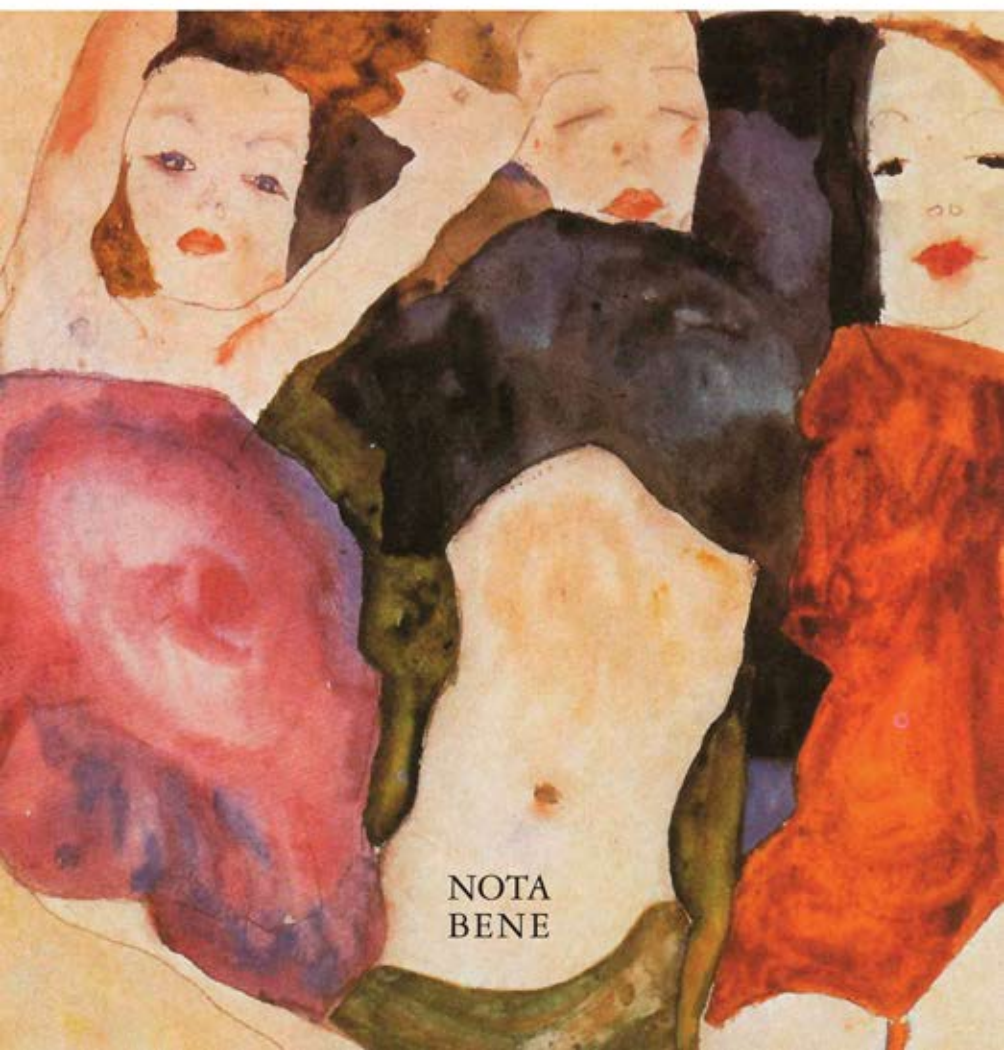


Catherine Dussault Frenette

L'EXPRESSION DU DÉSIR AU FÉMININ
DANS QUATRE ROMANS QUÉBÉCOIS
CONTEMPORAINS



NOTA
BENE

L'EXPRESSION DU DÉSIR AU FÉMININ
DANS QUATRE ROMANS QUÉBÉCOIS CONTEMPORAINS

COLLECTION CONVERGENCES,
DIRIGÉE PAR JACQUES PAQUIN,
ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE
ET CHANTAL SAVOIE

CATHERINE DUSSAULT FRENETTE

L'expression du désir
au féminin
dans quatre romans
québécois contemporains

CONVERGENCES

n° 47

NOTA

BENE

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada
et la SODEC pour leur soutien financier.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada
par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour nos activités d'édition.

Financé par le gouvernement du Canada
Funded by the government of Canada



La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'appui
du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature
et la culture québécoises (CRILCQ), site de l'Université Laval.

© Éditions Nota bene, 2015

ISBN : 978-2-89518-516-1

De même que j'avais en moi la place
du désir. J'avais à quinze ans le visage
de la jouissance et je ne connaissais
pas la jouissance.

Marguerite DURAS,
L'amant.

INTRODUCTION

Tout ce qui est arrivé c'est la faute
à l'enfance révolue.

Anne HÉBERT,
Les fous de Bassan.

Le désir ressortit historiquement à un ensemble de récits ancrés dans des schèmes sociaux androcentrés. Le sujet masculin étant, dans un contexte patriarcal, posé comme universel et son discours, entendu comme exprimant l'absolu, le désir n'a longtemps été saisissable qu'à partir de la seule perspective masculine. En témoigne le corpus littéraire formé par la littérature érotique et pornographique – le primat du Phallus comme instrument du plaisir et de la jouissance représentés y indiquant le genre masculin du sujet qui désire, tout en posant le féminin comme objet de ce désir. Aussi, comme le privilège de la représentation littéraire et artistique a, pendant des siècles, appartenu exclusivement aux hommes, c'est en des termes phallogocentrés qu'a jusqu'ici été pensé et décrit le désir féminin. Or, à la suite de l'accession des femmes à la subjectivité littéraire – rendue possible par leur acquisition du statut de sujet socialement, politiquement et économiquement indépendant (Woolf, 1929 ; Boisclair, 2004b) –, de nombreux bouleversements transforment la mise en récit

des scripts sexuels (Gagnon, [1991] 2008) : non seulement les rôles sexués sont redéfinis, mais surtout les nouvelles représentations proposées par les femmes donnent un aperçu inédit de leur désir, qui ne se concevait jusque-là qu'en reflet du désir masculin (Dardigna, 1980 ; Lavigne, 2014). L'appropriation récente par les écrivaines de l'écriture de la sexualité reconfigure les codes usuels de la transcription du désir, troublant de ce fait l'ordre du genre. Comme l'écrit Judith Butler,

[p]our le sujet masculin du désir, le trouble fait scandale quand un « objet » féminin, avec une capacité d'agir inattendue, fait irruption sans crier gare, soutient son regard, regarde à son tour, défiant par là la place et l'autorité du point de vue masculin ([1990] 2005 : 52).

Toutefois, bien que, sur l'horizon postmoderne, l'on puisse désormais penser l'expression du désir au féminin (Boisclair et Dussault Frenette, 2013), les figurations contemporaines de la sexualité demeurent inévitablement marquées par l'hypotexte hétéronormé, lequel continue de façonner nos manières d'appréhender la sexualité. Même si les mouvements féministes et les modèles postmodernes ont opéré un déplacement dans les structures idéologiques, aménageant un nouvel espace (l'espace mixte ou *queer*) dans le but de faire éclater le binarisme et d'évoluer vers la diversité, de nombreux « résidus culturels » (Rubin et Butler, 2001 : 16) de la division hiérarchique des sexes sont toujours observables dans les représentations du désir et de la sexualité.

Dans la mesure où le dispositif idéologique patriarcal, par l'appareil du genre, fait varier les expériences du désir et de la sexualité en fonction de l'appartenance sexuelle, il apparaît nécessaire d'observer les effets de cette socia-

lisation au moment précis où est traditionnellement attribuée l'émergence du désir, soit l'adolescence. Or, il faut bien voir que cette catégorie d'âge n'a rien de naturel – le concept de l'adolescence, tel qu'on le connaît aujourd'hui, serait apparu vers la seconde moitié du XIX^e siècle (Huerre, Pagan-Reymond et Reymond, [1997] 2003). C'est entre autres le passage de la configuration médiévale de la famille – structure élargie, pour le moins changeante, que les individus intégraient et quittaient à leur guise – à celle de la « cellule familiale patriarcale » qui a favorisé l'instauration d'une période transitoire entre l'enfance et l'âge adulte (Firestone, [1970] 1972). Aussi, bien que ce que l'on conçoit aujourd'hui comme la période de l'adolescence soit intimement lié à la puberté physiologique, il importe de bien distinguer les deux : la puberté est un phénomène d'ordre biologique (bien que conditionné par l'environnement social et culturel¹), alors que l'adolescence relève entièrement de la socioculture. Il semble toutefois que celle-ci ait subi, avec les années, une forme de déshistoricisation, qui a mené à sa naturalisation :

[...] l'adolescence [...] paraît s'imposer d'elle-même à la société qui l'a créée ; tout se passe comme si elle avait toujours existé et la société procède du même coup à une sorte d'effacement de l'opération socio-historique à partir de laquelle elle l'a pourtant instituée (Quentel, 2011 : 12-13).

Cela dit, il serait certes malaisé de mettre entièrement de côté ce terme d'*adolescence*, sous prétexte qu'il est lié à une construction sociale. Car la déconstruction, toute

1. Voir à ce sujet les récentes recherches sur le phénomène de la puberté hâtive des jeunes filles (Montpetit, 2014 ; Guiraud, 2014).

radicale qu'elle soit, ne peut éviter de parler la langue de ce qu'elle déconstruit. En ce sens, le terme sera ici maintenu pour désigner la période socialement instituée entre l'enfance et l'âge adulte, de façon à faciliter la lecture. Le vocable adolescence sera employé avant tout en tant que signifiant reconnaissable par l'ensemble de la collectivité. Son caractère socioconstruit sera cependant invariablement postulé tout au long du présent ouvrage.

Dans nos sociétés contemporaines, le commencement de l'adolescence signe la sortie de l'enfance – période elle aussi naturalisée (Firestone, [1970] 1972) à laquelle est accolée l'idée d'une pureté originelle, d'une première innocence. La transformation du corps, désormais saisi comme « sexué » (Renoton-Lépine, 2012), cristallise par le fait même l'identité de genre intégrée dès la naissance (encore que les morphologies soient très variables, et que la représentation du corps soit en grande partie tributaire de la performance du genre – Butler, [1990] 2005). Il reste que c'est à partir du moment où le corps acquiert ses capacités reproductives que la pratique de la sexualité se trouve, pour la première fois, autorisée – signe indubitable de la persistance des référents judéo-chrétiens, lesquels subordonnent la relation sexuelle à la procréation. Or si l'initiation sexuelle des adolescentes et des adolescents s'effectue aujourd'hui à un âge relativement similaire (Bajos et Bozon, 2008), l'entrée des filles dans la sexualité – programmée et modelée par l'arrangement de nos scripts sociaux – apparaît largement plus problématique. Selon Kathleen Barry, les filles apprennent en vieillissant que « le lieu du pouvoir sexuel est mâle » (citée dans Rich, 1981 : 29), ce qui, d'une part, conforte la norme hétérosexuelle (Rich, 1981) et, d'autre part, soumet leurs désirs à la volonté de leur partenaire, ce dernier étant, dans la majorité des cas, plus âgé et

plus expérimenté (Bajos et Bozon, 2008). Les scripts sexuels dominants relayant une vision masculine de la sexualité, les garçons et les hommes, reconnus comme sujets légitimes du désir, incarnent le rôle de « l'initiateur », alors que les filles sont amenées à se laisser apprendre par celui qui, par sa seule appartenance au sexe mâle, détient le pouvoir d'orchestrer la rencontre sexuelle, voire, dans certains cas, de l'imposer. « Se laisser apprendre » : se laisser *prendre* pourrait-on dire également, tant il est vrai que dans la grammaire employée pour traduire cette fameuse « première fois », les hommes « prennent » (le corps/sexe féminin), font gain de puissance au moyen de l'acte sexuel, alors que les femmes « perdent » (leur « pureté », voire leur honneur).

Au cours de cette période parfois trouble, alors que le territoire de la sexualité n'est pas encore investi par les jeunes filles, celles-ci se trouvent plus facilement exposée aux scripts de la violence sexuelle (Gagnon, [1991] 2008). Ainsi, les rapports de force qui sous-tendent les scripts traditionnels se voient redoublés à l'égard des adolescentes, du fait de leur sexe et de leur jeune âge. Alors que les premières expériences sexuelles, traditionnellement vécues au cours de l'adolescence, *pourraient* être le lieu d'une négociation intersubjective, selon les termes de Jessica Benjamin (1988 et 1998), elles semblent plutôt représenter pour les filles une phase de formatage à la fois du corps et de l'imaginaire correspondant à l'incorporation de la condition objectale. Or, cette assignation au statut d'objet sexuel survient bien souvent avant même que les jeunes filles aient eu la possibilité d'apprivoiser et d'exprimer leurs désirs. Simone de Beauvoir l'écrivait déjà en 1949 :

La fillette sent que son corps lui échappe, il n'est plus la claire expression de son individualité, il lui devient

étranger ; et, au même moment, elle est saisie par autrui comme une chose : dans la rue, on la suit des yeux, on commente son anatomie ([1949] 2010 : 64).

La révélation, par le regard d'autrui qui la constitue comme objet, de sa potentialité érotique modèle ainsi considérablement le rapport qu'elle entretient avec ses propres désirs, tout en faisant entrave à l'expression de son agentivité sexuelle. La notion d'agentivité, d'abord utilisée dans certaines branches des sciences humaines, telles que la sociologie et la philosophie, s'applique de plus en plus aux études littéraires. Traduction française du terme anglais *agency* (Havercroft, 1999), l'agentivité renvoie à la « capacité d'agir », dans une volonté de « résister au pouvoir » (Kraus, dans Butler, [1990] 2005 : 21). Quant à l'agentivité sexuelle, elle désigne, selon Heather Powers Albanesi, « la volonté d'exercer le pouvoir au sein de la rencontre sexuelle dans le but d'en influencer le déroulement » (2010 : 10¹. Je traduis). De plus, selon Marie-Ève Lang,

[l]'agentivité sexuelle renvoie à l'idée de « possession » de son propre corps et l'expression de sa sexualité [...]. Elle fait référence à la prise d'initiative, à la conscience du désir de même qu'au sentiment de confiance et de liberté dans l'expression de sa sexualité (Averett, Benson et Vaillancourt 2008 : 332) (2011 : 191).

Qu'en est-il, maintenant, du côté des représentations littéraires ? Si plusieurs enquêtes ont été menées au cours des dernières années sur les modalités de l'« entrée » des jeunes filles dans la sexualité, encore très peu d'études se sont penchées sur la façon dont le désir au féminin à l'ado-

1. « *the willingness to exert power within a sexual encounter in an attempt to sway the outcome of events* ».

lescence est représenté ou mis en scène dans la fiction. Si, comme le suggère Teresa de Lauretis, les objets culturels (particulièrement le cinéma), et dans le cas qui nous occupe la littérature, constituent une « technologie du genre », on peut également considérer le texte littéraire comme une « technologie du désir » qui, maniée par une ou un auteur, s'avère investie du pouvoir d'entériner, de reproduire les modèles sociaux liés à l'élaboration de l'identité sexuée, mais aussi d'en inventer, d'en produire de nouveaux. C'est en cela que le texte romanesque comme objet d'analyse trouve son intérêt : aussi sera-t-il question d'observer en quoi les œuvres sélectionnées reconduisent les scripts culturels définissant les conduites sexuelles à reproduire selon le genre. Le roman expose-t-il ces scripts de façon à les exhiber et, partant, à les critiquer ou reconduit-il aveuglément les scénarios de sa culture ? Propose-t-il, à l'inverse, des façons inédites de dire, d'agir le désir au féminin, laissant entrevoir la possibilité pour le personnage d'adolescente d'investir le statut de sujet désirant¹ ? Quelles sont, dans de tels cas, les stratégies formelles mises en œuvre par l'auteur afin que soit exprimé le désir naissant pour l'autre dans un rapport nouveau, élaboré par une redéfinition des genres ? Quels sont les indices textuels de la

1. Nous incluons dans cette idée de sujet désirant celle de sujet sexuel. Deborah L. Tolman, dans son ouvrage *Dilemmas of Desire. Teenage Girls Talk about Sexuality*, définit ainsi la subjectivité sexuelle : « J'entends par subjectivité sexuelle l'expérience d'un sujet féminin comme être sexuel qui sait avoir droit au plaisir sexuel et à la sécurité sexuelle, qui fait activement des choix sexuels et qui possède une identité comme être sexuel. Le désir sexuel se trouve au cœur de la subjectivité sexuelle » (2002 : 5-6. Je traduis) ; « *By sexual subjectivity I mean a person's experience of herself as a sexual being, who feels entitled to sexual pleasure and sexual safety, who makes active sexual choices, and who has an identity as a sexual being. Sexual desire is at the heart of sexual subjectivity* ».

« désirance » du personnage féminin ? Celle-ci est-elle traduite par le discours de l'adolescente, perceptible par l'appropriation du regard sur l'autre, exprimée par un rapport nouveau au corps ? Enfin, si l'accession au statut de sujet désirant est empêchée par les dispositifs du récit, quels sont précisément les scénarios qui confinent l'adolescente à la position objectale ? L'écriture des femmes, puisqu'elle donne à voir le désir féminin « de l'intérieur », permet-elle de redéfinir les conduites sexuelles à adopter selon le genre ?

Si la psychanalyse a constitué, pendant longtemps, le seul outil théorique permettant d'analyser les représentations de la sexualité, l'émergence, au cours des dernières décennies, de nouvelles perspectives sur les pratiques sexuelles a permis d'objectiver la recherche sur la sexualité, tout en contribuant à désacraliser ce qui était jusque-là compris comme l'expression de simples pulsions biologiques. Amorcée par les premières grandes enquêtes sur la sexualité humaine (Kinsey *et al.*, 1948 et 1953 ; Masters et Johnson, 1966 ; Gagnon et Simon, 1984), puis théorisée de manière extensive par Michel Foucault dans son *Histoire de la sexualité* (1976), la saisie constructionniste de la sexualité permet de mettre à distance de nombreuses idées reçues sur la sexualité et de prendre en compte, par le fait même, les effets de l'idéologie patriarcale dominante sur notre conception de la chose – tant il est vrai que « la sexualité est vue comme un attribut ou une propriété du masculin » et que la sexualité des femmes « a été invariablement définie à la fois par contraste et en relation avec le masculin » (Lauretis, 2007 : 67).

Pour démystifier cette question du rapport des jeunes filles au désir et à la sexualité, communément perçu

comme « dramatique »¹, j'aurai recours, dans le présent ouvrage, à la théorie des scripts sexuels de John H. Gagnon et William Simon. Selon celle-ci, il existe un certain nombre de scénarios culturels circulant dans l'espace social, que nous sommes amenés à incorporer, et qui agissent comme autant de « prescriptions d'ordre culturel indiquant aux individus comment ils doivent se comporter sexuellement » (Gagnon, 1999 : 75). Certes, la réalité de l'interaction sexuelle ne saurait être un simple calque des scénarios fournis par la culture – car entre les deux intervient la sphère intrapsychique, siège de la réinterprétation symbolique des modèles culturels intériorisés. Le fantasme apparaît en ce sens comme l'intermédiaire permettant de rescénariser les scripts sexuels dominants, selon la subjectivité que chacune ou chacun possède ou qu'il ou elle s'octroie. Sur le plan interpersonnel, chaque individu est appelé à *jouer* le rôle appris, dans une adaptation constante en fonction de la dynamique intersubjective. Certes, la théorie des scripts s'inscrit d'abord dans une démarche empirique ; aussi, dans l'œuvre littéraire, les scripts sexuels sont « arrangés » par l'auteur, ce qui donne lieu à la représentation de nouveaux scripts, voire de scripts inédits –

1. C'est du moins ce que laissent entendre certains discours récents, notamment ceux qui entourent le phénomène de l'hypersexualisation des jeunes filles (je fais particulièrement référence ici à la reprise de ces discours par les médias de masse, lesquels ont tendance à attirer l'attention d'abord sur les filles et les mères, alors que c'est avant tout le regard posé sur le corps des jeunes filles, de même que la charge érotique que porte ce regard qui représentent un problème) ou encore qui émanent du courant *No Sex* aux États-Unis : dans les deux cas, il semble que la soi-disant « pureté originelle » du corps féminin soit à préserver. Plusieurs stratégies rhétoriques, misant sur la peur et l'appréhension, visent ainsi à retarder le plus possible l'entrée des filles dans la sexualité et contribuent, de ce fait, à dramatiser ce moment (par peur que « ça fasse mal », peur d'une grossesse non désirée, d'être abandonnée, etc.).

bien que marqués par l'hypotexte patriarcal. Comme le rappelle Gagnon, « [l]orsqu'un auteur écrit sur la sexualité, il tente de modifier les prescriptions culturelles sur la sexualité » (1999 : 78). C'est donc à titre d'appareil propre à faire dévier le sens commun du discours sur la sexualité que l'œuvre romanesque sera considérée – une attention toute particulière sera portée au contexte idéologique sous-tendant le récit, de même qu'aux fantasmes entretenus par les personnages de jeunes filles (accessibles au moyen de la focalisation interne) et aux interrelations, dans le but de statuer si ces dernières se conforment aux prescriptions normatives qui régissent le désir et la sexualité, ou encore si elles les transgressent, dans une volonté d'affirmer leur agentivité sexuelle.

Un autre outil théorique largement utilisé dans le présent ouvrage est la notion de genre, ou de système de sexe/genre¹. Ce système binaire et hiérarchique, produit des instances de pouvoir, entièrement lié à la « performativité² », fonde et divise les sexes biologiques en instituant, dans une perspective historique, la domination des hommes sur les femmes. Dans l'idéologie traditionnelle patriarcale, le masculin, nettement valorisé, s'élève au rang de l'universalité, ce qui confère au féminin un caractère particulier (Beauvoir, [1949] 2010 ; Mathieu, 1991 ; Guillaumin, 2002). L'hégémonie du masculin instaure par le fait même des schèmes de pensée universels à partir desquels les femmes doivent apprendre à se penser et à se représenter. Ce pro-

1. Traduction française de *sex/gender system* (Rubin, [1975] 1998).

2. Soit « une répétition et un rituel, qui produit ses effets à travers un processus de naturalisation qui prend corps, un processus qu'il faut comprendre, en partie, comme une temporalité qui se tient dans et par la culture » (Butler, [1990] 2005 : 36). J'utiliserai dans ce sens le verbe *performer* dans le présent ouvrage.

cessus, que Pierre Bourdieu nomme « l'adhésion doxique », donne par le fait même naissance à la « violence symbolique », qui prend forme dans cette incorporation de la pensée dominante (Bourdieu, 1998 : 54-55). La « colonisation de l'imaginaire¹ », expression employée par Katherine Roussos à propos de la soumission à toute forme de pensée dominante², oblige celui ou celle qui occupe la position de dominé à se penser à partir d'un « discours "étranger" » (Roussos, 2007 : 9). En ce qui a trait précisément à la situation des femmes, l'auteure avance que

[s]ans l'emprise sur la pensée, les femmes n'auraient pas été amenées à accepter la domination masculine. Un conditionnement défavorable et éloigné de leur expérience (prenant le masculin comme modèle) se traduit par un double jeu : tout en affichant leur conformisme, elles nourrissent intérieurement un sentiment de révolte (2007 : 8).

Envisageant le désir féminin dans une perspective lacanienne, Butler dans son ouvrage *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* ([1990] 2005),

1. Proposée au départ par Serge Gruzinski (1988) pour traiter de l'occidentalisation du Nouveau Monde, cette notion est également utilisée dans une perspective féministe pour signifier l'ancrage des schémas culturels dans la pensée androcentrée. Elle sera ici employée dans la lignée des travaux de Katherine Roussos (2007) sur la colonisation de l'imaginaire féminin.

2. Bien que l'auteure évoque « les dictatures, le colonialisme et le néo-impérialisme » (Roussos, 2007 : 8) comme principales formes de domination, celles-ci constituent selon elle des manifestations particulières des rapports entre dominant et dominé inspirées du modèle hégémonique de la domination masculine. Selon Roussos, « la domination masculine est plus enracinée que celle des pouvoirs coloniaux, qui ne font qu'infliger aux colonisés la domination et l'exploitation dont la subjugation des femmes constitue le prototype » (2007 : 9).

met en évidence la dialectique d'altérité à l'intérieur de laquelle hommes et femmes se retrouvent en position d'interdépendance, mais où les femmes s'avèrent largement défavorisées. Il existerait ainsi deux positions sexuelles différentes, instaurées par « l'ordre Symbolique », soit « être » le Phallus et « avoir » le Phallus. Butler définit ainsi les enjeux et les conséquences de la première position, « être » le Phallus, que les femmes sont amenées à occuper :

« Être » le phallus, c'est être le « signifiant » du désir de l'Autre et *paraître* comme ce signifiant. En d'autres termes, c'est être l'objet, l'Autre d'un désir masculin (hétérosexualisé), mais c'est aussi représenter ou refléter ce désir. C'est un Autre qui constitue non la limite de la masculinité dans une altérité féminine, mais le lieu où le masculin s'élabore lui-même. Pour les femmes, « être le Phallus » veut ainsi dire refléter le pouvoir du Phallus, signifier ce pouvoir, « incarner » le Phallus, procurer le lieu qu'il pénètre, et signifier le Phallus en « étant » son Autre, son absence, son manque, la confirmation dialectique de son identité ([1990] 2005 : 127).

Afin que se maintienne ce rapport hiérarchique entre les sexes et que le pouvoir soit conservé du côté du sujet/signifiant masculin, il est nécessaire que les femmes réfléchissent ce pouvoir, et c'est au moyen de la mascarade qu'elles y parviennent. Celle-ci pose non seulement la féminité comme un masque résolvant toute identification masculine possible, mais elle abolit du même coup l'émission du désir féminin. Aussi, selon Luce Irigaray, « [*l'a mascarade* [...] [est] ce que les femmes font pour récupérer quelque chose du désir, pour participer au désir de l'homme, mais au prix de renoncer au leur » (1977 : 131). Tout ce jeu de rôles appris et actualisé sur le mode per-

formatif contribue ainsi à garder en place le système binaire du genre et à établir certaines pratiques – hétérosexuelles – en tant que normes.

Dans le cadre du présent ouvrage, il sera possible d'observer que les premiers contacts avec la sexualité proprement dite définissent non seulement les conduites à adopter selon le sexe, mais également prescrivent des « pratiques régulatrices », dont celle de la sexualité hétéro-normative (Butler, [1990] 2005 : 85), indispensables au maintien des identités en deux catégories distinctes : le féminin et le masculin. Ainsi, le sexe, le genre et la sexualité forment ensemble, selon Butler, des « concepts stabilisants » ([1990] 2005 : 84) de l'identité ayant ceci en commun qu'ils ont fait l'objet d'un apprentissage et qu'ils s'inscrivent dans un principe de continuité et de cohérence essentiel à l'intelligibilité culturelle. Ces trois concepts s'avèrent inextricablement liés dans la mesure où le sexe et le genre sont culturellement construits et institués par « l'hétérosexualisation du désir » (Butler, [1990] 2005 : 85). Selon Gayle Rubin, le caractère hégémonique du genre s'étend au-delà de l'identité individuelle, déterminant pour chacun un objet de désir hétérosexuel : « Le genre n'est pas seulement l'identification à un sexe ; il entraîne aussi que le désir sexuel soit orienté vers l'autre sexe » ([1975] 1998 : 33). Ainsi, en plus de perpétuer des représentations normées du désir, stigmatisant du même coup tout ce qui se situe en dehors des modèles institués¹, la matrice hétérosexuelle, intimement liée à l'ordre

1. Un désir homosexuel, voire un désir *queer*, par exemple celui éprouvé par une femme masculine pour une femme féminine (Wendy Delorme, Beatriz Preciado) ; de nombreux autres cas de figure peuvent déroger à cette norme imposée comme seule légitime. Sur la diversité sexuelle, voir Dorais (1999).

patriarcal et à l'hégémonie du genre, indique aux hommes et aux femmes quel type de comportement doit être adopté dans le cadre de l'expression de la sexualité. Sabine Prokhoris, s'appuyant sur Jacques Lacan, abonde dans le même sens lorsqu'elle avance que la sexualité est étroitement liée à cet ordre qu'elle nomme « différencedessexes » (2000 : 142), énoncé en un seul mot puisque cette différence se trouve infiniment perpétrée par l'imaginaire collectif sans jamais être déconstruite. La sexualité hétéronormative circonscrit ainsi les identités sexuelles selon la pensée binaire : « [...] la fameuse "réalisation génitale", qui donne à la sexualité sa loi, construit le sens de l'hétérosexualité, structure enfin les sujets dans les repères valables de l'"être-homme" ou l'"être-femme" » (Prokhoris, 2000 : 142).

Seront utiles pour bien saisir l'ascendance du genre dans la performance de la sexualité la notion d'intersubjectivité, de même que son corollaire, celle de reconnaissance. Dans la mesure où l'identité – personnelle, sociale, sexuelle – se construit toujours en relation avec autrui (Lipiansky, 1990 ; Le Breton, [2004] 2008), il importe de tenir compte de la dimension interactionniste inhérente à l'élaboration de l'identité de genre, tout comme de l'identité sexuée. Car il ne peut exister de dominant sans dominé, pas plus qu'il n'existe de masculin sans féminin, l'un se définissant toujours en rapport, voire en opposition à l'autre. Afin de penser cette dynamique d'influences entre sujets, la psychanalyste féministe Benjamin propose d'utiliser la notion d'intersubjectivité (d'abord théorisée par Kant, puis reprise par différents philosophes, dont Hegel, Deleuze et Honneth). Relisant les mythes œdipien et pré-œdipien, Benjamin suggère, notamment dans *The Bonds of Love* (1988) d'abord, puis dans *Shadow of the Other. Inter?*

subjectivity and Gender in Psychoanalysis (1998), de substituer à la relation d'objet, où la mère est considérée comme l'objet du désir de l'enfant, une relation réciproque entre deux sujets. Pareillement sur le plan de la sexualité : les divers mouvements militants des femmes, de même que leur récente incursion dans le domaine érotique, notamment par leur appropriation de l'écriture de la sexualité, autorisent ce remplacement de la logique traditionnelle sujet désirant actif/objet désiré passif par celle d'une tension entre deux sujets désirants. Tension fragile, mais essentielle, où l'affirmation des désirs de l'un ou l'une nécessite la reconnaissance de l'autre. Or, dans un univers où la « pureté » des filles est à préserver, ce nouveau terrain semble d'ores et déjà miné...

J'entreprendrai ici une réflexion sur le désir féminin à l'adolescence tel qu'il est représenté dans quatre romans québécois contemporains : *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert (1982), *Volkswagen blues* de Jacques Poulin (1984), *L'île de la Merci* d'Élise Turcotte (1997) et *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy (1998). C'est donc un point de vue mixte sur le désir féminin qui sera examiné. Le choix de la période retenue, l'époque contemporaine, c'est-à-dire postérieure à 1980, s'explique par le fait que les romans sélectionnés ont été écrits au lendemain de la révolution féministe et en plein cœur du questionnement sur l'hégémonie du genre. Les romans écrits au cours de la période 1980 à nos jours s'avèrent des plus intéressants pour ce type d'analyse en ce que, bien qu'ils appartiennent à une période où le concept du genre est constamment remis en question et où les théoriciennes et les théoriciens cherchent à faire correspondre l'identité sexuée à un modèle inclusif plutôt qu'exclusif, un modèle auquel ne préexiste pas de système binaire, mais bien

plutôt un « cadre axiologique » (Boisclair et Saint-Martin, 2006 : 10) permettant d'envisager une multiplicité d'identités, certaines structures des anciens modèles persistent et continuent de définir les identités homme/femme. Cette étude propose donc précisément de poser un regard analytique sur les divers signifiants diégétiques témoignant de « résidus culturels » (Rubin et Butler) antérieurs perceptibles dans un corpus contemporain. Enfin, si le personnage adolescent domine la littérature dite « jeunesse », j'en ferai ici l'économie et relèverai les discours sur le désir féminin adolescent dans un corpus littéraire non marqué sur ce plan.

Le premier chapitre s'intéressera aux *Fous de Bassan*. Les jeunes protagonistes du roman évoluent dans un univers clos régi par un système de pensée favorisant le maintien de nombreuses dialectiques qui soutiennent la vision dichotomique des genres sexuels. Nora et Olivia Atkins, qui ont respectivement 15 et 17 ans, éprouvent toutes deux du désir pour leur cousin, Stevens Brown, tout juste revenu au village de Griffin Creek après des années passées à parcourir l'Amérique. Alors que Nora prend les devants et laisse entrevoir son désir devant son cousin, Olivia vit le sien dans un état de crainte permanente. Toutefois, le caractère misogyne du personnage de Stevens de même que sa vision distordue du féminin le conduisent ultimement à l'agression, ainsi qu'au meurtre des deux jeunes filles.

De son côté, Poulin met en scène, dans *Volkswagen blues*, le personnage de la Grande Sauterelle, une Métisse rencontrée au hasard de la route par Jack, parti sillonner l'Amérique à la recherche de son frère Théo. Bien que le narrateur ne mentionne jamais l'âge de la Grande Sauterelle, les descriptions élaborées par ce dernier, telles que « la fille était jeune » ([1988] 1998 : 9), de même que l'ac-

cent mis sur le physique menu et délicat du personnage féminin permettent de la considérer comme une figure de l'adolescence. Dans l'œuvre de Poulin, les comportements à adopter selon l'ordre du genre sont repensés en fonction d'un type de relation basé sur la complicité, ce qui permet d'explorer le désir dans une perspective où le personnage féminin se pose comme sujet.

Dans *L'île de la Merci* de Turcotte, sur lequel portera le troisième chapitre, Hélène, 15 ans, évolue dans un environnement gouverné par une idéologie traditionnelle rendant l'accession au statut de sujet désirant impossible. Elle effectue, tout au long du roman, plusieurs tentatives afin de s'extirper du climat mortifère qui domine dans la résidence familiale et qui conduira au suicide de la cadette, à la toute fin. Dans la majeure partie de l'œuvre, alors que naît son désir pour un garçon rencontré au hasard, Hélène est hantée par le fantôme de Marie-Pierre Sauvé, une jeune fille de son âge ayant été violée et tuée, dont le corps a été retrouvé dans l'île de la Merci. Alors que son imaginaire s'avère indubitablement imprégné de cet événement violent, voire perverti par lui, ses premiers contacts avec la sexualité s'effectuent inéluctablement sous le couvert de la honte et du repli sur soi.

Enfin, le quatrième chapitre se concentrera sur *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Soucy. Ce dernier met en scène un personnage hors du commun : une jeune fille élevée et traitée comme un garçon par son père depuis l'incendie tragique du manoir familial qui a coûté la vie à la mère et qui a réduit la jumelle de l'adolescente à l'état de morte-vivante. À la mort du père, la narratrice, enceinte de son frère qui l'a violée à répétition, se rend pour la première fois de sa vie au village. C'est uniquement dans ce nouvel espace que le désir de l'adolescente pourra

prendre forme, celle-ci n'ayant alors connu qu'un univers refermé sur lui-même, entièrement régi par une loi paternelle tyrannique soutenant l'entière négation du féminin.

L'analyse approfondie de ces personnages – ou figures – d'adolescentes mènera à l'élaboration d'un portrait, certes partiel¹, du désir féminin adolescent tel qu'il est représenté dans les œuvres québécoises contemporaines écrites tant par des hommes que par des femmes, mais tout de même pertinent, en ce qu'il en illustre les possibles configurations. Elle permettra également de déterminer quel est le type de discours qui façonne les identités de genre portées par les protagonistes et, ultimement, de cerner les enjeux entourant l'expression du désir féminin.

1. Partiel puisque pour des raisons dues aux contraintes qu'impose le corpus à l'étude, les personnages féminins analysés sont tous hétérosexuels.

CHAPITRE 1

Les fous de Bassan.

Hégémonie patriarcale et négation du désir féminin

Les filles d'ici sont intouchables
jusqu'au mariage. C'est le pasteur
mon oncle qui l'a dit. Tout le mal
vient de là.

Anne HÉBERT,
Les fous de Bassan.

En 1982 paraît le quatrième roman d'Anne Hébert, *Les fous de Bassan*¹, dont l'auteure affirme en exergue qu'il est le fruit de « [t]ous ses souvenirs de rive sud et de rive nord du Saint-Laurent, ceux du golfe et des îles [...] fondus et livrés à l'imaginaire, pour ne faire qu'une seule terre, appelée Griffin Creek » (*FB* : 9) C'est donc à cet endroit précis, en proie au vent qui parfois « rend fou » (*FB* : 26), mais qu'on ne pourra trouver sur aucune carte, que se dessine le récit de ses habitants, divisé en cinq livres différents et se rattachant à deux époques distinctes : l'été 1936 et l'automne 1982. Au cours de la dernière soirée de

1. Les citations empruntées à ce roman seront signalées par le sigle *FB*, suivi du numéro de la page.

l'été 1936, deux cousines, Nora et Olivia Atkins, sont violées et tuées par celui qui avait pourtant éveillé et entretenu leur désir : leur cousin Stevens Brown. En s'ouvrant sur le « Livre du révérend Nicolas Jones », daté de l'automne 1982, le roman donne déjà à voir le schéma patriarcal qui l'ordonne, alors que le révérend, maintenant « pasteur sans troupeau » (*FB* : 14), se remémore le jour où il était « le Verbe de Griffin Creek » (*FB* : 19), représentant de Dieu sur Terre. Puis, à leur tour, les « Lettres de Stevens Brown à Michael Hotchkiss », le « Livre de Nora Atkins », le « Livre de Perceval Brown et de quelques autres », celui d'« Olivia de la haute mer » et enfin la « Dernière lettre de Stevens Brown à Michael Hotchkiss » multiplient les points de vue sur les événements de l'été 1936¹, entraînés par la force indéniable du désir. Éclairée par le récit de chacun des personnages, je tenterai ici de saisir l'ensemble des dispositifs, scripts et scénarios ayant façonné le désir féminin et ayant mené, parallèlement, à la barbarie finale des *Fous de Bassan*.

1. Notons à ce sujet la réticence de Marilyn Randall à l'égard de l'organisation du récit selon des points de vue multiples dans son article « Les énigmes des *Fous de Bassan* : féminisme, narration et clôture » paru dans *Voix et images* (1989). Établissant plusieurs parallèles entre les différents livres qui constituent le roman d'Hébert, Randall montre que celui-ci ne serait nul autre que « le livre de Stevens Brown » (Randall, 1989 : 75). Selon l'auteure, la vision du monde proposée par Stevens s'inscrit en toute conformité avec celles des autres personnages narrateurs, et Randall conclut de ce fait « qu'il n'y a toujours qu'une seule vision » (1989 : 77).

LA DOMINATION MASCULINE ET LA NÉGATION DU FÉMININ

En représentant ses personnages dans le village de Griffin Creek, dominé par le pouvoir patriarcal, l'auteure montre, comme l'avance Katri Suhonen, « l'impasse à laquelle conduit un modèle qui divise l'univers en deux sphères – l'une réservée aux hommes et l'autre aux femmes – et qui les pose dans un rapport hiérarchique » (2009 : 57). Cette séparation nette entre les hommes et les femmes, perpétuant le système bicatégorique qui situe le masculin et le féminin dans des positions irréconciliables, est ici précisément liée à la présence appuyée d'une religion patriarcale. Attentifs et soumis à la parole sainte relayée par la voix du pasteur Jones, les habitants de la communauté de Griffin Creek sont amenés à reproduire le schéma traditionnel à partir duquel le masculin, performé par les hommes, s'élève au rang du pouvoir, tandis que le féminin, performé par les femmes, est exclu du social et de la reconnaissance, renvoyé dans la sphère privée.

L'identité féminine dans *Les fous de Bassan* correspond à sa forme la plus figée. Dépourvues d'agentivité, les femmes de Griffin Creek sont soumises à l'autorité masculine. Elles se trouvent d'abord vouées à la domesticité, précédées par une longue lignée de « femmes patientes, repasseuses, laveuses, cuisinières, épouses, grossissantes, enfantantes, mères des vivants et des morts, désirantes et désirées dans le vent amer » (FB : 215). Leurs conversations sont « chuchotées » (FB : 88) à l'insu des hommes, jamais dévoilées au grand jour sur la place publique. Secrètes et silencieuses, les femmes paraissent « obscures » (FB : 37) aux yeux des personnages masculins. Le rituel du mariage confirme enfin ce qui est établi depuis toujours par

le discours patriarcal : le corps et la sexualité des femmes ne leur appartiennent pas. C'est le cas notamment de Felicity Jones, la mère du pasteur, qui « met au monde des fils et des filles, selon le bon vouloir de son mari » (*FB* : 34). Bref, les femmes présentées ici s'expriment sous le couvert d'une parole voilée, évoluent à l'extérieur de la sphère sociale et sont caractérisées par la passivité, la vulnérabilité, parfois même la folie, autant d'attributs qui concourent à les soumettre à la domination masculine.

De leur côté, les hommes de Griffin Creek, notamment Nicolas Jones et Stevens Brown, incorporent et, par la suite, imposent une masculinité normative qui, comme nous le verrons plus loin, contrevient à l'expression du désir féminin. Leur identité se trouve marquée, dans le roman, par l'agressivité et la force, et de même renforcée par la passivité féminine : « Le fusil en bandoulière, hirsutes et mauvais, les hommes de ce pays ont toujours l'air de vouloir tuer quelque créature vivante. [...] De retour de chasse, ils prennent leur femme dans le noir, sans enlever leurs bottes » (*FB* : 40). Les personnages masculins n'expriment pas un désir, mais l'imposent et l'assouissent, soumettant les femmes au rang d'objet sexuel. Comme l'a montré Suhonen, l'identité masculine se construit d'abord sur la répudiation du féminin, exercée par sa dévalorisation systématique. On apprend entre autres, dans le livre d'« Olivia de la haute mer », que le père de cette dernière a demandé à sa femme « de ne plus embrasser ses fils parce qu'ils sont trop grands à présent et qu'elle risque d'en faire des sissies » (*FB* : 207). Les hommes de Griffin Creek se battent entre eux, et battent parfois leurs enfants. C'est le cas pour Perceval, qui a franchi les limites des échanges tolérés entre filles et garçons lorsqu'il s'est jeté sur Nora au sortir d'une baignade pour lécher le haut de son corps : « [...] et

mon oncle John a battu Perceval avec un fouet comme on bat un cheval » (*FB* : 117). De plus, à l'opposé de la parole prononcée par les femmes, celle des hommes se fait entendre, s'exprime avec rudesse et brutalité : « Ils parlent fort. Jurent dès qu'ils se croient seuls » (*FB* : 208). C'est également du côté des hommes que se situe le pouvoir. Le premier, Nicolas Jones s'associe à Dieu et à son omnipotence, incarnant ainsi le sujet ultime du village, celui par qui la parole sacrée est transmise : « *Et le Verbe s'est fait chair et Il a habité parmi nous* » (*FB* : 18). Sa seule voix rassemble les fidèles à l'église du village et sa parole, traversée par les mots de Dieu, n'est jamais mise en doute.

STEVENS BROWN : LA PERFORMANCE
D'UN MASCULIN OMNIPOTENT

Stevens Brown, objet de désir de Nora et d'Olivia, revient au village après cinq ans d'absence, affublé des mêmes caractéristiques de la masculinité toute-puissante et violente affichée par les hommes de Griffin Creek. Au cours de l'été 1936, il intègre la position de sujet dominant au même titre que le pasteur Jones et s'élève au-dessus de tous les habitants du village. La scène montrant Stevens surplombant le village du haut de la côte, le présentant tel un géant, illustre ce pouvoir conféré à la masculinité, alors qu'il soupèse son droit de vie ou de mort sur les habitants : « Je pose mon pied sur le village que je fais disparaître, puis je le découvre à nouveau, dans sa petitesse et sa fragilité. Je joue à posséder le village et à le perdre à volonté » (*FB* : 63)¹.

1. La position toute-puissante que s'attribue Stevens contraste avec sa situation véritable, soit celle d'un homme errant, sans-abri ni statut.

La prise en charge du discours par Stevens, dans les lettres qu'il adresse à Michael Hotchkiss, va de pair avec le pouvoir socialement effectif déjà acquis par la performance d'une masculinité redoutable, et c'est en tant que personnage omnipotent¹ que Stevens se pose devant tous les autres personnages du roman. Fort de ce don qu'il s'attribue, bien que cette position contraste avec sa situation véritable, Stevens confie à son destinataire : « Tu sais bien que j'ai un pouvoir pour sentir les autres, vivre et me mettre à leur place » (*FB* : 80). En s'appropriant le discours narratif, le personnage de Stevens fait de la psyché féminine un réceptacle des projections masculines.

À propos de Maureen, d'abord, il affirme dans une lettre : « Cette femme-là m'attendait. Puisque je te dis, mon vieux Mic, qu'elle m'attendait » (*FB* : 65). Insistant sur la véracité de son propos, le narrateur impose sa subjectivité, la présentant comme un état de fait, et infirme d'emblée toute contradiction de la part du destinataire. Le personnage de Stevens contribue également à reconduire une image préconçue de la femme et du travail qu'elle accomplit en imprimant sa perspective sur le sujet féminin. À son arrivée au village, il croit lire « un contentement, une bienheureuse satisfaction » (*FB* : 66) sur le visage de sa cou-

1. L'état d'omnipotence (ou toute-puissance), comme le conceptualise Jessica Benjamin, s'applique tout à fait, à mon sens, au personnage de Stevens. En effet, ce stade du développement correspond à une absence d'interaction avec l'autre, dont l'individualité ne peut être reconnue par le soi, qui prend toute la place et qui n'accorde à l'autre que celle de l'objet, ce qui lui permet d'étendre sur lui son pouvoir, ce qui lui permet d'étendre sur lui son pouvoir : « L'état de toute-puissance, avec son absence de tension[,] engendre la domination. Sans une approche vraiment consciente de la différence entre Soi et l'autre, la communion de deux esprits autonomes cède la place presque entièrement à des relations de complémentarité » (Benjamin, [1988] 1992 : 79).

sine, veuve de longue date qui, pense-t-il, est entièrement disposée à être commandée à nouveau par un homme. À Michael, il dit « possède[r] un pouvoir » (*FB* : 68) : celui de percevoir le désir chez les femmes qu'il côtoie. Si, la plupart du temps, le désir existe bel et bien chez les personnages féminins en question (comme le confirmera plus tard l'analyse de l'énonciation féminine), il demeure que celui-ci n'est saisi qu'à travers le prisme du patriarcat. De même, comme l'affirme Neil B. Bishop, « [l]'omniscience que s'attribue Stevens, qui voit juste souvent mais pas toujours (en témoigne sa compréhension incomplète de la psychologie de Nora et d'Olivia), est en conformité avec sa personnalité vaniteuse, son sexisme outrancier » (1984 : 121). Ainsi est-ce la peur qu'il détecte en premier lorsqu'il s'approche d'Olivia : « La peur en elle monte d'un cran lorsque je m'approche et que je la regarde fixement. Son cœur bat plus vite tel un oiseau au creux d'un poing fermé. Tant d'images d'elle amassées, tout le long de l'été. Sa peur délectable surtout. L'odeur musquée de sa peur » (*FB* : 97). Stevens place ainsi le rapport qu'entretient avec lui Olivia sous le sceau permanent de la peur, la maintenant dans une position de soumission et niant, par le fait même, l'existence de son éventuel désir. Il en va de même avec Nora, dont il perçoit avec enchantement « son envie de [lui] qui la tient » (*FB* : 90), même s'il lui refuse. La propension de Stevens à infiltrer la psyché féminine et à l'interpréter à sa guise montre le refus de reconnaître aux jeunes filles une identité propre qui leur permettrait de se poser éventuellement comme sujets du désir.

Les femmes de Griffin Creek sont donc victimes de cette tendance ancestrale des hommes à projeter leurs fantasmes sur l'esprit et le corps féminins. De ce fait, la parole des narrateurs masculins se pose comme un écran

devant les femmes réelles¹ (Pechriggl, 2001), entravant du même coup l'émission de celle des sujets féminins. En cela, le pasteur Jones apparaît comme un idéologue, en ce qu'il piège les femmes dans les rets de la pensée judéo-chrétienne, muselière des femmes. Dans ce contexte, seule l'énonciation féminine permet d'accéder au désir, cette fois délesté du regard de l'homme par lequel il est continuellement perçu.

LE FÉMININ ET LES RAPPORTS DE DÉSIR

La mise en place d'une subjectivité féminine donne non seulement à voir le désir féminin en l'absence du regard dominant qui, traditionnellement, le modèle, mais réfute également toute la vision distordue du féminin jusqu' alors reconduite. Selon Lori Saint-Martin, l'énonciation féminine permet à la narratrice d'investir son propre récit de nouvelles significations :

En racontant sa vie, la protagoniste la « relit » et lui donne une forme et un sens personnels, différents de ceux qu'impose la tradition. Elle refuse à l'autorité (masculine) le droit de lire et de définir l'expérience féminine, et elle transforme ainsi à la fois la conception du personnage féminin et celle de la vie des femmes (1989 : 258).

1. La théorie de l'écran est formulée similairement par Anne-Marie Dardigna, qui parle, de son côté, d'un « miroir fantasmatique » : « Ce dispositif exemplaire du désir masculin, *mis à la place* de l'identité niée du sujet féminin s'appuie sur une déconstruction préliminaire du corps des femmes : chaque élément, approprié par le regard et la parole, devient matériau pour l'imaginaire et un autre corps féminin, objet mythique, peut alors surgir » (1980 : 255).

Après avoir examiné la structure patriarcale qui gouverne les rapports entre les hommes et les femmes de la communauté de Griffin Creek et qui enferme ces dernières dans un modèle préétabli, je me pencherai ici sur les rapports de désir tels qu'ils sont présentés par les personnages féminins.

NORA : LA SUBVERSION SILENCIEUSE

Alors que le discours narratif masculin définit le clivage existant entre les sexes, celui mis en avant par les personnages féminins témoigne de la recherche d'un équilibre. Nora, d'abord, use de l'autorité narrative afin de subvertir l'histoire sacrée et se dit « première comme Adam », et non « sortie d'entre [ses] côtes sèches » (*FB* : 116). Elle s'approprie la parole sainte au même titre que son oncle Nicolas, s'accordant de ce fait la même légitimité : « Et moi aussi, Nora Atkins, je me suis faite chair et j'habite parmi eux, mes frères et mes cousins de Griffin Creek. Le Verbe en moi est sans parole prononcée, ou écrite, réduit à un murmure secret dans mes veines » (*FB* : 118). S'il est suggéré que le Verbe que porte Nora demeure dans la sphère intime, il n'en reste pas moins subversif, la « chair » renvoyant au corps désirant de la jeune fille. En effet, tout le discours de cette dernière se construit sur la découverte du corps et la recherche du plaisir. Énonciatrice du discours, Nora énumère une à une les parties de ce corps qui lui appartient :

Je suis une fille de l'été, pleine de lueurs vives, de la tête aux pieds. Mon visage, mes bras, mes jambes, mon ventre avec sa petite fourrure rousse, mes aisselles rousses, mon odeur rousse, mes cheveux auburn, le cœur de mes

os, la voix de mon silence, j'habite le soleil comme une seconde peau (*FB* : 111).

Chez le personnage de Nora, l'autonomie de la parole narrative rend possible l'autonomie du corps. Le fait d'en nommer chacune des parties souligne son appropriation et ainsi, l'adolescente est en mesure d'assumer chacune de ses actions, comme le suggère l'exergue placé au début de son livre, emprunté à Hélène Cixous : « rit à torrent et ventre à terre et à toute volée et à tire-d'aile et à flots et comme elle l'entend¹ » (*FB* : 109). Plus encore, le monde de Nora est tout entier fait de sensations corporelles. Que ce soit au cours du moment privilégié de la baignade avec sa grand-mère et Olivia, lorsqu'elle ressent « le plaisir de [se] sentir exister » (*FB* : 111), ou encore à son réveil tandis que, se comparant à un chat, elle « éprouve sous [ses] pieds nus le doux du petit tapis et le lisse du plancher » (*FB* : 112), les moindres actions posées par le personnage de Nora évoquent la sensualité.

À 15 ans, Nora est éveillée à la sexualité et ne cache pas son désir : « Je sais comment sont faits les garçons. Cet aiguillon que les mères puissantes leur ont planté au milieu du corps, et moi je suis creuse et humide » (*FB* : 118). En quête de plaisirs, Nora se fait le pari d'embrasser tous les garçons de Griffin Creek d'ici la fin de l'été et établit avec eux des relations basées sur le seul désir :

Sans nous déshabiller, encombrés de nos vêtements, sans même nous tenir la main, les garçons et moi, nous communiquons déjà, par le frisson, par la fièvre cachée,

1. Notons que le rire, en tant qu'affirmation d'un plaisir, sera la dernière chose exprimée par Nora avant de mourir étranglée par les mains de Stevens sur la grève de Griffin Creek (*FB* : 244).

tandis que nos visages seuls découverts, avec nos mains nues, sourient et se colorent de lumière (*FB* : 118-119).

En secret, l'adolescente vit ses premières expériences sensuelles : « Il [Bob Allen] m'a embrassée sur la bouche, comme un homme embrasse une femme. Cela m'a donné des idées de fun de par tout le corps comme si j'avais la chair de poule » (*FB* : 119).

En dépit de son agentivité narrative, de sa revendication d'un corps désirant, né pour le plaisir, Nora a un imaginaire qui demeure fortement marqué par les contes de fées¹, qui agissent comme autant de scripts à partir desquels se définit son rapport au désir et à l'autre masculin. Si l'adolescente recueille des plaisirs temporaires avec quelques garçons au cours de l'été, elle demeure « [e]n attente » (*FB* : 118). Ainsi, bien qu'elle décide volontairement des rencontres intimes qu'elle fait au cours de l'été, transgressant par le fait même les conduites attendues du féminin, elle s'en remet à une autre volonté pour le choix du « premier » : « Mon Dieu faites que le premier ce ne soit pas Perceval qui est idiot, ni mon oncle Nicolas qui possède la science du bien et du mal, comme l'arbre au milieu du Paradis terrestre » (*FB* : 119). L'adoption d'une attitude passive constitue de cette façon l'une des limites à l'autonomie auxquelles doit faire face Nora.

1. Isabelle Boisclair, dans son article « La figure de la femme sauvage » (2004), relève les figures et motifs puisés dans les contes de fées présents dans le texte hébertien, et plus précisément dans *L'enfant chargé de songes*, qui imprègnent l'imaginaire de l'écrivaine (2004a : 97). Selon l'auteure, la mise en scène de figures mythiques féminines permet de réfuter le scénario traditionnel du conte de fées, qui attribue à la jeune femme le rôle de servante. Ces figures de « femmes sauvages » subvertissent également les codes préétablis d'« une sexualité qui les relègue au rang d'objet » (Boisclair, 2004a : 103).

D'abord présentés sous la forme d'injonctions extérieures, les scripts sexuels dominant l'univers hébertien sont par la suite incorporés par l'adolescente, ce qui cause son aliénation. Dans la petite communauté de Griffin Creek, les rôles réservés à chacun des sexes répondent à l'idéologie la plus traditionnelle qui soit. Le destin des femmes, par ailleurs, se trouve scellé d'avance. Nora rêve donc du jour où un roi, venu d'un pays lointain, viendra la délivrer de cette attente perpétuelle du sort réservé à toutes les femmes de Griffin Creek :

Un jour ce sera l'amour fou, une espèce de roi, beau et fort, viendra sur la route de Griffin Creek, je le reconnaitrai tout de suite, l'éclat de sa peau, son cœur sans défaut, visible à travers sa poitrine nue... Il me prendra la main et me fera reine devant tous les habitants de Griffin Creek, assemblés au bord de la route pour nous saluer. [...] Je serai reine du coton, ou des oranges, car il viendra des pays lointains, au soleil fixe, allumé jour et nuit (*FB* : 120).

Les scripts élaborés par les contes de fées, en perpétuant la division hiérarchique des sexes, déposèrent la jeune fille d'une partie de son identité, stipulant que seul un homme, un prince, détient le pouvoir de la rendre entière. En plus de l'inciter à remettre son existence entre les mains d'un futur époux, ces scripts conditionnent le personnage féminin à la passivité. La rêverie de Nora est toutefois investie par la suite de nouvelles significations, tandis qu'elle se positionne parallèlement à cet homme fantasmé :

Je dormirai sur des balles de coton pareilles à des nuages. Le roi du coton et des oranges dormira avec moi, sa couronne et sa peau brillante. Nous serons mari et femme, roi et reine, pour l'éternité (*FB* : 120).

Le scénario se reproduit alors que Nora, dans « la chaleur de [s]on lit » (*FB* : 124), rêve une fois de plus à ce roi venu par bateau pour l’emmener avec lui. Elle affirme : « Nulle fille au monde ne sera aimée, n’aimera plus que moi, Nora Atkins » (*FB* : 125). Si l’imaginaire de Nora demeure colonisé (Roussos, 2007) par les scripts mis en place par le schéma traditionnel du conte de fées (elle se représente notamment en tant que « figure de proue » clouée à l’avant du bateau du roi venu la chercher – *FB* : 125), elle exprime un désir de reconnaissance mutuelle par l’intermédiaire de projections intrapsychiques qui ébranlent les valeurs dominantes.

Malgré ses réticences à exprimer son désir à Stevens (« Non, non, je ne le ferai pas. Stevens m’a insultée » – *FB* : 123), Nora l’introduit dans ce scénario amoureux préétabli. À 20 ans, Stevens a parcouru l’Amérique, « de Key West aux Laurentides » (*FB* : 57), ce qui représente pour Nora, qui rêve de quitter l’univers étouffant de Griffin Creek, un attrait irrésistible. Ainsi, peu importe qu’il arrive au village « l’air d’un vagabond avec ses bottes poudreuses, son baluchon sur l’épaule » (*FB* : 125) : Stevens, au cours de l’été 1936, répond à l’idéal porté par le script du conte de fées, éveillant de ce fait le désir de l’adolescente¹.

1. À ce propos, Lucie Guillemette, dans son article intitulé « Pour une nouvelle lecture des *Fous de Bassan* d’Anne Hébert : l’Amérique et ses parcours discursifs » paru dans *Voix et images*, abonde en ce sens en affirmant que « [...] l’Amérique incarnée par un Stevens qui divulgue un savoir sur les régions lointaines, inconnues de ses parents, “territorialise” le personnage de sorte qu’il puisse exercer un pouvoir de fascination et de séduction sur Nora et Olivia en particulier, et sur l’ensemble de la population de Griffin Creek en général. Auréolé des signes de l’ailleurs sur le plan de l’histoire et innocenté sur le plan du discours, le jeune homme se démarque des autres narrateurs et des narratrices dont

Dans l'une des lettres de Stevens Brown à Michael Hotchkiss, on apprend que c'est Nora qui, la première, se présente à Stevens : « Un des enfants¹ s'est rapproché de moi silencieusement, dans l'herbe foulée. C'est une fille. [...] Elle me dit qu'elle s'appelle Nora et qu'elle est ma cousine germaine » (*FB* : 72-73). L'expérience que possède déjà Nora, jeune adolescente, sur le plan de la sexualité, elle qui a déjà connu quelques rencontres intimes avec des garçons, explique sa volonté d'aller de l'avant et de ne point faire de secret de son désir. À Stevens, elle tend l'harmonica qu'ils viennent de porter tout à tour à leur bouche en suggérant : « — Goûte, c'est comme si on s'embrassait » (*FB* : 74).

Dans le cadre du roman, l'obstacle principal à l'expression d'un désir féminin menant à un échange mutuel réside dans le fait que Stevens, engoncé dans une masculinité normative construite avant tout sur l'exclusion du féminin, s'avère être un personnage misogyne, selon qui les femmes doivent demeurer objets de désir, c'est-à-dire « objet[s] passif[s] sur [lesquels] s'éprouve l'habileté virile » (Dardigna, 1980 : 81). L'arrogance de cet homme, en plus de son sexisme injurieux, induit Nora à adopter une attitude ambivalente à son égard. Lors du *barndance*, Nora subit, à son corps défendant, les effets du rapport de domination gouverné par Stevens :

le sédentarisme restreint le vécu, et dont la vision des êtres et des choses est fondée sur la loi du Père » (1997 : 350).

1. Bien que Stevens la désigne comme une « enfant », Nora a 15 ans, preuve, s'il en est, de son déni de la subjectivité des femmes, de sa propension à les infantiliser.

Je voudrais être changée en glaçon lorsque je danse avec toi, afin de te geler toi-même, des pieds à la tête, comme un bonhomme de neige mort, toi, ton cœur mauvais, tes secrets épouvantables. Au lieu de cela je suis brûlante et je passe de main en main, au fil de la danse, pareille à une petite bougie qui fond (*FB* : 124).

Le déséquilibre fondamental sur lequel repose le rapport entre Stevens et Nora nous renvoie au discours de Benjamin sur la domination érotique, celle-ci exigeant que « [l'un] reste rationnel et de sang-froid, tandis que l'autre se perd lui-même » (Benjamin, [1988] 1992 : 69), à cette exception près que la position de dominée n'est pas assumée par Nora. L'adolescente, en exprimant son désir pour Stevens, souhaite établir une relation basée sur la réciprocité, où les attributs identitaires faisant de l'individu un sujet social correspondent tout autant au masculin qu'au féminin. Elle renie ainsi sa place de femme dans cet univers patriarcal, et poursuit Stevens de ses avances en devenant « la chasseresse » (*FB* : 126).

La détermination de Nora à actualiser son désir auprès de Stevens la pousse à renverser les positions canoniques inscrites dans le social par le système de genre et à adopter une attitude active. Elle s'inscrit dans le masculin en devenant celle qui le traque, pareille aux chasseurs de Griffin Creek qui guettent leur proie. L'acte de Nora est d'autant plus transgressif que non seulement elle prend les devants, désobéissant au comportement attendu du féminin, mais elle renverse également l'ordre presque divin qui déterminait jusque-là ses partenaires¹ en choisissant précisément

1. Rappelons ce passage déjà cité où le choix du « premier » relève d'une autre volonté que la sienne : « Mon Dieu faites que le premier ce ne soit pas Perceval qui est idiot, ni mon oncle Nicolas qui possède la

Stevens de façon autonome. Nora le suit donc dans le bois, mais il suffit que celui-ci se retourne pour que les rôles s'inversent, par son seul regard sur l'adolescente. Il lui soustrait ainsi le privilège du regard, nécessaire à la constitution du sujet agentif féminin¹. L'agentivité n'étant jamais absolue (elle est constamment mise en jeu par les interactions avec les cadres qui la restreignent), la position de sujet agissant est facilement dérobée à Nora par Stevens, du côté de qui se situe le pouvoir. Ce dernier contraint l'adolescente à réinvestir la place qui lui revient dans l'idéologie patriarcale, soit celle d'objet du désir. La réification du personnage féminin apparaît ainsi comme une façon pour Stevens de consolider sa masculinité, tout en répudiant le féminin par l'intermédiaire de la différenciation (Benjamin, 1988). Stevens se désigne clairement comme dominant, ce que Nora ne tarde pas à reconnaître : « C'est lui le chasseur et moi je tremble et je supplie quoique j'enrage d'être ainsi tremblante et suppliante en silence devant lui » (*FB* : 127). En plus de manifester les signaux émotifs perceptibles chez les dominés soumis à l'autorité du dominant², Nora comprend qu'elle a été délestée de tout

science du bien et du mal, comme l'arbre au milieu du Paradis terrestre » (*FB* : 119).

1. L'importance de la portée agentive du regard est mise en avant par Guillemette : « [...] l'agentivité féminine consiste d'abord en une prise de conscience, au moyen du regard, des mécanismes d'oppression enfermant la femme dans l'idéologie dominante » (2005b : 71).

2. Pierre Bourdieu note entre autres certaines « *émotions corporelles* – honte, humiliation, timidité, anxiété, culpabilité » qui se traduisent parfois en « manifestations visibles, comme le rougissement, l'embarras verbal, la maladresse, le tremblement, la colère ou la rage impuissante, autant de manières de se soumettre, fût-ce malgré soi et à son corps défendant, au jugement dominant, autant de façons d'éprouver, parfois dans le conflit intérieur et le clivage du moi, la complicité souterraine qu'un corps qui se dérobe aux directives de la conscience et

pouvoir au profit de Stevens, sans que ce dernier ait à émettre la moindre parole, grâce à ce que Bourdieu nomme la « lucidité spéciale des dominés¹ » (1998 : 50). Ce concept renvoie au fait que les dominés, ayant introjecté le point de vue du dominant sur eux-mêmes, empruntent à leur tour ces schèmes de pensée, « ce qui les voue à une sorte de discordance cognitive et évaluative propre à contribuer à leur clairvoyance spéciale » (Bourdieu, 1998 : 51). Le fossé entre les sexes se creuse davantage, ce qui est prétexte à exprimer une fois de plus la volonté de Nora de fonder un rapport réciproque, intersubjectif, où chacun est à la fois désirant et désiré : « [...] alors qu'il serait si facile de s'entendre comme deux personnes, égales entre elles, dans l'égalité de leur désir » (*FB* : 127). Ainsi s'affrontent, d'un côté, le désir d'une reconnaissance mutuelle, porté par Nora, et de l'autre, celui de maintenir les polarités qui divisent et organisent le monde de Griffin Creek, entretenu par Stevens, équation insoluble soutenant le rapport inéquitable qui mènera, nous le verrons plus loin, vers la plus infâme violence.

OLIVIA : L'INSONDABLE FÉMININ

Racontant son récit depuis la « haute mer », c'est-à-dire après sa mort, le personnage d'Olivia, en tant qu'énonciatrice du discours, ne possède ni chair ni âme, mais elle

de la volonté entretient avec les censures inhérentes aux structures sociales » (1998 : 60).

1. Eleni Varikas en appelle également à cette lucidité, qui sous-tend le concept de la conscience de genre. Celui-ci se définit comme une « prise de conscience par les femmes de leur existence sociale », ainsi qu'une étape dans « le long processus qui aboutit à la formation d'une conscience féministe » (Varikas, 1986 : 10-11, 13-14, citée dans Pelletier, 2002 : 49).

a, tout comme Nora, une voix. Cette voix singulière se substitue aux récits masculins, met à mal l'omniscience jusqu'alors attestée de Stevens en donnant accès à son intériorité. Ramenée sur les côtes de Griffin Creek par la dernière tempête, attirée de nouveau par la toute-puissance du désir, Olivia repasse en boucle dans son récit les moments marquants de son existence jusqu'au soir tragique du 31 août 1936.

L'agentivité d'Olivia est beaucoup plus compromise que celle de Nora, limitée qu'elle est par le contrôle exercé à son endroit par son père et ses frères, qui « mont[ent] la garde autour d'[elle] » (*FB* : 210). Aussi apprend-on dans le récit, par l'intermédiaire du narrateur Stevens (lui-même informé de la chose par la grand-mère Felicity Jones), que l'adolescente est prisonnière de la « maison du père » (Smart, 1988) et vouée au travail domestique :

J'apprends que trois hommes jaloux gardent Olivia dans une grande maison avec une galerie de bois ouvragé tout le tour. Depuis la mort de sa mère elle n'a jamais été moins libre, malgré ses dix-sept ans, un père et deux frères à nourrir, blanchir, repasser et repriser, sa mère mourante lui ayant fait promettre de les bien soigner, tous les trois, et d'être parfaitement obéissante (*FB* : 75).

Depuis l'enfance, Olivia semble attachée de près à sa mère, sensible à la souffrance qu'elle traîne partout sans rien en dire. L'adolescente soupçonne toutefois rapidement le caractère agressif, brutal, de ses frères et de son père d'être la cause du « mal qui la ronge » (*FB* : 208) : « Peut-être mes frères marchent-ils trop fort dans la maison en claquant du talon ? Peut-être jurent-ils trop fort ? Ou bien est-ce le pas lourd de mon père qui résonne trop bruyamment dans les

chambres de bois ?¹ » (*FB* : 208). En voulant préserver sa mère ainsi qu'elle-même de la masculinité menaçante qui envahit la maison familiale, Olivia cherche par le fait même à s'évader métaphoriquement dans un espace reclus, isolé :

Je prendrai ma mère avec moi et je l'emmènerai très loin. Au fond des océans peut-être, là où il y a des palais de coquillages, des fleurs étranges, des poissons multicolores, des rues où l'on respire l'eau calmement comme l'air (*FB* : 208).

L'espace féminin fantasmatique de la mer où Olivia désire entraîner sa mère pour aller y vivre « sans bruit et sans effort » (*FB* : 208) devient dès lors un lieu où peut s'exprimer le féminin en toute liberté, mais aussi un refuge contre la violence des hommes de Griffin Creek. Mais, ayant promis à sa mère sur son lit de mort « d'être bien obéissante et de prendre soin de la maison » (*FB* : 209), Olivia se range une fois de plus du côté du féminin, calquant sa destinée sur celle de la longue lignée des femmes qui la précèdent. Il s'agit là d'un ironique testament légué par la mère, qui sacre l'adolescente victime, faisant ainsi pacte avec les

1. Ce « pas lourd [du] père qui résonne trop bruyamment dans les chambres de bois » et qui trouble la mère, selon Olivia, semble faire écho à la relation entre Michel et Catherine dans *Les chambres de bois*. Comme la mère d'Olivia, Catherine se soumet à la volonté de son mari parfois brutal : « “Je lui suis soumise, mais faites, ô mon Dieu, qu'il me prenne sans me faire de mal !” Mais bientôt toute chaleur se retirait de Michel. Catherine entre ses bras, désertée, devenait pareille à une jeune offrande sur la table de pierre » (1958 : 52-53). Cette référence intertextuelle, bien qu'implicite, suggère ainsi la violence physique et le viol dont serait victime la mère d'Olivia. Cette allusion se trouve confirmée par la suite par les « marques bleues » que remarque Olivia « sur [les] bras et [les] épaules » de sa mère (*FB* : 209).

mâles de la maison et leurs règles qui soumettent Olivia à la servitude.

À l'instar de celui de sa cousine Nora, l'imaginaire d'Olivia est habité par les scripts mis en place par les contes de fées. Pour l'adolescente, attachée au féminin dans ce qu'il a de plus contraignant, la venue d'un prince va de pair avec l'espoir de se voir délivrée de sa condition. Les hommes de Griffin Creek étant tous ancrés dans le même modèle masculin normatif, Stevens, l'unique personnage du récit qui *revient* au village, portant avec lui le mystère de l'ailleurs, est tout désigné pour incarner la figure du prince aux yeux de l'adolescente. La perception qu'a Olivia de Stevens en tant qu'objet de son désir, confortée par les scripts des contes¹, s'avère évidemment un leurre, ce dernier représentant sans aucun doute le plus « mauvais » (FB : 215) des hommes de Griffin Creek. Alors qu'il apparaît impossible, selon de tels paramètres, de voir naître entre les deux personnages un rapport réciproque, quelques analepses dans le récit d'Olivia montrent qu'il n'en a pas toujours été ainsi. Avant le retour inattendu de

1. Selon Jennifer Waelti-Walters, « [l]es petites filles qui lisent trop de contes de fées croient à l'existence de princes aux longues mains délicates et aux traits fins et nobles, qui les sauveront de la servitude de leur quotidien pour les emmener dans des châteaux luxueux où on les amusera et les servira. Elles s'assoient, rêvent et attendent : un jour, mon prince viendra et nous vivrons heureux pour toujours » (1982 : 13. Je traduis) ; « [*l]ittle girls who read too many fairy stories believe in princes with long delicate hands and fine aristocratic features, who will take them away from the drudgery of their daily lives to fine castles where they will be entertained and waited on. They sit and dream and wait : some day my prince will come and we shall live happily ever after* ». Olivia se trouve de la sorte conditionnée à attendre l'arrivée du prince venu d'un ailleurs lointain, son attente se voyant ultimement récompensée par la perspective aveugle d'un avenir meilleur.

Stevens, les derniers souvenirs qu'Olivia garde d'eux, qui remontent à l'enfance, laissent présager une possible relation égalitaire ou, à tout le moins, un désir mutuel :

La petite fille cligne des yeux, regarde le petit garçon longuement, de bas en haut, lumineux et doré [...].

Le voici qui s'accroupit sur le sable tout à côté d'elle. Examine les pâtés de sable. Examine la petite fille. Ne sait pas qui il admire le plus ou du sable posé en tas bien alignés ou de la petite fille elle-même qui a construit tout ça. Elle respire tout contre son épaule, cachée sous sa frange de cheveux. Du bout des doigts, il effleure la joue de la petite fille. [...] Qui le premier se met à crier de joie dans le vent, parmi la clameur des oiseaux aquatiques ? (*FB* : 205-206)

Il s'approche d'elle. Transpire son odeur forte de garçon dans la chaleur de l'été. Elle n'est que senteur de fille, ruisselante après la course. Qui le premier, à plein nez, à pleins poumons, respire l'autre et ferme les yeux de plaisir ? (*FB* : 213)

Au cours de l'enfance, c'est-à-dire avant que Stevens ne s'approprie les attributs de la masculinité lui conférant une position de dominant, ce dernier et Olivia partagent le même univers, se confondant même dans l'économie narrative (« Qui le premier... »). Le père du garçon interrompt toutefois violemment cette courte idylle en rappelant son fils vers lui. Cette autorité incontestable sert de modèle identitaire masculin à Stevens (Suhonen, 2009). Ainsi, lorsqu'il revient au village, chaussé de ses « bottes viriles » (*FB* : 61) et paré de son « feutre marron » (*FB* : 213), ce rapport égalitaire dans lequel les positions sont indéterminées n'est plus envisageable.

Bishop remarque, dans son article « Distance, point de vue, voix et idéologie dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert », un mouvement de va-et-vient continu chez le personnage d'Olivia après sa mort : « S'instaure ainsi un va-et-vient, la distance entre la "haute mer" et Griffin Creek étant tantôt abolie par la puissance du désir, tantôt réclamée par une narratrice avide d'échapper à l'horreur finale » (1984 : 118). Or, cette tension paradoxale semble déjà présente chez Olivia de son vivant, et paraît provenir, d'une part, de l'ascendance des scripts liés aux contes de fées, qui ont construit son imaginaire et la poussent vers cette incarnation du prince, et, d'autre part, de ceux qui sont établis par les mises en garde répétées par ses mère et grand-mères qui, de leur côté, établissent et entretiennent sa méfiance à l'égard de Stevens. L'attitude d'Olivia envers l'objet de son désir demeure de cette façon toujours ambivalente :

Un jour, mon amour, nous nous battons tous les deux sur la grève, dans la lumière de la lune qui enchante et rend fou. [...] Mon Dieu j'ai dit « mon amour », sans y penser comme si je chantais. Non, non, ce n'est pas vrai. Je rêve. Cet homme est mauvais (*FB* : 202).

Si l'adolescente assimile Stevens à « l'arbre planté au milieu du paradis terrestre » (*FB* : 216), possédant la clé de tous les secrets du monde et détenant le pouvoir de la rendre « femme à part entière » (*FB* : 216), elle perçoit également qu'il « ne désire rien tant que de réveiller la plus profonde épouvante en [elle] pour s'en repaître comme d'une merveille » (*FB* : 202). La prégnance de ces scripts contradictoires dans l'esprit d'Olivia lui commande deux conduites à l'égard de Stevens : s'en approcher ou le fuir. Elle résiste d'abord, et refuse son désir, essentiellement en raison de la persistance de ces voix féminines qui l'accom-

pagent jusqu'à la fin de l'été 1936. La voix de Stevens l'emporte cependant en fin de compte, annihilant celles des mère et grand-mères d'Olivia :

Qu'il m'appelle une fois encore, une fois seulement, du fond de son cœur dévasté et je serai debout, prête à partir, à ses côtés, lui qui titube et pue l'alcool. Toutes mes voix de mère et de grand-mères prennent le timbre clair de ma tante Alice, déclarent que ce n'est pas un temps pour mettre un chien dehors.

Qu'il m'appelle une fois encore, une fois seulement, et je ne réponds plus de moi (*FB* : 222).

Puis, le déchirement entre deux forces opposées vécu par Olivia se perpétue au-delà de sa mort, tandis qu'elle assiste, impuissante, au retour incessant de ce désir arraché de force par Stevens, jamais assouvi : « Non, non ce n'est pas moi, c'est le désir qui me tire et m'amène, chaque jour, sur la grève. J'en demande pardon aux grandes femmes liquides, mes mère et grand-mères » (*FB* : 221).

LE FÉMININ ET LE DÉSIR DE RECONNAISSANCE

À première vue, l'expression du désir féminin, en présence de l'objet désiré, soit Stevens, semble compromise par l'incorporation de la position objectale par les adolescentes. Comme l'affirme Waelti-Walters, « [I]es contes de fées présentent les filles comme des objets ; après quoi elles sont perçues comme des objets par tout le monde (filles comme garçons) à qui l'on ne fournit pas de contre-description aussi forte » (1982 : 8¹. Je traduis). L'imaginaire

1. « [*fairy tales present girls as objects ; they are perceived as objects there-after by everyone (girl and boy alike) who is not provided with an equally powerful counter-description.* »

des adolescentes étant miné dès l'origine par ces scripts, que consolide l'idéologie patriarcale dominante, le regard qu'elles posent sur elles-mêmes est toujours déjà masculin et les confirme comme objets¹. Ce processus entraîne un effet pervers : les jeunes filles en viennent à réclamer sur elles le regard désirant de Stevens pour se sentir exister :

La tête sur le billot, je [Nora] jurerais que c'est moi qu'il regarde, avec ses yeux de voyou, émettant des rayons à distance, pour me transpercer (*FB* : 122).

Qu'il me [Olivia] regarde surtout, que je sois regardée par lui, la lumière pâle de ses yeux m'éclairant toute, de la tête aux pieds. Le voir. Être vue par lui. Vivre ça encore une fois. Exister encore une fois, éclairée par lui, nimbée de lumière par lui, devenir à nouveau matière lumineuse et vivante, sous son regard. Vivre ! (*FB* : 220)

Le désir féminin prend dès lors, tant chez Nora que chez Olivia, la forme d'un désir de reconnaissance. Selon Benjamin, « [I]a reconnaissance est cette réponse de l'autre qui rend signifiants les sentiments, intentions et actes posés par le moi. Elle permet à celui-ci de prendre conscience de la réalité, et de la singularité de son action sur le monde » (Benjamin, [1988] 1992 : 18). Dans la petite communauté de Griffin Creek, où les femmes sont dépossédées de toute forme de pouvoir social et soumises à l'autorité masculine, le désir féminin s'avère être l'ultime moyen de voir sa

1. Comme le soutient Dardigna, « [I]e regard masculin, et donc le discours représentatif qu'il induit, se réservent le droit d'être constitutifs du corps sexuel féminin. De même que le seul regard qu'une femme puisse porter sur son propre corps est celui qui la confirme comme objet. Elle ne peut jamais se voir qu'ainsi, médiatisée par le regard et le discours masculins qui l'ont faite objet » (1980 : 107).

propre existence confirmée et reconnue. Nora et Olivia n'échappent pas à cet ordre patriarcal qui condamne le féminin – elles en représentent d'ailleurs les victimes sacrifiées. En ce sens, leur désir pour Stevens, lequel se déploie en dépit de l'arrogance et de la misogynie de ce dernier, correspond à ce que Benjamin appelle « l'amour idéal ». Cette forme d'amour recherchée par certaines femmes s'ancre directement dans la socialisation de genre : « [Les petites filles] grandissent dans l'idéalisation de l'homme qui a ce qu'elles n'auront jamais – puissance et désir » (Benjamin, [1988] 1992 : 114). Le désir féminin tel qu'il est présenté dans *Les fous de Bassan* s'aligne sur la tradition hégélienne en ce sens que celle qui le porte, non reconnue par le monde social, requiert le regard de l'autre pour s'inscrire dans la sphère publique et s'affirmer en tant que sujet. Cette quête de reconnaissance auprès de celui qui, dans le récit, détient tous les pouvoirs est également nécessaire pour instaurer le rapport mutuel, intersubjectif, souhaité par les adolescentes. En effet, un objet de désir passif est insuffisant pour reconnaître l'existence de l'autre. Stevens refuse toutefois de participer à la reconnaissance qui aurait pu conduire Nora et Olivia sur la voie d'une agentivité sexuelle. Ce refus brise la possible réciprocité et maintient la dissymétrie, laquelle mène directement à la domination d'où surgit toute la violence du récit.

SUR LA GRÈVE DE GRIFFIN CREEK :
 LES « SCRIPTS DE L'AGRESSION SEXUELLE
 ET DE LA VIOLENCE »

Si l'on se rapporte à l'idéologie reconduite dans la communauté de Griffin Creek, où l'ensemble des femmes se divise en deux catégories, soit les filles à marier et les

« guidounes » (*FB* : 242), le désir sexuel des hommes, qui mène au péché, se doit d'être refoulé par tous les moyens. Comme le souligne John H. Gagnon, dans les scénarios traditionnels, les actes sexuels sont considérés comme des « pulsions contenues par le contrôle de soi » ([1991] 2008 : 110). Par extension, l'agressivité et la violence sexuelles sont perçues comme étant « activé[es] par certaines stimulations provenant de l'environnement » ([1991] 2008 : 110). Selon cette logique, les victimes de ces actes sont responsables de les avoir provoqués – ce que consolide par ailleurs la « culture du viol », laquelle imprègne les modèles sexuels dominants. Dans cette perspective, à l'aide des « scripts de l'agression sexuelle et de la violence » (Gagnon, [1991] 2008), il convient de réexaminer les manifestations de violence retrouvées dans le roman.

LE DÉSIR FÉMININ ET LE DISPOSITIF SEXUEL

« Tout le mal vient de là » (*FB* : 242). Cette phrase seule, écrite par Stevens dans sa dernière lettre à Michael Hotchkiss, résume la place occupée par la sexualité dans le village protestant de Griffin Creek. Cette condamnation du désir vient notamment des scripts sexuels construits par les Saintes Écritures, plus précisément par les recommandations de saint Paul dans sa première épître aux Corinthiens (7 : 8-10), relayées par la voix du pasteur Jones : « *Il est bon pour l'homme de ne pas s'attacher de femme. Mais par crainte de la concupiscence que chacun ait sa femme et chacune son mari [...] [m]ieux vaut se marier que brûler* » (*FB* : 31-32). Ainsi, le désir s'exprimant hors mariage se trouve condamné par le dispositif en place (Foucault, 1976) et relégué au rang de péché mortel. Tout cela concourt à

faire naître chez les habitants du village une tension perpétuelle.

L'angoisse du désir perceptible à la fois chez les personnages masculins et féminins vient du fait que le corps des femmes, dans un tel contexte, se présente en tant qu'objet sacré, interdit, devant être obtenu par le mariage pour que la sexualité soit considérée comme légitime. Toute autre rencontre sexuelle hors mariage fait de la femme y ayant pris part une femme publique (une « guidoune »), à qui est associé un vocabulaire dépréciatif (« cochonnerie » – *FB* : 130, « fornicque[r] » – *FB* : 248). La division hiérarchique entre les sexes est ici mise en évidence par le jugement péjoratif réservé aux femmes s'illustrant sur la place publique, celles-ci étant systématiquement renvoyées à leur corps, moralement souillé, plutôt qu'à un rôle social valorisé, comme c'est le cas pour les hommes. De ce fait, en aucun temps, dans le roman, la sexualité n'est-elle vécue dans un rapport de réciprocité. La sexualité, dans *Les fous de Bassan*, se bâtit par ailleurs sur un double standard, selon lequel l'homme qui obéit à un désir illégitime, s'il est vrai qu'il transgresse les lois imposées par la parole biblique, ne sera jamais jugé pour ses actes par ses pairs, alors que la femme désirante se verra condamnée sur tous les plans. Ainsi, si les hommes succombent au désir et commettent l'irréparable, on accusera la femme d'avoir tenté le démon. Il va de soi que dans une telle structure hiérarchique basée sur l'hégémonie du masculin, la sexualité féminine est soumise à la volonté de l'homme. Quant au désir féminin, il est nié, renvoyé dans la sphère du secret et de l'indicible.

L'ÉCHEC DE LA RECONNAISSANCE ET LA DESTRUCTION
DE L'AUTRE FÉMININ

Deux événements datés témoignent de toute la violence engendrée par le système de genre fondé sur une dialectique inéquitable et arbitraire dévaluant le féminin : ceux qui concernent les attouchements du pasteur sur le corps de Nora, ainsi que ceux qui entourent le viol d'Olivia et le meurtre des deux adolescentes. À la suite du refus de Stevens de l'embrasser, Nora s'enfuit sur la grève et rencontre son oncle, qui la fait entrer dans la cabane à bateaux. Bien qu'elle se soit détournée de Stevens, son imaginaire demeure en proie à la domination exercée par les schèmes de pensée masculins présents dans sa psyché depuis l'enfance. Par une sorte de conditionnement aveugle, elle accepte involontairement de se soumettre au désir du pasteur :

Le pasteur s'approche tout près de moi. Il se met à genoux dans la poussière, le sable, les brins d'herbe séchée et les bouts de bois. Je me laisse faire par lui, ses mains moites fouillant dans mon corsage, la pointe de mes seins devenant dure sous ses doigts. Mon Dieu est-ce possible que la première fois, ce soit ce gros homme bénit qui... (*FB* : 129)

La mythification associée à cette « première fois » conforte l'attitude passive adoptée par Nora. Attentive à la voix du pasteur, qui détient la Vérité au sein de la communauté de Griffin Creek, Nora réintègre la position objectale en devenant « compatissante et calme », « en attente de ce qui va se passer » (*FB* : 129). Surpris par Perceval, Nicolas Jones, principal tenant du patriarcat et de la morale protestante, se décharge de sa faute en la rejetant sur Nora : « Mon oncle

Nicolas s'est relevé d'un bond. Son corps lourd craque aux jointures. Il dit que je suis mauvaise. Il serre les poings. Il a l'air de vouloir me battre. Il dit que c'est par moi que le péché est entré à Griffin Creek » (*FB* : 129). En plus de se voir condamnée pour avoir éveillé une pulsion coupable, Nora introjecte le discours dominant, subissant ainsi une « violence symbolique » (Bourdieu, 1998), alors qu'elle s'exprime par la suite sur ce qui vient de se produire avec le vocabulaire injurieux des hommes de Griffin Creek : « Moi aussi j'ai été cochonne avec le pasteur, dans la cabane à bateaux » (*FB* : 130).

Alors que les événements du soir du 31 août 1936 semblent précisément découler de l'ensemble des scénarios qui les ont précédés, mis en place par l'auteure à titre de dispositifs idéologiques du récit¹ reconduisant la suprématie du masculin sur le féminin, Stevens présente ses actes dans sa dernière lettre à Michael Hotchkiss comme la réponse à une provocation. Ainsi, par l'intermédiaire de son discours, Nora devient « la première » fautive, celle qui, en s'appropriant le langage des hommes, éveille sa colère : « La première, Nora se retourne vers moi, hurle des injures comme si c'était un plaisir de couvrir le bruit des vagues » (*FB* : 244). La transgression de Nora est grave : non seulement elle s'arrogue les mots du sexe dominant, mais surtout elle *crie* à Stevens les insultes inspirées par son refus de la reconnaître comme un individu autonome et désirant, alors que l'usage répandu dans le village prédispose les femmes

1. Notons que l'auteure, dont l'imaginaire se trouve façonné par les scénarios culturels inscrits dans le social, élabore ceux qui présideront aux projections, aux désirs et aux actes mis en avant par les personnages du récit. De ce travail résulte une double inscription des scénarios dans le corps du texte : culturellement, puis résultant de « l'arrangement » auctorial.

au silence. Si à plusieurs reprises dans le roman on accuse le vent d'avoir joué un rôle majeur dans le drame qui s'est déroulé sur la grève de Griffin Creek, le récit final de Stevens dresse en parallèle la montée de sa colère et celle du vent, ce vent « qui entête et rend fou » (*FB* : 26). La soudaine tempête qui s'abat sur la plage et s'élève dans sa tête serait alimentée, au dire de Stevens, par les cris de Nora :

Moi je prétends qu'à mesure que Nora m'injuriait et m'insultait [...] le coup de vent s'est levé sur la mer, au bout de l'horizon, entre cap Sec et cap Sauvagine. J'ai senti la menace de la tempête à l'intérieur même de ma tête, cognant contre mes tempes, bien avant que rien ne soit visible dans le paysage, baigné de lune (*FB* : 244).

Stevens, par un « désir fruste » (*FB* : 244), rétablit l'ordre du genre en astreignant Nora à nouveau au silence et à la soumission, constitutifs de la sphère dominée, là où les femmes doivent demeurer : « Son rire hystérique sous mes doigts. Cette fille est folle. La boule dure du rire, dans sa gorge, sous mes doigts. Simple pression des doigts. Elle s'écroule sur les genoux comme un bœuf que l'on assomme » (*FB* : 244-245). En étranglant Nora à ce moment, Stevens la prive irrémédiablement du rire, affirmation de joie, de plaisir, se libérant par le fait même de celle qui menaçait sa position dominante. Plusieurs années plus tard, il prend toujours plaisir à se remémorer cet acte, comme l'indique sa confession à Michael Hotchkiss. Sa jouissance est celle de savoir le désir de Nora, et de toutes les femmes par son entremise, là où il se doit d'être, anéanti, à ses pieds :

Je te mentirais, old Brother, si je n'insistais pas sur le fait que longtemps après Griffin Creek je me suis plu en

cet agenouillement de Nora Atkins, ma cousine, devant moi, sur le sable. [...] cette fille n'en finit pas de m'apparaître et tombe à genoux devant moi, bascule sur le sable, avec son envie de femme, son mépris de femme, matée et domptée (*FB* : 245).

La perspective adoptée par Olivia après sa mort pour évoquer le soir tragique du 31 août introduit un « nous » qui lui confère une puissance égale à celle de Stevens : « Un jour, mon amour, nous nous battons tous les deux sur la grève, dans la lumière de la lune qui enchante et rend fou. Sans grâce ni merci » (*FB* : 202). Lorsque Stevens assure à nouveau le discours narratif, cette projection fantasmatique d'un lien réciproque se trouve démentie et supplantée par le rapport de domination instauré par sa toute-puissance. Par le viol et le meurtre d'Olivia, Stevens étend définitivement son pouvoir sur l'autre féminin. Comme l'affirme Dardigna, ce « qui produit l'identité virile, c'est la domination d'une femme » (1980 : 83). À l'inverse de la répartition des rôles établie dans le récit d'Olivia, Stevens représente l'unique agent actif, tandis que les actions de l'adolescente visent à contrer la violence qu'elle subit. Elle est ainsi soumise au silence alors que Stevens profère des injures et contrainte à l'immobilité alors qu'il passe impunément à l'acte : « Le vrai problème c'est de l'immobiliser tout à fait. L'injurier en paix. L'appeler salope » (*FB* : 248). Selon Kate Millett, « [l]a force patriarcale s'appuie aussi sur une forme de violence dont le caractère est spécifiquement sexuel et dont le viol est la réalisation la plus complète » (1971 : 58). L'entière description des actes posés sur le corps d'Olivia par Stevens évoque la domination. Même celle des organes sexuels n'y échappe pas : « Au plus tendre de moi, au plus doux, au plus fort de moi, une

arme qui bande et cette conque marine et poissonneuse au milieu d'Olivia telle une vase profonde qu'il faut atteindre coûte que coûte » (*FB* : 248. Je souligne). La force brutale de Stevens s'incarne dans ce sexe qui menace l'adolescente, pareil à une arme chargée. Et Olivia, ramenée à l'attente, à la passivité de son sexe, est condamnée par la violence née de la méconnaissance dont sont victimes les femmes. Objet à la fois de désir et de sacrifice¹, Olivia préfigure le mystérieux, l'insondable féminin.

Une partie de l'entreprise discursive de Stevens s'emploie à le disculper du péché qu'il a commis sur la personne d'Olivia et à rejeter la faute sur cette dernière. Aveuglé par l'immunité conférée à son sexe, Stevens cherche sous les traits d'Olivia les motifs de son propre crime : « La démasquer, elle, la fille trop belle et trop sage. À tant faire l'ange on... » (*FB* : 248). Stevens transfère ainsi sa culpabilité sur l'adolescente dans cette sentence non prononcée. Il diminue également sa faute en révélant l'animalité de la jeune fille derrière son apparente innocence : « Lui faire avouer qu'elle est velue, sous sa culotte, comme une bête » (*FB* : 248). Ce rapprochement entre le féminin et le monde animal est instauré dès le début du roman par le pasteur Jones, et soutenu ensuite tout au long du récit par le discours masculin. Ainsi les femmes sont-elles réduites, sous la plume de Stevens, « en un seul troupeau bêlant » (*FB* : 82), et les adolescentes, Nora et Olivia, deviennent, à travers le regard des hommes, « un seul petit animal fabuleux » (*FB* : 31). Dardigna, en mettant au jour les polarités sur lesquelles se construisent les scènes érotiques, expose le discours qui à la fois crée et nie l'animalité des femmes :

1. Les deux seraient confondus dans l'imaginaire masculin selon Dardigna (1980 : 84).

Elle [la femme] s'agite dans leurs fantasmes insondables de nature naturante, définitivement étrangère à la puissante spiritualité masculine qui se construit, elle, au contraire, grâce au rejet de l'être féminin dans la *différence*. La femme est une bête folle, venue d'un monde de ténèbres parce que naturel, dangereusement naturel. Et cette bête inquiétante c'est le rôle culturel de l'homme, son rôle historique, de la domestiquer (1980 : 128).

Ayant déshumanisé l'objet de son désir, Stevens se considère comme lavé de tout péché et reproduit les mêmes gestes qui fondent ses rapports avec les filles « publiques » : « Le défaut caché de sa belle personne solennelle, cette touffe noire et humide entre ses cuisses là où je fornicque, comme chez les guidounes... » (*FB* : 248). En établissant un rapprochement entre Olivia et les prostituées qu'il a l'habitude de fréquenter, Stevens se dédouane, tandis qu'il désigne la jeune fille comme « sexuellement disponible » (Gagnon, [1991] 2008).

* * *

Il est possible de voir que les actes de violence dont sont victimes les adolescentes dans *Les fous de Bassan* représentent l'aboutissement ultime de la domination masculine, laquelle est confortée par un régime patriarcal et soutenue par un appareil discursif qui dédouane les hommes et fait des femmes les coupables. Ainsi, si les jeunes filles et les femmes de Griffin Creek sont explicitement présentées comme « désirantes » (*FB* : 215), elles se révèlent impuissantes à assouvir leur désir, condamnées d'avance par l'ensemble des schémas patriarcaux qui président à leur imaginaire. Bien que l'énonciation féminine

donne accès au désir porté par les adolescentes à l'égard de leur cousin Stevens, ces dernières demeurent aliénées par le poids des scripts sexuels dominants, soit ceux qui sont relayés par les contes de fées et ceux qui sont introduits par le discours religieux. La prise de parole féminine montre ainsi, d'une part, une volonté de subvertir les codes et les principes qui organisent et structurent la communauté de Griffin Creek, de même que celle de fonder de nouveaux rapports entre le masculin et le féminin basés sur la réciprocité. D'autre part, elle donne à voir un discours pervers par l'introjection des scripts sexuels reposant sur la réification du corps de la femme. De même, par leur désir pour Stevens, les cousines Nora et Olivia cherchent à s'approprier l'espace social qui leur est refusé en raison de leur sexe. Cependant, l'unique réponse au désir féminin dans la communauté de Griffin Creek, où le sujet social est exclusivement masculin, est la punition : « Très vite Olivia rejoint Nora à mes pieds, sur le sable de Griffin Creek, là où les filles punies ne sont plus que de grandes pierres couchées » (*FB* : 248). Les « scripts de l'agression sexuelle et de la violence » (Gagnon, [1991] 2008) naissent par là même de la négation du désir féminin et du refus du personnage masculin de lui offrir un espace de reconnaissance. En l'absence d'une subjectivité féminine reconnue par le personnage masculin vers lequel est dirigé le désir, deux voies seulement attendent les personnages féminins, qui les condamnent à l'impuissance de la position objective : « l'adoration ou le massacre » (*FB* : 31).

CHAPITRE 2

Volkswagen blues.

Réécriture des normes sexuelles et élaboration d'un modèle de réciprocité

[O]n est deux. On est ensemble. On ne peut pas vivre comme si on était séparés.

Jacques POULIN,
Volkswagen blues.

*Volkswagen blues*¹ de Jacques Poulin paraît en 1984, à la suite d'un long silence de la part de l'écrivain (Milot, 1984). L'histoire raconte le périple de l'alter ego de l'auteur, Jack Waterman, parti sillonner le continent nord-américain à la recherche de son frère Théo, en compagnie du personnage de la Grande Sauterelle, une Métisse rencontrée au hasard de la route tout au début du roman. Tout en juxtaposant ces deux figures identitaires distinctes (l'homme blanc et la femme métisse), le roman expose un parcours de l'Amérique par lequel est mise au jour la tension présente entre le soi et l'autre, grâce à l'exploration

1. Les citations empruntées à ce roman seront signalées par le sigle *VB*, suivi du numéro de la page.

des récits qui la sous-tendent. De Gaspé à San Francisco, en parcourant la route empruntée par les premiers explorateurs français en Amérique, les deux personnages de Poulin entament la « recherche de leur identité » (Boivin, 1995 : 93) et leur présence mutuelle agit comme une donnée essentielle de la réussite de cette quête. En effet, la reconnaissance qu'ils s'accordent l'un à l'autre permet d'accéder aux multiples discours qui ont façonné l'Amérique et, par le fait même, contribué à définir les contours de leur identité respective. Au terme de ce périple, ils auront réussi, en partie, à « décoloniser » (Roussos, 2007) leur imaginaire, invalidant, au fil de leurs lectures et de leurs discussions, maints discours hégémoniques. Par ailleurs, la proximité qu'ils entretiennent au cours de ce voyage fera d'eux des amants. Or, Jack est présenté comme un homme d'âge mûr et la Grande Sauterelle, comme une jeune fille¹. Cet écart d'âge en faveur de l'homme est, dans une perspective traditionnelle, susceptible d'engendrer la subordination du féminin. Qu'en est-il alors du désir exprimé par la Grande Sauterelle ? La mise en place d'un discours qui reconnaît la différence de l'autre en lui configurant un espace où il peut s'affirmer, permet-elle de subvertir les scripts sexuels conventionnels ? Comment se définissent, dans ce contexte,

1. Bien que son âge ne soit jamais mentionné, quelques indices discursifs nous amènent à considérer la Grande Sauterelle comme une figure de l'adolescence. Les descriptions qu'en fait le narrateur, telles que « la fille était jeune » (*VB* : 9), de même que l'accent mis sur son physique menu et délicat (« il vit une grande fille maigre qui était vêtue d'une robe de nuit blanche » – *VB* : 8), insistent sémantiquement sur la jeunesse du personnage féminin. Cette jeunesse se trouve par ailleurs surdéterminée par le contraste entre la Grande Sauterelle et le personnage masculin, qui se représente lui-même comme nettement plus âgé que sa compagne : « À mon âge, c'est une mer avec un soleil couchant qui conviendrait le mieux, dit-il. Mais vous, à votre âge... » (*VB* : 172).

les scénarios culturels auxquels répondent, en intégralité ou en partie, les projections mentales du personnage féminin, de même que les actes qu'il pose ?

Avant de me pencher sur l'analyse des scripts sexuels qui président au désir féminin, je ferai un détour par l'examen du dispositif d'identité/altérité que le roman recèle, étant donné que celui-ci contribue à cautionner, d'une certaine façon, la subjectivité désirante du personnage de la jeune fille. De plus, comme le personnage de la Grande Sauterelle revient dans une récente publication de Poulin, *L'homme de la Saskatchewan*¹ (2011), j'étaierai au besoin la présente analyse d'illustrations tirées de cette œuvre. Dans *L'homme de la Saskatchewan*, un nouveau regard est posé sur la Grande Sauterelle : celui de Francis, le jeune frère de Jack Waterman, qui vivra une relation intime avec la Métisse. Les descriptions qu'il en livre de même que les réflexions que la Grande Sauterelle porte sur ce qu'elle était au moment de son voyage avec Jack nous aideront à mieux saisir ce personnage complexe et, partant, son rapport au désir et au sexuel.

LA CONSTRUCTION D'UNE IDENTITÉ AUTRE

Au début de l'aventure racontée dans *Volkswagen blues* s'opposent, du moins en apparence, les deux figures incarnées par Jack Waterman et la Grande Sauterelle. Ainsi, d'un côté, Jack Waterman, l'homme blanc intellectuel, préfigure l'un, en faveur de qui sont élaborés les grands récits historiques. De l'autre côté, la Grande Sauterelle se trouve associée à la figure de l'autre, notamment en raison de son appartenance à la culture amérindienne.

1. Les citations empruntées à ce roman seront signalées par le sigle *HS*, suivi du numéro de la page.

Au cours de cette traversée de l'Amérique, la Grande Sauterelle vit une crise identitaire. L'identité métisse, l'entre-deux, à laquelle elle est pourtant liée par sa filiation, lui apparaît dépourvue de signification : « [...] elle recommença à dire qu'elle n'était ni une Indienne ni une Blanche, qu'elle était quelque chose entre les deux et que, finalement, elle n'était rien du tout » (*VB* : 246). Partagée de la sorte entre une identité blanche et une identité amérindienne, elle hésite quant à son inscription dans l'un ou l'autre des deux groupes. Également, comme on le verra, elle se trouve divisée entre deux genres, tant il est vrai que, toute « fille » qu'elle soit, elle affiche de nombreux traits réservés traditionnellement au masculin.

L'altérité de la Grande Sauterelle est d'abord introduite par l'instance narrative, qui utilise divers noms pour la désigner, tels que « la fille », tout comme elle la nomme par son surnom l'associant à l'animalité, plutôt que par son véritable prénom, Pitsémine. Le discours narratif confond ainsi le personnage féminin dans le générique, lui refusant cette première reconnaissance identitaire. Ensuite, bien que la Grande Sauterelle confie à Jack ne pas être une « vraie Indienne » (*VB* : 29), le narrateur insiste sur son appartenance au peuple amérindien, ce qui confirme son identité de personnage autre. De nombreux traits physiques attestent cette identité amérindienne : elle a « un visage osseux, le teint foncé, les yeux très noirs et légèrement bridés » (*VB* : 9). Elle se promène presque toujours pieds nus malgré le temps froid, a un « sens de l'orientation infallible » (*VB* : 55) et se sent particulièrement à l'aise dans un mode de vie nomade : « Quand on est sur la route, je suis très heureuse » (*VB* : 179). La présence de la mère du personnage féminin, au début du récit, le rattache de même à ses origines amérindiennes. Cette dernière joue un rôle primordial

dans l'élaboration du parcours suivi par les deux protagonistes. En effet, c'est la mère de la Grande Sauterelle qui dévoile la signification cachée du message laissé par Théo à son frère, les mettant ainsi sur la piste des premiers explorateurs français. La ressemblance entre la mère et la fille se trouve par ailleurs soulignée par l'instance narrative : « Par la porte ouverte, il voyait la fille et la femme qui se tenaient dans les bras l'une de l'autre et parlaient tout bas. La fille était beaucoup plus grande que la femme, mais elles avaient les cheveux exactement de la même couleur » (*VB* : 21).

Par la suite, tout se déroule comme si le souvenir de la mère et, par extension, celui de la culture amérindienne habitaient la mémoire de la Grande Sauterelle, qui profite de l'aventure pour explorer le passé de ses ancêtres. Au cours d'une nuit passée près de la tombe d'un vieux chef indien, expérience menée dans le but de « [s]e réconcilier avec elle-même » (*VB* : 87), les habitudes qui fondent le mode de vie amérindien lui sont rappelées en rêve par le souvenir des histoires racontées autrefois par sa mère :

J'ai rêvé à des choses qu'elle me racontait autrefois pour m'endormir. Elle me racontait comment les choses se passaient quand elle-même était petite. [...] Ma mère disait que les Indiens ne souffraient jamais du froid et qu'ils ne manquaient jamais de nourriture. Quand une tempête de neige durait plusieurs jours et empêchait les chasseurs de ramener de la viande fraîche, ils mangeaient du poisson séché et fumé qu'ils avaient apporté du sud et personne ne se plaignait (*VB* : 94-95).

L'évocation d'une sorte de passé mythique, teinté de nostalgie, au moment même où la Grande Sauterelle tente de délimiter les contours de son identité, témoigne d'un attachement profond à la culture amérindienne, léguée par la

mère. À cela s'ajoute qu'elle s'intéresse de près au sort des tribus amérindiennes. De ce fait, l'identité, dans *Volkswagen blues*, se trouve intimement liée à la gestion des territoires. Ainsi, tout au début du récit, alors qu'elle et Jack visitent le musée de Gaspé, la Grande Sauterelle observe, les « yeux brillants et humides » (VB : 19), une carte géographique sur laquelle est représenté le territoire habité par les Indiens avant l'arrivée des colonisateurs blancs, placée à côté d'une seconde carte, exposant « l'immense territoire qui appartenait à la France au milieu du XVIII^e siècle » (VB : 19).

Le personnage féminin contribue également lui-même à construire son altérité en se dissociant, par l'intermédiaire du discours, du groupe de référence. Comme l'avance Eric Landowski,

[...] un sujet ne peut au fond se saisir lui-même en tant que « Je », ou que « Nous », que négativement, par opposition à un « autre » qu'il lui faut alors construire comme figure antithétique afin de pouvoir se poser lui-même, comme son contraire (1997 : 40).

La Grande Sauterelle indique clairement à Jack le fossé qui les sépare lorsque celui-ci lui expose les grandes réussites des colons français :

Moi, je n'ai rien en commun avec les gens qui sont venus chercher de l'or et des épices et un passage vers l'Orient. Je suis du côté de ceux qui se sont fait voler leurs terres et leur façon de vivre. [...] On est arrivés par l'Ouest et vous êtes arrivés par l'Est. Il y a 7 000 kilomètres qui nous séparent ! (VB : 29)¹

1. Cette dissociation qu'effectue la Grande Sauterelle à l'égard du peuple blanc est toujours prégnante dans *L'homme de la Saskatchewan* :

L'affirmation suivante de la Grande Sauterelle vient nuancer cette identification première au peuple amérindien : « [...] je ne suis pas une vraie Indienne. Mon père est un Blanc. Je suis une Métisse » (*VB* : 29). Un malaise s'installe tout de même, qui témoigne du fait qu'elle n'assume pas pleinement cette identité : « La fille riait encore, mais son rire commençait à sonner faux » (*VB* : 29)¹. Toujours par l'intermédiaire du discours, le personnage féminin se situe volontairement en marge du groupe majoritaire en émettant une critique virulente des actions entreprises au cours de l'histoire par l'homme blanc, qu'elle désigne comme le responsable du génocide amérindien. Elle effectue ainsi de nombreuses « violente[s] sortie[s] contre [...] les Blancs » (*VB* : 191). La distinction est marquée de façon significative, notamment par une attaque verbale dirigée contre ceux qui se définissent comme groupe de référence. Lorsque les deux protagonistes visitent le musée de fort Laramie, debout devant une mitrailleuse qui selon elle a servi à abattre des Indiens, la Grande Sauterelle s'écrie, dans le silence de la salle : « White men, big shitters ! » (*VB* : 222). Par l'usage de l'injure, elle refuse le silence imposé depuis des siècles à son peuple (de même qu'au genre féminin), tout en s'appropriant un acte de parole réservé au groupe dominant (Joseph, 2009). Si la Grande Sauterelle est en fait une Métisse, c'est tout de même son identité amérindienne

« Vous autres, les Blancs, vous avez un Dieu, un Être suprême, quelque chose de semblable. Pour ceux qui ont du sang indien, c'est différent : on voit des dieux un peu partout » (*HS* : 80).

1. En revanche, dans le dernier roman de Poulin, la Grande Sauterelle semble avoir accepté son identité métisse, très probablement à la suite de son séjour à San Francisco, là où les différentes cultures vivent en harmonie. Au contraire de ce qu'elle faisait dans ses jeunes années, elle affirme : « [M]oi, la Métisse » (*HS* : 81), revendiquant haut et fort cette identité qui n'avait pour elle aucune résonance autrefois.

qui est véritablement revendiquée au cours du voyage. Alors qu'elle est associée au peuple dominé, l'usurpation d'une parole injurieuse lui permet « d'advenir au langage, de réclamer son statut de sujet » (Joseph, 2009 : 13).

DIE SPRACHE IST DAS HAUS DES SEINS
(LA PAROLE EST LA MAISON DE L'ÊTRE)

L'importance accordée à la parole dans le cadre de la recherche identitaire entreprise par Jack et la Grande Sauterelle est signifiée par cette citation de Martin Heidegger, retrouvée dans le vieux Volkswagen « sous le pare-soleil du conducteur » (*VB* : 92). Selon Judith Butler, qui elle-même s'appuie sur Mari J. Matsuda, le discours est non seulement le lieu premier où s'exerce la domination, mais où elle est créée : « le discours ne *reflète* pas simplement une relation sociale de domination ; il *décète* [*enacts*] la domination, et devient ainsi le moyen par lequel la structure sociale est ré-établie [*reinstated*] » (Butler, 2004 : 39). Si l'on se rapporte au discours traditionnellement relayé dans le social, la Grande Sauterelle devrait se voir subordonnée à Jack, l'homme blanc d'âge mûr, sujet légitime¹. Or, dans *Volkswagen blues*, la construction de l'identité – à la fois genrée, ethnique et territoriale – passe avant tout par l'avènement d'une parole mise en place pour réinterpréter la grande histoire de l'Amérique. Qu'elle soit l'intermédiaire par lequel les discours dominants sont remis en question, voire subvertis, ou encore le lieu où l'inversion des rôles sexués est mise au jour, la parole échangée entre les protagonistes

1. Aussi, et c'est ce vers quoi notre analyse tendra ultimement, la relation entre dominant et dominée s'impose au sein des relations quotidiennes, mais régente de plus les rapports de désir.

est indispensable à la constitution du sujet, de même qu'à la reconnaissance de l'autre.

JACK WATERMAN : DU CÔTÉ DE L'HISTOIRE OFFICIELLE

Personnage emblématique du groupe majoritaire – en tant que Blanc, le personnage de Jack incarne le catégorisant (Guillaumin, 2002), bien que sa personnalité androgyne l'en distingue tout à la fois, comme nous le verrons plus loin –, Jack se fait entre autres porteur des discours dominants qui ont façonné l'Amérique. Il rappelle fièrement à sa compagne les récits de la conquête du territoire : « [...] ensuite il évoqua plusieurs exploits des découvreurs et des explorateurs de la Nouvelle-France : Champlain, Étienne Brûlé, Jean Nicolet, Radisson, Louis Jolliet et le père Marquette, Cavelier de La Salle, d'Iberville et La Vérendrye » (*VB* : 27). L'histoire officielle ne tarde toutefois pas à être critiquée ou, à tout le moins, à être remise en doute par celle qui incarne la figure de l'autre.

LA GRANDE SAUTERELLE : LA PERSPECTIVE DE L'AUTRE
ET LA SUBVERSION DES MÉTARÉCITS

Parallèlement au grand récit de la découverte de l'Amérique exposé par Jack, la Grande Sauterelle raconte à son partenaire de voyage diverses anecdotes et légendes du peuple amérindien. Au cours de leur traversée du continent, la Grande Sauterelle éveille Jack aux histoires méconnues, occultées par l'historiographie officielle. Elle relate certains épisodes marquants de l'histoire amérindienne avec une « violence contenue » (*VB* : 226), précisant tous les chiffres et toutes les dates. C'est le cas lorsqu'elle aborde les batailles de Sand Creek, de Washita et de Wounded

Knee, où des centaines d'Indiens ont été pris d'assaut, martyrisés et tués. Le personnage féminin permet au lecteur d'accéder à un second discours, celui de l'altérité, qui subvertit l'histoire dominante. La parole est ainsi donnée à celle qui représente le groupe minoritaire et les histoires que cette dernière raconte, oblitérées par les discours dominants, se juxtaposent aux métarécits ayant légitimé l'imposition de la culture blanche en Amérique. Pillages, viols, massacres : les grands héros du continent américain blanc sont destitués par les récits de violence narrés par la Grande Sauterelle. Par sa volonté constante de divulguer la véritable histoire de l'édification de l'Amérique, puisée dans les nombreux livres qu'elle dévore au cours du voyage, la Métisse entreprend de « décoloniser » (Roussos, 2007) son imaginaire de même que celui de son compagnon, jusque-là modelés par l'unique perspective imposée par le groupe majoritaire.

DE PART ET D'AUTRE DES IDENTITÉS SEXUÉES : L'ABOLITION DES FRONTIÈRES ENTRE LE FÉMININ ET LE MASCULIN

La Grande Sauterelle se présente comme un « personnage fortement androgyne »¹ (Paterson, 2004 : 110). En effet, elle affiche à de nombreuses reprises un comportement plutôt masculin. Cette masculinité qui caractérise le personnage féminin se trouve appuyée par le contraste qu'offre le tempérament plutôt féminisé de Jack. Parmi les

1. Dans *L'homme de la Saskatchewan*, alors qu'elle discute de sa traversée de l'Amérique aux côtés de Jack avec Francis, la Grande Sauterelle affirme : « J'étais très jeune, je ne savais pas si j'étais Blanche ou Indienne. Parfois même je me demandais si j'étais une fille ou un garçon » (HS : 92. Je souligne).

savoirs acquis dont la jeune fille fait montre, qui relèvent traditionnellement de la sphère masculine, ceux qui sont liés au domaine de la mécanique illustrent cette particularité. La Grande Sauterelle maîtrise parfaitement la conduite manuelle, aptitude qui est soulignée et reconnue par le narrateur : « La fille conduisait très bien dans les côtes. Elle n'avait pas besoin de regarder le compteur pour savoir à quel moment elle devait changer les vitesses ; elle écoutait simplement le bruit du moteur et ne se trompait jamais » (*VB* : 237-238). Le fait qu'elle soit mécanicienne apparaît de plus indispensable à la réalisation du voyage. Quelques scènes du récit représentent la Grande Sauterelle à l'œuvre, diagnostiquant les problèmes du « vieux Volks » et y remédiant grâce à ses habiletés manuelles :

Elle sortit de son havresac une toile isolante et l'étendit sous l'arrière du Volkswagen parce qu'elle voulait vérifier le jeu des soupapes ; il lui semblait que les soupapes claquaient un peu, mais elle n'en était pas sûre. Prenant avec elle la trousse à outils du Volks, elle s'allongea sur la toile et retira les couvercles placés de chaque côté du moteur. Avec une jauge d'épaisseur, elle vérifia le jeu de chaque soupape en passant d'un côté du moteur à l'autre et elle fut heureuse de constater qu'il n'y avait aucun réglage à faire (*VB* : 163).

Le dialogue qui suit, où la jeune fille demande à Jack de lui apporter « [s]a lampe de réglage » (*VB* : 164), montre que, visiblement, la pratique du métier de mécanicienne¹ par

1. Lorsqu'ils commencent à faire connaissance, Jack se présente en tant qu'écrivain et la Grande Sauterelle en tant que mécanicienne. « J'ai étudié la mécanique automobile » (*VB* : 31), ajoute-t-elle, pour confirmer.

une femme n'entre pas dans l'ordre des choses ou, du moins, qu'elle est inhabituelle :

— [...] vous ne pouviez pas croire que j'en avais une [lampe de réglage], c'est ça ?

— C'est ça, avoua-t-il. J'avais oublié que vous étiez mécanicienne. Excusez-moi (*VB* : 164-165).

La Grande Sauterelle s'approprie de la sorte un espace traditionnellement réservé au masculin, qui s'avère d'ailleurs méconnu de son compagnon. Ce dernier investit plutôt la sphère féminine en lui préparant un repas pour la remercier (*VB* : 165) et en lui « nettoy[ant] la figure, puis les mains et les bras » (*VB* : 268). Les rôles sexués se trouvent ainsi inversés. L'admiration de Jack devant les compétences du personnage féminin en matière de mécanique automobile révèle que, loin d'être stigmatisée, l'androgynie de la Grande Sauterelle est, au contraire, valorisée :

— Vous êtes le plus beau mécanicien que j'aie jamais vu ! Je vous adore !

Il se laissa aller à toutes sortes d'excès de langage. Il déclara, par exemple, que la mécanique était la science de l'avenir ; qu'elle était plus importante que la littérature et que la philosophie (*VB* : 268).

De plus, s'il arrive à la Grande Sauterelle de manifester un comportement évoquant un stéréotype féminin, tel celui de la mère aimante et protectrice, c'est pour mieux le rejeter tout aussitôt : « La Grande Sauterelle n'était pas souvent mère poule, et elle se détestait elle-même quand elle l'était » (*VB* : 255).

Son inclination pour l'interdit est manifeste dans certains de ses gestes. Par exemple, elle subtilise, au cours de son périple à travers l'Amérique avec Jack, les livres

qu'elle juge intéressants dans les librairies et les bibliothèques qu'ils visitent :

Dans les librairies, elle *volait* les livres sans aucun scrupule, car elle trouvait que la plupart des libraires aimaient davantage l'argent que les livres ; dans les bibliothèques, cependant, elle les *empruntait*, c'est-à-dire qu'elle les glissait sous ses vêtements ou dans son sac et les retournait par la poste après les avoir lus [...] (VB : 42).

Non seulement la Grande Sauterelle défie l'autorité établie, mais en plus elle crée ses propres lois¹. Elle a d'ailleurs déjà à son actif un séjour en prison, ce qui la range du côté du masculin voyou. Elle est également dotée d'un tempérament fonceur : c'est elle qui entraîne Jack dans ses plans imaginatifs pour retrouver la trace de Théo. Le personnage masculin étant relativement pusillanime, par comparaison avec sa compagne, cette dernière se doit d'amorcer continuellement les actions dont il n'ose pas prendre l'initiative. De cette façon, peu importe ce qu'il lui faut entreprendre, le personnage féminin est toujours à ses côtés pour l'aider à aller de l'avant.

Les identités sexuées sont aussi repensées sur le plan du discours. À l'opposé de ce qui est prescrit par le système de genre, qui réduit la parole des femmes au simple bavardage et à la subjectivité (Boisclair, 2004b), le discours prononcé par la Grande Sauterelle se présente toujours comme

1. Dans *L'homme de la Saskatchewan*, Francis est à même de constater l'agentivité manifeste de sa compagne : « La Grande Sauterelle n'était pas encore levée. C'était une fille indépendante, elle n'en faisait qu'à sa tête, ne respectait aucune règle, n'avait pas d'horaire ; il lui arrivait souvent de vivre la nuit » (HS : 38).

clair et rationnel¹. La réflexion logique dont fait montre à plusieurs reprises le personnage féminin est de plus mise en valeur par le discours plus confus du personnage masculin. Ce dernier lui mentionne d'ailleurs, au début de leur aventure : « — Je ne sais pas comment vous faites pour avoir les idées aussi claires [...]. Dans ma tête, il y a une espèce de brume permanente et tout est embrouillé » (*VB* : 21). Ce renversement des positions traditionnelles s'observe aussi dans le contraste qui existe entre l'esprit vif de la jeune fille et le caractère plus apathique² du personnage masculin, par exemple dans ce passage où ce dernier constate que la Grande Sauterelle a relevé avant lui quelque indice menant sur la piste de Théo : « [...] il vit tout de suite qu'elle avait compris avant lui et qu'il était en retard comme d'habitude » (*VB* : 174). L'agentivité discursive de la Grande Sauterelle est également soulignée lorsque celle-ci modifie l'adage *Une image vaut mille mots* pour *Un mot vaut mille images* et l'affiche en toutes lettres sur le tableau de bord du minibus (*VB* : 185).

Si l'on tient compte du caractère androgyne de la Grande Sauterelle, on constate sans surprise que celle-ci peut parfaitement performer des comportements dits masculins sur le mode du jeu. À la suite d'une méprise de Jack

1. Dans son « éloge du bavardage », Suzanne Lamy réfute le caractère foncièrement péjoratif de celui-ci, tout en soulignant que le logos est une exclusivité masculine : « Aux hommes – en sous-entendu – le privilège de dialoguer, de discuter, d'avoir des entretiens, de posséder et maîtriser la parole. Concise, laconique, ascétique, épurée des fluides et des humeurs » (1979 : 18).

2. Cet aspect de la personnalité de Jack atteint son comble vers le milieu de l'aventure vécue par les deux protagonistes, alors qu'il affirme avoir été victime du complexe du scaphandrier, qu'il définit comme « un état pathologique dans lequel on se renferme quand on est en présence de difficultés qui paraissent insurmontables » (*VB* : 159).

sur une question posée par le préposé à l'accueil du YMCA, elle décide de se déguiser en « *male guest* » pour partager la même chambre que lui. Vêtue d'un déguisement servant à camoufler sa féminité et à exhiber une masculinité contrefaite, la Grande Sauterelle déambule aisément dans les couloirs de l'hôtel, alors même que ce lieu est strictement réservé aux hommes.

On le voit, les rôles sexués se trouvent inversés. Le rapport hiérarchique instauré entre hommes et femmes par le discours patriarcal est évacué du roman en raison de ce renversement des identités genrées. Lorsqu'elles ne sont pas inversées, les règles de conduite issues de la division bicatégorique sur laquelle repose le système de genre sont édictées sur le ton de la plaisanterie :

Il prenait une grosse voix.

— Deuxièmement, reprit-il, une jeune fille bien élevée ne se rend pas au domicile d'un inconnu.

— Non ?

— Non. Surtout la nuit !

— C'est vrai, dit-elle. Et ensuite ?

Il réfléchit quelques instants, mais ne trouva rien d'autre à dire (*VB* : 138).

Jack se lasse toutefois rapidement de ce simulacre d'un rapport de force qui, en réalité, est inexistant : « Je n'aime pas la morale, dit-il. Vous êtes libre et vous n'êtes pas à moi » (*VB* : 138).

En réservant une place de choix aux récits de l'altérité dans le discours narratif, Poulin encourage par le fait même une remise en question des discours dominants. L'espace littéraire qui en résulte apparaît idéal pour accueillir une redistribution des rôles et, partant, une redéfinition des identités sexuées. Les atteintes au système de sexe/genre

ne semblent pas catastrophiques : ce qui relève d'un comportement traditionnellement masculin chez la Grande Sauterelle est à la fois reconnu et valorisé par Jack, et vice versa. La jeune fille ne manque pas en effet de souligner son affection pour la part de féminité affichée par Jack : « Ce que j'aime le plus en vous, dit-elle, c'est votre douceur et votre respect pour les gens » (*VB* : 138). Ce contexte particulier permet de plus l'élaboration de nouveaux scripts sexuels, comme nous le verrons maintenant.

LA SUBVERSION ET LA RECONFIGURATION : LES SCRIPTS SEXUELS À L'ŒUVRE DANS LE RÉCIT

Le contexte social ordonne ce qui relève du sexuel. Rien n'est plus vrai si l'on prend à titre d'exemple la nudité du corps humain, qui, lorsqu'elle est considérée en dehors de son contexte, est exempte de toute valeur érotique. Si l'on se réfère à John H. Gagnon, la vision d'un corps nu est dépourvue de signification sexuelle hors des scripts qui lui fournissent une charge érotique. Dans un contexte intime, la « signification et [la] tension érotiques » (Gagnon, 1999 : 75) données à une situation viennent de l'individu, qui lui a d'abord reconnu un potentiel érotique, puis, grâce à un travail effectué en premier lieu sur le plan intrapsychique et en second lieu sur le plan interpersonnel, l'a adaptée à un script sexuel lui préexistant.

Dans *Volkswagen blues*, l'auteur configure quelques scènes répondant à des séquences sexuellement scriptées. La plupart du temps, les personnages ne mettent pourtant pas nécessairement en pratique les comportements prescrits et allant de pair avec ces situations « chargées » d'un potentiel érotique afin qu'advienne la rencontre sexuelle.

Or, cela semble dû notamment à l'autonomie sexuelle dont fait montre le personnage féminin.

Alors que la Grande Sauterelle incarne vraisemblablement une figure de l'adolescence, elle n'est pas pour autant caractérisée par l'innocence, souvent rattachée aux jeunes filles en ce qui a trait notamment à la sexualité. D'emblée, son comportement en général ne traduit pas une volonté d'être prise en charge, d'être initiée de quelque façon que ce soit aux expériences de la vie, sexuelles ou non. D'abord, dans l'incipit, lorsque Jack l'aperçoit, elle marche seule au bord de la route et fait de l'auto-stop, ce qui signale aussi bien son indépendance qu'une relative intrépidité. Par la suite, au cours de leur expédition, elle tient à dormir seule une nuit dans un cimetière, et en passe une autre avec le gardien d'un stationnement, à l'insu de Jack. La Grande Sauterelle fait ainsi preuve d'une grande autonomie d'action, se suffisant à elle-même et s'éloignant du même coup de l'image de la jeune fille dépourvue de moyens, en attente¹. De plus, bien qu'elle représente une figure de l'adolescence et qu'elle soit mise en présence d'un personnage masculin plus âgé (donc supposément plus expérimenté), le roman ne donne pas à voir son apprentissage de la sexualité : la Grande Sauterelle est déjà

1. Cette figure est invariablement reconduite dans les scripts imputables aux contes de fées : « Dans tous les contes populaires, l'héroïne est systématiquement privée d'affection, de stimulation, d'activités agréables, d'instruction et même de camaraderie. Elle est prisonnière, dépourvue de tout pouvoir, victime tour à tour des circonstances, d'une femme plus vieille et d'hommes de tous âges » (Waelti-Walters, 1982 : 1. Je traduis) ; « *In every really famous tale the heroine is systematically deprived of affection, stimulation, pleasurable activity, instruction and even companionship. She is a totally powerless prisoner, in turn the victim of circumstance, of an older woman and of men of all ages.* »

dotée, au moment où le récit débute, d'une autonomie sexuelle certaine.

On a vu que lors de leur passage au YMCA, la jeune fille a l'idée de se déguiser en *male guest* pour partager la même chambre que Jack sur l'étage réservé aux hommes. Elle se dévêt alors devant son compagnon de voyage, ne gardant sur elle « qu'une petite culotte blanche » (VB : 70). Alors que Jack dissimule son malaise avec peine et « évit[e] de la regarder »¹ (VB : 70), la Grande Sauterelle lui demande calmement son aide afin de compléter son déguisement. Le malaise du personnage masculin devant la nudité de la jeune fille est révélateur : bien que ce court passage ne donne pas accès à ses réflexions intimes, il est certain, en raison des manifestations physiques du personnage, que ce dernier perçoit la charge érotique que peut comporter cette scène qui se joue devant lui. De son côté, la Grande Sauterelle reconnaît également les composantes d'un scénario culturel retrouvées dans cette situation à laquelle elle prend part (et même qu'elle crée), mais elle choisit délibérément de ne pas entrer en interaction avec l'autre, ce qui permettrait au scénario de s'actualiser. Le passage à l'acte, amorcé par le personnage féminin plus loin dans le récit, nous confirme en effet que la Grande Sauterelle est consciente de cette situation fortement scrip-

1. La difficulté pour un personnage masculin adulte de se situer par rapport à une jeune fille n'est pas nouvelle dans l'œuvre de Poulin. Isabelle Boisclair souligne, dans son article « Masculinité et maternage dans *Le vieux chagrin* de Jacques Poulin », que le personnage masculin y opère un « désapprentissage – pour quitter le rivage du masculin – aussi bien qu'[un] apprentissage – pour aborder la rive du féminin » (2007 : 52). Aussi rejette-t-il les codes canoniques inscrivant indubitablement l'homme mûr et la jeune fille dans un rapport de séduction en incarnant une figure maternelle auprès de la Petite, qu'il accueille sous son toit.

tée où un homme, plus vieux de surcroît, se retrouve en présence d'une jeune fille presque nue, et dont l'archétype se trouve certainement du côté des nymphes et autres Lolita. À l'inverse de Jack, aucune « émotion corporelle¹ » (Bourdieu, 1999 : 60) ne transparait chez elle, tandis que c'est pourtant son corps qui est offert à la vue de l'autre. Ni honte ni timidité ne viennent entraver la liberté de la Grande Sauterelle pour la soumettre au regard de l'homme. Si aucun des deux personnages n'engage de mouvement vers l'autre, cette absence d'interaction n'est pas liée aux mêmes motivations. D'une part, bien qu'elle reconnaisse les éléments du scénario qu'elle a elle-même contribué à reproduire, la Grande Sauterelle décide de ne pas fournir les réponses intrapsychique et interpersonnelle nécessaires à sa réalisation. Ignorant l'embarras de Jack, elle *désérotise* sous le regard masculin son propre corps, lui montrant sa poitrine aussi naturellement que s'il s'agissait d'un pied ou d'un bras : « À cause de ça, dit-elle, en désignant sa poitrine. C'est vrai qu'ils sont petits, mais tout de même on les voit, non ? » (VB : 71). D'autre part, les hésitations de Jack proviennent précisément de la signification érotique associée aux seins d'une femme, auxquels il ne peut s'empêcher de penser pendant que la jeune fille se promène devant

1. Les « émotions corporelles » dont traite Pierre Bourdieu se manifestent chez les dominés lorsque « [l]a force symbolique [...] s'exerce sur les corps, directement, et comme par magie, en dehors de toute contrainte physique ; mais cette magie n'opère qu'en s'appuyant sur des dispositions déposées, tels des ressorts, au plus profond des corps » (Bourdieu, 1999 : 59). Cela prolonge la thèse de Frantz Fanon, dont Philippe Chevallier rappelle la notion de blessure psychique du colonisé : « La colonisation n'est pas d'abord une idéologie, mais une altération de l'être qui modifie en profondeur la personnalité des colonisés, jusqu'à leur psychisme » (2011).

lui : « D'ailleurs je les voyais tout le temps, si vous voulez le savoir » (*VB* : 71). Si un désir sexuel se manifeste chez Jack, quelque subtil puisse-t-il être, celui-ci ne cherche en aucun temps à le réaliser. Comme nous l'avons souligné précédemment, la Grande Sauterelle est celle qui prend toutes les initiatives au cours du voyage, investissant la sphère masculine, délaissée par Jack. Il y a donc inversion du scénario traditionnel opposant le sujet masculin actif et l'objet féminin passif. Et si rien de sexuel ne peut être ici exprimé, c'est bien parce que la Grande Sauterelle déjoue librement un scénario préétabli en lui dessinant une autre issue.

Une scène semblable se produit au camping de Ash Hollow lorsque la Grande Sauterelle se déshabille entièrement au milieu du terrain pour se laver. Cette fois cependant, Jack ne fait montre d'aucune gêne par rapport à la nudité de la jeune fille, et agit tout aussi naturellement que cette dernière :

Jack lui apporta la serviette de plage, la grande serviette sur laquelle il y avait un lion avec des perroquets et un soleil orange.

— Merci, dit-elle.

— J'ai fait manger le chat, dit-il.

— C'est gentil (*VB* : 202).

Le fait que les protagonistes se trouvent dans un lieu public, à la portée du regard de quelques employés qui s'affairent autour, restreint d'entrée de jeu leur réponse au script. Que cet échange se produise exactement de la même façon qu'il se serait déroulé si la Grande Sauterelle était vêtue de la tête aux pieds relève toutefois en majeure partie de la reconfiguration du script opérée plus tôt par le personnage féminin, alors qu'ils se trouvaient dans la chambre

d'hôtel. Aussi ne se montre-t-elle pas perturbée au moment où Jack lui signale la présence des employés qui l'observent :

D'un signe de tête, il attira son attention sur les hommes qui la regardaient.

— Je les ai vus, dit-elle (*VB* : 202).

Le regard de ces hommes ne la dérange pas outre mesure, son attention s'étant plutôt concentrée sur leurs bottes, signe de la présence de serpents à sonnette. En dépit du regard masculin insistant, son corps dénudé ne dégage pas d'érotisme, tant que la Grande Sauterelle ne l'a pas elle-même volontairement investi de significations sexuelles.

LE SUJET ET L'OBJET DU DÉSIR :
UNE DICHOTOMIE REMISE EN QUESTION

D'autres scénarios culturels s'ajoutent à ceux que nous venons d'évoquer et orientent les conduites attendues des personnages par rapport à la sexualité. Jack et la Grande Sauterelle, à mesure qu'ils se renseignent sur l'histoire de la colonisation de l'Amérique, découvrent les mœurs des Blancs et des Indiens à cette époque. Au cours d'une discussion sur Étienne Brûlé, Jack soulève la question de la rigidité des mœurs sexuelles des Blancs, en regard de la légèreté de celles des Indiens. Cette attestation est d'emblée confirmée par la Grande Sauterelle :

— Champlain était scrupuleux comme bien des gens de son époque, vous ne pensez pas ?

— C'est fort probable, dit-elle.

— Et les Indiens avaient des mœurs sexuelles plus libres que les Blancs, n'est-ce pas ?

— Oui. Évidemment (*VB* : 81).

Ce script voulant que les Indiens aient des mœurs sexuelles plus libres que les Blancs est d'autant plus susceptible de perdurer dans l'imaginaire collectif qu'il est véhiculé par un support textuel, notamment historiographique. Si ce scénario culturel est relayé du côté des Indiens, il semble être néanmoins prescriptif pour la Grande Sauterelle, qui, nous l'avons vu, est dépeinte comme l'une des leurs, le discours narratif lui prodiguant même certains traits archétypaux. Si l'on combine l'ascendance de ce script à son autonomie sexuelle attestée, il va de soi que l'unique relation sexuelle entre les deux personnages a lieu sous son impulsion. Ainsi, lorsqu'ils se retrouvent sur le *continental divide* et qu'ils cherchent chacun de leur côté une idée spéciale pour souligner leur passage sur ce point précis de l'Amérique, les projections fantasmatiques de la jeune fille sont déjà en marche :

Elle avait une drôle de voix et ses yeux regardaient par en dessous.

— Quelle est la chose la plus *private* que deux *private citizens* comme nous peuvent faire ? demanda-t-elle (VB : 242-243).

Alors que le fait de se retrouver seule sur une route déserte, accompagnée d'une personne de l'autre sexe¹ suscite chez la Grande Sauterelle le désir d'une rencontre sexuelle, la même situation ne semble pas avoir pareille résonance chez Jack : « Oh ! fit l'homme, c'est à ça que vous pensez ? » (VB : 243). Aussi la jeune fille doit-elle insister, clamer haut et fort qu'il s'agit bien là de ce à quoi elle pense, et qu'elle le désire à ce moment précis :

1. Le dispositif narratif du récit présente la Grande Sauterelle comme un personnage hétérosexuel.

- Vous voulez qu'on fasse ça tout de suite ?
— Oui !
— Ici ?
— MAIS OUI, C'EST ÇA ! TOUT DE SUITE ET ICI,
EN PLEIN SUR LE *CONTINENTAL DIVIDE* ! (VB :
243)

« [L]e monde privé [des] productions mentales » (Gagnon, 1999 : 76) permet de reconfigurer les scénarios culturels établis, d'en créer de nouvelles versions qui servent d'intermédiaire entre le scénario véhiculé dans le social et l'interaction. Certains fantasmes inédits échouent cependant à se concrétiser au moment où ils font face à la réalité de l'autre. Dans *Volkswagen blues*, les projections intrapsychiques plus libérées de la Grande Sauterelle l'amènent à adopter un caractère plus actif devant lequel Jack, dont l'imaginaire est habité par des scripts canoniques, se montre désespéré. Le personnage féminin engage donc les rapprochements corporels, obligeant l'homme « à s'allonger sur l'accotement de la route » pour lui prodiguer baisers et caresses¹ (VB : 243). Le cours du récit subvertit une fois de plus la séquence sexuelle traditionnelle en inversant les rôles performés par les protagonistes. En effet, comme l'avance Gagnon,

[I]es hommes doivent traditionnellement adopter un comportement expressif, faire les premiers pas,

1. Elle est également celle qui engage le rapprochement sexuel dans *L'homme de la Saskatchewan*, tandis que le personnage masculin attend son autorisation pour exprimer enfin son désir à son égard : « Tu veux bien te mettre sur le côté ? demanda-t-elle. Je fis comme elle disait, alors elle se colla très fort contre moi » (HS : 115-116). La Grande Sauterelle énonce de plus ses préférences sexuelles, tout en s'assurant que son partenaire soit en accord : « Ça te convient, si je m'installe sur toi ? Après, on fera comme tu voudras » (HS : 117).

conduire aux étapes suivantes et maîtriser les différentes pratiques sexuelles. [...] On attend des femmes qu'elles soient plus passives, plus obéissantes au début d'une interaction sexuelle, mais aussi qu'elles expriment du plaisir et des réactions au fur et à mesure que cette interaction progresse¹ ([1991] 2008 : 94).

Le rapport entre Jack et la Grande Sauterelle remet de la sorte en question le scénario fondamental selon lequel le désir masculin précède le désir féminin. Il ne faut toutefois pas entendre que cette relation n'est pas désirée par le personnage masculin et qu'il la subit ; les conditions présentes lors de sa relation sexuelle avec la Grande Sauterelle (si tant est qu'il y a relation sexuelle) ne répondent tout simplement pas au schéma conventionnel dont il a besoin pour actualiser l'expérience sexuelle. Ainsi se confie-t-il à sa compagne :

- Je suis désolé, dit-il, mais quand je fais ça dehors...
- Oui ?
- ... je suis trop excité et ça va trop vite (*VB* : 244).

Le rapport de la Grande Sauterelle à sa propre nudité est ici tout autre. Cette fois, par l'intermédiaire du discours, qui exprime clairement le désir (« **MAIS OUI, C'EST ÇA ! TOUT DE SUITE ET ICI, EN PLEIN SUR LE *CONTINENTAL DIVIDE* !** » – *VB* : 243), de même que par les signes sexuellement scriptés qu'elle émet volontairement,

1. Si cette remarque de Gagnon fait directement suite aux observations d'Alfred Kinsey sur les scripts hétérosexuels des années 1950, l'auteur insiste néanmoins sur le fait que ces prescriptions sont toujours d'actualité : « Même aujourd'hui, l'étude des interactions concrètes montre que les scripts interpersonnels semblent être en accord avec les scénarios culturels sur ces aspects » ([1991] 2008 : 94).

elle accorde à son corps nu une valeur érotique et autorise le rapprochement sexuel.

La trame narrative laisse entrevoir également le spectre d'un scénario de violence auquel a dû faire face la Grande Sauterelle à un moment antérieur au commencement du récit. Lorsqu'elle se blottit contre Jack pour la première fois au cours d'une nuit particulièrement froide, celui-ci remarque le couteau de chasse qu'elle porte autour de la taille. La Grande Sauterelle lui confie alors qu'elle le « port[e] toujours sur elle depuis une mésaventure qui lui [est] arrivée au cours d'un voyage » (*VB* : 63). Bien que les circonstances de cette mésaventure ne soient jamais révélées par le personnage féminin, il reste que cette arme revêt une fonction particulière : se substituer à ce qu'elle ne peut incarner tout à fait malgré ses acquisitions masculines dans le regard d'un prédateur, c'est-à-dire un individu de sexe mâle, libre de la domination sexuelle. À propos de ce scénario hypothétique, nous pouvons supposer qu'il a pu opérer à partir de la négation du désir féminin ou, plus encore, du refus de reconnaître la jeune fille comme sujet autonome désirant, ce qui aurait conduit à des actes de violence sexuelle. L'absence de reconnaissance, dans le cadre de l'élaboration d'un script hétérosexuel particulier, apparaît avoir ici mené à l'agression. Le contraste de ce scénario avec celui qui a cours entre la Grande Sauterelle et Jack fait bien la preuve de l'importance de la dimension intersubjective : l'un accède au statut de sujet dans la mesure où il ou elle est reconnu comme tel par l'autre avec qui il ou elle est en étroite relation à un moment donné. La Grande Sauterelle se départit sans crainte de son couteau de chasse lorsqu'elle est en présence de Jack. Au moment où elle se dénude devant lui, elle s'en défait volontairement, signe supplémentaire que cette relation est cette fois

désirée : « La fille enleva ses jeans et son couteau de chasse, et elle s'aperçut que l'homme était encore tout habillé » (*VB* : 243). La relation qui unit la Grande Sauterelle à Jack se fonde sur une reconnaissance mutuelle, ce qui permet au personnage féminin d'investir le territoire du désir de manière inédite.

*
* * *

L'analyse de la reconfiguration des scripts sexuels, effectuée à partir du personnage de la Grande Sauterelle, permet d'établir un modèle de relation basée sur la réciprocité. Bien que le sexuel ne constitue pas le point d'ancrage principal du lien entre les personnages, cet aspect s'avère un témoin de premier ordre de la reconnaissance mutuelle qu'ils s'octroient. Si la sexualité n'est pas souvent directement abordée par les protagonistes, une entente implicite entre eux est soulignée par une affirmation de Jack : « Dans le domaine sexuel, [...] je trouve qu'on devrait avoir le droit de tout faire à condition de respecter la liberté de l'autre » (*VB* : 82). Afin que les scénarios culturels préétablis puissent être subvertis ou, à tout le moins, remaniés, reconfigurés, l'individu – dans ce cas-ci, le personnage féminin – qui les incorpore, les investit dans des projections mentales pour ensuite les performer de manière subjective, doit à la fois se poser comme sujet et obtenir la reconnaissance de l'autre impliqué dans l'échange. Dans *Volkswagen blues*, cet espace de reconnaissance est d'abord aménagé sur le plan du discours, tandis qu'il est possible de voir les « petites histoires » amérindiennes, portées par la Grande Sauterelle, se dresser parallèlement aux métarécits de l'édification de l'Amérique blanche, mis en avant par Jack, de même que par les nombreux docu-

ments et sites historiques qu'ils consultent et visitent. Cette reconnaissance passe donc avant tout par les échanges quotidiens entre les personnages, avant d'en arriver précisément au sexuel. Autrement dit, la réinterprétation subjective des scripts sexuels par le personnage féminin est rendue possible grâce à l'évacuation du récit des discours hégémoniques. De plus, la réécriture des scripts sexuels dominants, permise par la légitimation réciproque des discours du même et de l'autre, est tout aussi liée à l'inversion des identités sexuées. Parce qu'il s'approprie des comportements traditionnellement masculins et voit ce travestissement valorisé par son acolyte, le personnage de la Grande Sauterelle permet de penser la libération du désir féminin. La représentation du corps de la femme s'en trouve transfigurée : non plus réceptacle des projections masculines, ce corps devient le lieu même de l'émergence du désir, porté par le sujet féminin.

CHAPITRE 3

L'île de la Merci.

Femmes victimes et honte du désir

C'est donc encore ainsi que les choses se passent.

Élise TURCOTTE,
L'île de la Merci.

*L'île de la Merci*¹, paru en 1997, est le deuxième roman de la poète, nouvelliste et romancière Élise Turcotte. L'histoire, centrée sur le personnage d'Hélène, qui a alors 15 ans, prend place dans un environnement où les femmes sont, selon toute apparence, « promiss[es] à une mort violente » (*IM*: 102). Aussi, alors que le désir d'Hélène pour quelques garçons commence furtivement à prendre forme, tout concourt à le circonscrire au sein des scripts sexuels les plus violents, qui représentent l'aboutissement extrême de la domination patriarcale, que John H. Gagnon nomme précisément les « scripts de l'agression sexuelle et de la violence » ([1991] 2008. La récente découverte, dans l'île de la Merci, des corps de jeunes filles de son âge

1. Les citations empruntées à ce roman seront signalées par le sigle *IM*, suivi du numéro de la page.

violées et tuées soumet l'imaginaire de l'adolescente à des scénarios où le désir féminin est invariablement nié au profit de la toute-puissance masculine. Cette subordination de la psyché féminine aux discours hégémoniques ambiants minera l'initiation sexuelle de la jeune Hélène, au cours de cet été particulier. Avant de s'y attarder, on verra de quelles façons les scripts dominants à l'œuvre dans le récit dépossèdent l'adolescente de son corps, « colonisent » (Roussos, 2007) son imaginaire et font d'elle l'éternelle figure de la coupable.

LE CORPS PIÉGÉ

AU CŒUR DU FÉMININ : LA DISSOCIATION DU CORPS ET DE L'ESPRIT

Nicole Côté, dans son article « *L'île de la Merci*, ou comment éviter le désastre », soulève la dissociation opérée chez les personnages féminins entre « le haut du corps », soit la dimension rationnelle de l'être, et le « bas du corps », associé à la sexualité (2006 : 52). La sexualité féminine, en tant que composante naturelle et jouissive de l'existence, n'est jamais vécue autrement que dans la honte. « Cette honte diffuse semble liée à la persistante et systémique réduction des femmes à leur corps, réduction contre laquelle ces femmes se cabrent en utilisant diverses stratégies pour se dissocier de leur corps » (Côté, 2006 : 52). Plutôt que d'assumer leur corps et ses désirs, ces dernières optent pour le retranchement dans le monde abstrait et indéfini de la conscience, et apparaissent toujours plus ou moins absentes au monde. Lisa, la cadette, se montre « experte pour s'évader de la réalité » (*IM* : 16). Sa présence dans la maison, jusqu'à la chute du récit, est presque fanto-

matique : elle est celle qui « ne dit jamais rien », « qui n'existe pas » (*IM* : 28). Elle ne prend pas réellement part à la vie qui l'entoure : elle est plutôt une « enfant contemplative, secrète » (*IM* : 172), qui demeure un mystère même pour les membres de sa famille. Viviane, la mère, fuit tout autant le malaise inscrit dans le corps en vivant « absente, séparée des êtres » (*IM* : 25). La séparation claire entre l'esprit et le corps est pareillement soulignée par l'éloquente comparaison du narrateur extradiégétique : « [...] son corps est aussi présent qu'une coquille vide sur la plage » (*IM* : 143). La négation du corps se perçoit de la même façon chez le personnage d'Hélène, notamment lorsque la jeune fille expérimente sa première relation sexuelle. Sourde à son propre désir, elle « flotte au-dessus de son propre corps » (*IM* : 151) et agite « le corps d'une autre » (*IM* : 154).

De façon générale, le corps a une fonction précise : témoigner sa présence au monde social. Or, il est avéré que le corps féminin est le dépositaire d'images fabriquées par un discours hégémonique (Dardigna, 1980 ; Pechriggl, 2000), qu'il est d'emblée défini par un entendement social duquel les femmes sont exclues. Le corps des femmes est le « lieu privilégié de l'attentat », selon l'expression employée par Anne-Marie Dardigna, qui s'est penchée sur sa représentation dans la production littéraire érotique masculine. Plus précisément, il représente cet espace où, au terme d'une lutte de pouvoir inégale où les femmes sont fatalement les perdantes, la subjectivité féminine est sitôt remplacée par des projections masculines, plus sûres et efficaces, puisqu'en accord avec le discours dominant. Cette lutte prend ainsi la forme d'un processus d'« expropriation/appropriation » (Dardigna, 1980 : 254) faisant du sujet

féminin un objet invariablement parasité par un regard étranger :

Ce dispositif exemplaire du désir masculin *mis à la place* de l'identité niée du sujet féminin s'appuie sur une déconstruction préliminaire du corps des femmes : chaque élément, approprié par le regard et la parole, devient matériau pour l'imaginaire et un autre corps féminin, objet mythique, peut alors surgir (Dardigna, 1980 : 255).

Pour les personnages féminins de *L'île de la Merci*, le fait de nier toute correspondance au corps, sorte d'intermédiaire piégé entre le dedans et le dehors, apparaît moins chargé de conséquences.

Le corps des femmes, dans le roman de Turcotte, est profondément ancré dans la honte : honte du désir, honte de la sexualité. Comme le souligne également Côté, le suicide de la très jeune Lisa, à la toute fin du récit, se présente comme « la ramification la plus spectaculaire des troubles occasionnés chez les femmes de la famille par la mise en veilleuse des désirs et émotions liés au corps » (2006 : 51). Aux femmes, et en particulier aux jeunes filles, dont la pureté demeure une valeur à protéger contre un prédateur qui veut « prendre », il est prescrit de se soumettre aux injonctions du monde social, qui nient toujours la puissance, de même que la multiplicité des désirs qu'elles portent. Si elles obéissent aux désirs de leur corps, elles se libèrent de la position femme-objet-passif qu'on leur commande d'occuper, prennent une part active à leur sexualité, mais risquent sans contredit l'ostracisme¹. Très tôt, dès qu'elles

1. D'après une étude réalisée par Deborah L. Tolman (1994) auprès d'un groupe de jeunes filles hétérosexuelles, bisexuelles et gaies, les

commencent à expérimenter la sexualité (que ces expériences soient de l'ordre du fantasme ou qu'elles relèvent d'un rapport sexuel à proprement parler), les adolescentes font face à un choix, dont les deux options apparaissent irréconciliables : obéir aux pulsions du corps ou obéir aux règles du code culturel. Sur l'île de la Merci, spécialement, ce n'est pas seulement la stigmatisation que risquent les personnages féminins en laissant libre cours à leurs désirs, mais aussi la victimisation. Comme nous le verrons, les scripts qui y sont véhiculés posent le désir masculin en toute-puissance, y soumettant le désir féminin, définissant les femmes en proies potentielles. Obéir au corps, actualiser ses fantasmes, investir les espaces publics impliquent ainsi de s'exposer en toute conscience au danger.

La « mise en veilleuse des désirs », relevée par Côté, n'implique cependant pas leur évacuation complète, bien au contraire. Les femmes dont il est question, et particulièrement Héléne, à qui nous nous attarderons ici, sont profondément désirantes. Leur désir, toutefois, obéit aux codes culturels mis en place par le dispositif narratif, qui condamne la subjectivité désirante des femmes. Chez l'adolescente, présentée comme un sujet schizé, la dissociation entre l'esprit et le corps s'avère d'autant plus patente que la jeune fille considère elle-même son corps comme « une partie du dehors », au même titre que « les arbres » et « les maisons » (*IM*: 29), et non comme une entité lui appartenant. La focalisation interne montre de cette façon le corps de l'adolescente qui se dérobe à sa

adolescentes hétérosexuelles rapportaient d'une part avoir eu des rapports sexuels sans en avoir éprouvé le désir et d'autre part s'être obligées à « dire non » (*say no*) lorsqu'elles en ressentaient très fort l'envie, par peur d'être ensuite perçue comme une « pute » (*slut*) (1994 : 33).

volonté pour rejoindre les structures du monde extérieur sur lesquelles elle n'a pas d'emprise. Nul doute alors qu'elle cherche à renier ce corps, « piégé comme un champ de mines » (*IM*: 126), qui la relie à l'extérieur. Car l'extérieur, dans *L'île de la Merci*, inconnu ou méconnu, est source d'anxiété, de « menace » (*IM*: 28), producteur de scénarios violents.

L'aura menaçante qui englobe l'extérieur et qui en régit la perception représente de façon métonymique les peurs ancestrales des espaces publics chez les femmes. En effet, selon Stéphanie Condon, Marylène Lieber et Florence Maillloch, « tout concourt – dans les discours des institutions, des médias, de l'entourage – à persuader les femmes que les espaces publics sont la localisation principale des actes violents commis par les hommes à leur rencontre » (2005: 266). Il n'en va pas autrement dans le roman de Turcotte, et ce discours dominant est amplifié par la place accordée dans l'ensemble du dispositif narratif aux meurtres récents de jeunes femmes dont les corps ont été retrouvés dans l'île de la Merci, et plus particulièrement au viol et au meurtre de Marie-Pierre Sauvé, une adolescente du même âge qu'Hélène. Le discours construisant le dehors comme un lieu où les hommes deviennent des prédateurs et les femmes des victimes se trouve relayé par diverses sources influentes autour de la jeune protagoniste¹, ce qui a pour conséquence qu'il résonne partout, toujours, comme en écho.

1. Notons entre autres les médias : les journaux et la télévision. La mère de la jeune fille et José, celui qui transmet les nouvelles dans l'île et qui s'arrête souvent au garage où Hélène travaille, jouent également un rôle prépondérant dans la reconduction du discours patriarcal.

LES SCÉNARIOS DOMINANTS : LA VIOLENCE ET LA DOMINATION DU FÉMININ

Dans son entreprise de décortication des schémas culturels préexistant à la sexualité humaine, Gagnon objective les « scripts de l'agression sexuelle et de la violence » ([1991] 2008), évoqués précédemment. Il souligne l'apport de la pensée féministe selon laquelle « toutes les conduites sexuelles de tous les individus dans la société, femmes comme hommes, seraient façonnées par le pouvoir qu'ont les hommes sur les femmes » ([1991] 2008 : 121). Dans cette optique, « [l]e viol ne serait que l'expression ultime de ce pouvoir patriarcal et les violeurs représenteraient l'aboutissement ultime de l'éventail des conduites des hommes envers les femmes » ([1991] 2008 : 121). Les scripts à l'œuvre dans *L'île de la Merci*, tels qu'ils sont « arrangés » par l'auteure, relaient ces manifestations socialement perceptibles de la dynamique soumission/appropriation du corps féminin. Mais jetons d'abord un coup d'œil au scénario reconduit à l'intérieur même de la maison familiale qui, d'emblée, contribue à soutenir la négation du féminin.

LES SCRIPTS DANS LA MAISON FAMILIALE : LA RECONDUCTION D'UN SCÉNARIO TRADITIONNEL

Le premier modèle de relation offert à Hélène est celui que forment ses parents. Celui-ci ne peut être négligé dans l'analyse de l'expression future du désir de l'adolescente en raison de l'influence exercée par le discours de la mère, comme il en sera fait état plus loin. De cette relation, Hélène ne retient que le « malaise hésitant, improbable, mais si quotidien » (*IM* : 19). Mari et femme, mais fondamentalement étrangers, Robert et Viviane, par leur inertie

face à leurs problèmes de couple, instaurent un climat étouffant, une tension perpétuelle dans la maison. Étant donné qu'ils refusent aujourd'hui de se toucher et même de se côtoyer¹, il apparaît difficile pour Hélène de reconstruire mentalement l'image de leur premier baiser :

[...] elle s'exerce encore une fois, en vain, à imaginer comment la langue de son père a pu un jour entrer dans la bouche de sa mère, comment ses bras ont pu se nouer autour d'elle, et le reste, oui le reste, comment, même à propos de n'importe qui, imaginer tout le reste ? (*IM* : 66)

La vision du sexuel entretenue par l'adolescente a ainsi pour point de départ cette représentation impossible de l'union entre ses parents. Si Hélène réussit enfin à imaginer ses parents réunis par l'échange d'un baiser, c'est parce que Viviane « leur a raconté [un jour] cet épisode de long en large, à elle et à Lisa » (*IM* : 68). Elle n'en a cependant jamais révélé les « vrais détails » (*IM* : 68), au dire d'Hélène. Selon Deborah L. Tolman, un discours ouvert sur le désir et le sexuel transmis par des femmes aux jeunes filles les ferait, d'un côté, prendre conscience des rouages de l'idéologie patriarcale et de sa mainmise sur leur corps et leur psyché et, de l'autre, leur permettrait d'explorer les sentiments sexuels « en des manières qui confèrent joie et agentivité » (1994 : 339². Je traduis). Or, dans le cas de la

1. Viviane prend d'ailleurs la décision, dans le chapitre intitulé « L'épreuve », d'aménager un espace pour elle seule au grenier. L'investissement de ce nouveau lieu, comme métaphore de sa liberté (*IM* : 171), est cependant rapidement avorté : c'est là même qu'elle trouvera sa fille Lisa pendue à la fin du récit.

2. « *in ways that bring joy and agency.* » Tolman cite à ce sujet l'étude de Sharon Thompson : « Thompson (1990) a observé que les

seule anecdote liée au sexuel narrée par la mère, la rencontre des corps n'est exprimée que sous son aspect biologique. « Et puis alors ? ne cessait de se demander Hélène. Alors ? » (IM: 68). La dimension érotique du récit de Viviane est évacuée et les interrogations de la jeune fille par rapport au désir demeurent sans réponse. Une fois encore, l'expérience charnelle du corps féminin est reléguée dans la sphère de l'indicible. Le corps féminin doit rester pur, sans désir ; il est un objet à prendre. L'imaginaire d'Hélène reproduit de la sorte le baiser offert par sa mère de façon tout à fait aseptisée : « [...] le baiser de sa mère était sans aucun doute propre, tout à fait propre, même s'il était liquide. Hélène ne peut l'imaginer autrement » (IM: 68). Aussi le sujet désirant est-il ici strictement masculin : « En 1974, cinq ans avant la naissance d'Hélène, la langue de son père était peut-être entrée justement de façon tout à fait liquide dans la bouche de sa mère, Viviane, la fille *qu'il désirait* depuis quelque temps » (IM: 66. Je souligne). L'univers intime de ses projections mentales, d'abord inspirées puis modulées par le scénario performé par le couple désuni formé par ses parents, reste régi par une configuration du désir des plus traditionnelles.

filles dont les mères avaient discuté avec elles de plaisir et de désir livraient des récits de leur première fois caractérisés par le plaisir et l'agentivité » (1994: 339. Je traduis) ; « Thompson (1990) found that daughters of women who had talked with them about pleasure and desire told narratives about first intercourse that were informed by pleasure and agency. »

L'ÎLE ET LE CORPS FÉMININ

Dans l'île où prend place le récit prévaut un climat d'insécurité et de violence¹. Elle est devenue, depuis peu, le théâtre de la mort brutale de jeunes filles du même âge qu'Hélène. Elle semble désormais ainsi représenter, pour plusieurs, un lieu hostile où prennent forme les scénarios les plus violents :

Maintenant qu'on y a découvert le corps d'une jeune fille, elle [l'île] n'est plus, pour l'instant, aux yeux d'un certain nombre de personnes du quartier, qu'un théâtre ouvert aux rêves et à la cruauté. Les souvenirs, qui sont suspendus aux arbres, ou incrustés dans leur écorce, ou, comme ceux de Robert et Viviane, tapis sous une roche, sont touchés eux aussi, à leur insu, par cet événement (*IM* : 67).

Tout se passe comme si l'île contextualisait le corps féminin. Si le dispositif narratif souligne : « [...] ce n'est pas là que Marie-Pierre Sauvé a été violée et tuée » (*IM* : 67), c'est tout de même dans l'île que son corps a été retrouvé. Les actes de violence ont été perpétrés dans un lieu inconnu, mais le poids de ces mêmes actes repose au cœur même de l'île. Ainsi, l'île et le corps féminin se révèlent propres, en apparence, exempts de toute souillure. Ce masque cache pourtant une faille, pour l'une comme pour l'autre. L'île camoufle un « poids mort » (*IM* : 67) : les cadavres de jeunes innocentes. Le corps féminin, quant à lui, abrite la honte et la peur du désir (tout autant celui des hommes que le sien). Et dans les deux cas, ce qui gronde sous le couvert de l'impassibilité, c'est le résultat de la violence à

1. D'emblée, la situation de la maison familiale à proximité de la prison de Bordeaux renvoie symboliquement à un climat de violence.

la fois physique et symbolique subie par les femmes. L'île, comme le corps, est habitée d'une matière étrangère et nocive, « [n]aturellement hanté[e] par l'idée que quelque chose de sale pourrait s'y produire » (IM : 67).

Viviane, la mère, apparaît comme la première victime de l'emprise des scénarios violents sur l'élaboration des relations entre les hommes et les femmes. En témoigne la pensée patriarcale dominante qui traverse son discours adressé à ses filles. Le discours hégémonique prend ainsi forme dans le lieu privé de la maison familiale tant sous forme de mises en garde (« *Tu vois, dehors, nous ne sommes à l'abri de rien, Hélène* » – IM : 51), d'interdictions (« Sa mère ne lui a-t-elle pas souvent répété, bien avant cet événement, de ne jamais aller dans l'île, le soir, et surtout jamais seule ? » – IM : 69-70), de prescriptions (« *Tu es une fille, regarde derrière toi* » – IM : 89) que d'idées préconçues sur la sexualité des jeunes filles (« Car ses petites filles ne feraient pas comme les autres, n'est-ce pas [en parlant de la première expérience sexuelle] ? Pas aussi tôt ! » – IM : 162). Les adolescentes, Hélène et Lisa, qui ne franchissent que rarement les limites de la maison, ne peuvent qu'introjeter le discours de la mère, qui relaie l'association irréductible entre la victimisation des femmes et leur présence dans les espaces publics.

Le corps violé et dépecé d'une jeune fille est retrouvé dans l'île de la Merci et, par conséquent, les scénarios découlant de la « division socio-sexuée de l'espace » (Pain, 1997, citée et traduite par Condon, Lieber et Maillochon, 2005 : 268), selon lesquels les femmes s'exposent au risque d'agression en pénétrant dans certains espaces publics à des moments précis (la nuit, par exemple), redoublent d'efficacité. Ceux-ci influencent directement le personnage d'Hélène :

Chaque fois qu'elle doit sortir de son quartier, Hélène a l'impression de courir un danger. C'est une crainte stupide et incontrôlable, pas même une crainte, une pensée, juste un commencement d'idée, mais c'est réel, et de cette réalité provient le danger. Danger de se perdre. D'être laissée à elle-même (*IM* : 101).

Plus encore, ces scripts réactualisés par cet événement récent désignent les femmes comme les coupables des actes de violence perpétrés à leur endroit. Les injonctions qui les concernent se multiplient. Du coup, moult conduites préventives leur sont prescrites : « Regarde toujours derrière toi », « Ne marche pas seule le soir » (*IM* : 59). Aussi doivent-elles apprendre à ne pas susciter le désir masculin : « Attention, n'allume pas d'incendie » (*IM* : 60). Les scénarios dominants ne dessinent pas les personnages féminins autrement qu'en cibles potentielles d'un désir masculin destructeur et qu'en tentatrices tout à la fois. L'extérieur devient un « vaste territoire menaçant » (*IM* : 25), où règne la suprématie du masculin.

Plus que n'importe quel personnage, Hélène incorpore cette figure de la coupable en s'identifiant à Marie-Pierre Sauvé : elle tient un cahier où elle colle l'article décrivant le meurtre de la jeune fille (*IM* : 81), assiste à la cérémonie donnée en son honneur (*IM* : 104-107), se rend à l'endroit où son corps a été retrouvé (*IM* : 148) et s'habille comme elle (*IM* : 177). De plus, comme le souligne Côté, Hélène « est la dépositaire, comme tout être humain, des croyances sur son sexe » (2006 : 56). Ainsi considère-t-elle Marie-Pierre Sauvé comme coupable¹ au moment de son agression, tout comme elle se juge elle aussi à tout instant cou-

1. « Marie-Pierre Sauvé était sûrement coupable elle aussi en quittant la maison. Peut-être qu'elle était enragée ; elle marchait trop vite

pable (*IM* : 79, 81, 83, 131). Soumise aux mêmes discours et aux mêmes injonctions de peur, inscrites dans l'esprit et le corps féminins comme un gène (*IM* : 46) transmis de génération en génération, Hélène *est* Marie-Pierre Sauvé : « Comme si une partie d'elle-même était celle à qui cela est toujours déjà arrivé » (*IM* : 69). Dans un tel contexte, au moment même où elle commence à éprouver du désir, dans quelle mesure la subjectivité qui lui est conférée lui permet-elle de renégocier les frontières des scripts qui lui sont d'emblée imposées ?

DU CÔTÉ DU MASCULIN : L'ACQUISITION D'UNE SUBJECTIVITÉ

De fil en aiguille, à mesure que l'été avance, Hélène acquiert une subjectivité qui lui faisait jusqu'alors défaut. Cette subjectivité, elle l'obtient vraisemblablement, selon Côté, en « renégoci[ant] les frontières des genres » (2006 : 49), c'est-à-dire en investissant peu à peu la sphère masculine. Elle fait d'abord entendre qu'elle est prête à prendre possession de son existence : « Je ne vais pas me laisser faire » (*IM* : 25), affirme-t-elle, et elle suit cette déclaration d'un long hurlement : « Elle ouvre toute grande la fenêtre de sa chambre et se met à hurler » (*IM* : 25)¹. Elle ne tarde pas à passer à l'action. Au chapitre suivant, elle commence à travailler dans un garage, lieu typiquement masculin. Son intégration s'y révèle bénéfique : l'adolescente a subitement l'impression d'être « quelqu'un d'autre », qui n'a

et a fait un faux pas, un seul faux pas la faisant trébucher puis tomber dans le piège » (*IM* : 80).

1. On note la réécriture du topos propre aux contes de fées de la jeune fille à la fenêtre attendant calmement et silencieusement le prince charmant.

« plus rien ni personne à protéger » (*IM* : 38). Alors que son autonomie est constamment menacée à l'extérieur, dans l'île, et dans la maison familiale, où les injonctions du dehors sont relayées notamment par Viviane, le garage apparaît plutôt comme un lieu sûr, qui contraste totalement avec les autres espaces. Les scripts interpersonnels qui y ont cours, performés par les personnages d'Huguette et d'Émile, les propriétaires, se révèlent inédits : « Hélène n'a jamais vu deux personnes sourire et s'embrasser tant de fois en une seule journée » (*IM* : 40). Aussi n'est-il pas étonnant d'apprendre par la suite que le couple ne « li[t] pas les journaux » (*IM* : 46) et que le garage se présente ainsi comme un espace non soumis à l'ascendance du discours de violence. L'adolescente y ressent pour la première fois « l'impression d'être une fille étonnante qui sait faire certains gestes dans un espace plein d'odeurs enivrantes » (*IM* : 36), et ces gestes nouveaux sont acquis dans un espace placé sous le signe de la masculinité. Mais le garage où Hélène travaille est finalement rattrapé par les scripts de violence qui ont cours dans l'île lorsque José, un habitant, fait irruption au commerce pour leur annoncer la nouvelle de la mort de Marie-Pierre Sauvé : « Émile et Huguette ont beau ne pas prêter attention à ce que José leur a raconté, chaque client qui passe au garage aujourd'hui a son idée sur la tragédie » (*IM* : 47).

LA DIFFÉRENCIATION DE LA MÈRE ET LA TRANSGRESSION

Le sort réservé au féminin par les scripts dominants est, nous l'avons vu, constamment rappelé par le discours prescriptif de la mère, elle-même victime de la puissance des schèmes de pensée patriarcaux. Hélène cherche toutefois à rompre avec la présence en elle d'un féminin meurtri,

toujours coupable, mais victime. Viviane, en gardant constamment l'adolescente contre un éventuel danger existant au-delà des limites du domaine familial, a inscrit la peur dans son corps :

Elle [Viviane] a toujours dit qu'il fallait être propre avant tout. Être parée à toute éventualité. Car on ne sait jamais. N'importe quoi peut arriver à l'improviste. N'importe qui peut, un jour ou l'autre, s'approcher de trop près, se pencher, sentir le désir. Même s'il n'existe pas. Même s'il n'a jamais existé. Et n'importe qui peut renifler la peur (*IM* : 56).

Ce que la jeune fille tente entre autres de faire taire en allant puiser des attributs du côté masculin, c'est la voix de sa mère, qui toujours la ramène à un féminin condamné d'avance. Elle cherche par le fait même à opérer une dissociation, de même qu'à s'affirmer en tant que sujet distinct. À Viviane, elle crie : « Tu n'es pas moi ! » (*IM* : 77). Cette différenciation est impérative pour l'adolescente, qui craint la vie comme la lui présente sa mère (« [...] j'ai peur de toi », lui lance-t-elle, comme un signal d'alarme – *IM* : 26) et qui souhaite investir ses désirs autrement.

LE DÉSIR FÉMININ : LES AVENUES CONDAMNÉES

Tous les scripts et scénarios qui forgent l'environnement de l'adolescente, et où le désir féminin est irrémédiablement nié face à une pulsion masculine destructrice, influencent plus que jamais ses productions psychiques, de même que sa façon d'élaborer les scripts interpersonnels. Car Hélène, à 15 ans, s'éveille tranquillement à la sexualité, et d'autres scripts, tout aussi prégnants, commandent l'urgence de passer à l'acte. Les autres filles de son âge ont

déjà franchi l'étape de la « première fois », lui confiant qu'elles avaient « trouvé ça bien » (*IM* : 134). La jeune fille mesure alors son retard, « certaine d'être la seule au monde, à son âge, à n'avoir jamais donné de baiser » (*IM* : 68).

Dans les scripts qu'elle a incorporés depuis l'enfance, le désir féminin en tant que principe actif est inexistant. L'adolescente est appelée à considérer son désir comme une réponse à un incitatif extérieur : « Il faudra bien accepter et tendre son corps vers cela [la rencontre sexuelle]. [...] Il faudra bien dire oui » (*IM* : 68). Cette conception du désir féminin est entre autres consolidée par cette idée reconduite par son père, du moins telle qu'elle la projette : « Son père dirait en souriant : c'est le hasard de la vie. Les choses nous veulent avant que nous ne les voulions. Elles nous désirent, et puis nous disons oui, et voilà » (*IM* : 140). Aussi, si, hypothétiquement et contre toute attente, Hélène envisageait la rencontre sexuelle comme le fruit de désirs mutuels, il lui faudrait autoriser la naissance du désir dans son corps. La honte qui en découlerait prendrait la forme d'une blessure auto-infligée, puisque, rappelons-le, « [l]e corps délimite la menace et c'est dans le corps que commence la honte » (*IM* : 29). Dès lors, s'il lui faut répondre au désir, il convient de projeter la source de cette honte au plus loin d'elle-même, dans le corps d'un agresseur qu'elle n'aurait pas vu venir, par exemple. Ainsi raisonne-t-elle :

Il faudra bien dire oui. Même s'il serait plus simple d'y être forcée. Obligée. Ici, dans l'île, par exemple. Il vaudrait mieux plonger d'un coup sec dans l'humiliation, garder les yeux ouverts et voilà, que ce soit fait une fois pour toutes et qu'on n'en parle plus (*IM* : 68).

La culpabilité du désir fait surface lorsqu'elle entre au club de boxe où s'entraînent deux garçons d'une vingtaine

d'années. Hélène se trouve rapidement rappelée au corps qu'elle a nié, tandis que celui des garçons occupe toute sa pensée :

[...] ses yeux sont irrémédiablement fermés, ses membres paralysés ; elle n'arrive à penser à rien d'autre qu'aux shorts moites collés sur la peau des garçons, à leurs muscles, à leurs cuisses, à leurs bras, et aux cordes usées, aux fils qui pendent et qui dansent au rythme de leurs pieds (*IM* : 86).

Cette attirance éprouvée pour des garçons inconnus, mais surtout pour leur corps, est si spontanée et puissante que, pour un moment, l'adolescente oublie la honte qui, culturellement, lui est intrinsèquement liée : « Elle est si absorbée par leurs mouvements qu'elle oublie ce qui l'a poussée là, pourquoi elle est coupable et devrait se jeter aux pieds du premier venu en demandant pardon » (*IM* : 84). Son désir est avant tout perceptible par le regard qu'elle pose sur eux¹. Hélène fait montre d'agentivité d'abord en pénétrant dans un lieu réservé aux hommes, se disant même que « ce n'est pas parce qu'on ne lui a pas fait signe d'entrer qu'elle n'entrera pas cette fois » (*IM* : 84). Le fait que soit soulignée l'intrépidité de son geste traduit la conscience de la transgression. L'adolescente s'approprie de même l'exclusivité du premier regard, traditionnellement réservé aux hommes (Dardigna, 1980). Les boxeurs se trouvent ainsi soumis à son observation ; elle est « assise devant deux garçons qui boxent sous son regard » (*IM* : 86). La jeune

1. Rappelons l'importance de la portée agentive du regard selon Lucie Guillemette : « [...] l'agentivité féminine consiste d'abord en une prise de conscience, au moyen du regard, des mécanismes d'oppression enfermant la femme dans l'idéologie dominante » (2005b : 71).

filles s'accorde de plus le loisir de détailler leur corps : « Ses yeux se posent alors sur les corps, puis remontent lentement vers les visages » (*IM* : 86). Par la force d'un regard persistant, l'adolescente souhaite révéler une chose : montrer « *comment* [elle est] *affamée* [elle] *aussi* » (*IM* : 86). Dans un univers où le discours féminin sur le sexuel est oblitéré, le regard semble se substituer à la parole afin que le désir voie le jour. C'est par l'intermédiaire du regard également qu'Hélène « choisit » (*IM* : 87), un des garçons, Martin, pour vivre sa première relation.

Mais le désir n'échappant jamais longtemps aux scripts qui le précèdent et l'ordonnent, la jeune fille réinvestit aussitôt la place désignée aux coupables : « Honte, sang, tumulte » (*IM* : 86). Et les pires scénarios, ancrés profondément dans l'imaginaire, refont surface : « Qu'arriverait-il si l'un d'eux l'attachait à une corde ? Elle n'aurait que ce qu'elle mérite » (*IM* : 87). L'expression de son désir se voit de plus compromise par le rappel d'anciennes prescriptions un jour commandées par Robert et Viviane, insérées dans la trame narrative : « Attention, tu es une fille », « C'est normal que le regard des hommes te gêne » (*IM* : 87).

Hélène poursuit ses activités quotidiennes, et malgré la honte provoquée par la montée en elle du désir, imagine des scénarios où Martin « l'atten[d] [...] pour qu'ils essaient de créer, plus tard, ensemble, un instant de rédemption » (*IM* : 94). Pour une première fois, les projections intimes d'Hélène se déploient en totale discordance avec les scripts dominants qui lui sont imposés. Elle conçoit un modèle de réciprocité où elle se pose comme sujet actif. Le scénario imaginé par l'adolescente s'érige en exact contraire du traditionnel script issu des contes qui meublent l'imaginaire des jeunes filles (Waelti-Walters, 1982). Hélène se rend au club de boxe où, croit-elle, l'espère

Martin. Mais celui-ci, elle le réalise rapidement, ne l'attendait pas : lorsqu'elle entre au club, il « la regarde à peine » et « continue à frapper sur le sac, l'air plutôt agacé » (*IM* : 94). Il n'en faut pas plus pour faire éclater le scénario qu'elle avait élaboré plus tôt : « [...] c'était une histoire stupide » (*IM* : 94), conclut-elle. Pourtant, selon elle, ce désir improbable d'un rapport réciproque, qui viendrait infirmer la suprématie des scripts de domination, est partagé par de nombreuses jeunes filles : « Les filles de mon âge rêvent sans cesse à ces histoires stupides » (*IM* : 94).

« LA CHAMBRE DE THOMAS » OU L'IMPASSE

Lorsqu'elle se rend à l'école de Marie-Pierre Sauvé pour assister à la cérémonie organisée en sa mémoire, Hélène fait la rencontre de Thomas. Il « entr[e] [...] abruptement dans [sa] vie [...] pour prendre la place de Martin » (*IM* : 115). Après que ce dernier l'eut clairement repoussée, c'est au tour de Thomas d'éveiller le désir de l'adolescente : « Hélène le regarde, un peu surprise. Elle n'avait pas remarqué à quel point il était beau. Si grand. Les yeux si noirs. Elle n'avait pas pensé à lui ainsi : il est beau » (*IM* : 121). Elle récusé toutefois immédiatement ce sentiment : « Elle ne pourra jamais accepter qu'il soit beau, qu'il soit là, et qu'il la touche. Elle ne pourra pas accepter non plus qu'il ne le fasse pas. Elle ne pourra pas accepter d'en avoir envie. Un désir net, franc, normal » (*IM* : 121).

À leur premier rendez-vous, Hélène suggère inopinément qu'ils passent la soirée chez Thomas, mais, de suite, la perspective de se retrouver seule avec ce garçon dans « une maison vide » (*IM* : 122) l'effraie : « [...] son corps à elle deviendra de plus en plus envahissant. Il va devenir

géant ! » (*IM* : 122). Cette vision d'angoisse atteste la méconnaissance d'Hélène de son propre corps et de ses désirs. Tenue à l'écart de son corps par l'intrusion des discours ambiants dans sa psyché, la jeune fille en ignore les contours, les besoins, les limites. Elle se voit ainsi devenir immense, « géant[e] », échapper à sa volonté.

Maillochon, dans son article intitulé « Entrée dans la sexualité, sociabilité et identité sexuée », indique que « le premier rapport sexuel [...] est [...] presque unilatéralement marqué par l'ânesse du garçon » (1999 : 281). Elle ajoute que « [l]es jeunes filles perçoivent généralement ce décalage d'âge à l'avantage des garçons comme un élément positif, rassurées par la présence d'hommes plus mûrs alors qu'elles ne sont entourées que de garçons » (1999 : 281-282). Le désir d'Hélène est influencé par ce schéma dominant, nettement à l'œuvre dans *L'île de la Merci*. L'adolescente aurait en effet souhaité être initiée sexuellement par Martin, le garçon plus vieux : « Elle a pris cette décision. C'est lui, ça ne peut être que lui. Et elle doit être prête pour la toute première fois » (*IM* : 88). Aux côtés de Thomas, elle regrette même que ce dernier ne soit pas Martin, ce qui lui faciliterait les choses : « Avec Martin, se répète Hélène, les choses se passeraient différemment. Les choses se passeraient un point c'est tout » (*IM* : 123).

Pourtant, bien que Thomas ait le même âge qu'Hélène, il est indéniablement plus expérimenté. Ce fait ne rassure visiblement pas la jeune fille, qui, à l'inverse, soliloque silencieusement pour se reconforter : « *Ce n'est que moi, ce n'est que Thomas qui vient de poser sa main sur mes cheveux* » (*IM* : 124). Martin incarnait, grâce à la supériorité que lui attribuait son âge¹, un savoir, réservé au masculin,

1. Il a une « vingtaine d'années » (*IM* : 84).

qui aurait permis à Hélène de s'abandonner à lui. Avec lui, tout serait allé « de soi » ; l'adolescente aurait passivement reçu l'enseignement tout en se sécurisant dans ce scénario puisqu'il est dans *l'ordre des choses*. Qu'Hélène découvre que Thomas est expérimenté (« Ce n'est pas la première fois. Il sait ce qu'il fait » – *IM* : 124) ne change rien à son malaise : « Elle ne voulait pas d'un garçon de son âge » (*IM* : 140). Le script selon lequel l'initiation sexuelle des jeunes filles se fait plus « naturellement » en présence d'un garçon plus âgé est bien ancré dans son esprit. Ainsi, si elle « se laisse [d'abord] faire » sans réagir sous les caresses de Thomas, elle est soudainement prise d'une peur panique au moment où celui-ci « se penche au-dessus [d'elle] et descend la fermeture éclair de ses jeans » (*IM* : 124) et s'enfuit chez elle. De retour dans sa chambre, elle rêve qu'« [e]lle ouvre la fenêtre et se jette dans le vide » (*IM* : 126). La métaphore employée est particulièrement révélatrice, alors qu'il appert que la relation avec Thomas, à l'opposé de celle, fantasmée, avec Martin, ne répond pas directement à un schéma préétabli. À Lisa, Hélène confie : « J'ai essayé, mais je n'ai pas été capable » (*IM* : 134). Ensemble, elles réfléchissent aux « images de films », aux actes reproduits par tout ce qui les entoure : « chats », « chiens », « humains », « rongeurs ». Tout n'appelle qu'à une chose : « reproduction, copulation, communion », et « Hélène est absolument convaincue de l'existence de ce mensonge à l'échelle planétaire » (*IM* : 134). Malgré son désir, l'imaginaire d'Hélène demeure « colonisé » (Roussos, 2007) par les scripts dominants qui le stigmatisent et nient au corps féminin des plaisirs légitimes, et la jeune fille continue d'envisager les rapports sexuels comme quelque chose de « dégoûtant » (*IM* : 134).

LA PREMIÈRE FOIS

« Il faut [pourtant] que le changement s'opère » (*IM* : 141). Avant de retourner dans la chambre de Thomas, Hélène souhaite « lui montrer l'île » (*IM* : 141). Alors qu'elle ne parvient pas à s'imaginer dotée de pouvoir au cours de la relation intime qui se déroulera entre eux, elle se découvre capable d'agir sur ce qui se passera avant¹. Aussi l'emmène-t-elle à l'endroit où a été découvert le corps de Marie-Pierre Sauvé : « Si elle est encore obsédée par le meurtre, et par un passé d'où elle est exclue, il faudra bien qu'il l'accepte. Ensuite, il pourra lui faire ce qu'il veut » (*IM* : 141). Pour Thomas, l'horreur du crime qui a été commis devient brusquement réelle : « Mais ici, dans ce cimetière, c'est le visage de Marie-Pierre Sauvé qu'il revoit, un visage concret que la fin du monde vient de frapper à coups de hache » (*IM* : 149). Hélène, quant à elle, se trouve une fois de plus replongée dans son incompréhension : « Comment elle a fait pour endurer ça ? » se demande-t-elle à propos de la souffrance éprouvée par la victime. « Qu'est-ce qui se passe avant ? C'est comme un bébé en train de mourir sous les coups. Comment il endure ce qui se passe avant de mourir ? » (*IM* : 150). « Peut-être qu'il perd connaissance », suggère Thomas (*IM* : 150). L'adolescente ressent un immense soulagement à cette pensée de l'esprit qui se sépare du corps sous la souffrance et incorpore d'un coup cette idée dans son imaginaire : « [...] le reste qui est la souffrance endurée par des milliers de personnes mortes, sauvagement mortes, tout cela recule d'un seul coup, tout cela n'arrive pas, et elle se met à pleurer » (*IM* : 150).

1. Cette prise de conscience de son agentivité est d'ailleurs clairement énoncée par la narration : « Une sensation de pouvoir furtif et suspect passe à travers elle » (*IM* : 141).

Dans ce scénario hypothétique, mais tout de même réaliste, la souffrance infligée par le violeur et meurtrier contraint la victime à lui abandonner définitivement son corps. De la même façon, Hélène, en raison de la honte liée au désir, inscrite dans le corps féminin, se dissociera de son corps au cours de « l'épreuve » de la première fois avec Thomas : « Dans la chambre de Thomas, quelques jours plus tard, Hélène flotte au-dessus de son propre corps » (IM : 151). La situation vécue par Marie-Pierre Sauvé relève d'un script de la domination élaboré sous sa forme extrême. Néanmoins, le rapport au corps, s'il est modalisé différemment dans les deux cas, du plus banal au plus violent, demeure le même : il se voit entièrement remis aux mains de l'homme. Pour Hélène, cependant, il aurait pu en être autrement, puisque Thomas n'a rien de l'agresseur, et il ne reproduit pas non plus les caractéristiques de la masculinité normative. Il lui offre plutôt un rapport égalitaire, qui permettrait de réinvestir de nouvelles significations les structures présidant à l'expression du désir féminin, ce que souligne l'usage du conditionnel :

Thomas *aurait* dû se jeter sur elle l'autre soir dans l'île. Elle *aurait* été forcée de dire oui, soumise à une sorte de détermination aveugle, bienveillante, et ils *auraient* pu faire comme des centaines d'autres avant eux, dans l'île, les yeux fixés sur le feuillage des arbres. [...]

Mais Thomas ne l'a pas fait.

Thomas a attendu qu'elle se décide et qu'elle fasse le premier geste pour se retrouver ici, dans une chambre, entre quatre murs (IM : 152. Je souligne).

Mais l'univers psychique de l'adolescente est invariablement imprégné des scripts dominants et le fait pour elle de s'éloigner mentalement de son corps pour le laisser à la

volonté de l'autre demeure un mécanisme de défense contre l'emprise de la honte sur le désir féminin.

Pendant l'acte proprement dit, Hélène doit commander à son corps les réactions appropriées. À l'inverse de Thomas, qui semble en parfaite harmonie avec les gestes qu'il pose (« Ce qu'il veut, lui, après tout, c'est être là, entièrement exposé au besoin, à l'appétit, et faire ce qu'il fait. Il l'embrasse en plaquant son ventre sur le sien » – *IM* : 153), elle répond mécaniquement aux caresses du garçon, avec des gestes appris, calqués, non sentis : « Elle doit faire certains gestes. C'est sûrement son tour, comme dans une chorégraphie, un kata, un échange de coups. Elle ne sait pas lesquels. Elle tend son bassin pour qu'il se plaque à nouveau contre elle » (*IM* : 153). Sa psyché se montre même « colonisée » (Roussos, 2007), une fois de plus, de prescriptions visant à la convaincre qu'elle aime la façon dont se déroule leur rapport, conformément aux scénarios romantiques et pornographiques : « *Tu aimes la main de Thomas. Sa bouche se promène sur toi. Tu aimes qu'il respire plus vite comme s'il aspirait et expirait son propre désir* » (*IM* : 153). La jeune fille souhaiterait malgré tout participer plus activement à ce script qui se déroule entre eux et ainsi exposer ouvertement ses désirs, comme la narration le laisse entendre : « Elle voudrait être plus forte que lui et le diriger » (*IM* : 153). Tout au long de la relation, elle profite de ce que Thomas ne la regarde pas pour s'évader et « percevoir l'île, le vent, le feuillage des arbres » (*IM* : 154). Elle traverse de cette façon son « épreuve », absente de son corps, « [s]auf que Thomas lui fait mal » (*IM* : 154). La douleur la rappelle à la réalité de son corps et du coup, tout devient « si lourd », au point où Hélène s'imagine « sous les roues d'un camion » (*IM* : 154). « Ce n'est pas ça », conclut-elle (*IM* : 154).

Comme nous l'avons entrevu plus tôt, l'identité sexuée plus souple de Thomas permet la mise en place d'un script interpersonnel où les rôles ne sont pas définis d'avance¹. Le sujet féminin ne peut performer un rôle complètement passif, comme le voudraient les scripts dominants. La première expérience sexuelle d'Hélène aurait donc pu être heureuse. Thomas ne s'impose pas à elle, pas plus qu'il ne lui impose une façon de procéder. La jeune fille est à même de le constater : « Tout doit donc venir de sa volonté à elle » (*IM* : 154), mais celle-ci est enterrée sous de nombreuses couches de scripts. Aussi « enlèv[e] [-t-elle] elle-même ses vêtements » et « écarte les jambes pour faire de la place à celui qui aime » (*IM* : 153-154), mimant les gestes vus au cinéma, entre autres. Le garçon ne s'impose pas donc, et même qu'aux yeux de la jeune fille, « [il] ne sait rien non plus, sûrement qu'il ne sait rien. Peut-être qu'il ne sait même plus ce qu'il fait » (*IM* : 154). Bien qu'il soit expérimenté, Thomas n'incarne pas une virilité triomphante (le cas échéant, il performerait toujours indifféremment le sexuel, sans égard pour sa partenaire).

Ainsi, tout, chaque fois, au sein des scripts interpersonnels, doit être repensé, adapté selon le ou la partenaire. Selon Gagnon,

nous sommes d'abord socialisés aux scénarios culturels comme spectateurs ou élèves, mais [...] l'obligation de mettre ces scénarios en pratique nous contraint à les modifier de façon à satisfaire aux impératifs des situations concrètes qui comprennent, par exemple, les attentes des autres personnes qui se trouvent dans ces

1. En cela, Thomas est unique dans l'entourage de l'adolescente : « Il [Thomas] ne ressemble à personne. Ni à Martin, ni à son père. À personne » (*IM* : 162).

situations avec nous et l'ensemble des relations que nous entretenons avec elles (1999 : 77).

Or, dans le cas du viol, ou de toute autre situation répondant aux « scripts de l'agression sexuelle et de la violence », cette « réorganisation » n'a pas cours ; la volonté d'un seul des deux individus prime et aucun échange (« interrelation ») n'est possible. C'est le danger qui est également couru lorsque les jeunes filles, socialement dépourvues de schémas sexuels où le féminin est agentif, et plutôt longuement exposées à un discours hégémonique masculin sur leur propre sexualité, sont initiées sexuellement par un partenaire de sexe mâle, plus âgé et plus expérimenté. Mais revenons à ce qui a cours dans la chambre de Thomas. Pour Hélène, l'expérience est déstabilisante, voire traumatisante, puisque, contrairement à ce qu'elle a d'abord introjecté, puis projeté, il n'y a pas d'ordre. Cette idée sera confirmée plus tard, alors qu'elle comparera son « épreuve » à la chambre du garçon, au cours d'une discussion avec Lisa :

— C'est comme la chambre de Thomas, dit Hélène à Lisa.

— Comment ?

— Étouffant. Plein de pensées désordonnées (*IM* : 159).

L'attitude inclusive de Thomas lui intime d'improviser, mais face à cette demande, la jeune fille se montre dépourvue, impuissante.

UNE BRÈVE RÉDEMPTION

Au terme du récit, une division semble vouloir s'installer : hommes et femmes s'évadent dans des sphères distinctes. Hélène met fin à sa relation avec Thomas, Viviane

s'installe dans sa nouvelle pièce au grenier, séparée de Robert, et le meurtrier de Marie-Pierre Sauvé est définitivement disparu dans l'ombre, laissant sa victime derrière lui (*IM*: 189). Du coup, une sorte de renouveau prend place. Les rapports de domination et de sujétion qui régissent les liens entre hommes et femmes s'avèrent, pour un temps, évacués, ou du moins atténués. Le souvenir du meurtre de Marie-Pierre Sauvé s'estompe dans l'esprit d'Hélène et dans son regard, l'île retrouve peu à peu un aspect viable. Pendant ce court instant, qui est peut-être la véritable « rédemption » annoncée, les scripts qui ordonnaient le silence sur le désir féminin et marquaient le corps des femmes de honte sont évacués, et Hélène parvient à entrevoir la possibilité d'un changement, un espoir : « Il suffirait sans doute de la regarder autrement, cette rivière, pour qu'elle cesse enfin de l'attirer vers le fond. Il suffirait de voir chaque chose différemment » (*IM*: 189). Durant cette courte période d'« accalmie » (*IM*: 190), elle se départit également de la honte qui la paralysait durant tout l'été. C'est d'ailleurs avec une « impression de fraternité » qu'elle se rend au club de boxe pour saluer Martin. « Mais pas de honte, non, il n'y aura plus de honte » (*IM*: 196). Cette séparation, physique ou symbolique, entre le monde des hommes et des femmes ne peut toutefois être la solution à la violence perpétrée dans l'île et elle ne saurait durer. Hélène sait que son imaginaire est fatalement en proie à des structures qui le dépassent, et contre lesquelles elle ne possède pas toujours les armes pour se défendre. La relation avec Thomas a pu ouvrir sa conception du sexuel à de nouveaux scripts (« Elle a peut-être raté cet examen de passage, mais l'échec ne pourra plus jamais la menacer » – *IM*: 163), mais la prégnance des scénarios dominants demeure. La rédemption est donc temporaire : « Elle se voit

aussi plisser des yeux, aimant mieux ne pas trop regarder autour d'elle, au cas où son esprit flancherait à nouveau. Car elle ne sait jamais quand la noirceur de la rivière remontera jusqu'à elle » (*IM*: 196).

*
* * *

Nous avons vu ici que l'assimilation systémique des femmes au statut de victime, perpétuée par les discours dominants, « programme » l'éveil sexuel de la jeune Hélène, de telle sorte que cette dernière intègre d'emblée la position d'objet passif du désir. Les scripts sexuels violents qui prédominent dans l'environnement de l'adolescente concourent à l'assujettir à la suprématie du désir masculin. Si Hélène refuse d'habiter pleinement son corps et d'obéir aux pulsions que celui-ci génère, préférant plutôt se soumettre à celles d'un autre (Thomas), elle fait néanmoins montre d'agentivité dans l'expression de son désir, entre autres lorsqu'elle s'approprie le privilège du premier regard (au club de boxe – *IM*: 83-88), de même que lorsqu'elle met tout en œuvre pour qu'ait lieu sa première relation sexuelle. L'affirmation du désir prend ainsi forme au sein d'une lutte constante entre la subjectivité mise en œuvre par le personnage féminin et les scénarios dominants qui l'imprègnent, le manipulent et cherchent parfois à le faire mourir par là même où il est né. Si Hélène a appris, à la fin de l'été, à interpréter différemment les scripts qui lui sont imposés, le chemin vers une sexualité à l'image de ses réels désirs n'est pas forcément terminé. La prépondérance de la focalisation interne dans le roman permet d'accéder aux réflexions de l'adolescente, à ses aspirations, de même qu'à sa volonté de performer un autre rôle que celui de la victime. Cette particularité de la narration met

l'accent sur la potentialité du sujet de se laisser imprégner ou non – de résister, donc – par les scénarios qui meublent l'environnement. Certes, cette potentialité est elle-même le produit des forces sociales environnantes, mais la dynamique intersubjective indispensable à l'affirmation du sujet la met en jeu. Au bout du compte, pour Hélène, malgré les emprunts qu'elle effectue du côté du masculin qui lui permettent de redéfinir les contours de son identité sexuée, et en dépit de sa relation avec Thomas, qui propose une avenue différente de celle dictée par les scripts dominants, il semble que le désir féminin demeure subordonné à une volonté masculine.

CHAPITRE 4

La petite fille qui aimait trop les allumettes.

D'un régime à un autre : impasse du désir féminin

Moi je n'ai pas peur de ce qui tourne dans le mauvais sens et se met en travers de l'ordinaire du monde [...].

Gaétan SOUCY,
La petite fille qui aimait trop les allumettes.

Gaétan Soucy, dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes*¹ (1998), met en lumière le caractère arbitraire du système de genre, qui prescrit à chacun·et chacune des caractéristiques prédéfinies et attribue un rôle social particulier en fonction du sexe biologique. Le roman, divisé en deux parties, donne à voir les vingt-quatre heures suivant la mort d'un père de famille, où ses deux enfants, indifféremment traités comme deux *fil*s (alors que l'un d'eux est en réalité une fille)², doivent apprendre à recomposer en

1. Les citations empruntées à ce roman seront signalées par le sigle *PF*, suivi du numéro de la page.

2. Afin d'éviter les confusions, la narratrice sera désignée au féminin tout au long de ce chapitre. Il est à noter toutefois qu'elle s'énonce

dehors des lois hégémoniques dictées par celui-ci. En mettant en scène une adolescente élevée par un père devenu tyrannique à la suite d'un traumatisme important et contrainte par ce dernier à se penser et à se représenter en garçon, Soucy montre que le genre découle non pas du sexe biologique, mais d'une construction sociale¹. Dans un tel contexte, où l'identité sexuelle de la protagoniste est usurpée par son père et son frère, cachée sous l'assignation masculine, certaines cartes des scripts sexuels sont brouillées. En effet, comme nous l'avons vu, de nombreuses prescriptions relatives aux conduites sexuelles sont fondées sur l'identité de genre (Gagnon, [1991] 2008). Or, la réponse de la jeune fille aux scripts sexuels est influencée par son identité composite. Dans ce récit dont elle est elle-même l'auteure, le désir prend diverses formes, selon qu'elle se trouve au domaine, gouverné par la loi du père, ou au village, où l'objet de son désir, l'inspecteur des mines, la reconnaît comme sujet. Aussi, avant de me pencher précisément sur les scripts à l'œuvre dans le roman, m'attarderai-je aux structures de pouvoir qui modèlent l'identité de la narratrice.

au masculin dans la première partie du roman, c'est-à-dire jusqu'à ce qu'elle revienne du village, où le regard et la parole de l'inspecteur la confirment comme « fille ». Par la suite, dans la seconde partie, elle s'énonce au féminin.

1. Bien qu'en même temps que le roman récuse l'assimilation systémique entre sexe et genre, il conforte, paradoxalement, la notion de l'identité « véritable » : celle qui lie le sexe femelle au féminin, et le sexe mâle au masculin. Nous y reviendrons.

LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ SOUS LA LOI DU PÈRE

L'histoire de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* s'ouvre sur la mort du père, que le frère de la narratrice retrouve pendu dans sa chambre un matin. On découvre dès les premières lignes du récit le pouvoir sans limites qu'il exerçait sur sa progéniture. Tout comme il régnait en maître absolu sur son vaste domaine, le père dominait ses enfants, les possédait jusqu'à la moelle : « Il nous fallait des ordres pour ne pas nous affaisser en morceaux, mon frère et moi, c'était notre mortier. Sans papa nous ne savions rien faire. À peine pouvions-nous par nous-mêmes hésiter, exister, avoir peur, souffrir » (*PF* : 13). Ainsi que l'avance Lori Saint-Martin, « la mort du père – qui, en réalité, correspond moins à la fin du monde qu'à la fin du patriarcat – crée une sorte de vide : comment vivre hors de lui ? » (2008 : 129). Avant d'aborder cette ère nouvelle, où les lois du père perdent peu à peu leur sens, il convient de retourner à l'origine de cet univers mortifère au sein duquel a été créée l'identité contrefaite de la jeune fille.

Demeurant dans une maison isolée du reste du village par une large bande de forêt, la narratrice et son frère ne connaissent du monde que ce qui est transmis par leur père. Les premiers fondements de leur pensée s'appuient sur l'incorporation d'un savoir religieux, effectuée dès le plus jeune âge :

Elle [l'armoire de la cuisine] ne contenait que des chiffons, des crucifix, les vêtements de prêtre de papa quand il était beau gosse, ainsi que les histoires de saints dans lesquelles nous avons appris à lire, et que papa nous obligeait à relire, à transcrire depuis notre enfance, à chaque jour ou presque (*PF* : 25).

L'adolescente accède malgré tout à un savoir plus étendu en lisant de nombreux ouvrages tirés de l'immense bibliothèque paternelle. L'acquisition d'une culture autre que celle que lui dicte son père s'avère être une arme à double tranchant. D'une part, la fréquentation des livres lui offre la chance d'adopter une culture athée, liée à l'éthique de Spinoza¹. Cette incursion dans le monde de la philosophie lui permet ainsi de « décoloniser » (Roussos, 2007) une partie de sa psyché, par comparaison avec son frère qui, jusqu'à la fin, a la tête « toute barbouillée de religion » (*PF*: 159): « [...] j'ai cru longtemps, par religion, que papa nous avait pétris avec de la boue. Mais les choses qu'on croit par religion et les choses qu'on croit tout court, c'est deux » (*PF*: 168). En s'appropriant une culture autre, l'adolescente libère son imaginaire de la charge des savoirs transmis par le père. D'autre part, ses lectures consolident le schéma patriarcal dominant, puisque les histoires préférées de la jeune fille sont tirées des « dictionnaires de chevalerie » (*PF*: 26), qui reposent sur une vision traditionnelle des genres. J'y reviendrai.

LE RÈGNE DU MASCULIN, LA NÉGATION DU FÉMININ

Un événement tragique, survenu en un temps antérieur au commencement du récit, a rendu le père fou de douleur, l'amenant à rayer de son existence, de même que de l'existence de ses enfants, toute correspondance au féminin. Le récit de la narratrice livre graduellement les indices sur cette tragédie qui a transformé le père en véritable tyran. Un jour, la sœur jumelle de la narratrice, alors que celles-

1. Écrit « spinoza » dans le récit. Tous les noms propres se trouvent délestés de leur initiale majuscule.

ci avaient trois ou quatre ans, a provoqué par mégarde un incendie en jouant avec des allumettes. La mère y a perdu la vie, et le corps de la petite fille évoquée dans le titre a été complètement ravagé par les flammes. Elles ont été depuis lors cachées par le père dans le hangar à bois, la dépouille de la mère placée dans une « caisse de verre »¹ (PF: 121) et l'enfant, vivante mais percluse, enchaînée au mur à ses côtés. À la suite d'un commentaire de son père sur celles-ci², la narratrice les désigne sous le nom de « Juste Châtiment ».

Dans le domaine gouverné par le père, tout ce qui est lié au féminin est voué au déni et au silence. Le Juste Châtiment, prisonnier de son caveau, représente en ce sens ce qui reste du féminin : des corps inertes (empêchés), souffrants et silencieux. Sa présence au domaine ne semble servir qu'à soutenir le règne masculin, qui, lui, est bien vivant : « [C]'est comme si le Juste avait pris tout le silence sur elle-même, pour nous en libérer, et nous permettre de parler [...]. On dirait de la souffrance à l'état pur, toute dans un seul paquet » (PF: 152). Ce qui tient du féminin est donc propriété du père, qui en pervertit la représentation (comme c'est le cas dans les appellations réservées aux femmes, surnommées « putes » ou « saintes vierges ») ou qui le fait tout simplement disparaître. Sans aucun référent féminin, la vision du monde des deux « fils » est totalement distordue. Ainsi croient-ils avoir été mis au monde par leur

1. La caisse de verre dans laquelle est enfermée la mère fait allusion au conte de fées *La belle au bois dormant* de Charles Perrault, ce qui évoque la possibilité du féminin de se réveiller si les conditions lui étaient favorables.

2. « [I]l m'a dit, d'une voix serrée mais tranquille, en désignant l'intérieur du caveau : "C'est un juste châtement", d'où le nom, qui me lui [*sic*] est resté » (PF: 123).

père, qui les aurait « pétris le même jour à la même heure exactement, il y a bien longtemps, vraisemblablement, aux dires de la religion » (*PF* : 80).

Outre la violence symbolique dont sont victimes le frère et la sœur (particulièrement la narratrice, privée de son identité sexuelle), ceux-ci expérimentent quotidiennement la violence physique. À la moindre incartade, ils sont punis par des « horions » distribués sans ménagement par le père. Le frère a également déjà été littéralement battu pour avoir mangé en d'autres temps que celui des repas, qui doivent se dérouler sous l'œil vigilant du père, après quelques rites de bénédicticité :

Un jour ayant surpris frère en train de tremper le doigt dans la confiture de cornichons à une heure où il ne convenait pas de se sustenter, père avait saisi la batte, c'est ainsi que ça se nomme, et frappé si fort que frère fut trois jours au lit à gémir sur le sort qui l'avait fait naître ainsi tout habillé de sa future dépouille (*PF* : 28).

Depuis l'enfance, les deux adolescents sont continuellement soumis à de mauvais traitements. Ayant laissé ses cultures à l'abandon, le père leur fournit à peine une quantité de nourriture suffisante pour survivre. Qui plus est, à l'image du domaine décrépît, les vêtements des adolescents tombent en lambeaux. Seul détenteur du pouvoir, le père les tient à son service et les traite en subalternes. Le frère et la sœur sont chargés de remplir des tâches précises, malgré la souffrance qu'elles leur infligent, et dont le seul bénéficiaire est le père. Pour la jeune fille, la musique devient rapidement synonyme de torture : afin que son père puisse jouer de l'orgue, elle doit recourir à toute sa force physique pour faire fonctionner l'instrument :

[...] c'est moi que le père affectait à la pompe qui soufflait l'air dans les tuyaux, et l'effort que ça me demandait et l'effet que cela produisait sur mon âme, faisaient que je pleurais comme une madeleine, j'avais la tête penchée et je poussais du pied, je poussais, et les larmes coulaient dans ma figure et, comme des araignées au bout de leur fil, glissaient le long de mes longs cheveux (PF : 60).

Le climat de violence qui régit les rapports entre le père et ses enfants influence la perspective de la jeune fille sur les relations filiales. Lorsqu'un homme se présente au domaine pour marchander avec le père, accompagné d'un jeune garçon, elle devine que celui-ci « était son fils à la manière dont il [l'homme] le rudoyait » (PF : 36). Son incursion au village, au lendemain de la mort du père, sera ainsi marquée par l'émouvante découverte de la douceur, chose qui lui a toujours été refusée. Élevée dans la peur constante des sanctions et des coups, l'adolescente n'a jamais reçu de démonstrations d'affection. Il en va tout autrement au village où, contrairement à ce qui se passe au domaine, les codes culturels incluent la présence du féminin, comme nous en ferons état plus loin.

L'INCORPORATION DE L'IDENTITÉ CONTREFAITE

Dans cet univers refermé sur lui-même, commandé par la loi du père, la narratrice est contrainte à incorporer une identité masculine. Dans la première partie du roman, l'adolescente, pour correspondre à l'image du « fils » dictée par son père, élabore des récits visant à expliquer les différences biologiques entre son corps et ceux de son père et de son frère : « Il y a eu une fois, il m'est arrivé une vraie calamité, je crois que j'ai perdu mes couilles. Durant des

jours, ça s'est mis à saigner, et puis ça cicatrise, et puis ça repart encore, ça dépend de la lune » (*PF* : 79). Son propre corps demeure à ses yeux un mystère du fait de l'entière négation de son sexe opérée par son père. Elle perçoit de la sorte les premières menstruations comme la perte définitive de ses attributs masculins. Ainsi, malgré son corps de jeune femme qu'elle sait pareil à celui des « putes » et des « saintes vierges », elle continue de se croire « mâle » et de s'énoncer au masculin dans le récit qu'elle écrit (et qui est celui qu'il nous est donné de lire).

Le discours qu'elle exprime montre également l'emprise du père sur sa personne. Si la jeune fille prend la parole à quelques reprises lors de son incursion au village, ce n'est que pour mieux dévoiler l'aliénation de sa pensée. Empruntant à la figure dominante son lexique, elle se trouve à être, sans le savoir, titulaire d'une parole injurieuse : « Toutes les mères sont des putes mais on peut aussi dire saintes vierges si ça nous chante, la nuance est infime » (*PF* : 70). À ce sujet, Sandrina Joseph compare l'usage involontaire mais inévitable des discours péjoratifs dominants par les dominés à un « corset discursif » :

Dans le cas particulier de la femme, parler revient pour elle à utiliser le discours des hommes, leurs mots, et il en va du langage comme du discours injurieux que la femme parle un peu à la manière d'une langue étrangère, d'une langue où elle est l'étrangère. Injurier revient pour elle à surnager dans des conventions qui ne sont pas les siennes, à proférer des insultes qui ne sont pas les siennes non plus (2009 : 38).

Le maniement de tels mots injurieux à leur propre endroit serait l'indice, d'une certaine façon, du comble de l'aliénation.

L'ÉCRITURE : LE LIEU D'EXPRESSION DU FÉMININ

Bien qu'elle soit en proie à un malaise identitaire, la narratrice trouve un refuge et une voie d'expression de son agentivité dans l'écriture de son récit. Au fil du roman, particulièrement dans la seconde partie, la jeune fille se réfère à l'acte d'écrire qui, selon elle, lui procure un pouvoir semblable à celui de son père : « Je veux dire que, du fond de sa disparition, il continuait à se jouer de nous, à se payer notre angélique bourrichon avec la même inquiétante assurance dont je fais preuve, moi, en me servant des mots » (PF : 164). Lorsque la situation au domaine devient intolérable, elle se « réfugi[e] [...] dans [s]on crayon » (PF : 174). Le lieu représenté par le domaine appartient d'abord au père, puis est légué au frère de l'adolescente, selon les lois traditionnelles de la succession¹. L'écriture devient ainsi le lieu privilégié de l'expression de sa subjectivité, de même qu'un ultime moyen pour résister aux résidus de la culture patriarcale qui subsistent après la mort du père :

Ma seule chance, si c'est ainsi que ça se nomme, je sentais bien qu'elle consistait à commencer par témoigner, et j'ai pris mon courage à deux mains, c'est-à-dire mon grimoire et mon crayon, et j'ai tracé cette première phrase² avec des larmes qui cuisaient dans mes yeux (PF : 127).

1. Alors que la jeune fille se cache pour écrire dans le caveau au moment où les « marioles », venus du village, approchent, son frère s'approprie violemment le domaine en s'érigeant un trône, en mettant en place un simulacre d'armée, ainsi qu'en tirant ici et là des coups de feu. Devant les réticences de sa sœur, il clame : « C'est moi qui suis papa à présent !... » (PF : 132).

2. Cette « première phrase » renvoie à la phrase liminaire du roman : « Il a bien fallu prendre les choses en main mon frère et moi car un matin un peu avant l'aube... » (PF : 127).

DU DOMAINE AU VILLAGE :
L'ÉLABORATION DES SCRIPTS SEXUELS

ENTRE LE FRÈRE ET LA SŒUR : LES SCRIPTS
DE LA VIOLENCE SEXUELLE

Alors que la définition de l'identité de la narratrice appartient au père, sa sexualité appartient quant à elle au frère. Au moment où elle rédige son histoire, l'adolescente est depuis longtemps victime des assauts de violence sexuelle de celui-ci :

L'amour, pour lui, je n'ai pas idée de ce que c'était, à part me gigoter dessus, ce qui me mettait en rage et désespoir, mais tac, l'oreiller sur la tête, et envoie par là, la petite chèvre, endure, endure, jusqu'à ce que, enfin, toute saucisse ramollie, je pouvais recommencer à respirer dans mes poumons (*PF* : 170).

Si le frère et la sœur ont été élevés indifféremment comme deux « fils », tant et si bien qu'ils sont interchangeable aux yeux du père¹, comment expliquer la domination sexuelle qui s'exerce à l'endroit de la narratrice ?

Selon Judith Butler, le discours produit l'identité. Si, dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, l'identité de la narratrice est créée avant tout par le discours patriarcal, elle l'est tout autant par le « traitement » réservé à son corps. Le corps de la jeune fille est pour elle un mystère ;

1. Comme les adolescents ignorent leur nom, lorsque l'inspecteur des mines demande à la jeune fille comment elle et son frère savaient à qui s'adressait leur père quand il les appelait, elle répond : « La plupart du temps l'un ou l'autre ça lui était indifférent. Mais si on se trompait vraiment, si c'était moi qui me présentais à son appel alors qu'il voulait que ce soit mon frère, il disait : "Pas toi, l'autre", tout simplement, ça n'a jamais posé de problème à personne » (*PF* : 82).

en font foi les récits qu'elle invente pour expliquer les différences biologiques entre elle et son frère. Or, au sein de l'idéologie patriarcale, il est le propre des femmes d'avoir un corps modelé, approprié par un discours étranger. C'est précisément cet interdit d'accès à son propre corps qui crée l'identité féminine de la narratrice et la place dans une position de subordination. Pour elle, « [l]e corps est un gouffre, tout est nuit noire par en dedans » (*PF* : 103). Il semble également s'être développé au fil du temps chez la jeune fille ce qu'Eleni Varikas appelle la « conscience de genre » (1986). L'adolescente, qui, comme elle l'affirme dans la seconde partie du roman, a « toujours un peu su qu'[elle] étai[t] une pute » (*PF* : 167), est consciente des mécanismes de l'oppression qui pèsent doublement sur elle. Non seulement elle est soumise, comme son frère, aux codes stricts de l'éducation patriarcale inculquée par le père, mais elle se sait également privée de la reconnaissance de son identité autre. Cette conscience de la négation de son existence en tant que « fille » empêche dès lors l'expression de son agentivité sexuelle : « [...] il y avait que mon père me traitait comme son fils, et ça me mettait une barre entre les jambes, au figuré. Je veux dire qu'il m'était interdit de me déplacer librement en moi-même, où j'étais toute coincée, étouffée » (*PF* : 167). Que l'adolescente connaisse sa véritable identité sexuelle ne suffit cependant pas à renverser la dictature du masculin. Selon Jessica Benjamin, « [l]a reconnaissance est la réponse indispensable à l'affirmation de soi, dont elle est inséparable » ([1988] 1992 : 27). Il s'avère ainsi impossible pour la jeune fille de se poser comme sujet au sein de sa relation avec son frère, étant donné que ce dernier nie, tout autant que le père, son

appartenance à un groupe « autre »¹. Enfermée, « étouffée » dans son propre corps, l'adolescente n'a d'autre choix que de se soumettre à la volonté de son frère.

Malgré la violence avec laquelle son frère la traite lorsqu'il la contraint aux rapports sexuels, la jeune fille a longuement tenté d'en être amoureuse. Cette lutte contre sa propre volonté montre l'emprise des préceptes religieux sur sa conception du désir. Puisqu'elle a eu des rapports sexuels avec son frère, bien qu'ils aient été vécus sous la contrainte, l'adolescente se croit obligée de consentir à leur relation : « [...] selon ce que nous dicte la nature et la religion, c'est de mon frère bien évidemment qu'il convient que je sois amoureux, pas d'un autre » (*PF* : 74). Ce passage montre également l'ascendance des scripts des contes de fées sur ses projections intrapsychiques. « Éluë » par son frère, elle se croit tenue de lui vouer ses sentiments, alors même qu'elle est sans désir :

[...] mon frère [...] était avant de vous connaître [l'inspecteur des mines] le seul être sur terre dont la petite chèvre ait tenté d'être amoureuse. Mais lui, je n'ai jamais eu même la moitié d'une envie qu'il s'étende sur mon dos (*PF* : 102).

La jeune fille est toutefois consciente des scripts qui ont présidé à son imaginaire et qui l'ont fait croire à un rapport réciproque en dépit des agressions de son frère : « Mais ce sont peut-être les dictionnaires de chevalerie qui me sont montés au bourrichon, et m'ont fait trop attendre de l'amour possible ici-bas au domaine » (*PF* : 102).

1. À plus d'une reprise, le frère s'adresse à l'adolescente en l'appelant « monsieur » (*PF* : 41, 100).

Malgré l'oppression sexuelle dont elle est victime, la jeune fille exprime déjà, bien que secrètement, certains désirs. Ces désirs ne peuvent toutefois pas être portés vers un autre, en raison de la violence qui est intrinsèque à la pratique de la sexualité au domaine du père. Désirante, mais prise de force par son frère, l'adolescente cherche à se réapproprier son corps à l'insu de celui-ci. Les caresses qu'elle prodigue à son corps ne servent pas tant à satisfaire un besoin sexuel qu'à lui procurer la douceur et les soins dont elle a besoin, et qui lui font défaut. C'est à son retour au domaine paternel, après avoir été définitivement repoussée par l'inspecteur des mines¹, que la narratrice évoque ces épisodes réservés pour elle-même :

Je trouvai ce faisant la force de résister à la grande tentation que j'ai souvent de me mettre des choses très profond entre les cuisses, sur ma peau, et parfois même de pousser vers l'intérieur, de l'herbe par exemple, des boutons de fleurs, ou des cailloux ronds et doux comme un regard de cheval. D'autres fois, je prends mes enflures dans mes mains et je les presse jusqu'à la douleur, car il faut bien que quelqu'un s'en occupe durant que je suis là, la tête ailleurs, à vagabonder dans tel pays de mes rêves, où tout est à la convenance de mon cœur, et où j'ai le chagrin de ne pas exister (*PF* : 90).

D'abord violée par son frère et ensuite rejetée par celui qui avait éveillé son désir, la jeune fille est amenée, en définitive, à retourner ses envies vers elle-même. Ce principe consistant à exclure le masculin de la sexualité féminine, s'il peut révéler une prise en charge par le personnage

1. L'inspecteur des mines, de qui la jeune fille tombera amoureuse lors de sa visite au village, repousse celle-ci lorsqu'il s'aperçoit qu'elle est enceinte (et donc, qu'elle *appartient* à un autre homme).

féminin de sa propre sexualité, est ici perçu négativement et exprimé par défaut. Le motif de la masturbation tend plutôt à montrer l'isolement auquel est voué le féminin.

La mort du père en début de récit signe temporairement la fin de la culture patriarcale qui ordonne les rapports de genre. Sans sujet dominant pour relayer leurs principes, les schèmes de pensée patriarcaux perdent peu à peu leur sens :

[...] tous ces rites, hors du corps vivant de papa, n'avaient plus ni queue ni tête, et toutes les fragiles significations que jusqu'ici j'accrochais de-ci de-là au grand débris du monde [...] je les voyais éclater une par une, par petits souffles, à l'instar des bulles de savon, du seul fait de la grandiose disparition de mon père (*PF*: 127).

La mainmise du masculin sur l'expression du désir de la jeune fille est cependant bien établie et l'adolescente continue d'obéir à la loi du père tant qu'elle ne franchit pas les limites du domaine : « Il n'était pas question que je l'enfourche [le cheval] en raison des sensations que j'en éprouverais et que père désapprouverait s'il était encore de ce côté-ci du monde, j'en suis sûr » (*PF*: 42). Ce n'est qu'en désobéissant aux règles du père, soit en s'aventurant « hors de l'enceinte du domaine » (*PF*: 48), que la jeune fille pourra enfin tourner son désir vers l'autre, incarné par l'inspecteur des mines.

AU VILLAGE : LA RÉÉCRITURE DES SCRIPTS

L'identité de la narratrice, bien qu'elle semble clairement rangée du côté du masculin dans la première partie du roman, demeure marquée par l'incertitude et l'ambiguïté. L'adolescente ne dispose que de deux modèles à partir

desquels élaborer sa propre identité masculine fabriquée : son père, violent et dominateur, et son frère, qu'elle qualifie elle-même de « couillon ». Or, la jeune fille ne correspond à aucun de ces modèles : elle est plutôt en quête de douceur, comme sa visite au village le laisse voir, et, à l'opposé de son frère, elle ne semble avoir peur de rien¹. Elle se situe ainsi dans une sorte d'entre-deux entre une identité masculine à laquelle elle ne s'identifie pas totalement et une identité féminine, liée à la souffrance et au déshonneur. Cet espace mitoyen est toutefois inexistant dans le monde fortement polarisé gouverné par le père, où masculin et féminin s'excluent mutuellement. L'adolescente ne peut donc envisager une identité autre sans évoquer l'anormalité. Dès lors, elle se dit

incapable de [s]'acheminer tranquillement vers [sa] toute simple vérité, à savoir qu'[elle] pouvai[t] fort bien n'être pas une couilleuse, à l'instar de qui vous savez, sans pour autant être anormale dans [sa] future dépouille ou dans [son] bourrichon (PF : 168).

Cette indétermination de son identité influence sa projection dans les histoires de chevalerie auxquelles la narratrice fait souvent référence et qui sont, de son propre aveu, ses préférées. La jeune fille affectionne particulièrement un conte reconduisant une configuration du masculin et du

1. À titre d'exemple, elle entraîne un jour son frère dans la salle de bal du manoir, où, seule devant un vieux miroir, elle entend la rumeur de voix du passé. Effrayé, le frère se sauve tandis qu'elle reste pour contempler le phénomène : « J'y avais amené une fois mon frère pour être sûre que je n'étais pas le jouet de ma tête, mais pensez-vous. Il tremblait comme de la gelée à peine la rumeur commencée, et alors, ce qu'il a mis les bouts tout à l'azimut. Je suis restée seule. Tant pis pour les couillons » (PF : 113).

féminin des plus traditionnelles. Elle résume ainsi son histoire favorite : « Il y avait dedans une princesse à l'intérieur d'une tour, prisonnière de ce que l'on appelle un moine fou, et il y avait le beau chevalier qui venait la sauver et l'emportait sur son cheval aux ailes de braise, si j'ai bien compris »¹ (*PF* : 21). La narratrice ignore cependant à quel personnage ou même à quel élément elle doit s'identifier :

Je la lisais sans me lasser, cette histoire, et même souvent me la repassais dans le chapeau, si ému que je ne savais plus trop si j'étais moi-même le chevalier, ou la princesse, ou l'ombre de la tour, ou simplement quelque chose qui participait au décor de leur amour, comme la pelouse au pied du donjon, ou l'odeur des églantines, ou la couverture constellée de rosée dans laquelle le chevalier enveloppait le corps transi de sa bien-aimée, c'est ainsi que ça se nomme (*PF* : 21).

La jeune fille est dotée de certaines caractéristiques dites masculines la rendant plus encline à s'identifier au prince. Par exemple, par comparaison avec son frère, qui s'effondre à la découverte de la mort du père, elle réagit de façon pragmatique en le dirigeant et en déterminant froidement les tâches à accomplir² : ériger une croix et acheter un cer-

1. Ce conte semble être une mise en abyme de l'expérience qu'elle vit ultérieurement dans le récit. La jeune fille sera elle aussi prisonnière d'un « moine fou », incarné par le frère. Celui-ci dérapera complètement à la pensée des gens du village envahissant le domaine qu'il s'est farouchement approprié. La narratrice, de son côté, sera tentée de s'en remettre à l'espoir qu'un beau chevalier (l'inspecteur des mines en l'occurrence) vienne la soustraire à son geôlier.

2. Cette assurance diminue toutefois dans la seconde partie du roman, lorsque la narratrice s'autoreprésente en fille : « Je me sens tout insécure, on dirait, depuis que je me traite de pute avec le genre des mots » (*PF* : 119).

cueil pour procéder à l'inhumation du corps. De plus, l'adolescente s'exprime au moyen d'une parole claire et directe, et rédige également son histoire d'une écriture qui va droit au but, nonobstant son manque de références lexicales ou plus largement culturelles – ce que traduit son écriture. Ainsi s'exprime-t-elle sur son propre discours : « [...] j'ai pour mon dire de toujours dire les choses comme elles sont, et si elles semblent étranges, cela n'est pas du ressort à mon chapeau, il faut s'en prendre à elles » (PF : 79).

Selon Jennifer Waelti-Walters, les princes des contes de fées sont naturellement investis du potentiel agentif les inscrivant d'emblée comme sujets sociaux. Alors que l'objectif principal du personnage de la princesse est d'exhiber les caractéristiques canoniques de désirabilité afin d'être choisie, celui du prince est porté sur l'action réelle. La réussite de sa quête lui garantit la reconnaissance de tous et de toutes : « Le prince des contes de fées est toujours entouré d'autres princes. Sa quête consiste à s'établir lui-même parmi ses pairs et à en être récompensé » (1982 : 6¹. Je traduis). Tout se passe comme si la mort soudaine du père, en même temps qu'elle rend progressivement désuètes les lois qu'il avait imposées, autorisait un moment de liberté au cours duquel la jeune fille se représente en prince. Hissée sur sa monture, elle quitte le domaine paternel pour se rendre dans un monde inconnu :

[...] c'étaient en bordure de la pinède parmi les églantiers des odeurs agréables comme si une fée s'amusaient à me surprendre en sortant tout à coup des parfums de son sac à merveilles comme on sème des pétales devant les

1. « *The prince in fairy tales is always together with others. His quest is to establish himself amongst his peers and be rewarded for it.* »

pas d'un *prince*. Cela me paraissait de bon augure (*PF* : 44. Je souligne).

À l'image du personnage téméraire et intrépide des contes, la narratrice s'est préparée à affronter les dangers qu'elle croit rencontrer sur sa route jusqu'au village : « J'avais apporté avec moi la bêche au cas où j'aurais eu à me défendre contre des serpents ou des lions » (*PF* : 44). Cette projection dans un rôle agentif salvateur ne saurait cependant durer. La jeune fille ignore tout des codes culturels ordonnant le quotidien de ses « semblables ». Le vocabulaire misogynne qu'elle emploie inconsciemment devant les gens du village de même que ses manières inappropriées aux situations socialement scriptées¹ lui valent rapidement l'ostracisme. Elle est immédiatement pointée du doigt et mise à l'écart. Sa seule existence se révèle incompréhensible pour les villageois : « Apparemment, on ne s'était pas encore habitué à m'avoir pour semblable, à en juger par les regards que je ne souhaite à personne » (*PF* : 63). Bien qu'elle ait entrepris une quête périlleuse et traversé l'espace obscur de la pinède qui sépare les deux univers du roman – le domaine du père et le village –, l'adolescente ne reçoit aucune reconnaissance de ses pairs. Debout au milieu de la place publique, elle fait plutôt figure de prince déchu : « [...] je me retrouvai seul abandonné au milieu de la place du village tristement comme si j'étais le prince survivant d'un royaume dévasté par une épidémie de choléra » (*PF* : 64). L'investissement de ce rôle qu'elle s'est elle-même attribué, inspiré par ses nombreuses lectures, se heurte

1. À titre d'exemple, la jeune fille entre dans l'église du village avec son cheval pendant des funérailles pour quêter de l'argent aux gens dans l'assistance (*PF* : 60-61).

fatalement au regard des autres, qui lui renvoie sa différence, voire son étrangeté.

Comme l'avance Janet Paterson, « [l]e personnage narrateur/narratrice incarne parfaitement la prémisse selon laquelle l'altérité ne peut se manifester que dans un rapport relationnel où sont rendues explicites certaines différences significatives » (2004 : 122). Dans ce nouveau contexte qu'est le village, il devient impossible pour la narratrice de se projeter plus longtemps dans le rôle du prince, dès lors que son altérité fait surface sous le regard des gens. Si la narratrice avait déjà été mise à l'écart à son arrivée parmi les villageois, son altérité est définitivement établie lorsqu'elle affirme, devant le prêtre et l'agent de police à l'hôtel de ville : « Papa a deux fils [...]. Moi et mon frère » (*PF* : 70). Pour les deux hommes, debout devant une jeune fille qui soutient son identité « mâle », la stupéfaction est complète. Loin d'obtenir la reconnaissance lui permettant de se poser comme sujet parmi ses « semblables », la narratrice s'entend plutôt traiter de « folle » et de « possédée » (*PF* : 72) lorsqu'elle raconte, mine de rien, ses souvenirs « d'une sainte vierge qui [l]'aurait tenu sur ses genoux en sentant bon, et même d'une angelote sur l'autre genou de la vierge au doux parfum, et qui [lui] aurait ressemblé comme une goutte d'eau » (*PF* : 71).

L'inspecteur des mines, avec qui la narratrice passe un moment seule à seul, permet de remettre en perspective son altérité. Celui-ci se présente également comme « autre », en particulier par rapport au prêtre et à l'agent. Ceux-là sont avant tout chargés de faire respecter les lois. De son côté, l'inspecteur des mines, comme son titre l'indique, est prospecteur : il est celui qui symbolise l'ouverture vers l'autre, en ce qu'il s'emploie à chercher au plus profond de chaque personne ses richesses cachées. Les caractéristiques

traditionnellement reconnues comme féminines qu'il exhibe le discréditent auprès des autres hommes de diverses façons : par exemple, il parle et agit avec douceur et, en tant que jeune poète, il fait montre de sensibilité. Il se voit également rapidement écarté de la conversation entre le prêtre, l'agent et la narratrice en raison de sa trop grande compassion envers la jeune fille. Or, ce sont précisément ces traits « féminins » qui éveillent le désir de la narratrice :

Sa voix me suffisait. Je veux dire que c'était comme la musique, et ça me chamboulait tout autant, me faisait souffrir délicieusement, j'avais envie de m'étendre par terre sur le ventre et qu'il s'étende immobile sur mon dos en continuant de me parler (*PF* : 76).

En s'adressant à elle doucement, au contraire du prêtre et de l'agent, l'inspecteur ouvre un espace de dialogue permettant à la narratrice de prendre la parole. Plutôt que de se montrer déconcerté par son discours, l'homme écoute son monologue jusqu'à la fin et s'en montre même attendri : « L'inspecteur s'était rapproché de moi avec les cafés et je crois pouvoir dire à son air qu'il trouvait que j'étais quelqu'un qui vaut la peine d'être vécu » (*PF* : 78). À l'opposé du regard des autres villageois sur la narratrice, qui ont fait d'elle un objet de curiosité (« [...] il en est resté quelques-uns à m'observer comme si j'étais de la merde de pape, je veux dire avec une intense curiosité, et qui s'éloignaient de quelques pas, et s'immobilisaient de nouveau pour me dévisager [...] » – *PF* : 64), celui de l'inspecteur témoigne qu'il la reconnaît comme un sujet à part entière. Plus encore, l'inspecteur libère la narratrice du poids de sa fausse identité en lui révélant son appartenance au groupe des femmes : « Pourquoi parles-tu toujours de toi comme si tu étais un garçon ? [...] Tu ne sais donc pas que tu es une

jeune fille ? » (*PF* : 78). Aussi, comme elle ne connaît pas son nom (« Frère m'appelle frère, et père nous appelait fils [...] » – *PF* : 81), l'inspecteur lui en donne un « pour [lui] tout seul » (*PF* : 82). « Sauvage », ainsi qu'il la baptise, évoque ce qui échappe aux codes culturels, qui reposent notamment sur le système binaire du genre. Le monde sauvage (ou naturel) ne présente pas ce programme identitaire qu'est l'assignation à un genre précis. L'identité de la jeune fille, comme on l'a vu, inclut tout autant le masculin que le féminin, ce que souligne ce nouveau nom.

L'inspecteur inspire à la narratrice un sentiment de sécurité, éprouvé dès qu'elle l'aperçoit avec « un dictionnaire intitulé les fleurs du mal » à la main (*PF* : 68), signe qu'ils partagent la passion de la lecture. La jeune fille remarque également leur ressemblance, voire leur appartenance au même « clan », lorsqu'elle affirme qu'« en cas de guerre ouverte [...] [elle] se rangerai[t] aux côtés de l'inspecteur des mines » (*PF* : 73). L'inspecteur, quant à lui, prend sa défense devant l'insistance du prêtre et de l'agent pour qu'elle réponde à leurs questions. La reconnaissance mutuelle, qui s'avérait nécessaire pour que l'adolescente exprime son désir, est établie. S'ils se découvrent aussi désirants l'un que l'autre, c'est la jeune fille qui engage le premier rapprochement : « Et là, que voulez-vous que je vous dise, c'est parti tout seul, je n'ai pas d'autres explications, je lui logeai un long coup de langue sur la joue, qui le surprit tant qu'il recula sur sa chaise » (*PF* : 82-83). L'extériorisation du désir est chose nouvelle pour la jeune fille, qui ne connaît de la sexualité que les violences infligées par son frère. Elle représente en même temps une conduite spontanée, puisque l'adolescente ignore les scripts selon lesquels les femmes ne font pas les « premiers pas ». Dans sa courte relation avec l'inspecteur, tout se

passe comme si les pulsions du corps de la narratrice élaboraient de nouveaux scripts, fondés sur la reconnaissance réciproque qu'ils s'accordent. Le contexte inédit qui entoure la rencontre entre l'inspecteur et la jeune fille permet à celle-ci de déployer des scripts interpersonnels qui reflètent ses fantasmes. Le voyant pour la première fois, la narratrice dit avoir « comme une envie de passer [sa] langue sur toute sa figure, de mettre son nez dans [sa] bouche » (*PF*: 71). C'est exactement ce qu'elle fait par la suite : « [...] mes dents mordillaient sa joue et je léchais son nez, son front, ses paupières, ses cheveux débordant de mes mains » (*PF*: 83). Bien que son désir ne soit pas ouvertement exprimé par la parole, il est exposé à la fois par le regard qu'elle porte sur l'inspecteur, qui « devait bien valoir son pesant de petites foudres » (*PF*: 83), et par ses gestes explicites.

L'inspecteur coupe toutefois court à leur étreinte lorsqu'il remarque, en la serrant contre lui, que la jeune fille est enceinte. Aussi, à partir du moment où elle quitte le village pour revenir au domaine paternel, la narratrice s'autoreprésente-t-elle pour la première fois en tant que jeune fille, s'énonçant désormais au féminin. Il appert néanmoins que les scripts reconduits dans les histoires de chevalerie ont perverti sa vision du féminin. Suivant la logique du conte de fées, le personnage féminin acquiert une existence sociale en devenant l'objet du désir masculin. Or, la jeune fille a été « dédaignée » (*PF*: 85) par l'inspecteur, qui l'a repoussée en constatant son état. Si la narratrice accepte d'incorporer une identité féminine, elle se dit malgré tout « ratée » (*PF*: 85).

RETOUR AU RÉGIME PATRIARCAL ET ÉLABORATION D'UNE UTOPIE FÉMINISTE¹

À son retour au domaine, la narratrice annonce à son frère la venue prochaine des gens du village. Devant la menace d'être assiégés, le frère s'approprie les rênes du pouvoir et réinstaure ce faisant un simulacre de régime patriarcal. La narratrice, de son côté, assimile la nouvelle identité lui ayant été accolée. Soumise à des schèmes de pensée patriarcaux et ayant incorporé une identité féminine traditionnelle, la narratrice semble dépossédée de son agentivité. Cela transparaît avant tout dans l'énonciation : « Je me sens tout insécure, on dirait, depuis que je me traite de pute avec le genre des mots » (*PF* : 119). Au village, en dehors de la loi du père, l'adolescente accède temporairement au statut de sujet désirant. De retour au domaine, elle apparaît tout aussi désirante, mais elle ne peut exprimer de désir qui ne soit pas d'emblée perverti par l'introjection des principes patriarcaux. Privée de son agentivité, elle cherche à incarner l'objet de désir de l'homme, ce qui constitue sa seule voie d'accès hors du régime du père.

Conformément aux scripts reconduits par les contes de fées, la jeune fille s'en remet au fantasme d'un chevalier qui viendrait la soustraire à la domination exercée par le frère. Tandis qu'elle écrit son récit, enfermée dans le hangar à bois auprès du Juste Châtiment, elle évoque son désir d'être sauvée par son prince : « Comme j'aurais aimé être à vos côtés, sous votre protection, toute petite, terrorisée d'admiration » (*PF* : 133). La narratrice incorpore la

1. Cette idée de l'utopie féministe dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* est amenée par Paterson dans son article « Métissage et altérité : *Volkswagen blues* et *La petite fille qui aimait trop les allumettes* » (2004).

position objectale, qui constitue la seule façon de s'extirper du régime aliénant où elle est sans pouvoir. Elle est ainsi amenée à se « travestir [...] en simulacre de femme » (Dardigna, 1980 : 31) pour conformer à la fois sa pensée et son corps aux critères de désirabilité féminine : « Mais je me souviens qu'en dépit des circonstances je faisais en marchant un effort particulier pour que mes fesses aient l'air de quelqu'un de bien aux yeux de l'inspecteur des mines » (PF : 147). Son discours s'en voit pareillement influencé : « Tout cela, encore une fois, exprimé pour que vous me trouviez mignonne et charmante à rendre dingue » (PF : 155). Son désir est désormais en tous points semblable à celui de la princesse des contes de fées :

Mais vous m'avez relevée, *mon prince*, vous m'avez relevée. Vous m'avez calée sur vous, tout contre votre ventre, pour que je sois à l'abri de la cornemuse de mon frère, et tout à coup ça s'est mis à chauffer et vibrer entre mes cuisses, c'était bon, et votre *monture* de pétarader, je me suis sentie emportée dans un magnifique étourdissement les portes grand-ouvertes en direction de votre *royaume* (PF : 156. Je souligne).

Son impuissance à se poser comme sujet désirant est de plus manifestée par la tentative d'agression sexuelle du quêteux sur elle : « Enfin, soulevant ma jupe, il a commencé à essayer de me gigoter dessus, genre mon frère avec ses couilles, alors j'ai crié vers ce dernier, par demande à l'aide, mais pensez-vous » (PF : 161).

Il semble que la dernière chance pour la narratrice de survivre à la violence du monde patriarcal réside dans l'écriture. Peu après la mort de son prince, abattu par le frère, elle se réfugie dans le caveau pour poursuivre son récit. Comme on l'a vu, l'écriture dans *La petite fille qui*

aimait trop les allumettes est le lieu privilégié de l'expression du sujet féminin. Il appert qu'il est également celui du désir. Ce que la jeune fille ne peut signifier à voix haute, elle l'exprime à l'écrit. Cet ultime procédé vise à vivre, de façon fantasmatique, le rapprochement sensuel tant désiré avec l'inspecteur : « J'aime écrire les mots qu'a prononcés votre bouche, même quand c'est une bêtise, j'ai l'impression ainsi que je les serre entre mes cuisses contre mon cœur, vos lèvres » (*PF* : 149). L'évocation par l'adolescente des mots prononcés par l'homme devient la substance même du désir. Ce désir pourtant, tout comme ce qui relève du féminin, est, au bout du compte, sacrifié au silence étant donné qu'il n'est pas accompagné d'une communauté qui le reconnaîtrait comme légitime. En effet, la narratrice ne performe que l'acte d'écrire. Sa production est illisible pour tous, même pour elle :

Un mariote tomberait-il sur ce grimoire qu'il n'y pourrait d'ailleurs comprendre rien, car je n'écris qu'avec une seule lettre, la lettre *l*, en cursive ainsi que ça se nomme, et que j'enfile durant des feuillets et des feuillets, de caravelle en caravelle, sans m'arrêter (*PF* : 175-176).

De plus, elle prévoit brûler ce qu'elle appelle l'« évangile de [son] enfer » (*PF* : 177), preuve s'il en est de la précarité de la subjectivité féminine dans l'univers patriarcal. En dépit de cela, la jeune fille transgresse les conduites attendues du féminin en s'inscrivant dans une dynamique de création/procréation (Huston, 1990). Malgré les douleurs qui annoncent son accouchement, elle persiste à écrire : « Je suis restée debout, parce que juste plier mes jambes pour m'asseoir et ça me lâchait un cri dans les abysses. C'était égal, j'écrirais debout » (*PF* : 173).

Entre-temps, pendant qu'elle compose son histoire, son nom lui revient en mémoire. Alice – c'est ainsi qu'elle se nomme – se désintéresse tout à fait du spectacle de son frère, qui abdique devant les villageois, pour se concentrer sur le renouveau qui s'annonce. Elle s'imagine avec son enfant, qu'elle prénommera Ariane – c'est le nom de sa sœur jumelle brûlée vive dans l'incendie du domaine –, reconstruisant un monde nouveau, où la douceur se substituera à la violence patriarcale : « Je lui ferais des langes de papillon et des oreillers de tendresse avec l'amour qu'on ne m'a jamais donné » (*PF* : 177). Cette nouvelle vie qu'Alice souhaite construire n'a toutefois « rien de sain », comme le souligne Saint-Martin (2008 : 138), puisque la jeune femme se fermera sur elle-même, refusant tout ce qui se rattache au masculin : « [...] personne ne viendrait mettre ses sales sabots dans notre existence avec ses couilles » (*PF* : 177). Cette projection utopique marque cependant l'accession d'Alice au statut de sujet. Cette dernière se réapproprie son nom, qui lui avait été usurpé par le père, et prend possession du domaine devant les villageois venus la chercher :

Et nous habiterons ici, dans cette salle de bal, et dans les tours aussi, et dans les dépendances que nous choisirions, car voulez-vous bien me dire de quel droit on arracherait la comtesse de soissons à ces terres qui lui appartiennent par tous les recoins de sa chair ardente?... (*PF* : 178)

* * *

La petite fille qui aimait trop les allumettes soutient, par l'entremise de la narratrice, que l'identité de genre peut être détachée du sexe biologique, et déployée sous l'effet

d'injonctions discursives. Cependant qu'il le fait, il pose tout de même l'identité sexuelle comme une vérité du personnage, notamment en réservant un « traitement » particulier au corps de la narratrice. Victime des viols répétés de son frère, la jeune fille est ramenée à sa « véritable » identité – celle envers qui est traditionnellement dirigée la violence sexuelle au sein de l'idéologie patriarcale. Ainsi, si le discours patriarcal, relayé par le père, confine l'adolescente à une identité masculine, et fait de son corps un mystère, le viol perpétré par le frère confirme, quant à lui, son appartenance au sexe féminin. Cette dualité modèle la façon qu'a la narratrice d'interpréter les scénarios sexuels et d'élaborer les scripts intrapsychiques et interpersonnels. Au domaine du père, aucune reconnaissance ne lui est attribuée. Son statut de sujet est nié tant par le père que par le frère. En conséquence, la narratrice est amenée à accepter les agressions de son frère. Les diktats de l'idéologie patriarcale entraînent même chez elle un consentement aveugle aux violences, alors qu'elle tente par tous les moyens de *désirer* ces rapports imposés par son frère. À l'inverse, au village, auprès de l'inspecteur qui la reconnaît comme sujet, il devient possible pour la narratrice d'exprimer une subjectivité désirante. Son désir se bute cependant au refus de l'inspecteur d'accepter qu'elle ait appartenu à un autre, puisqu'elle est enceinte. Reconnue comme femme, elle se voit dès lors contrainte à la pureté. Tandis qu'elle expérimente le rejet, l'adolescente prend conscience que la réalisation de ses désirs incombe à l'homme et réintègre ce faisant la position objectale après avoir brièvement accédé au statut de sujet désirant. Le désir féminin semble, finalement, trouver son lieu d'expression dans le récit rédigé par la narratrice ; or, celui-ci est, pour tous, illisible, indéchiffrable.

CONCLUSION

[...] il paraît qu'au moment de la puberté le sexe des femmes qui s'ouvre marque un point de non-retour dans la vie, il paraît que l'ouverture du sexe donne une toute autre perspective sur les choses.

Nelly ARCAN,
« L'enfant dans le miroir ».

Sur le plan sexuel, l'adolescence est sans conteste une période critique pour les jeunes filles. Elle constitue un moment de l'existence où se manifestent diverses transformations physiques qui, inévitablement, modifient le rapport que ces dernières entretiennent avec leur corps. La métamorphose du corps féminin affecte également les rapports avec l'autre, en ce que le corps n'est plus désormais « saisi » comme celui d'un enfant, mais bien comme celui d'une femme. Ainsi, ce n'est pas tant les changements physiologiques entraînés par la puberté qui font naître chez plusieurs adolescentes un trouble, même un malaise, que la signification sociale attribuée au corps « nouveau ». Comme le soutient Deborah L. Tolman, « [à] mesure que se dessinent les contours du corps féminin, le corps de l'adolescente se définit en termes culturels comme l'objet des fantasmes et des désirs masculins » (citée dans Di Cecco,

2000 : 137). Avant même que les filles s'initient à l'univers de la sexualité, leur corps, qui devient progressivement celui d'une femme, acquiert la valeur d'un objet de désir. C'est par ce corps, modelé par le regard masculin, voire emprisonné par lui, que le désir féminin se fait jour.

Quelques études à caractère sociologique ont montré la persistance d'un double standard quant à l'entrée des jeunes garçons et des jeunes filles dans la sexualité (Lagrange, 1997 ; Bozon, 1993 ; Lhomond, 2009). Selon celles-ci, la majorité des filles seraient initiées sexuellement par un partenaire plus âgé¹, ce qui concourt à ancrer davantage leurs perceptions du sexuel dans des schèmes masculins (alors qu'elles s'inscrivent d'emblée dans un héritage androcentré légué par les scénarios culturels qui dominent l'espace social). Ces scénarios dominants, dont j'ai discuté dans cette étude, stigmatisent le désir féminin, tout en reconduisant la suprématie masculine.

Ainsi que l'a montré John H. Gagnon, les manifestations du désir relèvent de l'incorporation de scripts préétablis, lesquels opèrent sur trois plans : culturel, intrapsychique et interpersonnel. Si le sujet n'a pas de réelle emprise sur les scénarios culturels qu'il reçoit, il lui est éventuellement possible, en fonction du pouvoir qu'il a ou qu'il s'octroie, de les réinterpréter selon sa volonté² sur les plans intrapsychique et interpersonnel, jouant ainsi tout à la fois les rôles de « spectateur », de « scénariste » et d'« acteur », voire, dans certains cas, d'« improvisateur »

1. Rappelons qu'en raison des œuvres étudiées, la présente analyse s'en tient aux représentations littéraires des rapports hétérosexuels.

2. L'agentivité étant fonction à la fois de pouvoir et de vouloir, la réalisation – ou non – de cette volonté dépend de la distribution du pouvoir.

lorsqu'il se retrouve dans un contexte inédit (Gagnon, 1999 : 76-77). Cette volonté d'« arranger » les scripts à sa convenance est cependant compromise à bien des égards, notamment chez les femmes, qui héritent de scénarios excluant d'emblée leur agentivité sexuelle. D'abord, la réinterprétation subjective par ces dernières des scripts dominants s'avère compromise sur le plan intrapsychique, leur imaginaire étant « colonisé » (Roussos, 2007) par ces scénarios qui soutiennent la dichotomie homme-sujet-désirant/femme-objet-désiré. Aussi, comme nous l'avons observé dans les représentations littéraires du désir féminin, d'aucunes expriment-elles en fantasme le désir d'*être regardées*, d'*être prises*, plutôt que de se représenter en tant que sujet qui d'abord *désire*, puis s'exprime et agit selon son désir. Ensuite, les fantasmes récusant les prescriptions relayées par les scénarios dominants, modelés par le masculin et hétéronormés, doivent, pour se concrétiser, obtenir une réponse favorable dans le contexte interrelationnel (alors qu'ils peuvent s'élaborer librement au sein des projections mentales). La performance de scripts inédits dépend de la sorte de la dynamique intersubjective, selon laquelle l'affirmation de l'un ou de l'une comme sujet nécessite la reconnaissance de l'autre (Benjamin, 1988 et 1998). La reconnaissance mutuelle, dans le cas qui nous occupe, configure un espace de dialogue où le sexuel s'exprime conformément aux désirs de l'un *et* de l'autre. À l'inverse, l'absence ou le refus de cette reconnaissance consolide la bipolarité homme-sujet-actif/femme-objet-passif et ouvre la porte à la violence sexuelle. Le cœur du problème réside précisément dans ces scénarios traditionnels, configurant des rapports de pouvoir inégalitaires, scénarios qui ne prévoient pas d'espace légitime où pourrait être exprimé le désir des femmes. Tout comme elles ont été

domestiquées par les hommes au cours de l'histoire (Dardigna, 1980), les femmes doivent apprendre, en retour, à domestiquer leur désir afin de ne pas dépasser les limites préétablies de la bonne conduite féminine¹.

Comme il a été précédemment souligné, les adolescentes, en plus de se voir contraintes à reproduire les conduites sexuelles attendues selon leur genre, doivent répondre à celles qui sont liées à l'âge. En effet, les scripts dominants sont non seulement androcentrés, mais ils sont également façonnés en fonction d'une sexualité adulte. L'impératif de la pureté pèse toujours sur les jeunes filles ; à ce propos, Tolman (1994 : 333) signale l'absence de scripts conformes aux désirs ressentis par les adolescentes, qui en feraient une expérience légitime et jouissive.

Voilà essentiellement ce qui a motivé mon projet de recherche : le constat que les désirs des jeunes filles, dans l'univers social qui est le nôtre, sont toujours relégués dans la sphère du secret et de l'indicible². À partir de l'analyse de cinq personnages d'adolescentes – Nora, Olivia, la Grande Sauterelle, Hélène et Alice –, j'ai tenté de saisir les enjeux entourant l'expression du désir féminin dans ses représentations littéraires. Comme le roman véhicule une idéologie³ (Hamon, 1984), et qu'il est produit par des

1. Selon les expressions choisies par Tolman (1994 : 324) pour illustrer cette bonne conduite, les filles apprennent très vite à être de « *nice girls* », puis, plus tard, des « *good women* », selon les modèles socialement prescrits.

2. Voire de la crainte qu'elles ont de leurs pulsions propres, menacées comme elles le sont par les avertissements et les mises en garde entourant la « première fois ».

3. Selon Philippe Hamon, « [t]out romancier est un encyclopédiste du normatif ; la relation aux règles, le *savoir-vivre* (au sens large de ce terme), avec son appareil de normes, de principes, de "manières" (de

acteurs sociaux qui traduisent un rapport au monde dans leurs œuvres de fiction¹, il apparaît pertinent de s'y intéresser pour prendre le pouls d'une situation sociale donnée. En ce qui a trait proprement au système de sexe/genre, le roman constitue ce que Teresa de Lauretis appelle une « technologie du genre » (2007), soit un système de représentation des significations culturelles attribuées à chacun des sexes.

Revenons d'abord sur l'analyse des *Fous de Bassan* d'Anne Hébert. Bien qu'elles sont soumises au silence ordonné par une conception des plus traditionnelles des rapports entre les hommes et les femmes reconduite dans le roman, Nora et Olivia sont explicitement présentées comme désirantes. Ayant incorporé depuis l'enfance des scénarios culturels basés sur la domination masculine, elles sont toutefois éventuellement amenées à se représenter en objets désirés. Si les deux jeunes filles prennent tour à tour le relais du discours narratif, faisant ainsi valoir leur subjectivité discursive, ce n'est que pour mieux dévoiler leur aliénation. Les scripts des contes de fées ayant façonné leur imaginaire, elles ont, au fil du temps, incorporé la position objectale, réclamant sur elles le regard de l'homme. Le désir que projettent Nora et Olivia sur leur cousin Stevens est également celui d'une reconnaissance, qui leur permettrait de s'inscrire à leur tour dans l'espace social public, auquel elles n'ont pas accès en tant que filles.

table et autres), de sanctions, d'évaluations et de canevas plus ou moins codés, qu'ils soient prohibitifs, prescriptifs ou permissifs, constitue le matériau et le sujet principal de tout roman » (1984 : 220).

1. Claude Duchet parle à ce propos de « socialité du texte » : « La socialité est d'autre part ce par quoi le roman s'affirme lui-même comme société, et produit en lui-même ses conditions de lisibilité sociale » (2011 : 84).

Néanmoins, les adolescentes font preuve d'une volonté de transgression des codes régissant la sexualité féminine. Nora en particulier subvertit les conduites attendues du genre féminin en adoptant une attitude active à l'égard de Stevens. Ce faisant, elle récuse nombre d'injonctions qui pèsent sur elle en raison de son sexe. Sa constitution en sujet agissant se bute toutefois au refus de Stevens de lui accorder la reconnaissance qu'elle demande (lui aussi étant imprégné des schémas de domination hétéronormatifs). Ce refus empêche toute réciprocité et conduit à l'aboutissement extrême de la domination masculine : la violence sexuelle et le meurtre. La non-reconnaissance de l'autre féminin dans *Les fous de Bassan* mène, au bout du compte, à sa destruction et annule toute potentialité d'expression d'une subjectivité féminine désirante.

Volkswagen blues de Jacques Poulin propose une vision plus égalitaire des rapports entre les sexes. D'une part, la juxtaposition du discours de la Grande Sauterelle sur l'histoire amérindienne et des métarécits de la découverte de l'Amérique narrés par Jack permet d'aménager un espace de reconnaissance sur le plan du discours. Ainsi, la dichotomie homme-blanc-dominant/femme-métisse-dominée est évacuée du roman pour laisser place à un rapport de réciprocité ou, à tout le moins, à une recherche de nouvelles connexions. D'autre part, l'inversion des rôles sexués donne lieu à une réinterprétation subjective des scripts sexuels traditionnels. En investissant davantage la sphère masculine, la Grande Sauterelle transgresse les prescriptions normatives réservées à son sexe. Elle invite ainsi explicitement Jack au rapport sexuel. La Grande Sauterelle fait également montre d'agentivité en reconfigurant à sa guise quelques situations sexuellement scriptées. Alors que le corps féminin se pose traditionnellement comme

objet de désir sur lequel sont projetés les fantasmes masculins (Dardigna, 1980), le personnage de la Grande Sauterelle se réapproprie sa signification érotique pour l'adapter à sa volonté. C'est ce qui se produit lorsqu'elle se présente à demi nue devant Jack dans leur chambre d'hôtel du YMCA. Par ailleurs, le fait que la situation érotique n'a pas lieu tant que la Grande Sauterelle ne prend pas l'initiative dépend tout autant du tempérament plutôt féminin de Jack. La spontanéité du personnage féminin, qui exprime ouvertement ses désirs, a même pour effet de le dérouter. Ainsi, l'expression de la sexualité, dans *Volkswagen blues*, ne répond plus à une conception masculine, où le désir féminin se pose « en miroir du désir masculin » (Dardigna, 1980 : 15) ; le roman donne plutôt à voir un sujet féminin sexuellement agentif, devant un sujet masculin, peu porteur, il est vrai, des traits de la masculinité normative.

Dans *L'île de la Merci* d'Élise Turcotte, les « scripts de l'agression sexuelle et de la violence » (Gagnon, [1991] 2008) occupent tout l'espace social depuis que quelques jeunes filles ont été retrouvées mortes assassinées dans l'île de la Merci. C'est en face de cet endroit qu'habite Hélène, personnage central du roman. Les scripts de violence, relayés par diverses instances (les journaux et la télévision) et quelques personnages (Viviane, la mère d'Hélène, et José, un client du garage où la jeune fille travaille), meublent l'imaginaire de l'adolescente au moment crucial où son désir pour les garçons s'éveille. Les femmes dans ce roman sont dessinées en tentatrices par les scénarios dominants, ce qui les rend coupables des actes de violence dont elles sont en réalité les victimes. Leur corps devient par le fait même un objet de honte sur lequel s'éprouve la toute-puissance du désir masculin. Ayant incorporé ces scénarios, qui nient aux femmes toute agentivité sexuelle,

Hélène se dissocie de son corps tout en refusant ses désirs. Le roman donne par ailleurs à voir les tentatives de l'adolescente de renverser cet ordre, qui condamne d'emblée le féminin. Hélène transgresse les interdits dictés par sa mère et investit la sphère masculine, cherchant ainsi à s'affirmer comme sujet. Si elle acquiert une certaine autonomie, son imaginaire, lui, demeure imprégné par les scripts dominants. Ainsi, bien que la relation avec Thomas permette d'ouvrir vers de nouveaux scripts, basés sur une reconnaissance mutuelle, le désir féminin reste définitivement marqué par la honte et subordonné à une volonté masculine.

Enfin, *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy interroge pour sa part les fondements mêmes du système de sexe/genre en mettant en scène une jeune fille contrainte par son père à incorporer une identité masculine. L'assimilation systémique entre sexe et genre est bel et bien réfutée dans le discours narratif : Alice se pense et s'énonce au masculin tant et aussi longtemps qu'elle demeure au domaine du père. Toutefois, tandis que le roman expose le caractère construit de l'identité de genre, il met en avant la notion d'identité « véritable »¹. Ainsi, bien qu'elle incorpore, puis performe les caractéristiques normatives de la masculinité, révoquant de ce fait toute différence identitaire qui la distinguerait de son frère, un traitement « autre » lui est réservé. Les viols répétés, perpétrés à l'endroit de l'adolescente par le frère, confirment, paradoxalement, son appartenance au sexe « femelle ». En dépit de son identité masculine, ses désirs sont irrémédiablement niés et la jeune fille reste la victime d'une domination sexuelle confortée par le régime

1. Paradoxe semblable à celui qu'on rencontre chez les personnes transsexuelles.

CONCLUSION

patriarcal en place. Au village, cette dynamique opposant le dominant et la dominée est momentanément évacuée grâce à la reconnaissance que confère l'inspecteur des mines à la narratrice. Alors que celui-ci lui révèle son appartenance au groupe des femmes, l'adolescente, n'ayant jamais incorporé, faute d'inculcation, la réserve et la passivité enseignées au féminin, fait montre de réactions spontanées (elle embrasse l'inspecteur la première, par exemple). La reconnaissance accordée par l'inspecteur ne la soustrait cependant pas complètement aux scripts patriarcaux. La découvrant enceinte, l'inspecteur la repousse, montrant de cette façon qu'il refuse que celle-ci ait *appartenu* à un autre homme, lui déniait du coup sa pleine autonomie. Le désir féminin, au bout du compte, se trouve voué à l'enfermement, consigné dans un récit indéchiffrable écrit par la narratrice à son retour au domaine du père.

Les cinq personnages d'adolescentes de notre étude cherchent à inscrire leur désir au sein de nouveaux scripts, fondés sur la reconnaissance intersubjective. Ceux-ci s'avèrent cependant toujours aux prises avec l'hypotexte hétéronormé, qui est le point de départ sans lequel ne peut se penser le déplacement ou la réécriture, et qui persiste en laissant des traces jusque dans les scénarios nouveaux. Rappelons tout de même les paroles éloquentes exprimées par le personnage de Nora :

C'est lui [Stevens] le chasseur et moi je tremble et je supplie quoique j'enrage d'être ainsi tremblante et suppliante en silence devant lui alors qu'il serait si facile de s'entendre comme deux personnes, égales entre elles, *dans l'égalité de leur désir* (FB : 127. Je souligne).

Si ce désir d'un rapport réciproque est partagé par tous les personnages féminins, le contexte idéologique et la

dynamique interpersonnelle mis en place dans les œuvres ne le permettent pas dans tous les cas. Selon la lecture que Judith Butler fait de la relation intersubjective, comme la théorise Jessica Benjamin, la reconnaissance s'établirait d'abord au moyen de la communication :

La reconnaissance n'est ni un acte que l'on performe, ni un événement littéral lors duquel nous « voyons » l'Autre et « sommes vus » par lui. Elle passe par la communication, avant tout verbale mais pas exclusivement, dans laquelle les sujets sont transformés par la pratique communicationnelle à laquelle ils prennent part (Butler, 2006 : 156).

Or, cette communication durable de sujet à sujet semble quasi absente des quatre romans étudiés. Le désir de Nora et d'Olivia achoppe sur le refus de Stevens de les reconnaître comme sujets. Le discours de Nora, évoqué plus haut, est ainsi exempt de destinataire. L'expression du désir des adolescentes est également compromise par leur incorporation de la position objectale, confortée par la misogynie de Stevens et par l'ensemble des dispositifs idéologiques (dont font partie les scénarios et les scripts culturels/sexuels). L'agentivité sexuelle d'Hélène, la protagoniste de *L'île de la Merci*, est de la même façon empêchée par l'incorporation de la honte et de la culpabilité qui socialement imprègnent le corps et le désir féminins. Son imaginaire obéissant à des scripts patriarcaux, qui définissent les femmes à la fois en tentatrices et en victimes potentielles des violences d'un prédateur masculin, elle ne peut exprimer ouvertement son désir. Il en va de même pour la narratrice de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* qui, d'abord reconnue comme sujet par l'inspecteur des mines, est finalement rejetée par ce dernier pour les

raisons que l'on sait. Son désir est ensuite crypté dans un récit illisible, ce qui mène ainsi à l'échec de toute communication. La seule exception à cette assertion est *Volkswagen blues*, dont l'appareil discursif légitime les discours de l'un et de l'autre. Cette réciprocité étant établie sur le plan du discours, la Grande Sauterelle peut non seulement *énoncer*, mais aussi *agir* son désir, et cette autonomie de la parole et de l'action rend à son tour possible l'autonomie du corps. Le message est *reçu* par le personnage masculin, ce qui instaure la communication nécessaire à la reconnaissance.

Le corpus choisi pour notre étude amène par ailleurs à établir une comparaison entre les œuvres écrites par des femmes et celles écrites par des hommes. Au terme de l'analyse, on voit que les romans écrits par des femmes reconduisent une idéologie traditionnelle, tout en mettant en scène des personnages féminins désireux de subvertir les scénarios dominants qui pèsent sur elles. Ces dispositions idéologiques contribuent de la sorte à remettre en question, si ce n'est à récuser, les schèmes de pensée dominants. Les romans écrits par des hommes, quant à eux, présentent des personnages féminins qui font montre soit d'une grande subjectivité désirante et sexuelle, soit de l'aliénation qu'entraîne l'incorporation de scripts issus de la division bicatégorique des genres sexuels. D'un côté, l'agentivité notable de la Grande Sauterelle nous semble résulter de la projection sur le personnage féminin de la subjectivité de l'auteur masculin. Le musellement des désirs est ainsi plus présent chez Jack, caractérisé par le féminin. D'un autre côté, le personnage d'Alice montre la complexité des rapports entre les genres. Élevée en « garçon », elle affiche une autonomie de pensée et d'action en même temps qu'elle est violée à répétition par son frère, ce

qui confirme son appartenance au groupe des femmes. Après qu'elle eut été redéfinie en « fille » sous le regard de l'inspecteur, le roman donne à voir sa réification, alors qu'elle modèle son désir à partir des scripts reconduits par les contes de fées.

Il appert que la majorité des personnages d'adolescentes de ce corpus sont dessinés de façon à mettre au jour la défaillance des discours dominants sur le sexuel. Les œuvres choisies donnent à voir des jeunes filles foncièrement désirantes, qui tentent par diverses stratégies de se libérer des injonctions qui pèsent sur elles afin de parvenir à exprimer leur agentivité sexuelle. Mais, comme nous l'avons déjà souligné, obéir aux pulsions du corps et exprimer librement ses désirs est encore, pour les jeunes filles, lourd de conséquences. Cela vient du poids des scripts sexuels traditionnels reconduits dans le social, qui ne reconnaissent pas aux femmes et aux filles la légitimité de leurs désirs, et qui imposent le silence sur leur sexualité. Toutefois, bien que l'analyse effectuée ici nous amène à faire face à une réalité sociale pour le moins pessimiste, cette affirmation de Butler contribue à insuffler de l'espoir aux conclusions de cette étude :

[...] même si la « méreconnaissance » [*misrecognition*] survient parfois, elle n'est pas une caractéristique constitutive de la réalité psychique et [...] elle n'est pas insurmontable, comme Lacan l'a soutenu. Ainsi, la reconnaissance, considérée comme préservée de toute « méreconnaissance », a non seulement le devoir [*sic*] triompher, mais aussi le pouvoir de triompher (2006 : 156).

La « méreconnaissance » du désir des femmes est issue d'un système *construit*, et donc réfutable et surmontable :

CONCLUSION

le contre-exemple dont on dispose, celui de la Grande Sauterelle de Poulin, est là pour le rappeler. Et Thomas, personnage masculin principal de *L'île de la Merci*, montre bien que certains garçons et certains hommes sont prêts à entamer des rapports qui outrepassent les limites des scripts traditionnels, permettant ainsi aux filles et aux femmes d'exprimer plus librement leurs désirs. Encore faut-il cependant que celles-ci soient prêtes à s'aventurer hors des schémas préétablis qui colonisent leur imaginaire.

La mise en récit des enjeux du désir et de la sexualité adolescents témoigne certainement d'une politique sexuelle dont il y aurait encore beaucoup à dire. Il a surtout été question des toutes premières expériences sexuelles. Qu'en est-il, cependant, des suivantes, que l'on retrouve peu dans les œuvres littéraires ? Si la perte de la virginité constitue un moment « dramatique » de l'entrée dans la vie sexuelle en raison de l'aura de mystère qui l'entoure, et qui fait naître à son endroit nombre de craintes, les expériences subséquentes permettent-elles de « dédramatiser » le rapport des adolescentes à leur propre sexualité ? L'objet fantasmé reste-t-il le même ou change-t-il en raison de l'incorporation continue de scénarios divers, parfois contraires aux scripts dominants ? Notre analyse, élaborée à partir des trois variables que sont le désir, le féminin et l'adolescence, soit trois éléments auxquels sont socialement accolées différentes significations qui posent souvent problème, laisse ainsi place à d'autres lectures qui, chacune, contribuent à révéler les profondes lacunes du discours hégémonique sur le genre et la sexualité.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS ÉTUDIÉ

- HÉBERT, Anne (1982), *Les fous de Bassan*, Paris, Seuil.
- POULIN, Jacques ([1984] 1998), *Volkswagen blues*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud. (Coll. « Babel ».)
- SOUCY, Gaétan ([1998] 2000), *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal compact ».)
- TURCOTTE, Élise (1997), *L'île de la Merci*, Montréal, Leméac.

OUVRAGES CITÉS

- ALBANESI, Heather Powers (2010), *Gender and Sexual Agency : How Young People Make Choices about Sex*, Lanham, Lexington Books.
- ANCRENAT, Anne (1999), « La galerie des ancêtres dans *Les fous de Bassan* », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 1, p. 9-28.
- ARCAN, Nelly (2007), « L'enfant dans le miroir », Montréal, Marchand de feuilles.
- BAJOS, Nathalie, et Michel BOZON (2008), *Enquête sur la sexualité en France. Pratiques, genre et santé*, Paris, La Découverte.
- BARRY, Kathleen (1979), *Female Sexual Slavery*, Upper Saddle River, Prentice-Hall.

- BEAUVOIR, Simone de ([1949] 2010), *Le deuxième sexe*, t. 1 : *Les faits et les mythes*, t. II : *L'expérience vécue*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- BENJAMIN, Jessica (1988), *The Bonds of Love. Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*, New York, Pantheon Books.
- BENJAMIN, Jessica ([1988] 1992), *Les liens de l'amour*, trad. de l'anglais par Madeleine Rivière, Paris, Métailié.
- BENJAMIN, Jessica (1998), *Shadow of the Other. Intersubjectivity and Gender in Psychoanalysis*, Londres, Routledge.
- BISHOP, Neil B. (1984), « Distance, point de vue, voix et idéologie dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert », *Voix et images*, vol. 9, n° 2, p. 113-129.
- BOISCLAIR, Isabelle (2004a), « La figure de la femme sauvage », dans Martin DORÉ et Doris JAKUBEC (dir.), *Deux littératures francophones en dialogue. Du Québec et de la Suisse romande*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 95-107.
- BOISCLAIR, Isabelle (2004b), *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Littérature(s) ».)
- BOISCLAIR, Isabelle (2007), « Masculinité et maternage dans *Le vieux chagrin* de Jacques Poulin », *Voix et images*, vol. 32, n° 2, p. 49-61.
- BOISCLAIR, Isabelle, et Catherine DUSSAULT FRENETTE (2013), *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal, Remue-ménage.
- BOISCLAIR, Isabelle, et Lori SAINT-MARTIN (2006), « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Recherches féministes*, vol. 19, n° 2, p. 5-27.

BIBLIOGRAPHIE

- BOIVIN, Aurélien (1995), « *Volkswagen blues* ou la recherche d'identité », *Québec français*, n° 97, p. 90-93.
- BOURDIEU, Pierre (1998), *La domination masculine*, Paris, Seuil.
- BOZON, Michel (1993), « L'entrée dans la sexualité adulte : le premier rapport et ses suites », *Population*, « Sexualité et sciences sociales », n° 5, p. 1317-1352.
- BUTLER, Judith ([1990] 2005), *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte.
- BUTLER, Judith ([1997] 2004), *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam.
- BUTLER, Judith ([2004] 2006), *Défaire le genre*, traduit de l'anglais par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam.
- CHEVALLIER, Philippe (2011), « Tant que nous lirons mal Frantz Fanon... », *L'Express*, 25 octobre. [En ligne], [http://www.lexpress.fr/culture/livre/frantz-fanon-une-vie_1042486.html], (18 décembre 2014).
- CONDON, Stéphanie, Marylène LIEBER et Florence MAILLOCHON (2005), « Insécurité dans les espaces publics : comprendre les peurs féminines », *Revue française de sociologie*, vol. 46, n° 2, p. 265-294.
- CÔTÉ, Nicole (2006), « *L'île de la Merci*, ou comment éviter le désastre », *Voix et images*, vol. 31, n° 3, p. 47-58.
- DARDIGNA, Anne-Marie (1980), *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, François Maspero.
- DELORME, Wendy (2007), *Quatrième génération*, Paris, Grasset.
- DELORME, Wendy (2009), *Insurrection ! En territoire sexuel*, Vauvert, Au Diable Vauvert.
- DI CECCO, Daniela (2000), *Entre femmes et jeunes filles. Le roman pour adolescentes en France et au Québec*, Montréal, Remue-ménage.

- DORAIS, Michel (1999), *Éloge de la diversité sexuelle*, Montréal, VLB.
- DUCHET, Claude (2011), *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens avec la sociocritique*, Paris, Honoré Champion.
- FIRESTONE, Shulamith ([1970] 1972), *La dialectique du sexe. Le dossier de la révolution féministe*, traduit de l'américain par Sylvia Gleadow, Paris, Stock.
- FOUCAULT, Michel (1976), *Histoire de la sexualité*, t. I: *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1984a), *Histoire de la sexualité*, t. II: *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1984b), *Histoire de la sexualité*, t. III: *Le souci de soi*, Paris, Gallimard.
- GAGNON, John H., et William SIMON (1973), *Sexual Conduct : The Social Sources of Human Sexuality*, Chicago, Aldine Books.
- GAGNON, John H. ([1991] 2008), *Les scripts de la sexualité : essais sur les origines culturelles du désir*, traduit de l'anglais par Marie-Hélène Bourcier avec Alain Giami, Paris, Payot.
- GAGNON, John H. (1999), « Les usages explicites et implicites de la perspective des scripts dans les recherches sur la sexualité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 128, p. 73-79.
- GRUZINSKI, Serge (1988), *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des histoires »).
- GUILLAUMIN, Colette (2002), *L'idéologie raciste. Genèse et langage actuel*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio essais ».)

BIBLIOGRAPHIE

- GUILLEMETTE, Lucie (1997), « Pour une nouvelle lecture des *Fous de Bassan* d'Anne Hébert : l'Amérique et ses parcours discursifs », *Voix et images*, vol. 22, n° 2, p. 334-354.
- GUILLEMETTE, Lucie (2005a), « Les figures féminines de l'adolescence dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert. Entre le mythe du prince charmant et l'agentivité », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 8, n° 2, p. 153-177.
- GUILLEMETTE, Lucie (2005b), « L'adolescente et les marques d'agentivité dans *Le temps sauvage* d'Anne Hébert : une expérience de l'altérité », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 6, p. 69-80.
- GUIRAUD, Sophie (2014), « Montpellier : nouvelle alerte à la puberté précoce », Midi Libre, [En ligne], [<http://www.midi-libre.fr/2014/05/01/puberte-precoce-nouvelle-alerte,855685.php>], (3 juillet 2014).
- HAMON, Philippe (1984), *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Écriture ».)
- HAVERCROFT, Barbara (1999), « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, p. 93-113.
- HUERRE, Patrice, Martine PAGAN-REYMOND et Jean-Michel REYMOND ([1997] 2003), *L'adolescence n'existe pas*, Paris, Odile Jacob.
- HUSTON, Nancy (1990), *Journal de la création*, Paris, Seuil.
- IRIGARAY, Luce (1977), *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit. (Coll. « Critique ».)
- JOSEPH, Sandrina (2009), *Objets de mépris, sujets de langage*, Montréal, XYZ. (Coll. « Théorie et littérature ».)
- KINSEY, Alfred, et al. (1948), *Sexual Behavior in the Human Male*, Philadelphie, Saunders.

- KINSEY, Alfred, *et al.* (1953), *Sexual Behavior in the Human Female*, Philadelphie, Saunders.
- LAGRANGE, Hugues (1997), « Conditions du passage à l'acte », dans Hugues LAGRANGE (dir.), *L'entrée dans la sexualité : le comportement des jeunes dans le contexte du sida*, Paris, La Découverte, p. 157-182.
- LAMY, Suzanne (1979), *D'elles*, Montréal, L'Hexagone.
- LANDOWSKI, Eric (1997), *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Formes sémiotiques ».)
- LANG, Marie-Ève (2011), « L'“agentivité sexuelle” des adolescentes et des jeunes femmes : une définition », *Recherches féministes*, vol. 24, n° 2, p. 189-209.
- LAURETIS, Teresa de (2007), « La technologie du genre », dans *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, traduit de l'anglais de Marie-Hélène Bourcier, Paris, La Dispute, p. 37-94. (Coll. « Le genre du monde ».)
- LAVIGNE, Julie (2014), *La traversée de la pornographie. Politique et érotisme dans l'art féministe*, Montréal, Remue-ménage.
- LE BRETON, David ([2004] 2008), *L'interactionnisme symbolique*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Quadriges Manuels ».)
- LHOMOND, Brigitte (2009), « Similitudes et divergences : les premières relations sexuelles des filles et des garçons », dans Elsa DORLIN et Éric FASSIN (dir.), *Genres et sexualités*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, p. 161-170. (Coll. « En actes ».)
- LIPIANSKY, E. M. (1990), « Identité subjective et interaction », dans Carmel CAMILLERI *et al.*, *Stratégies identitaires*, Paris,

BIBLIOGRAPHIE

- Presses universitaires de France, p. 173-211. (Coll. « Psychologie d'aujourd'hui ».)
- MAILLOCHON, Florence (1999), « Entrée dans la sexualité, sociabilité et identité sexuée », dans Yannick LEMEL et Bernard ROUDET (dir.), *Filles et garçons jusqu'à l'adolescence. Socialisations différentielles*, Paris, L'Harmattan, p. 269-301. (Coll. « Débats Jeunesses ».)
- MASTERS, W. H., et V. E. JOHNSON (1966), *Human Sexual Response*, Boston, Little, Brown.
- MATHIEU, Nicole-Claude (1991), *L'anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe*, Paris, Côté-femme.
- MILLETT, Kate (1971), *La politique du mâle*, Paris, Stock.
- MILOT, Louise (1984), « Quand les "beaux rêves" tournent au "blues". Le Volkswagen de Jacques Poulin », *Lettres québécoises*, n° 35, automne, p. 15-17.
- MONTPETIT, Caroline (2014), « Devenir femme trop tôt. La puberté hâtive, un phénomène encore mal connu », *Le Devoir*, 30 septembre, [En ligne], [<http://web2.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/419763/devenir-femme-trop-tot>], (20 octobre 2014).
- PAIN, Rachel H. (1997), « Social geographies of women's fear of crime », *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 22, n° 2, p. 231-244.
- PATERSON, Janet M. (2004), « Métissage et altérité : Volkswagen blues et La petite fille qui aimait trop les allumettes », dans *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Littérature(s) ».)

- PECHRIGGL, Alice (2000), *Corps transfigurés. Stratifications de l'imaginaire des sexes/genres*, t. 1 : *Du corps à l'imaginaire civique*, Paris, L'Harmattan. (Coll. « Ouverture philosophique ».)
- PECHRIGGL, Alice (2001), *Corps transfigurés. Stratifications de l'imaginaire des sexes/genres*, t. 2 : *Critique de la métaphysique des sexes*, Paris, L'Harmattan. (Coll. « Ouverture philosophique ».)
- PRECIADO, Beatriz (2008), *Testo junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Grasset.
- PROKHORIS, Sabine (2000), *Le sexe prescrit. La différence sexuelle en question*, Paris, Aubier/Flammarion. (Coll. « Champs ».)
- QUENTEL, Jean-Claude (2011), *L'adolescence aux marges du social*, Bruxelles, Fabert. (Coll. « Temps d'arrêt/Lectures ».)
- RANDALL, Marylin (1989), « Les énigmes des *Fous de Bassan* : féminisme, narration et clôture », *Voix et images*, vol. 15, n° 1, p. 66-82.
- RENOTON-LÉPINE, Claude (2012), *La construction identitaire des adolescentes face au genre*, Paris, L'Harmattan. (Coll. « Savoir et formation », série « Genre et éducation ».)
- RICH, Adrienne (1981), « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne », *Nouvelles questions féministes*, n° 1, p. 15-43.
- ROUSSOS, Katherine (2007), *Décoloniser l'imaginaire. Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*, Paris, L'Harmattan. (Coll. « Bibliothèque du féminisme ».)
- RUBIN, Gayle ([1975] 1998), *L'économie politique du sexe : transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre*, tra-

BIBLIOGRAPHIE

- duit de l'anglais par Nicole-Claude Mathieu, Paris, Cahiers du Cedref, n° 7.
- RUBIN, Gayle S., et Judith BUTLER (2001), *Marché au sexe*, Paris, Epel.
- SAINT-MARTIN, Lori (1989), *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, Québec, Les Cahiers de recherche du GREMF.
- SAINT-MARTIN, Lori (2008), « Mort de la mère, loi du père et nouvelle mixité à créer : Anne Hébert, Gaétan Soucy, Jean-François Beauchemin », dans Isabelle BOISCLAIR (dir.), *Nouvelles masculinités (?). L'identité masculine et ses mises en question dans la littérature québécoise*, Québec, Éditions Nota bene, p. 119-147.
- SMART, Patricia (1988), *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique. (Coll. « Littérature d'Amérique ».)
- SUHONEN, Katri (2009), *Prêter la voix. La condition masculine et les romancières québécoises*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Essais critiques ».)
- THOMPSON, Sharon (1990), « Putting a big thing in a little hole : Teenage girls' accounts of sexual initiation », *Journal of Sex Research*, n° 27, p. 341-361.
- TOLMAN, Deborah L. (1994), « Doing desire. Adolescent girls' struggles for/with sexuality », *Gender and Society*, vol. 8, n° 3, p. 324-342.
- TOLMAN, Deborah L. (2002), *Dilemmas of Desire. Teenage Girls Talk about Sexuality*, Cambridge, Harvard University Press.

L'EXPRESSION DU DÉsir AU FÉMININ

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

WAELTI-WALTERS, Jennifer (1982), *Fairy Tales and the Female Imagination*, Montréal, Eden Press.

WOOLF, Virginia ([1929] 1992), *Une chambre à soi*, Paris, Denoël.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	7
CHAPITRE 1 <i>LES FOUS DE BASSAN.</i> HÉGÉMONIE PATRIARCALE ET NÉGATION DU DÉSIR FÉMININ	25
CHAPITRE 2 <i>VOLKSWAGEN BLUES.</i> RÉÉCRITURE DES NORMES SEXUELLES ET ÉLABORATION D'UN MODÈLE DE RÉCIPROCITÉ	59
CHAPITRE 3 <i>L'ÎLE DE LA MERCI.</i> FEMMES VICTIMES ET HONTE DU DÉSIR	87
CHAPITRE 4 <i>LA PETITE FILLE QUI AIMAIT TROP LES ALLUMETTES.</i> D'UN RÉGIME À UN AUTRE : IMPASSE DU DÉSIR FÉMININ	117
CONCLUSION	145
BIBLIOGRAPHIE	159

COLLECTION « CONVERGENCES »

TITRES RÉCENTS

- Manon AUGER et Marina GIRARDIN (dir.), *Entre l'écrivain et son œuvre. In(ter)férences des métadiscours littéraires*
- Marie-Andrée BEAUDET *et al.* (dir.), *Les oubliés du romantisme*
- Marie-Andrée BEAUDET, Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Présences de Ducharme*
- Réjean BEAUDOIN, Annette HAYWARD et André LAMONTAGNE, *Bibliographie de la critique de la littérature québécoise au Canada anglais (1939-1989)*
- Jean-Pierre BERTRAND et François HÉBERT (dir.), *L'universel Miron*
- Edward D. BLODGETT et Claudine POTVIN (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*
- Antoine BOISCLAIR et Vincent C. LAMBERT (dir.), *Lignes convergentes. La littérature québécoise à la rencontre des arts visuels*
- Aurélien BOIVIN et Gwénaëlle LUCAS (dir.), *Marie Le Franc. La rencontre de la Bretagne et du Québec*
- Robert DION (dir.), *Cahiers d'Agonie. Essais sur un récit de Jacques Brault*
- Robert DION *et al.* (dir.), *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*
- Robert DION *et al.* (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*
- Robert DION *et al.* (dir.), *Vies en récits. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*
- Sébastien DULUDE, *Esthétique de la typographie. Roland Giguère, les Éditions Erta et l'École des arts graphiques*
- François DUMONT (dir.), *La pensée composée. Formes du recueil et constitution de l'essai québécois*
- François HÉBERT et Nathalie WATTEYNE (dir.), *Précarités de Brault*
- Hélène JACQUES, Karim LAROSE et Sylvano SANTINI (dir.), *Sens commun. Expérience et transmission dans la littérature québécoise*
- Jacinthe MARTEL (dir.), *Archives littéraires et manuscrits d'écrivains*
- Jacinthe MARTEL (dir.), *Répertoire des archives littéraires et des manuscrits d'écrivains*

Marilyn RANDALL, avec la collaboration de Mirela PARAU, *Les femmes dans l'espace rebelle. Histoire et fiction des rébellions de 1837 et 1838*

Irène ROY (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*

Denis SAINT-JACQUES (dir.), *L'artiste et ses lieux. Les régionalismes de l'entre-deux-guerres face à la modernité*

Denis SAINT-JACQUES (dir.), *Que vaut la littérature ?*

Denis SAINT-JACQUES (dir.), *Tendances actuelles en histoire littéraire canadienne*

Jeanette DEN TOONDER (dir.), *Les voix du temps et de l'espace*

Révision : Isabelle Bouchard
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : KX3 Communication

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boul. Saint-Laurent
Montréal (Québec) H2X 2V4
Téléphone : 514 499-0072 Télécopieur : 514 499-0851
Distribution : SOCADIS

Diffusion pour la France et la Belgique :
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)
30, rue Gay-Lussac, 75005 Paris
France
<http://www.librairieduquebec.fr>
Téléphone : (33 1) 43 54 49 02 Télécopieur : (33 1) 43 54 39 15

Éditions Nota bene
4067, boul. Saint-Laurent, bureau 202
Montréal (Québec) H2W 1Y7
nbe@videotron.ca
www.groupenotabene.com

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
À MONTMAGNY (QUÉBEC)
EN NOVEMBRE 2015
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE



Ce livre est imprimé sur du papier silva 100 % recyclé.

Dépôt légal, 4^e trimestre 2015
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Les schémas sociaux de la sexualité, dans une société régie par le pouvoir patriarcal, s'élaborent selon une perspective androcentrée, laquelle nie aux femmes et aux filles la pleine légitimité de leurs désirs. Longtemps posées comme objets du regard et du désir masculins, les femmes, accédant à la subjectivité littéraire, redéfinissent depuis peu leur rapport au désir et à la sexualité. Or cette récente prise de parole des écrivaines en la matière ébranle la mise en œuvre des codes sexuels normatifs reconduits tant dans les œuvres des femmes elles-mêmes que dans celles des hommes.

Considérant les premières expériences sexuelles comme déterminantes à l'égard de la construction de l'identité sexuée, le présent ouvrage interroge la représentation du désir féminin chez des personnages d'adolescentes tirés de quatre romans québécois contemporains: *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert (1982), *Volkswagen blues* de Jacques Poulin (1984), *L'île de La Merci* d'Élise Turcotte (1997) et *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy (2000).

Catherine Dussault Frenette est doctorante en littérature à l'Université de Sherbrooke. Elle a codirigé, avec Isabelle Boisclair, l'ouvrage *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations* (Remue-ménage, 2013). Elle a publié des articles dans les revues *Spirale*, *Recherches féministes* et *Les Cahiers de l'IREF*.

Prix de la recherche émergente du Centre de recherche
interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRIICQ)

C o l l e c t i o n

CONVERGENCES

ISBN : 978-2-89518-516-1



9 782895 185161

www.groupenotabene.com