**

Ça les gêne pas à part de ça.

**MARIE**

Violer une putain ce n'est pas violer.

**LA STATUE**

Les tentations ne peuvent venir que de la femme

**MARIE**

Elle a tout fait pour que ça lui arrive.

**LA STATUE**

Savez-vous ce que vous êtes, Ève ? Vous êtes la porte de l'enfer.<sup>94</sup>

En conclusion, Madeleine est le double de Marie, elle est constamment en contact avec son corps qui la définit, mais seulement à travers le filtre des attentes sociales. Elle vit d'absences et des culpabilités que la société lui attribue : elle est malade, antipatriotique, mauvaise, grosse et pute. À travers ce personnage, Boucher dénonce la nécessité d'un changement social, extérieur, qui suive le changement intérieur de la femme qui devient un individu, atteint par le biais de l'échange d'expériences entre femmes. L'auteure insiste sur la nécessité d'un rapport d'union entre femmes comme étape qui vise au changement et met en scène le dépassement du rapport de conflit entre les trois personnages. D'un point de vue structurel, le glissement vers l'union se réalise par le biais de la gestion des espaces – l'abandon des lieux respectifs en faveur de l'espace neutre – et l'introduction des chansons comme pivot des deux extrêmes, les monologues et les dialogues.

La victime a enfin changé sous constriction afin de dépasser l'immobilité et l'oppression, maintenant il faut faire changer la société.

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, pp. 139-140.

### 1.3. L'écriture et la traduction féministe

#### 1.3.1. La spécificité du Québec

Dans un pays bilingue, il va sans dire que le rapport avec la traduction se développe différemment par rapport aux territoires monolingues. En particulier, la spécificité du bilinguisme du Canada, à partir de son histoire jusqu'à sa configuration actuelle, donne un rôle central à la traduction.

La coexistence du français et de l'anglais en Canada depuis la fin de la guerre de Sept Ans en 1763, qui déclare la cession des territoires français en Amérique du Nord à la Grande-Bretagne, est réglementée à partir de 1969 par la Loi sur les langues officielles : à partir de ce moment-là, les deux langues sont qualifiées de langues officielles dans le gouvernement fédéral. La loi de 1969 et d'autres mesures officielles qui la suivent visent à établir un état d'équité entre les deux langues et à renforcer l'unité nationale par le biais de la promotion du contact entre la culture anglophone et celle francophone. La loi 101, connu comme Charte de la langue française, par exemple, « fait du français *la langue de l'État et de la Loi*, tout en le promouvant comme *la langue normale et habituelle du travail, de l'enseignement, des communications, du commerce et des affaires* »<sup>95</sup>. La Charte de la langue française a été adoptée en 1977 et mise à jour en 2022.

C'est précisément la division entre les deux cultures qui caractérise la particularité du bilinguisme canadien : dès 1792, le Canada divise officiellement en deux le territoire selon un critère linguistique et culturel. C'est ainsi que l'usage des deux langues qui se trouvent à coexister ne dépend pas de variations diachroniques, diastatiques ou diaphasiques mais de variations purement diatopiques. Il s'agit d'un choix territorial et politique.

La configuration du pays sur base linguistique et la longue absence d'un règlement officiel ont fait que seulement une partie de la population soit vraiment bilingue – les habitants de la province du Québec qui ont longtemps subi l'imposition de l'anglais comme seule langue officielle et des communautés francophones situées en territoire anglophone – tandis que la plupart de canadiens, les anglophones, ne connaissent que superficiellement le français, d'où le rôle central de la traduction. La communication de la population canadienne, réunie sous une nation unique, est ainsi confiée à la traduction.

---

<sup>95</sup> Marcel Martel, Martin Pâquet, « L'enjeu linguistique au Québec : Relations de domination et prise de parole citoyenne depuis les années 1960 », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n. 129, 2016, pp. 85-86.

Il s'agit, avant toute chose, d'un résultat de choix politiques qui ont longtemps confiné le français au statut de langue complémentaire à l'anglais et qui opposent toujours de la résistance au bilinguisme, même face à son institutionnalisation, vécu comme une double soumission.<sup>96</sup>

D'un côté, les anglophones refusent l'imposition d'une langue minoritaire à la majorité de la population. De l'autre, les francophones continuent de lutter pour la reconnaissance de l'autonomie de la langue française face à l'anglais et rejettent les rapports de force s'établissant entre les deux, qui font que le français soit perçu comme moins prestigieux et qu'il soit sensible à l'appauvrissement et à la disparition en raison de sa minorité.

À ces raisons linguistiques et sociodémographiques s'ajoutent des preuves démographiques. Puisque le bilinguisme officiel donne aux locuteurs la liberté de choisir leur langue, il ne protège pas le français, majoritaire au Québec, mais minoritaire dans le reste du Canada et en Amérique du Nord, contre l'attraction de l'anglais ; il favorise donc l'unilinguisme des anglophones, l'anglicisation des immigrés et l'assimilation des francophones à l'anglais.<sup>97</sup>

Le défi des Canadiens francophones consiste à défendre leur langue maternelle, le français, en tant que symbole de leur culture, afin de ne pas succomber à la perte de leur identité : la perception serait celle d'un pays composé de neuf provinces anglophones, ayant des situations minoritaires de bilinguisme, et une seule province officiellement francophone qui serait le Québec.

Dans les années 1980, dans un tel contexte particulièrement prolifique pour la traduction, les théories gender et les mouvements féministes donnent naissance à une nouvelle vision de la traduction comme réécriture qui devient un tournant dans les études de traduction. En effet, dans les années de l'expérimentation littéraire et artistique qui vise à participer au débat féministe, les objectifs des écrivaines et des traductrices canadiennes se superposent : il faut dépasser le sexisme linguistique.

Il faudra tout d'abord comprendre ce que nous entendons par « sexisme linguistique ». Le terme souhaite recueillir ici tous les aspects linguistiques qui reflètent la soumission de la femme dans la société et qui font qu'une langue maternelle ne soit pas perçue par une locutrice comme propre ou complètement apte à s'exprimer : « Ils ont dit qu'elle était une langue maternelle. C'était leur langue à eux. Ils l'ont structurée de façon à ce qu'elle ne transmette que leurs volontés

---

<sup>96</sup> Tanya MacNeil, « Le bilinguisme littéraire comme *expérience enrichissante, poétique* », dans *Dalhousie French Studies*, vol. 74/75, 2006, p. 134.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 135.

à eux, leurs philosophies à eux »<sup>98</sup>. Les attentes patriarcales qui s'imposent à la femme influencent le langage féminin au point qu'on peut parler de différentes variantes sur la base du sexe du locuteur pour la plupart des langues existantes, donc d'une langue masculine et d'une langue féminine<sup>99</sup> – il faut souligner que cette dernière n'indique pas un moyen d'expression choisi par la femme mais le reflet d'une société dominée par l'homme et sa propre vision de la femme.

D'après Cardona, cette distinction se fait dans plusieurs niveaux de la langue, à partir de la phonétique et de la morphologie qui dévoilent une image plus convenable et délicate, à savoir plus proprement féminine, du locuteur qui utilise des diminutifs ou des prononciations affectées.<sup>100</sup>

Par ailleurs, d'un point de vue morphologique et lexical, la flexion des noms et des adjectifs est la question la plus débattue dans le contexte d'équité de genre et plus en général de l'inclusivité. Dans ce domaine en particulier, la langue se fait miroir de la vision de la femme comme l'Autre, comme deuxième sexe en rapport de filiation avec le sexe masculin. Dans la langue française, par exemple – mais c'est aussi le cas de l'italien – le système du genre « accorde au masculin un rôle prééminent dû à son statut de genre non marqué »<sup>101</sup>, par conséquent on l'utilise pour indiquer aussi des sujets féminins. Cependant, comme le dit Caroline Criado Perez dans son essai *Invisible Women: Exposing Data Bias in a World Designed for Men*<sup>102</sup>, à la lumière des résultats des tests, il semble qu'on a du mal à concevoir la féminité d'un objet ou d'un sujet, à moins que ce soit explicité visuellement – ce qui s'appuie sur des stéréotypes de genre et qui dans certains cas ne suffit pas – ou grammaticalement.<sup>103</sup> Par exemple, une enquête du 2008, dont les résultats sont reportés dans l'article *Generically Intended, but Specifically Interpreted: When Beauticians, Musicians, and Mechanics are All Men*<sup>104</sup>, démontre que le masculin comme forme neutre donne lieu à une représentation exclusivement masculine plutôt qu'à une représentation neutre ou mixte

---

<sup>98</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 120.

<sup>99</sup> Giorgio Raimondo Cardona, *Introduzione all'etnolinguistica*, UTET Università, Novara, 2006, p. 66.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>101</sup> Michel Roché, « Le masculin est-il plus productif que le féminin ? », dans *Langue Française*, n. 96, 1992, p. 114.

<sup>102</sup> Caroline Criado Perez, *Invisible Women: Exposing Data Bias in a World Designed for Men*, Chatto & Windus, Londres, 2019.

<sup>103</sup> Caroline Criado Perez, *Invisibili: come il nostro mondo ignora le donne in ogni campo. Dati alla mano*, Einaudi, Turin, 2022, pp. 7-8.

<sup>104</sup> Pascal Gyax, Ute Gabriel, Oriane Sarrasin, Jane Oakhill, Alan Garnham, « Generically Intended, but Specifically Interpreted: When Beauticians, Musicians, and Mechanics Are All Men », dans *Language and cognitive processes*, vol. 23, n. 3, 2008.

d'hommes et de femmes. Le masculin marqueur du neutre serait ainsi loin d'être neutre, en revanche, il serait conçu exclusivement comme masculin dans la plupart des cas.

En dernier lieu, Cardona souligne les différences dans le choix lexical dans les langues féminines résultant de toute une série de tabous et limitations qui conduisent à l'emploi d'euphémismes, métaphores ou périphrases. Ce phénomène affecte ainsi non seulement le niveau lexical mais aussi la syntaxe et le choix thématique, d'où la nécessité d'éviter complètement certains sujets s'il est impossible d'en parler à l'aide des stratégies que nous avons nommées. L'exemple le plus évident serait le sujet de la sexualité, notamment avec les termes spécifiques.<sup>105</sup>

À la lumière de la nature fortement masculine de la langue, reflet et source de renforcement du patriarcat, le but des écrivaines et des traductrices est de la démanteler et de créer une langue au service de la libre expression féminine. En particulier, les auteures qui se sont occupées de dénoncer la composante manipulatrice de la langue au Canada sont Nicole Brossard, Louky Bersianik et France Théoret.

Writers took issue with standard language and criticized, rewrote or ignored dictionaries and other established reference materials. They viewed standard syntax and the established literary genres as reflecting and perpetuating patriarchal power structures. They tried to find a new language and new literary forms for women that would reflect and respond to women's realities; they began to criticize and radically change existing language so that it might be rendered useful, rather than inherently dangerous for women.<sup>106</sup>

Le travail littéraire se configure ainsi comme processus de révision et recherche linguistique qui révèle aussi la timidité, l'indécision et la frustration initiales d'une nouvelle création. Les difficultés sont évidentes, voire explicitées, à l'intérieur du texte, comme dans *Journal de l'année passée*<sup>107</sup> de Geneviève Amyot qui souffre la présence des répétitions, ou *Une Voix pour Odile*<sup>108</sup> de Théoret qui prévient le lectorat du processus d'écriture troublé.<sup>109</sup>

Dans cette littérature expérimentale, afin de démanteler et recréer en même temps, les auteures reviennent sur les causes historiques qui ont interdit le développement d'un langage

---

<sup>105</sup> Giorgio Raimondo Cardona, *Introduzione all'etnolinguistica*, *Op. cit.*, pp. 67-68.

<sup>106</sup> Luise von Flotow, *Translation and Gender: Translating in the "Era of Feminism"*, St. Jerome Publishing, University of Ottawa Press, 1997, p. 9.

<sup>107</sup> Geneviève Amyot, *Journal de l'année passée*, VLB éditeur, Montréal, 1978.

<sup>108</sup> France Théoret, *Une Voix pour Odile*, Les Herbes rouges, Montréal, 1978.

<sup>109</sup> Karen Gould, « Setting Words Free: Feminist Writing in Quebec », dans *Signs*, vol. 6, n. 4, 1981, p. 622.

féminin, ce qui permet un voyage psychologique dans l'histoire du patriarcat. Ensuite, elles entament la création d'une langue qui est à la fois ancienne, puisqu'elle est dépourvue de conventions auxquelles adhérer, et nouvelle en tant que moyen de transmission de nouveaux signifiés : une langue « new-ancien ». <sup>110</sup>

L'ancienne-nouvelle langue féministe est capable de se mettre en relation avec le corps de la femme et ses désirs, afin de leurs donner une voix. Au sein de ces expérimentations, les écrivaines commencent à faire coïncider l'écriture et le corps et, par conséquent, à concevoir le processus d'écriture comme acte de naissance, d'accouchement. C'est ainsi que les narrations commencent à se focaliser sur les parties du corps féminin, sur le sein, le vagin, les ovaires, l'utérus et le ventre, mais aussi sur ses états et conditions, donc sur les règles, la masturbation, le secrétions, l'accouchement et la ménopause. <sup>111</sup> De plus, les écrivaines utilisent des stratégies comme la fragmentation du langage ou le détour parodique des mots, la mutation de l'usage du « e » muet pour la formation de néologismes et le démantèlement des termes, afin d'analyser leur signifiés en profondeur. <sup>112</sup>

Quant aux traductrices, d'un côté, elles sont obligées de mettre en place le même processus de démantèlement et récréation dans une langue différente ; de l'autre côté, elles élaborent des réflexions théoriques sur la traduction qui permettraient d'appliquer dans d'autres cas de traduction la même attention au genre dans le langage et de s'imposer en tant que participantes à la création de l'œuvre : en tant que traductrices, elles brisent le silence de la femme, rompent avec la discrétion qui les faisait disparaître derrière le texte et proposent au lectorat une analyse guidée.

Les premiers textes critiques à cet égard apparaissent en 1985, lorsque Carol Maier fait paraître *A Woman in Translation, Reflecting* <sup>113</sup>, et en 1988, année de publication de *Gender and the Metaphorics of Translation* <sup>114</sup> de Lori Chamberlain. Les essais de Maier et Chamberlain, au sein d'une réflexion sur la relation entre la traductrice et le texte, théorisent un nouveau concept de traduction : il s'agit maintenant d'un processus profondément conscient d'analyse et interprétation du texte, suivi d'un renversement du discours lorsqu'il découle du patriarcat ; un processus qui doit être inclusif et créatif ; un processus qui doit être raconté et commenté. Les

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 627.

<sup>111</sup> *Ibid.*, pp. 629-630.

<sup>112</sup> Luise von Flotow, « Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories », dans *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n. 2, 1991, pp. 72-73.

<sup>113</sup> Carol Meier, « A Woman in Translation, Reflecting », dans *Translation Review*, vol. 17, 1985, pp. 4-8.

<sup>114</sup> Lori Chamberlain, « Gender and the Metaphorics of Translation », dans *Signs*, vol. 13, n. 3, 1988, pp. 454-472.

traductrices doivent devenir militantes et dépasser ce que Chamberlain décrit comme une notion masculine de traduction :

Just as texts are conventionally figured in feminine terms, so is language: our "mother tongue." [...] The translator's relationship to this mother figure is outlined in some the same terms that we have already seen-fidelity and chastity-and the fundamental problem remains the same: how to regulate legitimate sexual (authorial) relationships and their progeny.<sup>115</sup>

À partir de cette impulsion, les traductrices canadiennes développent une véritable théorie et pratique de la traduction féministe dont la fondatrice est Barbara Godard. En 1990, elle fait paraître son essai *Theorizing Feminist Discourse/Translation*<sup>116</sup>, où Godard élabore la théorie traductive de la trans(dance)form, à savoir de la traduction comme transformation et performance, en se focalisant sur le rôle actif de la traductrice qui transforme le texte.<sup>117</sup>

Dans ses œuvres, au-delà de souligner l'importance de la traductrice comme de-codificatrice et re-codificatrice du texte et pas comme simple reproductrice d'équivalences, Godard entrelace la traduction et la théorie féministe jusqu'à insérer le processus traductif dans les topos du discours féministe et le concevoir comme une métaphore de la quête de l'identité.<sup>118</sup>

En définitive, dans les années 1980 et 1990, la traduction commence à devenir pour les femmes au Québec une possibilité d'exercer leur pouvoir afin de s'opposer aux signes invisibles mais oppressants du patriarcat. Elles prennent la parole et la font résonner parmi les lignes des textes, elles se font partie active de la création de signifiés textuels et revendiquent le rôle politique de la traduction.

L'empreinte de leur présence se fait explicite dans plusieurs parties du texte et du paratexte. En 1991 – la même année de la parution du manifeste de la traduction féministe de Susanne de Lotbinière-Harwood, *Re-belle et infidèle : la traduction comme pratique de réécriture au féminin*<sup>119</sup> – Luise von Flotow, dans son essai *Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories*<sup>120</sup>,

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 458.

<sup>116</sup> Barbara Godard « Theorizing Feminist Discourse/Translation », dans *Tessera* n. 6 (printemps), 1989, pp. 43-53.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>118</sup> Elena Di Giovanni, Serenella Zanotti, *Donne in traduzione*, Bompiani, Milan, 2018, pp. 27-28.

<sup>119</sup> Susanne de Lotbinière-Harwood, *Re-belle et infidèle : la traduction comme pratique de réécriture au féminin/The Body Bilingual. Translation as a Rewriting in the Feminine*, Les Éditions du Remue-Ménage/The Women's Press, Montréal/Toronto, 1991.

recueille les stratégies les plus communes de la traduction féministe : « supplementing, prefacing and footnoting, and *hijacking* »<sup>121</sup>.

La supplémentation est une interférence de la traductrice dans le texte sous forme de déplacement langagier, qui vise à dénoncer le sexisme de la langue cible – se manifestant de façon similaire ou différente par rapport à la langue source – en adaptant le message du texte original, ce qui conduit jusqu'à une hyper-traduction. Von Flotow souligne la différence d'emploi de cette stratégie dans la traduction féministe et dans la conception de Walter Benjamin qui en avait introduit la notion dans son essai *Die Aufgabe des Übersetzers* :

According to Benjamin the source text is supplemented by its translation, matured, developed, and given an afterlife. This is precisely what happens with supplementation in feminist translation, with the difference that the feminist translator is conscious of her political role as a mediator, whereas Benjamin seems to conceive of a translation, or any work of art for that matter, as apolitical and not primarily destined for an audience.<sup>122</sup>

La préface et les notes de bas de page se situent dans l'intertexte, en dehors du texte, pour recueillir les plusieurs signifiés du texte qui seraient autrement perdus, mais aussi pour laisser la signature de la traductrice qui reflète sur son propre travail. Von Flotow définit cette stratégie comme un outil d'assistance qui véhicule les recherches théoriques.

Quant à l'*hijacking*, le terme – qui signifie littéralement « détournement » – indique une excessive interférence de la traductrice qui a détourné le texte original en employant toutes les stratégies possibles, afin de rendre visible le féminin dans la langue et de véhiculer didactiquement l'idéologie corrigée ou féminisée. Contrairement à la supplémentation, l'*hijacking* modifie le texte dans le but d'introduire une idéologie qui n'appartient pas au texte source.

En guise de conclusion, la nouvelle tradition canadienne de traduction féministe donne une impulsion à une nouvelle notion de traduction et à un nouveau rôle de la femme au sein du travail traductif et à l'intérieur du texte : la traductrice, en tant qu'interprète et créatrice du texte, milite pour la cause féministe à partir de la question langagière et fournit au lectorat un guide didactique et idéologique.

---

<sup>120</sup> Luise von Flotow, « Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories », dans *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n. 2, 1991.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 75.

### 1.3.2. La langue féminine des *Fées ont soif*

Denise Boucher, comme ses contemporaines, donne beaucoup d'importance à la question de la langue et essaie de mettre en lumière le sexisme de la langue française, celle que l'auteure dénomme « langue maternelle » dans la pièce, et de construire une véritable langue féminine.

Le premier choix vers cette direction critique est l'utilisation du joul qui s'alterne au langage poétique. Le terme joul dérive de la prononciation populaire de « cheval » et désigne une manière populaire de parler français au Québec qui se caractérise par la réduction syllabique, l'usage massif de termes anglais, de mots français détournés ou dont le signifié n'est pas attesté dans les dictionnaires.<sup>123</sup> Il ne s'agit pas d'un créole mais d'un dialecte, d'une variation du français qui est associée à la classe ouvrière de Montréal, raison pour laquelle il est perçu négativement. Mais à partir des années 1960, le joul est employé par certains auteurs comme Michel Tremblay, ce qui lui permet d'être reconnu et de prendre une valeur identitaire. L'œuvre qui inaugure l'emploi littéraire du joul est *Les Belles-sœurs*, une pièce de Michel Tremblay publiée en 1965.

L'utilisation du joul permet à Boucher de revendiquer le droit de la femme au relâchement linguistique, voire à la vulgarité, face aux attentes de préservation de la pureté linguistique qui pèsent sur la femme :

Until quite recently, Quebec culture, and particularly that part of it represented by the Catholic church, had traditionally assigned women the critical task of safeguarding "francophone culture" by preserving Catholicism and the French language within the family structure. It was assumed that men were too busy struggling outside the home to make a living to be concerned with cultural and spiritual matters.<sup>124</sup>

Dans *Les Fées ont soif*, le joul est utilisé aussi comme la langue du quotidien, le moyen d'expression le plus naturel, notamment au moment où les émotions s'intensifient. C'est pour cette raison qu'à l'intérieur du texte on trouve différents niveaux de relâchement de la langue : on passe d'une langue poétique et de l'emploi du français standard à une contamination de quelques mots qui glisse ensuite vers des monologues entièrement en joul. Les contaminations se présentent sous différentes formes, à partir de la simple réduction syllabique, des pronoms personnels spécifiques comme « a » qui substitue « elle » et de l'introduction des termes dérivant

---

<sup>123</sup> Tanya MacNeil, « Le bilinguisme littéraire comme *expérience enrichissante, poétique* », *Op. cit.*, p. 135.

<sup>124</sup> Karen Gould, « Setting Words Free: Feminist Writing in Quebec », *Op. cit.*, p. 618.

de l'anglais comme « les bleus » jusqu'à des phrases entières en anglais comme « I'll drink to that ».

Le joual se fait plus strict dans les reconstructions des scènes du quotidien, des scènes violentes, où les actrices incarnent les hommes. Le discours se fait plus direct, plus spécifiquement québécois et plus vulgaire aussi.

### **MADELEINE**

Ch'sais pas c'qui m'garde icitte. À côté d'une bacaisse comme toé qui fa toutt pour s'faire battre. Une vraie masochiste. Si j'voulais, j'aurais rien qu'à faire ça pis j'm'en offrirais deux comme toé. Pas comme toé. Des belles p'tites de dix-huit ans. Pis qui aiment le sexe à part de ça.<sup>125</sup>

Les attentes du patriarcat sont déçues même en ce qui concerne les thèmes et Boucher le fait souvent dans un ton ironique. Elle décide d'aborder l'inédit, tout ce qui concerne le corps féminin et qui a été longtemps stigmatisé, tabouisé, comme les menstruations. Le sujet est exploré d'un point de vue physique, émotif et même social par le biais d'une reconstruction ironique d'un commercial télévisé qui présente une vision réductrice et idyllique des jours des règles, ce qui contraste avec la souffrance, voire la dépression, décrites par les personnages juste avant.

### **LA STATUE** (*Comme une voix de commercial à la télé*)

Ces jours-là, madame, grâce à Tantax, sentez-vous libre. Faites de l'équitation, jouez au tennis, allez vous baigner. Tantax est discret. Tantax vous protège. Tantax vous laisse pleine liberté dans vos mouvements. Ces jours-là, madame, utilisez Tantax. Soyez moderne. Soyez libre. Soyez Tantax.<sup>126</sup>

Marie et Madeleine peuvent ici parler librement des règles, des tampons, des sensations physiques comme le gonflement, la constipation, la lourdeur, les boutons et des conséquences émotives comme la tristesse qui remonte « tu seul, comme un noyé »<sup>127</sup>.

D'autres sujets tabouisés sont la violence subie par les femmes et leur plaisir sexuel. Quant au discours sur la violence, ils utilisent un registre bas, du quotidien, mais surtout un langage grossier et vulgaire.

---

<sup>125</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 112.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>127</sup> *Ibidem.*

En ce qui concerne le plaisir, Boucher exploite notamment le personnage de Madeleine pour réfléchir sur l'acte sexuel et la relation qu'elle entretient avec l'amour, en utilisant des mots comme virginité et sexe, mais aussi des termes très spécifiques liés aux corps, comme spermatozoïdes ou « l'poil d'en d'sourre des bras »<sup>128</sup>, et beaucoup d'appellations vulgaires comme salope, putain, pute, prostituée, guedoune. Ces dernières dénotent une vision négative et préjudiciable – typiquement patriarcale – de la vie sexuelle libre d'une femme.

Une image fortement directe est celle qui assimile Madeleine et son sexe « Je suis un trou. Je suis un grand trou. Un grand trou où ils engouffrent leurs argents »<sup>129</sup>, qui se lie, par sa nature géométrique, à l'image religieuse de l'auréole : « Un grand trou enfermé dans un rond enfermé dans un cercle qui me serre la tête »<sup>130</sup>.

En relation à l'acte sexuel et au rapport avec les hommes, on trouve aussi des réflexions sur l'allure du corps féminin qui devrait être mince : se configure ainsi une image décadente qui se compose autour du terme « chair », de sa présence et absence, d'une « charpente d'os veuve de chair »<sup>131</sup>. Les désirs de plaisir sexuel et de relation amoureuse s'entrelacent dans une image qui se compose à l'aide de mots très vocatifs et visuels et qui s'appuient à la fois à l'imaginaire patriarcal et aux nécessités de la femme de trouver sa propre beauté.

### **MADELEINE**

[...] Je suis comme elle. En quête de beauté. En quête de toutes les qualités de la séduction. Je me désire belle. Je me veux désirable. Et en même temps il faudrait que je sois inatteignable.

Je voudrais que l'on me trouve transparente.

Virginale. Si virginale.

Comme une nonne au visage pâle et aux petites mains douces.

Le couvent. Être préservée du monde et de sa souillure.

J'ai essayé dans mon corps toutes les absences.

Je me voudrais maigre et décharnée. Je me voudrais une charpente d'os veuve de chair.

Je voudrais avoir le moins de corps possible.

Je n'ai jamais été assez grêle et fragile et translucide. J'ai toujours trop de corps.

Et j'aime le gâteau au fromage.

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>130</sup> *Ibidem.*

<sup>131</sup> *Ibid.*, p.99.

Trop de corps pour leur sexe et leurs mains qui demandent et exigent sans cesse. J'ai introjecté, oui, introjecté leurs désirs sans jamais les réaliser. Et j'ai été putain. Pute. Prostituée. Guedoune.<sup>132</sup>

Le glissement entre l'un et l'autre des deux différents désirs démontre qu'il s'agit d'une quête, d'un voyage dans l'intériorité de la femme qui est encore en cours, ce qui se reflète dans le texte non seulement dans le choix du registre, de la variété et de la thématique, mais également en termes de pauses, de répétitions – mais aussi de retours dans différents lieux du texte – d'indécisions et de structure textuelle.

L'incertitude de la recherche est transmise surtout par le biais des nombreuses questions, dont la plupart n'obtiennent pas de réponses – dans certaines cas la réponse est coupée et rien ne suit la formulation initiale « parce que » – ou à travers des répétitions qui se succèdent, tantôt avec quelque variation dans la formulation, tantôt telles quelles. D'un côté, elles servent à trouver la formulation correcte par rapport à la sensation éprouvée et nouvelle par rapport à une langue à démanteler ; de l'autre côté, elles sont nécessaires pour la création d'une nouvelle habitude qui remplace l'ancienne, une sorte d'auto-persuasion et d'entraînement. Le meilleur exemple du constant glissement entre les deux côtés est la succession des trois monologues qui font face aux images de la folle, de la sainte et de l'hystérique : une suite rapide de répétitions du terme qui est dénié et assumée par chacun des personnages comme image de soi.

### **LA STATUE**

Y disent toutt que chus une sainte. Chus pas une sainte. Non chus pas une sainte. Certain que chus pas une sainte. Pas une sainte. Chus pas une sainte. Çartain. Çartain que chus pas sainte. Bon dieu, chus pas une sainte. Chus pas sainte. Chus pas rien qu'une sainte. Y vont voir que chus pas rien qu'une sainte.<sup>133</sup>

Il y a un moment en particulier qu'on pourrait identifier comme celui de la prise de conscience de l'absence de sens des mots prononcés, en tant que mots qui n'appartient pas aux femmes : « Vous avez remarqué? C'est plus sexé qu'lé souliers. Plus sexé? J'sais pas pourquoi... »<sup>134</sup>. Madeleine prononce le mot « sexé » comme il est d'habitude associé à ses bottes

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, pp. 98-99.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 96.

hautes et le répète tout de suite dans une question comme si elle était en train de se demander quel est son signifié et pourquoi elle l'a prononcé, mais la question reste sans réponse.

Le processus de remplacement se renforce lorsque les répétitions s'attachent à la structure textuelle, dont la plus exploitée est le « je » suivi du verbe être afin de prendre conscience de la vision patriarcale et finalement de s'autodéterminer, mais aussi suivi de verbes de sentiment qui expriment les désirs et les espoirs des trois femmes, comme dans le cas de Madeleine reporté plus haut. En tout cas, c'est surtout la focalisation sur la subjectivité et l'intimité personnelles qui continue de se renforcer avec les plusieurs attestations du « je » et du « moi » à l'intérieur du texte qui contrastent avec le pronom personnel masculin « ils » et le possessif « leur ». L'objectif final est celui de donner aux sujets, aux sentiments, aux situations des femmes leur nom, afin de reconnaître leur existence et de pouvoir en parler, en les tamisant au moment où ils ressortent : « Ouvrir les battants des mots. Mal par mal. Culpabilité par culpabilité. Peur par peur »<sup>135</sup>.

Par ailleurs, le texte est parsemé d'indications de *silence* qui ne déterminent pas seulement les pauses visant à donner au public le temps d'absorber ce qui vient d'être mis en scène, mais notamment la division entre le passé et le futur. Les indications sont souvent placées entre une description de la situation oppressant la femme, ce qui est à ce moment-là l'habitude, et l'expression d'un désir de changement. Cela se fait en raison du fait que le silence fait partie de l'oppression même contre laquelle la prise de parole des écrivaines, des actrices et des personnages veut agir.

In three recent dramatic pieces by Denise Boucher, Marie Savard, and a group of feminist writers, repudiations of previously established norms of "feminine" speech, along with condemnations of the silence to which women have fallen prey, have focused the spotlight ever more sharply on the dialectical tension between word/power and silence/weakness. Fears of speaking and being ignored, or not being heard at all, necessarily ripple throughout each play as female characters anxiously strive to establish a dialogue among themselves and other women in the audience.<sup>136</sup>

L'une des premières tentatives de Boucher de montrer le processus de dépassement du silence se fait à travers une image sonore du bruit qui provient d'une muette : « Une muette, ça ne

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, pp. 106-107.

<sup>136</sup> Karen Gould, « Setting Words Free: Feminist Writing in Quebec », *Op. cit.*, p. 632.

parle pas. Et pourtant, j'entends du bruit »<sup>137</sup>. On donne ainsi la possibilité de parlée à une femme qui est censée se taire et le silence des femmes glisse progressivement vers la prise de parole.

En dernier lieu, l'écriture féministe se présente dans *Les Fées ont soif* comme un récipient d'images qui se rallient au corps féminin. C'est le cas, par exemple, de la métaphore sonore « sur le poêle, le café fait des bruits d'entrailles »<sup>138</sup>, ou mieux encore de la phrase « Je suis le fleuve brun des grandes débâcles »<sup>139</sup> qui cache derrière l'image d'une catastrophe naturelle, l'idée de faillite du corps par rapport aux attentes : Madeleine déçoit les attentes de la société chaque fois qu'elle a ses règles, puisque en tant que femme sexuellement active, elle devrait engendrer et respecter les attentes de la maternité. Certaines images s'entrelacent à l'imaginaire religieux, comme la phrase de la statue : « Ils ont dit que la chair était un péché contre l'esprit. Et ils m'ont enfermée au cœur même de la chair de la pomme »<sup>140</sup> où Boucher joue avec le double sens de chair pour mettre en scène la sensation de honte qui se rallie au corps féminin.

En guise de conclusion, Boucher rejoint la vague d'écrivaines féministes qui militent pour dénoncer le sexisme de la langue et tentent d'en créer une nouvelle. Il s'agit d'une tentative initiale qui dénonce fermement les plusieurs aspects du patriarcat – à partir des archétypes exploités par les institutions jusqu'à la forme linguistique, dans toutes ses composantes – et revendique l'autodétermination des femmes et la réappropriation des leurs corps.

---

<sup>137</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 92.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 97.



## 2. LA SETE DELLE FATE

*(Ognuna delle protagoniste è nel proprio luogo.)*

### **LA STATUA**

Sono il deserto che si recita grano dopo grano.

### **MARIA**

Sto filando un pessimo cotone. Non posso cambiare pelle? Non posso cercarmi altrove?

### **MADDALENA**

Sto qui ad occupare il mio tempo. La vita mi fa raggelare.

### **TUTTE E TRE** *(Su un'aria gregoriana)*

eee eee eee eee

eee eee eee eee

esse son così

eee eee eee eee

eee eee eee eee

esse son così

### **LA STATUA**

Sono la leccata della negazione.

### **MARIA**

Sono il condimento stilografico dell'oggetto delle vostre ricerche sociologiche.

### **MADDALENA**

Sono molto cattiva come materia.

### **LA STATUA**

Cos'è che pesa così tanto sulle mie spalle?

### **MARIA**

Sò stufa de prendere el valium.

### **MADDALENA**

Che fatica farse pasare ea bala de jeri.

### **MARIA**

Chi sono io che sarò come se non fossi mai stata?

**MADDALENA**

Sul fuoco, il caffè fa suoni di interiora.

**MARIA**

La sentite la musica delle vecchie pentole bucate?

**LA STATUA**

I veli del tempio sbattono come vecchie bandiere bagnate (*Silenzio*)

L'aria è pesante stasera.

**MARIA**

Mi chiamo Maria. Glorificano le mie maternità, eppure non mi sopportano.

**MADDALENA**

Sono la sancta sanctorum dal cuore d'oro. Che dicano pure, essi. Chi è che è disposto a farsi amare da me?

**LA STATUA**

Sono il deserto che si recita grano dopo grano. Giorno dopo giorno.

**MARIA**

Me sa che prenderò el valium.

**MADDALENA**

Sò straca de bevare.

**MARIA**

L'è sempre i steso. No ghè mai gnente che cambia. E mì che pensava de far mejo de me mare.

**LA STATUA**

Di chi, di me?

**MARIA**

Non mi sono allontanata poi tanto da lei.

**MADDALENA**

Cossa te voresi che cambiasse? Noialtre, forse?

**MARIA** (*ridendo*)

E vedemmo la vittima iniziare a cambiare.

*LASCIANO IL LORO RISPETTIVO LUOGO PER ANDARE VERSO UN LUOGO NEUTRO.*

CANZONE D'ERRANZA

**TUTTE E TRE**

Se di parole tristi e amare

Questa canzone vi può sembrare

Di voci senza illusioni

Di perdite e sconfitte le allusioni

Abbiate pietà di noi

Abbiate pietà di voi

La verità è in esilio

La bellezza lontana in pericolo

L'amore è molto malato

Noi siamo alla ricerca

Dei corpi, dei cuori, delle teste

Di noi vive a metà

Noi donne taciute, donne picchiate

Noi alienate e oltraggiate

Noi odiate e rinnegate

Tutte le passioni bruciate, e la dolce

Penelope ha il suo viaggio

Le paure dei pallidi amanti emergono

Le madri sottratte ai loro corpi

Ci hanno private dei nostri tesori

Le mani stringono il vuoto

Le onde si infrangono invano sui nostri seni

Se di parole tristi e amare

Questa canzone vi può sembrare

Di voci senza illusioni

Di perdite e sconfitte le allusioni

Abbiate pietà di noi

Abbiate pietà di voi

Noi tutte siamo donne perdute  
Pazze, insensate, sconosciute  
Che cosa ci facciamo su questa terra  
Violenta e scandalosa?  
È possibile cambiare una fatalità?

**MADDALENA** (*Parlato.*)

Facciamo appello a te, Ersilia Majno  
A te Sibilla Aleramo, a te Saviana Scalfi,  
A te Teresa Raquin, a te Elena Lucrezia Corner  
A te Pierrette Lorrain, a te Carla Lonzi  
A te Justine di De Sade, a te Robert Owen

**MARIA** (*Parlato.*)

Facciamo appello a te Marianna Ucrìa  
A te Ketty La Rocca, a te Emma Baeri  
A te Grazia Deledda, a te Michela Murgia  
A te Maria Montessori, a te Alba de Céspedes  
A te Artemisia Gentileschi, Marco Pannella

**LA STATUA** (*Parlato.*)

Facciamo appello a te Simone de Beauvoir  
A te Colette, a te Nilde Iotti  
A te Ada Negri, a te Anna Maria Mozzoni  
A te Giovanna d'Arco Franca Rame  
A te Elvira Banotti e a te Jo March

Se di parole che possono spezzare  
Questa canzone vi può sembrare  
Di voci colme di illusioni  
Di ricerche e preghiere le allusioni  
Abbate cura di noi  
Abbate cura di voi

OGNUNA NEL PROPRIO LUOGO

**LA STATUA**

C'era una volta un giorno. Quel giorno è oggi e io comincio a decantare tutto l'Angelus.

**MARIA**

Casa mia è pulita pulita pulitissima. Mi chiamo Maria. Faccio commissioni. Mi hai incontrato al centro commerciale.

**MADDALENA**

Lancio gli spermatozoi dalla finestra. (*Silenzi*o)

Spiacente, i suoi tre minuti sono trascorsi. (*Silenzi*o)

Ad ogni luna piena, insieme al mio sangue cola sempre ogni vostra progenie.

Povera patria.

**LA STATUA**

Come dicevo a Fatima: Povera Italia!

**MADDALENA**

Spiacente, i suoi tre minuti sono trascorsi.

**MARIA**

Al centro commerciale vendono dei bei costumi da bagno. Dei piccoli bikini.

Non potrei mai stare sola in riva al mare. Ho troppa paura. Le onde vengono verso di me. Vogliono parlarmi. Non vorrei mai stare sola in riva al mare. Ho troppa paura. Le onde potrebbero prendermi nelle loro pieghe e portarmi laddove non vorrei mai andare. Sono una donna di pene.

**LA STATUA**

Le pene di chi?

**MARIA**

Ascolto la radio. Vado in Florida con mio marito in inverno. Gioca a golf.

**LA STATUA** (*Canta*)

Un giorno il mio principe arriverà.

**MADDALENA**

Nell'*educandato*, erano state loro a dirmi: Maddalena, fai di te una donna.

Non ho mai saputo cosa volesse dire. (*Silenzi*o)

Sono il flusso marrone delle grandi rovine.

Del caffè secco sul fondo di una tazza che non è mai stata lavata da nessuno.

Sono un buco. Sono un grande buco. Un grande buco dove essi riversano il loro denaro.

Un grande buco chiuso in un tondo chiuso in un cerchio che mi stringe la testa.

Non ho gli occhi davanti al buco. Ci sono giorni in cui vorrei credere all'amore.  
Prima di lasciarmi andare nel mondo, nell'educandato hanno deciso di farmi curare.  
Il caro strizzacervelli voleva venire a letto con me. Che poi, mi sembra ironico per un voyeur.  
Ciò, ghé gò dito: par tì, caro 'l me bauco, i xe mie euro.  
E boom.  
El gà pensà che jero grave. Gà dito che jero irrecuperabile.  
Pò, no 'l gà più volu védarme.  
È così che sono diventata una donna di piacere.

### **LA STATUA**

Il piacere di chi?

### **MADDALENA**

Ci sono dei giorni in cui c'è qualcosa in me che vorrebbe credere all'amore.

### **LA STATUA**

Un giorno il mio principe arriverà.

### **MARIA**

Cosa volevo a dodici anni? L'adolescenza è una malattia. Tanto meglio non ricordarsene. Meno desideri avrò, più sarò adulta. Niente paura. Credo di non avere più ALCUN DESIDERIO. Al di fuori di quelli che mi date voi. Nelle scoperte, ciò che mi interessa, sono i nuovi detersivi che rendono la biancheria ancora più bianca, più pulita. Il detersivo per piatti che lascia le mani morbide. Come se voi non li lavaste. Cosa potrei chiedere di più dalla vita?  
E di mariti ce ne sono di peggiori del mio. E a cosa serve un marito?

### **MARIA CANTA:** *(Nel luogo neutro)*

Mio padre mi ha dato un marito  
Che spirito santo amen  
Tuca tuca tuca  
Me l'ha dato corto,  
Tanto tanto ah  
E quando a letto lo perdo lui fa cucù  
Tuca tuca tuca  
Il cuculo è corto  
Tanto tanto tanto ah  
*(Maria resta nel luogo neutro)*

### **LA STATUA**

*(Al posto di un rosario, ha una grossa catena tra le dita)*

Io sono un'immagine. Sono un ritratto

Ho entrambi i piedi nel gesso.

Io sono la regina del nulla. Sono la porta sul vuoto.

Io sono il matrimonio bianco dei preti.

Io sono la pecora bianca mai tosata.

Io sono l'amara stella madre

Io sono il sogno della candeggina

Io sono lo specchio dell'ingiustizia. Sono la sede della schiavitù. Sono il vaso sacro introvabile.

Io sono l'oscurità dell'ignoranza.

Io sono la perdita bianca e senza profitto di tutte le donne.

Io sono la soccorritrice degli stupidi. Sono il rifugio degli inutili.

Io sono lo strumento dell'impotenza.

Io sono il simbolo corrotto dell'abnegazione corrotta.

Io sono un silenzio più opprimente e più oppressivo di tutte le parole.

Io sono il giogo dei gelosi della carne.

Io sono l'immagine immaginata. Sono colei che non ha corpo.

Io sono colei che non sanguina mai.

**MARIA** *(Canta Gli Uomini non cambiano di Mia Martini)*

Gli uomini non cambiano

Prima parlano d'amore

E poi ti lasciano da sola

*(Maria torna nel suo luogo)*

**LA STATUA**

Mi è stato dato un uccello per marito

Mi è stato rubato il figlio, secolo dopo secolo

Gli è stato dato un padre single geloso ed eterno

Sono stata scolpita nel marmo e mi è stato fatto gravare tutto il mio peso sul serpente.

Sono il grande alibi dell'assenza di desiderio.

Mi è stato dato un uccello per marito

Sono stata scolpita nel marmo e mi è stato fatto gravare tutto il mio peso sul serpente.

*(Silenzio)*

Nessuno spezza la mia immagine.

Vengo rigenerata incessantemente.

Chi scruterà la mia immagine?

Non ho forse una figlia da qualche parte che mi libererà? Che mi sverginerà?

*(La statua si libera del suo rosario che fa un rumore enorme, sproporzionato rispetto alla realtà)*

## **MADDALENA**

Le mute non parlano. Eppure, sento dei rumori.

## **LA STATUA**

Nel nome del padre e del figlio e dell'uccello.

Brr. L'aria ha un che di pesante. C'è umido nella mia statua.

Sono nell'albero. Con i nidi.

Mi guardo guardarmi essere stata Eva.

Mi guardo guardarlo essere stato Adamo.

Mi guardo guardare ciò che non è mai esistito.

Mi guardo guardare il suo pomo d'Adamo che sale e che scende sempre più veloce mentre mi sente.

## **MARIA**

Ho in gola un canto.

Ho in gola un cuculo che mangia il mio canto.

Ho in testa un'idea.

Ho in testa un ordine che mangia la mia idea.

## **MADDALENA** *(Andando verso il luogo neutro)*

Ho dello sterco sulla soglia del cuore che mi impedisce di cantare il mio piacere.

Ho i piedi incollati in una merda che mi impedisce di trastullarmi in liiiiiiiiiiiibertà.

Perché.

## **LA STATUA**

Per parlare bisogna scendere dall'albero.

## **LA CANZONE DI MADDALENA**

## **MADDALENA**

I ragazzi non mi guardano più

Ho perso almeno 10 chilogrammi

Mia mamma non mi scrive più

Bevo il liquido che mi sprogrammi

Le mie amiche sono tutte sposate  
Io proprio non ce l'ho fatta  
Non ho mai sognato le lunghe navate  
E ora sono condannata come una morta.

Avevo paura di mettere al mondo  
Non ho mai detto ai miei amanti in fondo  
Quando ho abortito  
Neanche allora hanno sentito

Ci dev'essere il ragazzo giusto  
Per cui non provo disgusto  
Lo aspetto bevendo  
Dai miei anni fuggendo.

A meno che non vada in città  
Dove ci sono più possibilità  
Potrei incontrare uno sconosciuto  
Qualcosa di non poi così male

Ma sono solamente una sguadrina  
Che di quando in quando blatera  
Che vorrebbe la chiamassero mamma  
E con un marito che la venera.

### **LA STATUA**

Per parlare bisogna scendere dall'albero.  
*(Maddalena e Maria si parlano come da un balcone all'altro)*

### **MADDALENA**

Dio mio, è tutta sola, anche lei.  
Ci facciamo un bicchiere insieme?  
Venga a prendere una birra con me.

### **MARIA**

Ea ringrassio ma no poso.  
No poso mìa smissiarla col valium.

### **MADDALENA**

Vado a farne un bicière da sola. Sò abituà. Sò abituà, prima de tuto.

No acèto clienti uncuò.

No gò bisonio de nasconderlo. Credo che abbia capito queo che facevo.

Sò stufa uncuò.

Go 'na tristessa.

Me colpisse un paro de volte l'ano.

Di solito riesso a stiparla dentro de mì.

Ma ogni tanto ea torna da ea soea, come na negà.

Forse l'è 'e mestruassion.

Mì, có sò malà... xe fàzile...

**LA STATUA** (*Come una voce da spot pubblicitario televisivo*)

In quei giorni, sentiti libera grazie a Tantax. Vai a cavallo, gioca a tennis, fai il bagno. Tantax è discreto. Tantax ti protegge. Tantax ti lascia libera di muoverti come vuoi. In quei giorni, usa Tantax. Sii moderna. Sii libera. Sii Tantax.

**MADDALENA**

Non so sa sì come mì in quei giorni... ma non mi convinceranno mai che i tamponi sono come vitamine o multicentrum. Mì, in quei momenti, a sò gonfia, costipà, depressa. No xe complicà, me sararia tuta sola in tea me camara. Pò, sararia 'e persiane. Inveze ea?

**MARIA**

Compagna. So sempre có 'l riva. Me sento pesante. Me fa sempre venir fora un grande brufolo int'el viso, propio chi. Inte quei jorni, no vago fora.

**MADDALENA**

Anca senza, no me pare che ea esca pò tanto speso. Me pare che ea sia sempre chi.

**MARIA**

A volte vago fora. Ma chel tanto pa 'ndare a fare spese. Có che no ne poso più de stare tuta sola.

No xe complicà, vago fora có che me ritrovo a parlar co 'i muri, par aria.

Ieri matina, me so trovà a parlare col tostapan.

**MADDALENA** (*Ridendo*)

Mio caro tostapane, se stamattina ti parlo è per dirti... (*Risate*)

**LA STATUA**

Eà fémena: che eà piasa, che eà tasa e che eà staga casa.

**MARIA**

Lei sembra essere sempre di buon umore.

**MADDALENA**

Ho una certa predisposizione positiva.

**MARIA**

È sempre ben vestita. Ci ho fatto caso. Ha anche ogni genere di stivale.

**MADDALENA**

Sì, ho un sacco di stivali in cuoio e in vinile. Di tutti i colori. Soprattutto con il tacco. Ci ha fatto caso? Xe più sexy dele scarpe base. Più sexy? Non so parché...

Bevemoghe su.

Lei mi sembra un po' sciupata.

**MARIE**

Eppure, sono in buona salute. Dev'esser ea noja a darne sta ziera. Me rompo sempre de pì, a quanto pare.

'Na volta fate 'e pulizie...

Ea television me attira sempre manco.

Anca i film d'amore.

No so cossa farghe de 'a me sgussa de pele.

**LA STATUA**

Sono stati loro a dirmi che la carne era un peccato contro lo spirito. E mi hanno rinchiusa nel cuore stesso della polpa carnosa della mela.

**VERSO IL LUOGO NEUTRO****MARIA**

Tra il fornello e il frigorifero

Tra il frigorifero e il fornello

Ti aspetto e prendo la pillola

Prendo la pillola tra il fornello e il frigorifero

E ti aspetto

Tra il frigorifero e il fornello

Tra il fornello e il frigorifero

Ti aspetto e prendo la pillola

I muri si restringono su di me

E prendo la pillola

*(Silenzio)*

È strano. Ho due figli ed è come se la mia carne non fosse mai stata attraversata. Perché una madre non avrebbe goduto?

Dove devo tornare in me stessa per godere?

## **LA STATUA**

Povera piccola, forse hai goduto. Forse l'hai dimenticato. Negli ospedali psichiatrici, ci sono un sacco di donne che si credono me. Hanno dimenticato ciò che sono loro. Mi hanno incastonata nel tuo corpo a forza di immagini e medagliette, a forza di ricatti e minacce e promesse. Devo proprio uscire da qui.

## **MADDALENA** *(Nel luogo neutro)*

Ho fatto l'amore in quel luogo, in quel posto, a quell'ora con Don Giovanni

Ho fatto l'amore in quel luogo, in quel posto, a quell'ora con Casanova

Ho fatto l'amore in quel luogo, in quel posto, a quell'ora con Abélard

Ho fatto l'amore in quel luogo, in quel posto, a quell'ora con Fantômas

Ho fatto l'amore in quel luogo, in quel posto, a quell'ora con il grande pan

Ho fatto l'amore in quel luogo, in quel posto, a quell'ora con Tarzan

e se non sono più verginella, sono ancora morsa dal gusto della verginità.

*(Cantato):* La chiamavano bocca di rosa metteva l'amore sopra ogni cosa. C'è chi l'amore lo fa per noia, chi se lo sceglie per professione, bocca di rosa né l'uno né l'altro, lei lo faceva per solitudine.

Io Marilyn Monroe la capisco...

Sono come lei. In cerca di bellezza.

In cerca di tutte le qualità della seduzione. Mi desidero bella. Mi voglio desiderabile. E allo stesso tempo dovrei essere irraggiungibile.

Vorrei che mi si scoprisse trasparente.

Verginale. Così verginale.

Come una suora dal viso pallido e dalle manine dolci.

Il convento. Essere preservata dal mondo e dalla sua impurità.

Ho sperimentato sul mio corpo ogni tipo di assenza.

Mi vorrei magra e scarna. Mi vorrei una serpentina di ossa vedova di carne.

Vorrei avere meno corpo possibile.

Non sono mai stata abbastanza gracile e fragile e traslucida. Ho sempre avuto troppo corpo.

E amo la cheesecake.

Troppo corpo per il loro sesso e le loro mani che chiedono ed esigono incessantemente. Ho introiettato, sì, introiettato i loro desideri senza mai rendermi conto. E sono stata una puttana. Troia. Prostituta. Sgualdrina.

Sono affondata nelle loro perversioni senza mai trovare le mie.

È da così tanto tempo che mi aspetto.

OGNUNA NEL PROPRIO LUOGO

**LA STATUA**

Aspettare

**MARIA**

Aspettare

**MADDALENA**

Aspettare

**LA STATUA**

Parlare da sola.

**MARIA**

Aspettare niente.

**MADDALENA**

Non amare nessuno.

**LA STATUA**

Parlare.

**MARIA**

Cantare

**MADDALENA**

Ballare

**LA STATUA**

Amore.

**MARIA**

L'allegria.

**MADDALENA**

La libertà

**LA STATUA**

Aspettare.

**MARIA**

Annoiarsi.

**MADDALENA**

Piangere.

**LA STATUA**

Perché.

*(Silenzio)*

**MARIA**

Chi sono io.

**MADDALENA**

Chi sono io.

*(Tutte e tre indossano delle camicie di forza andando verso un luogo neutro)*

LA CANZONE DELLE CONDIZIONI

**LA STATUA**

Diciamo che

Io sia la più bella del mondo

**MADDALENA**

Mettiamo che

Io sia la più sottile del mondo

**MARIA**

Diciamo che

Io sia colei che non invecchia mai

**LA STATUA**

Mettiamo che

Tutti i miei capelli siano capelli biondi

**MARIA**

Diciamo che

Io non faccia pensare a mia madre

### **MADDALENA**

Mettiamo che

Io abbia le lunghe cosce da ninfa

Diciamo che

Io non abbia mai il ciclo rosso

### **MARIA**

Mettiamo che

Io metta al mondo creature a volontà

Diciamo che

Io sia una moglie d'abbandono

### **LA STATUA**

Mettiamo che

Io abbia l'aspetto di una suora

Diciamo che

Io sia una compagna perfetta

Mettiamo che

Io non sia Angela Davis

Diciamo che

Io non sia Ilaria Cucchi

### **TUTTE E TRE**

Mettiamo che

Io non sia un rompicapo

### **MADDALENA**

Diciamo che

La più sottomessa di tutte sia io

### **MARIA**

Mettiamo che

Io brilli come una vergine santa.

### **MADDALENA**

Diciamo che

Io diventi il tuo miglior materasso

### **TUTTE E TRE**

Diciamo che

Mettiamo che

Diciamo allora

Supponiamo

### **MARIA**

Pensi che sarei fortunata?

### **MADDALENA**

Pensi che sarei fortunata?

### **LA STATUA**

Pensi che sarei fortunata?

### **TUTTE E TRE**

Diciamo che

Mettiamo che

Diciamo allora

Supponiamo

### **MARIA**

Pensi che il dottore mi dimetterebbe?

### **MADDALENA**

Pensi che il dottore mi dimetterebbe?

### **LA STATUA**

Pensi che il dottore mi dimetterebbe?

### **MADDALENA**

I dise tuti che te sì mata.

### **MARIA**

I dise tuti che sò mata. No sò mia 'na mata. No, no sò mia 'na mata mì. Sò sicura da no essere 'na mata. Mia 'na mata. No sò mia 'na mata. Sò sicura. Sò sicura da no essere 'na mata. Ostia, no sò mata. No sò mata. No sò altro che 'na mata. I 'o vedarà che no sò altro che 'na mata.

### **LA STATUA**

I dise tuti che sò ‘na santa. No sò mia ‘na santa. No, no sò mia ‘na santa mì. Sò sicura da no  
essare ‘na santa. Mia ‘na santa. No sò mia ‘na santa. Sò sicura. Sò sicura da no essare ‘na santa.  
Ostia, no sò santa. No so santa. No sò altro che ‘na santa. I ‘o vedarà che no sò altro che ‘na  
santa.

**MADDALENA**

I dise tuti che sò ‘na sclerà. No sò mia ‘na sclerà. No, no sò mia ‘na sclerà mì. Sò sicura da no  
essare ‘na sclerà. Mia ‘na sclerà. No sò mia ‘na sclerà. Sò sicura. Sò sicura da no essare ‘na sclerà.  
Ostia, no sò sclerà. No so sclerà. No sò altro che ‘na sclerà. I ‘o vedarà che no sò altro che ‘na  
sclerà.

**MARIA**

Però ho paura.

*(Lentamente verso il luogo neutro)*

SU UNA MELODIA DI FILASTROCCA

**LA STATUA**

Paura.

**MARIA**

Paura di essere pazza.

**MADDALENA**

Paura di essere sola.

**MARIA**

Paura di essere brutta.

**MADDALENA**

Paura di essere troppo grossa.

**LA STATUA**

Paura di saperne troppo.

**MARIA**

Paura di toccarmi.

**MADDALENA**

Paura di ridere troppo.

**MARIA**

Paura di piangere.

**LA STATUA**

Paura di parlare.

**MARIA**

Paura di farmi deridere.

**MADDALENA**

Paura di essere una squaldrina.

**MARIA**

Paura di essere frigida.

**MADDALENA**

Paura di godere.

**MARIA**

Paura di non godere.

**MADDALENA**

Paura di essere libera.

**MARIA**

Paura di lui.

**LA STATUA**

Paura di sorridere.

**LA STATUA**

Paura.

**MARIA**

Timore.

**MADDALENA**

Terrore.

**LA STATUA**

Spavento.

**MARIA**

Parliamo, Parliamo. Parliamo. Parole.

Inni. Canti. Balli. Risate. Lacrime.

Spariamo sui muri del silenzio.

### **LA STATUA**

Aprire i battenti delle parole. Male per male.

Colpevolezza per colpevolezza. Paura per paura.

### **MADDALENA**

Timore. Strizza. Paura. Terrore. Spavento. Panico.

### **MARIA**

L'attacco di panico. Si gonfia. Si insinua in tutte le nostre ossa.

### **LA STATUA**

Basta spaventarmi.

### **MARIA**

Basta turbarmi.

### **MADDALENA**

Finissila de rompare.

### **MARIA**

Oh, nonnina! Che bocca grande che hai!

### **LA STATUA**

*(Con una ridente voce profonda da Babbo Natale)*

Oh! Oh! Oh! È per mangiarvi meglio, bambine mie.

### **MARIA E MADDALENA** *(Correndo verso il luogo neutro)*

Mamma, ho paura.

### **CANZONE A BABBO NATALE**

### **MARIA**

Quando scendi giù

Dal lungo mio

Camin

E non suoni

Alla porta

Caro 'l me babo Nadal

Regali no ghi n'è  
par mè che esco  
da 'l to gran sacco

Mi non sò mia  
Un so gingìo  
Ma babo Nadal  
No eo vede mia

La fatina  
'Tua aiutante  
Congela fuori  
Tutta sola  
Perché perché?

La neve  
Bianca cade giù  
Malvoluta  
Mal accolta  
Sull'angoscia

Il dolore  
Di un uccello  
Perso dimenticato

Quando scendi giù  
Dal lungo mio  
Camin  
E non suoni  
Alla porta  
Caro 'l me babo Nadal  
Regali no ghi n'è  
par mè che esco  
da 'l to gran sacco

Mi no sò partìa  
Alla fine no sò partìa  
Però però

Però gavea pensà  
Che dei putèi  
Ne gavarìa ricusio  
Dei bei picinini  
Ne farìa tornare amighi  
Parché? Parché?

Tì te manchi a mì  
Mì me manco a mì  
Me manca i nostri amor  
Me manca i nostri amor

Nell'angoscia  
La tua fatina  
Congela fuori  
Tutta sola  
Tutta sola  
Avevo creduto a Babbo Natale.

*(Maria piange. È abbattuta e rannicchiata)*

### **MADDALENA**

Dio mio, Maria. Che ti succede?

### **MARIA**

Mi ha picchiata. È rientrato ubriaco questa mattina. Voleva subito la sua colazione.

*(La statua e Maddalena interpretano il marito)*

### **LA STATUA**

Bóte de 'na dona.

### **MADDALENA**

I toast, i se brusa.

### **LA STATUA**

Mona.

### **MADDALENA**

Te si davvero inbranà.

**MARIA**

Ti ho aspettato tuta ea note.

**LA STATUA**

Gheto idea de quanto te me costi de pan brusà ogni ano? Par fortuna che i dixè che ‘e fémene xe come eà carta: costa pì riciclarla che torghene de nova.

**MARIA**

Non sono riuscita a chiudere occhio.

**MADDALENA**

Teto vista inte’l muso?

**MARIA**

Mario, Mario Ti ho spetato tuta ea note. No sò sta bona da chiudere ocio. Gèro preoccupà. No te rientravi. Ti ho spetato.

**MADDALENA**

Te m’è spetà. Te sì fora a spétare però. Sito mata? Te pari me mare. Cavate, dio can. Sò stufo da vedarte. Insemenia.

**MARIA**

Mario, Mario

**LA STATUA**

No trovo ‘e me camise pulie.

**MADDALENA**

Dove xe ‘e me calze?

**MARIA**

Mario, Mario

**LA STATUA**

Te te si rasà de novo ‘e xene col me raso, mata del casso.

**MARIA**

Mario, Mario

**MADDALENA**

Ea me colassion riva? E portame na bira inte’l mentre. Có un fià de suco.

**MARIA**

Sì, sì Mario

**LA STATUA**

Finissila da piazzare e porta chi.

**MADDALENA**

Gò lavorà tuta ea note có dei mona par chel contrato e vardà come che te me rizevi.

**MARIA**

Mario, Mario. Parlame có più tranquillità. No sta urlarme insulti. Te me fe stare male.

**MADDALENA**

Ghen 'o fin sora i cavei de 'e putane come ti.

**LA STATUA**

'E mantegnemo e có tornemo casa 'e gà i oci rosi. Diàvolo can, 'e xe fora.

*(Rumori di colpi. Clac clac...)*

Fèmene, cani e bacaeà pi tei bati, pi i vien boni.

'E fèmene crea ea vita, noialtri ghe ea toemo.

**MARIA**

Mario, Mario. No, Mario.

**MADDALENA**

No sò mia cossa xe che me fa restare chi. Vizin à 'na bóte come ti che fa de tuto par farse bàtare.

'Na vera malà. Sa mì volese, no dovaria far altro e ne gavaria do come ti. Gnan come ti. De 'e bee tose de disdot'ani. E che par de pi 'e ama el seso.

**LA STATUA**

E che par de pi 'e ama el seso

**MADDALENA**

Tute 'e sere ea stesa roba, có ca torno. Te me dirè che te gò batù. A te sì ti ea repsonsabie. A te cori in coste ae bòte. 'Na vera mata. Cavate, dio can. No te vojo pi vedare. Va via. Cavate.

**MARIA**

Mario, Mario.

Io ti amo. Lo sai.

**LA STATUA**

Le donne hanno sempre amato i disgustosi.

**MARIA**

Un uomo. Un marito. Un brutto.

E l'amore?

**MADDALENA** *(Nel suo luogo)*

L'amore! È il loro racket della protezione.

Sono tutti dei papponi.

Chi pì ama pì bastona.

**MARIA**

Ma cosa gli passa per la testa?

**MADDALENA**

Pa' ea zuca? No ghe pasa gnente. Ea so zucca non xe altro che 'n garage dove conserva el so prezioso fal-lo.

**LA STATUA** *(Nel suo luogo di Statua)*

Sono l'Immacolata, in tutte le loro concezioni.

Sono la disarticolata, in tutte le loro ossessioni.

Gli uomini hanno paura di quello che cresce loro tra le gambe.

È per questo che ti picchiano. È per questo che mi hanno inventata.

Quando avevano paura del vuoto, avevano già inventato Dio.

**MARIA**

Ma che ci faccio ancora qui?

Aspetto che mi uccida?

Forse non l'ho mai conosciuto.

Non l'ho mai capito.

Dev'essere colpa mia se lo innervosisco tanto. Devo fare attenzione. Vorrebbe tanto mettere al mondo altre creature sue ...

Credo che questo ci potrebbe far riavvicinare.

**MADDALENA**

Allora parla alla Regina-Madre.

*(La statua cammina verso il suo luogo neutro. Canta.)*

**LA BALLATA DEGLI UCCELLI**

Quando passa il grande corvide blu  
Con le rose rosse nel becco  
Mi riempie di promesse  
Rimane l'amore mio grande che fu  
Mi insegna il modo  
Mi insegna ad amare  
Mi darà la luna  
Il sole tra le mani.

#### RITORNELLO

Non appartengo agli uomini  
Non appartengo alle donne  
Non appartengo al denaro  
Appartengo agli uccelli  
  
Quando vola la colomba  
Sopra il mio letto  
La sua ombra mi sveglia  
Seduce le mie orecchie fiorisce i miei roseti  
Oh, bella, non abbia paura  
Non restituisca l'anima  
Il mio ventre si è gonfiato  
E l'uccello volatilizzato

#### RITORNELLO

Non appartengo agli uomini  
Non appartengo alle donne  
Non appartengo al denaro  
Appartengo agli uccelli  
  
Quando volano gli avvoltoi  
C'è una croce nel mio pianto  
I giudici l'hanno dato  
I carnefici inchiodato  
alla gogna  
Il volo nero dei corvi  
Lacera gli spazi

La mia vita è tutta dissanguata  
E il merlo l'ha compianta

#### RITORNELLO

Non appartengo agli uomini  
Non appartengo alle donne  
Non appartengo al denaro  
Appartengo agli uccelli

Quando canta l'usignolo  
Lo senti il mio messaggio?  
Racconta le mie sofferenze  
Per aver amato troppo,  
Dunque, qual è il vantaggio?  
Il mio amante mi ha lasciata  
E cara la mia piccoletta  
Figlia mia stai ascoltando?  
Tua madre è allo sbando  
Quale passerotto l'ha beccata?

#### MARIA

Aaaah... mi sento come una scatola di cereali.  
*(Due culle. Una rosa, un occhio nero)*

Forse, se il piccolino della mamma  
Se aprisse la scatola di cereali, dentro ci troverebbe un bel giocattolino o l'immagine di un  
giocatore di calcio. Il bel piccolino di mamma. È gentile sua mamma. È la più bella del mondo.  
Com'è bello il piccolino della mamma.

El bel putin de so mama, xe 'n bel bambin Gesù? Cucci cucci.

Te sì 'n bel omanéto.

Có 'l cresarà sarà amigo de so mama?

Có l'omanéto cresarà sarà... sarà forte come... come... come so mama? O come Tarzan?

Farà ancora il riposino l'ometto!

Mi sento come un impasto per il pane che non vuole lievitare. Eppure, è primavera. Non ho delle  
molle. La maternità non mi tiene certo in forma. Devo essere anormale. Mi chiedo se la mia vita  
sarà sempre così.

C'era una volta un ragazzino molto molto forte. Giocava fuori. Il vento forte voleva buttarlo a terra. Ma il ragazzino era più veloce e più resistente e più forte del vento.

Si batté a lungo con il vento.

Poi si mise a correre veloce veloce veloce. Entrò in casa e chiuse la porta prima che il vento potesse infilarsi dietro di lui.

E il ragazzino forte si gettò tra le braccia della sua mamma per raccontarle quanto era forte.

Me sento sema. Inutile. No go voja de gnente. Sto putin, anca có 'l dorme, el me cava tute 'e fòrse. Mamina. E tì, come gheto fato?

*(Maddalena ride dolcemente)*

**MADDALENA** *(Nel suo luogo)*

C'era una volta una pasta per la pizza leggera come una ragazzina che roteava sull'estremità del braccio di un pizzaiolo che sapeva far volteggiare la pasta. La pasta, come la ragazzina, prese lo slancio. E con questo slancio, la ragazzina trasportata da un movimento sempre più rapido si mise a volare e riuscì a fuggire molto molto in alto nel cielo. E il pizzaiolo ancora cerca la sua pasta.

L'avrei voluta una mia creatura?

Una bella bambina.

Da lui, dal mio bel ragazzo dei miei diciotto anni, da lui. Ah, sì!

Se mi avesse amata più a lungo.

Ah! Vorrei cullarmi come si culla un bimbo. Lentamente. Dolcemente.

Avere quel profumo di carne fresca tra le braccia.

Una bambina.

Due bambine.

E anche un ometto.

**LA STATUA**

El matrimonio no xe bèò, se no ghe xe 'n putèò.

**MADDALENA**

Tre creature. Avrei voluto avere tre creature. Ah! Voglio essere cullata come si culla una creaturina. Delle creaturine. Dei lettini. Delle manine.

Delle vocine che dicono: mammina.

“Filastrocca della mamma che cancella ogni mio dramma. Lei soddisfa i miei bisogni, nutre me con i miei sogni; lascia indietro la carriera per dar luce alla mia sera.”

Ah! Voglio essere cullata come si culla una creaturina.

Vi cullo tutte creaturine mie che non ho avuto. (Silenzio)

Nella sua scatola, accanto al mio letto, quando la mia micia ha i suoi piccoli, ho l'impressione che tutte le stelle si mettano a piovere.

*(Silenzio)*

Una bel bicchiere di grappa, per favore, la fata ha sete.

### **LA STATUA**

Tutte le mie creature mi sono state sottratte.

Tutte le mie creature mi sono state strappate.

Mi avevano inventata, vergine, per toccare la parte di Dio che apparteneva a loro.

### **MARIA**

Caro il mio psichiatra, non è mio padre che sto cercando. Lui lo conosco. È mia madre che sto cercando. La mia simile. La mia simile. Mia madre, la mia straniera. Mamma, chi è che ci ha divise? Te da me? Te in te?

### **LA STATUA**

Tu, io.

### **MARIA**

Tu

### **LA STATUA**

Io

### **MARIA**

Tu, dividere in te stessa? E io in me stessa?

### **LA STATUA**

Io. Tu.

### **MARIA**

Mamma. Tu mi hai insegnato a essere ordinata, femminile e distinta. E pura. Fino alla neutralità.

### **LA STATUA**

Io?

### **MARIA**

Sono rimasta incastrata nelle tue storie.

So che hai pianto tanto. Hai pianto ma non hai imparato nulla dalle tue lacrime. Per la morale, mamma. Qual è la loro morale? Mi hai detto: siamo sempre serve di qualcuno. A me non va. Io lo amo il piccolo. Ma tutto il giorno, tutta sola con lui, mamma, io non ce la faccio. Mi stanco. Mamma. Io deperisco.

Tu che avevi patito la sottomissione, perché proprio tu mi hai spinto a sottomettermi in questo modo? Non ha alcun senso, mamma! C'è qualcosa che ad un certo punto non mi hai detto. Ti credevi la Vergine Maria addolorata. Amavi i preti e loro ti hanno allontanata dal tuo corpo. Dal tuo uomo. E da me. Ti hanno rubata a te stessa. Mamma, sto cercando mia madre. Mamma, dimmi, quale battaglia abbiamo perso in passato per portarci ad essere meno di uno zerbino?

Ha mai avuto luogo questa battaglia, mamma? Tu eri fatta per amare e loro hanno fatto di te una matrona. Come si parla, mamma, la lingua madre? Hanno detto che era una lingua madre. Invece era la loro lingua. L'hanno strutturata in modo che non trasmettesse nient'altro che le loro stesse volontà, le loro stesse filosofie.

## **LA STATUA**

Erano gli eunuchi del profeta. Erano gli eunuchi nello spirito e nella carne a parlare così.

## **MARIA**

Ti hanno ingannata, mamma. La loro lingua non ci appartiene. Non designa nulla di ciò che sto cercando. Nasconde la mia identità. Sento la mancanza, ovunque dentro di me, del mio luogo segreto, di me stessa. Del tuo luogo segreto che non mi venne mai rivelato.

Se non trovo te, mamma, come vuoi che io trovi me stessa? Sento la mancanza della donna che è in te.

Mamma, vorrei dormire ancora tra le tue braccia. Vorrei avvicinarmi a te.

Per trovare l'autentica voce delle nostre reali interiora. Mamma, vorrei pelarmi come un'arancia.

Vorrei gettare i tuoi panni da giudice. Vorrei disintegrarmi, uno strato di pelle dopo l'altro come una cipolla. Fino a immergermi nella nostra anima.

Mamma, mamma, vieni a cercarmi!

## **MADDALENA**

Mamma, vieni a cercare la tua piccolina.

## **LA STATUA**

I miei poveri tesorini! Tutti coloro che hanno voluto essere Dio, delle divinità, hanno disintegrato le mie interiora e l'amore che si aggirava tra le mie braccia, tra le mie mani, tra le mie cosce, tra i miei occhi e tra i miei seni.

**MADDALENA**

Cel-la.

**MARIA**

Fa-mi-glia.

**MADDALENA**

Ca-sa.

**LA STATUA**

Re-li-gio-ne.

**MADDALENA**

Cel-la.

**TUTTE E TRE**

Le nostre lacrime

Non logorano

Le sbar-re del-le no-stre pri-gio-ni

Le sbar-re del-le no-stre pri-gio-ni

Sia-mo pri-gio-nie-re po-li-ti-che

Noi ma-dri, pro-sti-tu-te e san-te

Noi sia-mo pri-gio-nie-re po-li-ti-che

Come le donne che hanno assassinato il proprio marito

**MADDALENA**

La scelta era tra me e lui.

**MARIE**

A forza di piegarmi mi sono spezzata.

**TUTTE E TRE**

Noi sia-mo pri-gio-nie-re po-li-ti-che

Le nos-tre la-cri-me non lo-go-ra-no le sbar-re del-le nos-tre pri-gio-ni

**MADDALENA**

Un giorno, il coniglio disse ad Alice: “Smettila di piangere, o annegherai nelle tue lacrime.”

**MARIA**

Se io ripercorressi il corso di ognuna delle mie lacrime, che fonte raggiungerei? Mah! Da un diluvio all'altro, ne ho abbastanza. Non ho più voglia di voltarmi indietro. Ne ho abbastanza di tutti questi muri. Me la setaccerò questa vita.

**MARIA** (*Va verso il luogo neutro, si gira verso la statua*)

Potresti badare ai bambini per un po' di tempo?

**LA STATUA**

Cristo! Non farà come hanno fatto i suoi fratelli. Non si libererà sulle spalle di sua madre.

**LA STATUA**

Voleva che si vedessero solo le mie fragilità affinché passassi il tempo a preoccuparmene.

Proverbiava "il silenzio è d'oro" per far dormire sotto i loro piedi le maggioranze silenziose.

Voleva che tacessi incessantemente per non ascoltare altro che lui, sempre.

Gli serviva un sorriso da Buddha, una testa da Sfinge, un occhio da vergine,

Voleva fossi una Monna Lisa e restava impassibile.

Mi consigliava di nascondermi affinché lui avesse voglia di trovarmi. Qual era il mio nome?

Esigeva che giocassi a nascondino: ti ho vista.

Ti ho vista. Nascondere un essere nel grembo di.

Persuadeva, con un sorriso da venditore di macchine usate, che l'amore era impossibile.

Diceva che dietro al mio occhio di velluto si nasconde una vagina piena di denti e di morti.

– Questo metteva fine al mio bagno –

Ebbene, ho versato sangue per ognuno dei miei silenzi.

Ho chiuso la mia crepa. Le mie pareti si sono ravvicinate. Mi sono disconnessa dal vuoto.

– Lupo, sei tu? Mi senti? Pronto o no, arrivo comunque. –

*(Abbandona il suo luogo lasciando cadere il grembiule. Stesso rumore del rosario. Poi va nel suo luogo neutro)*

**MARIA**

CANZONE DI QUIETANZA

RITORNELLO

Caro marito

E ora preoccupati

Me ne sono andata

A rincorrere la vita

Perché qui

Si sente il vuoto

ti lascio  
le nostre creature  
Che ti tocca accudire

Hai passato  
Una lunga notte  
Su tutta la mia vita  
Me ne vado sola  
Piena di sonno  
a svelare l'inganno  
Tutti i miei desideri  
Mi sono raccontata  
In una risata  
Del delirio alleata

#### RITORNELLO

Caro marito  
E ora preoccupati  
Me ne sono andata  
A rincorrere la vita  
Perché qui  
Si sente il vuoto  
ti lascio  
le nostre creature  
Che ti tocca accudire

Ti dico addio  
Ciao vecchio mio  
Non ti arrabbiare  
Non serve a nulla  
Voglio vedere il sole  
Nascere davanti a me  
Nutrirsi di me  
E di gioia  
E non voglio più  
Cercare la morte

## RITORNELLO

Caro marito  
E ora preoccupati  
Me ne sono andata  
A rincorrere la vita  
Perché qui  
Si sente il vuoto  
ti lascio  
le nostre creature  
Che ti tocca accudire  
  
Nel frattempo  
Cerca il tepore  
Canta l'amore  
Io tornerò  
Più avanti, più avanti  
Quando mi amerò  
Abbastanza abbastanza  
Quando mi amerò  
Senza le mie fratture  
Per le mie creature.

## LA STATUA

Ho rifatto il mio solito vecchio sogno ieri. La sole splendeva molto forte in cielo. E la cielo era come se fosse stata tutte le mie interiora. C'erano delle impazienze che ridevano per fiorire. Dicevo loro tacete. Tacete... Mio figlio è morto. E mi picchiava con la sua croce. Tutte le mie figlie piangevano. Dicevo loro tacete. Tacete. E anche loro mi guardavano con uno sguardo cattivo. Allora provavo a nascondermi dalla sole. Cercavo una uovo per nascondermi. E non ce n'erano da nessuna parte. E mi dicevo che affinché questo cambi si deve trovare una uovo. Una uovo rossa.

C'è per caso qualcuna che ha visto una uovo.  
Una uovo rossa? E non un uccello all'orizzonte.

*(Maria arriva da Maddalena)*

## MARIA

Maddalena, Maddalena,

Maddalena, me ne sono andata.  
Come vedi. Andata.  
Beh, no so neanche turbata. Non quanto pensavo.  
Te disturbo? Poso sentarme?  
È passata 'na stimana.  
Sì, tutta sola. Ho preso una camera a Prato della Valle.  
Ho camminato. Camminato. Camminato. Pensato. Poi dormito.  
No me chiedo gnán a cossa el pensa.  
No me interessa. Penso solo alle mie creature. Penso solo alle mie creature.  
Magari el scopre che 'e xe anca sue.  
Gli ho dato un'occasione.  
Non voglio tornare. No, no. Non tornerò.  
È finita.  
Il primo dì, capisci?  
Il primo dì è come se fossi sempre stata sola al mondo.  
Il gran vuoto. Solo a camminare senza neanche un'idea in testa.  
Me sentivo come 'na scatoleta de pasata de pomodoro.  
Occupavo un piccolo spazio rosso. Tutto qui.

## **LA STATUA**

A me hanno tolto tutti i rossi e li hanno resi il rosso della vergogna.

## **MARIA**

Alora dame un bicierin de graspa.  
No tanto.  
Me scaldaria.  
Mi chiedo come ho fatto per vivere per tanto tempo con lui. Otto anni sono lunghi.  
Ho una qualche idea di quel che è l'eternità.  
Aspetti qualcuno?  
Ho come una paura retroattiva di quello che sarebbe potuto capitarmi in quella casa.  
Sono stata alla tabaccheria all'angolo, guardavo gli scaffali di giornali. E ho capito che me ne sono andata per non finire su L'Amore criminale.  
Ci sono delle cose che credevo normali e che non hanno alcun senso.  
Prima di sposarmi, quando uscivo con lui, mi diceva se mi lasci, ti uccido.  
E io, la polla che aveva paura di perderlo, gli dicevo che se mi avesse lasciata, sarei stata io ad uccidermi. La morte sarebbe toccata solo a me.

Non ho più paura di morire. Ma comunque non mi sento meglio. Non penso più ad altro che alle mie creature.

Mi sta divorando. Mi sembra di essere passata da una trappola a un'altra.

Sai, una volta, dopo una lite pesante, sua madre mi aveva detto: "Vede Maria, una madre è vile di fronte alla propria creatura. Non è una giustificazione. Ma lei, lei non è costretta ad essere vile."

Nel dirmi questo, mi sembra quasi che mi consigliasse di andarmene.

## **MADDALENA**

La mia di madre ha avuto nove creature  
io ero la più grande

quanto a mio padre...quando non hai  
una grande istruzione, di creature ne fai.

Non sai fare altro...

Mia madre, quando era troppo stanca,  
e non ne poteva più della casa

come della sua povertà, dei suoi sogni  
di una vita migliore, diceva

sono stufa di sognare, non riesco più  
a immaginarmi come andrà

quando andrà meglio. Povera

mamma. Poi usciva fuori,

raccattava un mattone da qualche parte  
e spaccava una vetrina.

Poi rideva. La polizia arrivava.

La portava in prigione, poi all'ospedale  
dalle matte. A Verona, dove i xe tuti mati.

Là mia madre si faceva un bel bagno.

Dopo si coricava e dormiva.

Non rispondeva alle loro domande.

Si rifiutava di prendere le loro pillole e

Dormiva. Non dava fastidio.

Lei dormiva.

Era fortunata, c'era sempre

un'infermiera che la capiva.

Dopo qualche giorno, si risvegliava.

Stava meglio. Diceva: bene, sono guarita.

Deme un biliéto del bus.

Che vago casa.

Mio padre andava sempre  
a firmare per farla uscire. Pòra dona!

## **MARIA**

Vedo tutto nero.

Nero. Neri i lividi.

Nero. Nero Nero nero. Nero

Lividi neri. In famiglia, nero. Nero. Lividi, neri. Nero Nero.

Famiglia. Famiglie. Lividi. Lividi.

Nero.

Nero. La famiglia mi ha fatta nera.

Nero. Neri i lividi.

Donna. Lividi. Lividi. Famiglia. Donna.

Donna, livido. Nero nero.

Nera. Donna. Donna lividi famiglia lividi  
nero. Donne

Nere. Nere. Nere. Una donna, nero.

Una famiglia, nero. Nero nero nero livido nero

Nero. Nero. Nero.

Piccola creatura. Nero. Creatura mia, tutto nero. Nero  
nero nero

Creatura mia, tutto nero. Donna, lividi.

Nero nero nero. Livido, nero.

Nero. Nero. Nero Nero

nero nero nero.

Livido, nero.

Donna fammi un occhio nero. In famiglia, tutto nero.

## **MADDALENA**

Personalmente non sono una che colleziona ricordi

Le scatole di foto e di lettere d'amore legate con un nastrino rosa.

Con quelle che ho ricevuto poi.

Ma qualcuna l'ho comunque avuta: a te, per sempre se volessi...

Ma ci sono due cose che ho conservato.

La mia prima bambola di pezza.

La chiamavo con il mio nome. La chiamavo Maddalena. La mia bella piccola Maddalena.

Ho conservato anche le prime lenzuola dove mi sono fatta pagare per poter essere penetrata.

Quel giorno ho sbattezzato la mia bambola e l'ho chiusa in una scatola.

Poi, in un'altra scatola, ho messo da parte quelle lenzuola. Piene di residui.

'E gò teniù par darghele indriò. Par darghele indriò a chel toso. Continuo a dirme che 'n dì eo vedrò ancora e che ghe 'e ridarò.

Parché el gà pagà par questo.

Chei lenzoi i xe sui.

Sò certa che lo vedrò ancora.

Ghe 'e ridarò. Vorìa davvero vedare ea so faccia.

## **LA STATUA**

### CANZONE DELL'AMICIZIA

#### RITORNELLO

Stasera dormo dalla mia migliore amica

Dietro casa sua c'è un campo di soia

Contiamo le stelle con il dito

Parliamo della gioventù e di ogni segreto

Dentro al mio cuore crescono peonie

Porto vino e torte

Non dormiremo in questi due giorni

Li passeremo a raccontarci gli amori

Quando è successo l'ultima volta

Avevo dieci anni, mi ricordo

Poi più nessuna amicizia, solo vincoli

Nessun piacere, solo grandi fastidi

Ci sarà abbastanza liquore

Per disinnescare il nostro dolore

Restituirci le grandi follie

Per disfarci delle nostre apatie

Non giocheremo al dottore

Le tortore hanno la nausea  
Ricominceremo le nostre esistenze  
Facendo il pieno di conoscenze  
Non vi siete dette tutto giovani ragazze  
Silenzio o la mamma si arrabbia  
Sto tremando come una foglia  
Non ho più né mamma né marito

È la folle euforia è l'assenza di affanni  
Mi sento come un pezzo di miele  
Ho allo stesso tempo dieci e trent'anni  
Salpiamo sulla nave senza vele  
Stasera dormo con la mia migliore amica

**MADDALENA** *(Nel suo luogo)*

Da quando sono amica di Maria, non smetto di pensare... la capisco. E mi mette in testa certe idee. A volte, mi viene voglia di mettere i miei clienti alla porta.

Avrei voglia di aprire un negozietto. Un negozio di stoffe. Mi piace l'idea dei tessuti. Della seta. E del velluto. E del buon cotone. Potrei aprirlo con Maria. Il loro sesso, mi sono resa conto che penso di odiarlo quanto un'assaggiatrice di cioccolato può odiare il cioccolato.

*(Maddalena si versa da bere, beve il suo bicchiere tutto d'un sorso)*

È nominando ciò che mi manca che scopro ciò che desidero. Sento qualcosa che me ramena 'a zuca.

*(Va per servirsi un secondo bicchiere. Esita. Poi non lo fa.)*

Di solito è al secondo bicchiere di grappa che tutte le mie illusioni si sgretolano. È così che fendo la mia finzione, come un lampo. E appare la mia realtà. Gli uomini passano nel mio letto. Non ce n'è mai neanche uno che sia... sensuale.

No, quelli che vengono qui, sono in cerca del loro lato peccaminoso.

Perché gli serve una donna demoniaca.

Vengono a prendere da me ciò che io non sono. È buffo il mondo.

In fondo, in realtà, sono una poliziotta.

Ci sono le mamme-poliziotte.

Le statue poliziotte.

Ci sono le puttane-poliziotte.

E noialtre, noi siamo le guardiane dell'ordine morale della loro società.

Di solito, quando arrivo al quinto bicchiere di grappa, mi metto a piangere. Ne bevo un altro ancora. E singhiozzo sempre più piano. Poi mi addormento.

Il giorno dopo, mi sveglio e cerco. Mi sembra sempre di ricordare che ad un certo punto, prima di dormire, avevo capito qualcosa di molto importante. E in modo molto chiaro. Cos'avevo capito che se n'è andato senza ritorno? Cos'è che cerco di non sapere più e che ho saputo per qualche minuto?

Questa sera mi sembra di poter toccare il mio segreto. Ho come la sensazione che potrebbe sfuggirmi dalla punta delle dita. Mi sento come un forte vento di inizio giugno in campagna. Quello che stacca i fiori dagli alberi. Mi sento come un forte vento necessario. Parlare con Maria, mi aiuta moltissimo. Penso che andrò a fare un giro. Penso che andrò a farmi una lunga camminata. Penso che andrò a trovarla.

*(Maddalena prende un paio di lunghi stivali e li lascia ricadere per terra. Si sente lo stesso suono di quello del rosario e del grembiule. Maddalena lascia definitivamente il suo luogo.)*

*LA SCENA SUCCESSIVA È RECITATA DALLA STATUA E DA MARIA, MENTRE MADDALENA INTERPRETERÀ FISICAMENTE UNA SCENA DI STUPRO. (Si sentono dei fischi).*

#### **MARIA**

Volea propio becare 'na tosa come tì stasera. Me riconossito, "signorina"?

#### **MADDALENA**

Sì, sì, la riconosco, ma stasera non ho voglia di parlare con nessuno. Poi vado di fretta. Buonasera.

#### **LA STATUA**

Me pareva, difati, che te me gavei za ocià. Te sì proprio bea seto? No te sì pi tanto zovane ma 'na bea tosa i stesso.

#### **MADDALENA**

Non capisce l'italiano? Vojo star da soea.

#### **MARIA**

E cossa xe che te magni par essere tanto bea?

#### **MADDALENA**

Mangio le sue stesse cose, signore, ma io le digerisco. Adesso basta. Mi lasci passare.

#### **MARIA**

Andemo dai, no te sì mìa mae cò te te incazi, seto?

**MADDALENA**

Basta così! Mi lasci stare.

**LA STATUA**

Ma varda un po'. No te ghè ancora capìo che te vojo?

**MARIA**

No te ghè ancora capìo che te vojo.

**MADDALENA**

Ah! Ah! No. Non mi farà questo... Ah! no. Ah! no.

*(Maddalena cade per terra)*

**LO STUPRO**

**MADDALENA**

No. No. No. No. No. No. No.

*(Sopra Maddalena si estende come un grande uccello. Importante per la simbologia cristiana)*

**DURANTE LE LAMENSOLE DI MADDALENA.**

**LA STATUA**

Andemo. Piantea de far finta d'averge paura. 'E conosso mì 'e porzee come tì.

**MADDALENA**

La prego signore, lasciami. Lasciami, lasciami.

**MARIA**

No te s'ì mìa mac, seto? Te s'ì el me tipo.

**MADDALENA**

La prego signore. Se ne vada. Se ne vada prima che mio marito arrivi. Ti ucciderà.

**LA STATUA**

No ghe casco. So che no te ghé 'n marìo. Me piase che te resisti.

**MADDALENA**

No! No! No!

**LA STATUA**

Putàna del casso, no te s'ì proprio tipa da far ea parte de 'a Maria vergine spaurìa. So za ca te piaserà

## **MARIA**

De rife o de rafa, verzi 'e ganbe. Te vedarè. Slargate, che te inpiro 'l me spaventa-pàsare.

## **MADDALENA**

No.

## **LA STATUA**

Te ghè svejà 'l me osèò, te vedarè che bon. El xe el mejo dea zità. No te ghè d'aver paura, el xe beo grandò par tì, ea me cara porzèa. Fame sto piazere o te ronpo 'l colo. Sò mè 'l pi forte chì.

## **MADDALENA**

No! No!

## **MARIA**

Par piazere. Po' te prendaò un jozeto de late. El sarà un bicière beo grandò, siora. No se nega mai 'n bicière a chi che gà sé.

## **LA STATUA**

Te vedaré come che te entro dentro. No sta fare 'a preziosa. Sò certo che te piase. Tì te si fata par questo. Bea fiora maedeta. Chea vergine de 'na putana. De rife o de rafa. Godi. Godi. *(Maria e la Statua ansimano. Maddalena geme. L'uccello sparisce. Non si sente più niente).*

## **LA CANZONE DELLO STUPRO**

### **DA MADDALENA**

Quando la luna si apre come un ventaglio  
Rimango rinchiusa dietro la mia finestra  
Non cammino più la sera  
In via Santa Maria in Conio  
Dal Bacchiglione all'emporio  
Ora ho troppo terrore  
Di essere nello scurore  
Sono stata stuprata.

### **MARIA**

Ci fu un processo  
Ci fu un giudice  
Ci furono gli avvocati  
Ci fu un accusato

### **LA STATUA**

È stato un idraulico.

È stato un notaio.

### **MARIA**

È stato un professore.

È stato un musicista.

### **LA STATUA**

È stato uno psichiatra.

È stato un carpentiere.

È stato un giornalista.

È stato un sociologo.

È stato un venditore.

È stato un ginecologo.

### **LA STATUA**

Conosceva la cliente e dichiarò di averla ricevuta due o tre volte per un consulto nel suo studio dove lei gli avrebbe fatto ogni volta delle avances precise.

### **MARIA**

Ci furono dei criminologi che chiesero se in realtà in questo caso l'accusato fosse la vera vittima.

### **LA STATUA**

La giustizia fece appello anche all'altra buoncostume: la medicalizzazione di ogni tipo.

### **MARIA**

Ci furono centinaia di donne venute da ogni parte per dare il loro appoggio morale alla querelante.

### **MADDALENA**

Sono una donna single che vive da sola

Prima ne andavo molto fiera, ora ho molta paura

Dio mio se mi chiedo il perché

In via Santa Maria in Conio

Quel tipo sentiva il bisogno di farmi male

Ero una donna sola

Avrebbe potuto parlarmi

Sono stata stuprata

**MARIA**

Ci fu l'esercizio del potere che mette in dubbio, che tormenta, che minaccia, che spia, che ispeziona, che palpa, che perseguita, che spalanca gli occhi, che fa l'occhiolino, il potere che desidera e stigmatizza allo stesso tempo.

**LA STATUA**

A parte questo, la cosa non li disturba.

**MARIA**

Stuprare una puttana non è stuprare.

**LA STATUA**

Le tentazioni non possono che venire dalla donna.

**MARIA**

Ha fatto di tutto affinché le capitasse.

**LA STATUA**

Sa che cos'è lei, Eva? È la porta dell'inferno.

**MARIA**

Bianca-Neve è insaziabile.

**LA STATUA**

Stuprare una prostituta, non è stuprare.

**MADDALENA**

Sono una figlia di Adone con il cuore aperto  
Non un sacro calice avrebbe potuto aspettarselo  
Dov'è andata perduta la sensibilità?  
In via Santa Maria in Conio  
Ho perduto la mia sicurezza, caduta nella paura  
Ho preso la paura  
Sono stata stuprata

**MARIA**

Ci fu tutta la farsa. Tutta l'umiliazione, tutta la miseria di una donna espropriata.

**LA STATUA**

Il giudice si credeva obiettivo. Gli avvocati pure. Nessuno di loro si è mai sentito preso in causa. Anche se l'atto dello stupro venne riconosciuto, nessuno vide la sostanza stessa dello stupro. Nessuno vi riconobbe l'immagine della propria madre, della propria figlia o della propria moglie. Il patrimonio rimaneva intatto. Come se fosse in quanto patrimonio che una donna potesse essere stuprata.

### **MARIA**

Ci fu l'avvocato della difesa che chiese come si potesse sospettare di un uomo che conosceva bene la pratica delle donne tanto quanto un ginecologo?

### **LA STATUA**

Durante il processo, la domanda che destò più interesse e più commozione e che fece dimenticare lo stesso accusato, la domanda che divenne la domanda più importante fu la seguente: la querelante aveva goduto?

### **MARIA**

Ci fu un cambio improvviso del potere che non era più contro il piacere.

Ci fu di colpo la forza del potere che volle cavalcare il piacere.

Ci fu il recupero del godimento.

Ci fu l'alleanza della giustizia e della medicina per reclamare il diritto di dare godimento ad una prostituta.

### **LA STATUA**

Ovunque. Dovunque. In qualsiasi modo. Un uccello fa godere. Tutti lo sanno.

### **MADDALENA**

Dove hanno imparato a farci tanta paura

Come sono diventati degli stupratori

Perso tutta la loro dolcezza

In via Santa Maria in Conio

Mi rinchiudono tutta sola nella mia casa

Con la mia paura

Modellando il mio cuore

Sono stata stuprata

### **MARIA**

Ci fu la fine del processo.

Lo stupratore fu assolto.

Fu come la fine di una lunga estate.

Nel transetto, gli uomini di legge orgogliosi di sé si congratulavano.

Nella corte tutti si alzavano allo stesso tempo.

### **LA STATUA**

Sembravano degli stormi di uccelli che lasciano improvvisamente un campo di grano dell'India.

Erano sazi?

Maddalena, la querelante-prostituta, emetteva un unico stridente grido sotto un sole bollente.

Era ancora estate. Ma con il fresco le verghe d'oro erano fiorite.

Ed era come l'ultima giornata di tutte le estati.

### **MARIA**

Ci furono donne che uscivano dalla corte con la gola ingozzata di singhiozzi.

Ci furono donne che ridevano della sorte della querelante stuprata.

Ci furono donne i cui denti bloccavano grida violente.

Ci furono donne che piangevano dolcemente. Semplicemente.

Ci fu una donna che chiedeva sulla porta: Lo stupro, è la patologia del sesso o del potere?

Non ci fu nessuno a risponderle.

Ogni risposta aspettava il suo momento.

Ci fu una donna che fu come se non fosse mai stata stuprata.

### **LA STATUA**

Ghé voe sete fémene pa' fare un testimone.

### **MADDALENA**

La notte dei parchi dei grandi viali e di ogni distesa

Dagli stupratori mi sono oggi difesa

Non ho il diritto di essere sola

In via Santa Maria in Conio

E di camminare per annegare il mio dolore

Ho cambiato il male

Di posto e annullato

L'idea di essere vittima di stupro

Signor giudice

### **LA STATUA**

Grida urla di rabbia.

*(La donna esce violentemente dalla statua attraverso il ventre – le sue parole continueranno ad essere iscritte in nome del suo ruolo di statua – parla intanto verso ogni lato contemporaneamente)*

Non ne posso più. Non ne posso più. Non ne posso più. Non ne posso più. Non lo sopporto più. Non lo sopporto più. Non lo sopporto più. Non lo sopporto più, assolutamente no. Non sopporto più niente di tutto questo. Niente. Niente.

Quel vostro alibi, beh, lo gavi pena perdù.

Xe ciaro? Se riva sempre a na fine. La fine dela mmmmmmmmm.

*(Si rivolge verso la statua)*

Cristo!

*(Poi la statua comincia a salire e il serpente inizia a seguire il movimento dell'elevazione e ricadrà a terra prima che la statua sia sparita completamente; la statua parla al serpente)*

## **LA STATUA**

*(Risate)*

Che ci fai qui?

Staccati. Allontanati dal mio calcagno.

Esci dal tuo nascondiglio.

Abbiamo visto tutto di te.

Capito tutto dei tuoi inganni.

Inganni del vile uomo single.

Razza di ragazzaccio.

Tu denigravi la terra, vecchio apocalisse malato.

Invidioso dei nostri figli, mi hai fatta passare per un carnefice matriarcale.

Porta il tuo cammino altrove.

Io non ti schiaccerò più. E tu non mi ferirai più.

Striscia via. Accetta la terra. È buona. Quando ero piccola giocavo a piedi nudi nel fango. Sappilo vecchia sfinge del peccato.

Tutte le tue vecchie ambizioni schizofreniche sono state starnutite.

Vattene.

E niente sarà più come prima.

Immaginati allora.

*(Ride. Il serpente se ne va. Compagno Maria e Maddalena, anche loro ridendo).*

## **LA STATUA**

Immagina.

**MADDALENA**

Immagina

**MARIA**

Immagina.

**MADDALENA**

Il casino sta per cominciare.

**MARIA**

Immagina

**LA STATUA**

Immagina

**MADDALENA**

Non ci sono ricette per coloro che cercano ciò che nessuno ha mai visto.

**LA STATUA**

Tutte le ondate di tutte le follie agitano le nostre pelli.

**MADDALENA** (*Canta*)

E con le mani amore, con le mani ti prenderò  
e senza dire parole nel mio cuore ti porterò  
e non avrò paura se non sarò bella come vuoi tu

**MARIA**

Che sogno comune è mai questo di voler essere per almeno una persona al mondo la persona più importante del mondo?

**MADDALENA**

Non lo so. Non so cosa sia l'amore. Non so cosa sia la dignità.  
Ma so tutto del disprezzo.

**LA STATUA**

Prima di parlarti, ho chiacchierato con gli alberi, le nuvole, la luna, le mie piante.  
E con la mia micia.  
Mi sono preparata.  
Quindi, apri le orecchie.

## **MADDALENA**

Perché non mi dirai più in che modo o con che stile le donne picchiate, le donne dilaniate, le donne rinchiusi, le donne prostitute faranno saltare tutto per aria.

## **MARIA**

Non mi dirai come si irrigidiscono le arterie.

Non mi dirai come sbiancano le nonne.

Non mi dirai come si impoverisce la sensualità.

Non mi dirai come si riscalda la ragione.

## **LA STATUA**

Non mi spiegherai come deve godere il mio corpo.

Non mi conterai più pezzo per pezzo.

Non chiamerai più i miei orgasmi con il tuo nome.

Non nominerai più le mie bellezze.

Non mi darai più nessun ordine.

## **MADDALENA**

Non mi dirai più come congela la giovinezza.

Non mi dirai come fioriscono i lillà.

Non mi dirai come arrossiscono le peonie.

Non mi dica come arrugginiscono i fumi.

## **MARIA**

Non mi dirai più.

## **LA STATUA**

Non mi dirai più.

## **MADDALENA**

Non mi darai più né un voto né una misura.

## **MARIA**

E tieniti pure i tuoi consigli.

E rifletti.

## **LA STATUA**

E apri ancora le orecchie.

E soppesa ogni tua parola.

**MADDALENA**

Io ti aspetterò da qualche parte. Laddove i cuori incidono i loro nomi su cortecce viventi e crescono con le betulle.

**LA STATUA**

Mi pianto nel mezzo della strada che trasuda gioia.

Sono il fiume in piena.

**MARIA**

Faccio appello a voi, cavalieri cupi, che avete fatto voto di mascolinità. Vi invito a disertare le vostre virilità isteriche.

Disertori su richiesta. Iconoclasti su richiesta.

**MADDALENA**

Altrimenti, chi mi prenderà per donna, oltre alle donne?

**LA STATUA**

Faccio appello a me stessa.

Perché il tempo delle vittime è finito.

**MARIA**

Perché non c'è stato dall'inizio dei tempi

**MADDALENA**

Perché non c'è stato dall'inizio dei tempi

**MARIA**

Che un solo divieto

**MADDALENA**

Che un solo divieto.

**MARIA**

Gli innamorati.

**MADDALENA**

Gli innamorati

**MADDALENA**

Immagina

**MARIA**

Immagina

## **LA STATUA**

Eccomi davanti a te

pronta ad amarti, uomo nuovo

pronta ad essere amata, donna nuova

eccomi carnale

e piena di teste

Non sono altro che una Padova vergine della domenica mattina,

non sono altro che una campagna senza vacche al pascolo

sono dei sette giorni della settimana quindi eccomi qui in piedi

e viva davanti a te

per spezzare tutte le disparità

sono distesa sul tuo tronco come si gioisce nel bene della propria pelle.

Iscrivo ognuno dei miei segni su di te

non sarò più da nessuna parte in te in esilio da me stessa

perché la carne del bambino mi erotizza e mi fa

divampare seno e cosce

quindi eccomi qui in piedi davanti a te

in piedi nella donna dai peli pubici

bagnati che esce dal mare

non pornografarmi più quando

tremi davanti alla tua stessa nascita

eccomi davanti a te in piedi

quando ho i peli pubici bagnati

tremo anch'io.

## **MADDALENA**

Non sarò più da nessuna parte in te in esilio da me stessa

perché la carne del bambino mi erotizza e mi fa

divampare seno e cosce

quindi eccomi qui in piedi davanti a te

in piedi nella donna dai peli pubici

bagnati

che esce dal mare

non pornografarmi più

quando tremi davanti alla tua stessa  
nascita

### **LA STATUA**

Immagina

### **MARIA**

Iscrivo ognuno dei miei segni su di te  
non sarò più da nessuna parte in te in esilio da me stessa  
perché la carne del bambino mi erotizza e mi fa  
divampare seno e cosce  
quindi eccomi qui in piedi davanti a te  
in piedi nella donna dai peli pubici  
bagnati che  
esce dal mare  
non pornografarmi più  
quando tremi davanti alla tua stessa nascita

### **LA STATUA**

Immagina come sarei bella vitale

### **MARIA**

Immagina come sarei bella vitale

### **MADDALENA**

Immagina come sarei bella vitale

### **LA STATUA**

E immagina come sarei inutile smorta

### **MARIA**

Immagina

### **MADDALENA**

Immagina

### **LA STATUA**

Immagina



### 3. COMMENTAIRE À LA TRADUCTION

Adapter *Les Fées ont soif* à un contexte qui diffère du Québec implique des difficultés qui concernent notamment les éléments spécifiquement québécois, l'écriture et l'idéologie féministe contenue dans le texte.

En premier lieu, il faut souligner que la pièce théâtrale est plongée dans le contexte québécois des années 1970, ce qui se manifeste dans plusieurs aspects. L'aspect le plus évident est la présence du joul, à savoir la forme d'expression à l'époque liée au quotidien au Québec : des mots spécifiques attestés seulement au Québec, des altérations syllabiques, des déformations syntaxiques, des incursions de l'anglais. Pour nous assurer une compréhension plus profonde du joul nous sommes appuyées sur le dictionnaire en ligne Usito<sup>141</sup> et sur le site [www.je-parle-quebecois.com](http://www.je-parle-quebecois.com) qui recueille les expressions spécifiquement québécoises et qui fournit un vocabulaire des termes les plus répandus. D'ailleurs, le texte exploite des toponymes liés à la ville de Montréal et des références culturelles telles que des chansons ou des comptines connues dans le cadre québécois.

Ensuite, la complexité de l'écriture de Boucher nous oblige à faire attention à plusieurs éléments. D'abord, elle se caractérise par des alternances de niveaux de langue qui passent d'une langue poétique à la vulgarité de certaines scènes du quotidien. Mais ce sont surtout les images allusives qui participent à la caractérisation de son style : elles fonctionnent par le biais de figures de style comme la métaphore, la métonymie ou la synecdoque, mais aussi de ruses linguistiques qui jouent avec les fantômes phonétiques. Le texte est parsemé d'allusions religieuses et sexuelles, sous forme d'images qui se superposent, mais aussi de mots attentivement choisis par l'auteure. Par ailleurs, le texte est organisé en plusieurs formes de discours : les monologues parallèles laissent la place à des véritables poèmes jusqu'à glisser sur des chansons qui deviennent des points de passage du texte introduisant les dialogues. Il s'agit parfois de chansons existantes qui ont été modifiées avec la précise intention de communiquer des messages féministes.

En dernier lieu, l'idéologie féministe envahit tous les niveaux du texte en tant que message ultime de la pièce. Pour la reproduire dans la traduction, il était nécessaire comprendre en profondeur chaque image, chaque allusion et chaque référence du texte de Boucher et le recodifier en italien avec la conscience du décalage entre les deux contextes en matière de féminisme : du domaine social jusqu'au domaine linguistique, la condition de la femme peut présenter des différences selon le contexte.

---

<sup>141</sup> Dictionnaire Usito, en ligne : <https://usito.usherbrooke.ca/>

Malgré la diversité et la complexité des problèmes, toutes les solutions de traduction proposées sont fondées sur l'idéologie féministe et cherchent à reproduire le fonctionnement du texte original. En particulier, le texte se focalise sur la question de la langue : d'un côté, la dénonciation du sexisme de la langue, de l'autre, la tentative de créer une expression au féminin. Ce que Boucher a fait avec le français et le joul, nous voulons le proposer ici en italien et en vénitien.

Afin d'organiser l'analyse de la traduction proposée, nous présenterons la discussion des choix de traduction selon l'ordre suivant : le joul, le vénitien et d'autres adaptations ; les chansons et la prose poétique ; l'approche féministe.

### **3.1. Le joul, le vénitien et d'autres adaptations**

#### **3.1.1. Choisir le dialecte, choisir le vénitien**

La présence du joul dans le texte pose des problèmes qui se lient notamment à la mise en scène. Si pour un texte littéraire on peut bénéficier de l'aide des notes pour conserver la culture source dans le texte cible en donnant des définitions et des explications dans le paratexte, pour une pièce théâtrale on doit toujours opérer à l'intérieur du texte.

Puisqu'il s'agit d'une pièce théâtrale visant la mise en scène, nous avons privilégié la compréhension immédiate pour la traduction du joul, au détriment de la conservation des mots spécifiquement québécois qui résulteraient incompréhensibles sans explications en note. Par ailleurs, la préservation des mots en joul aurait créé un sentiment de distance chez le public par rapport au texte et à la mise en scène. Étant donné que l'objectif de la pièce est idéologique et politique, puisqu'elle dénonce une situation d'oppression que le public doit reconnaître comme propre, il aurait été contreproductif de proposer un contexte culturel perçu comme étranger. C'est pour cette raison qu'il a fallu réaliser une réécriture du texte en le plongeant dans la culture cible, à savoir la culture italienne.

Boucher utilise le joul pour donner une sensation de familiarité, pour permettre au public de se reconnaître dans des situations du quotidien qui ne se déroulent pas en français standard. On retrouve cet usage dans les scènes reconstruites – la violence domestique et le viol – dans les concepts patriarcaux introjectés et répétés par la femme, mais aussi dans les moments de confidences entre femmes comme dans la comparaison des symptômes des menstruations. D'un côté, le joul aide à identifier le réalisme des scènes qui dénoncent des situations du quotidien ; de l'autre, ce dialecte permet de concevoir une réalité où les femmes font partie du quotidien populaire en s'exprimant avec leur propre langue, le joul.

Dans la traduction, il fallait donner la même sensation afin de sauvegarder l'effet et le message de l'œuvre, d'où la décision d'utiliser le dialecte. La diversité linguistique du territoire italien se configure différemment par rapport à la situation canadienne et québécoise. En premier lieu, le cadre plurilingue de l'Italie ne se compose pas de deux langues coloniales officielles qui s'affrontent – dans un milieu beaucoup plus complexe de langues autochtones minoritaires – mais plutôt de plusieurs langues et variétés d'origines différents qui coexistent avec l'italien, la seule langue officielle.

Le plurilinguisme reconnu par la Constitution italienne concerne les minorités linguistiques présentes sur le territoire national, avec une attention particulière pour les régions à

statut spécial qui sont influencées par les langues étrangères. Les groupes linguistiques minoritaires reconnus officiellement sont par exemple les parlants de l'occitan, du français, du franco-provençal, de l'allemand, du ladin, du frioulan et du sarde.<sup>142</sup>

La plupart des dialectes italiens ne sont pas inclus dans les minorités linguistiques sous protection institutionnelle, mais ils sont considérés des variantes de l'italien. Dialecte et italien peuvent s'alterner dans les situations communicatives selon un choix de code, en produisant ainsi le phénomène de *code switching*, mais ils peuvent aussi coexister dans un usage contemporain, ce qui conduit au *code mixing*<sup>143</sup> :

Più si espande l'italiano meno si usano i dialetti, ma ciò non significa che i dialetti stiano scomparendo. Benché di questi tempi vi sia un progressivo calo nel numero dei parlanti dialetto, mentre aumentano coloro che preferiscono usare solo l'italiano, le statistiche informano che i dialetti sono adoperati o conosciuti ancora da buona parte della popolazione che spesso alterna, e mescola, nell'uso quotidiano, italiano e dialetto. La conservazione è maggiore in regioni come il Veneto e la Sicilia, ma in generale è maggiore al Sud che al Nord [...].<sup>144</sup>

Le dialecte complète le cadre linguistique italien et, bien que les locutrices ou locuteurs dialectophones soient en baisse, cette compétence linguistique – passive ou active – ne disparaît pas : « Il dialetto può diventare una competenza acquisita per i più diversi motivi – spesso veicolo di integrazione sociale – dalle prime generazioni e può essere una competenza nativa per le seconde generazioni in situazioni di diffusa dialettografia come, per esempio, nel Veneto [...] »<sup>145</sup>.

Par ailleurs, le dialecte devient le choix le plus adéquat pour cette traduction puisqu'il s'agit d'une pièce théâtrale, d'une œuvre destinée à être oralisée :

Dunque, parafrasando, è possibile *facere* ma non *agere* qualcosa, come accade all'autore che *facit* e non *agit* un testo, lo compone ma non lo rappresenta; al contrario, l'attore *agit* ma non *facit* il testo, lo rappresenta ma non lo compone. Alcuni drammaturghi, consapevoli che le loro opere scritte sarebbero state "agite", ovvero eseguite oralmente sulla scena, le hanno dotate per questo

---

<sup>142</sup> Francesco de Renzo, « Per un'analisi della situazione sociolinguistica dell'Italia contemporanea. Italiano, dialetti e altre lingue », dans *Italica*, vol. 85, n. 1, 2008, p. 50.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>144</sup> Carla Marcato, *Dialetto, dialetti e italiano*, il Mulino, Bologne, 2007, p. 18.

<sup>145</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

motivo di una stilizzazione del parlato non priva di una sua efficacia, sebbene ispirata, soprattutto in passato, alla tradizione della letteratura comica piuttosto che all'uso linguistico reale.<sup>146</sup>

C'est précisément en raison de cette oralisation que, historiquement, s'est développé une langue théâtrale autonome, voire antagoniste à celle littéraire<sup>147</sup>, et que nous avons choisi d'utiliser le dialecte pour la traduction du joul, qui est devenue langue théâtrale depuis la publication des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay.

En Italie, à partir du XVI siècle, les dramaturges font usage de différents phénomènes linguistiques proches à la façon de parler du peuple au quotidien, afin de rechercher l'effet de réalisme et authenticité. Dès la deuxième moitié du XX siècle, lorsque l'italien s'affirme comme langue nationale à usage commun, que dans l'oralité quotidienne se répand l'usage de l'italien régional, que les dialectes persistent dans des domaines locaux et que les phénomènes de *code switching* et *code mixing* apparaissent, l'expérimentation de l'usage du plurilinguisme sur scène se renforce.<sup>148</sup>

Le quotidien et la scène théâtrale se caractérisent ainsi par l'emploi du dialecte qui se mêle ou s'alterne à la langue italienne dans toutes les générations et tous les niveaux.<sup>149</sup> Ignorer le dialecte dans la traduction aurait signifié renoncer à la diversité linguistique marquant les différents moments du texte, au réalisme et à la dénonciation des aspects sexistes d'une culture qui sont liée à la langue du quotidien. Par conséquent, il fallait choisir l'un des dialectes italiens afin de faire ressentir au public que les aspects culturels dénoncés par le texte appartiennent à son propre contexte culturel.

Nous avons choisi le dialecte vénitien puisque nous avons la prétention de nous proposer comme cocréatrices de l'œuvre en tant que traductrices féministes et de proposer un travail parallèle de recherche et de création que Boucher a produit en joul. Le vénitien nous donne l'opportunité de réaliser une recherche dans la familiarité de la culture qui nous a accompagnées dès l'enfance et dans ses aspects sexistes cachés derrière l'esprit goliardique et les traditions. D'ailleurs, le vénitien se révèle particulièrement intéressant parmi les dialectes italiens : d'une part,

---

<sup>146</sup> Pietro Trifone, Nicola de Blasi, *L'italiano sul palcoscenico*, goWare & Accademia della Crusca, Florence, 2019, pp. 7-8.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>149</sup> *Ibidem.*

comme le signale Carla Marcato dans le passage susmentionné, la Vénétie présente une situation dialectophone répandue ; de l'autre, le dialecte vénitien assure la transparence de genre.<sup>150</sup>

Bien que ce choix limite l'efficacité du texte presque uniquement au contexte de la Vénétie, il permet de conserver l'efficacité du message textuel et de réfléchir sur les aspects sexistes qui le caractérisent. Pour le proposer dans d'autres contextes, il suffira un travail de collaboration pour l'adaptation des passages en dialecte à la lumière d'une analyse des composantes sexistes du dialecte et de la culture cibles.

### 3.1.2. Règles d'usage

À ce stade, le problème qui s'impose concerne le manque de standardisation de la langue vénitienne, qui diffère sur le plan phonologique et lexical selon l'origine de la locutrice ou locuteur. À cause de ces différences et de sa nature spécifiquement orale, le vénitien ne dispose pas d'un système orthographique ni d'une grammaire univoque et codifiée. Afin de donner une cohérence orthographique et grammaticale, nous avons décidé de nous servir de la *Grammatica veneta*<sup>151</sup>, de Silvano Belloni qui décide de se baser sur les variétés plutôt uniformes des provinces de Padoue, de Vicence et de la Polesine.

En ce qui concerne le lexique, nous avons dissipé nos doutes à l'aide des exemples de la grammaire de Belloni et du dictionnaire de Walter Basso<sup>152</sup>. Étant le vénitien une langue de tradition orale et locale, nous nous sommes servis aussi de confrontations avec des locutrices ou locuteurs natifs, notamment en ce qui concerne la perception de l'authenticité et de la fluidité, qui se rattache à ce qu'on écoute dans la vie quotidienne et à ce qui pourrait être perçu comme désuet ou inconnu.

En règle générale, comme Boucher le fait avec le joual, nous avons exploité les traits les plus caractéristiques du vénitien pour créer une sorte d'italien dialectisé, une langue mixte qui se crée lors de l'usage simultané des deux langues coexistantes : l'élimination générale des consonnes doubles ; la transformation du « c » palatal en « s » et du latéral palatal « gl » en « j » ; la réduction de la consonne fricative postalvéolaire sourde « sc » en « s » ; la modification de la nasale bilabiale « m » en nasale dentale « n » devant « b » et « p ».<sup>153</sup> Nous avons aussi pris une décision qui

---

<sup>150</sup> Gianna Marcato, *Donna, Dialetti, Luoghi comuni*, dans Treccani, le 19 juillet 2012, en ligne: [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/femminile/Marcato.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/femminile/Marcato.html) (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

<sup>151</sup> Silvano Belloni, *Grammatica veneta*, Esedra Editrice, Padoue, 1991.

<sup>152</sup> Walter Basso, *Dizionario da scarsèa veneto italiano*, Editoriale Programma, Trévisé, 2016.

<sup>153</sup> Silvano Belloni, *Grammatica veneta*, Esedra Editrice, Padoue, [1991] 2006, pp. 15-18.

concerne la lettre « l », en la laissant tomber devant les voyelles fortes en faveur de la prononciation d'une « e »<sup>154</sup>, ce qui accorde un ultérieur signe spécifiquement vénitien, bien qu'il ne soit pas utilisé par la totalité des locutrices ou locuteurs natifs. D'ailleurs, nous avons proposé une troncation des mots italiens qui calque la formation de certains termes vénitiens attestés dans les dictionnaires.

L'un des moments du texte où on assiste au *code mixing* entre italien et vénitien est la scène de violence domestique, dans les mots de Marie. Dans le texte original, Boucher se focalise sur la réduction syllabique et sur un registre familier sans s'abandonner complètement au joul comme elle le fait pour le rôle de Marcel : « Marcel, Marcel. J't'ai attendu toute la nuit. J'ai pas pu fermer l'œil. J'étais inquiète. Tu rentrais pas. J't'ai attendu »<sup>155</sup>. En italien, les modifications mentionnées plus haut permettent de transmettre le même type de réticence à l'abandon : « Mario, Mario Ti ho spetato tuta ea note. No sò sta bona da chiudere ocio. Gèro preoccupà. No te rientravi. Ti ho spetato ». « Aspettato » subit l'influence du venitien « spetà » avec l'élimination de la double consonne et de la vocale « a » au début de mot, tandis que « chiudere » ne se transforme pas en « sarare » mais souffre un change vocalique.

Cette distinction entre Marie et Marcel, qui se fait aussi dans notre traduction, nous donne l'opportunité d'aborder la question du rapport des femmes avec le dialecte en Italie, qui se rapproche de celui qu'elles entretiennent avec le joul au Canada.

La dialettologia, scienza che si occupa dei dialetti nella loro dimensione linguistica e socio-antropologica, ha sottolineato nei primi decenni del '900 aspetti diversi della lingua al femminile, andando dalla curiosa teorizzazione di G. Goidànich, secondo cui la tendenza all'innovazione tipicamente femminile dipendeva da una "corruzione" della lingua, essendo la donna «per l'udito, la memoria e l'attività muscolare più avaramente dotata che l'uomo», alla messa in risalto della conservatività femminile, da parte di C. Tagliavini e C. Merlo, che descrivono la donna come custode della purezza dell'idioma.<sup>156</sup>

L'utilisation du dialecte nous permet ainsi de reproduire la volonté de Boucher de revendiquer le droit de la femme au relâchement linguistique et à la vulgarité, au détriment des attentes de préservation de la pureté linguistique.

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>155</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 110.

<sup>156</sup> Gianna Marcato, *Donna, Dialetti, Luoghi comuni*, *Op. cit.*

En ce qui concerne la graphie, nous avons employé le « z » pour le « s » sonore au début de mot, simplifié le « cq » en « q » et redoublé le « s » sourde intervocalique qui devient purement graphique.<sup>157</sup> À l'instar de Belloni, nous avons privilégié l'emploi de la graphie traditionnelle en « x » pour la transcription de la « s » sonore du verbe être, au lieu du « z », qui est substitué progressivement.<sup>158</sup>

Enfin, pour une graphie exacte, sans ambiguïtés, qui puisse guider à une correcte lecture du vénitien, il est important de faire attention à l'accentuation. C'est pour cette raison que nous avons suivi le guide de l'accentuation obligatoire de Belloni :

- 1) le parole piane che hanno l'accento tonico sulla penultima sillaba (e sono la stragrande maggioranza) non hanno bisogno di accento grafico.
- 2) le parole tronche che portano l'accento tonico sull'ultima sillaba, richiedono l'accento grafico solo se terminano per vocale. Niente accento grafico se terminano in consonante, trattandosi in genere di parole che originariamente erano piane.
- 3) le parole sdrucchiole che portano l'accento tonico sulla terz'ultima sillaba devono avere SEMPRE! ... l'accento grafico segnato. Lo stesso dicasi per le parole bisdrucchiole che portano l'accento sulla quart'ultima sillaba.<sup>159</sup>

L'accentuation révèle importante, par exemple, dans la désambiguation de « bôte », utilisé par le mari qui menace de frapper sa femme, et « bóte » qui signifie littéralement « tonneau » et qui est employé pour décrire négativement l'aspect d'une femme.

### 3.1.3. Le déplacement géographique et l'adaptation

Le choix d'utiliser le vénitien comporte un déplacement géographique du Québec à la région italienne de la Vénétie, qui nous oblige à apporter toute une série de changements dans le texte, à partir des toponymes. Si dans le texte original les références aux lieux physiques renvoient à Montréal, dans la traduction nous avons décidé d'exploiter la ville de Padoue, étant elle plutôt centrale par rapport à la région de la Vénétie et aux provinces où la variété de vénitien proposée est parlée.

---

<sup>157</sup> Silvano Belloni, *Grammatica veneta, Op. cit.*, pp. 15-18.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 20.

Le carré Saint-Louis devient ainsi Prato della Valle, la place la plus grande de Padoue où on peut séjourner comme le fait Marie à Montréal. L'hôpital Saint-Jean-de-Dieu, où est souvent hospitalisée la mère de Madeleine, subit une transformation plus drastique : le lieu devrait faire référence à la fois à une ville existante et à un saint associé aux maladies mentales, ayant fondé un ordre hospitalier et ayant été lui-même victime d'une maladie mentale. La solution la plus proche que nous avons trouvée est Vérone qui, renonçant à la composante religieuse, maintient la relation entre le lieu et la folie sur la base du proverbe « Veneziani, gran signori ; Padovani, gran dottori ; Vicentini, magna gatti ; Veronesi, tutti matti ». Enfin, Boucher mentionne plusieurs fois la rue Marianne, placée près du parc La Fontaine, à Montréal. Il s'agit du lieu du viol de Madeleine et il renvoie à une rue existante dont le nom original est Marie-Anne : le viol se fait ainsi sous la vigilance de Marie, mais aussi de l'État puisque la déformation du nom en Marianne nous conduit à la représentation allégorique de la République française, connue avec le même nom. Pour la traduction, nous avons choisi la rue Santa Maria in Conio, localisée par le biais du Bacchiglione, dans un itinéraire habituel de Maddalena. Si bien que l'allusion à l'État se perd, la présence paradoxale de la figure religieuse dévient évidente.

Par conséquent, nous avons substitué l'identification de Madeleine avec la ville de Montréal par celle avec la ville de Padoue : « Non sono altro che una Padova vergine della domenica mattina ».

Nous avons adapté aussi les autres références culturelles, comme les allusions aux chansons ou aux personnalités qui sont reconnaissables dans un contexte québécois, canadien ou plus en général américain, mais qu'en Italie produiraient un effet d'étrangeté jusqu'à la plus totale impossibilité de compréhension. Nous avons ainsi gardé le nom de la célèbre activiste Angela Davis, mais nous avons adapté le nom de Rose Rose en celui d'Ilaria Cucchi. Rose Doré, connue comme Rose Rose, est une activiste québécoise qui, à partir des années 1970, lutte pour la libération de ses fils de la prison et pour les droits des prisonniers politiques. Ilaria Cucchi est connue en Italie comme la sœur de Stefano Cucchi, assassiné lors de sa détention provisoire. À la suite de la mort de son frère, elle devient activiste pour les droits civils et humains et politicienne.

En ce qui concerne la liste de prénoms de féministes dans la « chanson d'errance »<sup>160</sup>, nous avons identifié ces figures et recueilli des informations à leur sujet, afin de trouver une correspondance dans le contexte italien, où nécessaire. D'ailleurs, nous avons décidé d'explicitier le nom complet des figures féminines conformément au langage inclusif que nous voulons proposer : l'identité des femmes reste cachée dans le langage commun qui n'utilise le nom complet que pour les hommes, se limitant au prénom pour les femmes. En Italie, l'usage des

---

<sup>160</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, pp. 86-87.

prénoms sans nom de famille, bien que critiqué, est encore répandu : c'est le cas du premier discours de Giorgia Meloni en tant que Première ministre, lorsque la première Présidente du Conseil femme a rendu hommage à des femmes historiquement importantes en ne mentionnant que leur prénom.<sup>161</sup>

Nous avons maintenu les noms des héroïnes littéraires presque invariants : Thérèse Raquin connue en Italie comme Teresa Raquin pour le livre homonyme d'Émile Zola ; Pierrette Lorrain, la jeune orpheline du roman homonyme d'Honoré de Balzac ; Justine a été accompagnée du complément de spécification qui indique son auteur « Justine di De Sade » ; et Jo March héroïne – dont le diminutif perd le -s en italien – du roman de Louisa May Alcott. Tous les romans qui présentent ces héroïnes ont été publiés en Italie et sont rentrés dans la culture du peuple italien, à l'instar de personnalités historiques internationales comme Robert Owen, Simone de Beauvoir, Colette, Jeanne-D'arc qui ne subissent pas d'adaptations, à part l'italianisation « Giovanna D'Arco ». Seulement l'héroïne Jocelyne Trudelle de la pièce de Marie Laberge<sup>162</sup> a été adaptée en Marianna Ucria, héroïne du roman de Dacia Maraini<sup>163</sup> : les deux romans proposent l'histoire du rapport entre une mère et une fille. Dans la liste, Robert Owen n'est pas le seul homme : Arthur Kroker est un auteur et éditeur canadien, marié avec la féministe Marilouise Kroker et allié du mouvement féministe. Pour la traduction, nous avons proposé Marco Pannella qui a contribué en tant que politicien et activiste aux luttes féministes. Il faut souligner que nous avons rencontré des difficultés dans la recherche d'hommes italiens soutenant publiquement la cause du féminisme.

Les autres noms, qui renvoient à des femmes liées spécifiquement au monde francophone, ont été adaptés au contexte italien pour faire référence aux personnalités qui ont contribué à apporter des changements dans la société patriarcale italienne. Parmi les féministes historiques citées dans le texte source, nous trouvons : Jeanne Schmahl, fondatrice de l'Union française pour le suffrage des femmes, devient Ersilia Majno, fondatrice de l'*Unione femminile nazionale* ; Josée Contreras, psychanalyste et militante féministe française, est remplacée par Maria Montessori, pédagogue italienne qui participe activement à l'émancipation des femmes ; Cécile Brunschvicg et sa contrepartie italienne, Nilda Lotti, sont deux politiciennes féministes ; et Pauline Roland, activiste féministe française, a été transposée en Anna Maria Mozzoni, journaliste et activiste italienne. Julie-Victoire Daubié a été la première femme à obtenir le baccalauréat en

---

<sup>161</sup> Martina Castigliani, *Meloni alla Camera cita gli uomini con nome e cognome, le donne solo con il nome (rendendole anonime)*. *Ecco di chi parlava*, le 25 octobre 2022, en ligne : <https://www.ilfattoquotidiano.it/2022/10/25/meloni-alla-camera-cita-gli-uomini-con-nome-e-cognome-le-donne-solo-con-il-nome-rendendole-anonime-ecco-di-chi-parlava/6850623/> (dernière consultation : le 31 janvier 2024)

<sup>162</sup> Marie Laberge, *Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes*, VLB éditeur, Montréal, 1983.

<sup>163</sup> Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucria*, Rizzoli, Milan, 1990.

France et une licence en lettre à la Sorbonne, tandis que Sophie Pemberton a été la première artiste canadienne à obtenir une renommée internationale : elles ont été remplacées respectivement par Elena Lucrezia Corner, la première femme italienne à avoir obtenu une licence, et par Artemisia Gentileschi, la première artiste italienne à avoir atteint également une renommée internationale.

Enfin, nous avons les noms des auteures littéraires, essayistes et artistes : la poète féministe québécoise Marie Savard devient la poète italienne Sibilla Aleramo, auteure de l'un des premiers romans féministes italiens, *Una Donna*<sup>164</sup> ; Louise Dussault, actrice et auteure féministe de *La Nef des sorcières*, se rapproche de Saviana Scalfi, actrice et metteuse en scène féministe ; Aline Dallier-Popper et Carla Lonzi ont été deux critiques d'art, deux parmi les figures majeures de l'art féministe en France et en Italie ; Francine Larrivée, artiste canadienne, et Ketty La Rocca, artiste italienne, ont travaillé sur le concept de genre et sur la condition de la femme ; Michèle Riot-Sarcey et Emma Baeri sont deux historiennes et essayistes féministes ; l'écrivaine féministe québécoise Madeleine Ouellette-Michalska dévient l'écrivaine féministe italienne Grazia Deledda, à l'instar de Janou Saint-Denis qui a été remplacée par Ada Negri ; les dernières essayistes sont la française Yvonne Knibiehler et l'italienne Elvira Banotti. Dans l'impossibilité d'identifier les femmes restantes – Agathe, Marielle et Rachelle – nous avons proposé trois femmes compatibles avec la liste : Michela Murgia, écrivaine et activiste de la troisième vague féministe ; Alba de Céspedes, auteure qui raconte le point de vue féminin et qui a été récemment sortie de l'oubli grâce à la volonté des féministes de donner visibilité aux femmes du passé ; et Franca Rame, actrice, dramaturge et politicienne italienne.

Quant aux chansons, auxquelles nous dédions un chapitre plus tard, nous avons essayé de proposer des équivalents capables de transmettre le même message, en puisant du répertoire italien.

Ensuite, nous avons adapté le « scotch » en « grappa » et « grapa », la liqueur typique du nord de l'Italie, et le « baseball » en « calcio », le sport le plus répandu en Italie. Il existe un précédent renommé en traduction qui opère dans le sens opposé et qui est justifié dans la « note de titre » précédant l'édition italienne traduite par Adriana Motti du roman de J. D. Salinger, *Il giovane Holden*<sup>165</sup>. La traductrice déclare que le titre original « The Catcher in the Rye » est intraduisible en raison de la connotation des deux termes principaux liés à la culture américaine : « rye » désigne généralement le *whisky-rye* et fait référence à une célèbre chanson écossaise, tandis que « catcher » est lié à la déformation de la chanson qu'on fait dans le roman et évoque en même

---

<sup>164</sup> Sibilla Aleramo, *Una donna*, Società tipografico-editrice nazionale, Rome-Turin, 1906.

<sup>165</sup> J. D. Salinger, *Il giovane Holden*, Einaudi, Turin, 1961.

temps un rôle sportif dans le jeu de baseball. Face à cette stratification de significations, Motti exclut l'adaptation culturelle « il terzino nella grappa » qui perdrait le lien avec le contexte de l'œuvre. Contrairement à Motti, nous nous sommes retrouvées face à la nécessité inverse d'adapter le contexte culturel, par conséquent, il a été possible de réaliser la transposition que Motti jugeait impossible pour le titre de Salinger.

En ce qui concerne les noms des personnages, Marie et Madeleine sont traduits en tant qu'allusions aux personnalités bibliques et, par conséquent, ils ont été italianisés indépendamment du déplacement géographique. Marcel, au contraire, a été transformé en l'un des noms les plus communs en Vénétie, Mario, en raison du changement territorial.

### 3.1.4. Les spécificités du vénitien

Même si l'usage du vénitien ne diffère pas considérablement de celui du joul dans le texte source, il est intéressant d'analyser ses spécificités et sa capacité de bien s'adapter au contexte et au message des *Fées ont soif*. Les moments les plus significatifs d'application du dialecte sont les scènes de vie quotidienne ou de violence – reproduites par les personnages qui interprètent des rôles masculins – et l'introjection des préjugés sexistes par la femme.

En premier lieu, les scènes de vie quotidienne se caractérisent par le relâchement linguistique, notamment de la part du personnage masculin incarné par les actrices, et par une vulgarité poussée à l'extrême et adressée à la femme victime. Dans la scène de violence domestique entre Marie et Marcel se succèdent les prétentions, les ordres, les accusations et les insultes. Se configure ainsi l'image de l'homme comme maître de la maison et de la femme comme servante plutôt qu'épouse. Si les épithètes spécifiquement vénitiennes gravitant autour du mot « putain » ne se limitent qu'à quelques dialectisations de l'italien (« putàna », « troja », « vaca »), les insultes concernant l'aspect physique, la santé mentale et les capacités de la femme prolifèrent. Le manque de compétence, d'habileté exprimé dans le discours en joul par « imbécile », « niaiseuse » et « maladroite »<sup>166</sup>, s'exprime en vénitien avec « mona », « insemènia », « inbranà », tandis que la perte de lucidité mentale s'exprime par le biais de « crise de folle »<sup>167</sup>, en vénitien « mata del casso ». Quant à l'aspect physique, Mario utilise un mot récurrent dans le vénitien, souvent associé aux femmes, à savoir « bóte », qui signifie littéralement « tonneau » et allude aux dimensions de la femme.

---

<sup>166</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, pp. 110-111.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 111.

En deuxième lieu, la vulgarité va au-delà des insultes et s'exprime aussi à travers des jurons ou des formules figés ou locutions, par exemple « mata del casso » ou « essar fòra » qui traduisent « crise de folle »<sup>168</sup> et « crise de masochiste »<sup>169</sup>.

Crise : Juron québécois - dérivé du Christ (Jésus). Il n'a pas forcément de sens très précis, mais permet de ponctuer des phrases, et d'exprimer un agacement ou de la colère. Comme beaucoup de sacre québécois, il peut se conjuguer ou s'utiliser comme nom.<sup>170</sup>

Dans le premier cas, le terme « crise »<sup>171</sup> trouve sa correspondance dans le renforcement « del casso », tandis que dans le deuxième, en association avec « masochiste »<sup>172</sup> – qui avait été traduit en « fora » dans un autre contexte – devient dans ce passage « diàvolo can ». Ce dernier, est une forme exclamative que Belloni inscrit dans la liste d'exclamations d'ennui et de colère.<sup>173</sup> Le changement est obligé du moment que « mata » est un nom, tandis que « fora » est un adverbe, et ils nécessitent deux formes de renforcement différentes. En plus, avec « diàvolo can », on conserve le lien avec la religion, une présence constante dans l'œuvre.

La phrase la plus violente est certainement « cavate, dio can » qui utilise un blasphème. Le juron souhaite traduire la phrase du joul « décrisse câlisse »<sup>174</sup>, se composant de « décrisse », mot familier qui n'est pas encore attesté dans les dictionnaires et qui signifie « partir », et de « câlisse » dont la définition est :

Câlisse / câlisse : Juron québécois. Il s'utilise pour exprimer une émotion forte, par exemple l'étonnement ou la colère. C'est une déformation du calice d'église dans la religion chrétienne (le calice est une coupe recevant le vin béni).<sup>175</sup>

---

<sup>168</sup> *Ibidem*.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>170</sup> Je parle québécois, « crise », en ligne : <https://www.je-parle-quebecois.com/lexique/definition/crise.html> (dernière consultation : 4 janvier 2024).

<sup>171</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 111.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>173</sup> Silvano Belloni, *Grammatica veneta*, *Op. cit.*, [1991] 2006, p. 118.

<sup>174</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 111-112.

<sup>175</sup> Je parle québécois, « câlisse », en ligne : <https://www.je-parle-quebecois.com/lexique/definition/calisse-calice.html> (dernière consultation : 4 janvier 2024).

La phrase susmentionnée apparaît dans une situation contractée où l'intensité de la tension monte de plus en plus et la vulgarité arrive à son apogée. Parallèlement, l'utilisation des blasphèmes sur le territoire vénitien a une renommée nationale : il s'agit d'une ressource linguistique qui bon gré mal gré fait partie de la culture vénitienne et rentre dans plusieurs contextes communicatifs :

La bestemmia è un istituto di una certa importanza, non è vero che sia un ausilio espressivo degli *inarticolate*: c'è bensì anche questo aspetto nelle bestemmie della gente, specie quelle allegre e serene che credo facciano sorridere anche il Signore e i santi. Ma la bestemmia vera è quella arrabbiata, che “tira giù” il soprannaturale, ed esprime un giudizio di fondo - rozzo ma indipendente - sul funzionamento del mondo.<sup>176</sup>

Il est important de ne pas édulcorer le langage que le public peut avoir déjà écouté dans la réalité, comme nous l'avons fait personnellement, pour qu'on puisse se rappeler des contextes où les blasphèmes ont été employés et les insérer dans une réflexion globale sur les aspects sexistes de la culture.

Au même temps, ce choix nous permet de conserver l'allusion religieuse et les rapports d'appartenance et de répulsion que les personnages entretiennent avec la religion.

Dans la scène du viol, nous retrouvons une violence linguistique similaire, mais qui s'appuie sur le plan sexuel : la locution « mata del casso » – qui traduit « crise de folle »<sup>177</sup> – par exemple, est abandonnée en faveur de « putàna del casso » traduisant « hostie d'chienne »<sup>178</sup>. Il y a de nombreuses expressions du joul qui expriment l'intérêt physique et sexuel, le rapport sexuel lui-même et l'objectification de Madeleine. Nous avons transposé ces termes et expressions en des spécificités vénitiennes comme « ociare » – traduisant l'expression « tombé dans l'œil »<sup>179</sup> – qui est utilisé de façon similaire à l'italien « addocchiare », exprimant un regard d'intérêt et de désir ; « de rife o de rafa » – traduisant le joul « envoeille »<sup>180</sup> – est la dialectisation de la locution italienne « di riffa o di raffa », beaucoup moins utilisée – « in qualunque modo »<sup>181</sup>.

---

<sup>176</sup> Luigi Meneghello, *Libera nos a Malo*, Rizzoli, Milan, 2000, p. 96

<sup>177</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 111.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>181</sup> Vocabolario online, Treccani, « raffa », en ligne : [https://www.treccani.it/vocabolario/raffa\\_\(Sinonimi-e-Contrari\)](https://www.treccani.it/vocabolario/raffa_(Sinonimi-e-Contrari)) / (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

Parmi les insultes adressées à Madeleine, nous avons trouvé une correspondance entre le français « cochonnes » et le vénitien « porzee » : les deux s'appuient sur l'image du cochon – dont le terme est féminisé – pour exprimer l'absence de pureté dans une femme, sa malice.

Enfin, nous avons toute une série de références au sexe masculin ou à sa capacité de satisfaire le désir féminin. Nous avons exploité l'image de l'oiseau dans son acception d'organe masculin, ce qui se retrouve aussi dans le vénitien « osèò » dans l'expression « Te ghè svejà 'l me osèò » qui traduit « M'as ta planter ma graine »<sup>182</sup>. C'est en suivant cette focalisation que nous avons traduit « agace-pissette »<sup>183</sup> :

Agace pissette : Expression québécoise péjorative synonyme d'allumeuse ou d'aguicheuse. Du verbe agacer et de pissette (pénis).

Ex : Petite crisse d'agace-pissette, t'aimes mieux te faire pogner le cul par ta gang de pouilleux... — (Elvis Gratton)<sup>184</sup>

Nous avons proposé la traduction « spaventa-pàsare », qui nous donne la possibilité d'observer qu'en vénitien on utilise l'image d'un oiseau pour indiquer aussi le sexe féminin.

En guise de conclusion, un exemple d'introjection des préjugés sexistes par la femme est l'alternance des monologues complètement en vénitien, où les trois femmes confondent leur réalité intérieure et la voix puissante du patriarcat s'exprimant par des termes spécifiques : « mata », « santa » et « sclerà », traduisant « folle », « sainte » et « hystérique »<sup>185</sup>.

### 3.1.5. L'alternance

Grâce à l'emploi du vénitien, nous pouvons conserver le rapport qui s'établit entre le français standard, le joual et l'anglais dans l'œuvre originale. Bien que ce plurilinguisme ne trouve pas une correspondance parfaite dans la traduction, nous avons également pu proposer l'alternance de trois variétés différentes puisque l'italien régional fonctionne comme troisième langue et point moyen entre l'italien et le vénitien.

Nous avons déjà observé la nécessité idéologique de reproduire le *code switching* et le *code mixing* pour les rôles féminins, afin de donner aux femmes le droit au relâchement linguistique.

---

<sup>182</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 136.

<sup>183</sup> *Ibidem*.

<sup>184</sup> Je parle québécois, « agace pissette », en ligne : <https://www.je-parle-quebecois.com/lexique/definition/agace-pissette.html> (dernière consultation : 4 janvier 2024).

<sup>185</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 104.

Cette revendication se produit tout au long du texte avec des incertitudes ou des renforcements, selon la situation : devant une figure masculine autoritaire, Marie montre une tentative timide, un mélange des deux langues qu'on pourrait définir italien régional ; dans les scènes d'échanges et de solidarité féminines, face à ses propres semblables, le relâchement conduit progressivement vers l'usage exclusif du vénitien. C'est le cas de la scène de rapprochement de Marie et de Madeleine qui commence en italien et glisse ensuite vers le dialecte. Nous avons ainsi reproduit l'alternance linguistique du texte source :

**MADDALENA**

Dio mio, è tutta sola, anche lei.

Ci facciamo un bicchiere insieme?

Venga a prendere una birra con me.

[...]

**MADDALENA**

Non so sa sì come mi in quei giorni... ma non mi convinceranno mai che i tamponi sono come vitamine o multivitaminici. Mi, in quei momenti, a sò gonfia, costipà, depresso. No xe complicà, me sararia tuta sola in tea me camera. Pò, sararia 'e tende. Inveze ea?

**MARIA**

Compagna. So sempre có 'l riva. Me sento pesante. Me fa sempre venir fora un grande brufolo int'el viso, propio chi. Inte quei jorni, no vago fora.

Il est intéressant d'observer ici l'incursion de l'italien qui se configure, en alternance au vénitien, comme l'expression d'un message qui n'appartient pas directement à la locutrice, mais qui a été introjecté : le changement de langue brise le rythme et sépare violemment les sensations authentiques de Madeleine de la tentative de conviction provenant de la société. L'autre incursion de l'italien – qui reflète l'usage du français dans le texte source – provient de la statue qui reproduit les spots publicitaires, en utilisant la deuxième personne singulière qui caractérisent ces types d'annonces dans le contexte italien, plutôt que la forme de politesse utilisée dans l'œuvre originale. La statue, en tant que juge, guide et symbole de la société patriarcale, se fait moyen de transmission d'enseignements sexistes : le texte, qui met en scène les aspects sexistes de la culture pour les dénoncer, donne à la statue le rôle de plaignant. C'est pour cette raison qu'elle utilise l'une et l'autre langue dans ses commentaires, selon l'origine du sexisme transmis linguistiquement qu'elle veut dénoncer : italienne ou spécifiquement vénitienne. Si nous n'avions

pas utilisé le dialecte dans la traduction, l'aspect linguistique du texte aurait été banalisé, aplati, et la valeur de l'alternance des langues aurait été éliminée.

Par ailleurs, on utilise dans le passage susmentionné des termes spécifiquement féminins qui n'ont pas de vraies traductions en vénitien, mais qui subissent simplement la dialectisation, comme dans le cas de «mestruassion», élision de l'italien «mestruazioni», pour traduire «règles»<sup>186</sup>.

Ensuite, l'alternance devient fondamentale lorsque le texte original exploite l'anglais pour mettre en relief le message :

**MARIE**

Marcel, Marcel.

J't'aime. Tu l'sais.

**LA STATUE**

Les femmes ont toujours aimé les  
éccœurants.

**MARIE**

Un homme. Un mari. Une brute.

Et l'amour ?

**MADELEINE** (*Dans son lieu*)

L'amour ! C'est leur racket de la  
protection.

Cé toutt' des pimps.

Have no fear, your man is here.<sup>187</sup>

**MARIA**

Mario, Mario.

Io ti amo. Lo sai.

**LA STATUA**

Le donne hanno sempre amato i  
disgustosi.

**MARIA**

Un uomo. Un marito. Un brutto.

E l'amore?

**MADDALENA** (*Nel suo luogo*)

L'amore! È il loro racket della  
protezione.

Sono tutti dei papponi.

Chi pì ama pì bastona.

La phrase en anglais arrive comme démonstration de la thèse de Madeleine : il s'agit d'une phrase qui est apparemment rassurante, découlant de l'amour, mais qui cache l'idée de la possessivité et de la violence. Il s'agit d'une phrase apte à normaliser les comportements violents à l'intérieur de la société : c'est pour cette raison que nous avons choisi d'exploiter un proverbe vénitien qui reflète ce contexte. Ayant la fonction de façonner les comportements selon les exigences de la culture à travers la stratégie communicative, le proverbe combine l'idée de l'amour et de la violence comme si l'un était naturellement lié à l'autre. À l'instar de la phrase en anglais, il arrive soudainement en brisant la construction du texte en italien pour dévoiler de manière

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 113.

résolue la vérité cachée dans la réalité familière. Le proverbe s'insère dans le contexte textuel qui suit la scène de violence domestique se closant avec la déclaration d'amour de Marie.

Il y a un autre moment dans le texte où Madeleine fait usage de l'anglais :

**MADELEINE**

[...] C'est en nommant ce qui me manque que je découvre ce que je veux. And I get something trotting in my head.<sup>188</sup>

**MADDALENA**

[...] È nominando ciò che mi manca che scopro ciò che desidero. Sento qualcosa che me ramena 'a zuca.

Dans ce cas, le message repose spécifiquement sur le langage : Madeleine est en train de se réapproprier de l'expression langagière en abandonnant la soi-disant « langue maternelle », la langue du patriarcat et le choix de l'anglais devient donc symbolique. Nous avons donc décidé de proposer une alternance entre l'italien et le vénitien, ce qui veut donner l'idée de réappropriation de la langue vénitienne qui est à la fois « maternelle » – dans le sens propre de première langue apprise et dans celui de langue acquise patriarcale – et revendiquée, en tant qu'opposée à la pureté linguistique de l'italien à conserver.

Enfin, grâce à l'usage du vénitien, nous pouvons conserver l'ambiguïté de la scène du viol de Madeleine qui repose sur une apparente incompréhension entre la victime et le violeur :

**LA STATUE**

Y m'semblait que je t'avais tombé dans l'oeil. Tu sais que t'es une belle fille ? Plus très jeune, mais une belle fille pareille.

**MADELEINE**

Vous ne comprenez pas le français ?  
I want to be alone.<sup>189</sup>

**LA STATUA**

Me pareva, difati, che te me gavei za ocià. Te sì proprio bea seto? No te sì pi tanto zovane ma 'na bea tosa i stesso.

**MADDALENA**

Non capisce l'italiano? Vojo star da soea.

L'adaptation comporte un changement de perception puisque l'apparente incompréhension linguistique dans le texte source est attribué aux différentes origines du violeur, tandis que dans la traduction le vénitien nous communiquerait plutôt des informations

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 134.

concernant son âge, puisque seulement un homme âgé pourrait se démontrer incapable de comprendre l'italien aux yeux de Maddalena, en ne parlant que le dialecte. Toutefois, le résultat d'ambiguïté est conservé.

En conclusion, il aurait été impossible de sauvegarder la complexité du texte original sans recourir à une complexité linguistique qui, loin d'être identique à celle québécoise, présente au moins des points en commun et permet de proposer des dynamiques textuelles similaires.

### 3.2. Les chansons et la prose poétique

Le relâchement linguistique, l'emploi du joul et la vulgarité contrastent nettement avec les monologues en français standard et soutenu qui se présentent souvent comme prose poétique. Au-delà du langage – précis, haut et connotatif – Boucher exploite d'autres composantes proprement poétiques, comme certaines figures de style, et dans certains cas la forme. Notamment dans les sept chansons du texte, mais non seulement, l'auteure fait usage de rimes, d'anaphores, de métaphores, ainsi que de divisions en strophes et de refrains. En fonction de l'idée de retour à l'enfance, certaines chansons font allusion à des traditions populaires ou à la forme des comptines ; d'autres, qui veulent maintenir le lien avec la sacralité, s'appuient sur des structures ou des ambiances religieuses.

De surcroît, Boucher s'appuie souvent à des références culturelles pour transmettre les messages : dans certains cas, il s'agit des références formelles, dans d'autres cas c'est le contenu qui renvoie directement à d'autres chansons ou sources textuelles. On peut saisir des allusions – directes ou indirectes – à la religion et à ses enseignements, mais aussi et surtout à des chansons qui ont une renommée nationale ou internationale, d'origine canadienne, américaine ou française.

Malheureusement, les chansons ne sont pas disponibles en ligne, tout comme les mises en scène, ce qui nous empêche d'obtenir des informations concernant les mélodies et nous oblige à nous appuyer seulement sur les évidences textuelles. Bien que nous ayons gardé à l'esprit l'idée d'une mise en scène hypothétique tout au long du processus de traduction, pour une réelle mise en scène de la traduction, il faudra nécessairement collaborer avec un musicien qui nous aide à donner une base à nos textes-chansons et, si nécessaire, apporter des changements qui puissent mieux favoriser la mise en musique des mots.

De manière générale, nous avons essayé, dès que possible, de sauvegarder les aspects formels du texte original, sans renoncer au sens des mots et à leur connotation. Toutefois, dans le cas où cela n'a pas été possible, nous avons privilégié la conservation du message général en proposant une réécriture des phrases ou des passages. En ce qui concerne le joul, nous l'avons adapté en vénitien dans les moments du texte où il participait au sens général ou donnait un effet de réalisme, en y renonçant lorsqu'il apparaissait dans une moindre mesure, car vénitien aurait contrasté avec notre tentative de respecter la forme poétique.

Les changements les plus radicaux concernent évidemment les références culturelles, dans certains cas difficiles à saisir, voire inintelligibles, pour un public italien. C'est pour cette raison – et pour respecter la cohérence du déplacement géographique – que nous avons choisi d'exploiter des chansons italiennes, sélectionnées selon le message à communiquer.

Dans ce sous-chapitre, nous nous focaliserons sur les choix de traduction concernant la transposition formelle – la structure poétique, les vers, les rimes, les refrains, le rythme – et sémantique, deux composantes qui s’entrelacent l’une avec l’autre. En ce qui concerne les adaptations, les changements ou les apports en relation à l’approche de la traduction féministe, ils ne seront pas ignorés, mais seront analysés en profondeur dans le sous-chapitre suivant, afin de mettre en évidence les signes d’une approche non standard.

### 3.2.1. Les sept chansons des *Fées*

Dans notre analyse, nous avons individué sept portions de texte qui sont introduites comme chansons. Elles permettent aux femmes de se rapprocher, de s’unir, en chantant à l’unisson et ont l’objectif de commenter les propos des personnages, à l’instar des chansons brechtiennes.<sup>190</sup>

Dans la première page de l’œuvre, on fait la rencontre du premier élément musical : Boucher utilise un air grégorien harmonisé par les trois femmes pour la phrase « ainsi sont-elles »<sup>191</sup>. Le chant grégorien est un chant liturgique, sacré, qui se caractérise par des voix masculines qui chantent à l’unisson. Les trois voix féminines s’approprient la forme grégorienne pour dénoncer les enseignements religieux qui s’imposent sur la femme jusqu’à déterminer sa façon d’être. L’imposition religieuse devient en italien « esse son così », ce qui nous oblige à changer l’harmonisation qui la précède et la suit : au lieu de « ain » qui en français introduit « ainsi », nous avons utilisé la répétition du prolongement de la lettre « e » pour introduire « esse ».

#### LES TROIS (*Sur un air grégorien*)

ain ain ain ain  
 ain ain ain ain  
 ainsi sont-elles  
 a ain ain ain ain  
 ain ain ain ain  
 ainsi sont-elles.<sup>192</sup>

#### TUTTE E TRE (*Sur un’aria*

*gregoriana*)  
 eee eee eee eee  
 eee eee eee eee  
 esse son così  
 eee eee eee eee  
 eee eee eee eee  
 esse son così

<sup>190</sup> Nadine Desrochers, « Le théâtre des femmes », dans *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Dominique Lafon (dir.), FIDES, Montréal, 2001, p. 120.

<sup>191</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 83.

<sup>192</sup> *Ibidem*.

La première véritable chanson est la « chanson d'errance »<sup>193</sup> qui unit les trois femmes dans un chant commun de partage des peines. La composante essentielle à conserver pour cette chanson est évidemment son lien avec la religion, à partir de la forme qui s'inspire aux litanies, jusqu'à l'utilisation de la formule figée « prenez pitié de nous ». La structure de la chanson répétant un refrain se mêle ainsi à la litanie, une prière chrétienne qui se caractérise par la répétition d'invocations du prêtre auxquelles on répond avec une formule figée.

Dans la traduction, nous avons essayé de conserver la division en strophes, les vers et les rimes de la chanson, ainsi que le langage poétique, parfois avec une altération de la syntaxe :

<p>Si cette chanson vous semble Paroles tristes et amères Voix de grandes désillusions Mots de pertes et de défaites.<sup>194</sup></p>	<p>Se di parole tristi e amare Questa canzone vi può sembrare Di voci senza illusioni Di perdite e sconfitte le allusioni</p>
---	---

Le terme qui révèle le plus notre tentative est « periglio », un mot poétique et archaïque qui nous a servi notamment pour former une rime imparfaite avec « esilio ». Ensuite, la langue italienne nous a permis de renforcer le rythme par rapport à l'original, grâce à la terminaison en -ate des adjectifs qui se répondent même dans la rime interne : le passage « Femmes tues, femmes battues / Aliénées et outragées »<sup>195</sup> devient alors « Noi donne taciute, donne picchiate / Noi alienate e oltraggiate ».

En ce qui concerne la forme puisée des litanies, nous avons conservé les répétitions sous forme d'anaphore, ce qui nous a obligé à une reformulation :

<p>Nos amants ahuris pâlisent Nos mères détournées de leurs corps Nous ont privées de nos trésors Nos mains font le plein dans des vides</p>	<p>Le paure dei pallidi amanti emergono Le madri sottratte ai loro corpi Ci hanno private dei nostri tesori Le mani stringono il vuoto Le onde si infrangono invano sui</p>
--	---

<sup>193</sup> *Ibid.*, pp. 86-87.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>195</sup> *Ibidem.*

Les vagues meurent pour rien sur nos seins. <sup>196</sup>	nostri seni.
---	--------------

Nous avons substitué le pronom possessif « nos » avec l'article défini pluriel « le », en sauvegardant la structure en liste des substantifs. Cette substitution nous a enfin poussées à effectuer une inversion dans le premier vers et à exploiter le terme « paure » pour ne pas briser la répétition anaphorique de l'article féminin pluriel avec « gli amanti ».

La deuxième chanson qui apparaît dans le texte est la « chanson de Madeleine »<sup>197</sup>, qui exprime les pensées et les sentiments les plus profonds de Madeleine. La forme se caractérise notamment par la division en strophes et par une structure en rimes croisées et rimes suivies. La structure est quand même brisée dans certains vers, tandis que dans d'autres la rime est imparfaite.

Nous avons reproduit la structure du départ autant que possible, en modifiant les termes, tout en conservant le sens général et l'intimité de la confession de Madeleine. L'impossibilité de trouver la rime sans modifier complètement le sens nous a conduites, dans certains cas, à nous contenter d'une rime imparfaite, avec le soutien de l'original qui en fait usage aussi.

En premier lieu, les « livres »<sup>198</sup> ont été adaptées au contexte italien et transformées donc en « chilogrammi » qui doit rimer avec le vers 4, où « délivre » est devenu « sprogrammi ». En effet, la boisson qui délivre, à savoir l'alcool qui fait oublier, permet d'échapper les codes sociaux du quotidien construits sur base patriarcale et qui programment la personnalité de la femme comme si elle était un appareil automatique. Nous avons donc ajouté le préfixe s- au verbe programmer dans le sens de privation et libération :

4. Proprio dei composti denominali è anche il valore privativo (scolpare «liberare da colpa», svingorire «privare del vigore», e così sfamare, sfondare, ecc.), anche per significare detrazione (sbucciare, schiodare, slacciare, smascherare, spolpare, spolverare, rispettivam. «devare la buccia, i chiodi, i lacci, ecc.»).<sup>199</sup>

Nous avons ainsi sauvegardé l'idée de liberté et renforcé la sensation de dépersonnalisation que Madeleine et Marie dénoncent dans l'œuvre.

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>197</sup> *Ibid.*, pp. 93-94.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>199</sup> Vocabolario online, Treccani, « s- », en ligne : <https://www.treccani.it/vocabolario/s/> (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

Ensuite, pour conserver les rimes, nous avons apporté d'autres changements. D'abord, le sens virginal du mariage contenu en « blanch' épousée »<sup>200</sup> glisse sur l'importante présence religieuse par le biais de la métonymie « lunghe navate » : l'expression « Jamais rêvé d'la blanch' épousée »<sup>201</sup> devient alors « Non ho mai sognato le lunghe navate ». Par la suite, le mot « disgusto » renvoie au sentiment de haine que Madeleine avoue d'avoir développé envers le sexe masculin ; tandis que la peur de la vieillesse, nous l'avons exprimée par le terme « fuggire » en association à l'âge.

J'ai pas trouvé l'gars pour moé	Ci dev'essere il ragazzo giusto
Y cloé pourtant exister	Per cui non provo disgusto
C'est en buvant que je l'attends	Lo aspetto bevendo
Avant que j'aye mes 60 ans. <sup>202</sup>	Dai miei anni fuggendo.

Enfin, puisque dans le passage il fallait nécessairement conserver la rime « putain » - « maman »<sup>203</sup>, nous avons exploité la terminaison en -ina de la connotation affectueuse du terme « mamma » qui rime avec l'une des plusieurs synonymes italiens de putain, à savoir « squaldrina ».

La troisième chanson est la « chanson du conditionnel »<sup>204</sup> où Boucher joue avec le mot « conditionnel » pour faire une liste des conditions que les femmes acceptent pour obtenir le congé du psychiatre.<sup>205</sup>

Dans la traduction, nous avons utilisé le subjonctif avec les formules « mettiamo che » et « diciamo che », qui évite la sensation d'étrangeté que le conditionnel pourrait donner à un public italien. C'est pour cette raison que nous avons ensuite changé le titre de la chanson en « canzone delle condizioni ».

La « chanson au Père Noël »<sup>206</sup> arrive après une retombée dans le passé de l'enfance dans un mélange de contes et croyances qu'on transmet aux enfants : le grand méchant loup dit sa phrase célèbre avec une voix de Père Noël et Marie et Madeleine courent, appelant leur maman. Dans cette chanson, une de composantes les plus importantes est l'apparente naïveté de l'enfance

<sup>200</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 93.

<sup>201</sup> *Ibidem.*

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>203</sup> *Ibidem.*

<sup>204</sup> *Ibid.*, pp. 101-103.

<sup>205</sup> Jane Moss, « Les Folles du Québec: The Theme of Madness in Québec Women's Theater », *Op. cit.*, p. 622.

<sup>206</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, pp. 108-109.

associée à la capacité enfantine de croire – à la bonté et à une figure imaginaire – qui contrastent avec la désillusion de la Marie adulte. La naïveté s’exprime notamment par le rythme et la musicalité qui semblent renvoyer à une mélodie de Noël. C’est pour cette raison que nous avons réalisé la traduction avec la mélodie typique de Jingle Bells en tête.

Quand tu descends	Quando scendi giù
Dans ma longue	Dal lungo mio
Cheminée	Camin
Sans sonner	E non suoni
À la porte	Alla porta
Mon père Noël	Caro ‘l me babo Nadal
Y a pas d'cadeaux	Regali no ghi n’è
Pour moé qui sort'	par mi che esco
De ta grand' poche. <sup>207</sup>	da ‘l to gran sacco.

En revanche, le contenu subit l’influence de la désillusion. En effet, les deux éléments contrastants convergent dans la figure du Père Noël, qui cache en soi la figure du père patriarcal « qui ne lui apporte [à Marie] jamais de cadeau, qui ne la comprend pas, qui la laisse geler dehors »<sup>208</sup> et qui la pousse dans les bras d’un mari violent.

L’autre composante fondamentale de cette chanson est la langue : le joul apparaît encore une fois dans un contexte familial. Dans la traduction, nous n’avons pas renoncé au vénitien, au contraire, nous l’avons considéré particulièrement adéquat en association à la figure d’un père qu’on dénonce comme symbole du patriarcat.

Quant au lexique, nous avons rencontré deux difficultés : la « bébelle »<sup>209</sup> et la « fée des étoiles »<sup>210</sup>. Les deux termes designent des éléments propres à la culture québécoise.

BÉBELLE ou BEBELLE n.f. – 1894 d’une racine *beb-* qui regroupe des mots dialectaux signifiant « jouet » ▪ (Canada, Louisiane) FAM. ▪ 1 (surtout plur.) Jouet. Range tes bébelles. ▪ 2 (surtout plur.) Chose insignifiante. → babiole,

<sup>207</sup> *Ibidem.*

<sup>208</sup> André Smith, « Théâtre au féminin : encore 5 minutes et *Les Fées ont soif* », dans *Voix et Images*, vol. 7, n. 2, 1982, p. 358

<sup>209</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 108.

<sup>210</sup> *Ibidem.*

bricole, cossin. « Tu dépenses mon argent à des bébélles » TREMBLAY. ■ 3  
Gadget.<sup>211</sup>

Afin de conserver l'idée de cadeau et en même temps d'objet insignifiant, nous avons dialectisé le terme « gingillo », que Treccani définit comme « oggetto grazioso ma di poco valore »<sup>212</sup> : c'est ainsi qu'on renforce l'idée d'objectification de la femme, dont la seule valeur est déterminée par son apparence.

La « fée des étoiles » est une figure typiquement québécoise, d'invention récente et commerciale :

De son côté, l'ethnologue et historien à Parcs Canada, Yvan Fortier, n'établit pas de lien direct avec Sainte-Lucie. Lors de ses recherches, il a constaté que l'arrivée de la Fée des étoiles dans la culture populaire est un phénomène relativement récent et unique au Québec. À son avis, le personnage serait plutôt une création commerciale du 20<sup>e</sup> siècle. Elle joue le rôle d'une organisatrice, qui accompagne le père Noël et lui présente les enfants.<sup>213</sup>

Elle est une figure féminine et enfantine strictement liée au Père Noël dans une relation de subordination et de contraste. En effet, la fée entraîne non seulement un imaginaire magique mais aussi une image féminine « douce, jeune, invitante à côté d'un personnage âgé, parfois inquiétant »<sup>214</sup>. Il fallait conserver le lien avec le titre de l'œuvre, l'imaginaire magique et l'idée d'une féminité préétablie, au-delà de la relation subordonnée et contrastive avec le Père Noël : nous avons ainsi introduit dans le contexte italien la figure d'une fée comme aide du Père Noël, à l'instar des plus connus elfes ou lutins. La formulation « des étoiles » a été substituée par l'indication

« tua aiutante », tandis que le terme « fée » a subi une transformation renvoyant directement à l'imaginaire enfantin grâce au suffixe -ina. Le suffixe, au-delà de former le diminutif et recréer le langage utilisé avec les enfants, puise aussi dans la culture populaire où on peut trouver une

---

<sup>211</sup> Alain Rey, Josette Rey-Debove (dir.), *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, 2017, p. 237.

<sup>212</sup> Vocabolario online, Treccani, « gingillo », en ligne : <https://www.treccani.it/vocabolario/gingillo/> (dernière consultation : 04 janvier 2024).

<sup>213</sup> Emmanuelle de Mer, *La Fée des étoiles : patronne de la lumière ou symbole de la jeunesse ?*, le 22 décembre 2015, en ligne : <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/756542/fee-des-etoiles-origines-sainte-lucie-pere-noel> (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

<sup>214</sup> *Ibidem*.

créature assistant les enfants dans la perte de leurs dents de lait : la « fée des dents », appelée en italien « fatina dei denti ».

La chanson qui suit est celle « de quittance »<sup>215</sup>, qui présente une forme caractérisée notamment par la division en strophes, la répétition du refrain et la présence de rimes ou assonances. Elle exprime les sensations et les pensées de Marie après sa décision de quitter son mari et sa maison.

Les problèmes rencontrés et les solutions proposées rapprochent cette chanson de la « chanson de l'errance »<sup>216</sup>. D'abord, nous avons préservé la structure générale : dans la traduction, la chanson est divisée en strophes et l'une d'entre elles se répète telle quelle trois fois en tant que refrain. La seule variation significative dans la traduction du refrain concerne l'approche féministe que nous analyserons plus tard. En général, nous avons essayé de conserver la musicalité du texte par le biais de la structure interne en rimes, au détriment d'une traduction littéraire, qui se caractérise par la correspondance des termes. Devant cette tentative, la strophe qui a subi le plus des variations est la dernière :

Pendant ce temps	Nel frattempo
Cherche la chaleur	Cerca il tepore
Chante la douceur	Canta l'amore
Je reviendrai	Io tornerò
Plus tard Plus tard	Più avanti, più avanti
Quand j'm'aimerai	Quando mi amerò
Assez assez	Abbastanza abbastanza
Quand j'm'aimerai	Quando mi amerò
Debout dans l'temps	Senza le mie fratture
Pour les enfants. <sup>217</sup>	Per le mie creature.

Puisqu'on rentre dans l'intimité des pensées de Marie, il fallait souligner sa sensibilité qui est capable de se projeter dans la maison qu'elle vient de quitter et de donner de la valeur à son absence. La chaleur et la douceur maintenant absentes sont les fantômes de l'amour de Marie pour son mari : gardant cette idée à l'esprit et voulant reproduire la rime entre les deux termes, nous avons remplacé « chaleur » en faveur du terme plus tendre et intime « tepore » et « douceur »

<sup>215</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, pp. 121-125.

<sup>216</sup> *Ibid.*, pp. 86-87.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 125.

au profit du mot plus direct « amore ». Ensuite, il fallait trouver une rime pour « creature » et nous avons opté pour une allusion aux os fracturés (« fratture ») par la violence du mari, cachée dans l'espoir de guérison mentale présente dans la métaphore de l'absence des fractures : quelque chose à l'intérieur de Marie s'est rompu et il faut qu'elle le répare avec la connaissance et l'amour.

Les mêmes opérations ont été mises en place pour la deuxième strophe, où « chercher l'réveil »<sup>218</sup> devient « a svelare l'inganno ». Nous avons ainsi obtenu une rime imparfaite avec le vers précédent terminant en « sonno », mais nous avons également explicité le côté négatif du sommeil qui ne s'oppose pas seulement à la réalité cherchée, mais aussi à la réalité cachée. En ce faisant, nous récupérons la volonté de Boucher de dénoncer un mensonge – « l'inganno » – non seulement une situation, et de différencier la victime du coupable. Enfin, la rime qui lie les trois vers en -ire (« décrire », « rire » et « délire »<sup>219</sup>) devient une rime en -ata, à partir de la traduction littérale de rire, « risata ». De là, la décision de transformer « décrire » en « raccontata » – comme si Marie était en dialogue avec soi-même et pouvait finalement donner un nom et une explication à ses désirs – et de rendre la proximité du rire et du délire dans une sorte d'alliance : « del delirio alleata ».

La « chanson de l'amitié »<sup>220</sup>, en revanche, se compose de vers plus longs au caractère narratif et intime. À travers les mots de cette chanson, Madeleine s'imagine un moment de confiance avec l'une de ses amies pendant une soirée pyjama qui nous conduit dans une ambiance enfantine ou adolescente.

Comme dans les autres cas, nous avons adapté les choix lexicaux à la structure en rime : « doigts » est transposé au singulier « dito », tout comme le terme avec lequel il rime, « segreto » ; le « vin » se transforme en « liquore » pour rimer avec les « chagrins » au singulier « dolore » ; les « vies » en « esistenze » rimant avec « conoscenze », qui remplace « en amie-amie » :

Y aura-t-il assez de vin  
 Pour désamorcer nos chagrins  
 Nous rendre les grandes folleris  
 Pour s'en faire des bonnets de  
 nuit.<sup>221</sup>

Ci sarà abbastanza liquore  
 Per disinnescare il nostro dolore  
 Restituirci le grandi follie  
 Per disfarci delle nostre apatie

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>219</sup> *Ibidem.*

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>221</sup> *Ibidem.*

Comme on peut l'observer dans la comparaison des textes, nous avons rencontré des difficultés dans certains passages, notamment avec les « bonnets de nuits » à cause du sens figuré que le terme peut prendre et qui devient significatif dans le contexte des *Fées ont soif*.

BONNET, subst. masc.

– P. ext.

Bonnet de nuit ou, vx, bonnet de coton. Coiffure que l'on porte pour dormir.

Expr. fam. Être triste (ou gai par antiphrase) comme un bonnet de nuit (sans coiffe); être un bonnet de nuit (cf. aussi infra C, jeux).<sup>222</sup>

C'est pour cette raison que nous avons choisi de souligner ce sens caché par le biais du mot « apatie », dans un contexte où la liberté des femmes qui se réapproprient leurs désirs permet de mettre fin à l'état de dépression et dépersonnalisation duquel elles sont victimes. Nous avons pris une décision, devant un mot qui cachait plusieurs sens : la coiffure, la tristesse et le réveil.

Dans d'autres cas, nous avons dû changer la syntaxe – « Maman n'est plus là ni mon mari » devient alors « Non c'è più né mamma né marito » et « Ho allo stesso tempo dieci e trent'anni » traduit « J'ai dix ans trente-cinq à la fois »<sup>223</sup> – où transformer en négation une phrase positive – « è l'assenza di affanni ». Enfin, nous avons modifié l'avant-dernier vers pour faire la rime imparfaite avec « miele », traduction de « miel »<sup>224</sup> : « Voguons sur nos nacelles nouvelles »<sup>225</sup> est devenu « Salpiano sulla nave senza vele ». L'absence des voiles maintient l'idée de la fatigue des femmes à entamer le voyage de recherche et un nouveau départ.

Après la scène de la violence sexuelle, on rencontre la dernière chanson, la « chanson du viol »<sup>226</sup> qui ouvre à une série de monologues poétiques énoncés par Madeleine et alternés par les commentaires de Marie et la statue à l'égard du procès. Nous ne savons pas si tout le passage a été mis en musique, ni jusqu'à quel point le texte est à considérer comme « chanson du viol », nous pouvons juger et traduire seulement sur la base des informations textuelles.

Par conséquent, nous nous sommes appuyées au fonctionnement du texte comme prose poétique, voire poème, pour déterminer la longueur de la chanson et en établir la conclusion avec

---

<sup>222</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « bonnet », en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/bonnet> (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

<sup>223</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 131.

<sup>224</sup> *Ibidem*.

<sup>225</sup> *Ibidem*.

<sup>226</sup> *Ibid.*, pp. 137-143.

l'appel au juge « Monsieur le juge »<sup>227</sup>. Jusqu'à ce point, nous avons fait particulièrement attention aux rimes (« Conio – emporio » qui traduit la rime imparfaite « Marianne – Lafontaine » et « peur – noirceur »<sup>228</sup> qui devient « terrore – scurore ») et aux répétitions – notamment celle anaphorique qui donne le rythme comme « ci fu », « è stato » et « ci furono ».

Quant à la « ballade aux oiseaux »<sup>229</sup>, Boucher exploite la tradition de la ballade, à savoir un poème narratif, destiné à être chanté et dansé, qui se compose de trois strophes, une demi-strophe à la clôture et un refrain qui se répète. Les composantes les plus importantes sont donc le caractère narratif et la structure figée qui, dans ce cas, se termine avec une quatrième strophe complète, au lieu d'une demi-strophe.

Dans la traduction nous n'avons pas rencontré la nécessité d'apporter des changements significatifs. Seulement la dernière strophe a impliqué une attention particulière puisqu'il fallait faire attention au genre des mots, dont on va faire une analyse plus détaillée dans le chapitre suivant. À titre d'exemple, dans la première strophe, nous avons traduit « geai bleu »<sup>230</sup> avec le nom plus générique de la famille, « corvide blu », pour souligner le genre masculin et conserver la rime.

### 3.2.2. Les incursions culturelles

Le plus grand effort d'adaptation se réalise en relation aux références culturelles qui doivent transmettre un ou plusieurs messages à la fois.

C'est le cas, par exemple, du passage chanté par Marie :

**MARIE CHANTE :** (*Dans le lieu neutre*)  
 Mon père m'a donné un mari  
 Boum badiboum boum barbarie  
 Il me l'a donné si petit  
 Spiritum sanctum eliminum boum  
 ba  
 Zim boum barbarie

**MARIA CANTA:** (*Nel luogo neutro*)  
 Mio padre mi ha dato un marito  
 Che spirito santo amen  
 Tuca tuca tuca  
 Me l'ha dato corto,  
 Tanto tanto ah  
 E quando a letto lo perdo lui fa  
 cucù

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>229</sup> *Ibid.*, pp. 114-115.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 114.

Que dans mon lit je le perdis  
Boum badiboum boum barbarie  
Oh chat oh chat  
C'est mon mari  
Spiritum sanctum eliminum boum  
ba  
Zim boum barbarie.<sup>231</sup>

Tuca tuca tuca  
Il cuculo è corto  
Tanto tanto tanto ah

Grâce à la formule « boum badiboum boum » nous pouvons remonter à la source formelle de Boucher : il s'agit de la chanson *Boum Badaboum*, proposée par la chanteuse française Minouche Barelli au Concours Eurovision de la chanson en 1967, pour représenter la principauté de Monaco. Boucher exploite ici la répétition de la formule onomatopéique pour mêler des allusions sexuelles et religieuses.

En effet, la chanson de Barelli est un hymne à la vie dans sa totalité, y compris le côté sexuel. Avec le texte de Serge Gainsbourg, elle exprime le désir de vivre sa vie pleinement avant de mourir pour un désastre nucléaire, évoqué par les onomatopées « boum-badaboum » et « boum boum ». Elle aspire à un amour sentimental mais aussi à la passion charnelle : « Je ne veux pas seulement aimer, badaboum / S'il est d'autres paradis, boum boum / Je veux les connaître aussi, badaboum ». Exprimer si librement le désir sexuel d'une femme, notamment sur une scène en mondovision en 1967, est un acte subversif. Il l'est tout autant en 1978, lorsque Marie chante pour la première fois la version revisitée par Boucher ; il l'est aussi en 1971, quand l'icône italienne Raffaella Carrà présente la chanson *Tuca tuca*, accompagnée par une danse aux mouvements audacieux lors d'un épisode de *Canzonissima*, à la télévision nationale.

El Periódico ricorda anche come la Carrà sia stata la prima a mostrare l'ombelico in televisione, e come abbia scandalizzato il Papa ballando la sua canzone "Tuca Tuca", dove cantava, secondo il giornale, "ad un desiderio irrefrenabile". [...] "Mentre le sue colleghe del settore continuavano ad innalzare la testa al tormento dell'amore, lei cantava lo stesso alla masturbazione femminile" scrive El Periódico. <sup>232</sup>

---

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>232</sup> Nadia Boffa, *Raffaella Carrà diva comunista che cantava alla libertà sessuale*, le 6 juillet 2021, en ligne : [https://www.huffingtonpost.it/esteri/2021/07/06/news/raffaella\\_carra\\_diva\\_comunista\\_che\\_cantava\\_alla\\_liberta\\_sessuale\\_-5180331/](https://www.huffingtonpost.it/esteri/2021/07/06/news/raffaella_carra_diva_comunista_che_cantava_alla_liberta_sessuale_-5180331/) (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

Face à la révolution apportée par la chanson de Carrà, à son caractère emblématique qui lui permet d'être immédiatement reconnaissable et surtout à l'intention de revendication de la liberté sexuelle féminine, nous l'avons jugée comme la solution la plus adéquate pour accueillir le message de Boucher. À partir de la célèbre formule inventée « tuca tuca », nous avons ainsi réécrit la chanson de Marie sur la base de la structure proposée par Carrà, dont nous avons exploité la mélodie, le nom de la danse « tuca tuca » et la répétition de « tanto tanto ah ».

D'un côté, nous avons conservé les idées générales de l'original – le choix du mari confié au père de famille, l'impossibilité de satisfaction sexuelle qui tombe sur le sexe masculin et sur la présence de la religion en tant que guide moral – pour enfin les transposer dans la nouvelle mélodie. De l'autre côté, nous avons adhéré à l'esprit joyeux et ludique de *Tuca tuca* en transformant en jeu enfantin l'idée de la recherche du sexe masculin tellement petit qui se perd dans le lit : « lui fa cucù ». Marie le cherche en l'appelant « oh chat, oh chat »<sup>233</sup>, tandis que, dans la traduction, nous avons décidé de le modifier en une typologie d'oiseau, mot qu'italien allude à l'organe sexuel masculin. Pour faire ressonner le jeu enfantin « cucù » et donner une ultérieure sonorité au texte, nous avons choisi d'utiliser le terme spécifique « cuculo » au lieu du plus générique « uccello ». Enfin, nous avons incorporé le « spiritum sanctum eliminum » avec la phrase en italien « spirito santo amen », comme si Marie pouvait conserver la pureté que la religion suggère (impose) à une femme face à un homme qui ne peut pas la satisfaire.

Dans la page suivante, Boucher utilise une autre chanson. Cette fois, il s'agit d'une citation explicite – introduite par le titre et le nom de l'auteur – et précise, sans aucun type de déformation. C'est encore une fois Marie qui chante, en interprétant ainsi une chanson de Joseph Félix Eugène Leclerc, connu comme Félix Leclerc, compositeur et chanteur québécois du XX<sup>e</sup> siècle :

**MARIE** (*Elle chante du Pont de l'île de Félix Leclerc*)  
 Il a juste effleuré ma bouche  
 Comme fait le vent le vent qui  
 ment.<sup>234</sup>

**MARIA** (*Canta Gli Uomini non cambiano di Mia Martin*)  
 Gli uomini non cambiano  
 Prima parlano d'amore  
 E poi ti lasciano da sola

<sup>233</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, Op. cit., p. 90.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 91.

Le titre original de la chanson est, en réalité, *La fille de l'île*, tandis que le titre donné par Boucher dans le texte est contenu dans la première phrase. Il s'agit d'une chanson chantée par Lucienne Vernay qui est accompagnée par l'auteur Félix Leclerc, sortie en 1959. Elle raconte une histoire d'abandon : un homme prend une femme pour une « fée » et, ne croyant pas qu'elle puisse travailler aux champs, il la laisse en solitude avec ceux qu'il conçoit comme symboles de son amour. Au-delà d'évoquer une chanson qui se lie directement aux *Fées ont soif* pour la fausseté de l'image féérique de la femme, le passage choisi souligne l'idée de solitude et dénonce le mensonge de l'amour des hommes.

Pour la traduction, nous avons proposé la célèbre chanson italienne *Gli uomini non cambiano*, écrite par Giancarlo Bigazzi, Marco Falagiani et Giuseppe Dati, et présentée pour la première fois au Festival de la chanson italienne de Sanremo en 1992 par la chanteuse italienne Mia Martini. Le texte exprime la profonde déception des femmes à l'égard des hommes de leur vie – à partir de leur propre père – et des tentatives futiles pour les faire changer. Le passage que nous avons choisi, se rapprochant au message de l'original, se focalise sur le rapport d'amour entre homme et femme, l'illusion de l'amour et la solitude de la femme trompée par le mensonge et abandonnée.

Il est intéressant d'observer que les auteurs des deux chansons sont des hommes, capables de démontrer une sensibilité élevée qui leur permet de se mettre dans la peau des femmes, mais qui laissent la place à deux voix féminines.

Ensuite, c'est Madeleine qui chante une phrase en anglais à l'intérieur de son monologue, où elle fait une réflexion concernant son travail de prostituée, son rapport avec les hommes, sa vie sexuelle et son allure :

(*Chanté*.) Blue moon, it is not fair to  
be alone.<sup>235</sup>

(*Cantato*.) La chiamavano bocca di  
rosa metteva l'amore metteva  
l'amore sopra ogni cosa. C'è chi  
l'amore lo fa per noia, chi se lo  
sceglie per professione, lei lo faceva  
per solitudine.

La phrase chantée puise dans la culture musicale de l'auteure, mais elle propose un texte modifié dans la voix de Madeleine. C'est la locution caractéristique « blue moon » qui nous renvoie à une longue tradition américaine : le musicien Richard Rodgers et le parolier Lorenz

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 98.

Hart ont enregistré *Blue Moon* en 1934, un classique du genre jazz qui a obtenu une renommée nationale – voire internationale – et qui a été réinterprété maintes fois par plusieurs artistes, comme Frank Sinatra ou Bob Dylan.

Plutôt que d'une chanson, il s'agit d'un conte : « with new lyrics by Hart which turned it into a heartwarming tale of love overcoming loneliness »<sup>236</sup>. Le message d'espoir de Hart est ici détourné par Boucher qui change l'original « Blue moon! Now I'm no longer alone », qui déclare la fin de la solitude, en « Blue moon, it is not fair to be alone »<sup>237</sup>, un cri de désespoir et d'injustice concernant précisément l'état de solitude que Madeleine ne peut pas combler.

Par conséquent, nous avons décidé de puiser dans la culture musicale italienne et de proposer un texte connu et immédiatement reconnaissable par son titre – *Bocca di Rosa* – mais avec une petite modification qui puisse reconstruire le fonctionnement du texte original de Boucher et proposer le même message. *Bocca di Rosa* est une célèbre chanson de Fabrizio De André, l'une des plus connues de cet auteur et compositeur italien, écrite en 1967. La diffusion et la renommée de cette chanson ont conduit jusqu'à la reconnaissance de la part de Treccani du terme « bocca di rosa » comme néologisme de la langue italienne, à la suite de son usage répandu :

Bocca di rosa, Neologismi (2008): loc. s.le f. Prostituta. [tit.] Troppo facile processare Bocca di rosa [testo] [...] in questa boccacesca novella dei nostri tempi, le Bocche di Rosa si sono moltiplicate e non sono arrivate col treno ma con un pullman partito da Kiev. (Sebastiano Messina, Repubblica, 22 giugno 2004, p. 53, Programmi Tv) • [...] Uso metaforico dell'espressione bocca di rosa, dal titolo di una canzone di Fabrizio De André del 1967.<sup>238</sup>

De André chante la liberté de la vie sexuelle de Bocca di Rosa, accusée et dénoncée à la police par les femmes de son village pour son comportement libertin. Nous avons sélectionné le premier passage du texte pour pouvoir utiliser le terme qui permet de reconnaître immédiatement la chanson et son imaginaire et le deuxième passage pour exploiter une phrase pour la correspondance de sens avec le texte source. Ce dernier se focalise notamment sur les raisons qui poussent Bocca di Rosa à faire l'amour : si elle le fait pour passion, Madeleine, en revanche, le fait

---

<sup>236</sup> Ian Gittins, *How Blue Moon Became a Tune that Everyone Could Sing*, le 1 mars 2021, en ligne : <https://ig.ft.com/life-of-a-song/blue-moon.html> (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

<sup>237</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 98.

<sup>238</sup> Vocabolario online, Treccani, « bocca di rosa », en ligne : [https://www.treccani.it/vocabolario/bocca-di-rosa\\_%28Neologismi%29/](https://www.treccani.it/vocabolario/bocca-di-rosa_%28Neologismi%29/) (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

à cause de sa solitude. C'est pour cette raison que nous avons modifié la dernière partie de la phrase qui respecte le message de *Blue Moon*. En général, la chanson de De André se lie à la situation de Madeleine et s'insère naturellement dans son discours.

L'emploi de l'anglais est ici subordonné à la référence culturelle d'origine américaine, par conséquent nous avons utilisé l'italien qui répondait à la source culturelle de la traduction, sans nous appuyer sur le vénitien.

De la même manière, nous avons traduit « Take my hand I'm a stranger in paradise »<sup>239</sup> chanté par Madeleine – qui renvoie à la chanson *Stranger in Paradise* du chanteur américain Tony Bennet – en choisissant une chanson de la culture italienne, *La Donna Cannone* du chanteur et auteur italien Francesco De Gregori sortie en 1983 :

**MADDALENA** (Canta)

E con le mani amore, con le mani ti prenderò  
e senza dire parole nel mio cuore ti porterò  
e non avrò paura se non sarò bella come vuoi tu

Le passage s'insère dans un moment du texte où les trois femmes, conscientes et libres des constrictions patriarcales, imaginent un monde égalitaire, libre des signes de l'ordre patriarcal, à partir d'une relation d'amour honnête, qui leur donne la valeur d'être humain. Elles imaginent un paradis.

La chanson *Stranger in Paradise* de Tony Bennet, sortie en 1953, idéalise le sentiment amoureux. C'est grâce à l'amour qu'on peut atteindre le paradis, un monde plein de possibilités. Il s'agit d'une chanson d'amour et d'espoir qui donne une vision angélique de la femme amoureuse.

Pour la traduction, nous avons opté pour *La Donna Cannone* qui s'inspire à un fait divers :

Avevo letto in un trafiletto di un giornale locale che una “donna cannone”, principale attrazione di un piccolo circo, era fuggita per amore. Mi aveva colpito soprattutto la disperazione del circo, ora ridotto in malaparata. Una storia un po' felliniana.<sup>240</sup>

---

<sup>239</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, Op. cit., p. 145.

<sup>240</sup> Francesco De Gregori dans Anna Bandettini, *Francesco De Gregori: “Ho scritto canzoni strane. Adesso ve le spiego”*, le 8 février 2015, en ligne : [https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2015/02/08/news/ma\\_tutto\\_questo\\_alice\\_ora\\_lo\\_sa\\_francesco\\_de\\_gregori\\_ho\\_scritto\\_canzoni\\_strane\\_adesso\\_ve\\_le\\_spiego-106786917/](https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2015/02/08/news/ma_tutto_questo_alice_ora_lo_sa_francesco_de_gregori_ho_scritto_canzoni_strane_adesso_ve_le_spiego-106786917/) (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

*La Donna Cannone* s'adapte impeccablement au contexte des *Fées ont soif*, en reproduisant l'équilibre parfait entre un monde idéal imaginé et une réalité cruelle, s'appuyant sur une fuite d'amour symbolisée par l'union des mains. Nous retrouvons ainsi la main et le paradis de *Stranger in Paradise*, mais nous avons toujours conscience du décalage entre le paradis et la réalité : les mots célèbres de De Gregori ont le pouvoir d'évoquer un imaginaire d'amour impossible, cherchant à se libérer d'un contexte strict et oppressant, où la femme est exploitée sans la possibilité de vivre librement ; au-delà de l'imaginaire, la femme demeure prisonnière de la réalité.

Enfin, nous rencontrons dans le texte une phrase qui découle d'une comptine pour enfants : « Maman, les p'tits bateaux qui vont sur l'eau... »<sup>241</sup>. C'est Madeleine qui exprime le désir d'avoir des enfants et qui imagine une voix d'enfants qui l'appellent « maman ».

Pour la traduction, il fallait tout d'abord trouver une comptine italienne et puis s'assurer de respecter la dynamique du rêve de Madeleine : il existe de nombreuses comptines dans la culture populaire, mais il fallait en trouver une récitée par les enfants pour leur maman. On aurait pu s'appuyer sur le dialecte et exploiter la plus fameuse « Manina bea, fatta a penea dove sito sta? Daea mama? », mais ça aurait brisé le rêve de Madeleine. Nous avons préféré utiliser une comptine moins connue, mais qui respecte la dynamique textuelle et qui, en plus, dénonce les signes de la perpétuation du système patriarcal :

“Filastrocca della mamma che cancella ogni mio dramma. Lei soddisfa i miei  
bisogni, nutre me con i miei sogni; lascia indietro la carriera per dar luce alla mia  
sera.”<sup>242</sup>

La comptine choisie est écrite par Giuseppe Bordi qui travaille comme expert en écriture créative dans les écoles.<sup>243</sup> Bien qu'elle ne soit pas très célèbre, probablement à cause de la création récente, elle est identifiable comme comptine – « filastrocca della mamma » – et que la structure typique reste évidente.

---

<sup>241</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 118.

<sup>242</sup> Giuseppe Bordi, « Filastrocca della mamma », dans Anna Bardazzi, *Filastrocche per la Festa della Mamma*, le 28 avril 2023, en ligne : <https://www.focusjunior.it/comportamento/feste/festa-della-mamma/filastrocche-festa-della-mamma/#:~:text=che%20cancella%20ogni%20mio%20dramma,mi%20fa%20ridere%20di%20gusto.&text=per%20dar%20luce%20alla%20mia%20sera> (dernière consultation : le 4 janvier 2024)

<sup>243</sup> Giuseppe Bordi, en ligne : <https://www.giuseppebordi.it/biografia-2/> (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

Nous avons sélectionné un passage plus long par rapport à la phrase français plus courte – tout en coupant deux vers – pour conserver la nature sexiste de la comptine. L'enfant, en s'adressant directement à sa maman, apprend à travers les mots de Bordi qu'elle peut – voire doit – renoncer à sa carrière pour se dédier entièrement à sa maternité. Elle ou il apprend dès l'enfance que sa mère vit en fonction de l'enfant.

### 3.2.3. La prose poétique des *Fées*

Comme nous l'avons fait pour les chansons, nous avons fait attention et nous avons préservé tout au long du texte les différentes structures qui caractérisent chaque passage. Au-delà de ça, nous avons essayé de saisir tous les sens qui connotent les choix lexicaux de Boucher. Les allusions religieuses ou sexuelles sont souvent les axes principaux sur lesquels le texte s'appuie, en oscillant entre la dénonciation de la condition féminine et la création d'un monde idéal qui mène à la libération des femmes, à partir de la dimension sexuelle.

En effet, le texte est parsemé de doubles sens, jeux de mots et figures de style comme la métaphore et la métonymie ; en même temps, la structure participe à l'apport sémantique. Nous avons eu l'occasion d'en analyser le fonctionnement dans les sept chansons du texte, dans la division en strophes, la répétition des refrains et la mise en valeur des mots par le biais des rimes.

En dehors des chansons, d'un point de vue formel, Boucher s'appuie notamment sur des répétitions volontaires qui insistent sur des composantes grammaticales. C'est le cas du monologue de la statue, qui revendique son individualité dans la recherche de son intériorité, en prenant conscience de sa propre condition. L'insistance sur le pronom personnel à la première personne est annoncée dès le début par le « moi » initial et la répétition anaphorique de la formule pronom et verbe « je suis » lui donne une importance ultérieure. Cette insistance nous rappelle à chaque énonciation que la statue est dans un processus de découverte de soi.

Si en français le sujet est nécessaire, voire obligatoire, en italien sa répétition est déconseillée puisqu'elle est considérée superflue, redondante et cacophonique. Toutefois, si elle prend une valeur sémantique, symbolique et structurelle, comme c'est le cas du monologue de la statue, nous la considérons nécessaire. Tout en renonçant à la répétition de la formule dans le même vers, nous avons ainsi conservé la répétition anaphorique :

Moi, je suis une image. Je suis un portrait	Io sono un'immagine. Sono un ritratto
J'ai les deux pieds dans le plâtre.	Ho entrambi i piedi nel gesso.

Je suis la reine du néant. Je suis la  
porte sur le vide.  
Je suis le mariage blanc des prêtres.  
Je suis la moutonne blanche jamais  
tondue.<sup>244</sup>

Io sono la regina del nulla. Sono la  
porta sul vuoto.  
Io sono il matrimonio bianco dei  
preti.  
Io sono la pecora bianca mai tosata.

La prose est revêtue de la forme poétique : au-delà du fonctionnement interne, les phrases se disposent en vers, qui sont indispensables pour l'interprétation théâtrale, en particulier pour les pauses et le rythme.

Par ailleurs, les des composantes de la poésie, auxquelles Boucher ne renonce pas, sont la connotation des mots et les figures de style. En ce qui concerne les allusions religieuses, nous trouvons de petits indices à l'intérieur des monologues comme l'analogie entre les prières du chapelet et les mots de la statue – ce qui permet à la structure des répétitions d'acquérir un sens ultérieur – qui se fait sur la base du verbe « se réciter » au lieu de « se raconter ». C'est pour cette raison que nous avons traduit « grain » en « grano » et non en « granello » qui fait référence au désert : « Je suis le désert qui se récite grain par grain »<sup>245</sup> devient alors « Sono il deserto che si recita grano dopo grano ».

Il faut faire attention au contexte et au choix lexical tout au long du texte. C'est aussi le cas de « la celle au grand cœur »<sup>246</sup>, où l'article qui précède détermine un apport sémantique différent. Dans son premier sens, « celle » est un pronom démonstratif qui introduit une description qualitative du caractère de Madeleine. L'article devant « celle » transforme le pronom démonstratif en substantif, qui dans le contexte des *Fées ont soif* acquiert une autre signification :

CELLA, CELLE, subst. fém.

B.– RELIGION

1. [Dans un temple gr. ou romain] Sanctuaire interdit aux profanes où était érigée la statue d'une divinité.<sup>247</sup>

C'est pour cette raison que nous avons choisi de traduire la phrase « Je suis la celle au grand cœur »<sup>248</sup> en « Sono la sancta sanctorum dal cuore d'oro », en utilisant le terme latin pour

---

<sup>244</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 91.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>247</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « celle », en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/celle> (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

recréer la sacralité, l'idée d'un objet sacré inaccessible, mais précédé de l'article au féminin qui l'associe à Madeleine en tant que femme.

Toutefois, c'est à travers les citations bibliques que Boucher construit les allusions religieuses et sexuelles les plus puissantes et c'est en suivant ce principe que nous avons proposé « serpentina » comme traduction de « charpente »<sup>249</sup>. Puisque Madeleine réfléchit sur son allure en relation à sa capacité d'être attrayante pour les hommes, nous avons décidé de mettre en lumière l'allusion au serpent biblique – symbole de la tentation – cachée dans le fantôme phonétique de « charpente ». Nous nous sommes focalisées sur le sens de ligne sinueuse, en renonçant à un terme plus spécifiquement lié au corps qui est déjà évoqué par les os, pour renforcer l'allusion.

Au centre de l'œuvre, il y a l'image de la pomme qui unit les allusions religieuses aux allusions sexuelles : Boucher joue avec le fruit biblique qui permet de glisser du fruit vers les éléments corporels, sur la base de son sens symbolique et de sa nature charnue. « Chair de la pomme »<sup>250</sup> devient ainsi « polpa carnosa della mela », afin de maintenir l'image de la pomme sans la forcer dans un terme perçu comme étranger en italien, à savoir « carne della mela » : les sens charnu et charnel contenus dans le substantif « chair » glisse ainsi vers l'adjectif « carnosa ». Dans le même jeu, qui en italien ne tient pas grâce aux simples substantifs, nous avons renforcé le lien fruit-corps de la même manière : la peau du passage « Ch'sais pas quoi faire de ma peau »<sup>251</sup> devient « sgussa de pele » et l'étrangeté de « pelarmi come un'arancia » – qui traduit « m'éplucher comme une orange »<sup>252</sup> – au lieu du plus correct « sbucciarmi » conserve le lien avec la peau.

Comme pivot des deux axes religion-sexualité nous avons exploité le double sens de « uccello » qui en français n'existe pas. Dans le texte original, on rencontre le terme « oiseau » lorsqu'on fait référence au Saint Esprit, symbole de la pureté et de Dieu, tandis qu'on trouve « queue » pour indiquer le sexe masculin. Nous n'avons pas renoncé à faire converger les deux sens dans le seul terme « uccello », ce qui donne la possibilité de faire des liens directs qui dans l'œuvre se retrouvent sous forme indirecte. D'autres solutions similaires ont été poussées plus loin, jusqu'à l'ingérence typique de la traduction féministe et elles seront analysées dans le sous-chapitre dédié.

Enfin, nous avons saisi toute une série d'images ou allusions concernant le sexe et le corps féminin. Par exemple, la phrase de Madeleine « je suis le fleuve brun des grandes

---

<sup>248</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 84.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>251</sup> *Ibidem.*

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 120.

débâcles »<sup>253</sup> mêle l'image d'une catastrophe naturelle et l'idée de faillite du corps par rapport aux attentes de maternité : le fait de ne pas avoir d'enfants est comparé à une catastrophe. Nous avons proposé la traduction « sono il flusso marrone delle grandi rovine ». Le terme « flusso » permet de conserver l'image corporelle à laquelle on aurait dû renoncer avec « fiume » et nous avons opté pour « rovine » qui maintient l'idée de la catastrophe générale sans qu'elle soit spécifiée en « valanga ». Ce dernier terme justifierait le fleuve brun mais obscurcirait l'image corporelle : il fallait trouver un équilibre entre les deux images.

En guise de conclusion, le texte des *Fées ont soif* se compose de plusieurs niveaux de formes et signifiés auxquels nous ne pouvons pas renoncer dans la traduction puisqu'ils contribuent à compléter le sens général de l'œuvre, au-delà de l'enrichir en complexité. Il faut faire particulière attention pour les repérer et nous avons dû nous appuyer sur la connaissance du contexte italien et sur notre inventivité pour trouver des solutions efficaces pour les transposer en traduction.

---

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 89.

### 3.3. L'approche féministe

Nous avons décidé d'opérer en suivant une approche féministe en fonction de l'œuvre à traduire. En particulier, c'est à cause de son idéologie féministe que nous avons pris connaissance des études et des applications d'une approche féministe à la traduction. Par ailleurs, le contexte canadien, berceau des *Fées ont soif* et des études sur la traduction féministe, nous a encourager à ne pas ignorer le lien qui unissait indissolublement la pièce théâtrale et les œuvres critiques : la tentative de remise en question de la langue, afin de donner une voix aux femmes.

Bien que cette approche se développe dans le but de dénoncer et de reformuler une langue sexiste qui, dans une pièce théâtrale féministe, ne devrait pas être présente, nous avons jugé intéressant de revendiquer notre visibilité en tant que traductrices et d'observer les résultats de la transposition en italien des astuces et des modifications langagières de Boucher. L'approche féministe à la traduction démarre avec un repérage qui nous oblige à une attention particulière à l'égard de la moindre composante langagière. C'est ainsi que le rapport de la traductrice avec le texte devient une sorte de rapport-miroir où la traductrice doit questionner sa propre langue et sa façon de parler habituelle. Ensuite, par le biais du repérage, la traductrice peut travailler plus consciemment et exploiter des stratégies comme la supplémentation et l'*hijacking*.

Luisse von Flotow nous fournit une description des stratégies féministes, à partir de la supplémentation :

Concretely, this means serious interference with the text. Supplementing, as we know from Benjamin's text, "Die Aufgabe des Übersetzers," is one of the most positive aspects of translation. [...] According to Benjamin the source text is supplemented by its translation, matured, developed, and given an afterlife. This is precisely what happens with supplementation in feminist translation, with the difference that the feminist translator is conscious of her political role as a mediator, whereas Benjamin seems to conceive of a translation, or any work of art for that matter, as apolitical and not primarily destined for an audience. [...] It compensates for the differences between languages or constitutes "voluntarist action" on the text.<sup>254</sup>

Quant à l'*hijacking*, il s'agit d'un travail de correction du texte sur la base de l'idéologie féministe qui n'est pas présente dans le texte source. Cette stratégie comporte une plus grande

---

<sup>254</sup> Luisse von Flotow, « Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories », *Op. cit.*, pp. 74-75.

ingérence que la supplémentation, ce qui est reproché à Susanne de Lotbinière-Harwood pour sa traduction de *Letters from Another*<sup>255</sup> de Lise Gauvin. Dans la préface, de Lotbinière-Harwood justifie son travail et nous explique ce qui sera défini *hijacking* :

Lise Gauvin is a feminist, and so am I. But I am not her. She wrote in the generic masculine. My translation practice is a political activity aimed at making language speak for women. So my signature on a translation means: this translation has used every possible translation strategy to make the feminine visible in language. Because making the feminine visible in language means making women seen and heard in the real world. Which is what feminism is all about.<sup>256</sup>

Afin de réaliser une traduction féministe des *Fées ont soif*, après avoir pris conscience de l'histoire et des principes des études de cette approche, nous avons adopté l'attitude de dénonciation politique et culturelle qui a guidé Boucher.

D'abord, une lecture approfondie a précédé le repérage des points les plus sensibles en ce qui concerne la marque du genre en français, mais surtout en italien. Ensuite, nous avons cherché des solutions efficaces qui permettent d'éviter l'usage du genre masculin comme forme neutre : d'une part, nous avons choisi des termes neutres, ayant une seule forme ; de l'autre, nous avons mis en évidence le genre féminin, où nécessaire, au lieu de se contenter des termes au masculin considérés comme neutres. Enfin, nous avons exploité les stratégies traditionnelles de la traduction féministe, comme la supplémentation et l'*hijacking*, en interférant dans le texte jusqu'à insérer de nouvelles phrases qui n'ont pas de correspondance dans l'original. Toute modification répond quand même à l'idéologie féministe et reproduit l'attitude de Boucher. Cette dernière étape résulte notamment d'une réflexion concernant les aspects sexistes de la culture italienne – et plus proprement vénitienne – et les empreintes qu'ils ont laissés sur la langue italienne et vénitienne.

Quant au paratexte, nous avons dû renoncer à la préface et aux notes en bas de page, malgré leur importance dans la traduction féministe : « More recently, feminist interventions have taken on other forms. It is becoming almost routine for feminist translators to reflect on their work in a preface, and to stress their active presence in the text in footnotes »<sup>257</sup>. À cause de la nature du genre textuel visant une mise en scène, nous n'avons pas pu les avantages d'un

---

<sup>255</sup> Lise Gauvin, *Letters from Another*, Women's Press, Toronto, 1990.

<sup>256</sup> Susanne de Lotbinière-Harwood, Préface de *Letters from Another*, Women's Press, Toronto, 1990, p. 9.

<sup>257</sup> Luise von Flotow, « Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories », *Op. cit.*, p. 76.

paratexte. Puisqu'il s'agit d'une étude pour un mémoire, ce sera ce troisième sous-chapitre à agir en tant que postface qui clarifie les empreints de la traductrice.

### 3.3.1. Le dépassement du masculin neutre et la marque du féminin

En Italie, bien que le problème du masculin comme marqueur du neutre reste encore aujourd'hui une question actuelle<sup>258</sup>, il rentre dans les préoccupations du mouvement féministe depuis des décennies. C'était en 1986 que Alma Sabatini, linguiste et activiste italienne, écrivait les *Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana* pour la Présidence du Conseil des Ministres et la Commissione Nazionale per le Pari Opportunità tra uomo e donna :

Lo scopo di queste raccomandazioni è di suggerire alternative compatibili con il sistema della lingua per evitare alcune forme sessiste della lingua italiana, almeno quelle più suscettibili di cambiamento. Il fine minimo che ci si propone è di dare visibilità linguistica alle donne e pari valore linguistico a termini riferiti al sesso femminile.<sup>259</sup>

En 2024, ces recommandations n'ont pas trouvé une application concrète complète et c'est pour cette raison que cette étude est encore actuelle et nous l'avons utilisée comme base pour le repérage des éléments sexistes dans notre traduction. En particulier, les exemples que Sabatini fournit dans son étude nous ont aidé à mieux comprendre le sexisme langagier au-delà de la simple et plus connue alternance entre les noms masculins et féminins – notamment ceux de profession.

La règle la plus importante que l'italien a encore du mal à suivre concerne l'usage universel des termes au masculin et c'est la première que Sabatini propose pour un langage inclusif :

---

<sup>258</sup> Laura Boldrini, politicienne italienne, est devenue, au cours des dernières années, le symbole de la bataille administrative contre le sexisme de la langue italienne, à partir des noms au féminin des professions. Par ailleurs, les solutions pour un langage inclusif sont surveillées par l'Accademia della Crusca qui, le 23 novembre 2023, a publié sur son site le regroupement des toutes les interventions officielles concernant la question du genre dans la langue.

<sup>259</sup> SABATINI, Alma, « Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana », dans *Il sessismo nella lingua italiana*, Presidenza del consiglio dei ministri, Roma, 1986, p. 97, en ligne : [https://www.funzionepubblica.gov.it/sites/funzionepubblica.gov.it/files/documenti/Normativa%20e%20Documentazione/Dossier%20Pari%20opportunit%C3%A0/linguaggio\\_non\\_sessista.pdf](https://www.funzionepubblica.gov.it/sites/funzionepubblica.gov.it/files/documenti/Normativa%20e%20Documentazione/Dossier%20Pari%20opportunit%C3%A0/linguaggio_non_sessista.pdf) (dernière consultation : le 4 janvier 2024)

1) – Evitare l'uso delle parole « uomo » e « uomini » in senso universale. Esse potranno essere sostituite, a seconda del contesto, da: personale; essere/i umano/i; specie umana, genere umano, popolo, popolazione, ecc.; donna e uomo (donne e uomini) alternato con uomo e donna (uomini e donne) perché, se si continua ad anteporre il maschile al féminin, si persiste nel considerare il maschio più importante; oppure dall'aggettivo: umano/a.<sup>260</sup>

Nous avons dû intervenir dès le début, dans une phrase fonctionnelle réservée aux professionnels en tant qu'indication pour la mise en scène puisque Boucher introduit les trois actrices en les définissant « personnages »<sup>261</sup>. Le terme français cache le genre féminin des protagonistes, en utilisant un terme neutre pour faire référence à trois femmes : sans des informations ultérieures, nous n'avons pas d'indices linguistiques pour comprendre qu'il s'agit de personnages féminins. C'est pour cette raison que dans la traduction nous avons choisi le terme féminin « protagoniste » qui marque le genre des trois héroïnes. Nous avons écarté la féminisation pas attestée du terme « personaggio », « personaggia », qui a une acception négative.

Comme dans le cas de « personnages », il y a d'autres moments dans le texte où il fallait souligner le genre féminin qui, dans une traduction classique, serait resté caché derrière la supposée neutralité de la forme masculine générique. Par exemple, nous ne nous sommes pas contentées du masculin générique « un annegato », indiquant une personne qui se noie, mais nous avons plutôt choisi de faire la concordance de genre avec la tristesse qui est le sujet de la phrase et qui nous rappelle, à l'intérieur de la comparaison, qu'il s'agit d'un sentiment féminin, qui appartient à Madeleine en tant que femme. Le résultat qui s'insère dans le discours en vénitien est « come na negà » comme traduction de « comme un noyé »<sup>262</sup>.

Un cas plus répandu dans le texte concerne le pronom personnel à la troisième personne pluriel : « loro ». Si en français il subit la flexion de genre en se divisant en deux formes (ils et elles), en italien, il possède une seule forme : « loro, 3a persona plurale, non si distingue invece per genere »<sup>263</sup>.

Il s'agit d'une perte de la langue, qui originellement différencie le pronom en deux formes, selon le genre du sujet : « essi » et « esse ».

---

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>261</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 83.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>263</sup> Enciclopedia, *grammatica italiana*, Treccani, 2012, en ligne : [https://www.treccani.it/enciclopedia/pronomi-personali\\_\(La-grammatica-italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pronomi-personali_(La-grammatica-italiana)/) (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

Nell'uso comune i pronomi soggetto egli (singolare maschile), ella (singolare femminile), essi (plurale maschile) ed esse (plurale femminile) appaiono di uso limitato; [...] In funzione di soggetto lui (singolare maschile), lei (singolare femminile) e loro (plurale sia maschile, sia femminile) sono nettamente prevalenti e il loro uso, a lungo avversato dalla grammatica normativa, è ormai pienamente accettato anche in contesti formali.<sup>264</sup>

Face à la nécessité de faire ressortir le genre féminin et le différencier du masculin, ce qui devient fondamental dans la désignation des coupables dans l'œuvre, nous avons récupéré la forme presque désuète de « esse » et de « essi », dans les cas où l'accusation s'adresse seulement au genre masculin sans s'étendre automatiquement au genre féminin. La phrase « un grand trou où ils engouffrent leurs argents »<sup>265</sup> devient alors « un grande buco dove essi riversano il loro denaro ». Cependant, nous en avons limité l'usage pour ne pas accentuer la sensation d'étrangeté.

Pour ne pas abuser de la forme « esse », où possible, nous avons trouvé d'autres solutions comme l'accusation directe « sono state loro » – comme traduction de « elles m'avaient dit »<sup>266</sup> – qui attribue la faute aux sœurs de l'école de redressement, en faisant retomber la marque du genre sur l'accorde du participe passé. La forme « noialtre » est une autre solution que nous avons proposée pour indiquer la marque au féminin de la première personne plurielle. Il s'agit de la féminisation de la seule forme italienne attestée au masculin « noialtri »<sup>267</sup> et présente dans le français « nous autres » comme dans le vénitien « noialtre/nialtre ». Il est intéressant d'observer ici le décalage entre la langue italienne, qui ne propose qu'une forme masculine neutre, et le vénitien qui, au contraire, fait usage des deux flexions de genre :

In veneto, ad esempio, la trasparenza di genere è vistosamente garantita dalla morfologia: granda si oppone a grando, nevoda a nevodo 'nipote', anche dove l'italiano prevede una sola terminazione in -e.<sup>268</sup>

---

<sup>264</sup> *Ibidem*.

<sup>265</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 89.

<sup>266</sup> *Ibidem*.

<sup>267</sup> Vocabolario online, Treccani, « noialtri », en ligne : <https://www.treccani.it/vocabolario/noialtri/> (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

<sup>268</sup> Gianna Marcato, *Donna, Dialetti, Luoghi comuni*, *Op. cit.*

Par ailleurs, Boucher décide de forcer la féminisation de certains termes au masculin en s'appuyant sur l'article : « la soleil », « la ciel » et « une œuf »<sup>269</sup>. Pour notre traduction nous avons opéré de la même manière, mais cette solution nous a causé des problèmes avec « uovo ». En italien, l'article indéfini au féminin se caractérise par une élision devant un nom qui commence par voyelle, ce qui transforme « una » en « un' », qu'à l'orale présente la même prononciation du masculin. Étant donné que dans une pièce théâtrale visant la mise en scène l'oralité est fondamentale et que la tentative de féminiser directement le terme échoue face à sa correspondance avec le pluriel « uova », nous avons renoncé à l'élision de l'article et opté pour « una uovo ».

Ensuite, nous avons eu le problème du terme français neutre « enfants », où la marque de genre apparaît seulement au singulier et se déverse sur l'article qui le précède. En italien, on utilise encore une fois un *maschile sovraesteso*, un terme au masculin ayant fonction neutre et universelle : « figlio/figli ». En suivant les recommandations de Sabatini, en particulier la première règle où elle propose de substituer le binôme « uomo-donna » avec le neutre « umanità », nous avons proposé le terme « creatura/creature ».

Creatura s. f. [dal lat. tardo creatura, der. di creare «creare»].

1. Ogni cosa creata, e soprattutto ogni essere vivente: c. animate e inanimate; [...] In partic., l'uomo in quanto essere creato: siamo tutti creature di Dio; Vergine madre, figlia del tuo figlio, Umile e alta più che creatura (Dante).
2. fam. Bambino, o figlio in tenera età: che bella c.!.; povera c., rimasta senza mamma!; chi non ama le proprie c.?.; ha tre c. a cui provvedere.[...]<sup>270</sup>

Le terme est utilisé seulement en tant que neutre et ne se distingue pas par genre.

À la suite de notre réflexion concernant la transposition du mot « enfants », nous avons trouvé l'attestation d'un choix de traduction similaire pour le terme anglais « baby » dans un texte critique de traduction féministe :

Nei casi in cui manca una specificazione di genere Bono mi ha suggerito, durante il seminario da cui sono nati questi contributi, un “dirottamento”, ossia tradurre con la dizione «creature piccole» di Luisa Muraro. Questo non solo avrebbe risolto il problema della marca di genere, ma avrebbe contribuito al

---

<sup>269</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 126.

<sup>270</sup> Vocabolario online, Treccani, « creatura », en ligne : <https://www.treccani.it/vocabolario/creatura/> (dernière consultation : 04 janvier 2024).

senso generale di sfasamento rispetto a un registro linguistico improntato alla verosimiglianza e alla messa in scena di un linguaggio quotidiano.<sup>271</sup>

Nous avons ainsi une évidence ultérieure de l'efficacité de la solution que nous avons proposée.

Enfin, pour respecter la cohérence avec cette solution, nous avons dû remplacer la locution verbale « fare figli » par une autre locution verbale : « mettere al mondo », ce qui nous permet de continuer d'utiliser « creatura/creature » pour l'ancrer dans la mémoire du public comme substitut de « figli ».

### 3.3.2. Les proverbes vénitiens

Choisir d'exploiter le vénitien pour conserver la complexité linguistique de l'œuvre implique de travailler critiqueusement sur deux langues, ce qui nous oblige à intervenir explicitement dans le texte et à apporter des éléments nouveaux par rapport à l'original qui sont propre du contexte choisi.

Nous ne pouvons pas ignorer la nature sexiste de la langue vénitienne : si d'un côté, comme nous l'avons observé plus haut, le vénitien donne visibilité linguistique à la femme dans certains aspects grammaticaux où l'italien cache le genre féminin, de l'autre, il transmet sa culture sexiste par le biais d'éléments linguistiques comme les proverbes :

Una miniera di riferimenti a quel modellamento culturale che, attraverso la lingua, agisce nel sociale la troviamo nelle espressioni idiomatiche relative alla donna trasmesse dai mille dialetti d'Italia: da nord a sud emerge una impressionante quantità di luoghi comuni condivisi. Valutando correttamente la funzione dei proverbi, sarebbe sbagliato considerarli la descrizione di una realtà di fatto: siamo piuttosto di fronte a strategie comunicative messe in atto per modellare i comportamenti secondo le esigenze della cultura dominante, cioè partendo da un'ottica in cui il comportamento maschile, dato per "normale" in assoluto, si fa, in quanto tale, elemento di paragone, "norma" che non ammette relativizzazioni.<sup>272</sup>

---

<sup>271</sup> Serena Guarracino, « Trappole e dirottamenti: tradurre da femminista », dans *Teatro e Storia*, vol. 41, 2020, pp. 392-393.

<sup>272</sup> Gianna Marcato, *Donna, Dialetti, Luoghi comuni*, Op. cit.

Le patriarcat exploite le proverbe, en tant que dispositif de la langue visant une large diffusion en misant sur sa capacité de rester gravé dans la mémoire, pour s'imposer en tant qu'ordre social à suivre. La sagesse supposée des proverbes guide les comportements des locutrices ou locuteurs et leur permet d'agir sans se remettre en question.

Pour dénoncer l'usage sexiste de ce dispositif linguistique, nous avons inséré six proverbes vénitiens qui s'adaptent de manière naturelle au contexte textuel, en exploitant la stratégie de la traduction féministe de *l'hijacking*. Parmi ces proverbes, certains sont d'usage commun et nous les avons écoutés personnellement pendant toute notre vie, tandis que d'autres ont été repérés à l'intérieur des textes critiques en bibliographie.

En ce qui concerne la légitimation pour un homme de battre sa femme, il y a plusieurs proverbes, parmi lesquels nous en avons sélectionnés deux : « Fèmene, cani e bacaeà pi tei bati, pi i vien boni » et « 'E fèmene crea ea vita, noialtri ghe ea toemo ». Nous les avons positionnés à l'intérieur de la scène de violence domestique, l'un après l'autre, comme commentaires de la statue. En ce faisant, nous démontrons comment l'homme se libère de toute culpabilité en attribuant l'acte violent à une imposition découlant d'une autorité supérieure et nous exploitons le rôle autoritaire de la statue qui incarne ici la sagesse populaire. Nous les avons disposés selon un niveau progressif d'intensité, puisque l'idée de possession de la femme, qui permet à l'homme de la battre, arrive jusqu'à l'autorisation de lui ôter la vie.

Quant à la constriction de la femme dans son rôle de maîtresse de la maison et de mère, nous en avons sélectionnés deux autres : « Eà fémene: che eà piasa, che eà tasa e che eà staga casa » et « El matrimonio no xe bèò, se no ghe xe 'n putèò »<sup>273</sup>. Les deux sont énoncés encore une fois par la statue en tant que commentaires autoritaires. Le premier proverbe arrive comme imposition dans un moment où Marie souffre pour l'état de dépression causé par l'emprisonnement dans sa propre maison. Le deuxième s'insère dans la réflexion de Madeleine concernant son désir d'avoir des enfants et contribue à la confusion entre un désir réel et un désir imposé.

Enfin, la dévalorisation de la femme s'exprime à travers les deux derniers proverbes : « 'E fémene xe come eà carta: costa pì riciclarla che torghene de nova » et « Ghé voe sete fémene pa' fare un testimone ». Le premier proverbe est utilisé ironiquement par le mari de Marie après qu'il dit combien lui coûtent les erreurs domestiques de sa femme : en quelque sorte, il trouve une validation dans le proverbe puisque, selon son raisonnement, rester avec sa femme lui coûte plus qu'en trouver une autre. Tout ça s'exprime à travers l'objectification de Marie qui prend la valeur d'un simple papier. Le deuxième proverbe dévalorise la femme sur le plan politique et juridique.

---

<sup>273</sup> Silvano Belloni, *Grammatica veneta, Op. cit.*, [1991] 2006, p. 137.

C'est pour cette raison que nous l'avons exploité pour compléter le cadre du procès où Madeleine passe de victime à accusée : la justice ne croit pas à son témoignage car, en tant que femme, elle n'est pas considérée comme une personne autonome. Une femme est évaluée à un septième de la valeur juridique d'un homme.

### 3.3.3. D'autres signes d'*hijacking*

Au-delà des incursions en vénitien, nous sommes intervenues dans d'autres points du texte pour renforcer, mettre en évidence ou adapter – avec des ajouts – le message original.

La « canzone d'erranza » présente un vers qui ne trouve pas de correspondance dans le texte original. Si « Nous voilà à demi-vivantes »<sup>274</sup> a été incorporé à la strophe précédente pour garder la répétition revendicatrice du pronom personnel « noi » – renforcée dans la traduction – le vers « noi odiate e rinnegate » ne traduit pas une phrase de Boucher.

Nous voilà à demi-vivantes	Noi donne taciute, donne picchiate
Femmes tues, femmes battues	Noi alienate e oltraggiate
Aliénées et outragées	Noi odiate e rinnegate
Toutes passions brûlées, et la douce	Tutte le passioni bruciate, e la dolce
Pénélope a son voyage <sup>275</sup>	Penelope ha il suo viaggio

Il s'agit d'une incursion puisque nous avons inséré les mots d'un poème de l'écrivaine italienne Alda Merini qui ressonnaient dans la liste denonciative de Boucher : « Siamo state amate e odiate / adorate e rinnegate, / bacciate e uccise, / solo perché donne »<sup>276</sup>. Afin de respecter la structure du texte original, nous avons sélectionné les termes négatifs des deux vers, en renonçant aux contreparties positives.

Les mots de Merini nous permettent de compléter le cadre de Boucher et de cacher dans le texte une référence culturelle italienne que le public pourrait saisir. Il est intéressant aussi d'observer la similarité des mots et de la structure des textes écrits par deux femmes dénonçant deux contextes culturels différents, mais en fin de compte analogues. En mettant en dialogue les deux textes, nous avons aussi l'ambitieuse prétention de simuler sur tous les niveaux la solidarité et l'esprit communs féminin que *Les Fées ont soif* nous communique.

<sup>274</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 86.

<sup>275</sup> *Ibidem*.

<sup>276</sup> Alda Merini, *Vuoto d'amore*, Einaudi, Turin, 1991.

Ensuite, nous avons joué sur le double sens du mot « pene » lorsque Marie s'annonce comme « femme de peine »<sup>277</sup>, que nous avons traduit en « donna di pene ». Nous avons délibérément renoncé au terme qui aurait favorisé la fluidité de la phrase, à savoir le terme plus commun « dolore », au profit du pluriel de « pena ».

péna s. f. [lat. poena «castigo, molestia, sofferenza», dal gr. ποινή «ammenda, castigo»].

[...] 2. a. Patimento, afflizione, dolore, dispiacere, anche quando non siano o non appaiano punizione di una colpa; in partic., dolore, sofferenza morale: mi raccontò tutte le sue p.; [...] <sup>278</sup>

Grace à cette décision nous évoquons aussi le terme anatomique qui indique le sexe masculin : « pene ». Le double sens du mot nous aide à renforcer l'un des messages de l'œuvre originale qui dénonce l'idée patriarcale selon laquelle la femme appartient à l'homme, symbolisé ici par l'organe sexuel de ce dernier : « sono una donna di pene » déclare l'appartenance de la femme par le biais du complément de spécification. Marie, dans une seule phrase, dénonce sa situation de subordination à l'homme et ses effets douloureux. À la lumière des possibilités linguistiques de l'italien, nous avons ajouté un sens supplémentaire par rapport au texte original mais tout en respectant l'idéologie de la pièce théâtrale et en fonction de l'approche féministe, tout comme nous l'avons fait avec l'image de l'oiseau.

De la même manière nous insistons sur la liberté sexuelle de la femme dans la traduction de « turluter »<sup>279</sup> et de « gigner ma liberté »<sup>280</sup>. Les images d'un chant et d'une danse très spécifiques qui se caractérisent par la joie qui sont placées en opposition à l'emprisonnement patriarcal symbolique de la femme nous renvoient au plaisir sexuel vécu en liberté. « Turluter » est un chant d'oiseau, utilisé tout au long du texte comme symbole masculin – et dans notre traduction de son sexe. Il symbolise ici la voix, la liberté d'expression masculine. Tandis que « gigner » renvoie à une danse irlandaise, à des mouvements joyeux et désordonnés que Boucher associe à la liberté.

\* Dans l'article « GIGUE3, subst. fém. »

---

<sup>277</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, Op. cit., p. 88.

<sup>278</sup> Vocabolario online, Treccani, « pena », en ligne : <https://www.treccani.it/vocabolario/pena/> (dernière consultation : 04 janvier 2024).

<sup>279</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, Op. cit., p. 93.

<sup>280</sup> *Ibidem*.

Danse vive et gaie, originaire d'Angleterre ou d'Irlande. [...]

– P. ext. Danser la gigue. Danser en sautant de manière désordonnée.<sup>281</sup>

Les allusions sexuelles sont précédées par l'expression de l'oppression patriarcale de la part de Marie : « un chat qui mange mon chant »<sup>282</sup>. Le chat avait été identifié comme symbole du sexe masculin du mari au début de l'œuvre et nous l'avions traduit comme « cuculo ». Nous l'avons réutilisé ici par souci de cohérence et pour introduire l'allusion sexuelle successive.

Par conséquent, nous avons proposé une traduction qui explicite ces allusions et permet aux femmes de parler explicitement de leur plaisir sexuel. Nous avons ajouté le complément objet « il mio piacere » et transformé le mouvement de danse en action procurant du plaisir :

**MADDALENA** (Andando verso il luogo neutro)

Ho dello sterco sulla soglia del cuore che mi impedisce di cantare il mio piacere.

Ho i piedi incollati in una merda che mi impedisce di trastullarmi in libertà.

Perché.

Ensuite, nous avons opéré de la même manière face au jeu de répétition du mot « bleu »<sup>283</sup> de Marie qui commente la situation habituelle de la mère de Madeleine qui rentre et sort périodiquement de l'hôpital psychiatrique à cause de sa condition mentale. Le jeu associe la couleur bleue à l'état dépressif – dont l'ordre familiale patriarcale est tenu pour responsable – sur la base d'une acquisition lexicale anglaise dans le français québécois :

ANGLICISME CRITIQUÉ

Q/C avoir les bleus

L'emploi de *avoir les bleus* (de l'anglais *to have the blues*) est critiqué comme synonyme non standard de *avoir le cafard*, *broyer du noir*, *être déprimé*, *être mélancolique*, *être triste*.<sup>284</sup>

Pour notre traduction, nous avons proposé le jeu avec la couleur noire qui, sur la base de certaines expressions italiennes, nous permet de mêler la tristesse à la violence familiale :

---

<sup>281</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « gigner », en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/gigner> (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

<sup>282</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 93.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>284</sup> Dictionnaire Usito, « bleu », en ligne : <https://usito.usherbrooke.ca/d%C3%A9finitions/bleu> (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

## MARIE

Blues. Infamies blues.  
Blues. Blues Bleu blues. blues  
infamie blues famille bleues. Blues  
infamies  
blues. Blues blues.  
Famille. Familles. Infamies. infamies  
Blues.  
Blues. La famille m'a fait des bleus.  
[...]  
Pt'tit bébé blues. Mon bébé blues.  
Blues  
blues blues  
Mon bébé blues. Femme blues.  
Blues blues blues. Infamie blues.  
Blues. Blues. Blues Blues  
blues blues blues.  
Infamie blues.  
Femme fais-moi un blues. De  
famille blues.<sup>285</sup>

## MARIA

Vedo tutto nero.  
Nero. Neri i lividi.  
Nero. Nero Nero nero. Nero  
Lividi neri. In famiglia, nero. Nero.  
Lividi, neri. Nero Nero.  
Famiglia. Famiglie. Lividi. Lividi.  
Nero. La famiglia mi ha fatta nera.  
[...]  
Piccola creatura. Nero. Creatura  
mia, tutto nero. Nero  
nero nero  
Creatura mia, tutto nero. Donna,  
lividi.  
Nero nero nero. Livido, nero.  
Nero. Nero. Nero Nero  
nero nero nero.  
Livido, nero.  
Donna fammi un occhio nero. In  
famiglia, tutto nero.

En générale, nous nous appuyons sur les sensations associées à la couleur noire :

Il nero mantiene ancora oggi la sua antica connotazione negativa rappresentando campi semantici legati al disagio (si pensi al bollino nero evocato in caso di traffico intenso sulle autostrade), al pessimismo (vedere nero), alla sciagura (cronaca nera, fine settimana nero), ma esprime anche illegalità (borsa nera, lavoro (in) nero) e giudizi morali (libro nero, pecora nera).<sup>286</sup>

---

<sup>285</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, pp. 129-130.

<sup>286</sup> Rita Fresu, *Nero, Bianco e Rosso: la parola ai colori*, le 29 septembre 2011, en ligne : [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/colori/Fresu.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/colori/Fresu.html) (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

Par ailleurs, le jeu est introduit par « occhio nero » que nous avons inséré quelques pages avant pour traduire le « bleu » de l'indication « Deux berceaux. Un rose, un bleu »<sup>287</sup> sur la base de l'acception de « bleu » : « Marque bleutée laissée sur la peau par un coup, un traumatisme »<sup>288</sup>. Tandis que dans le passage, l'association avec la tristesse est introduite par la locution « vedere nero » : « loc.v. essere pessimista: in questa situazione vedo nero! »<sup>289</sup>.

À l'intérieur du texte, nous poursuivons le jeu d'allusions avec la répétition de « occhio nero » e « tutto nero ». L'idée de la violence – implicite dans le texte original, explicite en traduction – est renforcée aussi par le terme « lividi » et par la locution « fatta nera » : « 1. colloq., picchiare, pestare qcn. molto violentemente »<sup>290</sup>.

En guise de conclusion, nous avons utilisé les stratégies de la traduction féministe en nous appuyant tantôt aux possibilités des deux langues cibles et de leurs contextes culturels, tantôt à l'imaginaire créé par Boucher à travers le langage poétique et politique.

---

<sup>287</sup> Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, *Op. cit.*, p. 116.

<sup>288</sup> Dictionnaire Usito, « bleu », en ligne : <https://usito.usherbrooke.ca/d%C3%A9finitions/bleu> (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

<sup>289</sup> Il nuovo De Mauro, « vedere nero », en ligne : <https://dizionario.internazionale.it/parola/vedere-nero> (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

<sup>290</sup> Il nuovo De Mauro, « fare nero », en ligne : <https://dizionario.internazionale.it/parola/fare-nero> (dernière consultation : le 4 janvier 2024).



## CONCLUSION

Dans notre mémoire, nous avons travaillé sur la traduction de la pièce théâtrale québécoise *Les Fées ont soif* de Denise Boucher, en proposant une approche féministe à la traduction. Pour sa rédaction, nous avons décidé de respecter le contexte québécois de l'œuvre choisie ainsi que l'idéologie féministe proposée par l'œuvre de Boucher et défendue par les théoriciennes de l'approche féministe à la traduction que nous avons citées dans notre mémoire.

Tout d'abord, nous avons examiné le contexte historique de la pièce théâtrale et des études sur l'approche de traduction féministe. Nous avons observé comment *Les Fées ont soif* s'insère dans une période révolutionnaire de la société québécoise – la Révolution tranquille, dans laquelle s'inscrit également la deuxième vague du mouvement féministe (1960-1980) – et de sa production théâtrale devenue engagée, nationale, identitaire, politique et féministe. Même le TNM, le Théâtre du Nouveau Monde, décide de donner une place au théâtre féministe : malgré le manque de fonds – non alloués par le CARMM – et le débat public local et international entourant l'œuvre, en 1978, il décide d'accueillir *Les Fées ont soif* pour sa mise en scène.

Nous avons alors analysé l'œuvre de Boucher. Nous en avons identifié les objectifs de dénonciation de la société patriarcale et de revendication féminine. Le thème principal du féminisme est mis en scène à travers des monologues parallèles laissant place au fur et à mesure à des chansons chantées à l'unisson pour trouver finalement un espace de partage et de solidarité féminine dans les dialogues. La parole est donnée à une trinité reconfigurée au féminin : le sommet est occupé, également spatialement, par la statue, image de la femme parfaite symbolisée par la figure de la Vierge Marie ; de là, se déploient les deux conjugaisons de cette image, celle positive de Marie la mère et celle négative de Marie Madeleine la prostituée. Ce sont les trois représentations d'un seul concept : celui du féminin. Les trois subissent les conséquences du patriarcat, à savoir la dépersonnalisation et la virginité, entendue comme un éloignement du corps en exil. En reprenant des archétypes surtout religieux, Boucher entend les priver de leur pouvoir, les déconstruire et semer la graine d'une liberté future.

Pour comprendre le langage de Boucher, nous avons d'abord retracé l'histoire de l'écriture et de la traduction féministes, nées au Canada. Dans les années 1970, face à la question du sexisme linguistique, des auteures canadiennes telles que Nicole Brossard, Louky Bersianik et France Théoret commencent à travailler de manière critique sur la langue et à créer l'ancienne-nouvelle langue au service de l'expression féminine. Le même type d'intention guide des traductrices canadiennes comme Barbara Godard, Luise von Flotow et Susanne de Lotbinière-Harwood dans le développement d'une véritable théorie et pratique de l'approche féministe à la

traduction à partir des années 1990 : d'une part, elles démantèlent et recréent la langue ; d'autre part, elles laissent leur empreinte féminine à l'intérieur du texte traduit. Les principales stratégies utilisées sont la supplémentation – une interférence de la traductrice visant à mettre en évidence les éléments sexistes de la langue cible pour ne pas perdre le trait féministe de la langue source – l'*hijacking*, c'est-à-dire une plus grande ingérence de la traductrice permettant d'insérer l'idéologie féministe absente dans l'œuvre originale, et le paratexte, où sont insérées des réflexions et justifications concernant la traduction.

Boucher participe aux tentatives de la littérature féministe de démanteler la langue patriarcale. Par conséquent, elle utilise un langage poétique, symbolique et expérimental. En effet, l'utilisation du joul – qui permet aux femmes de se libérer du rôle de conservatrices de la pureté linguistique – se mêle à une véritable prose poétique, allant jusqu'à exploiter la structure poétique dans anaphores, les rimes et les divisions en vers et strophes. Les formes textuelles se mélangent : prose, poésie et passages musicaux, parmi les créations de Boucher et son répertoire culturel. Dans le choix lexical se cachent des métaphores, des images qui se juxtaposent et des allusions sexuelles, dans le but de démanteler les archétypes iconographiques et verbaux qui emprisonnent la femme.

Ensuite, nous avons rapporté notre proposition de traduction qui, contrairement à d'autres traductions féministes, ne fait pas usage d'éléments paratextuels - tels que des préfaces ou des notes de bas de page - pour des explications et des justifications de traduction, à cause de la nature textuelle de l'œuvre, qui, visant une mise en scène, s'appuie entièrement sur le texte lui-même.

Enfin, nous avons rédigé notre commentaire à la traduction en abordant les problèmes rencontrés pendant le processus de traduction et les solutions proposées. Nous nous sommes penchées en particulier sur la complexité de la variété linguistique – dont la composante principale est le joul – sur la structure poétique et des chansons, et sur les empreintes que nous avons laissées en tant que traductrices féministes.

Nous avons décidé de renoncer à la sauvegarde du joul, en raison de l'effet d'étrangeté qu'aurait pu causer chez le public italien, et d'utiliser le dialecte vénitien pour ne pas banaliser la complexité linguistique proposée par Boucher. Par conséquent, nous avons dû adapter toutes les composantes culturelles au contexte italien, plus spécifiquement vénitien : les toponymes renvoient à la ville de Padoue ; les noms des personnages ont été italianisés ; les noms des personnalités célèbres ont trouvé leurs contreparties italiennes ; et, pour les chansons, nous avons puisé à la culture de la musique italienne, employant des textes chantés par Raffaella Carrà, Mia Martini, Fabrizio De André et Francesco De Gregori. En même temps, nous avons fait attention

à la structure des chansons écrites par Boucher, de sa prose poétique et ses poèmes, mais aussi à la connotation des termes qui cachaient des images parsemées tout au long du texte.

Grâce à l'approche féministe, nous avons explicité les allusions religieuses et sexuelles, fait ressortir le genre féminin ou éliminé la présumée neutralité du genre masculin, et proposé une réflexion culturelle en ajoutant des proverbes en dialecte vénitien qui véhiculent des enseignements sexistes.

À la lumière des informations recueillies et des résultats obtenus, nous pouvons conclure que, dans l'idée de transposer l'idéologie et le mouvement textuel des *Fées ont soif*, il était nécessaire de plonger l'œuvre dans la culture d'arrivée pour en réaliser une traduction adéquate. L'intention finale de l'œuvre n'est pas de proposer une simple représentation du contexte québécois, mais de dénoncer ses aspects sexistes devant un public qui appartient à cette même culture et qui peut produire des changements.

Notre décision d'adapter l'œuvre au contexte de la Vénétie nous a donné l'occasion de détecter les ressemblances avec le contexte de départ : dans le cadre du quotidien, dans les mots employés par les langues patriarcales et dans les expériences communes que les chansons véhiculent. Ces ressemblances démontrent que la condition des femmes dépasse les frontières territoriales et permettent de soutenir encore plus, après des décennies, la thèse de Boucher concernant la solidarité des femmes : c'est dans le partage d'expériences similaires qu'on trouve la force et la volonté de dépasser l'isolement et l'oppression.

En ce qui concerne l'approche féministe, cela nous a permis de réaliser un travail d'analyse des variétés linguistiques du territoire de la Vénétie – italien, vénitien et italien régional – et nous a soutenues dans la décision de dénoncer les aspects sexistes, parfois au-delà du texte original. D'ailleurs, l'idéologie féministe nous a encouragées à laisser notre empreinte dans la traduction et à ne pas succomber à l'idée apparente d'une fidélité au texte original. Quelle que soit l'approche, la traduction est un acte politique, puisqu'on travaille avec la langue, un produit de la société et tout ce qui est social est politique. Si notre tentative de faire ressortir le genre féminin dans la langue italienne est un acte politique, ignorer l'invisibilité linguistique des femmes l'aurait été également. La différence substantielle réside dans la prise de conscience de notre rôle politique : « the feminist translator is conscious of her political role as a mediator »<sup>291</sup>.

En guise de conclusion, nous avons modifié le texte original dans notre traduction, en laissant notre empreinte en tant que traductrices féministes, mais tout en restant fidèles aux intentions de Boucher de dénoncer les aspects sexistes de la langue et de proposer une ancienne-nouvelle langue féminine.

---

<sup>291</sup> Luise von Flotow, « Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories », *Op. cit.*, p.75.



## BIBLIOGRAPHIE

- ALERAMO, Sibilla, *Una donna*, Società tipografico-editrice nazionale, Rome-Turin, 1906.
- AMYOT, Geneviève, *Journal de l'année passée*, VLB éditeur, Montréal, 1978.
- BASSO, Walter, *Dizionario da scarsèa veneto italiano*, Editoriale Programma, Trévisé, 2016.
- BANDETTINI, Anna, "Ho scritto canzoni strane. Adesso ve le spiego", le 8 février 2015, en ligne : [https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2015/02/08/news/ma\\_tutto\\_questo\\_alice\\_ora\\_lo\\_sa\\_francesco\\_de\\_gregori\\_ho\\_scritto\\_canzoni\\_strane\\_adesso\\_ve\\_le\\_spiego-106786917/](https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2015/02/08/news/ma_tutto_questo_alice_ora_lo_sa_francesco_de_gregori_ho_scritto_canzoni_strane_adesso_ve_le_spiego-106786917/) (dernière consultation : le 4 janvier 2024).
- BELLONI, Silvano, *Grammatica veneta*, Esedra Editrice, Padoue, [1991] 2006.
- BERSIANIK, Louky, *L'Eugélonne*, La Presse, Montréal, 1976.
- BOFFA, Nadia, *Raffaella Carrà diva comunista che cantava alla libertà sessuale*, le 6 juillet 2021, en ligne : [https://www.huffingtonpost.it/esteri/2021/07/06/news/raffaella\\_carra\\_diva\\_comunista\\_che\\_cantava\\_alla\\_liberta\\_sessuale\\_-5180331/](https://www.huffingtonpost.it/esteri/2021/07/06/news/raffaella_carra_diva_comunista_che_cantava_alla_liberta_sessuale_-5180331/) (dernière consultation : le 4 janvier 2024).
- BORDELEAU, Francine, « Denise Boucher, l'écrivaine ambulante », dans *Lettres québécoises*, n. 94, 1999, pp. 7-9.
- BORDI, Giuseppe, « Filastrocca della mamma », dans Anna Bardazzi, *Filastrocche per la Festa della Mamma*, le 28 avril 2023, en ligne: <https://www.focusjunior.it/comportamento/feste/festa-della-mamma/filastrocche-festa-della-mamma/#:~:text=che%20cancella%20ogni%20mio%20dramma,mi%20fa%20ridere%20di%20gusto.&text=per%20dar%20luce%20alla%20mia%20sera> (dernière consultation : le 4 janvier 2024)
- BOUCHER, Denise, *Cyprine*, Éditions de l'Aurore, Montréal 1978.
- BOUCHER, Denise, *Les Divines*, Les Herbes rouges, Montréal, 1996.
- BOUCHER, Denise, *Les Fées ont soif*, Les Édition Intermède, Montréal, [1978] 1979.
- CARDONA, Giorgio Raimondo, *Introduzione all'etnolinguistica*, UTET Università, Novara, 2006.

CASTIGLIANI, Martina, *Meloni alla Camera cita gli uomini con nome e cognome, le donne solo con il nome (rendendole anonime)*. *Ecco di chi parlava*, le 25 octobre 2022, en ligne : <https://www.ilfattoquotidiano.it/2022/10/25/meloni-alla-camera-cita-gli-uomini-con-nome-e-cognome-le-donne-solo-con-il-nome-rendendole-anonime-ecco-di-chi-parlava/6850623/> (dernière consultation : le 31 janvier 2024)

CHAMBERLAIN, Lori, « Gender and the Metaphorics of Translation », dans *Signs*, vol. 13, n. 3, 1988, pp. 454-472.

CHESLER, Phyllis, *Women and madness*, Doubleday, New York, 1972.

CHESLER, Phyllis, *Le donne e la pazzia*, Einaudi, Turin, 1977.

CRiado PEREZ, Caroline, *Invisible Women: Exposing Data Bias in a World Designed for Men*, Chatto & Windus, Londres, 2019.

CRiado PEREZ, Caroline, *Invisibili: come il nostro mondo ignora le donne in ogni campo. Dati alla mano*, Einaudi, Turin, 2022.

DAVID, Gilbert, « Une Institution théâtrale à géométrie variable », dans *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Dominique Lafon (dir.), FIDES, Montréal, 2001, pp. 13-36.

DE BEAUVOIR, Simone, *Deuxième sexe*, tome II, VIII, Gallimard, Paris, 1955.

DE LOTBINIÈRE-HARWOOD, Susanne, Préface de *Letters from Another*, Women's Press, Toronto, 1990.

DE LOTBINIÈRE-HARWOOD, Susanne, *Re-belle et infidèle : la traduction comme pratique de réécriture au féminin/The Body Bilingual. Translation as a Rewriting in the Feminine*, Les Éditions du Remue-Ménage/The Women's Press, Montréal/Toronto, 1991.

DE MER, Emmanuelle, *La Fée des étoiles : patronne de la lumière ou symbole de la jeunesse ?*, le 22 décembre 2015, en ligne : <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/756542/fee-des-etoiles-origines-sainte-lucie-pere-noel> (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

DE RENZO, Francesco, « Per un'analisi della situazione sociolinguistica dell'Italia contemporanea. Italiano, dialetti e altre lingue », dans *Italica*, vol. 85, n. 1, 2008, pp. 44-62.

DESROCHERS, Nadine, « Le Théâtre des femmes », dans *Le Théâtre québécois, 1975-1995*, Dominique Lafon (dir.), FIDES, Montréal, 2001, pp. 111-132.

DI GIOVANNI, Elena, ZANOTTI, Serenella, *Donne in traduzione*, Bompiani, Milan, 2018.

FERNANDES-DIAS, Maria-Suzette, « *Les Fées ont soif: Feminist, Iconoclastic or Blasphemous?* », dans *Negotiating the Sacred II, Blasphemy and Sacrilege in the Arts*, sous la direction d'Elizabeth Burns Coleman, Maria-Suzette Fernandes-Dias, ANU Press, Canberra, 2008, pp. 81-91.

FORSYTH, Louise H., « *La Nef des sorcières (1976) : l'écriture d'un théâtre expérimental au féminin* », dans *L'Annuaire théâtral*, n. 46, 2009, pp. 33-56.

FRESU, Rita, *Nero, Bianco e Rosso: la parola ai colori*, le 29 septembre 2011, en ligne : [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/colori/Fresu.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/colori/Fresu.html) (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

GAGNON, Dominique, Louise Laprade, Nicole Lecavalier, Pol Pelletier, *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, Les Éditions du remue-ménage, Montréal, 1979.

GAUVIN, Lise, *Letters from Another*, Women's Press, Toronto, 1990.

GITTINS, Ian, *How Blue Moon Became a Tune that Everyone Could Sing*, le 1er mars 2021, en ligne : <https://ig.ft.com/life-of-a-song/blue-moon.html> (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

GOBIN, Pierre, *Le Fou et ses doubles : figures de la dramaturgie québécoise*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1978.

GODARD, Barbara, « Theorizing Feminist Discourse/Translation », dans *Tessera* n. 6 (printemps), 1989, pp. 43-53.

GODIN, Jean Cléo, « *La Dramaturgie nationale au Théâtre du Nouveau Monde* », dans *L'Annuaire théâtral*, n. 22, 1997, pp. 43-56.

GOULD, Karen, « Setting Words Free: Feminist Writing in Quebec », dans *Signs*, vol. 6, n. 4, 1981, pp. 617-642.

GUARRACINO, Serena, « Trappole e dirottamenti: tradurre da femminista », dans *Teatro e Storia*, vol. 41, 2020, pp. 385-394.

GYGAX, Pascal, Ute Gabriel, Oriane Sarrasin, Jane Oakhill, Alan Garnham, « Generically Intended, but Specifically Interpreted: When Beauticians, Musicians, and Mechanics Are All Men », dans *Language and Cognitive Processes*, vol. 23, n. 3, 2008, pp. 464-485.

HAINS, Lyne, « Voix de mères et voix de filles dans le théâtre féminin québécois », dans *Francofonia*, n. 62, 2012, pp. 31-44.

HAJDUKOWSKI-AHMED, Maroussia, « La Sorcière dans le texte (québécois) au féminin », dans *The French Review*, vol. 58, n. 2, 1984, pp. 260-268.

HÉBERT, Anne, *Le Temps sauvage*, Éditions Hurtubise, Montréal, 1967.

JUBINVILLE, Yves, « Inventaire après liquidation : étude de la réception des *Fées ont soif* de Denise Boucher (1978) », dans *L'annuaire théâtral*, n. 46, pp. 57-80.

LABERGE, Marie, *Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes*, VLB éditeur, Montréal, 1983.

LORANGER, Françoise, *Encore cinq minutes*, Cercle du livre de France, Montréal, 1967.

MARAINI, Dacia, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Rizzoli, Milan, 1990.

MARCATO, Carla, *Dialetto, dialetti e italiano*, il Mulino, Bologne, 2007.

MARCATO, Gianna, *Donna, Dialetti, Luoghi comuni*, dans Treccani, le 19 juillet 2012, en ligne : [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/femminile/Marcato.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/femminile/Marcato.html) (dernière consultation : le 4 janvier 2024)

MACNEIL, Tanya, « Le Bilinguisme littéraire comme *expérience enrichissante, poétique* », dans *Dalhousie French Studies*, vol. 74/75, 2006, pp. 133-146.

MARTEL, Marcel, Martin Pâquet, « L'enjeu linguistique au Québec : Relations de domination et prise de parole citoyenne depuis les années 1960 », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n. 129, 2016, pp. 75-89.

MEIER, Carol, « A Woman in Translation, Reflecting », dans *Translation Review*, vol. 17, 1985, pp. 4-8.

MENEGHELLO, Luigi, *Libera nos a Malo*, Rizzoli, Milan, 2000.

MERINI, Alda, *Vuoto d'amore*, Einaudi, Turin, 1991.

MICHELET, Jules, *La Sorcière*, Garnier-Flammarion, Paris, 1966.

MOSS, Jane, « Les Folles du Québec: The Theme of Madness in Québec Women's Theater », dans *The French Review*, vol. 57, n. 5, 1984, pp. 617-624.

Office québécois de la langue française, *Autoformation sur la rédaction épiciène*, 2020, en ligne : <https://www.oqlf.gouv.qc.ca/redaction-epicene/formation-redaction-epicene.pdf> (dernière consultation : le 13 février 2024).

REY, Alain, Josette Rey-Debove (dir.), *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, 2017.

ROBERT, Lucie, « Théâtre et féminisme au Québec », dans *Québec français*, n. 137, 2005, pp. 43-46.

ROCHÉ, Michel, « Le Masculin est-il plus productif que le féminin ? », dans *Langue Française*, n. 96, 1992, pp. 113-124.

SABATINI, Alma, « Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana », dans *Il sessismo nella lingua italiana*, Presidenza del consiglio dei ministri, Roma, 1986, en ligne : [https://www.funzionepubblica.gov.it/sites/funzionepubblica.gov.it/files/documenti/Normativa%20e%20Documentazione/Dossier%20Pari%20opportunit%C3%A0/linguaggio\\_non\\_sessista.pdf](https://www.funzionepubblica.gov.it/sites/funzionepubblica.gov.it/files/documenti/Normativa%20e%20Documentazione/Dossier%20Pari%20opportunit%C3%A0/linguaggio_non_sessista.pdf) (dernière consultation : le 4 janvier 2024)

SALINGER, J. D., *Il giovane Holden*, Einaudi, Turin, 1961.

SMITH, André, « Théâtre au féminin : *Encore 5 minutes* et *Les Fées ont soif* », dans *Voix et Images*, vol. 7, n. 2, 1982, pp. 351-365.

THÉORET, France, *Une Voix pour Odile*, Les Herbes rouges, Montréal, 1978.

TREMBLAY, Michel, *Les Belles-sœurs*, Leméac, Montréal, 1965.

TRIFONE, Pietro, Nicola de Blasi, *L'italiano sul palcoscenico*, goWare & Accademia della Crusca, Florence, 2019.

VON FLOTOW, Luise, « Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories », dans *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n. 2, 1991, pp. 69-84.

VON FLOTOW, Luise, *Translation and Gender: Translating in the "Era of Feminism"*, St. Jerome Publishing, University of Ottawa Press, Ottawa, 1997.



## SITOGRAPHIE

Je parle québécois, « crise », en ligne : <https://www.je-parle-quebecois.com/lexique/definition/crise.html> (dernière consultation : 4 janvier 2024).

Je parle québécois, « calice », en ligne : <https://www.je-parle-quebecois.com/lexique/definition/calisse-calice.html> (dernière consultation : 4 janvier 2024).

Je parle québécois, « agace pissette », en ligne : <https://www.je-parle-quebecois.com/lexique/definition/agace-pissette.html> (dernière consultation : 4 janvier 2024).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « fée », en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/fée> (dernière consultation : 4 janvier 2024).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « bonnet », en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/bonnet> (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « celle », en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/celle> (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « giguer », en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/giguer> (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

Dictionnaire Usito, en ligne : <https://usito.usherbrooke.ca/>

Dictionnaire Usito, « bleu », en ligne : <https://usito.usherbrooke.ca/d%C3%A9finitions/bleu> (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

Enciclopedia, *grammatica italiana*, Treccani, 2012, en ligne : [https://www.treccani.it/enciclopedia/pronomi-personali\\_\(La-grammatica-italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pronomi-personali_(La-grammatica-italiana)/) (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

Giuseppe Bordi, en ligne : <https://www.giuseppegbordi.it/>

Il nuovo De Mauro, « vedere nero », en ligne : <https://dizionario.internazionale.it/parola/vedere-nero> (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

Il nuovo De Mauro, « fare nero », en ligne : <https://dizionario.internazionale.it/parola/fare-nero> (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

Vocabolario online, Treccani, « raffa », en ligne : [https://www.treccani.it/vocabolario/raffa\\_\(Sinonimi-e-Contrari\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/raffa_(Sinonimi-e-Contrari)) (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

Vocabolario online, Treccani, « s- », en ligne : <https://www.treccani.it/vocabolario/s/> (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

Vocabolario online, Treccani, « gingillo », en ligne : <https://www.treccani.it/vocabolario/gingillo/> (dernière consultation : 04 janvier 2024).

Vocabolario online, Treccani, « bocca di rosa », en ligne : [https://www.treccani.it/vocabolario/bocca-di-rosa\\_%28Neologismi%29/](https://www.treccani.it/vocabolario/bocca-di-rosa_%28Neologismi%29/) (dernière consultation: le 4 janvier 2024).

Vocabolario online, Treccani, « noialtri », en ligne : <https://www.treccani.it/vocabolario/noialtri/> (dernière consultation : le 4 janvier 2024).

Vocabolario online, Treccani, « creatura », en ligne : <https://www.treccani.it/vocabolario/creatura/> (dernière consultation : 04 janvier 2024).

Vocabolario online, Treccani, « pena », en ligne : <https://www.treccani.it/vocabolario/pena/> (dernière consultation : 04 janvier 2024).