



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

**FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES**



**FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES**

Valérie Bouchard

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

M.A. (lettres françaises)

GRADE / DEGREE

Département des lettres françaises

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

Femme-sujet ou femme-objet. Le corps féminin chez Marie-Sissi Labrèche, Nelly Arcan et Clara Ness

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Mme. Lucie Joubert

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

L. Hotte

R. Yergeau

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

**Femme-sujet ou femme-objet.
Le corps féminin chez Marie-Sissi Labrèche, Nelly Arcan et Clara Ness**

Valérie Bouchard

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise

Département des lettres françaises
Faculté des Arts
Université d'Ottawa

©Valérie Bouchard, Ottawa, Canada, 2007.



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

ISBN: 978-0-494-34057-8

Our file Notre référence

ISBN: 978-0-494-34057-8

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice de thèse, Mme Lucie Joubert, qui m'a guidée tout au long du processus de rédaction et de correction. Son expertise, ses connaissances, ses bonnes idées et aussi sa patience ont contribué au bon déroulement du projet. Son enthousiasme et l'intérêt qu'elle a porté à cette thèse ont rendu le travail encore plus agréable et motivant.

J'aimerais aussi remercier l'adjointe scolaire du deuxième cycle du Département des lettres françaises, Mme Jocelyne Gaumond, pour son soutien et ses encouragements.

Résumé

Femme-sujet et femme-objet.

Le corps féminin chez Marie-Sissi Labrèche, Nelly Arcan et Clara Ness

Dans plusieurs romans québécois récents, nous observons une tendance chez les auteurs féminins à exploiter le corps de la femme dans des écrits, souvent à connotation érotique. Ce corps devient un outil de séduction et sert au personnage féminin dans une quête quelconque (attention, affection, admiration, etc.) Cette approche surprend si nous considérons la démarche entreprise par les féministes des années 1970-80 pour libérer la femme de l'emprise qu'exerçaient les hommes sur son corps et pour la faire passer d'objet à sujet, entre autres au sein d'une littérature féministe. Nous abordons donc, dans cette analyse d'œuvres de nouvelles écrivaines, la conception du personnage féminin ainsi que son rôle, pour savoir si ce dernier renvoie à une fonction de sujet ou s'il exerce plutôt un retour à la fonction d'objet, idéologie véhiculée par les valeurs patriarcales. À l'aide de romans contemporains, *Borderline* de Marie-Sissi Labrèche, *Putain* de Nelly Arcan et *Ainsi font-elles toutes* de Clara Ness, nous constatons que les personnages féminins donnent l'impression d'être sujets par la façon dont ils usent de leur corps pour se forger une identité et une personnalité forte. Par contre, les romancières récupèrent des idées misogynes entourant la femme, la ramenant à sa condition de femme-objet dont le corps sert au plaisir des hommes. Des études sur l'érotisme et la pornographie permettent de déterminer les limites et les différences entre ce qui est conçu pour le regard masculin et ce qui renvoie aux intérêts féminins. De plus, les théories sur l'agentivité qui étudient le pouvoir et le contrôle qu'exercent les personnages féminins sur leur propre vie nous permettent de mieux délimiter les frontières entre femme-objet, femme-objet « volontaire » et « assumée » et femme-sujet.

TABLE DES MATIÈRES

PAGE TITRE.....	i
REMERCIEMENTS.....	ii
RÉSUMÉ.....	iii
TABLE DES MATIÈRES.....	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1. <i>Borderline</i> de Marie-Sissi Labrèche : la folie en héritage	
Introduction.....	12
L'héritage intergénérationnel.....	12
Le regard masculin.....	19
Soumission ou contrôle.....	24
Lesbianisme, désir et rapport de force.....	34
CHAPITRE 2. <i>Putain</i> de Nelly Arcan : la femme(-putain) au centre d'un discours patriarcal	
Introduction.....	41
Le regard masculin.....	43
La beauté féminine et la rivalité.....	48
Figure patriarcale : le « masculin » de la narratrice.....	55
La figure maternelle comme obstacle.....	58
Le corps-objet.....	61
La relation putain/client.....	63
Une écriture de la mort.....	66
CHAPITRE 3. <i>Ainsi font-elles toutes</i> de Clara Ness : femme-écrivaine, femme-sujet	
Introduction.....	69
Le double genre.....	71
Le corps de la femme.....	76
Libération sexuelle au féminin.....	81
Les conquêtes et les défis.....	85
La femme regardée : de l'ironie ?.....	89
Le plaisir de l'érotisme au féminin à travers l'écriture.....	92
CONCLUSION.....	97
BIBLIOGRAPHIE.....	104

Introduction

Le personnage féminin est mis en scène depuis toujours en littérature. La femme, nous l'avons vu au fil des ans et nous le voyons encore, est détaillée, scrutée à la loupe. Longtemps presque exclusivement la muse des hommes, elle était « pensée », « inventée » par les auteurs masculins. Ce statut « passif » d'objet fantasmé a été revu et repensé par les féministes¹, qui, à travers l'écriture, ont transformé l'image et la « fonction » féminine, celles d'objet ou de corps-objet, afin que la femme puisse accéder à la fonction de sujet et avoir la maîtrise de sa vie, en littérature comme dans la vie. Dans la société, les militantes féministes « réalisent que sur le plan des relations hommes-femmes, l'égalité n'est pas au rendez-vous. C'est un leurre. Ces rapports ne pourront être modifiés sans un changement radical de la société² ».

Ces luttes féministes ont eu un impact sur la société québécoise vis-à-vis du statut de la femme et de la place qu'elle y occupait. Elles ont amené des changements importants dans plusieurs domaines, notamment dans la perception que la majorité avait du corps féminin et de sa sexualité. De même, ces luttes féministes visaient, pour les femmes, à conquérir une autonomie et à échapper, ainsi, au statut d'objet auquel elles étaient soumises depuis toujours. Le mouvement féministe, donc, a ébranlé toute l'idéologie patriarcale; il a remis en question les fonctions que le patriarcat attribuait à la femme (la mère qui enfante et qui élève les enfants, principalement). En fait, les autres avenues étaient traditionnellement peu nombreuses et renvoyaient à des « fonctions » connotées négativement : les femmes qui ne se mariaient pas demeuraient « vieilles

¹ Du côté québécois, on pense, par exemple, à Nicole Brossard, France Théoret, Louky Bersianik.

² Micheline Dumont et Louise Toupin, « Introduction » dans *La pensée féministe au Québec*, Micheline Dumont et Louise Toupin (dir.), Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2003, p. 32.

filles » ou devenaient religieuses. Bref, le féminisme a renversé cette distribution limitée des rôles en amenant, sur le plan littéraire, des changements quant à l'importance des femmes au sein d'une société égalitaire.

Par ailleurs, dans le domaine littéraire en place après les années 60, nous notons des échos de ces changements du statut des femmes. Désormais, dans plusieurs textes écrits par des femmes, les personnages féminins prennent une forme nouvelle. La plupart d'entre eux présentent une image forte, différente³. Certaines romancières ont dépeint les femmes en modifiant leur représentation initiale :

D'une part, les textes féminins donnent préséance à l'exploration et à la découverte du moi féminin, à peine connu jusqu'alors parce que refoulé, censuré ou perdu. D'autre part, ils se distinguent par une volonté de déconstruction de l'image de la femme en place. Il s'agit là d'un tournant aussi décisif que radical dans nos lettres, tournant qui ouvre la voie aux écrivaines féministes des décennies ultérieures⁴.

La tendance contemporaine

Aujourd'hui, quarante ans plus tard, les jeunes écrivaines québécoises bénéficient de ces changements amenés et instaurés par les pionnières. Plusieurs d'entre elles optent pour l'exploration du personnage féminin, étalant des épisodes de la vie de ce dernier au grand jour. Elles décortiquent, d'une certaine manière, l'existence de narratrices comme protagonistes principales qui grandissent à travers cette littérature à vocation quelquefois thérapeutique. Sont mis en scène des personnages féminins qui circulent dans un univers où ils peuvent *libérer* leur sexualité en ayant plusieurs amants et amantes. À première vue, ces écrits surprennent par leur hypersexualisation du corps féminin et la réduction de

³ Par exemple, le texte de Louky Bersianik, *L'Euguélonne*, Montréal, Stanké, 1976 ou la pièce de théâtre de Denise Boucher, *Les fées ont soif*, Montréal, Éditions Intermèdes, 1979.

⁴ Anne Brown, « Brèves réflexions sur le roman féminin québécois à l'heure de la révolution tranquille » dans *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois, tome I*, Lori Saint-Martin (dir.), Montréal, XYZ éditeur, 1992, p. 152.

la femme à son corps, sans plus. La lectrice (féministe), à la suite de cette première lecture, peut ressentir un malaise face aux propos que comportent ces romans puisque les personnages féminins y sont dépeints dans un contexte d'objectivation sexuelle. Pouvons-nous considérer ces textes comme un retour du balancier ? Il semble que les jeunes femmes décrites dans ces nouveaux romans reviennent à des rôles de soumission, ce qui nous apparaît contraignant et contraire aux objectifs des pionnières. Ces auteures (par exemple, Marie-Rasberry, Nelly Arcan, Marie-Sissi Labrèche, Clara Ness) intriguent par leur description explicite et leur exploitation de la sexualité féminine. Chacune d'entre elles, mais de diverses façons, met en scène le corps (objet ou sujet) de la femme à travers maintes rencontres sexuelles.

Cette analyse propose une lecture féministe de trois œuvres sélectionnées dans le but de mieux situer cette nouvelle mise en scène du corps féminin. Des questions orienteront notre étude : cette célébration du corps féminin est-elle un prolongement des luttes féministes qui ont cherché à redonner aux femmes le contrôle sur leur corps ? Ou est-ce un retour aux valeurs patriarcales dans des narrations qui renouent avec les stéréotypes de la femme soumise, et qui donnent à lire des images de femmes définies uniquement par le regard masculin ? Certains éléments permettent d'y répondre, soit la frontière ténue entre le genre érotique/pornographique, la représentation du corps féminin et l'agentivité. Il est important de noter que ces théories seront présentées et définies en introduction seulement et que, par conséquent, aucun chapitre théorique ne figurera dans cette thèse. Les enjeux traités dans les trois romans étant différents, nous avons préféré

intégrer les notions théoriques au sein de chaque chapitre dans le but d'en faire un usage plus précis et spécifiques à chaque œuvre.

L'érotisme et la pornographie

Étant donné que les œuvres à l'étude privilégient des narrations qui exploitent la sexualité, on peut se demander si elles sont érotiques ou pornographiques. La frontière est ténue. Les définitions de Gloria Steinem de l'érotisme ainsi que de la pornographie permettent d'en délimiter les contours dans les romans. À sa suite, nous considérerons l'érotisme en tant que « forme d'expression sexuelle mutuellement satisfaisante entre des individu-e-s qui ont suffisamment de pouvoir pour être là de leur plein gré⁵ ». Les personnages doivent donc avoir le choix et assumer une participation volontaire à l'acte sexuel en tant que tel pour que l'on puisse définir comme érotiques leurs relations sexuelles. Les scènes

peuvent ou non éveiller un souvenir sensoriel chez la personne qui les regarde, ou être assez créatrices pour donner à l'inconnu l'apparence du réel; mais elles n'exigent pas que nous nous identifions à un conquérant ou à une victime. Elles sont véritablement sensuelles et peuvent rendre le plaisir contagieux⁶.

Par contre, la pornographie ne permet pas l'échange de plaisirs mutuels et incite davantage à la hiérarchisation dominant(e)/dominé(e) et, ainsi, implique un rapport de force entre les individus (dans ce cas-ci, les personnages féminins et masculins). Gloria Steinem conçoit la pornographie comme « violence, domination et conquête⁷ » :

c'est la sexualité exploitée pour renforcer quelque inégalité, en créer une ou nous convaincre que la douleur et l'humiliation (les nôtres ou celles de notre partenaire) sont en fait identiques au plaisir. Pour ressentir quoi que ce soit, nous devons nous identifier

⁵ Gloria Steinem, « Érotisme et pornographie : une différence claire et nette » : Traduit par Monique Audy dans *L'envers de la nuit. Les femmes contre la pornographie*, Laura Lederer (dir.), Montréal, les Éditions du remue-ménage, 1983, p. 37.

⁶ *Ibid.*, p. 37-38.

⁷ *Ibid.*, p. 38.

au conquérant ou à la victime : nous ne pouvons jouir qu'en acceptant une certaine mesure de masochisme ou de sadisme. De plus, ces images nous obligent à partager l'étroitesse de vue du conquérant ou la rage, l'humiliation et le goût de vengeance de la victime, selon notre identification⁸.

Ces définitions nous serviront pour l'étude de la représentation des scènes érotiques dans les romans, la description des récits de fantasmes ainsi que le regard qui est porté sur le corps féminin. Cette analyse permettra de déterminer si les récits renvoient davantage à de la pornographie conçue pour le regard masculin ou s'il s'agit plutôt d'un érotisme propre aux femmes ou à tout le moins qui permet l'épanouissement de la femme dans l'érotisme.

Le corps féminin

Les narratrices à l'étude posent toutes un regard sur le corps féminin, et de fait, sur leur propre corps. Il reste à définir si ce regard est nouveau. Dans cette analyse, on tentera de voir si les descriptions du corps et de sa mouvance diffèrent sous ces plumes féminines. Cette représentation du corps de la femme traduit-elle le sentiment et le besoin de reprendre la maîtrise et le contrôle de son corps et, conséquemment, d'en avoir la pleine possession ?

D'après Anne-Marie Dardigna, dont les études portent sur les récits à connotation érotique écrits par des hommes, le corps féminin demeure un objet sexuel, objet des fantasmes masculins. Cette domination, cette oppression de la femme vient « de la peur des hommes devant le corps des femmes, leurs angoisses, mais aussi et surtout leur

⁸ *Ibid.*, p. 38.

dégoût⁹ ». Les femmes doivent alors construire une autre image de leur corps et démentir ce qui a été dit sur celui-ci et l'usage qu'on en a fait. Il faudra voir si les auteures arrivent à imposer leur vision.

L'agentivité

Les travaux de Barbara Havercroft concernant l'agentivité dans le texte littéraire permettront d'évaluer le contrôle qu'exerce la femme sur son propre corps dans les romans à l'étude. En fait, les remarques et ses déductions de la théoricienne sur les œuvres d'autres auteures seront utiles à cette étude qui tentera de montrer que

l'agentivité serait également à sonder en termes de l'identité du sujet textuel (la narratrice, la protagoniste) : comment emploie-t-il le langage à des fins politiques, sociales ou éthiques (l'analyse des idées stéréotypées, le travail sur le langage codifié, par exemple ?) Il y aurait aussi des enjeux spécifiques qui engendreraient des formes variées d'agentivité : la représentation du corps féminin et la critique de cette dernière¹⁰.

L'étude de ces aspects permettra donc de déterminer si les romancières ont créé des personnages narrateurs féminins maîtres de leur corps et de leur vie (sexuelle surtout) et s'il y a prise de conscience et volonté de contrôler leur univers personnel. L'analyse de leurs relations avec les hommes comme avec les autres femmes rendra compte de l'image qu'elles se font des rôles sociaux de chaque sexe et illustrera aussi l'image que ces personnages renvoient d'eux-mêmes en tant que figures féminines. La question du corps féminin et les rapports avec autrui dans les relations sexuelles détermineront si la protagoniste principale de chaque roman maîtrise son environnement personnel et si elle acquiert une autonomie, et donc une agentivité, au fil du roman.

⁹ Anne-Marie Dardigna, *Les châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, Librairie François Maspero, 1981, p. 18.

¹⁰ Barbara Havercroft, « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, n° 47, 1999, p. 96.

Le corpus

Les romans choisis pour cette étude ont tous les trois un point commun : la quête de soi à travers la sexualité. Les personnages féminins qui peuplent ces textes semblent, à première vue, libérés sexuellement, et libérés de toute contrainte autant sur le plan personnel que social. Toutefois, les romans sont plus complexes et présentent des figures féminines parfois déchirées par des événements familiaux ou amoureux et, à d'autres moments, traversées par des émotions d'extase ou de révolte.

***Borderline* de Marie-Sissi Labrèche**

Le premier chapitre consistera en une analyse féministe du roman *Borderline* de Marie-Sissi Labrèche; nous y étudierons le personnage principal en nous appuyant sur l'héritage intergénérationnel de la protagoniste, les rapports de force avec les hommes et le lesbianisme.

La narratrice, Sissi, entretient une relation troublante et dysfonctionnelle avec sa grand-mère – qui lui sert de *mère suppléante* – et sa mère *folle*. En fait, la protagoniste circule dans un environnement familial complètement éclaté dans lequel la femme est réduite au statut dénigrant de corps-objet marqué par les valeurs patriarcales transmises par les deux générations précédentes de femmes. La grand-mère, nous le verrons, est une figure d'autorité patriarcale qui perpétue l'oppression féminine.

Le regard masculin préoccupe Sissi : sans lui, elle n'existe pas. Il y a, chez elle, une nécessité d'être désirée. En fait, c'est le corps que les hommes désirent et non la

femme en tant que telle. Ce sentiment devient toutefois un besoin, et pour cette raison, nous verrons que Sissi change fréquemment de partenaire afin de retrouver de nouvelles sensations, mais elle n'y trouve aucune satisfaction. L'homme détient un pouvoir et un contrôle qui empêche l'épanouissement de la protagoniste; nous montrerons qu'elle est réduite à l'état d'objet sexuel, de corps-objet.

Croyant pouvoir se libérer et devenir « agente » à travers le lesbianisme, Sissi ne rencontre là aussi que déception. Elle vit une expérience troublante avec Saffie, une amie, qui la laisse amère. Il s'agit d'une attirance qui se révèle un échec; l'expérimentation sur le corps de sa semblable n'entraîne aucune véritable libération et ne fait qu'engendrer d'autres craintes, d'autres questions. En face de Saffie, qui lui ressemble beaucoup, Sissi doit affronter sa propre image, son propre reflet, ce qu'elle redoute puisqu'elle ne s'aime pas.

Putain de Nelly Arcan

Le deuxième chapitre de cette thèse analyse le premier roman de Nelly Arcan, *Putain*, dans lequel la figure féminine, la femme-putain, est un corps-objet, obnubilé par son désir d'être le point de mire du regard masculin. Nous analyserons aussi la question de survie à travers ce regard, l'obsession de la beauté et les relations entre le client et la putain. La beauté et ses critères d'esthétisme subordonnent la femme et la réduisent à un statut nettement inférieur à celui de l'homme qui, lui, n'a pas à se soucier autant de son apparence. Tout au long du texte, nous constaterons que les femmes et les putains sont souvent confondues en une seule figure, la figure féminine qui n'évoque qu'un corps. La

protagoniste admet utiliser son corps pour combler et satisfaire les plaisirs sexuels des clients : ses désirs sexuels (à elle) ne peuvent pas être comblés puisqu'elle joue un rôle passif.

Nous étudierons les rapports de force dans les relations interpersonnelles de la narratrice, non seulement avec les clients, mais aussi avec les autres « putains » de l'agence. Les relations avec les clients ne permettent pas à la putain d'acquérir l'agentivité, car elle est soumise aux hommes et à leur merci. De plus, la *victime* s'accroche à son *bourreau* et en devient dépendante. Aussi, avec les autres femmes, surgit la question de la rivalité. Les femmes qui évoquent le fantasme masculin, afin de conserver leur *statut*, doivent constamment *se remodeler* et préserver leur jeunesse. Entre elles, la rivalité s'accroît. En fait, la rivalité est due à la beauté, à la jeunesse éternelle, cet état tant idéalisé mais vite passé. De plus, puisque les clients peuvent juger du physique des femmes, celles-ci se soumettent aux désirs de ces hommes et elles répondent donc à leurs attentes, car elles doivent assurer leur survie en tant que putains.

Finalement, nous serons en mesure de montrer comment, au sein d'un discours patriarcal, la protagoniste de Nelly Arcan renvoie à une figure féminine représentative de l'oppression masculine.

Ainsi font-elles toutes de Clara Ness

Ce troisième roman se démarque des deux autres en ce qui a trait au style et à la construction du personnage, qui permettent à la femme (la narratrice) d'acquérir

l'agentivité. La venue à l'écriture du personnage de Clara Ness est un travail sur *soi* qui exige un recul, mais qui, à travers les réflexions et la prise de conscience, lui permet d'avoir une maîtrise des événements de sa vie. En fait, ce personnage explore sa sexualité en s'adonnant à des plaisirs érotiques avec des hommes et des femmes dans le but d'atteindre un plein épanouissement érotique et sensuel. La protagoniste de Clara Ness est volage et prône la libération sexuelle de la femme (ou des corps en général). Nous y verrons l'exploration de sa propre sexualité et, conséquemment, de ses propres désirs, de son plaisir, de son épanouissement. En reprenant les définitions de l'érotisme, nous serons en mesure de mieux comprendre les enjeux et les répercussions de ses gestes. Les études de Barbara Havercroft viendront appuyer ces constats (désirs, plaisirs et épanouissement) que nous ne pouvons pas repérer chez les deux autres auteures. À l'aide de l'écriture, la narratrice parvient à mieux se comprendre et à évoluer dans cette expérience personnelle, cette forme de quête de soi.

De plus, on abordera la question de l'ironie qui traverse les remarques sexistes du personnage principal. Ces commentaires (souvent ambigus) de la narratrice ressortent davantage lorsqu'elle porte un regard sur les relations hommes/femmes. On analysera l'approche qu'elle utilise pour séduire une autre femme ainsi que l'amalgame des deux perceptions, féminine et masculine, au centre de son discours. Cette partie de l'analyse, donc, se penchera sur l'assimilation et l'intériorisation du discours patriarcal chez la narratrice de Clara Ness et montrera comment la jeune femme arrive à forger son identité à travers ses oppositions. Enfin, l'étude de la figure androgyne et des questionnements

qui l'entourent nous permettra de mieux comprendre le processus de quête de soi du personnage.

Enfin, le regard de la femme posé sur le corps d'une autre femme est une thématique importante chez Clara Ness. Nous déterminerons donc si ce regard renvoie à une réitération du corps perçu comme objet ou s'il s'agit d'un regard différent qui n'a rien à voir avec le discours oppresseur.

Ainsi, chacune des auteures présentées utilise une approche différente, mais elles écrivent toutes les trois sur la sexualité féminine et, par conséquent, sur le corps de la femme pour mieux le détailler à l'intérieur d'une réflexion sur l'image de la (jeune) femme contemporaine. Leurs protagonistes ont toutes en commun le fait qu'elles sont en quête de soi et qu'elles le font par le biais de l'érotisme : il reste à voir si cet érotisme permet bien l'épanouissement de ces figures féminines ou si, au contraire, il devient pornographique en renvoyant la femme au rôle d'objet sexuel, objet des plaisirs masculins, comme il l'a longtemps été.

Chapitre 1

Borderline de Marie-Sissi Labrèche : la folie en héritage.

Introduction

Le roman *Borderline* de Marie-Sissi Labrèche se situe dans la vague des romans dont nous avons parlé en introduction et qui, a attiré notre attention. L’auteure utilise une narratrice comme protagoniste principale du récit qui décrit dans les détails les plus intimes certains passages de sa vie ainsi que ses émotions et ses malaises. Le texte de Labrèche a de particulier le fait qu’il ne raconte pas un amour à l’eau de rose et qu’il tend davantage vers le déclin émotionnel. De plus, le roman s’inscrit dans une tendance à connotation érotique/pornographique. La frontière entre les deux qualificatifs est difficile à tracer ; Gloria Steinem propose de la définir ainsi :

peut-être suffit-il d’écrire que l’érotisme parle de sexualité tandis que la pornographie se fonde sur le pouvoir et fait de la sexualité une arme. De la même façon, nous en sommes venues à comprendre que le viol était un acte de violence et non de sexualité¹¹.

L’idée de pouvoir est au cœur de la question : il sera intéressant d’en aborder quelques facettes à travers la question de l’héritage intergénérationnel, du regard de l’homme, de la pornographie et du lesbianisme.

L’héritage intergénérationnel

Chez Marie-Sissi Labrèche, le fait d’être « femme » semble poser problème, car la narratrice est la descendante de deux générations de « folles ». Le féminin est donc problématique étant donné qu’il est associé à une identité empreinte d’ambiguïté. Sissi, le personnage principal du récit, cherche constamment à se défaire de son héritage maternel qui la tient prisonnière de son destin et qui fait obstacle à sa liberté. Il faut voir

¹¹ Gloria Steinem, « Érotisme et pornographie : une différence claire et nette », *op. cit.*, p. 38.

avec quelle ferveur Sissi tente d'échapper à cette réalité qui la poursuit, qui la hante malgré ses tentatives de « libération ». Le facteur « intergénérationnel » entre en ligne de compte puisque le contexte familial est éclaté. Les relations entre la grand-mère, la mère et la fille complexifient la situation de Sissi étant donné les divergences de points de vue entre les femmes. La grand-mère, Mémé, se veut protectrice puisqu'elle affirme que les hommes ne veulent pas le bien des femmes; en tentant de surprotéger sa fille, que ses amants ont rendue folle, croit-elle, ainsi que sa petite-fille Sissi, elle ne fait qu'aggraver les choses.

Allant à l'encontre du parti pris de sa Mémé, Sissi se rebelle contre ses valeurs, disons-le, extrémistes, qui lui semblent tout à fait exagérées et inappropriées. Le personnage de la grand-mère joue un rôle fort important dans le roman de Labrèche puisqu'il remet en cause systématiquement chaque décision prise ou chaque geste posé par Sissi. Les réflexions de la grand-mère, dont Sissi se souvient, la poussent à agir dans le sens opposé aux conseils de l'aînée. Dans ce contexte, l'utilisation de la sexualité comme moyen de libération pourrait constituer une forme de contestation, de protestation contre les valeurs qui lui ont été transmises. Il est intéressant de noter que la protagoniste n'a pas eu de père et que, par conséquent, la figure de l'autorité renvoie à la grand-mère, la condition mentale de la mère ne lui permettant pas d'élever sa fille. Sissi rejette donc cette autorité et réagit en valorisant, peut-être inconsciemment, le corps-objet féminin en se donnant aux hommes, contrairement aux vœux de sa grand-mère. La mère de Sissi souffrant de troubles mentaux et sa grand-mère la traitant de méchante constamment, la

protagoniste développe une très mauvaise estime d'elle-même et remet tout en question dans sa vie : chaque geste posé, dans chaque parole prononcée.

Parmi les divers facteurs familiaux repérés dans le roman, la méchanceté de la grand-mère se révèle fatidique pour Sissi et a une grande répercussion sur son environnement social. Elle le constate dès son jeune âge : « Elle [Mémé] me dit que je suis méchante, que je ne pense qu'à faire mal aux autres, que je suis une petite débauchée et qu'un jour elle va me placer ¹² ». Sissi, à l'âge adulte (dans la vingtaine), tente de faire l'inverse de ce que fait sa grand-mère et cette rébellion peut se définir comme une forme de manifestation, une forme de protestation contre les valeurs grand-maternelles. Mémé déteste les hommes, alors Sissi décide : «Moi, quand je serai plus vieille, je contredirai ma grand-mère. Je me marierai avec tous les hommes de la terre juste pour la faire chier.» (*B*: p. 32-33) La grand-mère, qui désire protéger sa petite-fille pour éviter qu'elle ne devienne comme sa mère, crée une situation de mépris en punissant et en menaçant la petite Sissi pour un oui et pour un non. Sissi, se percevant comme folle en devenir, essaie de combattre cette folie, mais n'y parvient pas. Dans le dernier chapitre du roman, Sissi tente de s'enlever la vie et répète le dernier geste de folie de sa mère, le suicide, et avoue enfin ne pas être saine : «Je n'ai aucune maîtrise de ma vie ni des événements.» (*B* : p.154) Ce dernier passage illustre bien l'échec de Sissi dans la tentative de contrôler sa vie et donc de devenir sujet/agent de ses actes.

¹² Marie-Sissi Labrèche, *Borderline*, Montréal, Boréal, 2003, p. 36. Désormais, toute citation tirée de ce roman sera suivie, entre parenthèses, de *B* et de la page.

De plus, il faut tenir compte de l'héritage maternel qui lui a été légué, soit la folie. Aux prises avec deux figures féminines atypiques comme modèles, la jeune femme ne connaît pas la stabilité. Ayant été diagnostiquée « borderline » (*B* : p. 77), elle poursuit la tradition familiale insolite. On retrouve justement deux chapitres portant cet intitulé en plus du titre du roman, ce qui révèle l'importance de la signification de ce terme. Dans le deuxième chapitre « Borderline », une scène montre bien la jalousie et l'insécurité émotionnelle de Sissi alors qu'elle comprend que son copain et son amante (l'amante de Sissi) ont l'intention d'avoir des relations sexuelles ensemble, à son insu. Sa réaction se fait très violente, presque hystérique. Après coup, elle se questionne :

que peuvent-ils bien faire tous les deux dans le loft ? Ils doivent se réjouir et baiser. Ils doivent trouver que je suis folle, folle comme ma mère folle, et que je devrais prendre des pilules, moi aussi, comme ma mère folle pour en finir avec la vie (*B*: p. 113).

Dans le roman, ce n'est pas tant la mère de la protagoniste qui lui transmet sa folie que sa grand-mère qui tente de la convaincre qu'elle est folle. Mémé est une mère blessée qui use de violence psychologique sur sa petite-fille en la dénigrant constamment ; elle perpétue cette folie :

de mère en fille, le malheur et la torture sont héréditaires. On voit bien [...] que les mères de famille traditionnelles [dans ce cas-ci, on renvoie à la grand-mère qui remplace la mère *absente*], femmes dépourvues de tout pouvoir sociopolitique, jouissent tout de même d'un certain pouvoir sur les enfants, à condition qu'elles ne troublent pas l'ordre social par des remises en cause des privilèges masculins. [...] La [grand-]mère maltraitante remplit donc le rôle qui lui est attribué par la collectivité : socialiser l'enfant en lui imposant de solides interdits, dompter sa révolte¹³.

Même si Sissi combat l'influence de cette grand-mère, son discours la marquera.

Tout au long du roman, en effet, le vocabulaire de la grand-mère, lorsqu'elle se réfère à la femme dans le roman, est empreint de violence et parle de torture :

¹³ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota bene, 1999, p. 104-105. Les crochets sont de moi.

[les gardiens de prisons] entrent tout ce qu'ils trouvent dans le ventre des petites filles. Ils y mettent des crayons, des bouteilles de bière, des matraques. Enfin, tout ce qui leur passe sous la main. Si tu résistes, tu passes le test, ils te foutent la paix et tu deviens la propriété de certains jusqu'à tant que tu sortes de là. Mais si tu ne résistes pas, ton ventre éclate et tous les objets sortent par ton nombril (*B* : p. 39-40).

On note, à travers ces paroles que la grand-mère s'insurge contre tous les hommes et perpétue, par le fait même, cette image misogyne de la femme en refusant d'admettre que tous les hommes n'ont pas cette mentalité. Ce sont là les croyances qu'elle a transmises à Sissi. Donc, dans la dernière citation, l'énoncé de Sissi n'est pas arbitraire puisqu'elle reprend les mêmes idées que Mémé sans nuancer : elle répète le même discours. Plus tard, alors qu'elle se trouve au lit avec Saffie, son amante, elle a des pensées très violentes :

le vais lui lacérer le visage, tellement que personne ne pourra plus jamais la reconnaître. Je vais lui enfoncer mon poing dans la gorge, jusque dans l'estomac. Je vais lui casser la colonne vertébrale en deux. Je vais lui entrer des tessons de bouteilles de vin dans le trou... (*B* : p. 82)

Elle rêve donc à cette même violence sur le corps féminin, violence qui lui faisait si peur lorsqu'elle était jeune. Elle maîtrise très mal, voire pas du tout, ses émotions qui deviennent très violentes dans certains passages du roman. Comme nous le percevons dans le dernier passage cité et tiré du roman *Borderline*, les enjeux sociaux tels la marginalité, le milieu familial ainsi que sa présence en tant que femme, préoccupent Sissi et, conséquemment, font obstacle à son épanouissement, à l'agentivité.

Par ailleurs, la folie de la mère de Sissi influe sur la vie de cette dernière. N'ayant jamais connu la stabilité chez ses modèles féminins, elle a beaucoup de difficulté à se définir en tant que femme. La folie l'empêche de développer un comportement normal. Elle s'adapte mal en société tout comme elle n'arrive pas à adopter un mode de vie qui

lui permettrait de vivre heureuse. La folie est donc omniprésente dans son esprit puisqu'elle est responsable du suicide de sa mère.

Aussi, la difficulté qu'elle éprouve à s'affirmer la pousse à rechercher la sécurité de l'imaginaire de son enfance. Le renvoi aux contes de fées, élément important de sa jeunesse, est donc fréquent : Sissi attend son prince qui tarde à venir. Il semblerait que l'insécurité soit un élément déclencheur du processus d'«auto-oppression» du personnage. On remarque, par exemple, les références que Sissi fait aux contes de fées et l'identification qu'elle y trouve :

dès la première phrase, l'identification est complète, je suis Cendrillon. La Belle Cendrillon de Disney qui se fait chier par sa famille, mais qui un jour va faire un comeback démentiel (B : p. 129).

Le roman évoque exactement l'opposé du conte de fées magique et merveilleux; il évoque plutôt la déchéance, à travers l'hypersexualisation du personnage féminin et son véritable manque d'amour : Sissi comble ce vide par la sexualité, mais recherche, paradoxalement, une forme de tendresse (le prince charmant). Dès que ce *prince* se présente, il se révèle toujours imposteur et l'amour demeure impossible. Elle le sait, mais continue d'espérer en sachant pourtant très bien que l'homme qu'elle recherche n'existe pas. Elle demeure donc une femme passive malgré sa participation aux actes sexuels puisqu' «à travers tous ces égarements, Sissi garde au fond d'elle cet espoir de petite fille : rencontrer un prince qui viendrait la délivrer ¹⁴ ». Toutefois le *prince* n'est toujours que de passage et il n'est jamais charmant.

¹⁴ Chantale Gingras, « Filles d'aujourd'hui, femmes (post) modernes », *Québec français*, 133, printemps 2004, p. 35.

Bien que Sissi se compare à une princesse, son prénom rappelle celui d'une impératrice, sa vie, pourtant, ne ressemble en rien à celle de la royauté. De plus, les références aux contes de fées ne relèvent pas de la réalité, mais plutôt de l'imaginaire, du faux. Alors qu'elle est à l'hôtel avec Saffie, elle remarque : «La lumière ouverte, la chambre est moche à en pleurer. La lumière fermée, la chambre est magique comme le merveilleux monde de Disney.» (B : p. 81) Sissi se raconte des histoires comme elle le mentionne à plusieurs reprises dans le roman. Elle circule donc entre le réel et l'imaginaire sans vouloir véritablement les distinguer l'un de l'autre. En fait, « la lumière fermée » permet d'oublier l'environnement qui l'entoure.

De plus, les contes de fées sont rarement porteurs d'agentivité pour les femmes. Souvent misogynes, ils encouragent la passivité féminine ainsi que la figure de la femme-objet. Marie-Louise von Franz le note, la figure féminine du conte de fées n'est pas toujours représentative de la femme :

un personnage féminin d'un conte représente-t-il vraiment la femme, sa situation et sa psychologie ? En effet, qu'une figure féminine joue le rôle central dans un récit ne signifie pas pour autant que celui-ci traite de la femme et des problèmes féminins tels que les femmes les ressentent, car bien des histoires qui décrivent les aventures ou les souffrances d'une femme ont été contées par des hommes; ce sont des développements et des projections de leur imagination, qui expriment leurs aspirations et leurs difficultés à vivre leur propre pôle féminin et à entrer en relation avec les femmes¹⁵.

Le copain de Sissi perpétue ce malentendu : «On pourrait faire ça à trois. Hein, Sissi ? L'impératrice du lit ?» (B : p. 109) Au bout du compte, l'identification aux princesses et les nombreuses références et comparaisons aux contes de fées n'ont rien de valorisant. Tout comme dans ses contes de fées, Sissi, qui a parfois de la difficulté à distinguer le

¹⁵ Marie-Louise von Franz, *La femme dans les contes de fées* : Traduit par Francine Saint René Taillandier, Paris, Éditions Albin Michel, 1993, p. 8-9.

réel du fictif, désire être choisie par un prince qui pourra enfin la sortir de sa misérable situation.

Le regard masculin

Le besoin de se définir comme femme, de se sentir exister de la protagoniste, on le remarque, se vit à travers de multiples relations sexuelles impliquant différents et différentes partenaires à chaque occasion. La sexualité, chez Sissi, amène un réconfort bien éphémère qui aboutit à l'échec à répétition. L'environnement dans lequel elle circule est, lui aussi, hypersexualisé, et rend compte de l'instabilité de la jeune femme tant sur le plan personnel que social.

Son identité de femme passe par le besoin vital du regard d'autrui, surtout celui des hommes. Sissi le stipule, elle consomme ces regards comme s'ils étaient une forme de drogue. Elle semble en être complètement dépendante. De plus, on remarque que les regards posés sur son corps valorisent, d'une certaine manière, son existence et encourage ses mouvements, mais dans un espace restreint, soit celui de la chambre à coucher. Le personnage de Marie-Sissi Labrèche éprouve une sécurité et un réconfort lorsqu'il est regardé; Sissi y trouve un reflet qui la satisfait, mais qui se limite à celui d'objet de plaisir et de séduction. Cela n'est que pour une courte période de temps car elle recommence son manège peu après. Il semble que l'on puisse comparer la protagoniste à une proie naïve et faible qui cède sous le regard alléché de son prédateur; il s'agit véritablement d'un besoin. Chantale Gingras le note : « En attendant [son prince], elle utilise les hommes et se nourrit de leur regard pour oublier un peu le vide qu'il y a en elle. Beaux,

pas beaux, peu lui importe; ils n'ont qu'à lui offrir ce qu'elle veut : l'admiration, le désir¹⁶. » Effectivement, Sissi accapare le premier venu, sachant très bien qu'il ne s'agira pourtant pas du dernier homme ni du dernier regard.

Dans un passage du roman, Sissi se trouve dans une chambre d'hôtel avec Éric « qui est super moche, super gros, super difforme et super petit » (*B* : p. 14) et elle se laisse admirer par ce type assoiffé de sexe, de son sexe à elle. Elle n'a pas vraiment envie d'être avec lui, mais elle n'a qu'à se concentrer sur son regard. Elle déclare : « De toute façon, dès qu'un homme me regarde avec des yeux de merlan frit, je pense que je lui suis nécessaire et j'ouvre les jambes. » (*B* : p. 16) Par conséquent, elle se résigne à donner son corps en échange d'un seul regard qui saurait lui procurer un peu de bien. Bien qu'elle offre son corps de son propre gré, elle ne semble pas en avoir le contrôle. En fait, le regard (ou les regards) d'autrui l'influence et lui dicte ses gestes, d'une certaine manière, étant donné qu'il s'agit du seul comportement susceptible de lui faire sentir qu'elle est valable.

Il semble que les regards des hommes subviennent temporairement aux besoins de la protagoniste sans parvenir à lui assurer un sentiment d'accomplissement : « Pourquoi est-ce que je fais ça? que je me demandais en me déhanchant sur lui. Pourquoi est-ce que je me suis mis les pieds dans les plats? Comme toutes les fois avec tous les autres? » (*B* : p. 18) Les regards masculins cherchent la beauté de la femme et ces manifestations de la part des hommes chez Marie-Sissi Labrèche apparaissent comme une chasse impliquant un prédateur et sa proie. La romance est un leurre. Une belle femme, qui est

¹⁶ Chantale Gingras, *loc. cit.*, 2004, p. 35.

nécessairement regardée, admirée par la gente masculine, demeure l'objet de la convoitise, du désir. La femme qui est belle ne peut pas *contrôler* cette beauté et ne peut rien contre les désirs sexuels masculins, car, traditionnellement, « l'éducation des filles englob[e] le corps et cern[e] tout particulièrement le sexe, organe de procréation. Celle des fils se concentre sur l'œil, organe de reproduction du savoir et du pouvoir¹⁷ ».

Tout au long du roman, il semble que ce soit une « réalité » que Sissi évite d'aborder alors qu'à la fin, elle blâme son apparence physique (et donc son corps) de l'avoir rendue telle qu'elle est perçue, soit un corps matériel. Suite à ce constat, elle prend une résolution : « Il faut que j'affiche ma nouvelle beauté, ma nouvelle laideur. » (B : p. 152) Alors, l'apparence physique de la femme la place dans une catégorie : belle ou laide. D'une façon ou d'une autre, son corps est ce qui la définit. Elle se trouve dans une impasse et ne peut surmonter cet obstacle qu'est son apparence. Étant donné que Sissi n'arrive jamais à prendre pleine possession de son propre corps et à devenir, par le fait même, un sujet actant de par sa propre volonté, elle souhaite posséder une autre image, une autre apparence physique. En fait, ce qu'elle recherche, c'est être une autre. Elle refuse et nie son identité, mais surtout ce qu'elle observe à travers le regard des hommes qui la regardent. Chantale Gingras souligne que « dans *Borderline*, Sissi ne rencontre jamais vraiment les hommes puisque c'est elle-même qu'elle aperçoit au fond de leurs prunelles¹⁸ ». Cela entrave sa libération à laquelle *elle semble participer* étant donné qu'elle ne devient que l'objet du désir masculin. Il est intéressant de noter l'esprit de contradiction du personnage, vu la résistance qu'elle oppose à l'idée de se voir dans le

¹⁷ Madeleine Ouellette-Michalska, *L'échappée des discours de l'œil*, Québec, Les Éditions Nouvelle Optique, 1981, p. 60.

¹⁸ Chantale Gingras, *loc. cit.*, p. 34.

regard d'autrui tandis qu'elle interpelle les hommes en attirant leurs regards dans le but de se sentir désirée. C'est comme si elle avait assimilé ce regard masculin au point de se regarder elle-même et de s'évaluer comme un homme.

En fait, Sissi aspire à susciter un regard différent de la part des hommes : « j'ai toujours voulu être celle qu'on choisit, la gentille. » (B : p. 145) Elle voudrait désespérément être perçue comme une autre et dégager une autre image que celle qui lui colle à la peau. Elle aimerait vivre autrement, agir autrement, mais elle ne le peut pas. Le regard d'autrui et ce que les yeux des hommes, plus particulièrement, voient ne lui permet pas d'évoluer.

De plus, l'autonomie sexuelle à laquelle elle aspire n'est qu'illusion vu sa dépendance affective face aux hommes. Elle mentionne clairement être dépendante du sexe, de l'organe mâle, ce qui fait qu'elle ne parvient pas à se détacher de cette subordination à l'homme. Elle ne peut pas circuler indépendamment de l'homme et encore moins dépasser cet obstacle qu'est son manque d'autonomie. Dans une étude s'intitulant *Sexe, pouvoir et plaisir*, Mariana Valverde aborde la question de l'autonomie de la femme dans les relations qu'elle entreprend. À partir des recherches de la théoricienne, il est intéressant de constater à quel point l'être féminin apparaît comme un être contradictoire :

dans nos rapports sexuels et non sexuels, nous ressentons toutes le besoin d'être autonomes et reconnues comme étant des personnes indépendantes et fortes. Ainsi dans l'échange érotique, nous désirons toutes être l'amante, celle qui contrôle la situation, le sujet qui prend l'initiative sexuelle. Mais nous éprouvons un besoin tout aussi grand de renoncer à notre pouvoir humain, de nous abandonner à un être plus fort qui va nous « prendre » et nous décharger de l'énorme responsabilité d'être active, de faire des choix. Le besoin d'affirmer notre pouvoir sexuel et de dominer l'autre bouge sans cesse, cédant

la place à un désir profond d'être submergées, de retourner dans l'utérus, d'être à la fois dominées et protégées ¹⁹.

Chez Sissi, ce besoin de l'homme dans les rapports amoureux s'explique par trois facteurs, le manque d'amour, le besoin de se sentir exister et la présence masculine comme réconfort, qui font l'objet d'une quête constante tout au long du roman par laquelle la protagoniste tente désespérément de se trouver. Cela dit, le vide qu'elle ressent, le désir d'exister et la fausse sécurité qu'entraîne la domination mâle contribuent largement à laisser pour compte son autonomie sexuelle. Ainsi, ses relations hétérosexuelles se révèlent souvent désastreuses étant donné qu'elle accepte le statut de corps-objet qu'on lui attribue malgré son envie de s'épanouir. Le corps-objet peut donc difficilement devenir un sujet actant bien que Sissi prétende vouloir accéder à cet état.

La jeune femme espère combler un vide, un manque terrible qui, semble-t-il, la contraint à ne pas avoir de véritable identité puisqu'elle fuit toujours ce qu'elle est, elle tente d'échapper à ce qu'elle voit d'elle-même. Les relations sexuelles avec les hommes deviennent alors un moyen de lui apporter un mieux-être (même temporaire) et, ainsi, de lui procurer la brève sensation d'exister. Dans un passage alors qu'elle se trouve à l'hôtel avec Éric, elle pense :

même si ça me brûlait, j'aimais ça, surtout parce que sa bite était énorme, comme un paquebot. J'avais l'impression d'être remplie, d'être habitée comme un deux et demi, de ne plus être seule dans ma cave (*B* : p. 22).

On remarque le désir urgent de communier avec un autre, malgré l'inconfort physique et les douleurs qu'elle peut ressentir au cours de la relation sexuelle. Par conséquent, Sissi échappe à la possibilité d'acquérir le statut de sujet puisqu'elle adhère au principe

¹⁹ Mariana Valverde, *Sexe, Pouvoir et Plaisir* : Traduit par Lyna Lepage, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 1989, p. 43.

patriarcal en réagissant de manière plutôt positive à la prise de contrôle d'Éric ou en ne réagissant pas du tout. La fonction sujet demeure donc la prérogative de l'homme, celui-ci devant combler ce vide à l'intérieur de sa partenaire. Il devient donc un moyen, pour Sissi, de survivre, en partie grâce à son sexe.

On observe que la fonction de la femme semble relever de l'acte sexuel. Le personnage privilégie l'exploitation de son corps dans le but de revendiquer une identité entièrement basée sur la matérialité de son corps de femme. Le sentiment acquis par la jeune femme apparaît satisfaisant, temporairement, bien qu'il en résulte une déception à long terme. Ainsi, la quête se perpétue continuellement à travers ces moments de bonheur éphémères. La « baise » permet donc de se rassasier, mais surtout de se sentir désirée, ce qui ne lui accorde pas une pleine existence: « Moi, c'est quand je baise que j'ai l'impression d'être nécessaire » (*B*: p. 103), dit Sissi. Le fait d'être nécessaire n'implique pas d'*être* à part entière, puisqu'on est nécessaire à quelqu'un.

Soumission ou contrôle

De plus, on remarque la présence de rapports de force entre les personnages : la « rivalité » entre l'homme et la femme existe, mais elle est concrétisée dans le fait que l'homme domine toujours, ou presque, dans le roman. Toutefois, les rapports entre les femmes montrent aussi un réel combat, une lutte sexuelle qui semble avoir véritablement pour but de vaincre l'adversaire, qui devrait, en principe, être un(e) allié(e). On constate aussi que ces rapports de force se « jouent » principalement au cours de relations sexuelles, seul domaine, dans ce roman, où la figure féminine parvient à acquérir un peu

de puissance, mais toujours éphémère et, par conséquent, jamais entièrement satisfaisante.

Il semble effectivement que, pour certaines écrivaines, le sexe soit un domaine facile à exploiter, un milieu dans lequel elles sont en mesure de changer certaines règles en les utilisant à leur avantage. Par exemple, les études de Shirley Jordan sur le roman *Baise-moi* de Virginie Despentes montrent que les protagonistes féminines peuvent déjouer les plaisirs « strictement » masculins en faisant de ces plaisirs des pièges qui transforment les fantasmes en cauchemars. Les personnages, des prostituées, portent des jugements sur leurs clients et elles les insultent, ce qui implique une inversion des rôles sociaux : « l'homme-objet » prend forme. Shirley Jordan note qu'

elles jugent de surcroît sévèrement les qualités physiques et la performance de l'homme, et vont jusqu'à attaquer le plus sacré dans l'imaginaire phallocentrique. Les descriptions de l'homme-objet qui s'excite sont impitoyables chez Despentes²⁰.

Shirley Jordan remarque chez Despentes une nouvelle forme de pornographie

écrite par une femme, pour les femmes et du point de vue de la femme. Ses personnages féminins poursuivent sans culpabilité leur propre jouissance dans des rencontres souvent fugaces, et elle revient à leur sexualité agressive de façon quasi obsessionnelle comme si elle représentait la pierre de touche d'une nouvelle espèce d'héroïne postféministe²¹.

La définition de cette « nouvelle pornographie » proposée par la théoricienne ne semble pas correspondre aux désirs féminins puisqu'elle ne tient pas compte de l'érotisme féminin, mais renvoie davantage à une définition de la vengeance puisqu'elle détruit l'estime de l'homme.

²⁰ Shirley Jordan, « Dans le mauvais goût pour le mauvais goût? Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes » dans *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix?*, Nathalie Morello et Catherine Rodgers (dir.), Amsterdam, Rodopi, 2002, p. 130.

²¹ *Ibid.*, p. 124-125.

La narratrice de Marie-Sissi Labrèche use de ce même genre d'insulte à l'égard d'un personnage masculin. Ainsi, lorsqu'elle n'obtient pas ce qu'elle désire de lui, elle insulte l'homme et tente de l'intimider, comme elle le fait avec son ancien copain qui refuse de la ramener chez lui pour la nuit : « TU BAISES COMME UN PIED! CÂLICE! C'EST POUR ÇA QUE JE SUIS PARTIE! CÂLICE! » (B : p. 50). Elle accapare une forme de pouvoir, le pouvoir des mots. Toujours dans son analyse du roman de Virginie Despentes, Shirley Jordan remarque que « ces codes [la pornographie, par exemple] sont en général associés avec le plaisir masculin et s'adressent traditionnellement aux hommes, mais [que] Despentes tient à se les approprier en les féminisant²² ». L'arme langagière que Sissi utilise blesse cruellement et elle en profite. Il est intéressant de comparer la thématique de Labrèche à celle de Despentes en ce qu'elles font du corps de leurs personnages féminins des outils pour mieux arriver à leur fin. Sissi l'avoue : « Je suis une castratrice. Une cantatrice de la castration. Je fais un chant de mon corps pour mieux leur couper les bijoux de famille avec mes dents acérées » (B : p. 50). Par contre, Sissi, comme nous l'avons déjà mentionné, est un personnage contradictoire et se résout finalement, chaque fois, à la passivité puisque ce qu'elle désire vraiment c'est « être baisée » (B : p. 51). Comme le montre bien Marina Yaguello,

le vocabulaire érotique souligne ainsi le contraste entre la femme passive et l'homme actif. [...] Tout est fait pour souligner l'opposition des pôles : actif-passif, fort-faible, négatif-positif, alors qu'il faudrait favoriser la synthèse harmonieuse des principes contraires. La plupart des synonymes de *baiser* et *coït*, de référence et d'utilisation purement masculines, ont un sens hostile, agressif. L'idée de lutte et d'attaque y est centrale. Corrélativement, le pénis y est vu comme une arme ou un outil. [...] Rien d'étonnant alors à ce que le verbe *baiser* ait une construction différente pour les hommes et pour les femmes. Une homme *baise* une femme (transitif) ; la femme *se fait baiser*²³.

²² *Ibid.*, p. 124.

²³ Marina Yaguello, *Les mots et les femmes*, Paris, Payot, 1979, p. 160.

D'ailleurs, la passivité à laquelle se voue Sissi se lit dans la terminologie utilisée ainsi que dans certaines formulations. À plusieurs reprises dans le roman, la protagoniste annonce qu'elle aimerait «se faire baiser», ce qui, par conséquent, la renvoie à la fonction d'objet grammatical dans la structure de la phrase. Par exemple, on lit : «c'est mon anniversaire et j'ai envie de me faire baiser» (B : p. 44). Elle semble refuser ce statut de sujet, malgré l'emploi de la première personne tout au long du roman.

Sissi demeure vraisemblablement un corps-objet et n'aboutit finalement jamais au statut de sujet. Elle correspond à l'image de la femme construite par la pornographie :

one crucial component is the portrayed image of women in porn. Women generally find that female actors mainstream heterosexual porn tend to be artificial – both in performance and appearance. And it goes beyond being able to point out the oh-so-fake orgasm²⁴.

La figure de l'actrice de pornographie se retrouve tout au long du roman. On note cet exemple : «pendant que l'index de ma main gauche frôle le bout de mon sein gauche, comme dans les films pornos» (B : p. 52). La référence à cette figure est significative : il semble que Sissi veuille être perçue comme ce type d'actrice. Notons que l'actrice de pornographie fait aussi semblant et qu'elle n'est pas maîtresse des scènes qu'elle tourne puisqu'elle joue le jeu pour les plaisirs de l'homme. Sissi joue le même jeu dans le but d'attirer les regards sur son corps. Il est d'autant plus intéressant que Sissi se compare aux princesses et aux actrices pornos, car cet amalgame apparaît contradictoire au départ. Toutefois, les deux figures féminines ont en commun le fait qu'elles sont créées à l'avantage des hommes. En s'y comparant, elle s'y soumet : ces comparaisons font

²⁴ Jessica Morris, «We want to get off too. What the porn industry offers women», *University Ottawa's Fulcrum*, volume 67, Issue 6, September 28- October 4, 2006, p. 15.

obstacle à l'évolution du personnage féminin et ne lui permettent pas de devenir agente de sa vie ou de ses actes. De plus, même quand Sissi prétend marcher à sa « libération » comme elle l'appelle, ce n'est que dans le seul but d'être traitée comme un actrice de pornographie et, conséquemment, d'être observée par les autres autour d'elle. Chez Sissi, le désir d'être sujet sexuel actant est illustré dans le plaisir qu'elle éprouve à exploiter sa sexualité de manière explicite qui tend vers l'exhibitionnisme. Néanmoins, le pouvoir obtenu par l'exposition de son propre corps comme un objet n'est qu'un leurre, car elle regrette ses gestes et demeure toujours déçue : « là, ça doit faire un bon dix minutes qu'il est parti. J'ai eu le temps de penser à toutes sortes d'affaires hyper négatives et de pleurer toutes les larmes de mon corps » (*B* : p. 26). Sissi ne contrôle pas sa vie ; elle est très impulsive et n'est jamais satisfaite de ses actes après coup. Donc, ce personnage n'évoque en rien les intérêts des femmes pour l'agentivité.

Par ailleurs, la prise de contrôle de l'homme dérange la protagoniste, mais elle se tait et se laisse prendre. Il s'agit d'un personnage contradictoire et, par conséquent, elle montre un manque d'agentivité sur ses désirs et ses émotions. Ses jeux de séduction l'entraînent sur un terrain glissant. De plus, il semble que Sissi ne puisse pas être autonome et agente puisqu'elle se laisse réduire à un corps-objet dans le but de provoquer les désirs de l'homme et donc, d'être considérée comme un objet, une source de divertissement. Une fois que le processus de séduction débute, il devient difficile pour la jeune femme de reculer et de faire cesser toute activité sexuelle étant donné que l'homme récupère, semble-t-il, « instinctivement » son statut de dominant et n'écoute que ses instincts justement : « malgré mon cri, il a commencé à se faire aller : en avant, en

arrière, en avant, en arrière, en avant, en arrière, et avec vigueur. Il était sourd de désir » (*B* : p. 22). Bref, on note la perte de contrôle de Sissi malgré ses tentatives d'acquiescer ce qu'elle croyait être un pouvoir. Les jeux de séduction auxquels elle se plaisait tant prennent une tournure tout autre que celle qui était prévue : l'inversion du pouvoir, et non des rôles puisque la séduction n'est que du domaine féminin (du moins dans ce roman), ne peut pas mener à l'agentivité du personnage féminin, car ce dernier ne pose aucun geste « actif », la manipulation, dans ce cas-ci, demeurant plutôt un état d'attente. En fait, le seul véritable pouvoir qu'a Sissi est celui de susciter les désirs sexuels des hommes en exposant son corps. Par la suite, son rôle est terminé et elle n'a qu'à « ouvrir les jambes » et « se faire baiser », pour emprunter ses propres expressions.

Par ailleurs, l'homme qui prend le contrôle de la situation et qui dirige la relation facilite la tâche de la protagoniste, car elle n'a pas besoin d'agir. Toutefois, on le verra, elle se contredit constamment et tentera à quelques reprises de s'emparer d'une forme de pouvoir sans grand succès. Le raisonnement de Sissi est très complexe et antithétique. Étant donné qu'elle ne semble pas comprendre elle-même ses propres désirs et ses propres besoins, il est difficile de prétendre y retrouver là l'agentivité. Alors qu'elle se trouve en couple, Sissi pense à la réaction qu'aura son « pseudo-chum », comme elle le nomme, quand il apprendra qu'elle a couché avec une autre fille et elle se réjouit du scénario qu'elle s'invente :

il ne va pas m'engueuler parce que je l'ai trompé avec une fille, parce que je lui ai brisé le cœur à cause d'une fille. Non. Il va se la fermer et me baiser. [...] Il va me baiser avec force et rage, et ses mouvements vont me calmer. Sa bite et ses mouvements de va-et-vient vont me calmer (*B* : p. 85).

Bref, on retrouve cet aspect plutôt contradictoire chez Sissi du désir et à la fois du non-désir d'autonomie sexuelle qui illustre le manque d'agentivité de la protagoniste.

Le personnage pose des actions mettant en valeur ou en évidence sa subordination. De plus, il faut voir que cette expression, «se faire baiser», peut aussi signifier «se faire avoir», et donc être tombé(e) dans le piège. Alors, non seulement Sissi se résigne-t-elle à la passivité, mais en plus elle l'encourage : «je me laisse aller, je me laisse faire. Je ne choisis pas, je me laisse choisir comme une poupée» (*B* : p. 47). Normalement, un «je» agent prendrait position, même s'il se savait opprimé, ou du moins, il le dénoncerait et tenterait de sortir de cette situation. Dans le cas de Sissi, elle fait le contraire et y prend, semble-t-il, un réel plaisir.

L'usage abusif de la répétition de ce besoin nuit à la fluidité du discours puisque ce dernier ne semble former qu'un simple cycle, un tourbillon dans lequel Sissi est prise au piège. La narratrice contribue à la régression de son statut plutôt que de participer à son évolution. Par exemple, la répétition de la phrase « moi, c'est quand je baise que j'ai l'impression d'être nécessaire» (*B* : p. 103) tout au long du roman transforme presque cette affirmation en devise. Sissi insiste sur cet élément de sa vie personnelle et, par conséquent, dévoile à la lectrice ou au lecteur qu'elle se sent bien en tant que corps-objet, la répétition venant accentuer le constat. De plus, il semble que la narratrice se fasse subir, à elle-même, un lavage de cerveau; on dirait qu'elle tente de se convaincre ou de justifier ses gestes en se répétant qu'elle devient importante dans la relation sexuelle. Les mots utilisés pour décrire les rapports sexuels avec les hommes n'ont rien de valorisant

pour elle, comme si elle se complaisait dans la dégradation : «seule la lueur or d'un gros réverbère, qui passe à travers les rideaux, éclaire mon pseudo-loft que j'ai loué pour fourrer» (*B* : p. 77). Il s'agit d'un vocabulaire vulgaire, certes, mais qui apparaît aussi très impersonnel; le terme a une connotation très violente.

Chez Labrèche, la protagoniste pourrait apparaître comme une figure de « nouvelle pornographie » en s'inspirant de modèles réalisés pour les hommes, mais tout en les modifiant à sa manière. Toutefois, il semble que ce soit un échec, la tournure des événements ainsi que le retour constant à cette passivité ne lui permettant pas d'accéder au statut de sujet actant. Malgré ses efforts pour être sujet, elle échappe à cette fonction en reprenant les idéaux masculins plutôt que d'essayer de sortir de ce cadre et de refuser cette domination. Elle échoue puisque les hommes « en redemandent parce qu'[elle est] bonne avec leur corps » (*B* : p. 50). La protagoniste prétend elle-même se soumettre à la pornographie : « je suis bonne avec ma bouche et ma brèche sur leur corps. Je suis un remake d'Emmanuelle, en version améliorée, plus hard et sans pauses commerciales » (*B* : p. 50-51). Les rapports de force qui, au départ, se veulent inversés dans le récit à connotation érotique se révèlent finalement comme une continuité des valeurs véhiculées dans la pornographie et donc, une reprise des idéaux masculins sans en changer ou en modifier les intentions.

Comme le contrôle que Sissi prétend détenir comme actrice de pornographie est un leurre, la vie du personnage est un éternel jeu du faux et de l'irréel. Toutefois, ce jeu devient hors de contrôle puisque même Sissi ne sait plus ce qui est vrai et ce qui relève de

son imagination. En fait, sa vie semble se dérouler en une série de mises en scène qu'elle compare, justement, aux séquences de films. Dans un passage où elle raconte le suicide de sa mère, elle avoue :

pour l'annoncer à Céline, je prends mon air tragique. Je dis ça parce que j'ai l'impression de vivre dans un film. C'est tellement gros ce qui arrive qu'il faut que je me force pour avoir l'air dedans. Quand des choses comme ça m'arrivent, je me divise en deux : une partie fait semblant, pendant que l'autre se cache et tremble (B : p. 37).

Elle se veut brave, mais demeure incapable d'affronter la réalité dès son jeune âge, alors elle vit comme une actrice en faisant semblant, en jouant.

Bien que Sissi veuille prendre le contrôle de la relation sexuelle avec Éric, par exemple, elle est contrainte de jouer le rôle que l'on voit attribué à la femme dans la pornographie, celui qui plaît aux hommes, et qui demande de dévoiler certaines parties de son corps en attendant que l'homme pose un geste.

Lorsque nous examinons une photo de pin-up dans *Playboy*, ce que nous voyons généralement, c'est une jeune femme de race blanche au corps parfait; elle est assise ou étendue, ses organes génitaux exposés de manière suggestive, habituellement au centre de la photo²⁵.

Comme une pin-up, la protagoniste s'amuse à provoquer et à prolonger l'envie de son partenaire : « ma plus belle robe sur le dos, assise au centre de la chambre sur une vieille chaise en bois, j'ai enlevé mon slip et écarté les jambes, comme Sharon Stone dans *Basic Instinct* » (B : p. 16-17) ou encore « un petit coup d'épaule calculé et la fine dentelle de soie est tombée, ce qui a découvert mon sein » (B : p. 17). Sissi croit détenir le contrôle lorsqu'elle manipule les désirs de son partenaire, lorsqu'elle lui impose l'attente, mais une fois l'acte sexuel enclenché, elle reprend malgré elle sa fonction initiale, celle de corps-objet en laissant à Éric ou un autre de ses partenaires le contrôle. En fait, la

²⁵Mariana Valverde, *op. cit.*, 1989, p. 144.

séduction ne renvoie qu'à un moyen d'attirer les hommes, séduire n'impliquant, dans ce cas, que de se laisser désirer et d'être belle. Pour Sissi, cette mission ne demande pas beaucoup d'efforts et elle semble y prendre plaisir jusqu'à ce que l'homme prenne le contrôle : « c'est là qu'Éric a commencé son manège et moi à avoir envie de le tuer. De toute façon, dès qu'un homme prend le contrôle, j'ai envie de le tuer [...] » (B : p.19). Il semble important, toutefois, de préciser qu'elle ne passe jamais aux actes et que ses propos ne se concrétisent jamais.

Bref, le pouvoir féminin au sein du roman, loin d'être comme chez Virginie Despentes, relève principalement du stéréotype de la femme exploitant ses atouts physiques, c'est-à-dire de l'utilisation de son propre corps dans le but d'acquérir une forme de contrôle. Elle en fait usage comme bon lui semble et elle profite de cette occasion pour s'affirmer, ou du moins elle croit parvenir à s'affirmer. Toutefois, il faut reconnaître que son pouvoir, face à l'homme surtout, demeure passif (pour emprunter l'expression de Mariana Valverde) et que son statut initial, soit celui de corps-objet, de femme-objet, ne connaît aucun véritable changement. Mariana Valverde explique les contraintes imposées aux femmes dans les rapports de force :

les femmes [...] ne sont pas censées exercer activement quelque pouvoir que ce soit. Nous ne sommes pas supposées prendre l'initiative du jeu sexuel, et, en fait, on ne nous accorde même pas le droit absolu de repousser les avances masculines. Nous possédons une forme de pouvoir très indirecte et limitée : celui de nous abandonner. Pour que cet abandon devienne une forme de pouvoir néanmoins, il faut lui donner une certaine valeur. Nous devons résister, faire durer la cour et reporter le sexe à plus tard. En ce sens, nous exerçons une forme indirecte et surtout passive de pouvoir sur l'agresseur, un pouvoir très bien symbolisé par l'expression sexiste « les ruses féminines »²⁶.

En reprenant l'énoncé de Mariana Valverde, on constate que le pouvoir attribué aux femmes, en général, s'avère péjoratif dans le cas où celles-ci ne participent pas à l'acte

²⁶*Ibid.*, p. 45-46.

sexuel, mais elles y assistent plutôt. De même, l'adjectif qualificatif « passif / passive » rend compte de cette connotation de non-actant. On le note chez le personnage de Sissi, principalement dans les jeux de séduction dans lesquels son corps est l'objet central, le point de mire, la cible. Cependant, elle ne « s'abandonne » jamais; elle subit.

Lesbianisme, désir et rapport de force

Parmi les aspects qui composent la thématique du pouvoir chez Marie-Sissi Labrèche, on compte celui des relations lesbiennes. Chez le personnage, le lesbianisme se vit différemment de l'hétérosexualité, certes, mais il implique aussi un engagement différent sur le plan émotif. Par exemple, nous constatons que Sissi emploie l'expression « faire l'amour » pour décrire l'acte sexuel avec Saffie, ce qui implique l'émotion dans le geste. Entre femmes, les rapports de forces s'établissent par rapport à leurs attentes, mais aussi selon leur force de caractère. La relation suggère qu'il y a toujours ces deux rôles de dominant(e) / dominé(e), ces deux fonctions opposées de l'actif et du passif et, par conséquent, l'opposition sujet/objet. Toutefois, on remarque qu'au cours des relations sexuelles entre Sissi et Saffie, sa partenaire dans les passages étudiés, Sissi tente d'occuper les deux statuts, cherchant peut-être un juste milieu, mais elle fait face à une impasse.

Dans le passage du rendez-vous avec Saffie, s'impose la répétition du verbe «attendre». Sissi est une femme passive, certes, mais l'insistance avec laquelle est employé ce verbe trouble. On le retrouve à huit reprises entre les pages 75 et 77 :

cette fille que j'ai connue dans un cours de poésie et que j'attends. Encore. Tout le temps. En ce moment. J'attends. Je suis assise sur le comptoir de ma pseudo-cuisine dans mon pseudo-loft que je viens de louer avec le pseudo-chum que je viens de me faire

et j'attends. Et pour être sûre de ne rien faire d'autre que d'attendre cette fille qui m'a si fatalement marquée, j'ai les deux mains posées bien à plat sur mes cuisses. Et j'attends. C'est une activité constructive que d'attendre. Constructive... parce que, en attendant, je me construis des bateaux dans ma tête, des bateaux et des châteaux en Espagne. [...] Alors, tout est noir. Tout le temps noir. Sauf ses cheveux blonds à elle, Saffie que j'attends (B : p.75-77).

La femme qui attend et qui n'a rien d'autre à faire, et qui ne veut rien faire d'autre que d'attendre se tue à petit feu. Elle s'y restreint et se prive d'agir. En fait, on retrouve une certaine *force*, une détermination dans cette envie « d'attendre » qui conditionne le personnage. Cependant, la narratrice n'attend jamais les hommes puisque ces derniers se présentent à elle sans hésitation, la plupart du temps. Elle peut séduire presque tous les hommes qu'elle désire, mais avec Saffie, la situation est différente et demande plus d'effort et d'énergie.

Du côté des désirs entre femmes, un énoncé attire l'attention : « *c'est un coup de foudre de filles, ce qu'on a eu* » (B : p. 79). Le commentaire émane de Saffie, et, il est intéressant de le souligner, Sissi n'en comprend pas la signification. On voit que la communication verbale entre les deux femmes n'occupe pas beaucoup de place étant donné qu'elles ne semblent pas savoir ce qu'elles doivent se dire. Elles utilisent plutôt le langage corporel, même lors de leur première rencontre : « et il y eut cette fille. Cette fille blonde comme moi qui a embrassé la paume de ma main droite un certain soir alors que nous étions bourrées comme deux filles... bourrées » (B : p. 75). Ce seul geste paraît avoir conquis Sissi. Cependant, l'adjectif « bourrées » entraîne un questionnement, à savoir si l'alcool ne serait pas le seul maître de la situation. Bien que Sissi pense contrôler ce nouvel événement dans sa vie, l'alcool entre souvent en scène alors qu'elle doit agir, même avec les hommes et, particulièrement avec Éric. Fréquemment présentée comme son plus fidèle allié, l'alcool est en fait le seul moyen que Sissi a trouvé pour

l'aider à affronter ses peurs et combattre sa nervosité. Comme lors de sa relation avec Éric, Sissi est saoule lorsqu'elle arrive enfin à passer aux actes avec Saffie.

L'alcool, et plus particulièrement le vin, apparaît comme la seule chance de devenir « sujet » étant donné qu'elle peut donner le courage d'agir, mais malgré tout, Sissi ne demeure qu'un corps qui obéit aux « réflexes » imposés par la consommation d'alcool, qui lui permet de devenir une autre pendant quelques instants. La protagoniste se rend aussi compte de la complexité de sa relation avec Saffie et préfère la *simplicité* de ses relations avec les hommes puisqu'elle sait ce qu'ils désirent, elle n'a qu'à se laisser prendre. « Avec les filles, c'est compliqué. Avec Saffie, les règles du jeu sont toutes mélangées » (B : p. 85).

Étant donné que Saffie ne peut pas combler le vide à l'intérieur de Sissi comme le font les hommes, la relation doit être abordée autrement. De plus, cette relation ne peut pas durer, les deux parties n'ayant pas les mêmes attentes : « pour l'instant, je fais partie de son expérimentation des choses de la vie. Alors, pour l'instant, Saffie expérimente la vie sur moi » (B : p. 85). Dans ses relations avec les hommes, la protagoniste reste un corps-objet et ce statut ne change pas avec Saffie puisqu'elle n'est qu'un « cobaye » comme elle le dit dans le même passage. Entre les femmes, le corps reste un corps matériel, un territoire à explorer. Même avec une femme, elle ne parvient pas à atteindre cette forme d'agentivité qui lui permettrait de devenir sujet puisque cette relation s'avère terrifiante et troublante pour Sissi.

Les relations sexuelles avec Saffie ont, de plus, un effet « miroir » puisque les deux femmes se ressemblent beaucoup physiquement. Sissi désire être une autre et accepte mal son identité, alors cette relation lui fait peur :

pour être attirée par une femme et oser faire l'amour avec elle, il faut que le désir soit plus fort que la norme sociale. Il doit être également animé d'un puissant dynamisme qui nous contraigne à braver nos peurs les plus profondes. C'est sa nécessité d'être impérieux, de déclencher l'inconfort et le chaos. Et c'est pour cette raison qu'il est émancipateur. Le désir lesbien brise les identités convenues, le conformisme abêtissant des majorités. Il nous entraîne hors des chemins tout tracés par l'environnement. Il nous oblige à chercher qui nous sommes vraiment, à prendre conscience de notre individualité et à admettre qu'il existe en soi des buts différents de ceux que la société nous assigne²⁷.

Cette réticence trouve peut-être une autre explication dans le sentiment de dédoublement.

Il semble y avoir, dans la rencontre de ces deux corps féminins, un dédoublement :

je soulève le drap blanc. Son corps est comme le mien. Je n'en reviens pas. Même taille, mêmes seins, mêmes cheveux, mêmes yeux rieurs. Est-ce moi que je touche ? Suis-je en pleine crise narcissique ou quoi ? Suis-je couchée sur un miroir ? (B : p. 81)

Dans ce passage où Sissi contemple le corps de Saffie comme s'il s'agissait de son propre corps, la protagoniste est déstabilisée par ce qu'elle voit. Il semble que ce soit la première fois que Sissi peut poser un regard sur un autre corps plutôt que d'être le corps regardé; cependant, ce corps étant la copie conforme du sien, son regard observe son propre corps.

Le désir de la femme pour la femme met en branle le symbolique. Il est l'énergie qui ouvre la porte de l'inconscient, libère les images, les symboles et la vie de l'Esprit. Il conduit au symbolique et s'en nourrit. Le désir pour sa semblable est le vecteur d'un autre ordre symbolique qui sonne le glas du modèle de la complémentarité/hiérarchie entre les sexes²⁸.

Sissi est forcément confrontée à une force égale à la sienne, puisqu'il lui semble faire l'amour à sa propre personne. Dans ce cas, la perception qu'a Sissi d'elle-même, de son propre corps est mise à l'épreuve, car elle veut être regardée constamment; elle a besoin d'être admirée tout le temps et non de faire l'action de regarder et d'admirer. Forcément,

²⁷ Marie-Jo Bonnet, *Qu'est-ce qu'une femme désire quand elle désire une autre femme ?*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 125-126.

²⁸ *Ibid.*, p. 126.

elle a peur et souhaite retourner dans le lit de l'homme avec qui elle vit. La relation hétérosexuelle lui paraît plus simple puisqu'elle peut conserver sa fonction de corps passif, de corps-objet.

Enfin, la relation lesbienne qu'elle entretient s'avère décevante puisqu'elle ne répond pas à ses attentes. Sissi aurait préféré que Saffie soit différente d'elle, qu'elle agisse, mais Saffie « se laisse faire. Le problème avec elle, c'est qu'elle se laisse tout le temps faire. Elle n'a pas l'air de prendre beaucoup d'initiatives » (*B* :p. 106). Peut-être malgré elle, Sissi recherche une relation de dominant(e)/dominée dans laquelle elle jouerait le rôle de la dominée. Ironiquement, elle critique l'attitude de sa partenaire alors qu'elle agit de la sorte elle aussi. On dirait qu'elle se réprimande elle-même. Bref, le lesbianisme ne peut pas satisfaire Sissi en raison des résultats qu'il entraîne. Sissi reste condamnée à ne vivre que des déceptions sur le plan sexuel puisque ses désirs sont trop complexes, contradictoires et qu'elle ne parvient pas à trouver la stabilité. Elle veut trouver l'amour, le vrai, mais repousse constamment ceux qui tentent de lui procurer ce bonheur : « mon ex-chum s'en va. Triste. Moi aussi je suis triste. Triste de lui avoir dit des niaiseries, des niaiseries même pas vraies. Triste de lui avoir fait de la peine... » (*B* : p. 51)

Le copain de Sissi devient l'amant de Saffie, ce qui la bouleverse étant donné qu'elle n'est plus la seule femme nécessaire aux hommes; elle a désormais une rivale : « mais là, on dirait qu'une autre histoire est en train de s'écrire. Une autre histoire avec une autre princesse » (*B* : p. 109). Sissi accepte mal de partager un homme avec une

autre femme, car elle connaît ce pouvoir de séduction dont les femmes de son genre sont capables, affichant par là, une attitude *convenue* de femmes en éternelles rivales.

La plus grande réussite du système patriarcal est d'avoir convaincu les femmes qu'elles étaient *par nature* rivales, et de ce fait, incapables à tout jamais d'amitié les unes envers les autres. Ainsi, la moindre divergence entre elles est montée en épingle et présentée comme l'illustration de cette incompatibilité viscérale²⁹.

Donc, en adoptant une mentalité sexiste, en attaquant la réputation des femmes et reproduisant des comportements misogynes, Sissi perpétue la tradition patriarcale: « et je comprends qu'elle est et qu'elle demeurera une séductrice » (*B*: p. 109). Sissi se reconnaît à travers Saffie et cette perception n'a rien de valorisant pour elle étant donné que la narratrice ne peut pas se supporter elle-même, elle ne s'aime pas. C'est donc ce qui l'empêche de développer une autonomie et, conséquemment, d'être sujet/agente de ses relations, de ses choix, de sa vie. Tout découle des raisons qui font qu'elle ne s'aime pas. L'observation des femmes et les résultats qu'elle y voit montrent que dans son environnement, les femmes ont le même objectif, soit celui d'acquérir un bien-être et le sentiment d'être essentielle à un homme en usant de leur « pouvoir passif », la séduction.

Toutes ces descriptions, ces désillusions à la chaîne incitent à classer ce roman parmi les œuvres « nihilistes » que Nancy Huston a étudiées. Bien que les propos de Sissi ne soient pas aussi radicaux que les écrivaines et écrivains analysés par Huston, il semble que l'on puisse y retrouver des aspects communs, et ce, selon trois thèmes : le « malheur familial³⁰ », la folie maternelle ainsi que la pornographie. Comme l'ouvrage de Nancy Huston sur *Les professeurs de désespoir* l'illustre, le nihilisme renvoie à une

²⁹ Elaine Audet, *Le cœur pensant. Courtepointe de l'amitié entre femmes*, Québec, Le Loup de Gouttière, 2000, p. 89.

³⁰ Nancy Huston, *Professeurs de désespoir*, Arles/Montréal, Acte Sud/Leméac, 2004, p. 339.

écriture de la mort. Sissi adhère, en quelque sorte, à cette tendance, à ce style par son pessimisme à l'égard de la vie et par son manque d'enthousiasme face aux possibilités de reconstruire un univers meilleur autour d'elle. Elle vit une série d'échecs sur le plan personnel tout comme sur le plan social qui la mène éventuellement à tenter de se suicider. Bref, puisque Marie-Sissi Labrèche opte pour une écriture du *deuil*³¹ (B : p. 144) et que son personnage adhère à la description de la femme nihiliste/néantiste de Nancy Huston selon certains aspects, elle ne peut acquérir le statut de femme-sujet, car «la femme néantiste a beau tenir le même discours, elle reste un corps³² ». Cependant, ses actions étant toujours définies par rapport aux désirs masculins, elle se distingue en ce sens des écrivaines étudiées par Huston, car les auteures de Huston mettent en scène des personnages féminins qui détestent les hommes et qui ne tentent surtout pas de les séduire. Quant à Sissi, sa réaction face aux hommes est tout à fait contraire et l'empêche de s'épanouir. En rassemblant les divers éléments étudiés dans ce chapitre, nous pouvons conclure que, par ses gestes et ses propos contradictoires, le personnage de Marie-Sissi Labrèche n'acquiert pas l'agentivité définie par Barbara Havercroft qui renvoie à « l'action et le désir, la volonté, le pouvoir et les moyens nécessaires pour effectuer des changements sociaux³³ ».

³¹ Le deuil est mentionné une seule fois dans le roman, à la page 144, soit vers la fin. Ce terme évoque le pessimisme puisque la narratrice se dit être en deuil depuis toujours. Il y a, chez Sissi, un aspect très connoté relié au mot « deuil » quand on sait qu'il renvoie au suicide.

³² *Ibid.*, p. 312.

³³ Barbara Havercroft, « Auto/biographie et agentivité au féminin dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* d'Annie Ernaux » dans *La francophonie sans frontière. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.), Paris, L'Harmattan, 2001, p. 521.

Chapitre 2

Putain de Nelly Arcan : la femme(-putain) au centre d'un discours patriarcal.

Introduction

Le premier roman de Nelly Arcan, *Putain*, a piqué la curiosité de bien des lecteurs et continue d'attiser les critiques. Son style provocateur et dénonciateur des traitements subis par les escortes font du texte un phénomène intrigant, attirant. La prostituée est un personnage riche en ambiguïtés : perçue tantôt comme une paria, tantôt comme une personne indépendante, elle se distingue des autres femmes par le fait qu'on peut utiliser ses services sexuels, alors qu'il est plus difficile de faire de même avec une « autre femme » qui n'est pas putain, car

aujourd'hui, beaucoup de femmes n'acceptent plus d'être dominées sexuellement par les hommes. Ceux qui sont incapables de vivre ces changements dans les rapports avec les femmes trouvent dans la prostitution un monde où « l'ordre ancien est restitué »³⁴.

Certains ont vu, dans le roman, une œuvre semblable à celle du Marquis de Sade³⁵. Bref, il s'agit d'un roman complexe qui développe une perception, voire une conceptualisation surprenante de la femme(-escorte) du vingt-et-unième siècle :

les porte-parole de l'industrie du sexe présentent les prostituées de luxe [les escortes] comme des modèles de réussite. À cet égard, le livre de Nelly Arcan (2001), *Putain*, montre crûment la réalité de ces prostituées haut de gamme, qui sont fondamentalement soumises à la même oppression sans limite de leur corps. Même si certaines arrivent à tirer leur épingle du jeu, il n'en demeure pas moins qu'en dernière instance, ce ne sont pas elles qui en déterminent les règles, mais bien les hommes profiteurs de leurs « services sexuels », qui imposent leur priorités et leurs choix³⁶.

³⁴ Elaine Audet, *Prostitution. Perspectives féministes*, Montréal, Sisyphe, 2005, p. 64.

³⁵ Michel Biron remarque que Nelly Arcan fait référence au personnage de Sodome de Sade et qu'elle s'y compare : voir «Écrire du côté de la mort», *Voix et Images*, 80, hiver 2002, p. 337.

³⁶ Elaine Audet, *op. cit.*, 2005, p. 18-19.

Dans un tel contexte, le personnage peut-il devenir agent de son existence ? Pour tenter une réponse, nous ferons nôtres les observations de Barbara Havercroft sur un roman de France Théoret. Il y a, au cœur de *Putain*, une

opposition [qui] se manifeste tout au long du texte par la construction de deux champs lexicaux contraires, dont chacun se compose de plusieurs lexèmes reliés sur le plan sémantique. Tandis que des mots comme « la négation », « la culpabilité », « le narcissisme » et « la passivité » appartiennent au champ codé patriarcal, d'autres termes, par contre, (« l'action », « le mouvement », « le féminisme », « l'écriture » et les verbes « faire » et « agir ») représentent les multiples facettes positives d'une subjectivité et d'une agentivité en devenir³⁷.

Nous relevons donc une forme semblable d'opposition chez Nelly Arcan, mais qui tend davantage vers une mauvaise maîtrise de sa vie complexifiant la question de la sexualité de la femme et de sa représentation : comment le personnage féminin est-il présenté ? Quel type de relations entretient-il avec le monde extérieur ? Quelles sont ses réactions face à certains événements, etc. ? Pour répondre à ces questions, on se penchera sur trois aspects principaux qui permettront de mieux approfondir notre étude : l'image de la femme qui se rattache au personnage, les rapports de force entre la protagoniste et les autres, et, enfin, la reprise du discours patriarcal à l'intérieur du roman. Le premier aspect, soit la représentation du personnage féminin, rendra compte des éléments divers qui entourent l'image que la société contemporaine a créée de la femme ainsi que des fonctions qui lui ont été attribuées. De plus, la narratrice étant une putain, son identité lui permet difficilement d'acquérir l'agentivité puisque même ses gestes sont « commandées » par autrui (le client). Les rapports de force étudiés seront ceux entre la putain et ses clients ainsi que les rapports avec les autres putains et les autres femmes. Finalement, le texte de l'auteure qui englobe des réflexions sur la société permettra de

³⁷ Barbara Havercroft, « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *op. cit.*, p. 101-102.

dégager certains aspects empruntés au discours patriarcal déterminant la prise de position de la protagoniste et son statut.

Le regard masculin

La protagoniste de Nelly Arcan, qui est aussi la narratrice du roman, se dit putain puisqu'elle travaille pour une agence d'escortes. Son métier renvoie donc à une «fonction» sexuelle, à l'exploitation de son corps. Comment une femme prostituée peut-elle parvenir à devenir agente de ses actes en se donnant à des inconnus ? À ce sujet, Élane Audet écrit que

les femmes prostituées doivent mentir continuellement sur leur vie, leur corps et leur sexualité. Mentir fait partie de leur travail, comme par exemple, lorsque le client leur demande : « Ça t'a plu ? » L'édifice de base de la prostitution, souligne [Janice G.] Raymond, est construit sur un mensonge selon lequel les femmes prostituées ont affirmé qu'il leur a fallu des années après avoir quitté le milieu pour reconnaître que la prostitution n'était pas un choix délibéré : nier leur propre aptitude à choisir revenait à nier leur propre existence³⁸.

Étant donné qu'elle ne semble pas avoir de réel pouvoir de décision, sauf celui de donner des disponibilités à l'agence pour certains jours et de choisir les jours et l'heure où elle travaille, la protagoniste ne peut pas être, en principe, sujet de ses actes. Bien qu'elle ait choisi le métier d'escorte et qu'elle y adhère de son propre gré, la protagoniste s'identifie ou accepte de s'identifier à cette figure de la putain, définie au départ par le patriarcat, et donc par le discours oppresseur. La femme, dans le texte de Nelly Arcan, est définie par le regard masculin, les «diktats» de la beauté féminine et la présentation du corps-objet de la femme.

³⁸ Élane Audet, *op. cit.*, 2005, p. 25.

Le regard importe dans ce texte puisque la narratrice n'acquiert son existence qu'à travers lui. Elle dépend de l'homme, donc, pour «être» et doit déployer beaucoup d'efforts pour conserver son statut. Cependant, comme le note Michel Biron, «sans le regard du voyeur, elle n'est rien qu'une image toute faite, une fragile abstraction, une énigme résolue d'avance³⁹ ». Elle demeure une image immuable sous le regard d'autrui et son identité est alors prédéterminée par la société patriarcale. Puisqu'elle ne peut se défaire de cette image qui lui colle à la peau, elle doit essayer de la modifier en écrivant et en critiquant ce statut que l'on impose à la femme. Par contre, comme nous le verrons, plutôt que de se détacher de cette oppression, elle s'y accroche et persiste à reproduire ce qui l'opprime.

Les regards demeurent pour la narratrice une question de survie, car elle n'est rien sans ces regards; elle s'en nourrit. La nécessité de se savoir observée est une obsession. Le regard des hommes témoigne de son existence, mais aussi de sa beauté : «des regards qui me renvoient à ce que je n'arrive pas à voir dans le miroir⁴⁰ ». Bien que la putain soit regardée et admirée par les clients, elle sait que ces regards seront éphémères, l'ennemi principal de la femme étant le temps,

car avoir vingt ans est déjà trop lorsqu'on est une femme, lorsqu'on est putain, c'est le début des rides et des cheveux blancs et surtout du souvenir qu'on fut jadis sans ride et sans cheveux blancs, c'est le début des regards qui changent et qui ne s'attardent plus (P : p. 118).

Les années transforment la femme et les regards qui se posent sur elle. Elle ne semble pas pouvoir avoir une identité individuelle à travers ces regards. Francine Bordeleau le constate :

³⁹ Michel Biron, *loc. cit.*, 2002, p. 338.

⁴⁰ Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Seuil, 2001, p. 23. Désormais, toute citation tirée de ce roman sera suivie, entre parenthèses, de P et de la page.

depuis toujours, la séduction lui procure une incommensurable satisfaction narcissique qu'elle éprouve aussi dans le contexte de la prostitution puisque sa séduction, sa beauté sont alors attestées un nombre incalculable de fois, grâce à un nombre incalculable de clients⁴¹.

La narratrice déclare (dans un passage souligné par Francine Bordeleau) qu'« une femme n'est jamais une femme que comparée à une autre, une femme parmi d'autres, c'est donc toute une armée de femmes qu'ils baisent quand ils me baisent» (*P* : p. 21). L'individualité au féminin est impossible dans le domaine de la prostitution, mais la narratrice semble parler de l'ensemble des femmes et pas seulement des putains. Au lit, les hommes n'y voient aucune différence et elles (les putains) demeurent sans identité véritable, sans individualité étant donné que l'image des femmes tient de la collectivité et relève de la généralisation. Les femmes ne sont pas toutes putains, mais la putain, quant à elle, peut renvoyer à n'importe quelle femme. Donc, pour le client, cette putain en particulier n'a pas d'individualité, elle n'est qu'un *sexe* féminin. Le sexe féminin est indifférencié puisqu'on n'y voit aucune distinction entre les différentes composantes de l'ensemble :

ça pourrait être une autre, même pas une putain mais une poupée d'air, une parcelle d'image cristallisée, le point de fuite d'une bouche qui s'ouvre sur eux [les clients] tandis qu'ils jouissent de l'idée qu'ils se font de ce qui fait jouir (*P* : p. 19).

La femme(-putain) importe donc très peu dans la quête de la jouissance : des «bouts de femme» (*P* : p. 19) feraient l'affaire. La femme (ou la femme-putain) est un moyen pour la gente masculine de jouir, de se faire plaisir. La femme est présentée comme source d'amusement si elle reste une forme passive. Elle doit donc recevoir le plaisir de l'homme et être regardée comme toutes les autres.

⁴¹ Francine Bordeleau, « La mise en scène de l'autofiction », *Spirale*, n° 182, janvier-février 2002, p. 22.

Pourtant, la narratrice, contradictoire, affirme que les regards que les hommes posent sur les putains rendent les autres femmes plus crédibles, plus respectables. Donc, il y aurait peut-être deux ensembles, deux collectivités de femmes, soit les putains et les autres. La narratrice semble parfois croire que les femmes, putains ou non, renvoient à la même figure, à la même fonction, celle qui consiste à donner du plaisir, tandis qu'à d'autres moments, elle évoque d'autres propos et distingue ainsi les putains des autres femmes. «Les putains sont des menteuses, de sales garces qui éblouissent les autres femmes» (*P* : p. 87) et elles plaisent aux hommes parce qu'elles offrent de la joie, sans plus. De plus, «les putains servent à ça, à ce que les jeunes filles ne soient pas violées sur le chemin de l'école, à ce que soit préservée l'innocence des futures épouses» (*P* : p. 90). Nous remarquons la reprise de propos tirés du discours patriarcal que la narratrice aurait assimilés, intériorisés. En fait, ce n'est pas vraiment elle qui parle, c'est plutôt la voix du patriarcat, de l'autorité, suggérant que les hommes ne peuvent pas se retenir, qu'ils sont incapables de contenir leurs pulsions sexuelles en face d'une femme. Ce passage laisse entendre la présence plus ou moins évidente d'une

motivation pseudo-objective, qui apparaît comme l'un des aspects des paroles cachées « d'autrui », [...] de « l'opinion publique ». Tous les signes formels indiquent que cette motivation est celle de l'auteur, et qu'il est formellement solidaire, mais en fait, elle se place dans la perspective subjective des personnages ou de l'opinion publique⁴².

Il semble que la narratrice endosse ce discours et que l'un des objectifs de ce texte soit de provoquer. En considérant la parole du personnage narrateur nous pouvons y repérer l'assimilation de propos misogynes. La putain devient donc un moyen, une solution pour résoudre la problématique du viol. On l'utilise comme on se sert d'un outil dans le but de réparer ou rectifier un problème, un conflit : la putain est pratique. Par conséquent, on

⁴² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 126.

favorise l'usage d'une femme pour que les autres femmes soient respectées. Cependant, ces femmes ne sont pas réellement protégées contre la menace masculine omniprésente qui *recrute*, d'une certaine manière, les putains. C'est dans les yeux des hommes que tout se joue. D'ailleurs, il est d'autant plus intéressant de constater que la narratrice pense que les putains deviennent putains en raison du regard des hommes :

elle le sont devenues sur le chemin de l'école, vous vous rappelez, la petite jupe d'écolière que le vent soulève sur la petite culotte blanche, elles le sont devenues dans le regard qu'on a porté sur elles et elles le resteront jusqu'à la fin [...] elles savent d'être regardées tout autant que les hommes qui les regardent (*P* : p. 109).

Cependant, ce regard humilie la putain et la subordonne à l'autorité du client puisque ce dernier détient un pouvoir monétaire.

Et pourquoi donc ne pourrais-je pas garder la tête haute et défier le client de mon insolence, compter et recompter devant lui les billets de banque pour rendre sa présence importune, lui signifier que jamais je ne me rabaisserai à ce que je vois de moi dans son regard (*P* : p. 63).

En utilisant le conditionnel, la narratrice énonce une possibilité. En fait, elle se questionne sur ce qui l'empêche d'agir (compter l'argent devant le client). Elle n'a donc jamais tenté d'acquérir cette forme de pouvoir, probablement par peur de l'autre, de l'homme). Poser un tel geste signifierait défier l'autorité patriarcale. Bref, la narratrice ou les femmes ne semblent avoir aucun contrôle sur leur participation à la fonction de prostituée : elles réagissent (et s'assimilent aux fonctions désignées pour elles) en réponse aux regards masculins. La narratrice, plus particulièrement, n'a aucun pouvoir de décision sur la définition de son identité étant donné qu'elle demeure un centre d'attraction, un divertissement visuel pour la gente masculine.

La beauté féminine et la rivalité

En outre, les diktats de la beauté, selon la narratrice, rendent les femmes victimes des définitions des critères de beauté. La narratrice est un personnage contradictoire en ce qu'elle critique sans arrêt l'oppression que pratique la société sur les femmes en leur dictant les règles de l'apparence physique alors qu'elle est obsédée, elle-même, par l'idée de vieillir et la peur de ne plus s'inscrire dans cette norme définie. Elle est pourtant consciente d'être soumise à cette grande puissance qu'exerce le domaine de l'esthétisme.

Mariana Valverde exprime les effets que ces normes peuvent avoir sur la gente féminine :

mais toutes les préoccupations ayant trait à l'apparence personnelle ne sont pas nécessairement liées à un désir de passivité. Le souci de son apparence relève d'une fierté légitime car elle permet d'affirmer activement sa présence dans le monde. Toutefois, le problème des femmes à cet égard tient au fait que ce souci de bien paraître a souvent préséance sur d'autres préoccupations. En outre, les critères d'appréciation de l'apparence ne sont qu'une panoplie d'idéaux utopiques imposés par la société. Ils ne sont pas conçus pour mettre en valeur la force et la beauté. Cette tentative de reproduire le Corps Parfait est en partie suscitée par notre désir de plaire aux hommes; mais très souvent, le modelage d'une apparence féminine idéale va bien au-delà des attentes d'un homme à l'égard d'une femme. Nous [les femmes] intériorisons également les normes de la société et nous nous sentons sincèrement fautives lorsque nous ne respectons pas l'une ou l'autre des règles de l'apparence⁴³.

Paradoxalement, la narratrice refuse de consulter des magazines dans lesquels la figure féminine se présente comme un corps séducteur. Bien entendu, la première chose perceptible sur ces images *faussées* de femmes que l'on trouve dans les magazines est la beauté physique. En fait, il n'y a rien d'autre à observer que leur apparence puisqu'il s'agit de photographies. Ce qui définit la femme, ce qui connote son identité renvoie à des images de séductrices. Par conséquent, le modèle de la femme ne répond qu'à des critères esthétiques et ne tient pas compte de celle-ci en tant qu'être pensant et ayant des goûts, des envies, des besoins et une personnalité. La protagoniste avoue :

il y a bien la pile de magazines que je ne lis pas, achetés par l'agence et posés là sur la table de chevet pour le divertissement des putains, des magazines exprès pour moi, mais

⁴³ Mariana Valverde, *Sexe, pouvoir et plaisir*, op. cit., p. 34-35.

je ne sais pas pourquoi, détailler de jeunes adolescentes à moitié nues qui me regardent de leur bouche entrouverte à tour de pages ne me divertit pas, elles me font peur (*P* : p. 29).

En effet, elle a peur puisque ces images l'incitent elle aussi à la subordination à l'esthétisme. Les «jeunes adolescentes» sont une forme de compétition, une menace pour la narratrice qui vieillit :

que puis-je faire de moi sinon me tenir loin de ce qui est venu à bout de ma mère, au bout du désir de mon père, et si je me crois si laide, c'est peut-être à cause de toutes ces filles, enfin il me semble, à cause de ces schtroumpfettes de magazines empilés là qui me défient de les détailler, une par une et toutes les mêmes, les schtroumpfettes à la télé et dans les rues, ces jeunes poupées de quatorze ans qui annoncent la nouvelle crème pour les rides, leur petit nez et leurs lèvres pulpeuses, leurs fesses bronzées et leurs mamelons durcis qui pointent sous le chemisier ouvert, sont-elles assez jolies (*P* : p. 35-36).

La narratrice se compare aux jeunes filles présentées dans la publicité même si ces dernières n'ont que quatorze ans. Une fois de plus, on observe cette obsession de répondre aux critères de beauté, aux diktats imposés aux femmes. La narratrice ne peut pas atteindre le statut d'agente étant donné que le «monde» — ici, celui de l'esthétisme — dirige ses pensées, ses gestes, ses décisions.

Il est intéressant de noter que les critères de beauté pour les putains (plus particulièrement) sont les mêmes que les critères qu'on impose à la gente féminine en général. Cela dit, il semble que l'on ne fasse pas la différence entre une putain et une femme : c'est la même « chose ». «Il faut être belle pour se prostituer et encore plus belle pour être une escorte, pour gagner sa vie à discuter du nouveau film à l'affiche et boire du champagne» (*P* : p. 32). Les propos de la narratrice sont paradoxaux et Francine Bordeleau le constate : « [la] narratrice vitup[ère] à qui mieux mieux les diktats imposés au féminin tout en craignant de ne pas y correspondre assez⁴⁴ ». Les médias et la société

⁴⁴ Francine Bordeleau, *loc. cit.*, 2002, p. 22.

reprennent le discours oppresseur allant à l'encontre de la liberté féminine, de son agentivité. Dans un article, Isabel Parenthoen affirme que, selon les spécialistes :

les filles de 15 à 20 ans dans les sociétés occidentales ne disposent que d'une image formatée de l'idéal féminin, celle des mannequins filiformes des magazines qu'elles veulent imiter au mépris de leur intégrité physique et psychique⁴⁵.

La narratrice ne peut pas ignorer le poids de la pression sociale, car elle ne pourra plus exister et deviendra comme sa mère qui ne plaît plus. Elle n'attire plus les regards et donc sa présence est mise en péril. La femme, selon la narratrice, dépend de l'homme et de la beauté qu'elle dégage pour se forger une identité, mais cette identité demeure superficielle. La narratrice en est convaincue :

les femmes ont souvent trop de ce qu'elles ont, elles sont toujours trop de ce qu'elles sont, rivées à leur sexe, à ce qu'on en dit, incapables de réinventer leur histoire ou de penser la vie en dehors des sondages de magazines de mode, inépuisablement aliénées à ce qu'elles croient devoir être (*P* : p. 42).

Les femmes se subordonnent à ce qu'on attend d'elle et la narratrice semble croire qu'il n'y a aucun moyen d'y échapper. L'image de la femme reste la même ; il n'y a pas d'issue possible. Les hommes «ne remarquent l'obésité que chez les femmes, eux peuvent être tout ce qu'ils veulent, médiocres et flasques, à demi bandés, alors que chez les femmes c'est impardonnable» (*P* : p. 48). Dans le roman de Nelly Arcan, le corps de la femme qui vieillit et sa laideur la perdent. Seules les belles femmes et jeunes peuvent survivre (jusqu'à ce qu'elles atteignent la vingtaine) dans la société, mais ces dernières ne sont pas libres et maîtresses de leurs actes pour autant. La narratrice aime être belle et se résout à cette loi : «courir les chirurgiens, entretenir cette jeunesse sans laquelle je ne suis rien et cette blondeur qui donne un sexe à mes regards» (*P* : p. 51). Les réactions, les

⁴⁵ Isabel Parenthoen, *Les filles de 15-20 ans, une « génération formatée maigreur »*, [en ligne], 18 septembre 2006, [<http://www.lapresse.com/article/20060918/CPACTUALITES/609181267&SearchID=73263463526909>], [19 novembre 2006].

pensées de la narratrice répondent aux stéréotypes. À cet égard, Daniel Castillo-Durante écrit :

l'origine du stéréotype ne s'explique pas à partir d'une imitation sociale qui ne révélerait au fond que les effets idéologiques d'une aliénation aux valeurs des classes dominantes. Le stéréotype puise ses racines dans les mécanismes juridico-linguistiques qui modèlent les énoncés types dans le marché des échanges en correspondance avec les idéologies⁴⁶.

Les stéréotypes repérés dans le roman d'Arcan sont des aspects du féminin modelés par le discours dominant et donc, une idéologie patriarcale qui veut que les femmes répondent aux attentes (et parfois aux fantasmes) des hommes. Bref, les femmes n'ont pas le droit d'être laides, contrairement aux hommes et ce, depuis toujours semble-t-il. La narratrice, quoiqu'elle en critique les fondements, y adhère tout de même et s'en soucie puisqu'elle a assimilé le discours patriarcal.

En outre, les rivalités féminines présentent des conflits importants à l'intérieur du roman, et ainsi, font obstacle à l'épanouissement de la narratrice. La rivalité engendre, chez la protagoniste, une violence psychologique : les figures féminines ayant toutes une identité commune péjorative, elles doivent tenter de se démarquer les unes des autres en ayant recours à l'individualisme, le collectif ne pouvant mener à rien. Chez la narratrice de Nelly Arcan, comme c'est la beauté de la femme qui compte avant tout, il faut reconnaître qu'il est difficile de lier des amitiés si toutes les autres présentent une menace. D'après Élane Audet,

l'incapacité pour beaucoup de femmes d'avoir prise sur le monde rend difficile la création d'amitiés passionnées entre elles, entraînant des conséquences politiques considérables pour toutes. L'amitié provoque l'éveil, l'expression de soi et de tout son potentiel créateur. C'est un appel contagieux à sortir d'une existence apprivoisée, domestiquée. C'est une inspiration pour les femmes, encore et toujours, à recouvrer leur état originel de femmes non dressées par l'homme⁴⁷.

⁴⁶ Daniel Castillo-Durante, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, 1994, p. 84.

⁴⁷ Élane Audet, *Le cœur pensant. Courtepointe de l'amitié entre femmes*, op. cit., p. 90.

De plus, la protagoniste se présente comme sa propre rivale puisqu'elle seule se pose véritablement des contraintes et se fait violence. Elle tente sans relâche d'éviter la vieillesse et la transformation naturelle et physique de son corps en côtoyant les chirurgiens, etc. Elle ne peut satisfaire à ses propres exigences, à ses propres objectifs qui sont tout à fait irréalistes. L'image utopique qu'elle-même se construit de la femme, ou du moins de ce que devrait être la féminité, se révèle si superficielle que seules des filles que l'on voit sur les couvertures de magazines, des femmes-fantasmes et irréelles, peuvent correspondre à ces critères. Par conséquent, ces filles ou plutôt ces images de filles deviennent les principales rivales de la narratrice. Cette dernière se compare systématiquement à des images et donc à de l'abstrait; elle rend matériel son corps, son identité et, conséquemment, elle ne devient pas agente.

Aussi, sur le plan du réel, la narratrice désire surpasser les autres filles qui sont rivales; elles veulent toutes être plus belles les unes que les autres et elles espèrent toutes être regardées, admirées par les hommes. La narratrice expose la situation comme un problème, comme un véritable combat. Elle exprime le souhait d'être

une femme pour laquelle tous les hommes quitteraient leur femme sur-le-champ, une femme qui pourrait se choisir un homme parmi tous les hommes de la terre et qui aurait un destin, un vrai destin de ne pas pouvoir être autre que soi-même, la plus belle et la plus désirée de tous les royaumes (*P* : p. 74).

Cette dernière citation n'étant qu'un souhait et non le reflet de la réalité, la narratrice exprime le désir d'avoir une vraie identité, mais d'être convoitée par tous les hommes. En fait, elle aimerait ne pas avoir à se forger une fausse personnalité pour plaire. Conséquemment, ces derniers propos illustrent son manque d'agentivité puisqu'elle annonce, en quelque sorte, jouer un rôle; autrement, elle ne se sent pas bien. D'ailleurs, il

semble que ce soit un conflit intériorisé depuis longtemps : la jalousie qu'elle éprouve envers les autres femmes existe depuis son adolescence. Dans un passage, elle évoque d'anciens « fantasmes » qui ont nourri son adolescence et qui sont d'une grande violence :

j'ai imaginé mille fois mes amies défigurées, je les ai vues grandes brûlées, leurs cheveux gris qui tombaient par plaques et leurs seins dont il fallait faire l'ablation parce qu'ils étaient rongés par le cancer, des seins pourris, des moignons de seins qu'elles devaient ensuite cacher sous leurs bras croisés (*P* : p. 92-93).

Elle doit s'imaginer la destruction des autres filles autour d'elle pour acquérir un sentiment d'assurance et de bien-être; les autres figures féminines, principales rivales, doivent être éliminées afin que la narratrice puisse se sentir importante. Les rapports de force entre les femmes sont violents psychologiquement. Dans le cas de la narratrice, le besoin d'attention, la soif de pouvoir va même jusqu'à la violence physique faite à son propre corps. Elle avoue : « j'étais d'ailleurs l'anorexique de l'école car il fallait bien que je me démarque » (*P* : p. 93). Il importe de mentionner qu'il semble y avoir deux types d'anorexie, selon la personnalité de la malade : d'un côté, se trouvent les filles qui maigrissent jusqu'à ce qu'elles aient le sentiment de disparaître complètement puisqu'elles ne veulent pas être remarquées (et avoir toutes ces formes féminines); d'un autre côté, il existe désormais chez certaines filles l'obsession de la maigreur qui devrait rendre « belle » comme les modèles sur les pages couvertures des magazines. Dans ce deuxième cas, il semble que l'effet soit contraire à la première définition de l'anorexie. Pour la narratrice d'Arcan, l'anorexie devient donc un moyen d'attirer l'attention et, par le fait même, un moyen de contrôler son environnement. Dans un article tiré d'un dossier sur l'anorexie, la journaliste Louise Lemieux décrit en ces termes les anorexiques :

beaucoup d'insécurité. Peur de la nouveauté. Faible estime d'elles-mêmes, mais perfectionnistes. Ce sont les mots qui viennent à l'esprit de la Dre Carole Ratté, psychiatre au CHUL, pour décrire les anorexiques dont elle s'occupe. Ne pas manger, c'est la façon pour ces jeunes malades de prendre le contrôle. Sur leur vie, sur leur corps⁴⁸.

Il est possible d'interpréter cette attitude, ce geste comme une forme de prise de pouvoir sur ce qui entoure la jeune femme. Par contre, se faire violence apparaît comme un échec à l'agentivité, et ce, même si elle le fait volontairement.

Enfin, l'étude des relations entre les putains conclut l'analyse des rapports de force dans le roman. Au départ, la narratrice catégorise les femmes en deux clans sociaux : les putains et les autres femmes. Les putains (et ici elle se réfère aux escortes de l'agence pour laquelle elle travaille) se tiennent ensemble non pas parce qu'elles sont amies, mais parce qu'elles sont du même « type », en quelque sorte. Cependant, elles rivalisent les unes avec les autres :

nous [les escortes] fréquentons les soirées techno car il n'est pas nécessaire de bien se connaître pour s'y amuser, la musique est trop forte pour que s'entendent les mesquineries, il y a trop de gens pour que se remarquent les regards de hyènes (P: p. 146).

De toute façon, la présence « lourde » de la compétition entre les travailleuses fait obstacle à l'amitié. Pour avoir plus de pouvoir, la narratrice choisit une partenaire plus âgée lorsque les clients demandent deux putains à la fois :

la règle veut que chacune se choisisse une partenaire pour former un duo et se donner en spectacle, et j'ai choisi Danielle car c'est la plus âgée de l'agence, elle ne risque pas de m'éclipser avec ses vingt-huit ans et lorsque nous sommes ensemble j'en mets toujours un peu plus que d'habitude, je crie un peu plus fort car la présence d'une femme à mes côtés rend la comparaison inévitable (P: p. 149).

⁴⁸ Louise Lemieux, *Anorexie: l'illusion du contrôle*, [en ligne], 31 octobre 2006, [<http://www.lapresse.com/article/20061031/CPACTUEL/61031029&SearchID=73263463526909>], [19 novembre 2006].

Les rapports de force se jouent principalement au cours des séances avec les clients. Cette dernière idée rejoint celle de l'identité de la femme qui est définie par le regard qui se pose sur son corps. La femme, et dans ce cas-ci la putain, doit rivaliser avec ses semblables étant donné qu'il s'agit d'une question de survie et qu'elle doit garder son travail. En fait, les rapports de force entre ces femmes sont créés par le besoin de plaire aux hommes clients. Donc, il semble que la narratrice de Nelly Arcan, malgré sa tentative de contrôler certaines situations (on pense par exemple aux relations lesbiennes exigées par les clients) n'atteigne pas ce statut tant convoité, celui d'agente, ses gestes étant, encore une fois, dictés par les désirs des hommes.

Figure patriarcale : le « masculin » de la narratrice

Il y a reprise et à la fois contestation du discours dominant à l'intérieur du roman. Il semble que la narratrice tente de critiquer le statut qu'on attribue à la femme en société, et plus particulièrement l'usage que l'on fait de son corps, en affirmant certaines opinions sur ce que sa mère lui a légué. En fait, la mère de la narratrice, par l'entremise d'une culture patriarcale, « transmet à sa fille un héritage de honte et d'impuissance que celle-ci doit récuser afin de vivre pleinement⁴⁹ ». Toutefois, la fille reprend l'idéologie patriarcale et, bien qu'elle en critique les principes et les fondements, elle les met en pratique, par exemple, en s'offrant aux hommes. En fait, tout au long du roman, elle se contredit dans ses paroles et dans ses gestes en reprenant, pour point d'appui, le discours patriarcal. Bien entendu, la reprise de ces idéaux pour aboutir à l'agentivité doit être faite dans le but de produire un résultat contraire aux répercussions voulues par l'opresseur,

⁴⁹ Lori Saint-Martin, « De la mère patriarcale à la mère légendaire : *Triptyque lesbien* de Jovette Marchessault », *Voix et Images*, 47, hiver 1991, p. 246-247.

mais si la narratrice de Nelly Arcan critique l'infériorité des femmes, elle a choisi le métier de putain, qui la dénigre. Ce métier est dévalorisant puisque les clients la traitent comme un objet et ne la valorisent jamais.

D'une part, la narratrice est présentée comme une figure patriarcale étant donné qu'elle agit comme les hommes qu'elle dépeint dans le roman. Elle avoue poser un regard d'homme sur les autres femmes et, conséquemment, elle juge comme les hommes.

Elle raconte :

on me l'a fait remarquer déjà, je veux dire ma façon d'homme, le souffle court et la pensée qui s'arrête, et c'est sans doute pour repérer sur elles [les femmes] ce qui me manque, ce que je n'arrive pas à voir ou à avoir. (*P* : p. 24)

En fait, le regard qu'elle pose sur les femmes renvoie au même regard que celui des hommes, mais elle le fait dans le seul but de rechercher ce qu'elle n'a pas, ce qu'elle a en moins. Elle utilise donc son regard d'homme pour mieux ressembler à ces femmes. De plus, elle favorise le sexe masculin et préférerait en avoir les avantages :

je voudrais être un homme pour avoir une femme et des enfants, pour courir les putains qui auraient l'âge de ma fille [...] j'aimerais aimer d'un amour d'homme, aimer la jeunesse et la beauté, bander à en perdre la vue, j'aimerais tellement de choses au fond, c'est mon sexe qui ne veut pas, qui ne peut pas (*P* : p. 123).

Le sexe féminin est une impasse qui fait obstacle aux ambitions de la narratrice. C'est pourquoi l'homme demeure l'être privilégié. Finalement, elle dit aussi ressembler aux hommes sur le plan sexuel, ce qui apparaît tout à fait contradictoire : « et sur ce point je suis comme un homme s'il est vrai que les hommes sont ainsi, à la fois prédateurs et indifférents à ce dont ils jouissent » (*P* : p. 125). Cette dernière citation semble opposée au comportement sexuel de la narratrice qui est très souvent la proie puisqu'elle est escorte et doit répondre aux demandes des clients. Elle n'est pas un prédateur puisqu'elle

ne sélectionne pas les clients, elle prend ce qui passe. Il s'agit donc d'une illusion, car son statut et son pouvoir n'équivalent en rien à celui des hommes (de ses clients).

D'autre part, le discours patriarcal est repris dans l'intériorisation et l'assimilation que la narratrice a fait du « péché féminin ». Il s'agit de propos misogynes véhiculés par la société patriarcale voulant restreindre les femmes à l'infériorité. Chez la narratrice, on remarque la hantise du père et de ses valeurs chrétiennes très conservatrices. Le père enseigne les principes de la religion à sa fille : « il m'a toutefois mise en garde contre la désobéissance, il m'a appris la témérité des femmes à manger le fruit défendu » (*P* : p. 71). Bien qu'elle veuille se venger de son père en travaillant comme escorte et en couchant avec les hommes, elle consent à propager ce discours sexiste en faisant ce que ces hommes désirent, en se soumettant au rôle attendu de la part de la femme, la pécheresse. De plus, la culpabilité féminine se trouve au centre du roman, ce qui rejoint aussi le thème religieux introduit par la figure paternelle du roman. Elle dit : « moi je suis coupable de la laideur de ma mère et de la mienne aussi, je ne dois plus en contaminer le monde ni la transmettre à une autre qui devra en mourir à son tour » (*P* : p. 80). Sa seule existence lui pèse comme un fardeau; la femme est présentée comme la principale figure de culpabilité, car c'est à elle que revient la Faute originelle. La narratrice, en reprenant ce discours et en l'assimilant, devient « esclave » du patriarcat qui assujettit la femme à un statut inférieur à celui de l'homme. Bref, le texte montre que la femme est pécheresse et mauvaise dès son jeune âge :

c'est donc à dix ans que j'ai commis ma première offense [les caresses d'un garçon], que je n'ai plus été la fille de mon père, et ce jour-là c'était la fête des mères, je me souviens de la chaleur qu'il faisait dehors, la honte et le soleil de mai se sont réunis pour moi ce jour-là (*P* : p. 72-73).

Certains critiques, comme Martine Delvaux, ont fait de ce roman le *Nouvel Évangile*⁵⁰, faisant référence à ses propos religieux et philosophiques et laissant sous-entendre une (ré)appropriation des valeurs chrétiennes (du clergé québécois de la première partie du XX^e siècle) de la part de l'auteure. En étant escorte, la narratrice choisit de pécher volontairement et régulièrement et elle espère, qu'un jour, son père découvrira la vérité à son sujet, mais elle ne lui en parle jamais : est-ce la honte et la culpabilité qui l'en empêchent ? La figure féminine principale du roman est vouée à consacrer sa vie à se repentir et à demander pardon. Dans le roman, la femme (ou du moins la putain) demeure une figure soumise et condamnée à subir les idées du patriarcat, à commencer par la présentation de la femme au sein des écritures saintes.

La figure maternelle comme obstacle

D'autre part, l'impossible complicité entre les personnages féminins s'avère destructrice d'espoir et empêche donc l'évolution de la narratrice. Nous le verrons à travers la haine du maternel que la narratrice évoque tout au long du roman et qui, par le fait même, la contraint à rester femme-objet : elle refuse de subir le même sort que sa mère, et se fait putain pour vivre, contrairement à sa mère dont le corps ne sert plus. Donc, rejetant le sort de sa mère, elle veut acquérir une forme de pouvoir en utilisant son corps. Les résultats obtenus n'entraînent cependant aucun bienfait puisque ce mode de vie la pousse vers la déchéance.

⁵⁰ L'étude de Martine Delvaux montre un corps qui se présente étrangement comme celui du Christ dans son chapitre « Ceci est mon corps . Putain de Nelly Arcan » dans *Histoire de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporaines*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 59-98.

La haine profonde qu'évoque le maternel surprend chez l'auteure. Comme chez Marie-Sissi Labrèche, la mère renvoie à une figure péjorative qui annonce le déclin de la féminité. La mère représente une figure molle et passive qui apparaît sans utilité, sans existence. Elle semble devenir un modèle à éviter pour la narratrice, car elle réfère à l'aboutissement de l'existence de la femme. La femme, dans ce roman, est fragile et conçue en fonction de son corps et de sa capacité à s'en servir; alors la mère qui n'est plus attrayante, qui ne devrait plus avoir de sexualité évoque la fin, la mort : « ma mère n'aurait jamais fait ça, elle ne s'est prostituée qu'avec un seul homme, mon père, et si moi je baise c'est pour elle aussi, je baise pour ne pas laisser mon père être le seul, c'est trop navrant » (*P* : p. 33). La mère est l'opposée de la putain; la narratrice désire la venger, mais cette vengeance a un prix. « Le paradoxe est immense, amer : pour venger la mère, il faut s'éloigner d'elle. La venger, en faisant ce qu'elle n'a pas pu faire, c'est aussi la détruire en l'abandonnant⁵¹. »

La figure maternelle répugne: la femme est condamnée à vieillir et à donner naissance à d'autres femmes qui la remplacent. La narratrice décrit sa mère ainsi : « le corps de ma mère va à l'encontre de l'instinct, du viable, il s'amenuise et s'épaissit en même temps, et ce n'est pas l'arthrite ni le cancer qui le ronge ni même la tristesse, mais sa laideur qui s'étend toujours plus » (*P* : p. 34). La laideur étant la phobie, le pire ennemi de la narratrice, elle ne peut faire autrement que de détester cette femme : « nous sommes deux folles qui gardons le silence pour mieux nous détester » (*P* : p. 34). Elle blâme aussi sa mère pour ce qu'elle est devenue et rend sa mère coupable de ses propres choix :

⁵¹ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, op. cit., p. 129.

elle aurait dû me mettre hors d'état de nuire et me donner la chance d'être normale, de vivre une vie de femme avec un homme, un seul et pas mille, un homme qui ne serait pas mon père et qui ne m'empoignerait pas les cheveux pour faire varier le rythme auquel je le suce (*P* : p. 176).

Donc, elle n'a aucun pouvoir de décision réel étant donné qu'elle agit par instinct de survie : elle n'est pas agente, elle est soumise. L'état de soumission déclenche le processus de la mort d'un individu subordonné (ici, la narratrice) à une autorité. En fait, la narratrice délaisse tout contrôle, toute maîtrise de ses choix, de ses décisions aux mains d'autrui (plus puissant), ce qui affecte son existence, sa raison d'être. Par ailleurs, Nelly Arcan écrit sur la mort de la figure féminine, ce qui rappelle l'œuvre de Marie-Sissi Labrèche. Nous pouvons y percevoir une certaine ressemblance avec les œuvres nihilistes étudiées par Huston. Cette dernière explique :

même si elle ne déteste pas forcément sa mère comme individu, une femme nihiliste déteste ce qui, dans le corps de la femme, est maternel, fécond, changeant, « responsable » de manière flagrante de l'existence des êtres humains sur terre. Souvent, elle aura tendance à être anorexique, à martyriser son corps pour l'empêcher d'être trop « féminin », trop « naturel », pour qu'il n'ait pas de règles, pour qu'il ne puisse pas avoir d'enfants, pour le forcer à devenir « chose », objet, dur, osseux, prévisible, toujours pareil [...] ⁵².

On remarque toutefois, chez le personnage de *Putain*, une tendance à exploiter davantage sa féminité et à mettre en évidence ses atouts physiques contrairement aux écrivaines nihilistes. En fait, il est intéressant de noter que chez Arcan, c'est l'effacement du corps de la mère qui la perturbe (et donc sa mort), alors que chez les femmes nihilistes, le corps de la femme doit à tout prix être dissimulé pour ne pas refléter l'image de la mère, mais aussi celui de la femme. Tandis que les nihilistes de Nancy Huston rejettent leur appartenance à l'identité féminine (corps et sexe), la narratrice de Nelly Arcan désire conserver ce corps (jeune) qui la rend femme et désirable et rejette plutôt la maternité qui

⁵² Nancy Huston, *Professeurs de désespoir*, op. cit., p. 306.

déforme ce corps. Les nihilistes veulent détruire ce corps alors que la narratrice de *Putain* tente de le garder *intact*. Elles aspirent, cependant, toutes à un but commun : la mort du maternel. Chez la narratrice de Nelly Arcan, le « dégoût d'être une larve engendrée par une larve » (*P* : p. 36) incite son personnage à faire le contraire de sa mère.

Cette dernière « est une marchandise docile, privée de sexualité et de volonté propres⁵³ ». Ainsi, la narratrice, considérant la maternité comme dévalorisant pour la femme, se tourne vers l'entretien de sa jeunesse.

Le corps-objet

De plus, dans ce texte, le corps de la femme, surtout celui de la narratrice, définit ce qu'elle est, ce à quoi elle renvoie : «le corps fait la femme» (*P*: p. 48). Son corps se présente comme un objet qui répond à certaines fonctions, sans plus. Par exemple, ses gestes ou ses actes répondent à ceux engendrés par la pornographie. Cette dernière étant créée pour les plaisirs et les divertissements des hommes, la narratrice se soumet à ces idéaux et son corps tout entier demeure manipulé par autrui. En outre, en adoptant les normes conçues par les hommes en ce qui a trait à la sexualité, la narratrice se soumet, de son propre gré, à la domination masculine. Elle se soumet donc aux règles de la pornographie qui veut que la femme prenne plaisir à cette domination. Toutefois, elle voudrait se rebeller, mais ne le fait pas :

et si je ne sais pas crier ni gesticuler en dehors du lit, en dehors de la demande, alors peut-être des mots, ces mots pleins de mon cri qui pourront les frapper tous, alors et plus encore, le monde entier les femmes aussi, car dans ma putasserie c'est toute l'humanité que je répudie, mon père, ma mère et mes enfants si j'en avais, si je pouvais en avoir, j'allais oublier que je suis stérile, incendiée, que tout le sperme du monde n'arriverait pas à éveiller quoi que ce soit en moi (*P* : p. 23).

⁵³ Lori Saint-Martin, *op. cit.*, 1991, p. 247-248.

Elle participe au plaisir des hommes et ce, grâce à son corps; elle existe, au lit. Elle n'est qu'outil des jouissances de ses clients, certes, mais selon Martine Delvaux, il semblerait que ce soit une subordination illusoire.

Putain fait sans cesse apparaître le corps consommé de la prostituée entre les mains d'hommes, de clients, innombrables, mais cette apparition se double toutefois de sa disparition : le corps de la prostituée est un corps que des mains ne peuvent jamais véritablement s'approprier⁵⁴.

Le corps de la putain *échappe* donc aux clients puisque la femme *s'évade* en esprit, elle n'habite plus son corps. La possession n'est pas complète. Donc, nous pourrions y voir une forme de contrôle exercé par la prostituée au cours de la relation sexuelle (physique), car elle semble avoir trouvé un moyen de se détacher sur le plan émotif. Cependant, il faut voir qu'elle demeure un corps-objet qui ne sert qu'à la baise.

En outre, le discours sur la féminité et sur le corps féminin que proclame la narratrice détaille et illustre véritablement un corps matériel, passif, qui se donne aux hommes. « Prenez et consommez », voilà ce que la narratrice semble dire. Elle annonce : « et pendant ce temps de me donner à qui veut payer, je m'occupe à ce qui me rend femme, à cette féminité qui fait ma renommée, d'ailleurs je ne fais que ça, dans ce domaine je peux affirmer que je réussis » (*P* : p. 21). La sexualité d'une femme se résume à s'offrir, se donner tout entière aux hommes. La narratrice prétend que c'est dans la nature féminine d'agir ainsi et elle n'y voit que la norme. Le corps de la femme demeure condamnée à la passivité, ce qui reflète bien l'identité de la narratrice chez Nelly Arcan.

⁵⁴ Martine Delvaux, *op. cit.*, 2005, p. 60.

Finalement, puisque le rôle de la femme(-putain) renvoie d'abord et avant tout à son corps et aux fonction de ce dernier, la narratrice ne peut pas être agente de ses actes étant donné que son existence dépend des besoins des hommes. À au moins deux reprises dans le roman, la narratrice évoque la capacité des femmes à « faire bander » les hommes en mettant en valeurs leurs atouts physiques. Elle croit que « le corps brut, déchu de ce qui fait de lui un vrai corps de femme, un corps qui cherche à faire bander par la marque des soins qu'il porte » (*P* : p. 24) illustre le féminin. Donc, la femme, qu'elle soit putain ou non, est imprégnée de cette aptitude qui définit son identité. Elle se réfère aussi au personnage de la Schtroumpfette, « la représentante de la race de celles qui ne sont ni mère ni fille, qui ne sont là que pour faire bander et continuellement s'assurer qu'elles peuvent faire bander » (*P* : P. 43) et le compare à la femme. L'identité de putain est alors l'étiquette qui colle à l'identité « femme ». Michel Biron constate que cette identité « putain » de la narratrice, que ce corps « putain » qu'elle expose, la met à nu textuellement :

ici, c'est la vérité la plus nue, le spectacle d'un corps qui ne prétend plus à aucun secret. Ici, il n'y a plus d'arrière-scène, de zone invisible entre le privé et le public, entre l'intime et le mondain, il n'y a plus de mur qui tienne. L'obscène abolit tout mystère ⁵⁵.

En fait, elle n'existe que grâce à l'attention que portent les lectrices et lecteurs à son récit. Son identité se définit donc par ce qu'elle a choisi de montrer, c'est-à-dire son corps de putain.

La relation putain/client

Par ailleurs, le roman expose des relations entre les personnages qui relèvent du pouvoir et de la domination. Seront étudiées ces diverses relations ainsi que les émotions

⁵⁵ Michel Biron, *loc. cit.*, 2002, p. 339.

qui en découlent. D'ailleurs, la relation entre la putain et ses clients montre que la travailleuse du sexe tente d'acquiescer un contrôle en évoquant des commentaires sur le physique de ses clients et en faisant de ce métier un moyen efficace de gagner de l'argent et ainsi, de gérer ses dépenses et se payer des biens matériels (qui devraient, en principe, la rendre heureuse). Cependant, ce « pouvoir » se révèle superficiel et n'améliore en rien la condition psychologique de la narratrice et, par conséquent, ne lui permet pas d'atteindre le statut d'agente.

La relation entre la putain et ses clients semble, de prime abord, évoquer un rapport de force dont les rôles de dominant/dominée apparaissent comme des fonctions préconçues, prédéterminées. Toutefois, il semble que la putain tente d'inverser ces rôles et ces fonctions des sexes afin de prendre possession d'un pouvoir jamais véritablement acquis par les prostituées auparavant. Elle sent le besoin de contrôler une situation difficilement maîtrisable, car la position qu'elle y occupe lui fait obstacle. On voit chez la narratrice de Nelly Arcan une opposition au désir strictement masculin de dominer dans la relation sexuelle. Son personnage principal essaie de prouver que la femme, ou du moins la putain, peut avoir la même envie de trouver le plaisir. Elle ne cherche jamais, dans ses relations sexuelles « professionnelles », à trouver l'amour, la douceur; elle n'y croit pas. Cependant, peu importe ce qu'elle fait, l'atteinte du pouvoir sur l'homme demeure impossible et ce, même quand elle prétend se sentir vivante lorsqu'elle simule sa jouissance par ses cris. La narratrice avoue prendre plaisir à s'entendre gémir : « j'ai parfois du plaisir, je ne peux pas dire le contraire, j'en ai toujours lorsque ma voix parvient à me convaincre, lorsque mes cris percent ça et là » (*P* : p. 20). Ses clients

s'attendent à ce qu'elle jouisse grâce à eux, alors elle leur donne ce qu'ils veulent. Elle ne prend pas plaisir nécessairement aux actes sexuels en tant que tels, contrairement à ce que les clients croient, mais l'idée de faire semblant et d'émettre des gémissements procure la jouissance. Au sujet des relations de pouvoir entre les hommes et les femmes, Pierre Bourdieu constate que la femme qui exprime une fausse jouissance dans l'acte sexuel est contrainte à la domination de l'homme :

la jouissance masculine est, pour une part, jouissance de la jouissance féminine, du pouvoir de faire jouir : ainsi Catharine MacKinnon a sans doute raison de voir dans la « simulation de l'orgasme » (faking orgasm), une attestation exemplaire du pouvoir masculin de rendre l'interaction entre les sexes conforme à la vision des hommes, qui attendent de l'orgasme féminin une preuve à leur virilité et la jouissance assurée par cette forme suprême de la soumission ⁵⁶.

En effet, la narratrice aime entendre ses gémissements puisqu'elle parvient à se convaincre qu'elle aime la situation dans laquelle elle se trouve. Elle se résigne à jouer le rôle de dominée peut-être malgré elle. Il reste tout de même intéressant de voir qu'elle se soumet, contrairement à ce qu'elle laisse entendre, aux désirs de ses clients.

Enfin, la narratrice ridiculise les clients en portant des jugements à leur égard. Cependant, elle ne fait que songer aux défauts physiques des clients, sans jamais toutefois le leur mentionner; elle reste muette et soumise à leurs désirs. Le personnage de Nelly Arcan utilise la vieillesse, la mollesse ainsi que la laideur de ses clients pour mettre en valeur sa propre beauté, sa jeunesse, mais sans verbaliser ses propos. Elle pense développer une forme de puissance en ayant des relations sexuelles avec des hommes moins attirants, mais en fin de compte, elle ne fait que perpétuer le stéréotype du patriarcat : les belles et jeunes femmes se retrouvent dans le lit des hommes qui peuvent être laids et plus âgés qu'elles. En fait, la narratrice préfère les hommes plus vieux parce

⁵⁶ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 2002, p. 37

qu'ils sont moins menaçants, ils la rendent belle et font briller sa jeunesse. Il s'installe une *distance* qui la *réconforte* entre elle et ses clients âgés. Par exemple, elle fait référence à un client qu'elle voit hebdomadairement, un jeune homme dans la vingtaine et qui, semble-t-il, lui enlève toute sa jeunesse :

j'ai vieilli à son contact, oui, ma jeunesse a besoin de la vieillesse des autres pour rayonner, j'ai besoin de leurs rides et de leur cheveux blancs, de leur trente ans de trop, il me faut leur mollesse pour être bandante, pour être puissante (*P* : p. 159).

Une écriture de la mort

La putain court à sa mort et s'en rapproche après chaque rencontre avec un client, après chaque séance : « qu'est-ce que vouloir, penser ou décider lorsqu'on est pendue à tous les cous, à toutes les queues, les pieds dans le vide, le corps emporté par cette force qui me fait vivre et qui me tue à la fois » (*P* : p. 23) ? De même, les relations entre la putain et ses clients, comme on le perçoit dans cette dernière citation, n'impliquent pas de véritable lutte pour la prise de pouvoir au sein de la relation. Quoique la narratrice prétende maintenir un certain contrôle, elle se perd dans ses désirs plus ardents d'exister (entre les mains des hommes). Les rapports de force sont définis clairement : la dépendance de la putain est trop importante et accentuée, par le fait même, la fonction du client, celle de dominant. Malgré son aspiration à faire payer les hommes pour leurs mépris misogyne, elle tombe dans le piège du patriarcat en acceptant de se conformer au rôle qui lui est attribué.

Par ailleurs, comme le constate Michel Biron, la narratrice choisit le prénom « Cynthia, [pour le travail] le prénom de sa sœur morte dans la prime enfance⁵⁷ ». Donc,

⁵⁷ Michel Biron, *loc. cit.*, 2002, p. 338.

l'absence de prénom qui lui est propre est signe d'un manque d'identité. Le nom d'une morte la désigne, dans son métier, alors elle court à sa chute, à sa déchéance, et conséquemment, à sa mort. De plus, Michel Biron repère aussi la répétition, le cycle, qui entraînent la narratrice dans un tourbillon sans fin : « ce sont toujours les mêmes gestes mécaniques, les mêmes non-événements, les mêmes mensonges, les mêmes hommes qui défilent, sept ou huit par jour ⁵⁸ ». Elle répète donc les mêmes gestes qui l'entraînent vers la mort puisqu'elle ne détient aucun contrôle. Elle le dit : « je suis trop occupée à mourir il faut aller droit à l'essentiel, à ce qui me tue » (*P* : p. 79). La mort est aussi présentée à travers des incidents négatifs mais pour lesquels elle éprouve de l'envie :

je n'ai jamais été violée sur le chemin de l'école même si je m'y attendais, même si je le souhaitais, voilà sans doute pourquoi je ne peux pas supporter que les autres le soient, c'est dire que je n'ai jamais su pousser les hommes à ne plus pouvoir se retenir (*P* : p. 90).

Sa jalousie face aux jeunes femmes ou jeunes filles qui ont été violées illustre son envie de mourir ou d'être punie, d'une certaine façon. Elle intègre la notion de tentatrice, de pécheresse à son mode de vie dans le but de satisfaire aux critères « préconçus » de la figure féminine originelle. En outre, la référence aux relations amoureuses renvoie à la mort de la narratrice : « que je le veuille ou non il faudra bien qu'un homme se dresse sur mon chemin pour m'enlever sur son cheval, lui m'entourant de ses bras et moi les pieds dans le vide » (*P* : p. 120). Cette mort de l'autonomie féminine est présentée comme un conte de fées. Or, nous l'avons vu chez Marie-Sissi Labrèche, le conte met en scène des femmes secourues par des hommes. La princesse *attend* son prince charmant.

La petite fille a moins un chemin que des lieux où elle doit attendre et ne pas bouger; attente du Prince Charmant qui « l'enlèvera », attente de l'enfant qui naîtra, attente du roi à la guerre, en cela elle n'est pas une héroïne. Et lorsqu'elle a sa trajectoire propre, c'est toujours une fuite, une malédiction ou une marginalisation⁵⁹.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 337-338.

⁵⁹ Pierre Péju, *La petite fille dans la forêt des contes*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1981, p. 128.

La femme semble toujours contrainte à la passivité tandis que l'homme est celui qui agit, qui dirige et cela entraîne la femme vers la mort symbolique de son identité. Enfin, étant donné qu'elle ne peut pas être agente de sa propre vie, elle consulte un psychanalyste qui, on suppose, l'aide à guider ses actes. Elle a besoin de cet homme pour la ramener dans le droit chemin et elle voudrait qu'il la sauve de la vie qu'elle mène. Donc, l'idée de l'homme « héros » revient et, par conséquent, rend la connotation de la figure féminine plus péjorative à cause de sa faiblesse et de sa dépendance à l'homme. Elle aimerait qu'il fasse « l'histoire de [sa] survie auprès du cadavre de [sa] mère et de la tragédie de [son] sexe qui se jette dans la gueule du loup » (*P* :p. 143). Bref, elle a besoin d'un *Père* qui sache l'orienter, car sans *Lui* elle est perdue et court à sa mort. Paradoxalement, le psychanalyste qui éveille le désir et les fantasmes chez la narratrice et avec qui elle aimerait bien coucher, ne veut pas d'elle, de son corps. Il la rejette, d'une certaine manière, contrairement à tous les clients qu'elle rencontre. En fait, il s'agit du seul homme qui puisse la sauver de sa condition, mais aussi du seul homme qui ne se laisse pas séduire par ses avances. Bref, le psychanalyste ne joue pas le rôle du prince charmant que la protagoniste attend et il n'est pas celui qui la sauvera de son sort. Le personnage de Nelly Arcan dépend jusqu'à la fin du roman des hommes, mais ces hommes ne sont que de passage et les relations qu'ils entretiennent avec elles demeurent éphémères.

Chapitre 3

Ainsi font-elles toutes de Clara Ness : femme-écrivaine, femme-sujet

Introduction

Les deux premiers chapitres ont traité de la soumission de la femme aux désirs masculins ; il en va autrement pour le troisième roman qui se concentre davantage sur le processus d'acquisition de l'agentivité et de la libération des contraintes assignées à la figure féminine. Cette œuvre nous semble représentative d'une écriture de l'agentivité, contrairement à celles de Marie-Sissi Labrèche et de Nelly Arcan, puisque le cheminement ou la progression de la narratrice est tout autre. Le premier roman de Clara Ness fait le portrait d'une jeune femme moderne et dépeint son mode de vie, ses pensées, ses choix. La présente analyse tentera de montrer que la narratrice de Clara Ness est douée, intelligente, astucieuse mais, surtout, qu'elle est consciente. De plus, elle est forte, indépendante et agente de ses actes, de ses choix. Dans une critique de l'œuvre, Josée Bonneville écrit de l'auteure que « ses personnages ne semblent assujettis ni à la morale ni aux contingences affectives du commun des mortels. Ils multiplient les amours, partagent amants et maîtresses et ne connaissent ni jalousie, ni frustration, ni agressivité⁶⁰ ». La protagoniste, qui est aussi la narratrice, relate des passages de sa vie, ses fantasmes, ses désirs.

Tout d'abord, nous développerons le concept du double genre (féminin et masculin) incarné par la narratrice. De plus, nous étudierons les diverses affirmations ironiques de cette dernière concernant certains critères dont le patriarcat use pour décrire

⁶⁰ Josée Bonneville, « A pour aérien », *Lettres québécoises*, n° 120, hiver 2005, p. 17.

le caractère de la femme. Bref, nous verrons l'image de la femme au centre du discours patriarcal, reprise et critiquée par la narratrice.

Clara Ness expose aussi un corps de femme dont la description se fait du point de vue d'une femme. Puisque ce corps féminin renvoie à un « objet » de fantasme, il sera possible d'aborder la question de l'érotisme au féminin qui, généralement, se retrouve dans les rêves de la narratrice. Nous verrons qu'il y a tentative de défaire la pornographie masculine, sexiste et d'en faire un érotisme plus sensuel, qui correspond à celui défini par Gloria Steinem. Aussi, seront étudiées les relations interpersonnelles des personnages féminins. À cet égard, nous aborderons la question des défis qu'impliquent les relations lesbiennes à travers le processus d'agentivité. Enfin, l'analyse traitera de la venue à l'écriture du personnage féminin principal de Clara Ness et l'acquisition du statut d'agente. Nous pourrions observer que

la femme qui devient agente passe alors d'objet à sujet : les fondements de l'idéologie dominante sont ébranlés, elle dérange l'ordre établi. Toutefois, pour opérer ce changement, plusieurs étapes préalables auront été franchies : débutant par une prise de conscience des mécanismes d'oppression à l'œuvre pour la femme enfermée dans l'idéologie dominante (poser son regard), le processus se poursuivra par le rejet partiel ou total des conventions et des idées imposées par cette idéologie (parler, dire son désaccord, affirmer sa différence). Par la suite, la personne qui désire se libérer de l'idéologie dominante devra agir, donc poser certains gestes et adopter certaines attitudes pour s'affirmer à l'intérieur de ce système (passer à l'action)⁶¹.

Cette analyse tiendra compte du fait que la narratrice a déjà vécu les événements qu'elle décrit puisque la fin du roman en reprend le premier paragraphe et que, par conséquent, le roman est un outil de réflexions, pour la narratrice, qui lui permet de mieux comprendre son cheminement.

⁶¹ Jacinthe Cardinal, *Suzanne Jacob et la résistance aux fictions dominantes: figures féminines et procédés rhétoriques rebelles*, Université du Québec à Montréal, mémoires en études littéraires, 2000, f. 34.

Le double genre

Les recherches de Judith Butler sur le genre et le sexe représentent un outil essentiel pour mieux analyser la narratrice mise en scène par Clara Ness. Le genre et le sexe sont distingués l'un de l'autre biologiquement ainsi que socialement. « Si le genre renvoie aux significations culturelles que prend le sexe du corps, on ne peut alors plus dire qu'un genre découle d'un sexe d'une manière et d'une seule⁶². » Les narratrices de Marie-Sissi Labrèche et de Nelly Arcan sont complètement imprégnées du *genre* féminin défini par la société, soit tous les critères qui prédéterminent l'identité « femme » au sein d'un discours patriarcal. Elles sont conformes aux attentes : dociles et soumises. Chez Clara Ness, le genre est ambigu et, à travers lui, transparaît des réflexions misogynes, ironiques. L'identité du personnage est un mélange de féminin et de masculin. En fait, les deux « identités » sociales permettent à la femme de mieux se situer par rapport à ses désirs et de critiquer ce qu'on lui impose. Judith Butler a une approche sur l'identité des genres :

il est une autre perspective sur la question de l'identification qui émerge de la théorie psychanalytique et qui suggère que les identifications, multiples et coexistantes, produisent des conflits, des convergences et des dissonances novateurs à l'intérieur des configurations de genre contestant la fixité des positions masculines et féminines par rapport à la loi paternelle. En fait, la possibilité d'identifications multiples (qui ne se réduisent pas en dernière instance aux identifications primaires ou fondatrices attachées aux positions masculines ou féminines) fait apparaître que la Loi n'a rien de déterministe et que « la » loi pourrait même ne pas s'énoncer au singulier⁶³.

En fait, la narratrice, nous le constaterons tout au long de l'analyse, assume pleinement ce double genre « femme-homme » qui l'habite. De plus, puisqu'il s'agit d'une quête identitaire, on pourrait interpréter cette dernière idée comme une source d'agentivité,

⁶² Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion* : Traduit par Cynthia Kraus, Paris, Éditions La découverte, 2005, p. 67.

⁶³ *Ibid.*, p. 160-161.

progression vers l'acquisition du statut d'agente, la narratrice cherchant un équilibre entre le rôle séducteur de la femme et la fonction de dominant de l'homme.

Barbara Havercroft a vu la quête identitaire, entre autres chez Annie Ernaux⁶⁴, comme un type d'agentivité chez les auteures. Le désir et la volonté de prendre le contrôle de sa vie font partie du cheminement à entreprendre pour devenir sujet. La narratrice de Clara Ness acquiert une forme de pouvoir en atteignant cet équilibre; bien qu'elle hésite et se questionne au début du roman, l'évolution s'avère une réussite à la fin puisque son cheminement lui fournit une meilleure connaissance d'elle-même. Nous pouvons le constater en observant les désirs de la narratrice : « devant elle je suis un homme dans une femme qui voudrait en séduire une autre⁶⁵ ». Cela dit, au départ, comme le prône le discours patriarcal, l'homme est normalement la figure forte, celle du conquérant, alors que la femme demeure séductrice : la protagoniste tente donc d'amalgamer les deux rôles en un seul être.

De plus, l'acquisition de l'agentivité nécessite l'incarnation des pôles féminin et masculin à la fois : « il y a bien en moi un homme et une femme qui se disputent ces territoires, ces tunnels de l'esprit » (AF : p. 124). L'identité est une thématique importante chez Clara Ness puisque c'est à partir de ce facteur que se définit l'agentivité, principalement parce que la femme doit assumer son identité afin de devenir agente. La narratrice est consciente du privilège que constitue le fait d'être un homme dans une

⁶⁴ Barbara Havercroft, « Auto/biographie et agentivité au féminin dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* d'Annie Ernaux », *op. cit.*, p. 517 à 535.

⁶⁵ Clara Ness, *Ainsi font-elles toutes*, Montréal, XYZ éditeur, 2005, p. 59. Désormais, toute citation tirée de ce roman sera suivie, entre parenthèses, du sigle AF et de la page.

société patriarcale et elle doit alors s'emparer de ce pouvoir refusé aux femmes en se forgeant une identité à la jonction des sexes.

Par ailleurs, dans le processus de séduction dirigé vers un homme, la narratrice se demande « combien de fois faut-il jouer à l'homme pour en attirer un autre ? » (*AF* : p. 62). Le terme « jouer » annonce une mise en scène et donc, ce qui est faux. En fait, la narratrice *fait semblant*; elle doit s'appropriier et assimiler le genre masculin pour accaparer un autre être du genre masculin. Il est intéressant qu'elle se questionne sur son rôle face à l'homme alors qu'elle n'hésite pas autant face à une autre femme. Une femme qui veut conquérir un homme doit opter, selon la protagoniste, pour la fonction normalement assignée à l'homme. Elle doit, par conséquent, utiliser l'autorité masculine, se l'approprier pour ensuite acquérir son statut d'agente. Il y a reconnaissance du pouvoir masculin qu'elle veut s'approprier. À propos des statuts féminin et masculin, Pierre Bourdieu soutient que

si le rapport sexuel apparaît comme un rapport social de domination, c'est qu'il est construit à travers le principe de division fondamental entre le masculin, actif, et le féminin, passif, et que ce principe crée, organise, exprime et dirige le désir, le désir masculin comme désir de possession, comme de la domination érotisée, et le désir féminin comme désir de la subordination érotisée, ou même, à la limite, reconnaissance érotisée de la domination. Dans un cas où, comme dans les relations homosexuelles, la réciprocité est possible, les liens entre la sexualité et le pouvoir se dévoilent de manière particulièrement claire et les positions et les rôles assumés dans les rapports sexuels, actifs ou passifs notamment, apparaissent comme indissociables des rapports entre les conditions sociales qui en déterminent à la fois la possibilité et la signification ⁶⁶.

En fusionnant donc ces deux rôles sociaux, la narratrice prend pleine possession de sa sexualité, de son érotisme et, à la fois, des actions qu'elle pose. Si la partie masculine d'un individu est active alors que la partie féminine est passive, l'amalgame des deux fonctions rétablit l'équilibre. Par contre, chez Labrèche et Arcan on ne ressent pas cet

⁶⁶ Pierre Bourdieu *La domination masculine*, op. cit., p. 37-38.

équilibre à travers les personnages féminins. Leurs deux protagonistes n'occupent jamais la fonction *active* et elles sont, conséquemment, assujetties au rôle traditionnel féminin, celui d'objet passif. Contrairement à la narratrice de Clara Ness, les deux personnages ne trouvent pas l'équilibre qui se dégage de la fusion des deux genres.

Par exemple, la narratrice utilise l'ironie en évoquant des propos misogynes comme « fille : légèreté, méchanceté » (*AF* : p. 33). Il y a renversement du stéréotype. Elle fait mine d'endosser le discours sexiste envers les femmes pour mieux les critiquer. L'écriture, ou la forme romanesque, permet à ce personnage féminin de repenser les pensées ou les préjugés envers les femmes. Donc, en ayant vécu certaines situations ou en ayant dû faire face aux *mauvaises plaisanteries* des autres, la narratrice est en mesure de critiquer, à son tour, ces propos.

Non seulement l'écriture littéraire est-elle une des principales formes de représentation culturelle, mais en tant que telle, elle permet aux femmes d'exprimer leur expérience, de la commenter ou de la critiquer, de la réinterpréter ou de la reformuler, tout en se construisant comme sujets d'écriture⁶⁷.

Autre exemple : « il y a trois choses qui intéressent vraiment les femmes : le pouvoir, l'argent, le succès » (*AF* : p. 97), dit-elle. En fait, ces critères attribués à la gente féminine, mais traditionnellement reconnus chez les hommes, expliquent et excusent, en quelque sorte, les gestes des femmes. Il semble que la narratrice ait choisi de s'approprier ce discours misogyne à quelques reprises pour justifier ses actes, surtout ses aventures. Bref, elle conteste, d'une certaine manière, le patriarcat et ainsi, provoque des réactions en se moquant des gens (surtout des hommes) qui jugent les femmes. Cet usage de la provocation lui permet, par le fait même, de surpasser ce discours, car elle n'est plus

⁶⁷ Barbara Havercroft, *op. cit.*, 2001, p. 522.

brimée, se sentant indifférente à ces propos. En se les réappropriant, elle les redéfinit, leur donnant un ton ironique : « Paul n'est pas vraiment vexé, les femmes sont comme ça, *così fan tutte*... Adultères, écervelées... Salopes... » (AF : p. 82)

La narratrice écrit sur les femmes ce que les hommes ont longtemps pensé. Sur l'amitié, elle dira que « l'amitié n'est pas universelle, c'est une affaire d'hommes » (AF : p. 29), confirmant une idée reçue à l'effet que seuls les hommes sont capables d'un tel sentiment :

alors qu'un homme qui crée une relation avec un autre homme considère celui-ci comme un « autre moi », on qualifie la femme qui vit une amitié profonde et passionnée avec une autre femme de « narcissique »⁶⁸.

Pourtant, Éleine Audet considère que les femmes, en amitié, développent leurs connaissances:

dans l'amitié, les femmes peuvent se définir authentiques et affirmer leur propre vision du monde. Ce faisant, elles rejettent l'aliénation et le conditionnement qui les définissent comme étant passives, soumises, dénuées de créativité et incapables d'amitié. C'est dans ces tête-à-tête avec leurs semblables qu'elles apprennent à conjuguer le *je* et le *nous*. Au cours de l'histoire, il y a toujours eu des femmes qui ont compris que dans leurs liens avec d'autres femmes, elles pouvaient prendre la juste mesure de leur humanité dans une pensée compréhensive, à la fois empathique et englobante⁶⁹.

Bref, c'est ainsi que l'on peut déterminer, d'une certaine façon, que la narratrice use de sarcasme et critique le discours oppresseur. Et elle en rajoute : « la cruauté des femmes est infinie » (AF : p. 29). Toutefois, il semble que cette « cruauté » soit assumée et qu'elle peut même devenir un bouclier contre les attaques extérieures. En fait, la narratrice joue avec ses énoncés et s'amuse en faisant un faux usage de l'autodérision. L'insistance avec laquelle elle évoque ces idées donne le ton ironique au texte. La

⁶⁸ Éleine Audet, *Le cœur pensant. Courtepointe de l'amitié entre femmes*, op. cit., p. 32.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 213.

protagoniste en rajoute : non seulement la femme renvoie au sexe hypocrite et trompeur, mais elle évoque aussi la faiblesse. Par exemple, on lit :

Agnès est au lit près de Paul, toute blanche dans son pyjama blanc. Je m'approche d'eux, Paul la tient par la main, mais Agnès retire vivement la sienne quand elle me voit. Voilà qui m'intéresse... Elle a besoin de moi maintenant... Faiblesse sa coutume... (AF : p. 49)

La figure masculine qui habite la narratrice, reprise de quelques idées du discours patriarcal, évoque ces pensées misogynes à l'égard de son propre sexe. Est-ce là les propos d'une jeune femme déçue de l'attitude de ses consœurs face aux hommes ? Agnès « a peur. Un truc de filles la peur. » (AF : p. 88) Ces paroles sont lancées presque comme une dénonciation ; à travers elle, la narratrice montre que le sexisme est encore présent dans la société, et difficile à ignorer. En fait, il est toujours présent, mais la narratrice parvient tout de même à cheminer vers l'agentivité en ridiculisant ce sexisme.

Le corps de la femme

En outre, le corps féminin renvoie plutôt à un corps « matériel » et séparé de son esprit. La narratrice observe donc de l'extérieur et décrit, en fin de compte, ce qu'elle perçoit de la (jeune) femme contemporaine, comme les citations tirées du roman (que nous avons repérées et citées dans l'analyse) le montrent. Clara Ness introduit une autre version du corps « matériel » féminin puisqu'il est vu à travers les yeux d'une femme, la narratrice. Sur le plan social, ce même corps, longtemps et encore critiqué par le discours dominant, change de statut sous le regard féminin puisque sa fonction se transforme.

Au *Narcisse*, Agnès est déjà au centre de la piste, complètement enflammée. Qui s'en étonnerait ? Corsage mauve piqué d'une broche à plume, jupe de suède pourpre, mules turquoises à talons. Elle danse comme une déchaînée, bascule une épaule, joue du regard, renverse sa tête, avance son bassin en pliant les genoux, s'assoit sur ses chevilles avant de remonter en se dandinant, enfonce ses mains dans ses cheveux, se caresse les hanches... (AF : p. 54)

On remarque qu'Agnès se transforme elle-même en un corps-objet et qu'elle désire attirer les regards d'autrui. En fait, elle semble imbue de sa personne et confiante de son charme et de sa séduction. Cela pourrait peut-être expliquer le nom du bar *Le Narcisse*. La narratrice n'est jamais présentée dans une telle situation, mais Agnès, personnage féminin important du roman, semble apprécier ce type d'attention. Est-ce une critique de la part de la narratrice ? Nous pourrions interpréter ce passage comme une forme de dénonciation du besoin d'être regardée, de mettre son corps au premier plan pour être regardée.

Pour sa part, la narratrice recherche le plaisir de l'érotisme par la rencontre des corps, mais ce plaisir doit être partagé : il ne semble donc pas y avoir de rapport dominante/dominée. De plus, on remarque que ce corps matérialisé de la femme est étudié dans un objectif précis : la critique et le cheminement vers une pleine possession de ses moyens. En fait, la narratrice tente de sortir de ce cadre trop restreint dans lequel est catégorisé le corps féminin, le corps présenté dans la dernière description d'Agnès sur le plancher de danse, par exemple. Le corps que la narratrice regarde, qu'elle admire n'a rien à voir avec le corps regardé et « admiré » par les hommes que nous avons pu observer chez Nelly Arcan. Nous notons, en effet, la description que la narratrice fait de la contenance du corps féminin qui n'a rien à voir avec l'image d'Agnès qui nous est présentée au *Narcisse*. Dans la citation qui suit, la narratrice y met beaucoup de détails ; on y perçoit une forme de sensualité qui diffère des émotions qui se dégagent des descriptions qu'elle fait du corps féminin. Chez Clara Ness, le corps de la femme dégage et exprime l'état d'esprit :

tu t'es lancée derrière ton ordinateur. J'ai guetté un signe particulier, un sourire ou une moue. Rien. Pas indifférente non plus. Tu circulais de toutes tes hanches entre les bibliothèques, visiblement danseuse, regard épaules ventre genoux chevilles seins sexe bassin cuisses dos cul, *being beautiful*. (AF : p. 20)

Le regard de la narratrice fait un plan sur le corps dans son ensemble sans s'attarder sur des endroits en particulier. Elle cherche à définir l'émotion qui habite la libraire, Agnès, à travers la posture de son corps et ses déplacements. Le corps, celui de la femme dans ce passage, est détaillé, mais en fonction du langage corporel qu'il exprime, donnant un sens différent à l'érotisme qui ne s'exprime pas qu'à travers l'acte sexuel, résumé par Audre Lorde.

*The word erotic comes from the Greek word eros, the personification of love in all its aspects – born of Chaos and personify creative power and harmony. When I speak of the erotic, then, I speak of it as an assertion of the life force of women; of that creative energy empowered, the knowledge and use of which we are now reclaiming in our language, our history, our dancing, our loving, our work, our lives*⁷⁰.

Chez Clara Ness, ce sens « nouveau » de l'érotisme féminin apparaît dans la présentation des personnages féminins et, bien entendu, dans le regard de la narratrice, ce qu'elle interprète du corps et de la gestuelle des autres femmes. Ce qu'Agnès dégage renvoie à son érotisme; c'est cet érotisme même qui attire la narratrice. Elle l'écrit, le texte se penche sur l'étude des corps (et nous ajoutons « féminins »); elle fait l'amalgame littérature + émotions + corps de la femme : « pensée dans corps, corps dans tête et sexe, sexe dans roman, roman dans âme, âme dans chair, ôtez la chair et vous trouvez le roman » (AF : p. 32-33). Nous l'avons déjà vu, la narratrice est écrivaine. Ses réflexions sur les corps et leur représentation s'entament sous la forme d'un cheminement, d'un processus de comparaison entre deux pôles : la libération du corps féminin opposée à sa subordination. Cela dit, à plusieurs reprises, elle pèse le pour et le contre de manière

⁷⁰ Audre Lorde, « Uses of the Erotic. The Erotic as Power » dans *Feminism and Pornography*, Drucilla Cornell (dir.), Oxford University Press, 2000, p. 571.

presque contradictoire. Elle passe de « Agnès, tu es une fraction de seconde, un corps qui vit pour être là » (AF : p. 33) à « Agnès est un corps qui agit. C'est plutôt elle qui sait, qui me montre » (AF : p. 56). En fait, au fil du roman, il semble que l'apprentissage qui découle de la liberté et sa pleine acceptation viennent de l'observation que la narratrice fait des femmes. C'est en étudiant (et peut-être aussi en critiquant) ses semblables et l'utilisation qu'elles font de leur corps qu'elle parvient à mieux comprendre la pensée de son propre sexe. Elle maîtrise désormais ses pensées, ses points de vue.

Par ailleurs, bien que les commentaires généraux renvoient normalement à une collectivité de femmes, les femmes ne forment pas qu'un groupe, mais elles agissent, comme les hommes, individuellement, de manière autonome ; on le remarque dans la présentation des divers personnages féminins. Le roman montre que le discours patriarcal a tort de généraliser quand il parle de collectivité puisque les figures féminines se distinguent toutes les unes des autres par leur personnalité, leurs ambitions. Enfin, le corps féminin « matériel » passe aussi nécessairement par les critères de l'esthétisme, des critères patriarcaux. La narratrice est étudiante en médecine ; son intérêt particulier pour les corps pourrait donc venir de cet aspect. Elle voit quelques patients quand elle travaille à la clinique, dont Marie V :

j'appelle Marie V. dans la salle d'attente. Elle pleure quand elle me montre ses cicatrices, me disant qu'elle ne pourra plus jamais être nue *comme avant*. Je dois forcer un peu pour qu'elle découvre son ventre tellement elle est pudique (AF : p. 29).

Il importe de souligner l'utilisation des italiques pour l'expression « comme avant ». Le corps féminin renvoie habituellement d'abord à son apparence physique et à ses atouts séducteurs, donc les imperfections comme les « cicatrices » ruinent, d'une certaine manière, sa beauté, sa pureté. L'emploi de l'italique apparaît alors comme une critique,

subtile certes mais tout de même présente, de la honte éprouvée par la jeune femme par rapport aux marques sur son corps. Ce corps sert à la séduction, et selon les critères de beauté imposés à la femme, se doit de rester intact.

Plus loin dans le texte, la narratrice expose un aspect de sa nature, qu'elle n'apprécie certainement pas puisqu'elle en fait la critique, et exprime ses inquiétudes face à son apparence physique. Elle critique ces valeurs superficielles, mais elle sait qu'elle ne peut pas y échapper :

j'observe mon reflet dans une vitrine, question de constater l'ampleur des dégâts. Préoccupations métaphysiques du moment, alors que le train de Luiz [son amant] doit entrer en gare : mes chaussures, ça ne va pas. Mon rouge à lèvres non plus. Est-ce qu'avec une petite ceinture ?... À moins que les boucles d'oreilles soient de trop... Je n'ai aucune idée de ma beauté physique. Aucune idée de mon pouvoir de séduction. J'ai toujours l'impression de me déguiser, comme si les vêtements ne collaient pas, qu'ils me *faussaient* (AF : p. 116).

La narratrice adhère donc aux « suggestions sociales » concernant l'esthétisme féminin, mais elle ne s'y sent pas à l'aise. Elle a assimilé, peut-être malgré elle, le regard de l'autre puisque les femmes, en général, sont constamment exposées aux critères de beauté superficielle. L'idée d'être « faussée » par une image qui contredit sa personne semble la préoccuper. Elle est consciente de se « transformer » en une autre femme, physiquement, de modifier son apparence pour son amant. Le corps « matériel » n'a plus rien à voir avec la femme en tant que telle étant donné que les changements apportés au corps ne changent pourtant pas l'esprit. Le fait qu'elle est consciente de cette forme d'oppression (les critères de beauté) et qu'elle ne veut pas particulièrement y adhérer entraîne une critique. Ainsi, lorsqu'elle a une aventure avec Céline, la Française rencontrée dans un bar gai, elle s'aperçoit qu'on peut dépasser l'obstacle de la beauté physique. Pourtant, cette attitude positive n'est possible qu'avec une autre femme ; les hommes ont peut-être

un regard trop critique sur les corps féminins. Bref, la véritable libération a lieu avec les autres femmes, quand le corps donne et éprouve du plaisir, au-delà de toute superficialité et qu'il demeure « sujet » de fantasmes, d'érotisme. La narratrice l'a compris, c'est à ce moment que la femme acquiert une véritable agentivité.

La libération sexuelle au féminin

Dans le roman, les expériences érotiques font partie du processus d'une quête personnelle :

j'ai une connaissance instinctive de l'amour mais elle se limite à une spéculation intellectuelle, plus ou moins issue de la littérature et d'expériences extérieures aux miennes que d'une réelle expérience du corps (AF : p. 114).

La figure de la *femme libérée* compose la personnalité des protagonistes de Clara Ness. Comme le titre du roman le révèle, *Ainsi font-elles toutes*, ainsi que l'image de la page couverture (une peinture intitulée *Le Christ et la femme adultère*), les personnages féminins du roman prônent la liberté du plaisir et de la jouissance⁷¹. Et comme l'écrit Josée Bonneville, la narratrice « a choisi la liberté et le plaisir⁷² ». Dans ce cas-ci, il s'agit de la vie de la protagoniste, qu'elle assume pleinement et ne regrette jamais. Elle jouit de la vie sans se restreindre aux contraintes sociales instaurées par le patriarcat à l'endroit des femmes. De plus, elle ne se garde pas de les critiquer comme bon lui semble et tout au long du roman, « elle a choisi la provocation⁷³ ». Cette libre rencontre des corps devient donc un moyen d'affirmer ses désirs et ainsi, de réaliser ses fantasmes, contrairement à Sissi et à la *putain* de Nelly Arcan qui ne sont jamais satisfaites et

⁷¹ Josée Bonneville, «A pour aérien », *loc. cit.*, p. 17.

⁷² *Ibid.*, p. 17. Les caractères gras sont de moi.

⁷³ *Ibid.*, p. 17.

libérées. De plus, ce mode de vie devient une exploration de sa sexualité, mais aussi une façon de (re)prendre pleinement possession de son corps.

Le rapport entre libération féminine et libération corporelle n'est donc pas une antienne soixante-huitarde démodée, et les paradoxes de l'expression du corps féminin ne sont pas simples questions de littérature. Ils expriment les ambiguïtés de la condition féminine, entre héritages et appropriations, revendications et renégociations, comme celles des tendances générales de notre époque. Le corps et la sexualité ne sont pas seulement affaires croustillantes de marketing éditorial : sous ses formes les plus libérées, la sexualité fait partie d'une discipline des corps que les discours élaborent, diffusent et perpétuent ⁷⁴.

La narratrice opte pour un mode de vie allant à l'encontre des valeurs du patriarcat puisqu'elle devient maîtresse de ses gestes et ce, sans l'aide des hommes qui l'entourent. D'ailleurs, on constate que c'est elle qui choisit. Dans ce roman, *l'exploration sexuelle* satisfait le besoin de séduire que semble éprouver la protagoniste. En fait, ce besoin s'exprime par l'envie de se réaliser entièrement et de voir jusqu'où elle peut aller dans sa quête personnelle, d'exploiter les plaisirs et sa curiosité au maximum. Elle l'annonce : « je veux voir François en secret, je veux penser à Luiz, je veux me retrouver là où les autres ne sont pas conviés, me mesurer à moi-même, à ma séduction sur eux » (AF : p. 61). De même, elle apprend à se connaître en tant que femme ; elle évolue et progresse au gré de ses rencontres, de ses nouvelles expériences. Elle ne se retient pas de parcourir ces « terres » inconnues étant donné qu'elle a soif de savoir, mais surtout de comprendre. Le « fruit défendu », elle y a goûté certes plus d'une fois, ce qui lui a permis de se forger une identité bien individuelle et, ainsi, d'obtenir ce statut de sujet puisqu'elle envisage sa sexualité comme un « aspect créateur » : « une vision de sexualité libre qui déborde

⁷⁴ Christine Détrez et Anne Simon, *À leur corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, 2006, p. 254.

largement de l'acte sexuel et se comprend comme aspect créateur de chaque femme. C'est une forme d'érotisme qu'il faut trouver, créer ou écrire⁷⁵».

La narratrice de Clara Ness, à travers ses rencontres *érotiques*, trouve justement son érotisme propre, son plein épanouissement. L'écriture et la création lui permettent de le concrétiser et d'y amener des réflexions. En fait, elle introduit une nouvelle forme d'érotisme, soit un érotisme propre aux femmes. « Les femmes qui tentent d'exprimer l'érotisme [...] essaient de se libérer de la répression de l'érotique et d'entamer une réévaluation de la qualité de tous les aspects de leur vie⁷⁶. »

En tant que femme, la narratrice anticipe les remarques qu'elle pourrait susciter suite à la publication de ses récits érotiques :

ça se met encore à chuchoter. La femme légère... la perverse... la volage... la profiteuse... la menteuse... la contrôlante... l'hystérique... [...] Et ça recommence... ça chuchote... les jaloux se révoltent... On me traite d'immature... d'idéaliste... de complexée... de romantique... d'exigeante... d'égoïste... de capricieuse... d'adolescente... d'utopiste... de bourgeoise... de provinciale en mal de bohème... (AF : p. 67)

Effectivement, la protagoniste sait que les femmes qui écrivent sur leur vie sont souvent jugées et critiquées sévèrement, contrairement aux auteurs masculins pour qui la question ne se pose pas vraiment. Toutefois, l'érotisme lui procure une liberté totale qu'elle n'aurait su acquérir sans ces expériences liées au plaisir du corps. Il semble que ce soit exactement ce qu'essaie d'entreprendre la narratrice de Clara Ness en se détachant des contraintes sociales, en les ignorant. On remarque qu'elle reprend les idées du patriarcat quant aux femmes, les renverse et les assume, les rendant avantageuses :

⁷⁵ Luise von Flotow, « Tenter l'érotique : Anne Dandurand et l'érotisme hétérosexuel dans l'écriture au féminin contemporaine » dans *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois, tome II*, Lori Saint-Martin (dir.), Montréal, XYZ éditeur, 1994, p. 131.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 131.

quant aux femmes, je les rencontre dans les gynécées des bas-fonds, belles et folles quand elles sont ivres. [...] L'amour est peut-être une affaire d'hommes, mais le plaisir reste l'affaire des femmes (AF : p. 119).

La narratrice de Clara Ness est libérée parce qu'elle privilégie le plaisir et ce plaisir rapporte beaucoup, alors que c'est l'inverse chez les deux autres protagonistes qui subissent les relations et n'explorent jamais leur érotisme. Chez Clara Ness, la pratique du *libertinage* est permise. La narratrice a compris ce qu'explique Mariana Valverde en guise de conclusion dans son ouvrage :

la transformation complète de notre sexualité [aux femmes] ne peut avoir lieu que dans une société où l'héritage patriarcal est remis en question et dans laquelle des collectivités véritablement fonctionnelles équilibrent et guident les désirs individuels⁷⁷.

Donc, il faut rejeter, éventuellement, les conventions du patriarcat pour arriver à vivre pleinement les plaisirs qu'amène la rencontre des corps. Cependant, on remarque que la narratrice, avant d'arriver à ses fins, doit faire face à certaines résistances de la part d'autres femmes, encore méfiantes. La protagoniste, dans un bar gai, rencontre un obstacle : une autre femme ne comprend pas ses avances. Alors que la protagoniste essaie de glisser son numéro de téléphone dans le sac d'une femme, celle-ci la prend pour une voleuse et la narratrice est jetée hors de l'endroit : « l'hystérique hurle de colère sur le seuil. Je suis bannie à vie de la boîte de Pandore. Il y a un dieu qui me protège des folles » (AF : p. 122). L'incident déçoit la narratrice puisque cette rencontre ne répond pas à ses attentes. Comme « Pandore symbolise le feu des désirs qui causent les malheurs des hommes⁷⁸ », en étant « bannie », la narratrice échappe au mythe et n'adhère pas à cette *loi* qui veut que les femmes soient des malfaisantes. Bref, la *libertine* contemporaine rencontre un échec, mais ce dernier fait partie de son

⁷⁷ Mariana Valverde, *Sexe, pouvoir et plaisir*, op. cit., p. 236.

⁷⁸ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 2002, p. 725.

apprentissage qui la mène vers l'agentivité. De même, à la fin du roman, la narratrice ne renonce pas à sa pratique pour autant vu qu'elle est partie intégrante de son mode de vie qu'elle maîtrise et qui lui apporte une grande liberté dans ses choix.

Les conquêtes et les défis

La narratrice de Clara Ness exploite une autre forme de séduction et ce, sans avoir recours au corps, contrairement à la protagoniste principale de Marie-Sissi Labrèche qui « survit » grâce à l'exploitation sexuelle de son corps et opposé à Nelly Arcan qui décrit un personnage féminin capable de faire de son corps son gagne-pain. Les confidences sont un outil essentiel à la conquête du cœur qu'elle désire séduire. Une femme « qui veut en séduire une autre », comme la narratrice l'écrit, use d'astuces beaucoup plus réfléchies que la simple attraction physique. La narratrice parle de ses expériences passées, de ses désirs, etc. Elle n'exploite donc pas son corps, mais plutôt son vécu : « je joue ma première carte : confidences amoureuses, aventures. Et évidemment, ça marche. On se tutoie après cinq minutes, Agnès en redemande » (AF : p. 22-23). Elle pressent comment les femmes réagissent. Le jeu de séduction présente une stratégie qui dépasse l'attraction physique et qui tend davantage vers des désirs mutuels, communs : « l'éros saphique n'est pas passif, bien au contraire. Mais son activité a pour seul objectif la conquête de l'être aimé⁷⁹. » Finalement, la conquête mène à une relation amoureuse. En principe, le lien qui unit les deux femmes devrait renvoyer à un rapport d'égalité étant donné que les personnages féminins ont le même statut social : il devrait y avoir un rapport d'égal à égal. Dans la relation que la narratrice entreprend avec Agnès, les rôles sociaux sont partagés selon le moment. Par exemple, la *fusion* des deux femmes

⁷⁹ Marie-Jo Bonnet, *Qu'est-ce qu'une femme désire quand elle désire une autre femme ?*, op. cit., p. 27.

renvoie à la formation d'un couple hétérogène : quand l'une joue un rôle actif, l'autre joue un rôle passif. La narratrice raconte : « elle [Agnès] voulait danser, je l'ai prise par la taille. Elle menait, *la* homme dans *le* femme. [...] nous formions une sorte de monstre à deux têtes. Elle me manipulait, j'en faisais autant » (AF : p. 78). La relation des deux femmes se base donc sur un pouvoir partagé, égal. Elles prennent toutes les deux une forme de contrôle dans le couple, mais cèdent chacune sa place à l'autre, à tour de rôle. Nous observons, à première vue, une situation presque idéale dans laquelle les partenaires sont deux égales. Cela dit, cette égalité devrait établir un équilibre au sein de la relation, formant ainsi un couple de deux agentes.

Toutefois, ce type de séduction implique une forme de manipulation, mais une manipulation *mutuelle* étant donné que les deux femmes, chacune à sa façon, tentent de devenir agentes. La stratégie est de mise, mais elles savent les difficultés qu'elles peuvent rencontrer. On constate que les femmes de Clara Ness aspirent toutes à l'agentivité et donc à l'autonomie, alors elles deviennent méfiantes les unes à l'égard des autres puisqu'une relation où deux personnes sont agentes est à inventer. Elles doivent sortir du cadre imposé par le discours oppresseur et vivre leur libération. La conquête, dans le roman, devient un mode de vie au féminin qui, semble-t-il, entraîne une forme de libération. Il n'existe pas de modèle à suivre où deux partenaires d'un couple aspirent à l'agentivité, alors la narratrice de Clara Ness aborde, si l'on veut, une question nouvelle. Marie-Sissi Labrèche, nous l'avons vu, met en scène une femme incapable de gérer sa vie et ses relations amoureuses, même avec une autre femme. L'oppression provient d'elle-même ; elle ne répond pas aux mêmes émotions que la narratrice de Clara Ness. Quant à

l'escorte de Nelly Arcan, elle n'a de relations intimes avec les autres filles que dans le but de séduire les clients, de satisfaire leurs désirs.

Enfin, les deux pôles, masculin/féminin, apparaissent aussi au sein de la relation lesbienne entre la narratrice et Agnès : la narratrice pose un regard d'homme sur Agnès : « Agnès, tu ne seras jamais une amie. Personne ne pourra détourner de toi mon regard de garçon » (*AF* : p. 77). Ces propos rappellent ceux de la narratrice de Nelly Arcan. Toutefois, le regard que cette dernière pose sur les femmes évoque la jalousie, l'envie, alors que chez la narratrice de Clara Ness, il s'agit d'un regard amoureux. Donc, la femme est regardée de la même façon par son amante que par les hommes. Cette dernière réflexion propose une reprise des enjeux du patriarcat et montre que, finalement, ce couple lesbien ne diffère pas tellement du couple hétérosexuel dans le sens où il y a une présence masculine, même au sens figuré, dans le tandem. En d'autres termes, la narratrice reproduit un exemple du poids qu'exerce le patriarcat sur son agissement avec les autres femmes. Ce commentaire semble une critique. D'ailleurs, elle reprend des propos semblables quelques pages plus loin : « j'aurais pu passer ma vie à la désirer chaque jour comme un homme désire sa maîtresse » (*AF* : p. 80). Il semble qu'une femme ne puisse devenir agente que si elle agit avec la même force et le même instinct dominant que l'homme : « je dois rester celle qui décide, l'inverse m'ennuie. La plus forte, c'est l'intruse » (*AF* : p. 80). Cet esprit de décision importe beaucoup pour la narratrice, car elle aime avoir le contrôle de la situation. Cependant, dans ses relations avec les hommes, il ne semble pas y avoir le même rapport avec le pouvoir de décision. En fait, la question ne se pose pas, ou du moins, elle n'est jamais abordée.

Chez la protagoniste de Clara Ness, l'identité « mixte » (passive/active, féminine /masculine) est une des stratégies possibles pour aboutir à l'agentivité. Toutefois, il semble que cet aspect soit encore ambigu et subjectif chez la narratrice. En fait, l'interprétation qu'elle en fait fonctionne bien pour elle-même, mais ne paraît pas correspondre aux agissements de son amante. Nous l'avons dit, la relation lesbienne « d'égale à égale » est encore à inventer et donc, l'équilibre n'est pas encore atteint. Conséquemment, les partenaires féminines, préoccupées par leur propre cheminement, *oublie* parfois d'être conciliantes à l'égard de l'autre. Par exemple, la narratrice acquiert le droit de parole, d'expression et le statut de sujet parlant, agissant. N'ayant pas accès aux pensées intérieures d'Agnès, il devient difficile d'analyser son statut puisque seules les apparences sont présentées chez ce personnage. Nous devons donc nous contenter des remarques de la narratrice pour analyser Agnès. En fait, il est très difficile de distinguer le vrai du faux chez Agnès puisque le roman ne lui donne jamais la parole et qu'on ne perçoit ses faits et gestes qu'à travers les yeux de la narratrice. Alors, ce que nous percevons de ce personnage ne renvoie qu'à la perception de la narratrice. Chez Agnès, « faire semblant » attire l'attention, le regard des autres (surtout masculins), alors que chez la narratrice de ce même comportement se dégage plutôt le désir de regarder, d'être sujet. Bien qu'Agnès adopte une attitude similaire à la sienne, la narratrice la perçoit comme un être contradictoire qui se joue d'autrui. Son discours est vraisemblablement le même que celui du roman de la narratrice : « les corps appartiennent à tous et, comme tels, se doivent d'être disponibles chaque fois qu'un individu décide d'en jouir. C'est là le vœu de la Nature! ajoute Agnès en perchait haut sa voix » (AF : p. 39). Selon la narratrice, Agnès reprend le même discours que les

libertins pour se rendre intéressante, comme si elle jouait à un jeu de *fausse séduction* devant un public en admiration. En fait, ce qui semble déranger la narratrice est qu'Agnès fait ces grands discours pour être remarquée et applaudie de tous alors qu'elle-même cherche à se débarrasser de ce comportement qui puise sa motivation dans l'œil de l'autre. Le malaise de la narratrice indique la difficulté de cerner ce qu'est un regard de femme, bref, la difficulté de passer d'objet regardé à sujet regardant.

La même présentation du féminin/masculin (au sein du discours) chez Agnès apparaît comme péjorative alors qu'elle chemine, elle aussi, vers l'agentivité et ce, de la même manière que la narratrice, en adoptant une attitude masculine, en s'exprimant avec des propos d'hommes. « Agnès claire-obscur, hermaphrodite... Elle discourt comme un homme mais se déguise en fille... costume... théâtre... » (AF : p. 42). Agnès apparaît comme un personnage *faux* puisqu'elle se joue des gens. Agnès joue un jeu et « s'improvise marquise, courtisane puis soubrette » (AF : p. 38). De même, la narratrice ne peut distinguer le vrai du faux, car Agnès « [lui dit] qu'elle [est] lesbienne puis [s'insurge] la minute d'après contre l'homosexualité » (AF : p. 75). Puisque la femme (ou les femmes) aspire toujours à cette liberté de l'autonomie, elle continue de chercher l'équilibre entre ces véritables envies et les idéaux que la société lui impose. Les deux personnages féminins de Clara Ness sont en quête et en apprentissage au moment où nous lisons le roman. Elles évoluent chacune à sa façon, individuellement.

La femme regardée : de l'ironie ?

De plus, la critique du discours patriarcal, ou du moins de certains de ses aspects, renvoie au corps de la femme. Ce corps est un « objet regardé », même chez Clara Ness,

mais d'un point de vue féminin. Rappelons que c'est le regard masculin qui domine et qui importe chez les autres auteures. Leurs narratrices se subordonnent à ces regards et elles ne veulent pas s'en défaire. La femme-objet est une menace pour la femme-sujet en devenir, comme la narratrice, alors elle doit se détacher de cette image, mais il est aussi essentiel qu'elle pose un regard différent sur les autres femmes. Anne-Marie Dardigna écrit :

le regard masculin, et donc le discours représentatif qu'il induit, se réserve le droit d'être constitutif 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 objet⁸⁰.

On pourrait donc dire que la narratrice fait du corps féminin un « objet » d'étude qui aspire à une libération face à un discours oppresseur. Elle observe dans le but de mieux se détacher de ce qui la rendrait « objet » en tant que femme. Chez Clara Ness, le regard posé sur le corps de la femme par la femme incite à l'exploration et à la découverte, et non à la subordination. Jacintyhe Cardinal constate :

l'agentivité procéderait donc d'une reformulation des relations de pouvoir dont il est impossible de se libérer tout à fait. Par exemple, chez les femmes, la possibilité d'agentivité impliquera la plupart du temps la subversion des normes qui gouvernent le corps féminin dans la sphère publique afin de leur permettre de s'autodéterminer et de s'affirmer⁸¹.

La subversion, ici, se fera par l'ironie. Très souvent, la narratrice récupère les énoncés du discours oppresseur et les intègre dans certains passages. La plupart des remarques faites apparaissent comme des antiphrases, les propos énoncés allant à l'encontre des actions posées par la narratrice.

Le lesbianisme renvoie-t-il donc à la seule possibilité d'évoluer en tant que femme et au seul moyen de jouer un rôle actif dans la relation ? En fait, il se pourrait que cette

⁸⁰ Anne-Marie Dardigna, *Les châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes*, op. cit., p. 107.

⁸¹ Jacinthe Cardinal, loc. cit., 2000, p. 31.

relation devienne apaisante au moment où les deux partenaires (féminins) auraient enfin acquis l'autonomie. La notion de *lutte* et de rivalité demeurent s'il n'y a pas maîtrise ou contrôle de la part des deux *individues*. La narratrice de Clara Ness montre une aptitude à devenir « sujet-actant » dans ses relations lesbiennes. Sa liberté est totale et ses désirs ne sont soumis à aucune restriction, aucune règle. Elle recherche le plaisir là où elle peut le trouver. Toutefois, la conquête des femmes apparaît comme une quête beaucoup plus profonde émotionnellement que la conquête des hommes : elle l'affirme, « l'amour est homosexuel » (*AF* : p. 51). De plus, « il y a ceci de reposant lorsqu'une femme s'offre. On ne lutte plus contre son désir ». (*AF* : p. 79)

Lesbianism is relaxing, according to Beauvoir, because women's love is « contemplative », as each seeks to re-create herself rather than gain possession of the other. There is a total lack of boundaries, and identities meld as « each is at once subject and object » and « duality becomes mutuality »⁸².

Il est vrai que la relation lesbienne peut être sereine – comme le mentionne Simone de Beauvoir –, mais à condition que l'autre femme « s'offre ». L'expérience lesbienne permet d'acquérir la connaissance d'un « autre » féminin que soi et Marie-Jo Bonnet l'explique en reprenant les propos de Jung : « tant qu'une femme se contente d'être une “femme à hommes”, elle n'a pas d'individualité féminine⁸³ ». La conquête d'Agnès aura été bénéfique étant donné qu'elle est au centre du roman de la narratrice; sa relation avec Agnès est la raison principale qui justifie l'écriture de son œuvre. En y revenant et en y apportant des commentaires, des réflexions, elle peut s'en détacher. Toutefois, puisque les femmes de Clara Ness aspirent aux mêmes objectifs, qu'elles sont toutes les deux ambitieuses, qu'elles vivent un échec sur le plan amoureux, elles doivent mettre fin à leur relation étant donné qu'elles essaient de détenir une forme de pouvoir l'une sur

⁸² Jennifer Waelti-Walters, *Damned Women. Lesbians in French Novel*, Montreal and Kingston, McGill – Queen's University Press, 2000, p. 129-130. .

⁸³ Marie-Jo Bonnet, *op. cit.*, 2004, p. 123.

l'autre, malgré elles, en raison de leur besoin de développer leur autonomie. Malgré tout, la narratrice se découvre réellement à travers ses activités sexuelles et elle apprend à développer son érotisme, à se libérer des contraintes sociales. Elle comprend ses erreurs, ce qui lui permet de cheminer : « Agnès, nous avons manqué notre chance. » (AF : p. 103) Il y a un apprentissage qui se dégage du texte, une leçon de vie.

Le plaisir de l'érotisme au féminin à travers l'écriture

À la fin du roman, à la dernière page, la lectrice/le lecteur apprend que la narratrice est l'auteure du roman qu'elle/il vient de lire : « je sors de mon sac un nouveau carnet acheté hier pour le déflorer... » (AF : p. 126). Sont reprises ensuite les premières lignes de la première page de l'œuvre pour bien montrer qu'il s'agit du même récit. Nous remarquons le terme « déflorer » qui est utilisé en référence aux pages blanches sur lesquelles elle s'apprête à rédiger et à marquer des épisodes de sa vie sexuelle. Normalement, il s'agit d'un mot qui renvoie à l'acte sexuel, lorsqu'une femme perd sa virginité. Alors, la narratrice perd-elle sa *virginité*, sa *pureté* en abordant des thèmes toujours tabous dans notre société contemporaine ?

La narratrice écrit des passages marquants de sa vie pour mieux les comprendre et les interpréter :

cette distance face au passé me permet de rêver et de jouir d'une liberté sans bornes, ce qui, étrangement, nous rapproche. Nous, le passé et l'immédiat, l'Amérique et la France. Je pourrais m'enfouir toute la journée dans les replis de ma mémoire (AF : p. 118).

L'écrivaine revit ses fantasmes et la réalisation de ceux-ci à travers l'écriture et acquiert donc une meilleure compréhension, avec le recul, de ses émotions et de ses attentes par rapport à la vie. L'érotisme passe nécessairement, chez la narratrice, par la création; les plaisirs érotiques amènent la rédaction de ce roman. On y retrouve une forme

d'agentivité étant donné que l'écriture peut, très souvent, faire partie du processus qu'entreprennent certaines auteures femmes pour atteindre le statut d'agente, selon Barbara Havercroft. En reprenant certains événements de leur vie et en y amenant une réflexion ou une critique, elles parviennent à ce personnage-sujet, au statut de femme-sujet :

il est évident que la littérature au féminin possède un grand potentiel d'agentivité, non seulement parce que l'écriture littéraire est une forme majeure de représentation culturelle, mais aussi puisqu'elle accorde aux écrivaines l'occasion de décrire leurs expériences, de les critiquer ou de les reformuler, en même temps qu'elles se construisent comme sujets dans et par leur écriture⁸⁴.

On constate davantage une prise de contrôle sur les désirs de la narratrice et sur ses aventures lesbiennes. Elle s'épanouit dans les bras de Céline, son amante d'un soir, avec qui elle apprend à profiter des plaisirs charnels au féminin. La rencontre avec Céline lui permet de se retrouver en tant que femme et de ne plus incarner l'être ambigu femme-homme dont nous avons parlé : « avec Céline, je redeviens la femme-femme que je fuis » (AF : p. 111).

Il semble que la découverte de l'érotisme implique un long apprentissage :

on nous a appris à nous méfier de cette ressource, avilie, déformée et dévalorisée dans la société occidentale. D'un côté, on a favorisé l'érotisme superficiel comme un signe de l'infériorité des femmes et de l'autre côté, on a obligé les femmes à souffrir et à se sentir à la fois méprisables et suspectes à cause de l'existence même de cet érotisme⁸⁵.

L'érotisme conçu par Clara Ness à travers la voix de sa narratrice diffère largement de la pornographie masculine. Comme Anne-Marie Dardigna le note, l'érotisme (ou la

⁸⁴ Barbara Havercroft, « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *op. cit.*, p. 97.

⁸⁵ Audre Lorde, « L'utilisation de l'érotisme : l'érotisme comme pouvoir » dans *L'envers de la nuit. Les femmes contre la pornographie* : Traduit par Monique Audy, Laura Lederer (dir.), Montréal, les éditions du remue-ménage, 1983, p. 335.

pornographie) est de l'ordre du fantasme, mais écrit dans un roman, il est dévoilé et devient public:

le discours érotique, quant à lui, s'articule la plupart du temps autour de fantasmes; il relève donc bien de l'imaginaire et ne prétend de son propre aveu à autre chose qu'à une mise en mots de cet imaginaire, mais il faut donner toute sa valeur symbolique à cette mise en mots, à ce passage du fantasme dans l'ordre du langage. [...] La prise de corps du fantasme dans le communicable, l'échangeable, le fait de passer du côté du social⁸⁶.

Et dans ce sens, on comprend que le discours érotique de la narratrice de Clara Ness prend position, socialement, et entraîne, conséquemment, des réactions, des réflexions. Ce même discours érotique prône la libération érotique au féminin, et strictement au féminin, contrairement aux deux autres auteures étudiées. On note chez ce personnage un désir de remettre en question les conventions pornographiques (femmes soumises et au service de l'homme) relayées par l'influence du discours patriarcal. Elle puise dans l'interdit tout d'abord, se contentant, au départ, d'explorer cet érotisme féminin (et majoritairement lesbien) seulement à travers le rêve, les fantasmes. Il faut tout de même voir que l'évocation de ces désirs, comme le mentionne Dardigna, au sein de la littérature se concrétise et passe de la sphère privée à la sphère publique.

Plus tard, la narratrice décrit librement ses aventures sexuelles avec ses amants et ses amantes. De prime abord, nous l'avons vu, le fantasme érotique provient d'un interdit contre lequel se rebelle éventuellement la narratrice en le mettant à exécution. Le fantasme peut être maîtrisé, contrôlé par la narratrice et elle acquiert une forme de pouvoir par rapport à ses envies, à ses choix. De plus, ce fantasme, qui deviendra éventuellement un prélude à l'écriture, lui permet de transgresser les frontières, les limites :

⁸⁶ Anne-Marie Dardigna, *op. cit.*, 1981, p. 21.

à deux heures du matin, le visage d'Agnès glisse sous mes yeux comme un fantôme qui se rit de moi. Je ne veux pas y penser, mais c'est elle qui vient me rendre visite. Elle me déshabille. Non, je la déshabille. Je recommence : je nous vois dans un grand appartement. Agnès est debout devant moi, je la fais apparaître dans sa robe bleue, ma préférée. Nous buvons du vin blanc. Elle fume. Quand elle se tourne vers la table pour chercher le cendrier, je me presse immédiatement dans son dos. Elle sursaute, tente de s'éloigner, mais je monte mes mains directement sur ses seins. Elle bouge pour se dégager. Cédra ? Cédra pas ?... Elle a cédé. Son corps, à ce moment précis, *s'ouvre*. Mes mains glissent sous sa robe, sur ses cuisses, elle ferme les yeux, je ne l'embrasse pas, je passe plutôt à son cul qu'elle a tout blanc et froid, je remonte à sa nuque pour détacher le bouton de sa robe... Plutôt divins ses petits seins que je *mange*... Je pourrais aimer tout d'elle, ce qui me dégoûterait m'exciterait. Je l'assois sur la table, lui verse ce qui reste de vin dans les cheveux. Agnès sourit, je suis debout et habillée tandis qu'elle est presque entièrement nue, sa robe est entortillée autour de ses hanches, corps souple... Je ne sais plus ce que je fais... Et si quelqu'un me voyait ? Et si quelqu'un entraînait ? (AF : p. 32)

Dans ce passage du roman, la narratrice commence à apprivoiser ses propres désirs pour une autre femme, alors elle est un peu craintive, ne sachant trop quoi faire. Elle entame petit à petit le processus d'agentivité puisqu'elle surpassera ses craintes des répressions sociales ; elle exposera au grand jour sa relation amoureuse avec Agnès. Étant donné que le lesbianisme choque encore certaines personnes, le roman de Clara Ness soulève la question du social :

l'agentivité implique une interaction complexe entre le sujet féminin et sa société, dans la mesure où ses actions sont susceptibles d'apporter des transformations sociales sur le plan des normes, des limites, des possibilités et/ou des contraintes⁸⁷.

Ce fantasme demeure toutefois un événement important dans cette quête de libération bien qu'il puisse être interprété comme relevant des désirs masculins de voir deux femmes ensemble. Cependant, la narratrice de Clara Ness rejette le pornographique et propose plutôt une approche érotique qui ramène les deux figures féminines à forces égales impliquant un véritable pouvoir érotique (et une forme de tendresse) comme l'entend Audre Lorde:

reconnaître le pouvoir de l'érotisme dans notre vie peut nous donner l'énergie nécessaire pour poursuivre la véritable transformation de notre monde, au lieu de nous contenter d'un renversement des rôles à l'intérieur du même vieux drame éculé. Car non seulement touchons-nous ainsi notre source la plus profondément créatrice, mais nous faisons cela,

⁸⁷ Barbara Havercroft, *op. cit.*, 1999, p. 94.

qui est féminité et affirmation de soi, à la face d'une société raciste, patriarcale et anti-érotique⁸⁸.

Bref, la narratrice privilégie les relations avec les autres femmes dans lesquelles elle semble plus apte à exploiter pleinement ses envies, ses plaisirs par le biais de l'érotisme et de l'écriture de l'érotisme.

C'est par la pratique du langage et sa circulation dans l'espace commun que le désir dévoile son savoir secret. Sappho nous en a donné le magnifique exemple il y a vingt-cinq siècles puisque son désir pour les femmes l'a menée au verbe créateur et à l'invention de la poésie lyrique. Sappho est-elle l'archétype du sujet désirant ? Peut-être, si l'on pense que l'amour pour la femme engendre la parole, le désir de créer, d'innover, de construire un autre monde où les femmes ne seraient plus le « deuxième sexe »⁸⁹.

Chez Clara Ness, la figure féminine acquiert une agentivité de manière individuelle en faisant l'apprentissage de ses propres désirs et en exploitant son propre érotisme. Le roman illustre ce besoin des femmes d'être maîtresses et agentes de leur vie en surpassant les qualificatifs féminins imposés par le discours patriarcal. Ces femmes ont soif d'indépendance, de jouissance de la vie, mais surtout de liberté.

⁸⁸ Audre Lorde, *op.cit.*, p. 341.

⁸⁹ Marie-Jo Bonnet, *op. cit.*, p. 18.

Conclusion

L'étude des trois romans montre une tendance commune à *exploiter* le corps de la femme en accordant une réelle importance à sa sexualité. Bien que les trois romancières aient construit des protagonistes aux personnalités différentes, elles ont toutes le même projet : parler de la femme contemporaine, à leur manière. Deux de ces œuvres mettent en scène des personnages féminins qui ne sont pas maîtres de leur vie et qui échouent dans leur quête personnelle, leur quête de soi. Ces figures féminines, chez Marie-Sissi Labrèche et Nelly Arcan, dépendent de l'intérêt que leur portent les autres pour exister et se sentir *bien* (à leur façon). Au contraire, le roman de Clara Ness dépeint une femme en voie d'émancipation et qui évolue tout au long du roman pour finalement aboutir à l'agentivité. Nous avons pu le constater, les trois romans ont des variantes et présentent des figures féminines qui vivent dans des milieux différents, mais qui exposent toutes les trois leur corps et leur sexualité.

Dans le premier chapitre, l'analyse de *Borderline*, le facteur intergénérationnel est important, car il pèse sur la conscience et la libération du personnage principal. La mère de Sissi est folle et celle-ci a peur de le devenir, comme elle, puisque sa grand-mère la dénigre sans cesse et lui répète qu'elle est méchante. Les réflexions de l'aînée sont troublantes étant donné qu'elles ont beaucoup de poids et de répercussions sur Sissi. En fait, la grand-mère remplace la figure maternelle absente. La thèse montre que Sissi a de la difficulté à devenir agente vu que sa grand-mère la méprise et tente de restreindre sa liberté en la menaçant. Pensant être folle, la jeune femme ne parvient pas à s'épanouir ni à maîtriser sa vie. En réaction aux propos explicites de sa grand-mère face à la cruauté

des hommes, Sissi désire donner son corps au premier venu. Puisque la vieille femme paraît frigide, sa petite fille, dans le but de faire exactement l'opposé, exploite sa sexualité au maximum en faisant de son corps un objet de désir et de séduction. De plus, le manque d'affection et de reconnaissance de la part de sa famille l'incite à se plaire dans l'attention que lui portent les hommes. Elle est belle et profite de cet atout qui, pourtant, la blesse au bout du compte étant donné qu'elle n'est jamais satisfaite de ces relations. Elle aime le regard que les hommes portent sur son corps, mais le reste lui échappe. Nous avons qualifié de pornographique les relations sexuelles de Sissi avec ses partenaires puisqu'elle est toujours soumise aux désirs de l'autre et perd toujours le contrôle de la situation. De même, dans la relation lesbienne qu'elle entreprend avec une autre femme, elle a la possibilité de devenir « active », mais elle préfère la passivité. Elle s'oblige à « attendre » Saffie, comme en témoigne la répétition soutenue de ce verbe. Sissi s'impose l'attente, dans un passage présenté comme une forme de conditionnement. Nous avons insisté sur le verbe passif « attendre », car il est utilisé plusieurs fois dans un même paragraphe, comme pour le mettre en relief. Sissi demeure impatiente, mais s'impose l'attente et doit se répéter le mot afin de se rappeler son rôle. Ce passage est présenté comme une forme de conditionnement vu que le terme est répété exagérément. Bref, le roman *Borderline* met en scène un personnage féminin incapable d'acquérir l'agentivité pour des raisons familiales, certes, mais aussi en raison de son hypersexualisation et de son acharnement à vouloir plaire aux hommes grâce à son corps.

Dans le deuxième chapitre, nous avons présenté une analyse de *Putain*. Le personnage est une escorte, ce qui nous apparaissait assez révélateur. La prostituée

travaille et elle est payée pour le faire, certes, mais elle reste soumise aux exigences des clients qui font d'elle l'objet de leurs fantasmes. Ces hommes ne veulent pas tenir compte des émotions et des préférences de la prostituée; ils utilisent ses services pour satisfaire leurs fantasmes. Elle est, selon moi, réellement un corps-objet puisque c'est précisément la raison d'être de son métier. Elle ne trouve aucune satisfaction personnelle, aucun épanouissement dans l'acte de vendre son corps. Ces propos et ces arguments trouvent appui dans les études d'Élaine Audet, utilisées pour la thèse. La prostituée a donc un rapport très différent des autres personnages avec la sexualité, car son corps est essentiellement un outil de travail bien qu'il soit à la fois un outil de séduction. Comme chez Marie-Sissi Labrèche, le regard importe pour survivre étant donné que c'est que c'est lui qui évalue «l'outil» de travail de la narratrice. Constamment à la recherche de la conservation de sa beauté physique, la narratrice ne peut pas devenir agente puisqu'elle cherche constamment à parfaire et à modifier son apparence pour satisfaire aux besoins ou aux envies d'autrui. Dans un passage du roman, souligné dans l'analyse, la narratrice prétend même que la fonction de putain permet la sécurité des autres femmes. Les hommes peuvent utiliser les prostituées comme objet de contentement et ces prostituées deviennent un moyen de réduire les crimes sexuels. Cependant, elles sont tout de même victimes des fantasmes masculins. Par ailleurs, la narratrice de Nelly Arcan est jalouse des images de filles dans les magazines, même si elle sait qu'il s'agit de fausses représentations. Elle fait violence à son propre corps en se soumettant aux diktats de la beauté féminine qu'elle critique pourtant. Pour elle, il n'y a pas d'issue de secours, car elle adopte une attitude pessimiste et ne voit dans ses relations amicales avec les autres filles que de la rivalité et de la jalousie excessive. Nous avons remarqué la forte présence

du discours patriarcal au sein de son propre discours. La narratrice a été élevée par un père chrétien très croyant qui prétendait que la femme était née pécheresse. Il ne semble pas surprenant que la narratrice favorise le sexe masculin et qu'elle souhaite être un homme dans le but d'obtenir tous les bénéfices qui viennent avec le rôle. Elle n'assume aucunement son sexe et continue de ressentir la culpabilité d'être une femme, culpabilité engendrée par son père. Aussi, la narratrice a peur de tout ce qui entoure la maternité puisqu'il rend la femme indésirable et rejetée; cette peur se transforme en haine. Finalement, la narratrice de Nelly Arcan ne peut pas devenir agente, même en utilisant le texte comme exutoire car elle a alors l'impression d'écrire sa mort.

Le troisième chapitre dans lequel nous avons analysé le roman *Ainsi font-elles toutes* est complètement différent des deux autres. Contrairement à Labrèche et à Arcan, Ness n'a pas mis en scène de conflits familiaux, donc le roman est centré strictement sur le développement, le cheminement personnel de la narratrice. Elle ne rencontre pas d'obstacles comme les valeurs familiales ou les traditions familiales, car elle n'en fait tout simplement pas mention. Elle assume sa féminité; elle est libre et fait ce qui lui plaît. Par ailleurs, nous avons souligné certains passages dans lesquels elle intériorise le discours patriarcal pour mieux le ridiculiser et finalement, s'en détacher. Dans ce chapitre, nous avons abordé la question de l'incarnation des pôles féminin et masculin à la fois, ce qui nous apparaissait comme une thématique importante et révélatrice de l'identité du personnage qui lui permet d'acquérir l'agentivité et d'assumer pleinement sa sexualité : le corps de la femme est présenté différemment. Elle y pose un regard neuf, de femme qui tente de percevoir l'émotivité qui se dégage du corps, l'état d'esprit de

l'autre. À travers la sexualité que la narratrice de Clara Ness présente, nous repérons la recherche de l'érotisme et des plaisirs partagés. Comme Josée Bonneville le mentionne dans un article, elle prend ses propres décisions. Donc, en faisant des choix sur la représentation du corps féminin (du sien), de la sexualité, de sa vie, elle devient agente. Enfin, le seul épisode de la vie de la narratrice qui s'avère un échec est sa tentative d'entreprendre une relation amoureuse avec une autre femme. Toutefois, cet événement est présenté comme un apprentissage, une leçon de vie, car la relation amoureuse d'égal(e) à égal(e) est à réinventer.

En somme, l'analyse que nous avons menée confirme notre scepticisme par rapport à l'approche de la sexualité que les romans mettent en évidence. Au fil de nos lectures et de nos recherches, nous nous sommes rendu compte que cette question du corps de la femme est encore épineuse même au XXI^e siècle et suscite de l'intérêt et de réactions diverses. La femme demeure connotée, à ce jour, par son corps, sa sexualité et sa beauté physique. Les auteures ont voulu mettre en scène des femmes contemporaines qui vivent librement une sexualité sans tabous. On se rend compte que cette liberté cache des aspects moins séduisants.

Par ailleurs, il semble que nous assistions à une façon de trafiquer le discours sur la libération sexuelle de la (jeune) femme d'aujourd'hui. Bien que notre analyse porte sur un corpus littéraire, nos propos et nos conclusions peuvent trouver un écho dans ce qui se passe dans notre société actuelle, dans la réalité. L'hypersexualisation des femmes dans les œuvres romanesques est effectivement le reflet d'une société qui accepte qu'on fasse du corps de la femme un objet sexuel. Nous pouvons nous demander si le recours

systématique à l'imagerie sexuelle ne contribue pas à ramener la femme à son statut initial de subordonnée plutôt qu'à sa véritable libération. Son corps et sa sexualité sont utilisés dans le but de vendre certains produits pour les consommateurs autant que pour les consommatrices. En fait, le corps féminin promet l'atteinte du plaisir et de l'extase s'il est consommé (pour les hommes) ou s'il est mis en valeurs (pour les femmes). Il existe, par exemple, des cours de pole dancing qu'on présente comme une « mise en forme » alors que les femmes vont délibérément adopter la gestuelle des femmes-objets. Dans un article de Danielle Stanton, la psychologue et féministe Louise Cossette commente ces pratiques :

les femmes croient se mettre en scène. Elles ne semblent aucunement réaliser à quel point elles ne font que reproduire un imaginaire entièrement masculin [...]. Combien de femmes de l'Histoire ont délibérément choisi d'être effeuilleuses ? L'immense majorité l'ont fait par contrainte, par besoin d'argent ou pour plaire aux hommes. Ce qui comptait n'était pas leur propre désir mais le désir masculin. Actuellement, on perpétue ce comportement sans renouvellement aucun⁹⁰.

Bref, nous retrouvons ce même mode de pensée, ou du moins ce même questionnement, à travers les œuvres littéraires contemporaines au féminin. Elles sont le reflet de la société moderne et reproduisent, même par la fiction, des situations réelles dans lesquelles les (jeunes) femmes font face à des dilemmes qui les ramènent aux valeurs patriarcales. Comme Louise Cossette l'affirme, « nous sommes mêlées⁹¹ » et, par conséquent, la condition féminine s'en ressent et l'image que nous projetons en tant que femmes est brouillée. Cependant, la psychologue demeure optimiste pour l'avenir et croit que « l'actuelle culture du sexe nous aidera à définir une sexualité qui, effectivement, nous ressemblera vraiment, comme femmes⁹² ». Peut-être, alors, la littérature des femmes

⁹⁰ Danielle Stanton, « La tendance pitoune », *Gazette des femmes*, Québec, mars-avril 2007, vol. 28, n° 5, p. 19.

⁹¹ *Ibid.*, p. 21.

⁹² *Ibid.*, p. 21.

prendra-t-elle un autre tournant, un peu comme celle de Clara Ness et fera un portrait de la femme libre et autonome et dont le corps ne sera plus utilisé comme outil de plaisir et de fantasmes... uniquement au service de l'autre.

Bibliographie

Le corpus

- ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Seuil, 2001.
- LABRÈCHE, Marie-Sissi, *Borderline*, Montréal, Boréal, 2003.
- NESS, Clara, *Ainsi font-elles toutes*, Montréal, XYZ éditeur, 2005.

Autres œuvres littéraires

- BERSIANIK, Louky, *L'Euguélionne*, Montréal, Stanké, 1976.
- BOUCHER, Denise, *Les fées ont soif*, Montréal, Éditions Intermèdes, 1979.

Articles et chapitres

- BIRON, Michel, « Écrire du côté de la mort », *Voix et Images*, vol. XXVII, n°2 (80), hiver 2002, p. 337-342.
- BONNEVILLE, Josée, « A pour aérien », *Lettres québécoises*, n° 120, hiver 2005, p. 17.
- BORDELEAU, Francine, « La mise en scène de l'autofiction », *Spirale*, n° 182, janvier-février 2002, p. 22.
- BROWN, Anne, « Brèves réflexions sur le roman féminin québécois à l'heure de la révolution tranquille » dans *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois, tome I*, Lori Saint-Martin (dir.), Montréal, XYZ éditeur, 1992, p. 139-153.
- DUMONT, Micheline et Louise Toupin, « Introduction » dans *La pensée féministe au Québec*, Micheline Dumont et Louise Toupin (dir.), Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2003, p. 19-34.
- GINGRAS, Chantale, « Filles d'aujourd'hui, femmes (post) modernes », *Québec français*, 133, printemps 2004, p. 32-35.
- HAVERCROFT, Barbara, « Auto/biographie et agentivité au féminin dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* d'Annie Ernaux » dans *La francophonie sans frontière. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Lucie Lequin et Catherine Mavrakakis (dir.), Paris, L'Harmattan, 2001, p. 517-535.

- , « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, n° 47, 1999, p. 93-113.
- JORDAN, Shirley, « Dans le mauvais goût pour le mauvais goût ? Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes » dans *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix?*, Nathalie Morello et Catherine Rodgers (dir.), Amsterdam, Rodopi, 2002, p. 121-139.
- LORDE, Audre, « Uses of the Erotic. The Erotic as Power » dans *Feminism and Pornography*, Drucilla Cornell (dir.), Oxford University Press, 2000, p. 569-586.
- , « L'utilisation de l'érotisme : l'érotisme comme pouvoir » dans *L'envers de la nuit. Les femmes contre la pornographie* : Traduit par Monique Audy, Laura Lederer (dir.), Montréal, Éditions du remue-ménage, 1983, p. 335-341.
- MORRIS, Jessica, « We want to get off too. What the porn industry offers women », *University's Ottawa Fulcrum*, volume 67, Issue 6, September 28-October 4, 2006, p. 14-15.
- SAINT-MARTIN, Lori, « De la mère patriarcale à la mère légendaire : Triptique lesbien de Jovette Marchessault », *Voix et Images*, vol. XVI, n°2 (47), hiver 1991, p. 244-252.
- STANTON, Danielle, « La tendance pitoune », *Gazette des femmes*, Québec, Mars-Avril 2007, Vol. 28, n° 5, p. 14-21.
- STEINEM, Gloria, « Érotisme et pornographie : une différence claire et nette » dans *L'envers de la nuit. Les femmes contre la pornographie* : Traduit par Monique Audy, Laura Lederer (dir.), Montréal, Les éditions du remue-ménage, 1983, p. 35-40.
- VON FLOTOW, Luise, « Tenter l'érotique : Anne Dandurand et l'érotisme hétérosexuel dans l'écriture au féminin contemporaine » dans *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois. Tome II*, Lori Saint-Martin (dir.), Montréal, XYZ éditeur, 1994, p.129-136.

Les ouvrages théoriques

- AUDET, Éline, *Prostitution, Perspectives féministes*, Montréal, Sisyphe, 2005.
- , *Le cœur pensant, La courtépente de l'amitié entre femmes*, Québec, Le loup de Gouttière, 2000.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

- BONNET, Marie-Jo, *Qu'est-ce qu'une femme désire quand elle désire une autre femme?*, Paris, Odile Jacob, 2004.
- BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 2002.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion* : Traduit par Cynthia Kraus, Paris, Éditions La découverte, 2005.
- CASTILLO-DURANTE, Daniel, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, 1994.
- DARDIGNA, Anne-Marie, *Les châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, Librairie François Maspero, 1981.
- DELVAUX, Martine, *Histoire de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporaines*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005.
- DÉTREZ, Christine et Anne Simon, *À leur corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, 2006.
- HUSTON, Nancy, *Professeurs de désespoir*, Arles/Montréal, Acte Sud/Leméac, 2004.
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, *L'échappée des discours de l'œil*, Québec, Les Éditions Nouvelle Optique, 1981.
- PÉJU, Pierre, *La petite fille dans la forêt des contes*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1981.
- SAINT-MARTIN, Lori, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota bene, 1999.
- VALVERDE, Mariana, *Sexe, pouvoir et plaisir* : Traduit par Lyna Lepage, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 1989.
- VON FRANZ, Marie-Louise, *La femme dans les contes de fées* : Traduit par Francine Saint René Taillandier, Paris, Éditions Albin Michel, 1993.
- Waelti-Walters, Jennifer, *Damned Women. Lesbians in French Novel*, Montreal and Kingston, McGill-Queen's University Press, 2000.
- YAGUELLO, Marina, *Les mots et les femmes*, Paris, Payot, 1979.

Dictionnaire

CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 2002.

Thèse

CARDINAL, Jacinthe, *Suzanne Jacob et la résistance aux fictions dominantes : figures féminines et procédés rhétoriques rebelles*, Université du Québec à Montréal, mémoires en études littéraires, 2000.

Articles en ligne

LEMIEUX, Louise, *Anorexie : l'illusion du contrôle*, [en ligne], 31 octobre 2006, [<http://www.lapresse.com/article/20061031/CPACTUEL/61031029&SearchID=73263463526909>], [19 novembre 2006].

PARENTHOEN, Isabel, *Les filles de 15-20 ans, une « génération formatée maigreur »*, [en ligne], 18 septembre 2006, [<http://www.lapresse.com/article/20060918/CPACTUALITES/609181267&SearchID=73263463526909>], [19 novembre 2006].