



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES



FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

Céline Legault

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

M.A. (Lettres Françaises)

GRADE / DEGREE

Department des Lettres Françaises

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

40 ans sur la route : l'évolution de la représentation de la femme dans le roman de la route au Québec
de 1964 à 2004

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

M. Daniel Castillo Durante

Mme Lucie Hotte

Gary W. Slater

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

**40 ans sur la route :
l'évolution de la représentation de la femme
dans le roman de la route au Québec de 1964 à 2004**

Céline Legault

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

© Céline Legault, Ottawa, Canada, 2006



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: 978-0-494-25800-2
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-25800-2

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

RÉSUMÉ

Lorsque l'on parle des romans de la route, l'exemple canonique qui vient à l'esprit est certainement *On the Road* de Jack Kerouac, le roman culte de la génération beatnik publié en 1957. Au Québec, les origines canadiennes-françaises de Jack Kerouac lui ont assuré une grande popularité et plusieurs auteurs québécois ont repris le genre *road novel*.

Une lecture au féminin des romans de la route québécois permet de constater que ces récits sont très masculins puisqu'ils sont (en majorité) écrits par des hommes, et que les personnages principaux sont aussi presque exclusivement des hommes. Or, les personnages féminins sont tout de même présents et significatifs dans ce genre de récit. Le présent travail étudie le rôle et la représentation de ces personnages féminins sur la route pendant une période de quarante ans.

Plusieurs ouvrages traitant de la lecture au féminin ont été utilisés pour les recherches effectuées. Les travaux de Lori Saint-Martin et de Michèle Coquillat, entre autres, ont éclairé nos réflexions sur la représentation du personnage féminin, et d'autres ouvrages comme celui de Susan Sniader Lanser ont contribué aux analyses en ce qui concerne la voix narrative.

De plus, la coupe des chapitres permet de cibler certaines tendances dans la représentation de la femme, selon la date à laquelle un roman a été publié. Cette chronologie met en lumière, donc, une certaine évolution du rôle joué par les femmes dans les narrations masculines.

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier ma directrice de thèse, Madame Lucie Joubert, qui a cru en mon projet et qui m'a soutenue pendant toute la rédaction. Ses connaissances en ce qui a trait à la lecture au féminin ont éclairé ma route. Merci beaucoup.

Merci à Monsieur Marcel Olscamp qui m'a aidée à cerner et à développer mon sujet dès le début de ma réflexion.

De plus, j'aimerais remercier le personnel du Département des lettres françaises, spécialement Madame Jocelyne Gaumont, et les professeurs qui ont su répondre à mes questions toujours avec le sourire et la patience.

Un merci très spécial à ma famille, à mon conjoint et à mes ami(e)s, pour leur présence réconfortante et pour leurs encouragements malgré certains moments plus difficiles.

Je dédie ce travail à mes parents, Donald et Louise Legault, qui m'ont toujours encouragée à suivre ma vraie passion, la littérature. Merci.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	p. ii
Remerciements	p. iii
Table des matières	p. iv
Introduction	p. 1
Premier chapitre – 1964 à 1984	p. 12
<i>Ethel et le terroriste</i>	p. 12
<i>Pleure pas Germaine</i>	p. 17
<i>Volkswagen Blues</i>	p. 23
Deuxième chapitre – 1985 à 2000	p. 29
<i>Le premier mouvement</i>	p. 29
<i>Vendredi-Friday</i>	p. 33
<i>Appalaches</i>	p. 43
Troisième chapitre – 2001 à 2004	p. 55
<i>Table rase</i>	p. 55
<i>Chercher le vent</i>	p. 62
<i>Passer sa route</i>	p. 71
Conclusion	p. 78
Bibliographie	p. 90

INTRODUCTION

Le roman de la route

Le voyage est certainement un thème énormément abordé dans la littérature de tous les genres et de toutes les cultures. De nombreux récits de voyage du passé, tels que ceux de Jacques Cartier, nous ont permis de découvrir plusieurs secrets de temps révolus. Avec les progrès de la technologie, les moyens de transports qui facilitent les déplacements sont devenus de plus en plus rapides et efficaces. Les excursions de très longues distances, par exemple, sont maintenant beaucoup plus simples grâce au bateau et à l'avion. Sur la terre ferme, le cheval et sa charrette sur les routes de pierres ont cédé leur place aux voitures et aux routes modernes asphaltées. Avec la voiture est né un petit espace personnel à l'aide duquel un voyageur peut se déplacer où il veut (sur un même continent bien sûr). Mais la voiture est aussi devenue une nécessité qui dépasse les simples besoins de se déplacer du point A au point B. Le culte de la voiture est très fort dans les sociétés occidentales, et surtout en Amérique du Nord : « *As an American way of life, [car culture] invests a machine with values transcending in importance that of efficient, economical transportation. [...] It has its own rituals, taboos, folk songs, and legendary heroes*¹. » De plus, cette nouvelle liberté acquise avec la voiture a entraîné, assurément, une plus grande facilité pour les déplacements lors de voyages planifiés, mais aussi pour les déplacements subits, les fuites, communément appelés « voyages sur la route » ou *road trips* en anglais. Et comme tout bon voyage, son récit est aussi intéressant que le voyage lui-même.

Les récits de ces *road trips* ont donné naissance à un genre littéraire que l'on nomme le *road novel* ou *road book*, connu sous le nom de « roman de la route ». Dans

¹ Charles L. Sandford, "Woman's place in American Car Culture", *Michigan Quarterly Review*, Vol. 19, number 4, Fall 1980, p. 533.

ces récits, la voiture peut être celle du protagoniste, elle peut être empruntée ou peut même être celle d'un inconnu dans laquelle on monte après avoir fait de l'auto-stop.

Dans son mémoire de maîtrise intitulé « Vers une définition du roman de la route », Marc-Antoine Godin définit ainsi le *road novel* :

Un genre littéraire du XX^e siècle essentiellement nord-américain [qui] consiste en un récit de voyage, doublé d'un rituel d'initiation au cours duquel le héros, mis en contact avec le monde, remet son identité en question.²

La route représente la voie vers un ailleurs qui, espère le protagoniste, sera meilleur ou bien saura l'aider à répondre aux questions existentielles qu'il se pose. Le nomadisme américain, poursuit Godin, « se réalise dans la croyance que le mouvement est source de bonheur et d'accomplissement. Le roman de la route suggère par là que la terre purifie l'expérience, et que sur ses chemins se règlent les angoisses identitaires³. » En effet, la personne derrière le volant dans un roman de la route est souvent tourmentée et en quête d'identité. La route agit donc comme une sorte de thérapie pour ceux qui la sillonnent : « le voyage est évidemment une expérience humaine d'une portée universelle, inspirant la quête d'identité personnelle et culturelle des protagonistes⁴. »

Une crise existentielle peut transformer les protagonistes « de sédentaires en nomades, pour entreprendre un voyage identitaire qui leur permettra de découvrir leur voie dans la vie⁵. » Assurément, d'autres éléments déclencheurs tels qu'une rupture amoureuse, un décès ou la recherche d'un être aimé disparu sont aussi souvent la cause du départ sur la route. Ce sont des raisons pour lesquelles plusieurs des héros des romans

² Marc-Antoine Godin, « Dérapages » suivi de « Vers une définition du roman de la route », Mémoire de maîtrise, Montréal, Département de langue et littérature françaises, Université McGill, mars 1999, p. 54. Dans cette citation, le roman de la route est considéré comme un genre. Or, dans un ouvrage collectif publié en mars 2006 (sous la direction de Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt), l'on affirme que c'est plutôt un sous-genre. Dans le présent ouvrage, le terme « genre » sera utilisé afin de faciliter les nombreuses références au *road novel*, mais nous sommes consciente qu'un tout autre débat serait possible à cet égard.

³ *Ibid.*, p. 64.

⁴ Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), « Introduction », *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Éditions Nota bene, 2006, p. 6.

⁵ Jaap Lintvelt, « Le voyage identitaire aux États-Unis dans le roman québécois », Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *op. cit.*, p. 57.

à l'étude quittent leur équilibre quotidien, leur vie « normale ». « Le roman de la route nous présente invariablement un héros qui décide de quitter la stabilité du monde connu pour partir à la conquête d'un absolu⁶. »

Jack Kerouac - le père du *road novel*

Le roman de la route a déjà connu une époque de gloire et il est crucial de porter une attention particulière à un *road novel* qui, publié en 1957, est considéré comme l'ouvrage fondateur de ce genre littéraire : *On the Road* de Jack Kerouac. Cet auteur est incontestablement le premier qui vient en tête lorsqu'il est question de romans de la route, et *On the Road* est assurément le plus connu et le plus lu de tous les *road books*. Jack Kerouac faisait partie du mouvement de la *Beat Generation* et, avec les Ginsberg, Cassady, Burroughs et plusieurs autres, il

tenta de réveiller le corps et l'esprit: voyager sous tous les cieux, boire, se droguer, appeler Dieu ou le rejeter, abolir toutes les conventions, toutes les traditions, partir seul ou à plusieurs, rêver sa solitude, vivre son enthousiasme aussi bien que sa dépression, brûler sa vie jusqu'à se détruire.⁷

Voilà une définition de cette génération qui, marquée et désillusionnée par les atrocités de la Seconde guerre mondiale, voulait profiter de la vie au maximum, expérimenter les drogues et voyager sans contraintes ni restrictions. Kerouac, « à travers son expérience concrète, au fil de ses aventures et de ses déboires, avait enfin trouvé un style littéraire qui collait à une certaine génération de laissés-pour-compte, de ratés⁸ ».

L'influence de Kerouac dans le monde littéraire québécois

Les parents de Jack Kerouac, Léo et Gabrielle, étaient des descendants de Canadiens français qui s'étaient installés en Nouvelle-Angleterre. Jusqu'à l'âge de six

⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁷ L'Encyclopédie de l'Agora, « Beat Generation », http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Beat_Generation, page Web consultée le 13 avril.

⁸ Pierre Anctil, « Jack Kerouac anachronique », *Voix et images*, vol. XIII, n° 3, printemps 1988, p. 408.

ans, Jean-Louis (Jack) Kerouac ne connaissait que le français « québécois » comme langue⁹. Ces origines canadiennes-françaises ne passèrent pas inaperçues au Québec et plusieurs critiques l'y ont associé :

Pour de nombreux commentateurs, aiguillés par des questions d'ordre politique ou biographique avant d'être littéraires, Kerouac s'impose (surtout au cours des années soixante-dix) comme un emblème. Parce qu'il est d'origine canadienne-française, on a vu dans l'échec de sa vie une représentation métaphorique des problèmes d'un Québec lui-même en mal de reconnaissance.¹⁰

Notamment, « Victor-Lévy Beaulieu [...] voyait en Kerouac la prémonition d'un avenir québécois troublant, sombre¹¹. » Il affirme, dans son ouvrage *Jack Kerouac, Essai-Poulet*, que « Jack est le meilleur romancier canadien-français de l'Impuissance et voilà pourquoi il est important que nous annexions son œuvre¹². » De plus, selon Robert-Guy Scully « certains ouvrages de Kerouac [...] pourraient figurer dans la littérature québécoise “en traduction”¹³ ». Cependant, il ne faut pas oublier que malgré ses origines canadiennes-françaises, Jack Kerouac a grandi aux États-Unis et son œuvre littéraire est en anglais. Il serait plus sage, comme le dit Maurice Comtois dans un article publié dans *Le Devoir* en février 1975 et cité par Maurice Poteet, de considérer Kerouac tout simplement « comme un grand écrivain et, à ce titre, digne d'intérêt¹⁴. »

Il n'écrivait pas en tant que québécois, certes ; pourtant son influence sur la littérature québécoise est indéniable.

Si l'importance des racines québécoises de Kerouac a été moins grande sur son œuvre qu'on a bien candidement essayé de le faire croire, à l'inverse son influence sur les écrivains québécois d'aujourd'hui est évidente.¹⁵

⁹ Information biographique de Jack Kerouac puisée sur le site *Web Jack Kerouac Official Web Site*, <http://www.jackkerouac.com/about/bio.htm>, consulté le 13 avril 2006.

¹⁰ Jean-François Chassay, *L'ambiguïté américaine, le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1995, p. 66.

¹¹ Maurice Poteet, « Présentation », *Voix et images*, vol. XIII, n° 3, printemps 1988, p. 376.

¹² Victor-Lévy Beaulieu, *Jack Kerouac. Essai-Poulet*, Montréal, Éditions du jour, 1972, p. 231.

¹³ Maurice Poteet, *loc. cit.*, p. 376.

¹⁴ Maurice Comtois, *Le Devoir*, 8 février 1975, p. 20.

¹⁵ Jean-François Chassay, *op. cit.*, p. 71.

En effet, l'influence de Kerouac est décelable dans plusieurs romans de la route à l'étude, car plusieurs y font référence indirectement ou même directement. Par exemple, dans *Chercher le vent* de Guillaume Vigneault et dans *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin, les personnages principaux se prénomment « Jack ». À cet égard, Anne Marie Miraglia, dans son ouvrage *L'écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*, affirme même que *Volkswagen Blues* est la réplique de *On the Road*¹⁶. En outre, dans d'autres romans comme *Appalaches* d'André Pronovost, on mentionne le nom de Kerouac à plusieurs reprises, sans oublier *Le voyageur distrait* de Gilles Archambault¹⁷, dans lequel le personnage principal suit les traces de Jack Kerouac, notamment vers sa ville natale, Lowell, dans l'État du Massachusetts. « D'une façon ou d'une autre, *On the Road* accompagne tous ceux qui entreprennent la découverte de l'Amérique et l'appropriation physique du continent¹⁸. »

L'héritage misogyne de la génération *Beat*

L'influence de Kerouac est donc très présente dans la littérature, et plus spécifiquement ici dans les romans de la route au Québec.

L'influence de la littérature est immense. Plus grande que celle de l'action directe. Nous nous y référons constamment, et quand nous croyons agir librement et avec autonomie, nous retrouvons au fond de notre inconscient (individuel ou collectif) les normes établies par nos héros, les systèmes et les solutions exposés dans nos livres.¹⁹

Les récits de Kerouac et de la *Beat Generation* publiés à cette époque ont été très populaires, on le constate : mais, malheureusement, un des aspects moins glorieux de cette littérature est qu'elle offre une prépondérance masculine et une représentation très désavantageuse de la femme.

¹⁶ Anne-Marie Miraglia, *L'écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*, Candiak, Les Éditions Balzac, 1993, p. 149.

¹⁷ Gilles Archambault, *Le voyageur distrait*, Montréal, Stanké, 1981, 120 p.

¹⁸ Anne-Marie Miraglia, *op. cit.*, p. 155.

¹⁹ Michelle Coquillat, *La poésie du mâle*, Paris, Gallimard, 1982, p. 25-26.

Le road novel américain des années 1950 et 1960 privilégie les itinérances et les exploits d'un héros masculin. Il n'est pas étonnant non plus que dans les rares occasions où la femme errante se présente dans la littérature états-unienne de cette période, elle est souvent reléguée – en tant que figure symbolique de la faute et du dévergondage [...] – à l'arrière-plan de l'intrigue.²⁰

Plusieurs confirment que la misogynie était très présente dans ce mouvement :

Les hommes de la *Beat Generation*, poètes et prosateurs, appartenaient essentiellement aux années 50 et 60 même si leur influence était encore forte dans les années 70 mais, pour ce qui concerne les années 50, il serait difficile de nier qu'y régnait une réelle misogynie. "Il fallait tout leur donner" rappelle Carolyn Cassady.²¹

Les femmes écrivaines du mouvement *Beat* avaient beaucoup de difficulté à se faire respecter par leurs confrères. « Le cercle *beat* ne les avaient acceptées que périphériquement malgré leur travail et leurs réalisations²². » En effet, bien que plusieurs femmes de cette génération écrivaient et publiaient toutes sortes d'ouvrages, elles n'étaient pas prises au sérieux :

*Beat women writers have often found themselves positioned as women but not read as writers. Indeed, the Beat movement is notable for the considerable number of women writers who were part of the scene, but dismissed or overlooked, even as they wrote both privately and publicly.*²³

On the Road résume la place qu'on accordait à la femme dans la *Beat Generation* à l'époque : soit celle de la femme « passagère » (dans les deux sens du terme) qui est un objet sexuel que les hommes peuvent utiliser quand bon leur semble. Assurément, le personnage mythique de Dean Moriarty est le plus misogyne du roman et c'est lui qui donne le ton. Ses multiples références au rôle sexuel de la femme sont le témoignage de

²⁰ Karin Schwerdtner, « "Fever, fever, forever". La course à l'aventure au féminin dans *Le désert mauve* de Nicole Brassard », Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *op. cit.*, p. 87.

²¹ Jacqueline Starer, « Les femmes de la Beat Generation et la poésie. Portrait d'un groupe qui n'en est pas un », article publié sous sa forme complète sur la page Web suivante : *Écrits... Vains ?* http://ecrits-vains.com/points_de_vue/beat.htm, consultée le 13 avril 2006. Note : Carolyn Cassady était la femme de Neal Cassady, écrivain beat et compagnon de voyage de Jack Kerouac. Elle a voyagé avec ces hommes et raconte ces péripéties dans son autobiographie *Off the Road. My Years with Cassady, Kerouac, and Ginsberg*. (Carolyn Cassady, *Off the Road, My Years with Cassady, Kerouac, and Ginsberg*, New York, William Morrow and Company, Inc., 1990, 436 p.)

²² Jacqueline Starer, *loc. cit.*

²³ Nancy M. Grace and Ronna C. Johnson, *Breaking the Rule of Cool. Interviewing and Reading Women Beat Writers*, Jackson, University Press of Mississippi, 2004, p. ix.

sa pensée sexiste, mais ce sont surtout ses agissements envers les femmes qui montrent son profond manque de respect pour elles. Dean Moriarty utilise le mariage de façon abusive comme une arme de séduction pour mieux tromper ses femmes avec d'autres qui, elles aussi, tomberont dans son piège et auront des enfants de lui (dont il ne s'occupera pas convenablement). Il feint être amoureux de ces femmes qui se laissent bernier par ses promesses, voyant dans ces relations et le mariage qui en résulte un aboutissement accepté socialement.

The concept of romantic love affords a means of emotional manipulation which the male is free to exploit, since love is the only circumstance in which the female is (ideologically) pardoned for sexual activity.²⁴

Ces femmes sont même échangeables ; Sal, le narrateur et ami de Dean, affirme, par exemple, qu'« il avait été entendu que Marylou [lui] reviendrait à Frisco²⁵ ». La première femme de Dean est traitée comme un objet que l'on peut prêter aux autres et le terme « reviendrait » utilisé ici est très évocateur du sentiment de possession que Dean nourrit à l'égard des femmes dans ce roman. Ailleurs, Dean dit à Sal qu'il est « convaincu que Marylou était une putain²⁶ ». Il n'a pas de respect pour ses femmes et les voit comme des putes, comme des corps qui assouviennent ses besoins sexuels. Comme le souligne Kurt Albert Mayer :

An erotomaniac seeking self-acknowledgement, Dean is married to three women at once, without feeling more than sexual attraction for any of his wives. [...] Life on the Road is life among men. Women are only marginal characters, waitresses in truckstops or supernumeraries at parties, and preferably dumb and willing. Dean is the incarnation of the inability to distinguish between love and sex.²⁷

Dean fait aussi plusieurs remarques « pédophiles » ; il parle de sa première relation sexuelle à neuf ans avec une fille de son âge et il ajoute à la fin de son récit :

²⁴ Kate Millett, *Sexual Politics*, New York, Doubleday & Company, 1970 [1969], p. 37.

²⁵ Jack Kerouac, *Sur la route*. Traduit de l'anglais par Jacques Houbart, Paris, Éditions Gallimard, 1960, p. 191.

²⁶ *Ibid.*, p. 230.

²⁷ Kurt Albert Mayer, « 'Where are we going, man?' 'I don't know but we gotta go.' Jack Kerouac's "On the Road" », Vienna University, 1986, <http://www.univie.ac.at/Anglistik/easyrider/data/kamkerouac.htm>, page Web consultée le 13 avril 2006.

« “Oh, Marylou, chérie, si seulement je t’avais connue alors. Oh, comme tu devais être douce à neuf ans.” Il eut un rire maniaque ; enfonça son doigt dans la bouche de Marylou et la frotta contre lui²⁸. »

Dean pense toujours au sexe lorsqu’il rencontre des filles et des femmes sur la route. Il utilise souvent un langage très vulgaire, machiste, parfois violent, lorsqu’il parle d’elles ; quand il voit une « étrange négresse entre deux âges » il dit à Sal : « Suivons-la dans la rue, emmenons-la dans c’tte vieille Cadillac au fond du passage. On va se l’envoyer²⁹. » Également, au début du roman, Sal affirme en décrivant Dean que, pendant son adolescence, « sa spécialité c’était de piquer des autos, de soulever revolver au point les filles qui, l’après-midi, sortaient du lycée, de les conduire en montagne, de se les envoyer et de revenir dormir en ville³⁰. » L’expression « se l’envoyer » utilisée fréquemment illustre bien le manque de respect que Dean entretient envers ces femmes, qu’il voit comme des objets sexuels. Bref, dans le roman de Jack Kerouac, la femme est un personnage secondaire qui accompagne les hommes pour assouvir leurs besoins primaires. Il serait maintenant intéressant de voir si les personnages féminins subissent le même traitement dans les *road novels* québécois et si les tendances machistes qui semblent au cœur de ce genre s’y retrouvent.

Lecture au féminin

La recherche effectuée pour ce travail semble montrer qu’effectivement la femme n’est guère mieux traitée ni représentée dans les romans de la route écrits au Québec que dans leur prédécesseur *kérouacien*. De surcroît, presque tous les romans de la route au Québec ont été écrits par des hommes. En fait, seulement deux sont nés de plumes féminines : *Les faux fuyants* de Monique LaRue et *Console-moi* de Marie Gagnier.

²⁸ Jack Kerouac, *op. cit.*, p. 197.

²⁹ *Ibid.*, p. 338.

³⁰ *Ibid.*, p. 64.

Toutefois, les enjeux y sont fondamentalement différents ; les femmes, en s'aventurant dans un genre de roman éminemment masculin, bousculent les lois qui le régissent et soulèvent, de ce fait, la nécessité d'une nouvelle lecture que nous ne ferons pas ici. Cette thèse étudiera donc la représentation de la femme dans les romans de la route masculins.

Bien que ce travail analyse des romans de la route écrits par des hommes, la grande majorité d'entre eux présentent plusieurs personnages féminins secondaires. Ces récits de voyage feront l'objet d'une lecture au féminin qui fera « intervenir dans la lecture un regard de femme³¹ » et une sensibilité face aux personnages féminins, aux rôles qu'elles jouent dans les récits, aux stéréotypes auxquels on les associe et à la façon dont elles sont traitées comme être humain (en égale ou en inférieure) ; « la lecture au féminin illumine[ra] donc des œuvres [et, dans le cas qui nous occupe, un genre] qu'on croyait déjà bien connaître³². »

De plus, la grande majorité des études publiées portant sur les romans de la route québécois ont été écrites et produites par des hommes. Il était donc « naturel » pour eux de privilégier une perspective masculine. Or, la présence abondante de personnages féminins dans les romans de la route porte à réflexion sur le rôle de la femme dans ce genre romanesque. « Tous les anti-héros de la route ont besoin d'un confident, réel ou implicite³³. » La femme remplit souvent ce rôle de confidente et d'accompagnatrice dans les *road novels* québécois. Cependant, elle n'est pas traitée en égale pour autant, même que ce rôle entraîne souvent un abus de la bonté ou de la naïveté de certains personnages féminins.

Dans la littérature comme dans la société, la femme a longtemps été mise de côté et a été obligée de vivre, voire survivre, dans un monde patriarcal qui la considérait

³¹ Lori Saint-Martin (dir.), « Introduction », *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois, Tome I*, Montréal, XYZ éditeur, 1992, p. 11.

³² *Ibid.*, p. 16.

³³ Marc-Antoine Godin, *op. cit.*, p. 60.

comme un être inférieur. La femme intellectuelle, l'auteure et même la lectrice du passé, étudiaient la littérature et lisaient avec un regard masculin. Cela allait de soi dans la société dans laquelle elles vivaient. « *As readers and teachers and scholars, women are taught to think as men, to identify with a male point of view, and to accept as normal and legitimate a male system of values*³⁴ » écrivait en 1978 Judith Fetterley dans l'introduction de son ouvrage *The Resisting Reader : A Feminist Approach to American Fiction*, dans lequel elle affirme aussi que la littérature américaine est mâle et que l'on demande à la lectrice de participer à une expérience dont elle est clairement exclue. Lori Saint-Martin le confirme :

La théorie [littéraire] s'est élaborée sans les femmes, [...] la périodisation et les genres ont été pensés sans leur contribution et retournés contre elles. Ce que nous avons pour coutume de nommer "littérature" devrait en réalité s'appeler "littérature des hommes".³⁵

Toutes ces théories sont certainement légitimes dans un monde qui a longtemps été dominé par le regard masculin. Cependant,

d'une société traditionnelle dominée par les hommes et marquée par une idéologie patriarcale judéo-chrétienne, le Québec est passé à une société postmoderne qui a connu une révolution féministe et qui devient de plus en plus mixte.³⁶

En effet, cette révolution, entamée depuis quelques décennies dans les sociétés occidentales, a donné naissance à plusieurs ouvrages qui discutent de la lecture au féminin et qui permettent de jeter une lumière différente sur les œuvres. Les travaux de Michèle Coquillat, d'Isabelle Boisclair, de Susan Sniader-Lanser et de Lori Saint-Martin sont des exemples de ces ouvrages qui accompagneront cette nouvelle lecture du *road novel*. Avec eux, une réflexion sur la représentation de la femme dans le roman de la route québécois masculin sera menée.

³⁴ Judith Fetterley, *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1978, p. xx.

³⁵ Lori Saint-Martin, « Introduction », *L'autre lecture*, p. 17.

³⁶ Isabelle Boisclair, *Ouvrir la voie/x, Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec, Éditions Nota bene, 2004, p. 13-14.

Aussi, dans ce travail, les romans de la route québécois qui ont paru entre 1964 et 2004 seront étudiés. Le premier chapitre débute en 1964, l'année de la publication du premier roman de la route au Québec (*Ethel et le terroriste*), et se termine en 1984, année où paraît le *road novel* québécois le plus étudié, *Volkswagen Blues*, qui est très différent des autres romans de la route en ce qui a trait à la représentation de la femme. Ensuite, le deuxième chapitre englobe les années 1985 à 2000 et clôture le millénaire. Enfin, le dernier chapitre couvre la période de 2001 à 2004, soit les romans de la route publiés pendant le XXI^e siècle.

Avant d'aborder l'analyse, il faudrait souligner un passage de la thèse de Marc-Antoine Godin qui affirme que « le héros » (et non l'héroïne) de la route s'ouvre « à un environnement propice à une réflexion sur le monde, son hypocrisie, son éthique puritaine, son racisme, etc.³⁷ » Fort bien. Mais il aurait été intéressant que cette réflexion s'attarde au sexisme ou bien aborde la misogynie. Mais puisque cela n'est pas le cas, ce travail tentera, pour la première fois, de peindre l'image de la femme sur cette route qui semble privilégier les hommes.

³⁷ Marc-Antoine Godin, *op. cit.*, p. 72.

Chapitre I - 1964 à 1984

Le premier bloc temporel étudié dans ce travail commence en 1964 et se termine vingt ans plus tard en 1984. Durant les vingt premières années à l'étude, sept romans de la route ont été publiés au Québec³⁸. On retiendra trois de ces romans : *Ethel et le terroriste* et *Pleure pas Germaine* de Claude Jasmin, car les personnages féminins sont très présents, mais aussi très révélateurs du rôle simpliste de la femme sur la route, et *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin, un incontournable lorsqu'il est question de roman de la route au Québec, mais surtout un roman qui pourrait annoncer un changement de la tendance qui s'annonce dès les deux premiers romans étudiés.

Ethel et le terroriste

Le premier roman de la route publié au Québec (selon les critères de ce travail) est *Ethel et le terroriste* de Claude Jasmin, paru en 1964 dans la collection *Nouvelle prose* de la Librairie Déom. Le personnage principal se nomme Paul et fuit le Canada car il a posé une bombe dans un lieu public, au nom du Mouvement nationaliste dont il fait partie. En route vers New York, le protagoniste nous raconte, par une narration homodiégétique, ce qui se passe durant le trajet. Accompagné de sa copine Ethel, Paul évite les questions de sa bien-aimée qui veut savoir à tout prix s'il y a eu des morts suite à l'explosion. Certes, ce voyage est une fuite, mais il est aussi une quête identitaire. L'élément déclencheur de ce voyage, la bombe, annonce donc une certaine détresse psychologique chez le personnage.

³⁸ Claude Jasmin, *Ethel et le terroriste* (1964) ; Claude Jasmin, *Pleure pas Germaine* (1965) ; Jean-Jules Richard, *Journal d'un hobo* (1965) ; Claude Jasmin, *Revoir Ethel* (1981) ; Gilles Archambault, *Le voyageur distrait* (1981) ; Monique LaRue, *Les faux fuyants* (1982) et Jacques Poulin, *Volkswagen Blues* (1984). La bibliographie de ces romans est à la fin de ce document.

Plusieurs lieux typiques de *road novels* parsèment ce trajet. Les nombreux restaurants situés sur le bord des autoroutes et les stations d'essence, par exemple, se ressemblent tous et semblent se répéter à chaque arrêt :

Nous sommes encore dans un de ces arrêts-restaurants semblables, exactement semblables. On a la fâcheuse impression de n'avancer en rien. De piétiner. De rester sur place. De faire semblant de rouler. C'est déprimant. Un chemin de croix dément. Il y aura peut-être des dizaines de gares, de stations identiques, comme celle-ci. Et nous ne finirons jamais plus ce voyage.³⁹

Puisque Ethel suit Paul dans cette dangereuse cavale, il « n'est pas le seul en jeu mais entraîne toute la vie d'Ethel avec lui, une Ethel qui est l'ombre de Paul⁴⁰. » Pourtant, avant cette fuite, Ethel vivait avec sa mère, « une grosse juive débonnaire comme il ne s'en fait plus » (ET, 15) qui chérissait sa fille. Mais Ethel est partie avec Paul qui se l'est appropriée : « sa beauté, sa noironne, sa perle mon africaine, mon jus, ma négresse, ma peau – et bien oui, je lui ai enlevé son petit trésor, et je le garde » (ET, 15). Dans cette citation, le lexique associé à la relation mère/fille révèle un lien de grande affection. Aux yeux de sa mère, Ethel était sa « beauté », sa « noironne » (petit nom affectueux très répandu au Québec) et sa « perle ». Mais Ethel est « enlevée » de cet environnement tendre et le changement d'adjectif possessif (de « sa » à « mon ») montre bien qu'elle devient la possession de Paul, l'objet qu'il veut garder. Aussi, en se l'appropriant, Paul a transformé Ethel en son « jus » et sa « peau » ce qui connote qu'il la prend pour son corps et la fait pénétrer dans le sien.

Mais qu'en est-il d'Ethel? Que pense-t-elle de cette situation? La narration ne révèle pas beaucoup d'information sur l'état d'esprit de cette jeune femme ; par contre, la lectrice peut déceler du mécontentement et de la tristesse chez elle. Par exemple, rendu à New York, Paul se fait expulser du groupement en question car il ne devait pas emmener

³⁹ Claude Jasmin, *Ethel et le terroriste*, Montréal, Librairie Déom, coll. « Nouvelle prose », 1964, p. 43. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ET*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁴⁰ Martine Sormani-Dasse, « Le voyage dans l'œuvre romanesque de Claude Jasmin », Thèse de maîtrise, Winnipeg, Université du Manitoba, 1976, p. 50.

Ethel avec lui. Elle est juive et le nouveau parti politique que le Mouvement veut créer est très nationaliste et ne tolère pas qu'un de ses membres fréquente une femme juive. Ethel pratique donc une autre religion que celle de la majorité du peuple québécois ce qui la marginalise. Elle est au courant des problèmes auxquels Paul doit faire face à cause de sa religion et cela l'attriste. Aussi, le fait qu'elle pose incessamment la même question (*y a-t-il des morts ?*) démontre son inquiétude face aux conséquences irréparables que le geste de Paul pourrait avoir eues. Ethel est parfois émotionnelle durant le trajet et sa tristesse est évidente : « Ethel pleure au bord du chemin. Je veux rire, la voir rire. Elle ne bouge pas. Elle sanglote près de la voiture » (ET, 46). Contrairement à Paul qui ne veut que rire et change de sujet lorsque Ethel parle des morts possibles, elle ne veut pas fuir la question mais bien la confronter, malgré le fait qu'elle n'ait rien à voir avec ce terrorisme. Elle est donc très consciente de la gravité de la situation et sait qu'elle pourrait avoir de gros ennuis.

Alors, pourquoi le suit-elle? Pour qu'il ne soit pas seul dans cette quête, bref, pour le sécuriser ; ce comportement laisse voir que le personnage féminin sur la route ne fait que suivre un homme et l'accompagne dans sa quête. D'ailleurs, Paul mentionne à plusieurs reprises qu'il a moins peur et qu'il est rassuré par la présence d'Ethel. Il va jusqu'à dire qu'il ne peut pas « vivre sans elle » (ET, 42) : « Il ne faut pas qu'elle parte. Sans elle, je ne suis plus rien » (ET, 89). Elle s'efface donc comme personne pour devenir l'ombre derrière l'homme en cavale.

Comme le dit Renald Dussault dans sa thèse « Recherche d'identité et perception de l'espace dans cinq romans de Claude Jasmin », Ethel « existe fort peu pour elle-même et agit surtout comme double du narrateur, comme personnage-repoussoir⁴¹ ». Pendant leur fuite, Paul la voit comme « cette jolie fille anonyme qui suit un rebelle, un patriote »

⁴¹ Renald Dussault, « Recherche d'identité et perception de l'espace dans cinq romans de Claude Jasmin », Thèse de maîtrise, Québec, Université Laval, 1976, p. 159.

et il la qualifie de « trophée de chasse » (ET, 14). Cette image est très révélatrice de la façon dont Ethel est perçue par son conjoint. Elle est, tel un trophée, un bel objet à regarder que l'on pavane pour bien paraître, pour attester ses exploits personnels. Mais Ethel n'est pas seulement belle à regarder, elle est aussi un corps dont Paul se sert pour se changer les idées, pour arrêter d'avoir peur car :

elle le sécurise, son meilleur antidote contre la peur demeurant son "sourire", sa "chair" : au moment le plus fatigant du parcours, elle s'offre comme halte, elle lui procure un coup de chair (comme il dirait) qui le détend, l'aide à relativiser et à oublier ses préoccupations.⁴²

Ethel agit comme une distraction pour Paul qui veut fuir sa culpabilité et ses regrets. Les relations sexuelles du couple ne sont donc qu'une évasion pour Paul qui évacue l'inquiétude des morts possibles causées par l'explosion de la bombe. Ethel est un corps pour cet homme à la recherche de réconfort, car il dit qu'ils sont « rassurés » après leurs relations sexuelles au motel. Cependant, le lecteur sait qu'Ethel n'est pas rassurée, car elle continue de poser la question sur les morts. Tout de même, il entame encore une fois le « manège » sexuel ce matin-là et malgré une faible protestation, Ethel se met de la partie dans son jeu sexuel qui tourne en description de course de cheval :

Elle se refuse mollement, proteste faiblement. Encore une fois, soudain, se met à remuer, à râler gentiment, à ouvrir les jambes et à s'accrocher à mon corps pour cette fatidique chevauchée, ces secousses, ces courses effrénées, ce galop, ce trot, ces arrêts. (ET, 57)

Fait intéressant, même avant l'attentat, quand Ethel et Paul avaient leurs disputes, le tout se réglait par une relation sexuelle, décrite ici de façon encore une fois animale, mais aussi avec une certaine violence : « C'est que je l'ai là, entre mes pattes et je pose mes doigts autour de sa petite face et c'est à peine si elle ouvre le bec quand je fais mon entrée avec le pistolet que vous savez » (ET, 16). Le lexique animal associé aux relations sexuelles est encore présent ici, où Ethel est un oiseau, symbole de la paix, et se fait

⁴² *Ibid.*, p. 160.

pénétrer par un objet très violent, un pistolet. Les conflits et les inquiétudes dans la relation Ethel/Paul se terminent toujours par un jeu de sexualité animale, dans lequel la jeune femme joue le rôle du plus petit, du dominé, et où la vitesse (la course) et la violence (le revolver), deux éléments associés avec la masculinité, sont présents.

De surcroît, une scène de relation sexuelle qui a lieu vers la fin du récit est très troublante :

Je vois rouge, et noir et rouge. Je vois Ethel nue, et puis je la vois dans sa robe jaune que j'adore. Je m'empare d'elle et je commence un lent et rituel viol. Elle rit et elle pleure. Excédée de mes folies. Je profère des menaces. Je la quitte. Je me cache et je reviens. Et je poursuis ce viol par paliers, par étapes. (ET, 111-112)

Il continue en affirmant qu'il doit la « posséder ». Cette scène révèle encore une fois un côté violent chez Paul qui réduit Ethel à un objet sexuel. Celle-ci subit les conséquences des craintes psychologiques de Paul, qui sent monter en lui une certaine folie et transfère ce sentiment en gestes sexuels qu'il qualifie lui-même de « viol » afin d'apaiser son trouble.

Paul est un homme perdu qui, cherchant l'approbation de son entourage, a posé sa bombe. Il ne semble pas avoir été bien apprécié dans sa vie et croit que ce geste sera son salut : « On m'a dit que j'étais un outil indispensable. Ethel, que j'étais indispensable ! Tu entends. On ne m'a jamais dit ça sais-tu » (ET, 46). Ici, Paul est l'outil du Mouvement nationaliste et Ethel est l'outil de Paul : on est donc, dans ce roman, toujours l'outil de quelqu'un.

Toutefois, à la fin du récit, Paul connaît la vérité et il la révèle à Ethel : l'explosion a fait un mort. Ethel le quitte sur le champ, fidèle à sa parole, car elle l'avait averti que cela les séparerait à jamais. Elle semble donc quitter cette situation malheureuse et repartir à neuf. Paul imagine des scénarios qui seraient bien pour elle : « Elle sera peut-être antiquaire dans la 53^{ième} rue pour longtemps » (ET, 143). Mais cela ne se produit pas. En fait, la fin du roman remet en scène les mêmes enjeux qu'au début

puisqu'il pose une autre bombe au nom du Mouvement, à New York cette fois-ci, et lorsqu'il monte dans la voiture dans laquelle il fuit, Ethel « est là dans la voiture. Elle attendait » (ET, 145). Le destin d'Ethel est donc toujours le même à la fin du roman puisqu'elle recommence cette fuite avec Paul qui, encore une fois, a posé un geste meurtrier. Ce personnage féminin sur la route suit un homme qui met sa vie en danger. Elle ne sort pas du cercle vicieux et reste passive. En fait, comme le mentionne Kate Millett dans *Sexual Politics*, les sociétés patriarcales attribuent certains comportements aux hommes et aux femmes en se basant sur des « fondements biologiques » et « *in contemporary terminology, the basic division of temperamental trait is marshalled along the line of "aggression is male" and "passivity is female"* »⁴³. » Ce roman perpétue cette image de femme docile et d'homme agressif.

Tout compte fait, Ethel suit son copain terroriste qui l'utilise afin de se sentir moins seul et afin de se distraire. Certes, cela n'est pas son intention première, mais Paul, qui a posé une bombe car cela le valorisait et le rendait « indispensable », met la vie d'Ethel en danger. Elle est une béquille pour lui en l'accompagnant ainsi dans une dangereuse cavale tout en laissant de côté son propre bien-être. C'est lui qui dirige la voiture, le voyage, et la vie d'Ethel⁴⁴.

Pleure pas Germaine

Le prochain personnage féminin à l'étude dans cette première partie est Germaine du roman *Pleure pas Germaine*, toujours de Claude Jasmin, publié en 1965 chez *Parti*

Pris, une maison d'édition qui s'était donné comme mission de :

⁴³ Kate Millett, *Sexual Politics*, p. 31-32.

⁴⁴ Il faudrait aussi noter la publication du roman de la route *Revoir Ethel* de Claude Jasmin en 1976 (Claude Jasmin, *Revoir Ethel*, Montréal, Éditions Internationales Alain Stanké, 1976, 169 p.) Ce roman est la suite d'*Ethel et le terroriste* ; Paul, après avoir été emprisonné pendant quatre ans pour ses actes terroristes et après avoir « refait » sa vie pendant quelques années, reprend la route accompagné de deux amis pour aller à un colloque. Cependant, sa vraie quête est de revoir Ethel, de retrouver cet amour perdu. Aucune autre femme n'est importante dans ce roman, où tout tend vers les retrouvailles de Paul et Ethel qui se déroulent à la fin du récit, de façon très cliché, comme dans un conte de fées.

Peindre l'aliénation économique, linguistique et nationale des Canadiens français. Au niveau de la langue, les auteurs de *Parti Pris* remettent ainsi en question la littérature élitiste du français dit académique, qui tend à mettre les canadianismes entre guillemets, sinon à les éviter.⁴⁵

Il est important, afin de bien situer cet ouvrage dans l'époque à laquelle il a été publié, de mentionner qu'il s'inscrit dans un débat très chaud entre les auteurs québécois qui écrivaient en joual et ceux qui s'en tenaient au « français international ». Malgré l'évidence que le texte de Jasmin est effectivement en joual, l'auteur le nie dans une entrevue accordée au journal *Le Devoir* en 1965 :

Ce n'est pas du "joyal" : il aurait peut-être été bon de le faire, mais je n'ai pas osé. Et ce n'est certes pas non plus un français international : ce dernier, au Canada, m'a toujours semblé "neutre". [...] *Pleure pas Germaine* est l'expérience d'une nouvelle forme d'écriture.⁴⁶

Malgré cela, les critiques et les littéraires ont tout de même persisté à affirmer que *Pleure pas Germaine* est écrit en joual, et plusieurs des critiques de l'époque se disaient déçus par ce fait, notamment Gilles Marcotte, journaliste à *La Presse* de 1961 à 1966⁴⁷, qui, dans une lettre ouverte à Claude Jasmin (écrite totalement en joual) publiée dans *La Presse* du 19 juin 1965, affirme : « j'aime pas ben ben ton darnier roman. [...] V'là qu't'écris en joual, astheure, comme les jeunes. Comme si y avait une course de joual, et qu'tu voulais arriver premier⁴⁸. »

Ce roman a certes entraîné une certaine polémique avec sa publication, mais cela n'a pas empêché Jasmin de défendre *Pleure pas Germaine*⁴⁹ qu'il considérait en mai 1965 comme son « meilleur » roman⁵⁰. Cependant, comme le dit Sinclair Robinson, il est

⁴⁵ Introduction, *Pleure pas Germaine* de Claude Jasmin présenté par Sinclair Robinson et Donald Smith, Montréal, Centre Éducatif et Culturel Inc., 1974, p. v.

⁴⁶ Claude Dansereau, « Situation du nouveau roman de Claude Jasmin : "Pleure pas, Germaine" », *Le Devoir*, 5 juin 1965, p. 12.

⁴⁷ Gilles Marcotte, Bio-bibliographie, Les Éditions Boréal, 2004, <http://www.editionsboreal.qc.ca/fr-bio.php?file=376>, page Web consultée le 30 avril 2006.

⁴⁸ *Id.*, « Lettre ouverte à Claude Jasmin, romancier (sic) », *La Presse*, 19 juin 1965, p. 6.

⁴⁹ Claude Jasmin dans *Le Quartier Latin*, 27 janvier 1966, p.3.

⁵⁰ Anonyme, *La Presse*, 29 mai 1965, p.2.

indéniable que Claude Jasmin a su « écrire vrai⁵¹ », puisque le narrateur est un ouvrier sans instruction, et de ce point de vue le joual procure un aspect « réaliste » au récit.

Pleure pas Germaine est donc un roman dont on a beaucoup parlé lors de sa publication, mais malheureusement le débat linguistique a fait de l'ombre sur son histoire et sur sa valeur comme roman de la route. Un roman de la route, certes, mais non conventionnel puisque ce n'est pas qu'une ou deux personnes en voyage (comme dans la majorité des romans de ce genre), mais bien une famille au complet. Mère de quatre enfants, Germaine suit son mari Gilles dans un exode vers la Gaspésie. Sous prétexte qu'il veut s'éloigner de la grande ville de Montréal et aller voir la Gaspésie de sa femme, Gilles met tout ce que sa famille possède dans une caravane pendant la nuit (cette fuite nocturne est due au fait qu'ils doivent six mois de loyer au propriétaire du logement qu'ils occupent) et part en voiture vers l'est. Cependant, dès le début du roman, par le biais de Gilles, narrateur du récit, le lecteur connaît la vraie raison pour laquelle la famille Bédard déménage en Gaspésie ; un ami de Gilles, Léon, lui a révélé qu'un certain Michel Garant à l'Anse-à-Beaufils était le meurtrier de Rolande, la fille de Germaine et Gilles morte depuis huit mois. « Je me sens comme le Justicier, celui de la télévision, celui qui se défend, celui qui règle ses comptes comme un homme, debout, tout seul⁵². » Il veut donc se venger, mais contrairement à ce qu'il affirme, il n'est pas seul dans cette quête : il entraîne toute sa famille avec lui et, de surcroît, ment à sa femme. Effectivement, Gilles cache la vérité à sa femme et lui dit que cet exode est pour elle, pour aller voir sa Gaspésie :

A a été surprise quand j'me s'us décidé à y aller vers sa chère Gaspésie : “Qu'est-ce qui te prend? Je t'en parlais même pas! Ça te prend fort tout d'un coup.” Je répons : “J'ai réfléchi, t'as raison. Montréal, ça vaut p'us rien pour un ouvrier sans spécialité.” Mais j'avais mon idée, mon plan. (PG, 21)

⁵¹ Claude Jasmin, *Pleure pas Germaine*, Présenté par Sinclair Robinson et Donald Smith, *op. cit.*, p. ix.

⁵² Id., *Pleure pas Germaine*, Montréal, Éditions de L'Hexagone, 1985 [1965], p. 22. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle PG, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Toutefois, à la fin du roman, l'on apprend que Germaine était au courant de toute la vérité : Rolande ne s'était pas fait tuer mais elle s'était suicidée suite à un avortement raté. Léon, le soi-disant ami de Gilles, payait Rolande pour des services sexuels et c'est ainsi qu'elle est tombée enceinte. En plus, Gilles savait que son ami Léon aimait les petites filles, mais n'y voyait rien de mal : « y pense qu'à les allonger les petites comme les grandes... Y'a fallu qu'y en perde de ses petits trésors d'antiquités pour faire taire les gamines du quartier. Pauvre Léon ! Une manie » (PG, 16) ! Il était donc bel et bien au courant des activités de chantage de son ami pédophile. Néanmoins, lorsqu'il apprend la vérité, il est très surpris et a de la difficulté à croire que son ami Léon était le coupable depuis le début :

Léon ! Mon vieux chum Léon ! J'aurais dû me méfier, depuis le temps que je le voyais peloter toutes les petites filles qui traînent là ! [...] Ce vieux fou que je pensais impotent, pas dangereux, un peu vicieux mais pas dangereux. Léon ! (PG, 189)

Gilles était dans le noir ; Germaine, toutefois, savait la vérité. « Germaine que je pensais la plus faible? A savait tout ça. A disait rien. A gardait ça pour elle. Pourquoi » (PG, 193) ? Jamais dupe, Germaine a accepté ce voyage en faisant semblant d'en partager les raisons avec son mari. Elle voulait, en fait, l'accompagner et le voir évoluer. Aussi, puisque ce n'est qu'à la fin du roman que le lecteur est mis au courant que Germaine savait tout, une relecture est nécessaire afin de bien saisir ce personnage féminin et c'est lors de cette deuxième lecture que les indices de l'inquiétude de Germaine sont évidents et révèlent qu'elle sait la vérité.

Elle accompagne son mari qui, comme la plupart des personnages masculins sur la route, est à un moment de sa vie où il ne supporte plus la routine quotidienne et ses responsabilités. Il a même des pensées meurtrières qui apaiseraient ses soucis :

J'étais pas bâti pour surveiller toutes ces vies-là. Ça me donne le vertige. Un tout nu, sans instruction, et toutes ces vies-là accrochées après toé, qui attendent tes

décisions. J'ai envie de mettre le feu à la cabane, je me laisserais brûler avec eux-autres. (PG, 147)

Germaine s'occupe de lui et de sa famille, sans parler de toutes ces questions, de tous ces malheurs qui s'acharnent sur eux. Elle prépare tous les repas pour la famille sur la route, raccommode le linge déchiré et brosse les cheveux de ses filles. Bref, elle oublie ses propres besoins et ses craintes pour s'effacer derrière son rôle de mère et d'épouse. Aussi, lorsque la famille s'arrête chez Léon au début du voyage, Germaine préfère rester dans la voiture « à brosser les cheveux de Janine » (PG, 15) geste simple mais révélateur de son inquiétude, car comme Gilles l'explique dans le roman, « quand ma Germaine est troublée, quand ça va pas, quand a du trouble, je le sais, a brosse les cheveux de la petite, comme une vraie mécanique » (PG, 13). Elle reste donc dans la voiture et ne dit rien même si elle sait que la mort de sa fille est directement liée aux gestes grossiers de Léon. La famille quitte Léon et reprend la route. Silencieuse, Germaine boit un « cream soda », prise dans ses propres réflexions qu'elle ne verbalise pas. Cette boisson gazeuse est aussi une autre « évasion » pour Germaine ; Gilles affirme que cela « la remonte » (PG, 18).

De plus, comme celui d'Ethel pour Paul, le corps de Germaine sert aussi parfois de distraction pour Gilles, tourmenté par toutes ses réflexions sur Rolande et le meurtrier. Sur la plage près d'un balcon, un soir pendant que les enfants dorment, Gilles fait des avances à sa femme réticente :

- Arrête tes folies. Veux-tu me lâcher, on va se tuer avec tes simagrées. Simagrées, pas simagrées, je lui trousse la robe. A me voyait venir. A se défend pas trop, soupire fort! [...] Je la caresse tant que je peux. Les soupirs lâchent pas. [...] A s'accroche à la balustrade du balcon. Je l'enfoncerais pendant dix jours si je pouvais. J'voudrais l'avoir longue comme la terre entière et toujours dressée, je voudrais jamais finir d'y rentrer, pénétrer pendant des heures et des heures, m'écarter, perdre mon chemin, p'us savoir qui j'suis. (PG, 72)

Dans cette citation, le sexe est, pour Gilles, un moyen de fuir ses soucis. Pendant la relation, il « perd son chemin », phénomène typique de *road novels* pendant lesquels on n'a pas de destination précise. Cependant, Gilles a une destination en tête et ne doit

pas se perdre, sauf pour ces moments avec sa femme où il peut oublier qui il est. Il semble aussi oublier les désirs de Germaine qui, réticente à faire l'amour, ne « se défend pas trop » mais « soupire fort ». Aussi, le terme « enfoncer » que Gilles utilise est suggestif de la violence présente dans sa tête et qu'il transfère au corps de Germaine.

De surcroît, à plusieurs reprises, et ce pour se déculpabiliser et faire porter à un autre le sentiment d'échec paternel qui persiste en lui, Gilles accuse sa femme d'être responsable de la mort de sa fille, ce qui fait pleurer Germaine à chaque fois, d'où le titre du roman. « Tu aurais dû surveiller Rolande aussi! Tu aurais dû la couvrir, elle aussi! Aujourd'hui, a serait pas morte dans son sang, enterrée, a serait là, avec tous nous autres! » (PG, 35) Ensuite, vers la fin du roman, même avant de connaître la vérité à propos de la mort de sa fille, Gilles dit à Germaine « d'oublier ça » pour Rolande et elle le remercie en pleurant.

Et j'suis soulagé. C'est fini, fini. A sait que ça nous séparait. A savait que j'y pardonnais pas. Que j'y reprochais tout le temps. Que je l'avais battue, que j'oubliais pas, que ça me faisait mal, que j'y pardonnais pas, que j'la tenais responsable. A savait que j'arriverais p'us jamais à vivre heureux si j'y pardonnais pas. (PG, 158)

Gilles projetait tout le blâme de la mort de sa fille sur Germaine qui se sentait très coupable. Il l'avait même battue et il ne lui pardonne pas pour lui faire plaisir, mais bien pour se soulager, car il ne pouvait pas vivre heureux s'il ne lui pardonnait pas. Mais malgré ces accusations et ce comportement méprisable, Germaine est reconnaissante envers son mari et lui dit qu'enfin elle pourra dormir, respirer et manger comme avant. « Tu m'enlèves un poids, un poids effrayant » (PG, 159) lui dit-elle.

Dans ce roman, la mort est directement liée à la maternité, à la faculté physique d'enfanter, donc au cycle inévitable de la vie. Germaine perd sa fille qui, parce qu'elle a décidé de se faire avorter, s'enlève la vie. Comme l'explique Michelle Coquillat, souvent

en littérature la participation de la femme à l'acte de création ne peut se faire que par un sacrifice :

qu'il s'accomplisse pour satisfaire une obscure "nature des choses", quelque nécessité qui échappe à tout contrôle, à toute culture. Comme la mort, sur laquelle nous ne pouvons rien. Comme la maladie. Comme le cycle menstruel qui est aussi inexorable, avec son organisation quasi mathématique et ses jeux d'hormones, que le mouvement des marées ou la loi de la gravitation. Comme par hasard, dans notre littérature, la femme s'apparente à la mort, à la maladie, symbolise l'horreur du destin de l'homme, de cette part de lui-même sur laquelle il ne peut rien, parce qu'elle appartient au cycle inexorable de sa fatalité biologique.⁵³

Gilles transfère le blâme vers la génitrice de sa fille puisque cette mort est associée au féminin, à la maternité, bref, à cette source du cycle de la fatalité biologique. Mais le regard féminin peut réfuter cette affirmation très rapidement, car la cause de cette mort n'est pas la fatalité, mais bien le rôle dominant que l'homme, dans ce cas-ci Léon, s'est donné. La littérature, souvent :

devient une entreprise de meurtre rituel et d'anéantissement sacrificiel du faible (femme, être féminisé, passif) par celui qui se veut le fort. Elle est, par là même, toujours un acte de violence. Violence que l'on retrouve dans la sexualité, le viol, la domination sadique de l'autre.⁵⁴

Germaine, dans son mutisme, dans sa façon de ne pas révéler à Gilles qu'elle connaît toute l'histoire, cautionne cette pseudo fatalité plutôt que de la renverser.

Volkswagen Blues

Volkswagen Blues de Jacques Poulin est certainement le roman de la route québécois le plus lu et le plus cité. Il est très intéressant de le comparer avec les autres *road novels* étudiés précédemment, puisque le rôle que le personnage féminin y joue est très différent. En effet, en ce qui a trait à la représentation de la femme dans les romans de la route, il a fallu attendre :

⁵³ Michelle Coquillat, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁴ *Ibid.*, p.30.

la parution de romans comme *Volkswagen blues* (et sans doute une sensibilité particulière à la question des femmes) avant d'assister à la prise d'importance, dans la fiction québécoise, de l'aventurière sur les routes nord-américaines.⁵⁵

Volkswagen Blues est donc précurseur du personnage féminin qui prendra de l'importance sur la route au vingt et unième siècle.

Le personnage principal de ce récit se prénomme Jack (référence évidente à Jack Kerouac). Il est accompagné pendant tout son voyage d'une jeune femme qui s'appelle Pitsémine (mais dans le roman, son surnom « la Grande Sauterelle » est plus souvent utilisé), une métisse qui faisait du stop à Gaspé lorsque Jack l'a rencontrée. Elle le suit dans une quête aux États-Unis, notamment sur *l'Oregon Trail*, afin de retrouver Théo, le frère de Jack, disparu depuis une vingtaine d'années.

Assurément, ce personnage féminin accompagne Jack dans sa quête, tout comme les personnages féminins étudiés dans ce chapitre. Cependant, la Grande Sauterelle est très différente des autres, car c'est une femme indépendante qui prend plusieurs décisions. En fait, c'est plutôt elle qui dirige le voyage : « *Throughout the novel, Pitsémine acts as a guide to help clear Jack's head*⁵⁶ ».

Plusieurs études ont été faites sur *Volkswagen Blues*, notamment sur son discours hétérogène ; il serait alors répétitif d'entrer dans les détails. Toutefois, il est important de cibler les éléments qui font de Pitsémine un personnage féminin précurseur et ainsi de la rapprocher de certains personnages féminins qui émergeront des romans de la route du vingt et unième siècle.

Premièrement, « *Pitsémine is a character whose construction ruptures stereotypical notions of gender*⁵⁷ » ; par exemple, le métier de la Grande Sauterelle,

⁵⁵ Karin Schwerdtner, « "Fever, fever, forever". La course à l'aventure au féminin dans *Le désert mauve* de Nicole Brassard », Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *op. cit.*, p. 89.

⁵⁶ Monica Leigh-Anne Moore, « Coming and Going : The Effects of Displacement in Novels by Atwood, Poulin, Robin, Urquhart », Thèse de maîtrise, London, The University of Western Ontario, août 1999, p. 14.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 24.

mécanicienne, n'est pas une profession « traditionnelle » pour les femmes. Encore de nos jours, les postes de mécaniciens sont majoritairement occupés par des hommes. Cela fait donc de la Grande Sauterelle une marginale, une femme qui travaille bien manuellement et qui ne dépend pas d'un homme pour ce genre de travaux. Pendant le voyage, la Grande Sauterelle fait l'entretien et effectue certaines vérifications sur le vieux *volks* qu'elle et Jack conduisent à tour de rôle :

La Grande Sauterelle donnait l'impression qu'elle avait passé toute sa vie au volant d'un minibus Volkswagen. Pour grimper les côtes, elle prenait un bon élan, rétrogradait juste au moment où le moteur allait se fatiguer, accélérât en franchissant le sommet, puis elle amorçait la descente en quatrième, prenait de la vitesse et, à l'approche d'une courbe, elle freinait à petits coups pour réduire le régime du moteur et passait en troisième afin d'utiliser la force de compression.⁵⁸

La Grande Sauterelle possède aussi un grand sens de l'orientation, qualité dévolue aux hommes, mais qui pourrait aussi découler de son héritage amérindien, peuple reconnu pour ses grands déplacements sans instruments quelconques pour se retrouver : « La fille [...] était capable de marcher pendant une heure en tournant à gauche ou à droite selon l'inspiration du moment, et elle savait toujours exactement où elle était rendue » (VB, 103). De plus, Jack est souvent intimidé par certaines gens qui les approchent et, la plupart du temps, c'est la Grande Sauterelle qui entame la conversation ; notamment lorsqu'ils rencontrent Saul Bellow, un récipiendaire du prix Nobel de la littérature, « la fille se fraya un chemin » et « Jack se dissimula derrière elle » (VB, 116).

Ensuite, la Grande Sauterelle est très entreprenante sexuellement ; son initiative lorsque Jack et elle font l'amour tranche avec les descriptions relevées jusqu'ici. D'ailleurs, c'est elle qui retire les vêtements de Jack, qui « l'oblige » à s'allonger et qui l'embrasse et le caresse (VB, 243), contrairement à Ethel et Germaine qui « subissaient » les besoins sexuels de leurs conjoints.

⁵⁸ Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, Montréal, Leméac, 1988, [1984], p. 27-28. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle VB, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

L'intelligence et la grande culture de Pitsémine font d'elle un personnage dominant. Tout au long du roman, elle fait preuve de perspicacité et de culture. Par ailleurs, « La Grande Sauterelle, qui constitue le membre le plus dynamique du couple qu'elle forme avec Jack Waterman, est une passionnée de lecture⁵⁹ ». Elle est une grande lectrice et on la qualifie de « maniaque des livres » (VB, 185) :

Cette fille lisait avec une voracité qu'il [Jack] n'avait encore jamais vue. En deux jours, elle avait lu tout ce qu'il avait écrit (elle n'avait fait aucun commentaire), ensuite elle avait lu un roman de John Irving, *L'Hotel New Hampshire*, en une seule journée. (VB, 41)

Lorsque quelqu'un lit beaucoup, cela entraîne généralement un niveau de culture et de connaissances élevé. À plusieurs reprises pendant le roman, la Grande Sauterelle fait preuve de son savoir en relatant des faits historiques et culturels. Entre autres, elle connaît beaucoup l'histoire des premières nations d'Amérique du Nord et les mauvais traitements que les Blancs leur ont fait subir, puisque ce sujet la touche particulièrement à cause de son identité métisse.

Le destin de la Grande Sauterelle à la fin du roman est lui aussi très différent de celui vécu par les autres personnages féminins sur la route. En effet, lorsque Jack, après avoir retrouvé son frère (qui était en chaise roulante, ne parlait qu'anglais et ne reconnaissait pas son frère) décide de retourner au Québec, Pitsémine hérite du vieux *volks* et continue sa quête identitaire. Elle affirme que, certes, cela fera un vide dans la voiture, mais qu'elle préfère voyager seule. Elle est indépendante et la solitude lui plaît.

Évidemment, toutes ces caractéristiques du personnage de la Grande Sauterelle lui donnent un côté androgyne et cet aspect n'est certainement pas négligeable, puisque cela illustre encore une fois sa différenciation face aux personnages féminins des autres romans de la route de la même époque. La Grande Sauterelle se déguise en garçon à plus d'une reprise et elle est ravie lorsque les gens croient qu'elle en est un. Mais cela ne veut

⁵⁹ Jean Morency, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique, de Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1994, p. 219.

pas dire qu'elle ressemble plus à un homme qu'à une femme. La Grande Sauterelle porte des robes, ses cheveux sont très longs et elle est attirée vers les hommes pendant le voyage. Elle n'est donc pas toujours le portrait du « gars manqué » et semble « jouir d'une masculinité réelle tout en préservant [sa] féminité inhérente⁶⁰ » et ainsi elle joue le rôle de la « véritable » androgyne.

La traversée de la frontière des sexes implique également que l'être humain, homme ou femme, ne peut pas être *uniquement* féminin ou masculin, car les ancêtres des deux sexes façonnent constamment ses gènes, sa mémoire et sa psychologie.⁶¹

La Grande Sauterelle ne rejette nullement son côté masculin ni son côté féminin. De plus, ces attributs androgynes sont accompagnés de sa double identité métisse/blanche avec laquelle elle tente de faire la paix pendant le roman : « Sa condition de Métisse ne lui laisse pas le choix de son identité hybride, de son appartenance à deux mémoires, sous certains aspects, non seulement opposées, mais irréconciliables⁶². »

« *Pitsémine, with her gender, her Métisse background and her wealth of historical knowledge, has not only shown Jack the hidden and darker side of America, but also that of traditional masculine attributes*⁶³ » affirme Monica Leigh-Anne Moore. La Grande Sauterelle n'est pas un personnage dominé par l'homme qu'elle accompagne, elle est son égale et tous les deux tentent de faire la paix avec leur passé. Même que les qualités androgynes de Jack et de la Grande Sauterelle font qu'ils deviennent presque le même personnage lors de l'accolade finale :

Ils se serrèrent l'un contre l'autre, assis au bord de leur siège, les genoux mêlés, et ils restèrent un long moment immobiles, étroitement enlacés comme s'ils n'étaient plus qu'une seule personne. (VB, 320)

⁶⁰ Paula Ann Roberts, « La dualité dans l'œuvre de Jacques Poulin », Thèse de doctorat, Toronto, University of Toronto, 1997, p. 37.

⁶¹ Katri Suhonen, « Avancer à reculons : une nouvelle trajectoire pour l'identité masculine dans *La démarche du crabe* de Monique LaRue », *Voix et Images*, vol. XXVIII, n° 2, hiver 2003, p. 85.

⁶² Pierre L'Hérault, « *Volkswagen Blues* : traverser les identités », *Voix et images*, vol. VX, n° 1, automne 1989, p. 32.

⁶³ Monica Leigh-Anne Moore, *op. cit.*, p. 22.

Conclusion

Finalement, les deux premières femmes sur la route étudiées dans ce chapitre suivent des hommes dans leur quête et subissent les conséquences, parfois violentes, des détresses et de la culpabilité qui les rongent. Elles ne sont que des passagères qui servent de bouées de sauvetage pour les moments où ils ont besoin d'être rassurés ou lorsqu'ils veulent se distraire pour oublier leurs soucis. Ethel et Germaine prêtent leur corps au jeu parfois violent de leurs conjoints afin que ceux-ci expulsent la tension qui les suit dans leur voyage. Toutefois, *Volkswagen Blues*, publié en 1984, bouscule cette représentation défavorable de la femme et est précurseur du rôle important que celle-ci prendra sur la route au vingt et unième siècle. La Grande Sauterelle est une femme indépendante qui dirige sa vie, contrairement à Ethel et Germaine qui se laissent mener⁶⁴.

⁶⁴ Il est intéressant de signaler ici le roman *Journal d'un hobo* de Jean-Jules Richard (Jean-Jules Richard, *Journal d'un hobo*, Montréal, Éditions Parti Pris, 1965, 292 p.), un très curieux récit publié en 1965 dans lequel le personnage principal est un hermaphrodite « à la poursuite incessante de sa sexualité, [qui] cherche à se défaire de ses angoisses de jeunesse en vagabondant à travers le Canada sur des wagons de fret » (Marc-Antoine Godin, *op. cit.*, p. 83). La quête de ce personnage fait référence aux problèmes identitaires québécois et non aux questionnements de genre comme tel, mais il serait quand même intéressant de pousser cette étude dans un ouvrage ultérieur.

Chapitre II - 1985 à 2000

Entre 1985 et 2000, soit la période couverte par ce chapitre, neuf romans de la route ont été publiés au Québec⁶⁵. Certes, au crépuscule du XX^e siècle, la femme a continué son émancipation au sein de la société, et ce à tous les niveaux. Cependant, bien que *Volkswagen Blues* ait pu laisser croire que la femme avait maintenant sa place, littéralement, dans la voiture et sur la route, les *road novels* québécois de cette période continuent de perpétuer l'image de la femme au service de l'homme. Celle-ci y est présentée soit comme une femme au foyer, soit comme un objet. D'abord, *Le Premier mouvement* de Jacques Marchand, publié en 1987 aux Éditions de l'Hexagone et *Vendredi-Friday* d'Alain Poissant, publié en 1988, mettent chacun en scène deux personnages féminins qui se ressemblent beaucoup, mais qui sont aussi très caractéristiques des rôles stéréotypés que l'on octroie à la femme sur la route. Ensuite, dans *Appalaches* d'André Pronovost, publié en 1992, aucune femme ne joue un rôle prépondérant. Toutefois, les nombreux commentaires à leur égard sont très révélateurs de la conception de la femme idéale présente dans ce roman.

Le Premier mouvement

Le Premier mouvement de Jacques Marchand raconte, dans une analepse menée par le narrateur (dont on ne révèle jamais le nom), l'histoire de deux frères qui sont partis ensemble sur la route quatre ans auparavant, afin que le narrateur travaille à un contrat de recherche. Mais Marc (le petit frère du narrateur) est un criminel et le voyage se termine par son arrestation et par la fuite du narrateur vers la Floride.

⁶⁵Jacques Marchand, *Le premier mouvement* (1987) ; Alain Poissant, *Vendredi-Friday* (1988) ; François Barcelo, *Nulle part au Texas*, (1989) ; François Barcelo, *Ailleurs en Arizona* (1991) ; François Barcelo, *Le voyageur à six roues* (1991) ; François Barcelo, *Pas tout à fait en Californie* (1992) ; André Pronovost, *Appalaches* (1992) ; Pierre Gobeil, *Dessins et cartes du territoire* (1993) et Claude Jasmin, *L'homme de Germaine* (1997). La bibliographie de ses romans est à la fin de ce document.

Deux femmes sont présentes dans ce roman de la route. La première, Suzanne, est la copine du narrateur, abandonnée par celui-ci qui part avec son frère. Le matin du départ, le narrateur sait qu'il ne reviendra jamais mais ment à Suzanne :

Elle me regardait sans me regarder. Je ne savais pas quand je reviendrais. Non, je savais que je ne reviendrais pas. Je promis de téléphoner toutes les semaines, ne trouvant rien d'autre à dire. Nous nous sommes embrassés rapidement, presque comme des inconnus, puis je la laissai avec son sourire amer ou désolé.⁶⁶

Le narrateur ne sait pas comment Suzanne se sent réellement et devine qu'elle se doute bien que ce départ est définitif. Il ne sait pas si sa conjointe est triste ou fâchée, mais il remarque que ce matin-là elle avait sa voix « la plus fatiguée, brisée » et que « ses yeux renfonçaient depuis quelques semaines » (PM, 19). Toutefois, Suzanne n'est pas dépendante de son conjoint et elle a une carrière comme animatrice d'une émission de télévision. Fait révélateur, le narrateur est incapable de la regarder sur le petit écran et, lors de son départ, il la décrit en fixant son attention sur le fait qu'elle fume, déchire des enveloppes et fait du bruit avec ses pantoufles ; gestes banals qui ne créent pas l'image d'une femme très intéressante. Voudrait-il ainsi apporter avec lui une image peu flatteuse de Suzanne pour se déculpabiliser ? Cette possibilité est très plausible puisqu'il projette une image peu louangeuse de Suzanne, une image totalement différente de celle à l'écran qu'il est incapable de regarder :

J'étais gênée chaque fois que je la voyais à la télévision, en gros plan, s'adressant à la caméra, la peau plus rose ou plus granulée que dans la vie. Je cédaï presque toujours à l'impulsion de regarder ailleurs [...]. J'étais gêné surtout en l'écouter lancer son âme dans le vide avec une générosité un peu mielleuse et presque maternelle qui lui ressemblait si peu. Lorsqu'elles devenaient tout à coup plus familières, réelles, ses inflexions me désespéraient. Les mots qu'elle prononçait, choisis à dessein dans le catalogue des idées courantes, faisaient trop injure à tout ce qu'elle était. (PM, 17)

Assurément, toute personne qui fait carrière à la télévision n'agit pas de la même façon à la maison et à l'écran. Cependant, le narrateur a de la difficulté à voir en sa

⁶⁶ Jacques Marchand, *Le Premier Mouvement*, Montréal, Éditions de L'Hexagone, 1987, p. 19. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

conjointe une personne autre que celle qu'il côtoie régulièrement à la maison ; cela témoigne qu'il est intimidé par cette autre Suzanne, la professionnelle et la carriériste et qu'il n'aime pas la voir évoluer en dehors de lui. De plus, le narrateur n'a pas d'emploi stable et il « doit » son dernier contrat à sa conjointe :

Le petit contrat de recherche que me refilait un ami de Suzanne me donnait l'impression, après des mois sans travail, que toutes mes fades années d'études allaient enfin commencer à me servir. Le sujet n'avait pas de quoi m'emballer mais je n'en avais rien laissé paraître en parcourant les documents. C'était bien payé. C'était surtout l'occasion, enfin, de partir. (PM, 16)

En prime, ce contrat, auquel le narrateur n'est nullement intéressé, lui permet de quitter Suzanne, une Suzanne qui lui est évidemment supérieure sur le plan professionnel. En brouillant l'image de sa conjointe et en fixant son attention sur les aspects banals de sa vie, le narrateur cherche peut-être à justifier ce départ subit ainsi qu'à reprendre le contrôle et la supériorité qu'il a perdus à la maison.

Les deux frères roulent jusqu'aux États-Unis où ils s'arrêtent, comme dans plusieurs *road novels*, dans des « restaurants en bordure de l'autoroute [qui] se valaient, avaient le même air avachi » (PM, 24). Les frères louent ensuite une chambre de motel dans une grande ville. Le lendemain matin, le narrateur s'aperçoit que son frère n'est plus là et il décide de l'attendre et de ne pas quitter la ville. Un soir, il décide d'aller se promener dans un parc « for all tastes » (PM, 38) dont il a entendu parler, et c'est lors de cette « promenade » que le deuxième personnage féminin entre en scène.

Plusieurs prostituées arpentent le parc. Alignées, elles « se penchaient parfois vers les autos qui défilaient, pour dévisager les hommes, ou plutôt pour se faire dévisager, s'accoudaient un instant à la portière lorsqu'une auto s'arrêtait » (PM, 39). L'une de ces prostituées s'approche du narrateur et l'informe de ses « tarifs ». Il veut donc de ses « services », mais rendu dans un taillis d'arbres avec la jeune femme, le narrateur aperçoit son frère qui s'approche d'eux et qui adresse la parole à la prostituée. Cette jeune femme,

Gabrielle, est une amie de Marc. Elle n'a que 17 ans et, en plus d'être prostituée, elle a déjà été danseuse nue (même si elle est mineure) dans un bar à Montréal. Elle est « disponible » : « offerte à tout venant, livrée aux regards curieux ou scandalisés, elle est la femme-marchandise, la femme-objet à l'état pur⁶⁷. » En effet, « l'esclavage aboli, la prostituée est le seul être humain que tout homme peut acheter⁶⁸. »

Marc et elle séjournent à l'hôtel avec le narrateur, mais quittent l'endroit parfois pour quelques jours pendant lesquels Marc utilise Gabrielle comme appât pour monter des coups contre les « clients » potentiels de celle-ci et se faire de l'argent. Il est évident que le personnage de Gabrielle est une jeune femme exploitée. Elle vend son corps devenu marchandise. Malgré cela, elle montre qu'elle rêve d'une vie normale dans une maison lorsqu'elle demande au narrateur d'en visiter une avec elle. « Elle ajouta que je devais garder ça pour moi, Marc riait d'elle » (PM, 76). La narration n'est pas omnisciente donc le lecteur n'a aucun accès aux pensées de Gabrielle, mais il est possible de deviner par cette requête qu'elle porte un certain désir de stabilité en elle. Elle est malheureuse de sa situation, mais ne s'en sort pas à la fin du roman, car elle quitte les deux hommes pendant la nuit en faisant du stop. Le narrateur ne sait pas si l'idée de partir « venait d'elle ou de lui » (PM, 84) mais Marc dit tout simplement « qu'il fallait qu'elle parte, qu'il y avait trop de danger » (PM, 83). L'on peut donc supposer qu'encore une fois Gabrielle a suivi les instructions de Marc et qu'elle n'est pas partie pour sauver sa peau, mais pour lui obéir. Le lecteur ne saura jamais quel sera son destin, même s'il se doute que ce personnage ne connaîtra certainement pas un sort très favorable. Sa vie gravite autour du sexe et de l'argent et Gabrielle abandonne son corps aux hommes pour assouvir les besoins sexuels de ces derniers qui l'exploitent sans scrupules.

⁶⁷ Lori Saint-Martin, *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 199.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 199.

Dans ce roman, la femme sur la route est encore une fois utilisée par les hommes et ne connaît pas un sort très favorable. Suzanne ne s'est pas aventurée sur la route puisque sa carrière et sa vie bien remplie ne lui donne aucune raison de le faire, mais elle a été abandonnée, quittée sans explications. Gabrielle est la femme objet dont les hommes abusent et profitent. Ces femmes sont soit trahies ou malmenées par les hommes.

Vendredi-Friday

Vendredi-Friday d'Alain Poissant est un *road novel* très typique dans lequel les restaurants et les stations-service se suivent et se ressemblent, tout comme les chambres d'hôtel et les autoroutes.

Encore une fois, deux personnages féminins gravitent dans ce roman et ils ressemblent beaucoup aux personnages de Suzanne et de Gabrielle étudiés précédemment. En effet, l'une est la femme laissée à la maison et l'autre est une jeune femme rencontrée sur la route, utilisée à des fins sexuelles. Dans ce récit, la vieille dichotomie mère/putain est très présente : mère et putain, deux termes « en apparence irréductibles, mais on ne peut plus étroitement liées⁶⁹. »

Le personnage principal, James Gastineau, est un homme de quarante-deux ans qui quitte son emploi, sa femme et ses trois enfants et part sur la route au volant d'une nouvelle *Trans Am* achetée à crédit. Il se rend aux États-Unis vers sa ville natale de Woonsocket.

Le premier personnage féminin à l'étude ici est Francine, la femme abandonnée par James. Elle vit à Boisvert au Québec et ne sait pas quand son mari reviendra. Savait-elle qu'il la quitterait ? Encore une fois, le personnage principal ignore si sa conjointe est au courant de son départ et il ne l'informe pas des raisons qui le poussent à la quitter. En

⁶⁹ Lori Saint-Martin, *Contre-voix*, p. 192.

fait, il attend deux jours après l'achat de sa voiture et « parade » celle-ci « juste le temps que sa femme comprenne d'où venait l'argent. Mais peut-être n'a-t-elle pas compris. Ou pas osé comprendre qu'elle comprenait⁷⁰. » James veut sans doute se dégager de toute responsabilité en attendant ainsi avant de partir. Il ne dit rien, mais annonce son départ autrement. Francine, tout comme Suzanne précédemment, reste à la maison sans réponses, et l'homme part sur la route.

Ainsi, suivant la distribution traditionnelle des rôles symboliques dans les sociétés occidentales, la femme est liée à la vie sédentaire et à la répétition du même alors que l'homme rêve de transcendance et de nouveaux départs. Le voyage, dans ce sens, est connoté comme purement masculin.⁷¹

James ne semble pas être heureux dans sa relation avec Francine et cela l'a incité à partir. En fait, les raisons pour lesquelles James a épousé Francine étaient loin d'être prometteuses d'une relation saine. James n'est pas amoureux de sa femme et plusieurs indices peu flatteurs à l'égard de Francine la décrivent comme une épouse ennuyante et froide, ce qui aurait entamé la crise existentielle de James.

Premièrement, les raisons pour lesquelles James a marié Francine n'ont rien à voir avec l'amour, loin de là. Ce sont des raisons pratiques et sexuelles qui l'ont entraîné à épouser sa copine du samedi, puisque celle du vendredi, Manon (qui était beaucoup plus intéressante puisqu'elle « baisait »), avait quitté la ville. Ici, il est évident de constater que le titre du roman, *Vendredi-Friday*, évoque le plaisir dans la vie de James Gasteau. En effet, pendant sa jeunesse, son père voyageait beaucoup et le vendredi était la journée où il revenait pour la fin de semaine et cela comblait le jeune garçon ; ensuite, ce plaisir s'est poursuivi d'une autre façon puisque le vendredi était la journée où il « baisait » avec

⁷⁰ Alain Poissant, *Vendredi-Friday*, Montréal, Les Éditions du Roseau, 1988, p. 13. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *VF*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁷¹ Lori Saint-Martin, « Le road book au féminin du XIXe siècle. *La saga d'Éveline* de Gabrielle Roy », Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *op. cit.*, p. 201.

Manon. Francine ne fait pas partie de l'univers symbolique qui entoure cette journée de la semaine.

Aussi, James s'entendait bien avec le père de Francine qui était mécanicien et qui pouvait réparer ses voitures : « N'a-t-il pas épousé Francine, en bonne partie, pour s'amener tous les six mois avec une nouvelle voiture, sur le moteur de laquelle Bernardin [le père de Francine] et lui se penchaient aussitôt » (VF, 66). La voiture, qui est l'instrument d'évasion pour James, était un élément clé dans son mariage avec Francine. Préparait-il son évasion à ce moment-là ? Il se créait sans doute une porte de sortie et Francine est un moyen plutôt qu'une fin.

De plus, le désir physique a incité James à épouser Francine, car celle-ci était vierge et l'idée de la « dévirginiser » l'excitait :

[James] s'était exalté à l'idée de mariage, à l'idée d'être le premier, et le seul, à défaire ses coiffures et à la débarrasser de ses robes dans le lit qu'ils allaient acheter. Pour quelle autre raison que cette envie d'être le premier aurait-il pu s'exalter à ce point ? (VF, 68)

Lors de son départ, James couchait sur le divan, indication du conflit conjugal qui subsistait. James et Francine vivent sur le même terrain que les parents et la sœur de celle-ci, et ils sont tous des gens prévisibles et ordinaires qui parlent de gazon et de température, tout comme Francine. Par exemple, lorsque James pense à ce qu'il pourrait acheter aux membres de sa famille s'il avait plus d'argent, il croit que son fils voudrait une bicyclette et qu'une tondeuse à gazon ferait plaisir à Francine. Toute la platitude banlieusarde de cette femme est insérée dans cette pensée, mais aussi cela illustre que Francine exécute plusieurs travaux sur le terrain de la maison, qui, en plus, lui appartient. Francine semble donc organisée, autoritaire et, selon James, elle a une « voix geignarde » (VF, 22) lorsqu'elle s'adresse aux enfants pour les remettre à l'ordre. Dans le grand lit, elle « dormait bien droite, pantoufles parfaitement rangées devant la table de chevet »

(VF, 24). James quitte donc sa femme qu'il décrit de façon peu flatteuse, mais aussi le clan familial qui semble avoir une certaine emprise sur lui.

Francine est vraisemblablement celle qui gère les biens et la vie familiale et puisque la maison lui appartient, elle n'est pas dépendante financièrement de son mari. Comme le narrateur du roman *Le premier mouvement* lorsqu'il décrit Suzanne, James évoque davantage les côtés négatifs de sa conjointe, malgré le fait qu'elle est une femme affranchie au sein du foyer. James serait-il lui aussi parti sur la route afin de retrouver le « contrôle » qu'il n'avait pas à la maison ? Suzanne et Francine se ressemblent beaucoup car toutes deux sont des femmes au foyer que l'on abandonne, mais qui ont une certaine supériorité, un certain contrôle sur leurs conjoints.

Crise de la quarantaine

Il serait intéressant ici d'analyser les raisons pour lesquelles des hommes, comme James ou le narrateur du roman *Le premier mouvement*, décident de partir sur la route et d'abandonner leur femme. En fait, l'on associe souvent ce genre de départ à la crise de la quarantaine que plusieurs hommes vivent et ce phénomène semble répandu dans plusieurs récits masculins de la route :

For a variety of reasons, [...] the automobile journey became the province of the white male – generally middle class, established, and free to embark on the kind of journeys around which road conventions would be shaped.⁷²

Certains spécialistes affirment qu'un changement hormonal et un déséquilibre chimique causeraient ce genre de crise, tandis que d'autres croient qu'elle serait le résultat direct de facteurs externes à l'individu, comme la peur de vieillir que la société

⁷² Ronald Primeau, *Romance of the road. The Literature of the American Highway*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1996, p. 107.

entretient, ce qui peut mener à la gérontophobie⁷³. Toutefois, il serait juste de considérer ces deux positions et d'affirmer que ces deux facteurs peuvent contribuer à un tel état : « *A compromise position would seem to argue that the midlife crisis derives from both internal and external dynamics*⁷⁴ ».

Plusieurs hommes dans la quarantaine se remettent en question lors de cette période aussi nommée « le mitan de la vie » qui « est un concept qui doit son existence à l'augmentation de la longévité humaine dans les pays industrialisés au cours du XX^e siècle⁷⁵. » Dans sa thèse « Les suicides de babyboomers [sic] québécois, au mitan de la vie », Jean-Marie Beaulieu cible cette génération afin d'étudier le phénomène des suicides de plusieurs d'entre-eux et cette étude sera utile afin de cerner les éléments de la crise de la quarantaine que James Gastineau semble vivre, et qui l'aurait poussé à quitter sa famille.

Tout d'abord, la quarantaine est pour bien des gens une étape

où l'individu dans notre société, passe par une période de questionnement sur les finalités de leur (sic) vie personnelle et vocationnelle, tout en accordant une grande prépondérance à son passé et cherchant même à s'y accrocher.⁷⁶

Ayant 42 ans à l'époque du roman, James Gastineau est certainement susceptible de vivre une crise de la quarantaine et plusieurs caractéristiques de ce phénomène sont très présentes chez ce personnage qui, sur la route, pense à ses rêves d'adolescent qu'il n'avait pas encore réalisés :

Il rêvait à quinze ans de sillonner l'Amérique à bord d'une de ces Kenworth ou White qu'il double depuis le matin : verglas de novembre, chaleur excessive de l'Arizona et du Texas, pentes abruptes des Rocheuses, chemins forestiers de l'Abitibi, routes de terre du Wyoming, du Nouveau-Mexique – tribulations mineures comparées à celles de tous les jours. (VF, 26)

⁷³ Michael C. Kearl et Lisbeth J. Hoag, « The Social Construction of the Midlife Crisis : A Case Study in the Temporalities of Identity », *Sociological inquiry*, Vol. 54, number 3, Summer 1984, p. 280. C'est moi qui traduis.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 280.

⁷⁵ Jean-Marie Beaulieu, « Les suicides de babyboomers [sic] québécois, au mitan de la vie », Thèse de maîtrise, Québec, Université Laval, p. 30.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 42.

James Gastineau s'accroche à son passé et ne cesse de se remémorer des moments de son enfance. Il se rappelle aussi plusieurs moments de son adolescence et de sa vie avant son mariage : « Il sortait à la fois avec Francine et Manon, une noiraude de la campagne [qui] lui offrait tout ce qu'elle savait, tout ce qu'elle possédait. Le trésor, c'était lui qui l'avait, cette fois-là » (VF, 67). En manque de contrôle dans sa vie conjugale, James glorifie son passé et l'autre femme qu'il fréquentait avant de se marier.

Ensuite, lorsqu'un homme travaille beaucoup afin de pourvoir aux besoins de sa famille et épuise sa confiance en soi et sa fierté propre dans sa carrière, cela peut creuser un fossé entre lui et le reste de sa famille et ainsi contribuer au sentiment d'isolement.

Ces hommes qui se consacrent presque entièrement à leur travail :

sont capables de se retirer des tâches émotionnelles conventionnelles associées à la paternité, imposant ainsi un double fardeau de tâches émotionnelles à leurs femmes [...] ils sont psychologiquement séparés de ce qui se passe à la maison [...]; les hommes construisent leur business, mais aussi leurs propres images masculines.⁷⁷

En effet, James Gastineau ne semble pas être proche de sa femme ni de ses enfants : « Il a travaillé, s'est marié. L'homme, devenu père sans vraiment s'en rendre compte, n'aspire toujours qu'à la spontanéité de ce petit gars qu'il savait qu'il était resté » (VF, 26). Blasé par sa vie familiale et en manque de contrôle, le personnage principal de ce roman ressent un certain vide en lui qui se concrétise physiquement dans le roman par une soif qui ne le quitte jamais :

Le matin, James Gastineau boit du café. À partir de midi, il commence une cure au Coke. Le soir venu, il se met à la bière. Il a beau boire tout le temps, retirer de la Trans Am les gobelets, bouteilles et cannettes, la soif reste là, dans la chair sèche du gosier. (VF, 69)

La quête de James, pour étancher cette soif, l'emporte sur le bonheur de sa famille. De plus, ce manque qui entraîne un désir de retourner dans le passé, tel que vu

⁷⁷ Jean-Marie Beaulieu, *op. cit.*, p. 149.

précédemment, implique souvent, dans les romans de la route, un désir de vivre différentes expériences sexuelles avec des jeunes femmes. Dans *Le premier mouvement* et *Vendredi-Friday*, les filles rencontrées sur la route servent à assouvir ce besoin et sont traitées en objets sexuels.

Les deux personnages féminins rencontrés sur la route dans les deux romans étudiés ici sont très semblables. Dans *Vendredi-Friday*, James rencontre une jeune femme, Nancy Pratte, dans un bar. Nancy aborde James sur le plancher de danse et insiste sur le fait qu'elle a dix-huit ans. Cependant, James remarque son poignet fragile « d'adolescente » et sa main de « gamine de quatorze ans qui se ronge encore les ongles » (VF, 104). De plus, Nancy est ivre et elle reconnaît elle-même qu'elle n'aurait pas dû boire autant. Malgré tous ces éléments, James Gastineau, qui ce soir-là « va aux femmes » (VF, 98) amène Nancy dans sa chambre d'hôtel et a des relations sexuelles avec elle. Après le départ de la jeune femme de la chambre d'hôtel le lendemain matin, aucun regret ne ronge James. Même qu'il est décrit comme étant « heureux ».

Ces hommes qui partent sur la route profitent de la naïveté et de la jeunesse de ces jeunes femmes pour utiliser leurs corps afin d'apaiser leur trouble. Leurs femmes à la maison, aussi âgées qu'eux, leur rappellent constamment qu'ils ne sont plus des adolescents et les fixent dans un présent qui ne les satisfait pas. Ces jeunes femmes seraient donc une façon pour eux de retourner en arrière et de reprendre un certain « pouvoir » qu'ils ont perdu. Pouvoir rendu possible, aussi, par l'argent, comme dans le cas de Gabrielle qui se fait payer, car en se payant les services d'une prostituée, ce que les hommes achètent « c'est le pouvoir⁷⁸ ».

Fait intéressant, la femme objet est aussi présente en « objet réel » dans le roman *Vendredi-Friday*. En effet, une poupée accrochée au rétroviseur suit le personnage

⁷⁸ Kate Millett, *La prostitution. Quatuor pour voix féminines*. Traduit de l'anglais par Élisabeth Gille, Paris, Denoël-Gonthier, 1972, p. 27.

principal dans son voyage aux États-Unis et la façon de décrire cet objet est très révélatrice de la vision de la femme idéale sur la route : « La femme nue, suspendue au rétroviseur, se trémousse en permanence, petit objet de plastique jubilant. Soumise aux soubresauts de la Trans Am, [...] elle danse, seins droit tendus, ventre offert » (VF, 11). La conception de la femme parfaite sur la route, soumise, silencieuse et corps offert, est présente dans le rétroviseur⁷⁹ de James pendant son voyage :

La poupée de plastique, cuisses ouvertes, se soulève jusqu'au toit, se balance contre le pare-brise, montre ses fesses lisses avant d'être reprise par le vent et le soleil. À cent soixante-dix, James l'arrache et la babilole file presque d'elle-même sur la banquette arrière, sans même un bruit mat lorsqu'elle rebondit et se couche, répandant son parfum. (VF, 17)

Cette poupée nue et soumise qui offre son ventre sans faire de bruit n'est que l'image d'un corps de femme exposé aux regards de tous. Par ailleurs, la poupée qui se trémousse, danse et montre ses fesses pourrait être confondue avec une danseuse nue, qui reproduit les mêmes gestes lors de son « spectacle ». Elle pourrait aussi être comparée à une prostituée qui offre son corps et qui « se couche » après avoir été jetée sur la banquette arrière. En plus, lorsque le narrateur décrit les accessoires nécessaires pour être un « vrai conducteur de Trans Am », la « catin à suspendre dans le rétroviseur » est présente dans la liste. Elle représente un symbole de masculinité, tout comme les « roues mag » et les « décalques » de la voiture (VF, 24). Ainsi, il part sur la route avec cette « conception » de la femme objet dans sa voiture.

Les trois « v » : voiture, vitesse et virilité

La voiture est presque vénérée par les personnages masculins dans ce roman. Elle connaît un bien meilleur sort que les personnages féminins. En fait, la voiture et la vitesse qu'elle permet sont, dans les sociétés occidentales, associées à la masculinité, et

⁷⁹ Le rétroviseur étant un objet avec lequel l'on regarde en arrière, cette image réitère encore une fois le désir de cet homme de retourner vers son passé.

intéressent et passionnent plus d'hommes que de femmes⁸⁰ : « *women have acquired a reputation for not enjoying speed in transport or caring about cars as passionately as men*⁸¹. » Le personnage de James Gastineau s'intéresse énormément aux voitures et leur accorde beaucoup d'importance. Dans *Vendredi-Friday*, des dizaines de marques de voitures sont souvent mentionnées et plusieurs connotations y sont associées. La *Trans Am*, par exemple, est certainement la voiture dont on parle le plus souvent dans ce roman :

James Gastineau aime ce nom : *Trans Am*. Sous le capot, on imagine tout le continent, avec ce qu'il renferme de courses, de rêves, d'énergie brute. Tantôt, la route ressemble à un dos cambré et net, tantôt c'est un ventre assoupi et plat. (VF, 12)

Cette voiture pleine d'énergie brute prend possession de la route qui, dans la citation précédente, est évidemment décrite comme un corps de femme avec le dos cambré et le ventre plat. Ainsi, l'homme qui part sur la route dans sa voiture virile compare cela à un acte sexuel. Il prend possession de la route comme il a souvent pris possession de la femme.

James Gastineau est fier de sa nouvelle voiture et il se promène en ville « au trot », très lentement, afin que les gens voient ce nouvel engin. Il s'arrête à une crémière et mange une coupe glacée tranquillement « toutes portières ouvertes ». Il regarde « des jeunes filles au teint hâlé [qui] riaient sous cape devant l'affiche du cinéma » (VF, 14). À la fin de la description de ces jeunes filles, le narrateur ajoute qu'elles « baisaient sans doute pour la première fois » (VF, 14). Le temps de verbe utilisé ici, l'imparfait, montre

⁸⁰ À cet égard, la pièce de théâtre *Mademoiselle Autobody* des Folles Alliées (Les Folles Alliées, *Mademoiselle Autobody*, Québec, Les Éditions des Folles Alliées, 1985, 130 p.) est très intéressante puisqu'elle a lieu dans un garage où des femmes sont « maîtres » (ou plutôt maîtresses). Dans cette pièce, un personnage masculin (qui en fait est une femme déguisée) est très craintif de laisser sa voiture dans les mains d'une garagiste, et cette scène est très révélatrice de la suprématie masculine qui entoure le monde automobile. De plus, l'accoutrement du personnage qui porte, littéralement, sa voiture autour des reins, est une belle métonymie. La garagiste soulève le capot demande à l'homme : « En as-tu déjà vu un gros d'même ? » (Les Folles Alliées, *op. cit.*, p. 60), ce qui associe clairement l'engin automobile à l'engin sexuel masculin.

⁸¹ Charles L. Sandford, *loc. cit.*, p. 536.

la généralité, la répétition de l'action. Ainsi, ces filles « baisent » maintenant régulièrement, comme si cela faisait partie de leurs habitudes de vie. Cette affirmation est révélatrice des pensées machistes et du sentiment de virilité qu'une telle voiture provoque chez ce personnage : « *each stage of life has its own car symbols signifying sexual prowess, status, or domestication*⁸² ».

De plus, la vitesse que permet la voiture est aussi un élément associé aux hommes et à la virilité. En fait, dans les sociétés occidentales, les nombreuses courses de voitures, légales ou non, sont majoritairement exécutées par des hommes. Dans son ouvrage *Point de fuite*, Hubert Aquin aborde le sujet de la vitesse que l'on restreint sur les routes et se désolé de ces lois qui l'obligent à refouler ce désir de rapidité :

Sur la route, je suis en proie à des pulsions violentes, désordonnées, que la présence encerclante des policiers munis de radars et de systèmes de détection savants m'oblige à refouler. [...] on complique l'observance de l'orthodoxie automobiliste en obligeant le pauvre individu qui possède une voiture capable de grandes performances à limiter sa vitesse [...]. C'est à croire que les législateurs gérontophiles ont décrété, dans leur for intérieur, que les vitesses permises ne dépassent jamais celles que leur grand-mère peut faire quand elle est complètement myope et au volant d'une Chrysler trois cents chevaux, dont environ deux cent cinquante sont tout à fait inutiles.⁸³

La vitesse, et la sensation qu'elle procure, est très présente dans *Vendredi-Friday*. James Gastineau roule très rapidement dans sa *Trans Am* et cela le met dans un état presque second pendant lequel ses souvenirs « affluent » et il laisse « naviguer sa conscience » (VF, 13).

Il roule avec ses yeux, ses mains, ses oreilles. Les souvenirs passent, disparaissent, se fondent au tronçon de l'autoroute, aux gravillons en bordure, aux arbres et aux champs plus loin, se dissipent dans le ciel, là où la terre est ronde. James Gastineau file comme s'il n'avait jamais pensé, ne s'était jamais souvenu, avait de tout temps roulé à cent trente, ne vivant que pour continuer à foncer sans fin. (VF, 13)

⁸² Ronald Primeau, *op. cit.*, p. 109.

⁸³ Hubert Aquin, *Point de fuite*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995 [1971], p. 63-65. Notons au passage la flèche décochée à la femme qui conduit : elle ne peut être que grand-mère.

La vitesse, grâce à son pouvoir euphorisant, apaise le malaise que James Gastineau ressent d'être parti. L'augmentation de la vitesse efface les souvenirs et les remords de la tête de James et à cent soixante-dix kilomètres à l'heure « c'est le silence complet dans sa tête⁸⁴ » (VF, 17).

Bref, la voiture et la vitesse, éléments omniprésents dans les romans de la route, sont associées à la virilité. Les protagonistes recherchent cette virilité, cette sensation de contrôle, et dans *Le premier mouvement* et *Vendredi-Friday*, cela se fait aux dépens des femmes qu'ils abandonnent et dont ils abusent sur la route. En effet, les personnages féminins de ces deux romans y jouent les mêmes rôles. Suzanne et Francine sont toutes deux des figures de femmes abandonnées « en ville » qui sont chacune à leur façon « supérieures » à leurs conjoints. Gabrielle et Nancy sont des jeunes femmes utilisées pour leur corps et seraient assez jeunes pour être les filles de ces hommes et de Suzanne et Francine. Les images de la mère et de la putain sont très liées ici.

La femme sur la route n'est pas mature dans ces romans, et elle ne fait pas preuve de sagesse ni de connaissances (comme c'était le cas de la Grande Sauterelle). Au contraire, Gabrielle et Nancy sont jeunes et innocentes et c'est ce que les hommes recherchent afin de pouvoir abuser de leur naïveté, de leur manque d'expérience, mais aussi pour vivre dans le passé et oublier le présent, ne serait-ce que pour une soirée. La route est donc une échappatoire pour les hommes à la recherche d'autorité et elle leur fournit la jeune proie qui saura combler leurs besoins physiques.

Appalaches

Le prochain roman à l'étude, *Appalaches* d'André Pronovost, publié en 1992 aux Éditions du Boréal, est le récit d'un homme au début de la quarantaine qui quitte sa vie

⁸⁴ Il est intéressant de noter que les pages du roman concordent ici avec la vitesse à laquelle James roule ; page 13 : 130 km/h, page 16 : 160 km/h et page 17 : 170 km/h.

« normale », ses préoccupations, pour traverser seul les Appalaches. Roman de la route pendant lequel le personnage principal fait souvent du stop et monte avec plusieurs inconnus, *Appalaches* raconte l'histoire d'un homme, tout comme James Gastineau, qui au mitan de sa vie en a « sa claque » et veut « faire le point⁸⁵ ». Noble voyage, certes, mais une lecture au féminin de ce roman permet d'y déceler plusieurs indices de misogynie. L'image de la femme que projettent les personnages masculins est très peu flatteuse et plusieurs de leurs commentaires révèlent leurs jugements et positions sexistes.

Aucun personnage féminin ne joue un rôle principal dans ce récit. Toutefois, les références des hommes aux femmes sont très nombreuses et démontrent qu'elles sont tout de même omniprésentes dans leurs vies. Le premier personnage féminin mentionné est Marie, la femme que le narrateur a toujours aimée, mais qui a marié un autre homme. Lors de son périple dans l'*Appalachian Trail*, cela fait dix-huit ans que le narrateur est en peine d'amour et qu'il pense à Marie qui, selon lui, est mal mariée. Il affirme même qu'il a une « dépendance pathologique » et une « vulnérabilité vis-à-vis » d'elle après toutes ces années. Certes, la durée d'une peine d'amour varie d'une personne à une autre, mais dix-huit ans est une période de temps extrêmement longue pour être encore dépendant psychologiquement d'une ancienne flamme. Cela laisse présager un certain dérèglement psychologique du personnage principal qui sera démontré dans les pages suivantes.

Manifestement en manque d'affection et de sexe, le narrateur décrit les attraits physiques de chaque fille ou femme qu'il rencontre : « Une fille faite au tour » (AP, 225), « les filles [...] défilaient jambes nues » (AP, 223). « Heather avait un gentil petit nez et une gentille petite bouche » (AP, 83). Le qualificatif utilisé pour décrire les attraits physiques de Heather montre l'idéal de la femme tel que vu précédemment, c'est-à-dire la femme « gentille » qui se laisse faire.

⁸⁵ André Pronovost, *Appalaches*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1992, p. 15. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle AP, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

En fait, même si, comme plusieurs des personnages principaux de *road novels*, le narrateur quitte sa ville natale pour fuir une femme, il en cherche une autre pendant son voyage. Il se dit même « à la recherche de la plus belle fille d'Amérique » (AP, 100). Il ne voit les femmes rencontrées que comme des corps à conquérir et comme l'affirme Barbara Godard, cela

n'a rien d'étonnant puisque la plupart des histoires d'amour sont racontées du point de vue de l'homme ; la femme y joue le rôle de l'Autre, de l'objet à conquérir, à courtiser ou à séduire, après quoi le protagoniste se lance dans de nouvelles aventures.⁸⁶

Cependant, cette recherche de femme ne porte pas fruit et la frustration sexuelle du narrateur est très évidente. Il affirme lui-même qu'il a des « fixations sexuelles » (AP, 249) qui régissent sa dépression. Aussi, il utilise plusieurs mots à connotation très péjorative et machiste comme « poules » et « putain » pour parler des femmes. Dans un moment d'exaspération, il s'imagine un scénario qui dévoile bien son état d'esprit : « j'imaginai [...] que les filles dorées récemment rentrées de Williams College s'offraient ma fiole. J'étais furieux. Ces putains ne comprenaient rien à la souffrance de l'Amérique. Je les aurais toutes baisées » (AP, 228). Aussi, sa frustration est très présente dans la description suivante de prostituées qu'il aperçoit dans une rue : « coffrées dans des jeans comme dans des tubes de béton, montées sur des talons hauts, de belles petites putains souffrantes et soupe au lait en voulaient à leurs pères et à la terre entière » (AP, 291). Dans cette citation, le narrateur émet une hypothèse sans fondement et dit que les prostituées vendent leurs corps pour se venger du mauvais traitement que leur auraient fait subir leurs pères. Ces préjugés sont très simplistes et illustrent l'étroitesse d'esprit du narrateur, qui, frustré sexuellement, s'en prend aux femmes.

Par ailleurs, Cathy Janet, une femme qu'il connaît déjà et à qui il rend visite brièvement pendant son voyage, se démarque des autres personnages féminins de ce

⁸⁶ Barbara Godard, « Transgressions », Lori Saint-Martin (dir.), *L'autre lecture*, p. 85.

roman. Le narrateur insiste sur la beauté physique de Cathy Janet, en mentionnant qu'un éCLAIREUR de *Playboy* l'avait approchée sur le campus de l'université (où elle étudie la médecine, fait beaucoup plus important). Après une promenade main dans la main, Cathy se met à pleurer et à reprocher au narrateur de la « sexualiser à outrance ». Plus il la sollicite, plus elle le repousse. Cathy n'est pas dupe et son intelligence l'entraîne à voir clair derrière le jeu de séduction de cet homme. Le lendemain, lorsqu'elle lui présente des collègues de classe que le narrateur qualifie jalousement de « beaux de sa collection, jeunes potaches pirouettant tous devant elle » (AP, 246-247), il continue sa réflexion en affirmant que :

Cathy recelait les vices de l'allumeuse classique. Les jolies filles s'enferment facilement dans la loge de leur beauté. Ajoutez à cela un père décevant ou disqualifié par la mère, un "nuage de père", dit Steinbeck, et le bouquet est complet. (AP, 247)

La fixation du narrateur sur le père de ces femmes qui ne veulent pas coucher avec lui n'est qu'un transfert du blâme qu'il ne veut pas endosser. Il croit que si elles ne veulent pas de lui, c'est certainement à cause de leur père qui les a maltraitées. Ensuite, lorsque Cathy lui téléphone et le laisse tomber pour un souper planifié, il la traite de « vache » et lui demande « où elle cachait son cul ». Il bondit alors « à l'extérieur, fou de rage et décidé à passer à la casserole cette demi-vierge d'enfant de pute » (AP, 248). Il ne tolère pas que Cathy prenne un chemin différent du sien ni qu'elle ne cède à ses avances. Cathy n'est pas une femme typique dont on abuse sur la route et cela frustre le narrateur qui n'a pas le contrôle sur sa proie.

De plus, d'autres personnages masculins tiennent un discours très misogyne dans ce roman. Par exemple, lorsque Albert, l'ami du narrateur, parle de la longévité de personnages historiques, il affirme, pour expliquer ce phénomène, qu'il n'y « avait pas de pollution dans ce temps-là [...] ni de mouvement féministe » (AP, 319). Cette comparaison montre certainement que, selon lui, le mouvement féministe est aussi

néfaste à l'homme que la pollution. L'on voit bien que la femme idéale est encore une fois celle qui ne se plaint pas, contrairement à la féministe qui ne laisse pas les hommes abuser d'elle ni la traiter en femme objet. Dans le même ordre d'idées, un autre ami du narrateur, Pierre, dit qu'il « aime mieux voir [sa] femme mijoter des petits plats que mijoter des idées » (AP, 152). Il limite sa femme à sa fonction de ménagère et préfère qu'elle ne réfléchisse pas trop. Dans cette affirmation l'on retrouve la peur que plusieurs hommes entretiennent à l'égard des femmes instruites (Cathy en est un exemple) et leur désir de conserver leurs épouses dans leur « rôle » de femme au foyer. En fait, les femmes ont longtemps été écartées du monde intellectuel puisqu'« une femme trop instruite risquait de se sentir limitée par une vie strictement domestique⁸⁷ » et aurait pu aspirer à autre chose. Une fois de plus, la femme doit être au service de l'homme, qu'elle soit sur la route ou à la maison.

Aussi, un troisième ami du narrateur, Claude Essiambre, vient le rejoindre pendant son périple dans les Appalaches. Ce dernier est censément un spécialiste de l'imaginaire sexuel et donne, entre autres, une communication sur la « fonction psychodynamique du fantasme sexuel » (AP, 192). Ses théories sur la fellation, qui servirait au besoin de l'homme de « dominer et même de souiller la femme » (AP, 198), et sur la perversion sexuelle mâle qui serait due à un développement sexuel plus compliqué semblent aussi amphigouriques que ridicules, et son jargon de sexologue incompréhensible le présente comme un spécialiste imbu de lui-même qui ne parle que pour mieux s'écouter : « La psychanalyse s'intéresse à la signification sexuelle des contenus non sexuels, et la sexoanalyse à la signification non sexuelle des contenus sexuels » (AP, 197) affirme-t-il fièrement⁸⁸.

⁸⁷ Mona-Josée Gagnon, *Les femmes vues par le Québec des hommes. 30 ans d'histoire des idéologies 1940-1970*, Ottawa, Éditions du jour, 1974, p. 34.

⁸⁸ Certes, cette citation, et plusieurs autres dans ce roman, pourraient laisser croire que le narrateur répète les paroles de son ami spécialiste de façon ironique. Toutefois, aucun indice ne laisse croire qu'il n'est pas

Ce « spécialiste » de la sexualité n'apparaît pas au lecteur (surtout à la lectrice) comme étant un professionnel. Le narrateur et lui passent des soirées à « déblatérer » contre leurs mères et contre Marie, preuve de leur haine envers les femmes dans leur vie. Ensuite, lorsqu'ils vont dans un bar de danseuses, les discussions sur la sexualité continuent et Claude avoue au narrateur avoir une maîtresse de 25 ans qui, au lit, « obéit à chacun de [ses] ordres. » Il ajoute à cela que selon lui « la condition d'esclave sexuelle procure aux femmes cette sécurité qu'elles recherchent depuis la tendre enfance » (AP, 202). Ce commentaire très sexiste perpétue l'image de la femme objet présente depuis les débuts du roman de la route. Même un spécialiste de la sexologie, sur la route, tombe dans les clichés et voit la femme comme un objet sexuel.

Tout comme James Gastineau quand il va à la chasse « aux femmes » dans un bar, le narrateur d'*Appalaches* sort avec son ami Pierre un soir avec un but précis : « on s'empiffrera rendus à Waynesboro. C'est, dit-on, une sacrée ville : du chocolat et des filles » (AP, 166) ! Avec cette intention de « s'empiffrer », il crie : « “Ratissons cette foutue ville” [...] en parlant des filles » (AP, 174). Lorsque les deux hommes en aperçoivent deux, Pierre « vida son verre et happa une » d'elles et « se l'envoya illico » (AP, 176) sur le plancher de danse. Les termes « happa » et « se l'envoya » sont très agressifs et laissent entendre que cette femme n'a pas d'autre choix que de danser avec lui. Après la danse, la fille :

démolie par cet excès de danse et de mauvais traitements, [...] se laissa choir sur la première chaise venue. Haletant d'épuisement, bras pendants et jambes ouvertes à l'œil pervers de la nuit américaine, la pauvre ne savait plus où elle était. (AP, 178)

Assurément, les bras pendants et les jambes ouvertes renvoient à l'image de la poupée vue précédemment, à la femme sur la route qui s'offre à l'homme et qui répond à ses

sérieux lorsqu'il parle des nombreux travaux sur l'imaginaire sexuel de Claude. Même qu'il affirme qu'il l'admire et que celui-ci est « tout un copain ». Aussi invraisemblable que cela puisse paraître parfois lors de l'analyse de ce roman, le tout apparaît de façon très sérieuse et nullement ironique.

désirs. Pendant ce temps, le narrateur parle avec la deuxième fille et lui « fait » boire du whisky. Mais il ne s'intéresse à elle que pour avoir une relation sexuelle et ne l'écoute parler qu'à moitié : « je n'en finissais plus d'oublier son nom : Debi Nicolle. Elle travaillait dans quelque chose. Elle était née quelque part » (AP, 176). Cette citation illustre bien que le narrateur n'est pas intéressé à connaître cette fille et que la femme idéale sur la route n'est rien d'autre qu'un objet sexuel dont on veut se servir. Les noms, emplois et intérêts de celle-ci n'intéressent pas l'homme qui ne veut que son corps ainsi vidé de tout sentiment et de toute identité. Il est devenu un corps pornographique qui, explique Richard Poulin :

est un corps aliéné qui ne s'appartient pas, qui n'existe pas. Il n'est que réceptacle des désirs masculin ; il n'est que masque de corps. On l'anéantit pour le rendre disponible. Corps servile, corps vil, nourriture pour clients ; il est vide de son sang, de ses rires, de ses pleurs, de ses sentiments et de ses sensations.⁸⁹

De surcroît, il la laisse seule quelque temps pour aller voir la réceptionniste qui l'attire plus ; hélas, elle n'est pas là alors il se rabat sur Debi et affirme même qu'il commence à la « dompter ». Ce terme est très bestial et le narrateur se met en position de supériorité en se voyant comme un maître qui dompte un animal. Cependant, Pierre refuse « de souscrire à [son] projet d'amener les filles dans [leur] chambre » et le narrateur espère « que les filles [l]'inviteraient à les suivre et à faire la bagatelle à trois. Mais elles se taillèrent, les idiots » (AP, 179). Ces filles rencontrées sur la route ne représentent encore une fois, pour l'homme, qu'un corps dont il veut se servir pour assouvir ses besoins sexuels. Cependant, celles-ci s'en vont et ne jouent pas ce rôle de « corps », indice qu'elles ne sont pas aussi idiots qu'il le pense.

Ensuite, de nombreux sous-entendus et commentaires à connotation pédophile sont insérés dans ce roman. En fait, il faut tenir compte que parfois « les femmes et les

⁸⁹ Richard Poulin, *Le sexe spectacle. Consommation, main-d'œuvre et pornographie*, Hull/Ottawa, Éditions Vents d'Ouest Inc./Les Éditions du Vermillon, 1994, p. 24.

enfants (les filles comme les garçons) partagent le même statut d'objet sexuel⁹⁰. » Par exemple, le narrateur rencontre dans un village des meneuses de claques qui vendent des tartelettes pour l'équipe de football de leur école. Ces « mômes » ne sont que des collégiennes, mais lorsqu'une d'elles s'approche de lui, il affirme qu'il aurait « tout largué pour une nuit dans son berceau » (AP, 139-140), une image pédophile qui renvoie ici aux désirs sexuels que ces filles suscitent chez le narrateur. Il y a aussi cette réceptionniste, mentionnée précédemment, pour laquelle le narrateur développe une certaine obsession et qu'il décrit comme une « fille à damner un saint, une beauté affolante, infiniment charnelle, riche d'une bouche humide et d'un reste de virginité montant du fond de ses yeux sauvages » (AP, 172) ; ici, comme dans *Vendredi-Friday*, la virginité (associée à la jeunesse, à l'innocence) attire sexuellement l'homme. En outre, lorsque le narrateur et son ami Pierre vont dans un bar de danseuses, ces derniers « mandent » des filles à leur table et la première est vraisemblablement mineure. Malgré ce fait, la description du narrateur est très explicite et érotique, car comme l'affirme Richard Poulin, « le jeune âge, la fraîcheur physique et l'innocence⁹¹ » sont les caractéristiques recherchées par les pédophiles :

Notre première fille faisait tellement jeune que Claude lui demanda où elle avait foutu son sac d'école. Elle bougeait comme une fleur dans le jardin du diable. Les feux de la rampe enflammaient ses seins. La sueur perlait sur son ventre plat comme une assiette à tarte. Elle essayait de donner des airs de vamp à son visage d'enfant, spectacle gauche et fort touchant. Elle avait tout enlevé, jusqu'à ses petits souliers. (AP, 201)

La comparaison du ventre plat à l'assiette à tarte ici est très particulière. Cet objet n'évoque certainement pas une connotation sexuelle, mais renvoie plutôt à la figure de la femme au foyer qui cuisine.

Ensuite, plus tard dans la soirée, dans un autre bar, le narrateur contemple « pendant de longs moments la plus belle, la plus inspirante, la plus je ne sais quoi petite

⁹⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁹¹ *Ibid.*, p. 56.

enfant de l'État du Maryland, une gosse dans les seize ans avec des yeux de voyante » (AP, 203). En effet, la jeunesse attire énormément certains hommes et même les danseuses qui sont majeures « habituellement, se donnent un aspect très jeune, innocent même, jouant souvent le rôle de l'adolescente qui découvre la sexualité⁹². »

En outre, son ami Albert et sa femme Lysiane rendent visite au narrateur pendant son périple. À la fin d'une longue soirée, Lysiane s'endort dans de « petits dessous blancs », « mignonne » et « recroquevillée comme Baby Doll dans son berceau virginal » (AP, 275). Cette citation renvoie le lecteur au film *Baby Doll* de 1956, censuré et très critiqué lors de sa sortie à cause de ses références pédophiles très évidentes. Dans ce film, Baby Doll est une jeune femme de dix-neuf ans qui dort toujours dans un berceau, car son père a fait promettre à son nouveau mari (qui est dans la quarantaine) de ne pas toucher à sa fille avant son vingtième anniversaire. Dans la première image du film, le spectateur voit la jeune femme couchée dans son berceau. Elle est vêtue d'un petit pyjama sexy et elle suce son pouce⁹³. Cette image pédophile est très dérangeante et le narrateur l'associe au désir sexuel qu'il ressent pour Lysiane.

Enfin, revenu de son périple, le narrateur rend visite à un ami qui a une petite fille de 9 ans. Il décrit cette petite fille en train de se caresser devant les gens, ce qui n'est certainement pas nécessaire à l'histoire et est un autre indice pédophile inscrite dans ce roman :

Complètement nue, la peau moite de chaleur caniculaire, ses fines jambes de gamine écartées dans l'indolence la plus totale qui fût, Évangéline, neuf ans, se prélassait sur une banquette, caressant sous nos yeux son petit clitoris, se foutant de nous. (AP, 311)

Toutes ces allusions et ces commentaires pédophiles continuent de perpétuer l'image de la femme (et aussi de la fille) sur la route comme objet sexuel. Comme dans

⁹² *Ibid.*, p. 66.

⁹³ Le résumé du film *Baby Doll* a été trouvé à la page Web suivante : Tim Dirks, The Greatest Films, <http://www.filmsite.org/baby.html>, page Web consultée le 11 mars 2006.

les deux premiers romans étudiés dans ce chapitre, le protagoniste d'*Appalaches* est attiré vers les jeunes filles et cette fixation pourrait être le signe que lui aussi voudrait retourner dans le passé et qu'il n'accepte pas de vieillir.

La voiture et la virilité

Aussi, comme cela était le cas dans le roman *Vendredi-Friday*, *Appalaches* est parsemé de noms de marques de voitures et celles-ci sont encore associées à la virilité, notamment lorsque « de grosses Plymouth juchées sur leurs essieux [qui] jaillissaient aux intersections, arrivant de l'enfer » sont comparées à des « panthères à l'affût » (AP, 174). De plus, devant un groupe de jeunes garçons qui font du bruit avec leurs voitures, le narrateur affirme que ceux-ci « faisaient ronfler leurs silencieux, comme l'animal qui crie pour attirer la femelle » (AP, 200). Ainsi, la voiture est à nouveau un objet qui rehausse le sentiment de virilité, d'animalité chez l'homme, et a comme but d'attirer les femmes, ou plutôt les femelles, tel un cor de chasse.

Par ailleurs, la façon de conduire une voiture est, selon le narrateur, un signe de virilité. Un cowboy « aux yeux d'acier de celui qui signe les traités de paix avec ses poings » qui le fait monter « conduisait comme James Dean, comme Johnny Cash, comme tous ces mecs qui se respectent et qui ont des chimères à protéger » (AP, 39). James Dean et Johnny Cash sont des icônes de masculinité dans la culture populaire nord-américaine et la façon de conduire de ce cowboy lui vaut cette comparaison. L'on fait aussi allusion aux rêves (chimères) qu'un homme doit entretenir et qui font qu'il se respecte. Cela renvoie aux rêves non réalisés que, tel que discuté précédemment, l'homme en crise de la quarantaine tente de réaliser sur la route.

Conclusion

Tout compte fait, la représentation de la femme sur la route n'est guère mieux de 1985 à 2000 qu'elle ne l'était lors des vingt premières années du roman de la route au Québec⁹⁴. D'autre part, contrairement aux romans étudiés dans le premier chapitre, les protagonistes des romans de ce deuxième chapitre n'emmènent pas leurs femmes avec eux. Plutôt, ils les abandonnent et partent à la recherche d'autres femmes sur la route qui pourraient répondre à leurs besoins sexuels. La place de plus en plus importante que la femme prend dans les instances décisionnelles du foyer familial serait-elle une des raisons pour lesquelles ces hommes partent sur la route ? Plusieurs indices montrent en effet que la route est représentée comme le territoire des hommes qui veulent reprendre une certaine supériorité qu'ils auraient perdue à la maison. Ils se sentent perdus et ne savent plus quelle est leur place ; ils fuient et tentent de retrouver ce qu'ils ont perdu en masculinisant la route en prenant possession de la route et de la femme sur la route comme il a longtemps pris possession de la femme à la maison. Mais toutes ces femmes,

⁹⁴ Mentionnons ici la série de romans de la route écrite par François Barcelo, publiée entre 1989 et 2003 (voir la bibliographie à la page 89) qui raconte les aventures de Benjamin Tardif, un québécois sur la route. Encore une fois, un homme est le personnage dominant sur la route. Une étude de tous ces romans de Barcelo serait redondante puisque souvent les mêmes personnages féminins, ou le même genre de personnage féminin, reviennent d'un roman à l'autre. De plus, une étude de tous ces romans aurait certainement beaucoup trop alourdi le corpus de ce travail.

Tout comme pour *Ethel et le terroriste*, Claude Jasmin a écrit une suite à son roman *Pleure pas Germaine*, étudié dans le chapitre précédent. *L'homme de Germaine* (Claude Jasmin, *L'homme de Germaine*, Outremont, Lanctôt Éditeur, 1997, 220 p.) publié en 1997 raconte ce que sont devenus Germaine et Gilles en Gaspésie. Ce dernier, maintenant alcoolique, se met dans le pétrin en ayant un accident de bateau où deux journalistes étasuniennes sont tuées et il se sauve pour ne pas être emprisonné. Germaine, fidèle à sa « vocation », part à sa recherche et fait tout ce qu'elle peut pour être avec « son Gilles » à nouveau. Encore une fois, Claude Jasmin termine son récit sur une note féérique lorsque Germaine retrouve Gilles et qu'ils apprennent que finalement aucune accusation ne pèse contre lui.

Enfin, terminons cette note en spécifiant que *La tournée d'automne* de Jacques Poulin (*La tournée d'automne*, Montréal, Leméac, 1993, 190 p.) n'est pas considéré comme un roman de la route puisque le personnage principal part sur la route à chaque année avec son bibliobus, donc ce voyage n'est pas spontané, ni une quête identitaire en soi. Cependant, il est intéressant de noter que le personnage principal féminin de ce récit est une femme indépendante, tout comme la Grande Sauterelle. De plus, *Carnets de naufrage* de Guillaume Vigneault (*Carnets de naufrage*, Montréal, Les éditions du Boréal, 2000, 272 p.) est, certes, en partie un *road novel* et est certainement le récit d'une quête identitaire. Toutefois, le personnage principal s'envole vers le Mexique, ce qui fait que ce roman n'est pas tout à fait un roman de la route selon les critères établies au début de cette thèse.

qu'elles soient à la maison ou sur la route, subissent les conséquences des crises existentielles de ces hommes qui perpétuent encore les représentations stéréotypées de la femme. En effet, dans les quinze dernières années du XX^e siècle, la femme dans les romans de la route ont deux « rôles », celui de la femme au foyer et celui de la femme objet.

Chapitre III - 2001 à 2004

Enfin, dans ce troisième chapitre, il sera question des romans de la route publiés au Québec pendant le XXI^e siècle ; le *road novel* semble y gagner de la popularité auprès des auteurs puisque cinq romans de ce genre ont été publiés depuis l'an 2001⁹⁵. En ce qui a trait à la représentation de la femme, le nouveau millénaire a apporté avec lui du changement. Certes, le roman *Table rase* de Louis Lefebvre traîne toujours des clichés de la femme sur la route, mais d'autres récits dépeignent une image très positive de la femme, contrairement aux romans de la route du XX^e siècle. Par exemple, les romans *Chercher le vent* de Guillaume Vigneault et *Passer sa route* de Marc Rochette présentent des personnages féminins différents plus au diapason du progrès de la marche des femmes vers l'émancipation.

Table rase

Tout d'abord, même si, en général, la représentation de la femme sur la route au XXI^e siècle a évolué pour le mieux, un roman de Louis Lefebvre, *Table rase*, continue de perpétuer l'image de la femme objet dont le destin reste malheureux. En effet, dans ce roman, le personnage principal (un homme bien sûr) part sur la route vers l'île d'Orléans afin d'y trouver l'inspiration pour écrire un roman. Cependant, cette quête créative se transforme rapidement en quête d'aventure sexuelle lorsqu'il fait monter à bord de sa voiture une jeune femme qui fait de l'auto-stop : « Elle n'était pas spécialement jolie, mais une fille seule qui fait du pouce sur une route de campagne appelle tout de suite les fantasmes⁹⁶. » Son fantasme, croit-il, est noble puisque c'est celui du chevalier qui la

⁹⁵ François Barcelo, *Route barrée en Montérégie* (2003) ; Marie Gagnier, *Console-moi* (2003) ; Marc Rochette, *Passer sa route* (2003) ; Guillaume Vigneault, *Chercher le vent* (2003) et Louis Lefebvre, *Table rase* (2004). La bibliographie de ces romans est à la fin de ce document.

⁹⁶ Louis Lefebvre, *Table rase*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2004, p. 10. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TR*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

sauverait « du violeur qui ne manquerait pas de passer après lui s'il ne l'embarquait pas dans sa voiture » (TR, 10). Mais ce projet chevaleresque se transforme en désir sexuel assez rapidement et Marc-André (le personnage principal) analyse toujours les moindres gestes et paroles de la fille afin de savoir s'il a une chance d'avoir une relation sexuelle avec elle.

Cette jeune femme est un personnage très cliché de jeune rebelle qui en a assez de vivre à la campagne et qui soule et drogue son ennui : « Jusqu'ici, la rue Saint-Jean avait été son seul remède. Faire du pouce le samedi, sortir de son île, se saouler dans les bars jusqu'à ne plus se souvenir qui elle était » (TR, 109). Contrairement à Marc-André qui cherche à pénétrer dans cette île, elle la considère comme une prison et veut en sortir à tout jamais : « J'attends juste le jour où je vas pouvoir partir » (TR, 43). Cependant, pour réussir cela, ce personnage féminin dépend des hommes :

- Et comment tu penses sortir de l'île ? demanda-t-il à la fille.
- Ben, avec toi d'abord, tout à l'heure, si jamais les Américains et les ancêtres nous laissent tranquilles. Et puis avec mon chum, qui fait de la musique et qui va jouer avec les plus grands, un jour, à L. A. (TR, 44)

Ainsi, elle compte sur les hommes autour d'elle afin de quitter son île natale. Son copain musicien, elle l'a amadoué dans le bar où il joue et la narration omnisciente permet au lecteur de savoir que même cet homme se doute bien des raisons pour lesquelles la jeune femme l'a séduit ; il soupçonne qu'« elle s'était dit que le seul moyen de sortir vite de son île, c'était de se trouver un musicien. Pas n'importe quel, mais presque » (TR, 97). Pis encore, la jeune femme ne le séduit pas par son intelligence ni par sa personnalité. En fait, dès leur première rencontre « elle lui avait sauté dessus à l'arrière du bar pendant le break », « lui avait baissé sa braguette dans un coin noir » et le musicien avait « senti chez elle du dégoût quand elle l'avait pris dans sa bouche » (TR 96-97). Elle lui a fait une fellation et ce geste sexuel, auquel elle ne prend pas plaisir, fonctionne de prime abord et elle devient la copine de ce joueur de basse. Mais lorsque la

jeune femme se rend à nouveau au bar, on lui dit que son copain est déménagé dans une autre ville et elle soule sa peine à nouveau.

Indépendance financière

Cette jeune femme dépend financièrement d'autres gens (ses parents, son copain) et elle croit que seul un homme pourrait l'aider à s'en sortir. L'indépendance financière a toujours été un élément clé à ne pas négliger pour les femmes. En effet, dans notre société québécoise catholique et traditionnelle, la femme a longtemps été dépendante de l'homme qui était le seul pourvoyeur financier de la famille, pendant qu'elle restait à la maison avec les enfants et les tâches ménagères. Donc, une femme malheureuse qui voulait que sa situation change ne pouvait pas quitter son mari, car elle n'avait pas un sou à son nom.

« C'est par le travail que la femme a en grande partie franchi la distance qui la séparait du mâle ; c'est le travail qui peut seul lui garantir une liberté concrète⁹⁷. » Cette célèbre citation qui provient du *Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir est tout à fait juste. Aujourd'hui, les femmes prennent de plus en plus de place sur le marché du travail et ainsi deviennent plus autonomes : « l'indépendance financière [...] s'inscrit dans la foulée des changements qui [...] ont rendu possible ce mouvement global vers l'autonomie individuelle⁹⁸. » Certes, la femme n'est pas encore au même niveau salarial et on ne lui offre pas autant de bons postes qu'aux hommes, mais plus le temps avance, et plus l'écart diminue :

Parmi les emplois créés en 2005, deux sur trois vont aux femmes. En effet, par rapport à 2004, l'emploi augmente de 24 400 emplois (+ 1,4 %) chez les femmes et de 12 400 emplois (+ 0,6 %) chez les hommes. Cette croissance plus forte de

⁹⁷ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe* 2, Paris, Gallimard, 1977 [1949], p. 431.

⁹⁸ Brigitte Trudel, « Faire cavalier seul, entrevue Bernard Arcand », *Revue Notre-Dame*, mars 2006, p. 20. Note : la situation n'est peut-être pas plus rose dans les romans de la route pour les femmes qui ont un bon revenu, mais elles peuvent au moins continuer à ne dépendre que d'elles-mêmes.

l'emploi féminin (tant en termes de nombre que de pourcentage) est observée depuis 2000.⁹⁹

En plus, les Québécoises du XXI^e siècle s'éduquent et leur taux d'éducation dépasse largement celui des hommes au niveau du baccalauréat universitaire :

À partir du milieu des années 1980, la proportion des femmes (19,9 %) qui terminent avec succès le premier cycle universitaire dépasse celle des hommes (18,1 %). L'écart entre les hommes et les femmes a tendance à s'accroître au point de culminer en 2001-2002 par 13,3 points, soit 20,5 % chez les hommes et 33,8 % chez les femmes.¹⁰⁰

Donc, les femmes sont de plus en plus éduquées et indépendantes financièrement dans cette société qui tend à satisfaire les besoins individuels et qui met la priorité sur le bonheur personnel. Ainsi, la question se pose : pourquoi un tel personnage féminin, issu d'un roman dont le récit se passe au XXI^e siècle, continue-t-il de perpétuer cette image de la femme dépendante de l'homme ? Pourquoi croit-elle que pour partir, elle doit être accompagnée d'un homme qui s'occuperait d'elle ? Bien que, « comme le sait toute personne ayant poursuivi des études de littérature, on ne doit jamais confondre auteur et personnage¹⁰¹ » ni auteur et narrateur, il faudrait tout de même affirmer que la narration « masculine » de ce roman emprisonne le personnage féminin dans un cercle vicieux de dépendance et d'impuissance. Ce genre de mentalité renvoie à l'époque où la femme, pour quitter le foyer familial, devait se marier. Cette vision est donc très rétrograde pour ce roman du XXI^e siècle dans lequel la jeune femme séduit un homme qui pourrait la prendre « sous son aile » au lieu d'assumer elle-même son destin.

⁹⁹ Corinne Desfossés et Marie-France Martin, économistes, « Le marché du travail au Québec en 2005 », *Institut de la statistique du Québec*, http://www.stat.gouv.qc.ca/publications/remuneration/pdf2006/TR_Fev06.pdf, page Web consultée le 6 avril 2006.

¹⁰⁰ Yves Nobert, « Éducation », *Données sociales du Québec*, Édition 2005, http://www.stat.gouv.qc.ca/publications/conditions/pdf2005/donn_sociale05c4.pdf, page Web consultée le 6 avril 2006.

¹⁰¹ Lori Saint-Martin, *Contre-voix*, p. 96.

Destin malheureux

Il va de soi, comme pour la plupart des femmes sur la route, que le sort de ce personnage féminin est toujours malheureux à la fin du roman. Ce phénomène de destin misérable n'est pas nouveau dans les récits fictifs. En effet, la littérature est remplie de malheurs et d'épreuves et « la masse des œuvres écrites, qui, même lorsqu'elles ne sont pas foncièrement misogynes, [...] raconte la misère des femmes¹⁰². »

La jeune femme de ce roman n'échappe pas à cette destinée féminine malheureuse, car, à la fin du roman, Marc-André doit s'occuper d'elle vu son état d'ébriété avancé. Dans la rue, en attendant que l'homme revienne, « elle s'était couchée à côté de sa voiture comme l'aurait fait un chien abandonné, attiré par l'odeur du seul humain compatissant qu'il connaissait » (TR, 173). Cette comparaison de la jeune femme à un chien ne fait que renforcer son image dégradante dans ce roman. En voyant la fille, Marc-André la prend dans ses bras et la couche sur la banquette arrière afin de la ramener chez elle. En dormant sur le siège, la fille se tourne et « la rondeur d'un sein pointait maintenant en dehors du vêtement. Il approcha sa main. Depuis le départ de Geneviève [son ex copine] il n'avait caressé qu'une fois un sein, pour dix dollars dans l'isoloir d'un bar » (TR, 172). Il veut donc profiter de l'état d'ébriété avancé de la jeune femme, et compare cette expérience avec celle qu'il a déjà vécue avec une danseuse. Ainsi le rôle de cette fille représente la femme idéale sur la route, car elle est vulnérable et son corps est disponible. De plus, comme la poupée de plastique qui, précédemment, avait elle aussi été mise sur la banquette arrière, ce corps est à la vue, à la merci de l'homme.

Marc-André ne toucha pas à son sein, mais hypocritement il repleia « la veste de jeans sur le sein de la fille. Sa main effleura l'aréole dans un geste d'adieu » (TR, 174). Ce geste et cette pensée illustrent que son fantasme chevaleresque du début du roman ne

¹⁰² Colette Audry, « Préface », Michelle Coquillat, *op. cit.*, p. 17.

s'est certainement pas réalisé, car même s'il ne profite pas de l'état d'ébriété de la fille pour abuser d'elle, il démontre tout de même un manque de respect pour la jeune femme dans ses pensées et ses agissements, surtout lorsqu'il se dit qu' « il ne devait rien à cette fille, pas plus qu'à la danseuse à dix » (TR, 172).

Lorsque la fille se réveille dans la voiture, elle dit au revoir à Marc-André et retourne chez elle. Son destin est donc toujours le même, elle ne sort pas du cercle vicieux dans lequel elle est condamnée à dépendre des autres, contrairement à Marc-André qui retourne chez lui heureux et en chantonnant.

Toutefois, il est intéressant de noter qu'à quelques reprises, lors de rares instants de narration omnisciente dans lesquels le lecteur a accès aux pensées de la jeune femme, elle montre qu'elle est consciente de la position de la femme objet dans la société ; elle affirme par exemple savoir que le sexe est tout ce que les hommes veulent dès un jeune âge : « On dirait des requins, dès que les filles se mettent à saigner, ils le sentent des milles à la ronde et leur tournent autour » (TR, 31). Elle comprend aussi que, dans les bars, les hommes ne s'intéressent à elle qu'en tant qu'objet sexuel :

Dans les bars de la rue Saint-Jean, les conversations n'étaient que des façons déguisées d'entrer dans ses culottes. Le temps qu'il faisait, l'île d'où elle venait, son travail à la ferme, les opinions sur la musique bonne ou pourrie qu'on jouait dans ce bar, tout cela n'était que le mouvement du loup tournant autour d'une seule proie, un vagin. (TR, 96)

Dans cette image, la femme est encore une fois dominée par l'homme qui joue le rôle de l'animal qui veut conquérir. La bestialité du geste sexuel réduit les organes génitaux de la femme en une proie pour ces hommes. La jeune femme continue sa réflexion en affirmant que le merle fait la même chose quand il chante le matin :

toute la beauté du monde ne venait que de l'hésitation des femelles. Si, d'un coup, elle se mettaient à dire oui tout de suite, les plumages colorés, les chants, les poèmes, toute cette douceur qui servait d'enrobage à de simples poussées copulatoires disparaîtrait. (TR, 96)

Selon elle, les beautés de ce monde viendraient du fait que les mâles sont constamment en train d'essayer de convaincre les femelles de copuler. Elle est donc consciente que les hommes qui l'abordent, par exemple dans un bar, ne sont intéressés à elle que pour son corps. Il y a donc dans ce personnage une contradiction flagrante puisqu'elle agit contrairement à ses réflexions. Elle est consciente que l'homme voit la femme comme un objet sexuel, mais elle agit tout de même ainsi. Alors, malgré ces quelques réflexions qui auraient pu, voire dû, la pousser à agir de façon différente avec les hommes, elle joue ce rôle de la femme qui « proteste contre l'homme, contre la vie, contre sa condition, mais [qui] ne s'en évade pas¹⁰³. »

En fait, la narration très masculine de ce roman ne permet pas au personnage féminin de s'émanciper. Dans son ouvrage *Fictions of Authority*, Susan Sniader Lanser discute des « voix d'autorité » présentes dans différents romans. Lorsqu'elle parle de l'« authorial voice », elle fait référence aux narrateurs hétérodiégétiques qui, existant à l'extérieur du « temps de narration », « conventionally carry an authority superior to that conferred on characters, even on narrating characters¹⁰⁴. » Ainsi, dans le roman étudié présentement, l'autorité de la voix narrative ne permet pas au personnage féminin d'extérioriser les pensées et les opinions qu'elle nourrit en secret. La narration emprisonne cette jeune femme dans sa situation tout en montrant au lecteur que, tout de même, elle n'est pas si bête puisqu'elle est consciente de plusieurs aspects machistes autour d'elle. Comme l'affirme Michelle Coquillat, même si certaines femmes sont conscientes de leurs situations désavantageuses, cette lucidité n'entraîne pas nécessairement l'évolution espérée :

les situations changent, les femmes expriment le désir d'être enfin les égales des hommes [...]. Sous le plateau où les accessoires se modernisent, le vieux serpent

¹⁰³ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe* 2, p. 325.

¹⁰⁴ Susan Sniader lanser, *op. cit.*, p. 16.

est toujours caché. Le schéma ne change pas. Et toutes ces tentatives se terminent [...] par la même défaite, la même impuissance.¹⁰⁵

Chercher le vent

Malgré le fait que *Table rase* soit un roman de la route qui continue de représenter la femme sous un mauvais jour, d'autres romans de ce genre, publiés depuis l'an 2001, ne suivent pas cette tendance. En effet, « la littérature contemporaine montre que la femme fait de plus en plus la conquête de l'espace, ce qui transforme d'une manière importante les romans et les films de la route¹⁰⁶. »

Premièrement, il y a le roman de Guillaume Vigneault, *Chercher le vent*, publié en 2001, qui présente des personnages féminins très différents de ceux que l'on a étudiés précédemment. Très populaire auprès des critiques, ce roman de la route a remporté de nombreux prix en 2002¹⁰⁷. Il a aussi été très populaire auprès du public ; lorsque la revue *L'Actualité* a demandé à deux mille six cents québécois le livre qui avait marqué leur vie, *Chercher le vent* a été classé vingt et unième sur cinquante¹⁰⁸. Dans un Québec qui ne consomme pas beaucoup de littérature, cet exploit est spectaculaire pour un jeune auteur comme Guillaume Vigneault, qui, de surcroît, a été l'auteur de la dictée des Amériques en 2005¹⁰⁹. En outre, le réalisateur québécois Pierre Houle (*Monica la Mitraille*) réalisera prochainement la version cinématographique de *Chercher le vent* et Guillaume Vigneault collabore à l'écriture du scénario¹¹⁰. Ce succès pourrait être la preuve que les mentalités

¹⁰⁵ Michèle Coquillat, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰⁶ Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), « Introduction », *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁷ Le Prix France-Québec/Jean Hamelin, le Prix littéraire Association France-Québec/Philippe Rossillon et le Prix Ringuet de l'Académie des lettres du Québec. http://www.editionsboreal.qc.ca/fr-result_isbn.php?ISBN=2-7646-0223-5, page Web consultée le 6 avril 2006.

¹⁰⁸ Pierre Cayouette, « 100 livres qui vous racontent », *L'Actualité*, vol. 30, n° 7, mai 2005, p. 80.

¹⁰⁹ Un honneur réservé à des grands de la communauté artistique canadienne-française, notamment, Robert Charlebois, Hubert Reeves et Marie-Claire Blais.

¹¹⁰ Information obtenue dans les articles suivants : Stéphanie Bérubé, « Une histoire de Guillaume Vigneault au grand écran », *La Presse*, 19 juin 2003, p. C7 et Paule Vermot-Desroches, « Guillaume Vigneault. Ma cabane au fond des bois », *La Presse*, 1 août 2004, p. Lectures 7.

changent et que les lecteurs sont maintenant prêts à voir des personnages féminins déterminants sur la route.

Chercher le vent raconte l'histoire d'un pilote/photographe prénommé Jack (référence évidente à Jack Kerouac) et narrateur homodiégétique de ce récit. Plusieurs personnages féminins sont présents dans ce roman : ceux dont il est le plus question sont Monica, l'ex-femme de Jack et Nuna, la jeune femme rencontrée sur la route que Jack et Tristan font monter dans leur voiture. Même si Monica n'est pas souvent physiquement présente dans le récit, elle hante les pensées de Jack et plusieurs analepses la mettent en scène. Ces femmes peuvent, initialement, sembler similaires à celles qui ont été étudiées dans le chapitre précédent. Effectivement, « au début du voyage, le lecteur est plongé dans l'univers conventionnel du *road movie* [similaire à l'univers du *road novel*], avec ses deux mâles en fugue, qui font monter à bord de leur grosse Buick Nuna, une belle Catalane¹¹¹. » Cependant, Nuna est loin d'être une femme que l'on traite en objet sexuel et Monica n'est pas une femme au foyer que l'on abandonne sans explications. Au contraire, elles ne sont pas dépendantes d'hommes et ne se laissent pas utiliser ni mener par eux. Elles renvoient une image positive de la femme contemporaine et Nuna, enfin, peut prendre la route en égale.

Au début du récit, Jack et Tristan décident de partir sur la route, sans avoir de destination ni de but précis. Comme dans tout bon *road novel*, les personnages qui voyagent dans ce roman le font à un moment déterminant de leur vie. Tristan se sauve d'un institut psychiatrique et Jack (Jacques de son vrai nom) n'a pas encore fait la paix avec un incident qui a mené à son divorce d'avec Monica, la sœur de Tristan. À la suite d'un accident d'avion (piloté par Jack), Monica se fait dire par le médecin qu'elle ne peut plus avoir d'enfants. La relation n'est plus la même après cela et Jack, vraisemblablement

¹¹¹ Jean Morency, « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *op. cit.*, p. 28.

ne se sentant plus digne d'être avec Monica, la trompe afin de lui donner l'excuse de le laisser :

Pendant que je jouis, que je fuis, [...] je pense à Monica. Je pense avec une joie féroce qu'elle pourra enfin me cracher au visage – des mois qu'elle en rêve –, me traiter comme l'ordure que je suis devenu, ordure latente que je fus toujours, et nous pourrons enfin me haïr, ensemble, unanimes.¹¹²

Jack sait très bien ce qu'il fait. Il se déteste depuis cet accident et veut transférer cette haine chez Monica afin qu'elle aussi le condamne. Il sait qu'elle est une femme forte et qu'elle ne pardonnerait pas cet adultère. Il anticipe que Monica le quittera et, effectivement, après avoir compris que Jack l'avait trompée, elle le fait. Dans la citation suivante, le lecteur assiste à la rupture telle qu'elle a été vécue par Jack :

Ne cède pas, mon amour, tu y es presque. Tu es forte. Renais sans nous. Ne me pardonne pas, laisse notre dépouille derrière, ne te retourne pas. Toi, tu ne m'aurais pas trahi, tu es un roc. Tu ne m'aurais pas trahi, tu le sais, appuie-toi là-dessus, ton levier est là. Nous ne sommes pas égaux. Le lion ne dort pas avec la hyène. Monica ma lionne, laisse-moi aux vautours.

- C'est fini Jacques ?...

J'ai serré les mâchoires, n'ai rien dit. Nous y étions. Presque.

- C'est fini Jacques. (CV, 129-130)¹¹³

Jack se sent inférieur (*nous ne sommes pas égaux*) à Monica à cause de son adultère, mais surtout à cause de la culpabilité qui le ronge depuis l'accident. Il a trahi Monica et elle, ébranlée, demande à Jack si la relation est terminée. Quelques secondes après, la ponctuation révèle qu'elle ne demande plus, elle affirme. Monica quitte Jack et n'hésite pas à le laisser à ses démons, à ses « vautours ».

Monica n'est pas une femme au foyer que l'on laisse derrière, ni celle que l'homme traîne avec lui pour se reconforter. C'est une femme qui n'a pas peur de quitter son mari qui lui avait manqué de respect. De plus, elle a un bon emploi (elle est professeur) et elle refait sa vie avec un autre homme. Elle ne rumine pas sa peine et,

¹¹² Guillaume Vigneault, *Chercher le vent*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2003 [2001], p. 123-124. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CV, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹¹³ Les italiques sont dans le texte.

malgré ce que le médecin lui avait dit suite à l'accident, elle attend un enfant de son nouveau conjoint. Jack est bouleversé par cette nouvelle, d'où la nécessité du voyage sur la route.

Le prochain personnage féminin, Nuna, est le plus présent dans ce roman. Elle a vingt-trois ans et Jack et Tristan la voient dans un restaurant au début de leur voyage. Quelques heures plus tard, suite à une extraordinaire coïncidence romanesque, les deux voyageurs l'aperçoivent en train de faire de l'auto-stop. Elle monte à bord de leur voiture et les accompagne dans leur voyage. Nuna ne représente nullement la femme objet que l'on rencontre sur la route, comme cela était le cas dans les romans étudiés dans les chapitres précédents. Au contraire, les deux hommes se plaisent énormément en sa compagnie et discutent avec elle de toutes sortes de choses. Certes, ils la trouvent de leur goût, mais ils s'intéressent à sa personnalité, à ce qu'elle fait dans la vie, bref, à qui elle est vraiment. Nuna est une jeune femme très intelligente et elle est étudiante à la maîtrise en biologie. De plus, elle est la sœur d'un grand maître d'échecs, et elle est très bonne à ce jeu de stratégie qui « implique la mise en jeu de la totalité des processus de la pensée et de l'intelligence.¹¹⁴ » Lorsqu'elle joue contre Jack, qui y excelle¹¹⁵, il découvre les talents de Nuna à ses dépens. En effet, ce dernier la sous-estime et enlève ses deux chevaliers de la planche de jeu. Nuna est alors très insultée par ce geste : « Mais tu te prends pour qui ? a-t-elle fait, soudain ulcérée. [...] tu sous-estimes toujours les gens comme ça » (CV, 100) ? Au plaisir de la lectrice, Nuna remporte la partie d'échecs qui devient une arène où deux fortes personnalités se battent pour leur fierté. Pour sa part, Jack se voit de plus en plus impressionné par cette fille qui a un caractère très imposant.

¹¹⁴ J. Marolleau, *Fédération française des échecs*, cité sur le site des la *Fédération québécoise des échecs*, <http://www.fqechecs.qc.ca/index.php?typ=actu&type=26>, page Web consultée le 16 mars 2006.

¹¹⁵ Le mot « échec » ici renvoie aussi au nom commun « un échec », et au contraire, depuis le début du récit, Jack ne semble pas très bon en ce qui regarde les échecs, les ruptures. Ce parallèle est intéressant puisque Nuna veut lui montrer qu'aux échecs, elle s'y connaît.

Elle avait lu le jeu parfaitement, ça n'avait rien à voir avec la chance. J'ai couché le roi et me suis calé dans le fauteuil en souriant.

- Okay, où as-tu appris à jouer ?

Elle m'a considéré longuement, un pli espiègle au coin des lèvres. Elle brûlait de vendre la mèche, mais elle s'est retenue.

- Ah...

Elle nous a resservi du thé.

- Revanche ? ai-je risqué.

- Plus tard... Digère.

Elle avait prononcé ce dernier mot avec délectation. Garce. (CV, 100. 101)

Nuna ne s'est pas laissée intimider par Jack qui se croyait meilleur qu'elle. Elle se considère comme son égale et ne veut pas être traitée autrement. Aussi, elle prouve à plusieurs reprises dans le roman qu'elle ne se laisse pas exploiter non plus par les hommes et qu'elle n'est pas une femme objet dont ils peuvent abuser. Par exemple, lorsque Jack et Tristan la voient pour la première fois dans le restaurant où elle travaille comme serveuse, Nuna s'engueule avec son patron, lui lance son tablier et quitte l'établissement en trombe. Jack et Tristan apprennent plus tard dans le récit que le patron de Nuna voulait qu'elle porte un chandail très serré (ce qui, assurément, mettrait ses seins en évidence). Mais Nuna refusa de porter ce « tee-shirt pour bébé, blanc, serré » (CV, 67) et qualifia son patron de « porc ». Elle n'accepte pas d'être traitée comme un objet sexuel, comme un corps que l'on peut regarder à sa guise, et ne se gêne pas pour faire savoir son mécontentement à cet homme, même si celui-ci est en position de supériorité. « Finalement, dans la fiction comme dans la vie, la femme qui veut devenir un sujet autonome est forcément en révolte contre la société traditionnelle¹¹⁶. »

Nuna n'est tout de même pas une femme constamment révoltée. Elle semble épanouie et elle n'est pas coincée ni pudique. Au contraire, elle est très à l'aise avec sa sexualité, comme le démontre la relation sexuelle qu'elle a avec Tristan (décrite par Jack qui aperçoit la scène de loin) :

¹¹⁶ Lori Saint-Martin, *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, Les cahiers de recherche du GREMF, Cahier 28, Québec, Université Laval, 1989, p. 18.

Dans la pénombre bleue du salon, Nuna, nue, nimbée de lune, ondoyait lentement sur le canapé, chevauchant Tristan. [...] elle s'immobilisait toute entière l'espace d'une seconde, tressaillait, puis son bassin se remettait à bouger, d'abord à peine, et, lentement, son corps reprenait cette lancinante ondulation, comme une algue dans le ressac. (CV, 103-104)

Dans cette scène, c'est Nuna qui chevauche Tristan et elle y prend plaisir. Il n'y a aucune violence dans ce rapport sexuel qui, en fait, se déroule lentement avec des mouvements harmonieux. Aussi, l'allitération, *Nuna nue nimbée de lune* (sons en « n ») donne à cette scène un rythme très poétique, lyrique.

De plus, Nuna est très à l'aise avec son corps nu lorsqu'elle s'en sert afin de faire réagir Jack qui, pendant leur séjour dans une petite maison louée au bord de l'océan, l'ignore souvent. En fait, il est très attiré par cette jeune femme brillante et cela le déstabilise. Il se retire donc dans sa bulle personnelle et se referme sur soi. Un matin, afin de le faire sortir de cette bulle, Nuna émerge « de la salle de bains complètement nue, ruisselante, une serviette nouée autour de la tête » et elle va s'asseoir à côté de Jack comme si de rien n'était. Jack ne profite pas de la situation pour observer les attraits physiques de Nuna. Plutôt, il est très mal à l'aise et détourne le regard : « Le sang m'est monté aux joues et, tout en cherchant fébrilement un endroit convenable où poser mon regard, je me suis demandé ce que je n'avais pas compris, au juste » (CV, 107). Nuna lui explique qu'elle a fait cela car elle croyait que plus rien ne pouvait atteindre Jack. Elle peut donc, de son propre gré, utiliser son corps afin d'intimider les hommes, et ce corps devient une arme plutôt qu'un objet sexuel. Dans cette scène, elle montre qu'elle est une femme audacieuse et elle démontre une grande confiance en soi.

À certains égards, Nuna ressemble à la Grande Sauterelle de *Volkswagen Blues* puisque, en plus d'avoir des racines non québécoises (elle est Catalane), son comportement est surprenant pour un personnage féminin de roman de la route, même

pour un personnage féminin tout court ; par exemple, lorsque Tristan se bagarre dans un bar, Nuna, devant l'inaction de Jack, s'en mêle :

j'étais tétanisé, statue impuissante, la gorge nouée, les pies dans le béton. [...] Et soudain, le colosse s'est figé sur place, je n'ai pas compris tout de suite, puis j'ai vu qu'il avait une petite sandale fichée dans l'entrejambe. Nuna s'était payé un furieux botté de placement par derrière, et Cliff, tout à coup doté d'une seconde paire d'amygdales, est tombé lentement à genoux en laissant échapper un horrible couinement. (CV, 90)

C'est donc Nuna qui met un terme à la bataille, non pas en raisonnant l'opposant, mais bien en lui donnant un coup de pied, en l'attaquant physiquement. Ce comportement n'est certainement pas typiquement féminin, mais Nuna ne tient pas compte de cela et fait ce qu'elle doit pour arrêter la bagarre. Aussi, lorsque les trois protagonistes sont dans un terrain de camping et qu'ils se font expliquer les règlements très stricts de l'endroit par un *ranger* zélé, ils transgressent ces lois assez promptement :

A l'interdiction de faire des feux s'ajoutaient celles de boire de l'alcool, de pisser contre un arbre et de fumer. Interdictions que l'on s'est empressés d'enfreindre avec une joie revancharde dès le départ du ranger, moi en allumant une cigarette, Tristan en débouchant une bière. Pour sa part, Nuna a fait glisser ses collants jusqu'à mi-cuisse et, sa jupe préservant une très relative pudeur, elle s'est chargée de l'extinction définitive du feu. Tristan et moi l'avons trouvé intensément charmante à ce moment. (CV, 78)

Nuna ne suit pas les conventions attribuées à la féminité et cela ne la rend que plus attirante pour ces deux hommes qui aiment son audace. Elle rejette aussi, à d'autres moments, ces attributions de comportements selon le genre. Notamment, lorsqu'elle fait remarquer à Jack la coïncidence du fait qu'ils se retrouvaient au même endroit où, quelques années auparavant, Jack avait passé ses vacances avec Monica.

- Tu vois, ça, pour moi, c'est un truc de fille... les lieux, les chansons, les films, peu importe, je greffe rien là-dessus. Inutile et invivable, si tu veux mon avis.
- Truc de fille, pff ! c'est quand même drôle que t'aboutisses ici plutôt qu'ailleurs, tu trouves pas ? (CV, 75)

Nuna rejette donc rapidement cette idée de « truc de fille » à l'aide d'une onomatopée (*pff*) qui signifie qu'elle ne croit pas à ces associations fille/gars.

Enfin, le destin positif de Nuna est aussi un changement favorable pour un personnage féminin sur la route. En effet, à la fin du roman, elle se rend à New York afin d'aller voir Jack (qui y présente une exposition de photos) car elle est amoureuse de lui. Malgré le fait qu'il avait tenté de fuir les sentiments qu'il ressentait pour Nuna, lui aussi est épris d'elle et ils entament une relation amoureuse sereine et à l'abri de jalousies malsaines. Effectivement, quand Monica accouche de son enfant, Nuna encourage Jack à aller la voir à l'hôpital. Elle ne se sent pas menacée par l'ancienne femme de son copain, ce qui est contraire à l'éternelle rivalité entre femmes que l'on retrouve souvent en littérature. Dans son roman *Putain*, l'écrivaine Nelly Arcan discute de ce phénomène de rivalité qui existe depuis toujours entre les femmes. Dans une entrevue accordée au journaliste Stanley Péan, elle vulgarise très bien cela :

Je crois qu'entre les femmes existe un regard qui scrute, qui dit: est-ce que ce sera elle ou moi? Il n'y a de place que pour une femme, la Schtroumpfette, qui détient le monopole sur le désir des hommes. Lorsque les femmes se regardent entre elles, c'est surtout pour évaluer qui est la Schtroumpfette de la place. [...] L'aliénation est plus grande entre femmes qu'entre hommes et femmes.¹¹⁷

Ensuite, à la fin du récit, Jack montre à Nuna comment piloter son avion. Il lui donne donc les commandes de cet engin à la source de l'accident qu'il a eu avec Monica, ce qui, en soi, est une décision très significative dans le cheminement de Jack et démontre la confiance qu'il accorde à Nuna. Elle accumule beaucoup d'heures de vol, « elle a plusieurs décollages à son actif » et le « presse de la laisser atterrir ». Pour Jack, « atterrir est une trahison » puisque cela consiste « à tuer sa portance, à trahir sa confiance, son âme d'un geste sûr et entier » (CV, 268). Mais Jack est conscient qu'il devra céder et laisser dans les mains de Nuna ce pouvoir, cette confiance, et la laisser atterrir car « il est des trahisons nécessaires » (CV, 268).

¹¹⁷ Stanley Péan, *Le Libraire, Nelly Arcan : les hommes qui passent maman*, <http://www.lelibraire.org/article.asp?cat=10&id=8>, page Web consultée le 30 avril 2006.

Il est intéressant aussi de mentionner un troisième personnage féminin qui n'est présent que pour quelques pages dans ce roman, mais qui en n'est pas moins important : May, une dame âgée de 60 ans avec qui Jack passe une journée et une soirée. Jusqu'à maintenant, les femmes présentes sur la route étaient presque exclusivement jeunes. May est une femme âgée qui a « un joli visage un peu fripé, des yeux bleus délavés, des cheveux gris relevés en chignon » et « quelque chose de très doux dans le regard » (CV, 145). Jack s'intéresse beaucoup à May et à sa vie qui a été très captivante :

Dix ans aux Indes, trois dans le midi, près de Toulouse, la naissance de sa fille, puis New York, la restauration de tableaux pour le Guggenheim. La *beat generation*. Elle avait brièvement connu Kerouac avant la cirrhose ; brièvement détesté Burroughs [...], elle avait été marié deux fois, avait aimé trois hommes. Elle avait enseigné l'histoire de l'art, collaboré à un essai [...] et écrit deux chansons méconnues pour James Taylor. Une paisible fascination m'envahissait lentement. (CV, 148-149)

May a donc eu une vie exceptionnelle et, contrairement à plusieurs femmes sur la route, elle attire le respect et l'admiration des hommes. Les références à Jack Kerouac et à la génération *Beat* ici sont très typiques des romans de la route au Québec. May a donc connu ces hommes et elle en déteste même un qui a été un des plus influents du mouvement. En plus, elle mentionne à Jack qu'elle a un amant de 52 ans, ce qui démontre qu'elle est très attirante pour les hommes, même les plus jeunes qu'elle. Cela démontre aussi un certain je-m'en-foutisme envers les conventions qui régissent les dames de son âge. Elle est marginale, indépendante, a vécu sa vie comme elle l'a voulu et elle ne dépend pas d'un homme. L'on pourrait voir en elle le genre de femme âgée que seraient la Grande Sauterelle ou Nuna, car comme May, ces personnages féminins sont autonomes et gouvernent leur propre destin.

Passer sa route

Le dernier roman analysé dans ce travail, *Passer sa route* de Marc Rochette publié en 2003, est très différent de tous les autres romans qui ont déjà été étudiés, puisque cet auteur a choisi de mettre un personnage féminin derrière le volant. Effectivement, dans ce récit, c'est une femme qui part en voyage, seule, et qui raconte ses aventures. *Passer sa route* est le seul roman de la route québécois, selon les recherches effectuées pour ce travail et les critères établies, qui a comme personnage principal une femme. En plus, elle est la narratrice homodiégétique de ce récit. Comme le dit Katri Suhonen, « il est temps de mettre un terme à la croyance selon laquelle l'homme seul est digne d'interroger la masculinité et la femme seule capable de tenir un discours féministe¹¹⁸. » Certes, le discours de Marc Rochette n'est pas féministe, mais il est certainement beaucoup plus féminin que la plupart des romans étudiés dans le présent travail. Ce changement est donc très bienvenu sur cette route qui, jusqu'à ce roman, privilégiait les hommes au volant.

Cette femme (qui ne révèle jamais son nom) revient dans une ville où elle est allée dix ans auparavant. Pendant ce séjour, elle raconte, à l'aide d'analepses, ce voyage qu'elle a fait et qui a changé sa vie. Comme la plupart des personnages masculins qui partent sur la route dans les romans étudiés précédemment, elle n'est pas heureuse. Elle quitte une vie qu'elle qualifie d'angoissante et elle ressent un « malaise profond » : « Je n'en peux vraiment plus de ma vie, de sa routine¹¹⁹ » pense-t-elle.

Dès le début du récit, la narratrice se souvient d'un événement qui ramène la lectrice aux aléas de la condition féminine. Cela se passe lorsqu'elle s'arrête dans une station-service où elle fait face aux préjugés entourant une femme seule sur la route :

- Bonjour ma petite dame, vingt dollars d'essence, ce sera tout ?

¹¹⁸ Katri Suhonen, *loc. cit.*, p. 74.

¹¹⁹ Marc Rochette, *Passer sa route*, Québec, Les Éditions de L'instant même, 2003, p. 32. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PR*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

La familiarité condescendante des hommes de la route à l'égard des femmes, convaincus qu'ils sont de se trouver sur leur territoire exclusif ! Ils accueillent avec une moquerie retenue celles qui osent s'y aventurer par bravade ou par erreur. (PR, 21)

Elle est donc très consciente de ce phénomène de masculinisation de la route et elle répond « non » à cet employé d'un ton agressif pour montrer qu'elle n'entend pas se laisser traiter ainsi.

Ensuite, dans cette même station-service, elle rencontre un homme qui fait du stop et qui lui demande de l'emmener jusqu'à l'autoroute. En premier, elle refuse catégoriquement en fixant son attention sur l'odeur de vieux tabac et de sueur qui émane de cet homme et elle se dit que pour aujourd'hui « ça suffit les hommes bêtas » (PR, 21). Elle est donc aux aguets et se demande même si le sourire de l'homme est une « réelle politesse » ou tout simplement une « moquerie » (PR, 21). Ce personnage féminin n'est pas naïf et ne s'engage pas facilement dans des histoires avec des hommes qu'elle ne connaît pas, contrairement, par exemple, à Nancy ou à Gabrielle étudiées précédemment.

Cependant, lorsqu'elle aperçoit cet homme au bord de la route, elle ne sait trop ce qui se produit à ce moment-là, « un goût pour l'aventure ou un passage à vide » (PR, 23), mais elle ouvre les fenêtres de la voiture, s'arrête et dit à l'homme de monter. Malgré cet « élan de générosité », elle ne se sent pas totalement à l'aise avec son passager et lorsque celui-ci dit : « Bon, nous allons où comme ça ? », elle s'insurge contre ce « nous » et se dit que « cet usage familier du pronom [lui] donne envie de le larguer » (PR, 24) :

S'il cherche à m'amadouer par des mots, il se trompe. Je ne le laisserai pas devenir l'autre moitié de mon nous. Mes nous, je les forme avec qui je veux, cela ne relève que de moi ! Le vous était très bien. Si ça ne fait pas votre affaire, je vous renvoie à vos problèmes de transport ! Je n'en ai pas, moi, de problème de transport ! » (PR, 24-25)

Devinant ce malaise, l'homme revient au « vous » en lui demandant : « Vous démarrez ou on passe la journée ici ? » À cet instant, la femme lui rétorque qu'il est rapide en affaire. « Ça ne vous dérangerait pas de demeurer poli et de vous mêler de ce

qui vous regarde ? » (PR, 25) lui répond-t-elle. Ainsi, elle lui fait savoir que c'est elle qui dirige le voyage et qu'elle ne tolérera aucun manque de respect à son égard. À l'inverse de plusieurs femmes passagères dans les chapitres précédents, cette femme mène ; c'est elle qui est derrière le volant et elle ne compte pas se laisser dire quoi faire par un homme. Certes, elle pourrait, comme elle le dit, le larguer, mais selon son raisonnement, cela ferait de lui le gagnant de cette confrontation :

L'envie de le renvoyer sur l'accotement est persistante et justifiée, mais je n'en fais rien. Ce serait trop bête de lui avoir offert de monter pour le faire descendre aussitôt, je le laisserais victorieux, désarmé sans doute de se trouver encore au bord du chemin, mais heureux de m'avoir contrariée. Il ne me reste plus qu'à démarrer. (PR, 25)

Elle démarre la voiture mais ne renonce pas aisément à son attitude défensive. Les conversations entre les deux protagonistes montrent aussi que le personnage féminin de ce roman ne veut pas trop se dévoiler à cet homme qu'elle ne connaît pas, mais qu'elle qualifie tout de même de beau garçon. Ce dernier répond à toutes les questions qu'elle lui pose sans hésitations, mais quand vient le tour de la narratrice de répondre à des interrogations, elle les esquive toujours. Elle veut rester mystérieuse et, ainsi, se rend moins accessible et vulnérable. De plus, la lectrice apprend vers la fin du roman que cette femme est une journaliste connue et qu'elle ne voulait pas que cela influence l'attitude de son passager.

Toutefois, le passager, Jean-Christophe, se révèle très intelligent et plein d'esprit. Il lui plaît de plus en plus et petit à petit elle lui révèle de l'information sur sa vie personnelle. Plus le récit avance et plus la narratrice se sent à l'aise avec Jean-Christophe, tout en continuant de mener le voyage. Lorsqu'ils arrivent à l'hôtel afin d'y passer la nuit, elle réserve deux chambres. Malgré le fait que Jean-Christophe lui plaise, contrairement aux personnages masculins qui cherchent à avoir une relation sexuelle avec n'importe quelle fille, la narratrice se pose beaucoup de questions et ne se précipite pas dans le lit de

l'autre, preuve d'une conception différente de la sexualité que celle des hommes étudiés dans les chapitres précédents :

Alors pourquoi deux chambres ? [...] Une baise et puis c'est fini ? Et alors ? À quoi sert le désir ? À rêver à ce que cela pourrait être, à consentir [sic] un moment créé de toutes pièces, une fiction qui possède l'avantage d'envisager tous les possibles, d'aller dans toutes les directions au lieu de correspondre à une seule suite de gestes sur lesquels on ne peut revenir ? (PR, 49)

Mais ce personnage féminin ne perpétue pas des stéréotypes de femmes incapables de séparer sexe et amour, puisque finalement elle vivra une histoire d'un soir avec Jean-Christophe. En effet, la narratrice est attirée vers cet homme pour son intelligence et sa personnalité pétillante, mais aussi par son physique. Même si, pour elle, l'attraction physique n'est pas la seule chose qui compte dans une relation, elle est tout de même consciente du désir qu'elle ressent face à cet homme qu'elle trouve attirant. Dans la description qu'elle fait de Jean-Christophe, le revirement de la situation homme/femme sur la route est très présent :

Bien sûr, il me plaît. Ce sourire enjôleur, l'aisance de la conversation. Beau morceau en plus. De petites fesses bien fermes, des épaules assez solides malgré sa petite taille, un torse modeste mais accueillant, des fossettes lorsqu'il sourit. (PR, 48)

Ici, c'est l'homme qui est un « morceau », qui est un corps, et la femme le regarde, le commente. C'est maintenant au tour de la femme de considérer le sexe opposé pour ses attraits physiques. En fait, ce n'est que depuis très récemment que la représentation du corps masculin est présente dans la culture occidentale. Cela débuta dans les années 70 avec la montée des films pornographiques, et culmina dans les années 80 et 90 où « *the sexualized public display of the white male body in mainstream media reached unprecedented proportions*¹²⁰ ». Toutefois, la narratrice ne traite pas pour autant Jean-Christophe en objet sexuel et, comme mentionné ci-haut, se demande si elle veut qu'avec lui ce soit une simple « baise ».

¹²⁰ Jan Wickman, "Masculinity and female bodies", *NORA (Nordic Journal of Women's Studies)*, Vol.11, number 1, 2003, p. 46.

Enfin, le lendemain après un souper sur une terrasse à côté d'un lac, la narratrice décide qu'elle veut que Jean-Christophe dorme dans sa chambre. C'est elle qui prend cette décision et veut cesser de se poser trop de questions :

Ça suffit. J'en ai soudain assez de ces interrogations incessantes. Plus qu'assez.
 - Viens, dis-je à Jean-Christophe en cessant de marcher.
 Il semble, lui aussi, plongé dans des réflexions plus ou moins mélancoliques.
 - Où allons-nous ?
 Au lieu de répondre, je prends sa main chaude dans la mienne et l'entraîne dans une autre direction, d'un pas accéléré. Il n'insiste pas. (PR, 103)

Elle amène Jean-Christophe à la chambre qu'elle a louée et ils font l'amour. Après la relation sexuelle, ils continuent de parler, ce qui démontre que celle-ci n'est pas basée que sur du plaisir physique. La narratrice a décidé d'oublier tous ses questionnements et de succomber aux plaisirs de la chair. Elle le fait de son propre gré et sans attentes. Ce revirement de situation est distinct des romans étudiés précédemment. Tous les deux se respectent et aiment la compagnie de l'autre. Ils discutent même de la relation amoureuse de la narratrice, qui tout au long du roman exprime beaucoup d'insatisfaction face à son copain qu'elle qualifie d'étranger dans son lit.

À la fin du roman, comme à la fin de celui de Guillaume Vigneault, le destin du personnage féminin est positif, contrairement à celui des autres femmes sur la route vues précédemment. En effet, après leur nuit ensemble, elle et Jean-Christophe vont chacun de leur côté afin de continuer leurs chemins respectifs, mais elle n'est pas triste : « Voilà. C'est dit. Nous nous quitterons à la sortie du restaurant. Deux voyageurs solitaires qui se sont crus moins seuls pour un temps » (PR, 112). De plus, le lecteur avait déjà appris plus tôt dans le roman que la narratrice avait quitté son copain à son retour de voyage et que ceci avait été très positif pour elle :

Tu te rappelles aujourd'hui l'accueil froid à ton retour de cette escapade. Tu le sentais bouillonner sous un masque d'indifférence [...]. Il t'a lancé un ultimatum, tu lui as demandé de répéter. Il l'a fait. Tu as décidé de le quitter pour de bon. Sur

le coup, il en a remis, t'a encouragée. [...] Ton escapade aura marqué un tournant décisif. La beauté fulgurante d'une aventure. (PR, 89)¹²¹

La narratrice de ce roman est une femme qui, comme les autres personnages principaux masculins des romans étudiés auparavant, part sur la route suite à une certaine insatisfaction dans sa vie personnelle. Elle ne se laisse pas intimider par l'attitude machiste qu'elle rencontre sur la route dès la première station-service, et elle entend faire ce qu'elle veut avec qui elle veut. En revenant de ce voyage, elle envisage un avenir qui, au début, sera difficile vu tous les changements qu'elle s'apprête à vivre, mais qui, sommes toutes, sera avantageux pour elle.

Conclusion

Tout compte fait, en cet aube du XXI^e siècle, malgré le fait qu'un roman comme *Table rase* persiste à présenter la femme sur la route comme un objet sexuel, d'autres *road novel* québécois bifurquent de cette voie misogyne et font découvrir au lecteur du nouveau millénaire des personnages féminins indépendants et épanouis. Dans *Chercher le vent*, Guillaume Vigneault crée Monica et Nuna, des protagonistes qui sont loin d'être la femme au foyer et la putain sur la route, que l'on retrouvait dans les chapitres précédents. Au contraire, elles ont le contrôle de leurs vies et ne laissent pas les hommes les diriger. Enfin, *Passer sa route* est un point tournant important dans l'histoire des romans de la route au Québec. Effectivement, pour la première fois, une femme est le personnage principal qui, en crise existentielle, décide de partir sur la route. Ce renversement de situation est un grand changement de ce que l'on a vu auparavant. Serait-ce le signe que, finalement, la route se démasculinise et devient accessible à d'autres femmes que celles que les hommes ont exploitées pendant tant d'années ? La

¹²¹ La deuxième personne du singulier est utilisée ici puisque la narratrice, parfois, s'adresse à elle-même, comme le ferait un diariste.

femme libérée socialement au XXI^e siècle s'appropriera-t-elle de plus en plus la route qui, jusqu'à l'an 2000, lui était néfaste ?

CONCLUSION

Tout compte fait, la représentation de la femme dans les romans de la route masculins au Québec ressemble beaucoup à celle que l'on retrouve dans *On the Road* de Jack Kerouac et dans la génération *beatnik*. En effet, une lecture au féminin de ces récits a permis de constater que pendant le XX^e siècle, la misogynie est très présente dans les *road novels* québécois où la femme joue essentiellement deux rôles : la femme au foyer et la femme objet. Cependant, l'on constate que Jacques Poulin, avec son roman avant-gardiste *Volkswagen Blues*, a créé un personnage féminin unique à son époque avec la Grande Sauterelle, une femme indépendante et affranchie. De plus, dès 2001, la présence de femmes autonomes et émancipées dans certains *road novels* québécois laisse présager qu'enfin, en ce XXI^e siècle, la femme prend sa place sur la route.

Le roman de la route féminin

Tous les romans de la route étudiés dans ce travail ont été écrits par des hommes et comme l'affirme Ronald Primeau dans son ouvrage *Romance of the Road* : « *most American road narratives have been lived, written, and published by white males*¹²². » En effet, le roman de la route féminin est quasi inexistant au Québec. Tel que mentionné dans l'introduction de ce document, sur les vingt et un romans de la route québécois répertoriés, deux ont été écrits par des femmes¹²³ : *Les faux fuyants* de Monique LaRue

¹²² Ronald Primeau, *op. cit.*, p. 107.

¹²³ Il faudrait signaler ici deux romans de Gabrielle Roy : *La saga d'Éveline* (manuscrit inédit étudié dans Lori Saint-Martin, « Le road book au féminin du XIX^e siècle. *La saga d'Éveline* de Gabrielle Roy », Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), p. 191-213) et *De quoi t'ennuies-tu Éveline* (Gabrielle Roy, *De quoi t'ennuies-tu Éveline ?*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1984, 122 p). Comme le mentionne Lori Saint-Martin, le premier est un roman inédit et l'écrivaine « ne parviendra jamais à [lui] donner une forme qui la satisfait » (Lori Saint-Martin, « Le road book au féminin du XIX^e siècle. *La saga d'Éveline* de Gabrielle Roy », Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), p. 191). Ce récit se déroule vers 1880 et le voyage se fait en chariot à cheval. Il est donc très loin des critères qui ont permis de cibler, dans le présent travail, les romans de la route québécois. Toutefois, Lori Saint-Martin affirme que c'est tout de même un *road book* « façon XIX^e siècle » et un « roman d'apprentissage à l'ancienne » (*Ibid.*, p. 198-199). Ensuite, *De quoi t'ennuies-tu Éveline* n'est pas considéré comme un roman de la route

(1982) et *Console-moi* de Marie Gagnier (2003)¹²⁴. Pourquoi si peu d'écrivaines se sont-elles aventurées littérairement sur la route? Étaient-elles conscientes que la route est un monde « masculin » et que le personnage féminin y subissait un sort malheureux ?

De telles questions sont certainement légitimes lorsque l'on regarde les statistiques en ce qui a trait au sexe des auteurs des romans de la route au Québec. De plus, la quête identitaire féminine (un enjeu majeur dans les romans de la route féminins), s'inscrit dans un mouvement féminin qui pourrait être un sujet étudié de plus près dans un tout autre travail de recherche. Tout de même, ces femmes, dans leurs romans de la route, ont-elles subverti le rôle de soumission joué par les femmes dans la plupart des *road novels*? Sont-elles maîtresses de leur trajectoire? L'analyse de ces deux romans indique que cela ne semble pas être le cas et que le vrai roman de la route au féminin est encore à venir.

Les faux fuyants

Premièrement, *Les faux fuyants* de Monique LaRue, publié en 1982, est un *road novel* qui raconte les péripéties de deux jumeaux (un garçon et une fille) qui quittent leur maison et partent sur la route. Dans un entretien publié dans *Voix et images*, Monique LaRue affirme que ce récit traite d'errance et de nomadisme : « les personnages mis en scène n'ont pas de point d'ancrage, aucune racine, aucune famille, ils sont jetés dans

québécois puisque le personnage féminin de ce roman se promène en autobus. Néanmoins, la contribution de cette écrivaine en ce qui a trait aux personnages féminins qui s'aventurent sur les routes est indéniable.

¹²⁴ Dans son article « "Fever, Fever, Forever". La course à l'aventure au féminin dans *Le désert mauve* de Nicole Brassard », Karin Schwerdtner considère *Le désert mauve* (Nicole Brassard, *Le désert mauve*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1987, 220 p.) « comme une réécriture du roman de la route favorisant des actions et des paroles mouvantes au féminin » (Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *op. cit.*, p. 107). Cependant, nous ne considérons pas ce roman comme un *road novel* selon les critères utilisés pour le présent travail, puisque le personnage féminin dont il est question se promène en voiture dans le désert, et ce pour une infime partie du récit.

l'existence¹²⁵. » Effectivement, ces jumeaux quittent leur domicile suite à plusieurs abandons et à un vide existentiel.

Le personnage féminin sur la route dans ce roman, Élodie, suit son frère Klaus et ne parle jamais. Elle a manqué d'air à la naissance et a été affectée intellectuellement. Ainsi elle dépend des gens autour d'elle. Élodie suit son frère, ensuite elle tombera enceinte et suivra Stie, le camionneur qui les amène dans sa roulotte et qui « s'empare du corps d'Élodie-la-demeurée¹²⁶ ». Elle ne contrôle pas son destin et ce sont des hommes qui prennent les décisions à sa place. À cause de son handicap mental, le personnage d'Élodie est très faible et dépend des personnages masculins, qui abusent de sa vulnérabilité. En effet, plusieurs allusions dans le roman font référence à une certaine relation incestueuse que Klaus aurait avec Élodie. Il lui donne de beaux surnoms comme « Élodie mélodie », « mon amour de banlieue¹²⁷ » et quand il affirme que sa sœur se plaint de moins en moins de « l'attention » que Stie lui accorde, il la traite de « vache de vache » (FF, 45) et semble jaloux. Aussi, lorsque Stie parle à Klaus pour lui annoncer que sa sœur est enceinte, Klaus a peur que leur « hôte » ne le mette à la porte, et qu'il lui dise : « essaye jamais de remettre les mains sur ta sœur » (FF, 114). Stie aussi abuse de la vulnérabilité d'Élodie, tandis que Klaus « ferme les yeux » et boit pour oublier ses soucis :

Dans le noir, pendant que je dormais, le soir où on est arrivés. Le lendemain, j'ai vu, et depuis ce jour je sais, je sais. Élodie-Mélodie ma jumelle dépareillée n'est plus à moi comme moi. Ne me ressemble pas plus maintenant qu'une goutte d'eau à une autre. Je m'habitue. Je ne m'habitue pas. Je ne crie pas, je n'en parle pas, même si je sais maintenant que ma sœur... Et puis après! Je serre les dents. S'habituer c'est se tuer. Ah Ah! C'est moi qui ai mis les clés dans

¹²⁵ Jean-François Chassay et Katherine Roberts, « Entretien avec Monique LaRue », *Voix et Images*, vol. XXVIII, n° 2, hiver 2003, p. 26.

¹²⁶ Robert Dion, « L'instinct du réel : fuites et retours dans *Les Faux fuyants*, *Copies conformes* et *La démarche du crabe* de Monique LaRue », *Voix et images*, vol. XXVIII, n° 2, hiver 2003, p. 32.

¹²⁷ Monique LaRue, *Les faux fuyants*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 1982, p. 114-115. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *FF*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

la porte de notre maison Usher de banlieue, après tout. Je m'habitue, je bois de la bière.

Ce soir-là j'étais trop saoul pour comprendre, mais j'ai vu. Le lendemain. Grand caleçon archaïque de coton jaune à jambes larges sur le sofa rouge vin taché, troué de mégots. (FF, 41-42)¹²⁸

En outre, les amis camionneurs de Stie profitent eux aussi parfois d'Élodie qui, dans une existence où l'amour est rarissime, ne refuse pas toute cette attention :

Lui [Stie] et ses amis passent leurs belles soirées à la pinçotter partout, à la courailler aux quatre fers en l'air, à la bécotter par-ci par-là, *ma chatte viens donc ici*, ils grognent, les porcs, *ma plotte ma coucoune la belle fille à papa, viens donc ici un peu*. (FF, 67)

Lors de son séjour dans la roulotte, Élodie « joue les ménagères et les objets sexuels dans un sordide *mobile home*¹²⁹ ». Au début du récit, elle est dépendante de son frère qui, ensuite, la laisse dans les mains d'inconnus qui ne veulent d'elle que pour profiter de son corps.

Console-moi

Console-moi de Marie Gagnier a été publié en 2003, et met en scène une femme dépendante d'un homme dérangé psychologiquement. Emmeline est en couple avec Xavier, et tous les deux ont vécu des traumatismes pendant leur jeunesse. Elle ressent beaucoup de culpabilité à cause du suicide de son petit frère et elle suit Xavier qui n'est pas stable psychologiquement et qui l'entraîne dans ses plans maléfiques. Elle est amoureuse et dépendante de lui émotionnellement. Emmeline doit suivre ses ordres et lorsqu'elle proteste, il la frappe :

Gabriel remarque la lèvre tuméfiée d'Emmeline. Pourtant, elle se pend au bras de Xavier [...].

- Qu'est-ce qui lui est arrivé? demande Gabriel en désignant Emmeline.
- Un léger différend... Ça ne te regarde pas!¹³⁰

¹²⁸ Les italiques sont dans le texte.

¹²⁹ Robert Dion, *op. cit.*, p. 33.

¹³⁰ Marie Gagnier, *Console-moi*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2003, p. 108-109. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte

Les séquelles des traumatismes vécus par Xavier et Emmeline sont présentes dans leur relation, notamment dans leurs rapports sexuels qui deviennent parfois violents : « C'était du sérieux, à mon poignet, la trace de tes dents, les aréoles rougies de mes seins, ma chair pétrie, du sang sur mes lèvres, un amour anthropophage » (CM, 232). Ils se mordent et se blessent, sans doute pour compenser le vide dans leur vie et leur trouble psychologique.

Aussi, comme dans *On the Road*, la femme est empruntable par un autre homme dans ce roman. En effet, Xavier encourage un jeune homme qui accompagne Emmeline à avoir des relations sexuelles avec elle et affirme que l'amour est libre. Cependant, Emmeline ne veut pas coucher avec cet homme : « je ne veux pas dormir à côté de lui, je ne veux pas faire semblant avec lui » (CM, 232). Mais elle se prostitue pour faire plaisir à Xavier et ne retire aucun plaisir de ces rapports.

Elle reste de glace quand il la déshabille. Elle le laisse tomber sur elle, arbre étêté, décimé. Il fonce tout seul et tout droit vers la jouissance et se met à pleurer et à gémir dans son cou [...]. Elle ne tente pas un geste vers lui. Sa main arrache des mouchoirs en papier de la boîte posée près du lit, se niche au creux de ses cuisses pour essuyer le sperme, éteindre sa présence, le vider à tout jamais d'elle. (CM, 197)

Les analyses de ces deux romans de la route féminins sont certainement dérangeantes dans la présente étude. En effet, Monique LaRue et Marie Gagnier ont mis sur la route des femmes qui souffrent de handicap mental et de troubles psychologiques qui sont dépendantes d'hommes. Certes, l'auteure a la possibilité de créer les personnages qu'elle veut, mais il est malheureux de constater que même dans les romans de la route écrits par des femmes, les personnages féminins connaissent un destin misérable.

Voie/Voix masculine

Dès lors, il faut étudier le mode narratif de ces deux romans, puisque ceux-ci favorisent largement les personnages masculins. Dans *Les faux fuyants*, il y a deux modes de narration. Lorsqu'il est question de la mère et du père des jumeaux, la narration est omnisciente et hétérodiégétique et lorsque les jumeaux sont en scène, Klaus est le narrateur homodiégétique. Monique LaRue a donc choisi de donner la parole à un homme. Dans un article publié dans la revue *Liberté* en 1991, cette écrivaine aborde le sujet de la « voix masculine ». Le personnage principal du roman sur lequel elle travaille (*La démarche du crabe*) « s'impose » comme étant un homme et ceci entraîne chez l'auteure les interrogations suivantes sur la « voix narrative », dix ans après la publication du roman *Les faux fuyants* :

Pouvais-je, moi une femme, donner la parole à un homme? En étais-je capable? En avais-je le droit? En aurais-je l'audace? Où cela me mènerait-il? Pourquoi faire parler un homme? Selon quelle théorie? en quel sens? pour établir quelle communication ?¹³¹

Il est donc évident que Monique LaRue ne donne pas la parole à un homme sans se poser des questions, sans savoir exactement ce qu'elle veut accomplir ou l'impact que cela aura. Mais pourquoi a-t-elle décidé de mettre un homme au premier plan de ce voyage, de s'interroger sur sa quête à lui, en mettant le personnage féminin dans une position d'infériorité ?

Afin d'étudier cela, il faut aussi considérer certains préjugés à l'égard des auteurs féminins ; par exemple, l'on a longtemps associé (et plusieurs le font encore) l'écriture de la femme aux sentiments et à la « voix » féminine :

*Given the precarious position of women in patriarchal societies, woman novelists may have avoided personal voice when they feared their work would be taken for autobiography. The use of personal voice also risks reinforcing the convenient ideology of woman's writing as "self-expression", the product of "intuition" rather than of art.*¹³²

¹³¹ Monique LaRue, « Entre deux livres : Go Alone! », *Liberté*, vol. XXXIII, n° 2 (194), avril 1991, p. 89.

¹³² Susan Sniader Lanser, *op. cit.*, p. 20.

Compte tenu de ce qui précède, Monique LaRue aurait possiblement évité une voix/voie féminine dominante pour ne pas que ces préjugés soient associés à son roman. Aussi, plusieurs écrivaines ont souvent été dissuadées par leurs confrères de s'aventurer dans certains genres littéraires qui, habituellement, étaient réservés aux hommes et le roman de la route en est un bon exemple : « *male-dominated canons of American literature also discouraged Women who did travel from writing or even thinking their stories would interest anyone*¹³³. »

L'autorité narrative

Comme l'explique Susan Sniader Lanser, les structures narratives et les écrits de femmes sont déterminés par des conventions changeantes ayant un lien avec certaines relations de pouvoir qui impliquent l'auteur, le lecteur et le texte¹³⁴. L'autorité narrative (*narrative authority*) n'est pas chose simple à acquérir pour les écrivains, encore moins pour les écrivaines. Celles-ci doivent parfois suivre la voix de l'autorité afin de s'en construire une pour mieux la contester plus tard :

*Even novelists who challenge this authority are constrained to adopt the authorizing conventions of narrative voice in order, paradoxically, to mount an authoritative critique of the authority that the text therefore also perpetuates.*¹³⁵

Ces narrateurs, poursuit-elle :

*skeptical of the authoritative aura of the male pen and often critical of male dominance in general, are nonetheless pressed by social and textual convention to reproduce the very structures they would reformulate.*¹³⁶

Se faire respecter et utiliser la voix narrative que l'on veut n'est pas toujours chose simple dans le monde littéraire. Certainement, ce qui précède n'est pas à négliger lorsque l'on analyse la « voix masculine » à l'aide de laquelle une écrivaine pourrait se construire

¹³³ Ronald Primeau, *op. cit.*, p. 109.

¹³⁴ Susan Sniader Lanser, *op. cit.*, p. 5. (C'est moi qui traduis)

¹³⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 8.

une voix d'autorité. Cependant, il ne faut pas tomber dans les généralités hommes/femmes ; d'autres aspects que le sexe de l'auteur peuvent influencer le contenu et la rédaction d'un roman :

*In modern western societies during the centuries of "print culture" [...], these constituents of power must include, at the very least, race, gender, class, nationality, education, sexuality and marital status, interacting with and within a given social formation.*¹³⁷

Plusieurs enjeux peuvent influencer une écrivaine à exploiter la voix narrative masculine plutôt que la féminine. « La lecture au féminin nous rappelle aussi l'importance de lire les rapports entre texte et société et de poser des questions qui tiennent compte de l'expérience de vie des femmes¹³⁸. » Toutefois, il est évident qu'encore une fois dans un roman de la route, malgré le fait que *Les faux fuyants* ait été écrit par une femme, la narration masculine contraint le personnage féminin dans un rôle réducteur et l'emprisonne dans son rôle de femme objet sur la route.

Dans *Console-moi*, la narration principale du récit est omnisciente. Cependant, dans la dernière partie du roman, quatre petits chapitres exploitent « Les dires d'Emmeline Sanschagrin » présentés sous forme de journal intime. Ainsi, le lecteur a droit à sa version des faits, à sa vision présentée dans une narration homodiégétique, dans laquelle elle s'adresse souvent directement à Xavier et à son futur enfant, méthode narrative souvent utilisée par les diaristes. C'est à l'intérieur de ces chapitres que le lecteur peut constater à quel point Emmeline est éprise de Xavier et qu'elle ferait n'importe quoi pour lui plaire, tel que vu précédemment.

La voix narrative de *Console-moi* favorise énormément les personnages masculins et le peu de voix féminine présent dans ce récit ne fait que réitérer et renforcer la détresse psychologique du personnage féminin.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 5.

¹³⁸ Lori Saint- Martin, *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, p. 37.

La femme dans la société

« Les œuvres d'art sont en dialogue avec leur temps, sont fonction de la situation culturelle dont elles sont issues, qui les façonne, qui les inspire et qu'elles animent à leur tour¹³⁹. » Si ce qu'affirme Isabelle Boisclair dans la citation précédente est vrai, pourquoi les femmes sur la route au XX^e siècle n'ont-elles pas connu un aussi bon sort que celles de la société de cette époque? Après la révolution tranquille, l'émancipation de la femme allait bon train et plus les années avançaient, plus les femmes acquéraient des droits et des libertés. Dès les années soixante et soixante-dix :

on assiste à la reconnaissance de l'égalité juridique de la femme par rapport à l'homme (1964), aux grandes conquêtes du mouvement féministe, à la libération de la femme des contraintes traditionnelles et à sa présence sans cesse croissante dans les divers champs des études, de la culture, de la vie sociale et du travail, même dans des secteurs traditionnellement réservés aux hommes. L'institution familiale subit de profondes transformations.¹⁴⁰

Mais le roman de la route ne semble pas tenir compte de ces libertés et de ces droits acquis. Les lois sur la route sont-elles différentes de celles qui prévalent dans le reste de la société ? Tel qu'avancé dans le deuxième chapitre, cette émancipation de la femme au foyer a-t-elle poussé certains hommes, en quête d'un nouveau sens à leur vie, à sillonner les routes à la recherche de cette place de choix perdue au sein du foyer ? La femme objet dont on abuse sur la route serait alors directement reliée à cette nouvelle indépendance des femmes dans la société. Certains spécialistes prétendent qu'effectivement des phénomènes comme « la croissance de la pornographie ces dernières décennies constitue en quelque sorte une revanche symbolique des hommes face au développement de l'affirmation et de l'autonomie des femmes¹⁴¹. »

¹³⁹ Isabelle Boisclair, *op. cit.*, p. 22.

¹⁴⁰ Jean-Marie Beaulieu, *op. cit.*, p. 64.

¹⁴¹ Richard Poulin, *op. cit.*, p. 12.

La route : le lieu de la création masculin

Dans sa thèse, Marc-Antoine Godin affirme que selon Steinbeck, la conduite automobile, sa vitesse, sa longueur et son espace rétréci, permettait le rêve et la création¹⁴². Or, la littérature a longtemps véhiculé « que dans le processus de la création les femmes n'ont pas de place » et elle lui fait « comprendre qu'elle [la femme] est inférieure parce qu'elle ne crée pas, et qu'elle ne crée pas par une raison qui échappe au contrôle de l'être humain¹⁴³. » L'homme qui ne veut pas perdre son exclusivité de création et de domination masculiniserait la route en y brimant les libertés que les femmes ont acquises dans la société. Il voudrait donc retrouver sur la route cette suprématie, cette virilité, qui lui échappe dans sa vie quotidienne.

Effectivement, comme le démontre Lori Saint-Martin dans la citation suivante, l'homme, selon la tradition sociale, doit être viril et la femme doit être femme. Ces « puretés » exigées des deux sexes, lorsqu'elles sont contestées par un ou l'autre des sexes, déséquilibre le schéma idéal :

La femme doit demeurer féminine et l'homme, viril ; la tautologie ici masque une angoisse profonde. Car, selon ce système, dans l'exacte mesure où la femme s'arroge des privilèges masculins, l'homme se dévirilisera, et vice versa. Comme si le masculin et le féminin étaient si soigneusement déterminés et équilibrés que toute transgression romprait l'harmonie.¹⁴⁴

En masculinisant la route par la sujétion de la femme, l'homme tenterait de conserver sa virilité, ce pouvoir perdu au sein de la société. Des personnages androgynes comme Jacques et la Grande Sauterelle de *Volkswagen Blues* poseraient ainsi un risque à la virilité de l'homme. « Au moindre faux pas, c'est tout l'ensemble qui menace de se dérégler ; les hommes et les femmes disparaissent au profit des "androgynes", des "monstres"¹⁴⁵. » Ici, l'androgyne est comparé à un monstre puisque longtemps en

¹⁴² Marc-Antoine Godin, *op. cit.*, p. 72.

¹⁴³ Michelle Coquillat, *op. cit.*, p. 28-29.

¹⁴⁴ Lori Saint-Martin, *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, p. 12.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 12.

littérature et dans la société, la femme qui avait des attributs dits « masculins » était qualifiée d'anormale. L'homme traiterait donc la femme sur la route en objet sexuel afin de reprendre ce qu'il a perdu, que ce soit l'exclusivité créative, la virilité ou tout simplement la liberté. La citation suivante de Michèle Coquillat résume très bien pourquoi l'homme, en littérature, contraint la femme à un destin malheureux :

Tuer les autres et rester seul, c'est cela se faire libre, pour Sade. Et c'est cela aussi, pour le créateur. [...] Voilà ce que nous raconte la littérature. Toujours la même chose. Toujours l'éternelle histoire de l'homme qui se fait tout seul, qui se sort du chaos, qui se fait dieu, ou bien alors qui domine son destin d'être absurde et dépourvu de sens, et lui donne une signification en l'affirmant libre, justement parce que, cette liberté, il la conquiert sur les autres. Se faisant, il se prouve sa transcendance. Affirmer sa différence essentielle d'avec la femme, c'est pour le mâle affirmer une conscience à l'état supérieur, une quasi-divinité, une essence. C'est cela que la littérature propage, et c'est pourquoi on la qualifie d'universelle.¹⁴⁶

Conclusion

En guise de conclusion à ce travail qui a exploré le rôle et la représentation de la femme sur la route, il serait important de dire que malgré la misogynie présente dans ces récits de quête personnelle, ils n'en sont pas moins intéressants du point de vue de l'histoire de la recherche identitaire des personnages. Le rôle du personnage féminin a certainement évolué au sein de la littérature québécoise et continue de le faire. Enfin, des romans tels que ceux de Guillaume Vigneault et de Marc Rochette sont très encourageants en ce qui concerne l'avenir du rôle et de la représentation de la femme sur la route. Jaap Lintvelt, dans un article sur le voyage identitaire dans le roman québécois, affirme que « la répartition traditionnelle des rôles sexués de l'homme nomade et de la femme sédentaire n'existe plus¹⁴⁷ ». Il est peut-être encore un peu tôt pour ce genre d'affirmation, tout de même, la question suivante se pose, et il est à espérer que la

¹⁴⁶ Michelle Coquillat, *op. cit.*, p. 30-31.

¹⁴⁷ Jaap Lintvelt, « Le voyage identitaire aux États-Unis dans le roman québécois », Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *op. cit.*, p. 82.

réponse arrivera prochainement et sera positive : à quand le roman de la route québécois écrit par une femme qui mettra en scène un personnage principal féminin émancipé et indépendant ?

BIBLIOGRAPHIE

Romans de la route

- ARCHAMBAULT, Gilles, *Le voyageur distrait*, Montréal, Stanké, 1981, 120 p.
- BARCELO, François, *Ailleurs en Arizona*, Montréal, Éditions Libre Expression, 1991, 154 p.
- BARCELO, François, *Le voyageur à six roues*, Montréal, Éditions Libre Expression, Montréal, 1991, 259 p.
- BARCELO, François, *Nulle part au Texas*, Montréal, Éditions Libre Expression, 1989, 156 p.
- BARCELO, François, *Pas tout à fait en Californie*, Montréal, Éditions Libre Expression, 1992, 179 p.
- BARCELO, François, *Route barrée en Montérégie*, Montréal, Éditions Libre Expression, 2003, 171 p.
- GAGNIER, Marie, *Console-moi*, Montréal, Éditions du Boréal, 2003, 318 p.
- GOBEIL, Pierre, *Dessins et cartes du territoire*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1993, 138 p.
- JASMIN, Claude, *Ethel et le terroriste*, Montréal, Librairie Déom, coll. « Nouvelle prose », 1964, 145 pages.
- JASMIN, Claude, *L'homme de Germaine*, Outremont, Lanctôt Éditeur, 1997, 220 p.
- JASMIN, Claude, *Pleure pas Germaine* présenté par Sinclair Robinson et Donald Smith, Montréal, Centre Éducatif et Culturel Inc., 1974, 159 pages.
- JASMIN, Claude, *Pleure pas Germaine*, Montréal, Éditions de L'Hexagone, 1985 [1965],
- JASMIN, Claude, *Revoir Ethel*, Montréal, Éditions Internationales Alain Stanké, 1976, 169 p.
- KEROUAC, Jack, *Sur la route*. Traduit de l'anglais par Jacques Houbart, Paris, Éditions Gallimard, 1960, 436 p.
- LARUE, Monique, *Les faux fuyants*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 1982, 201 p.
- LEFEBVRE, Louis, *Table rase*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2004, 179 p.
- MARCHAND, Jacques, *Le Premier Mouvement*, Montréal, Éditions de L'Hexagone, 1987, 90 p.

- POISSANT, Alain, *Vendredi-Friday*, Montréal, Les Éditions du Roseau, 1988, 131 p.
- POULIN, Jacques, *Volkswagen Blues*, Montréal, Leméac, 1988 [1984], 323 p.
- PRONOVOST, André, *Appalaches*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1992, 334 p.
- RICHARD, Jean-Jules, *Journal d'un hobo*, Montréal, Éditions Parti Pris, 1965, 292 p.
- ROCHETTE, Marc *Passer sa route*, Québec, Les Éditions de L'instant même, 2003, 113 p.
- VIGNEAULT, Guillaume, *Chercher le vent*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2003 [2001], 267 p.

Ouvrages théoriques

- AQUIN, Hubert, *Point de fuite*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995 [1971], 316 p.
- BEAULIEU, Victor-Lévy, *Jack Kerouac. Essai-Poulet*, Montréal, Éditions du jour, 1972, 235 p.
- BOISCLAIR, Isabelle, *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec, Éditions Nota bene, 2004, 391 p.
- CHASSAY, Jean-François, *L'ambiguïté américaine, le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1995, 197 p.
- COQUILLAT, Michelle, *La poétique du mâle*, Paris, Gallimard, 1982, 472 p.
- DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe 1*, Paris, Gallimard, 1976 [1949], 408 p.
- DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe 2*, Paris, Gallimard, 1977 [1949], 504 p.
- FETTERLEY, Judith, *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1978, 198 p.
- GAGNON, Mona-Josée, *Les femmes vues par le Québec des hommes. 30 ans d'histoire des idéologies 1940-1970*, Ottawa, Éditions du jour, 1974, 159 p.
- GRACE, Nancy M. and Ronna C. Johnson, *Breaking the Rule of Cool. Interviewing and Reading Women Beat Writers*, Jackson, University Press of Mississippi, 2004, 295 p.
- SNIADER LANSER, Susan, *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, New York, Cornell University Press, 1992, 287 p.
- MILLETT, Kate, *Sexual Politics*, New York, Doubleday & Company, Inc, 1970 [1969], 393 p.

MILLETT, Kate, *La prostitution. Quatuor pour voix féminines*. Traduit de l'anglais par Élisabeth Gille, Paris, Denoël-Gonthier, 1972, 124 p.

MIRAGLIA, Anne-Marie, *L'écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*, Candiac, Les Éditions Balzac, 1993, 243 p.

MORENCY, Jean, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique, de Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1994, 258 p.

MORENCY, Jean, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Éditions Nota bene, 2006, 360 p.

POULIN, Richard, *Le sexe spectacle. Consommation, main-d'œuvre et pornographie*, Hull/Ottawa, Éditions Vents d'Ouest Inc./Les Éditions du Vermillon, 1994, 144 p.

PRIMEAU, Ronald, *Romance of the road. The Literature of the American Highway*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1996, 170 p.

SAINT-MARTIN, Lori, *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, 294 p.

SAINT-MARTIN, Lori, *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, Les cahiers de recherche du GREMF, Cahier 28, Québec, Université Laval, 1989, 373 p.

SAINT-MARTIN (DIR.), Lori, « Introduction », *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, Tome I, Montréal, XYZ éditeur, 1992, 215 p.

Ouvrages et romans consultés

BOISCLAIR (dir.), Isabelle, *Lectures du genre*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2002, 179 p.

BROSSARD, Nicole, *Le désert mauve*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1987, 220 p.

DE GRANDPRE, Pierre, *Dix ans de vie littéraire au Canada français*, Montréal, Librairie Beauchemin Limitée, 1966, 293 p.

CASSADY, Carolyne, *Off the Road. My Years with Cassady, Kerouac, and Ginsberg*, New York, William Morrow and Company, Inc., 1990, 436 p.

CASSADY, Carolyne, *Heart Beat. My Life with Jack and Neal*, Berkeley, Creative Arts Book Company, 1976, 93 p.

FOLLES ALLIEES, Les, *Mademoiselle Autobody*, Québec, Les Éditions des Folles Alliées, 1985, 130 p.

HIPKISS, Robert A., *Jack Kerouac. Prophet of the New Romanticism*, Lawrence, The Regents Press of Kansas, 1976, 150 p.

HEBERT, Pierre, *Jacques Poulin. La création d'un espace amoureux*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1997, 205 p.

JONES, Jim, *Use My Name. Jack Kerouac's Forgotten Families*, Toronto, ECW Press, 1999, 203 p.

LAMOUREUX, Diane, *Entre le féminin et le féminisme*, Québec, Laboratoire d'études politiques et administratives de l'Université Laval, 1991, 37 p.

LINTVELT, Jaap, Richard Saint-Gelais, Will Verhoeven et Catherine Raffi-Bérout (dir.), *Roman contemporain et identité culturelle en Amérique du Nord*, Montréal, Éditions Nota bene, 1998, 362 p.

OPHIR, Anne, *Regards féminins. Condition féminine et création littéraire*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1976, 248 p.

PARADIS, Suzanne, *Femme fictive, femme réelle. Le personnage féminin dans le roman féminin Canadien-français 1884-1966*, Ottawa, Garneau, 1966, 330 p.

POULIN, Jacques, *La tournée d'automne*, Montréal, Leméac, 1993, 190 p.

ROY, Gabrielle, *De quoi t'ennuies-tu Eveline ?*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1984, 122 p.

SAINT-MARTIN (DIR.), Lori, *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, Tome II, Montréal, XYZ éditeur, 1992, 194 p.

SMART, Patricia, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, coll. « essai », Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988, 337 p.

STARER, Jacqueline, *Les écrivains Beats et le voyage*, Paris, Didier, 1977, 273 p.

STARER, Jacqueline, *Chronologie des écrivains Beats jusqu'en 1969*, Paris, Didier, 62 p.

VIGNEAULT, Guillaume, *Carnets de naufrage*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2000, 272 p.

Thèses

BEAULIEU, Jean-Marie, « Les suicides de babyboomers (sic) québécois, au mitan de la vie », Thèse de maîtrise, Québec, Université Laval, 155 p.

DUSSAULT, Renald, « Recherche d'identité et perception de l'espace dans cinq romans de Claude Jasmin », Thèse de maîtrise, Québec, Université Laval, 1976, 284 p.

GODIN, MARC-ANTOINE, « Dérapages » suivi de « Vers une définition du roman de la route », Mémoire de maîtrise, Montréal, Département de langue et littérature françaises, Université McGill, mars 1999, 95 p.

LEIGH-ANNE MOORE, Monica, « Coming and Going : The Effects of Displacement in Novels by Atwood, Poulin, Robin, Urquhart », Thèse de maîtrise, London, The University of Western Ontario, août 1999, 118 p.

SORMANI-DASSE, Martine, « Le voyage dans l'œuvre romanesque de Claude Jasmin », Thèse de maîtrise, Winnipeg, Université du Manitoba, 1976, 81 p.

ROBERTS, Paula Ann, « La dualité dans l'œuvre de Jacques Poulin », Thèse de doctorat, Toronto, University of Toronto, 1997, 285 p.

Articles

ANCTIL, Pierre, « Jack Kerouac anachronique », *Voix et images*, vol. XIII, n° 3, printemps 1988, p. 408-412.

CHASSAY, Jean-François et Katherine Roberts, « Entretien avec Monique Larue », *Voix et Images*, vol. XXVIII, n° 2 (83), hiver 2003, p. 13-29.

DION, Robert, « L'instinct du réel : fuites et retours dans *Les faux fuyants*, *Copies conformes* et *La démarche du crabe* de Monique LaRue », *Voix et images*, vol. XXVIII, n° 2 (83), hiver 2003, p. 30-45.

KEARL, Michael C. et Lisbeth J. Hoag, "The Social Construction of the Midlife Crisis : A Case Study in the Temporalities of Identity", *Sociological inquiry*, Vol. 54, number 3, Summer 1984, p. 279-300.

LAROCHE, Maximilien « Sentiment de l'espace et image du temps chez quelques écrivains québécois », *Voix et images du pays*, vol. 7, 1973, p. 167-182.

LARUE, Monique, « Entre deux livres : Go Alone! », *Liberté*, vol. XXXIII, n° 2 (194), avril 1991, p. 86-91.

L'HÉRAULT, Pierre, « *Volkswagen Blues* : traverser les identités », *Voix et images*, vol. VX, n° 1, automne 1989, p. 28-42.

MIRAGLIA, Anne-Marie, « Le récit de voyage en quête de l'Amérique », *Dalhousie French Studies*, vol. 23, Automne-Hiver 1992, p. 29-34.

MULHOLLAND, Kate, « Entrepreneurialism and the Self-Made Man » in Collinson, David L. et Jeff Hearn (dir), *Men as Managers, Managers as Men, Critical perspectives on Men Masculinities and Management*, Thousand Oaks : Sage, p. 123-149.

POTEET, Maurice, « Présentation », *Voix et images*, vol. XIII, n° 3, printemps 1988, p. 376-379.

SANDFORD, Charles L., "Woman's place in American Car Culture", *Michigan Quarterly Review*, Vol. 19, number 4, Fall 1980, p. 532-547.

SUHONEN, Katri, « Avancer à reculons : une nouvelle trajectoire pour l'identité masculine dans *La démarche du crabe* de Monique LaRue », *Voix et Images*, vol. XXVIII, n° 2 (83), hiver 2003, p. 73-85.

TRUDEL, Brigitte, « Faire cavalier seul. Entrevue Bernard Arcand », *Revue Notre-Dame*, Mars 2006, p. 16-26.

WICKMAN, Jan, "Masculinity and female bodies", *NORA (Nordic Journal of Women's Studies)*, Vol.11, number 1, 2003, p. 40-54.

Articles de journaux

ANONYME, *La Presse*, 29 mai 1965, p.2.

BÉRUBÉ, Stéphanie, « Une histoire de Guillaume Vigneault au grand écran », *La Presse*, 19 juin 2003, p. C7.

COMTOIS, Maurice, *Le Devoir*, 8 février 1975, p. 20.

DANSEREAU, Claude, « Situation du nouveau roman de Claude Jasmin : "Pleure pas, Germaine" », *Le Devoir*, 5 juin 1965, p. 12.

MARCOTTE, Gilles, « Lettre ouverte à Claude Jasmin, romancier (sic) », *La Presse*, 19 juin 1965, p. 6.

JASMIN, Claude, *Le Quartier Latin*, 27 janvier 1966, p.3.

VERMOT-DESROCHES, Paule, « Guillaume Vigneault, Ma cabane au fond des bois », *La Presse*, 1 août 2004, p. Lectures 7.

Sites/pages Web

DESFOSSÉS, Corinne et Marie-France Martin, « Le marché du travail au Québec en 2005 », *Institut de la statistique du Québec*, http://www.stat.gouv.qc.ca/publications/remuneration/pdf2006/TR_Fev06.pdf, page Web consultée le 6 avril 2006.

DIRKS, Tim, *The Greatest Films*, <http://www.filmsite.org/baby.html>, page Web consultée le 11 mars 2006.

Éditions du Boréal, « Guillaume Vigneault, *Chercher le vent* », http://www.editionsboreal.qc.ca/fr-result_isbn.php?ISBN=2-7646-0223-5, page Web consultée le 6 avril.

L'Encyclopédie de l'Agora, « Beat Generation », http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Beat_Generation, page Web consultée le 13 avril 2006.

Jack Kerouac Official Web Site, <http://www.jackkerouac.com/about/bio.htm> , page Web consultée le 13 avril 2006.

MAYER, Kurt Albert, 'Where are we going, man?' 'I don't know but we gotta go.' *Jack Kerouac's "On the Road"*, Vienna University, 1986, <http://www.univie.ac.at/Anglistik/easyrider/data/kamkerouac.htm>, page Web consultée le 13 avril 2006.

MARCOTTE, Gilles, *Bio-bibliographie*, Les Éditions du Boréal, 2004, <http://www.editionsboreal.qc.ca/fr-bio.php?file=376>, page Web consultée le 30 avril 2006.

MAROLLEAU, J., *Fédération française des échecs*, cité sur le site des la *Fédération québécoise des échecs*, <http://www.fqechecs.qc.ca/index.php?typ=actu&type=26>, page Web consultée le 16 mars 2006.

NOBERT, Yves « Éducation », *Données sociales du Québec*, Édition 2005, http://www.stat.gouv.qc.ca/publications/conditions/pdf2005/donn_sociale05c4.pdf, page Web consultée le 6 avril 2006.

PATERSON, Janet M, *Ni l'un, ni l'autre: l'ambivalence du discours de l'hétérogène dans Volkswagen Blues*, *University of Toronto Quarterly* - Volume 63 Number 4, Summer 1994. http://www.utpjournals.com/jour.ihtml?lp=product/utq/634/634_paterson.htm

PEAN, Stanley, « Nelly Arcan : les hommes qui passent maman », *Le Libraire* <http://www.lelibraire.org/article.asp?cat=10&id=8>, page Web consultée le 30 avril.

STARER, Jacqueline, « Les femmes de la Beat Generation et la poésie. Portrait d'un groupe qui n'en est pas un », *Écrits... Vains ?*, http://ecrits-vains.com/points_de_vue/beat.htm, page Web consultée le 17 avril 2006.