

Université de Montréal

Corps, identité et féminité chez Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche

par

Marie-Claude Dugas

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de M. A.

en littératures de langue française

Août 2010

© Marie-Claude Dugas, 2010

Université de Montréal

Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Corps, identité et féminité chez Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche

présenté par :

Marie-Claude Dugas

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Catherine Mavrikakis, président-rapporteur

Andrea Oberhuber, directrice de recherche

Martine-Emmanuelle Lapointe, membre du jury

RÉSUMÉ

Dans une société qui assiste à la confusion des territoires du privé et du public, le culte du corps et la valorisation de normes esthétiques féminines semblent littéralement envahir l'espace narratif et magnifier le dualisme entre l'être et le paraître. Il va sans dire que cette nouvelle façon de penser et de concevoir le corps, notamment le corps féminin, a une incidence sur l'écriture des femmes contemporaines. Intimement lié à la construction identitaire du sujet, le corps *incarne* dans les œuvres littéraires une nouvelle « féminité » dont le présent mémoire vise à explorer les paramètres littéraires, psychanalytiques et sociologiques.

C'est dans le contexte d'une corporalité reconfigurée que l'inscription de la triade corps/identité/féminité dans les textes littéraires de Nelly Arcan et de Marie-Sissi Labrèche sera étudiée par l'analyse d'œuvres significatives publiées au début de ce troisième millénaire : *Putain* et *À ciel ouvert*, d'une part, *Borderline* et *La Brèche*, d'autre part. Le corps est au cœur de la quête identitaire des protagonistes présentées dans ces récits. Mais ce corps s'érigeant souvent en obstacle devient le lieu d'une difficile image de soi et contribue à renforcer l'agentivité négative, soit cette incapacité du sujet à tracer son avenir de manière positive, contre laquelle se battent les personnages féminins tout au long de la narration. C'est à ce propos que la position ambivalente des deux auteures est représentative des questions de filiation qui marquent la littérature contemporaine.

Mots clés : Corps, identité féminine, relations mère-fille, écriture des femmes, intertextualité, filiation.

ABSTRACT

In a society in which boundaries between the private and the public are confused, body worship and the prizing of women's beauty standards seem to pervade fiction and magnify the dualism between being and appearing. The new way of thinking about and conceiving the body, the female body in particular, has certainly had an effect on contemporary women's writing. Inasmuch as the body is entwined with the formation of the protagonist's identity, it embodies a new femininity in literary works, of which this master's thesis strives to explore the literary, psychoanalytical and sociological parameters.

In the context of a remapped corporality, this thesis studies the body, identity and femininity in four contemporary novels: *Putain* and *À ciel ouvert* by Nelly Arcan, and *Borderline* and *La Brèche* by Marie-Sissi Labrèche. Although the body is at the heart of the protagonists' search for identity, it also often constitutes a hurdle for them, resulting in a bad self-image and reinforcing the protagonists' negative agency against which all the female characters are struggling. The authors' ambivalent positions on this matter are representative of the filiation issues characterizing contemporary fiction.

Key words: Body, female identity, mother-daughter relationships, women's writings, intertextuality, filiation.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
1. La construction du sujet féminin chez Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche	5
1.1 Le lien mère-fille et la construction identitaire	5
1.2 Corporalité et expression de soi	24
1.2.1 Image et perception de soi	27
1.2.2 Sexualité et pouvoir	30
1.3 Jeux de regards	38
1.3.1 Le regard masculin	38
1.3.1.1 Le regard du père	39
1.3.1.2 Le morcellement du corps	46
1.3.2 Le regard féminin	58
1.3.2.1 Le regard complice	58
1.3.2.2 Le regard critique	62
2. Références intertextuelles, héritage et filiation	68
2.1 Intertextualité et héritage	68
2.1.1 Références savantes et références populaires	69
2.1.2 Réécriture de contes pour enfants et reconstitution de stéréotypes sexistes	80
2.1.2.1 Les contes de fées	82
2.1.2.2 Les contes de mise en garde	91
2.2 Questions de filiation	94
2.2.1 Un sexe en héritage	95
2.2.2 La lignée tragique de Sissi/Kiki	97
CONCLUSION	100
ANNEXE I	105
ANNEXE II	106
ANNEXE III	107
ANNEXE IV	108
BIBLIOGRAPHIE	109

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- ACO* Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, 2007.
- B* Marie-Sissi Labrèche, *Borderline*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 2003 [2000].
- HLM* Marie-Sissi Labrèche, *La Lune dans un HLM*, Montréal, Boréal, 2006.
- LB* Marie-Sissi Labrèche, *La Brèche*, Montréal, Boréal, 2002.
- P* Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Seuil, 2001.

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à ma directrice, madame Andrea Oberhuber, pour sa générosité et son professionnalisme.

Je remercie également P.D., C. D. et J.K.

Enfin, merci à N.C., S.B., J.B. et H.B.

INTRODUCTION

« Le corps, la sexualité, la pornographie, l'inceste ou la prostitution sont devenus des sujets et des décors familiers de la littérature contemporaine et les femmes semblent avoir initié le courant¹ ». Tel est le constat que pose en 2002 Christian Authier dans son essai *Le nouvel ordre sexuel*, en faisant référence aux publications récentes de Catherine Millet, Virginie Despentes et Catherine Breillat, notamment. S'il est vrai que, depuis quelques années, le corps et le sexe, la sexualité et les identités sexuelles sont plus que jamais au cœur de bon nombre de textes de femmes auteurs, ces interrogations ne sont pas une exclusivité française, comme en témoignent les œuvres de Nelly Arcan et de Marie-Sissi Labrèche. Dans leurs récits, le corps constitue le point névralgique à partir duquel est soulevée l'« éternelle » question de l'identité féminine.

Dans une société qui assiste à la confusion des territoires du privé et du public, le culte du corps et la valorisation de normes esthétiques féminines semblent littéralement envahir l'espace narratif et magnifier le dualisme entre l'être et le paraître. Il va sans dire que cette nouvelle façon de penser et de concevoir le corps, notamment le corps féminin, a une incidence sur l'écriture des femmes contemporaines. Intimement lié à la construction identitaire du sujet, le corps *incarne* dans les œuvres littéraires une nouvelle féminité dont il s'agit, dans ce mémoire, d'explorer les paramètres littéraires, psychanalytiques et sociologiques. En outre, il y a lieu de se demander ce qu'il advient des représentations du corps comme siège de l'identité de l'individu, comme lieu de filiation également, à une époque où on peut le modeler à volonté en fonction des attentes et des contraintes, des normes et des divers discours sociaux.

¹ Christian Authier, *Le nouvel ordre sexuel*, Paris, Bartillat, 2002, p. 13.

C'est dans le contexte d'une corporalité reconfigurée que ce mémoire vise à explorer l'inscription de la triade corps/identité/féminité dans les textes de Nelly Arcan et de Marie-Sissi Labrèche, deux auteures de plus en plus commentées par la critique littéraire, en s'appuyant sur des œuvres significatives publiées au début de ce troisième millénaire : *Putain*² et *À ciel ouvert*³, d'une part, *Borderline*⁴ et *La Brèche*⁵, d'autre part. Le choix de ce corpus appartenant à « l'extrême contemporain » s'est établi principalement en fonction de la place centrale qu'occupe le corps féminin dans les quatre œuvres à l'étude et de la réflexion particulière que les auteures proposent sur l'identité et la subjectivité féminines. Chez Marie-Sissi Labrèche, l'unité que constituent *Borderline* et *La Brèche* a motivé notre choix. Pour ce qui est des textes de Nelly Arcan, nous avons tenu compte d'une œuvre du début et de la « fin » de sa carrière littéraire, des œuvres charnières⁶. Les romans s'articulent autour d'un « je » autodiégétique, sauf *À ciel ouvert*, dont la problématique est sous-tendue par les mêmes préoccupations que les trois autres romans : la difficile édification de l'identité des personnages féminins. Comme notre analyse n'est pas soutenue par une lecture autobiographique des œuvres, la différence de point de vue narratif n'a pas été considérée dans l'élaboration du corpus.

La féminité chez Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche semble réduite à la corporalité. L'enveloppe charnelle est au cœur de la quête identitaire des protagonistes présentées dans leurs récits. Mais ce corps s'érigeant souvent en obstacle devient le lieu d'une difficile image de soi et contribue à renforcer l'agentivité négative, soit cette incapacité du sujet à tracer son avenir de manière positive, contre laquelle se battent les personnages féminins tout au long de la narration. C'est à ce propos que la position ambivalente des deux auteures est représentative des questions de filiation qui marquent la littérature contemporaine.

² Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Seuil, 2001. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *P*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

³ Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, 2007. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ACO*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁴ Marie-Sissi Labrèche, *Borderline*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2003 [2000]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *B*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁵ Marie-Sissi Labrèche, *La Brèche*, Montréal, Boréal, 2002. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LB*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁶ Au moment d'établir notre plan de mémoire, le dernier roman de Nelly Arcan était *À ciel ouvert*. *Paradis clé en main* a été publié après le suicide de l'auteure, survenu en septembre 2009.

Cette filiation renvoie à la place du sujet dans son réseau familial mais aussi au double legs du féminisme et d'une tradition d'écriture au féminin.

La mise en dialogue d'Arcan et de Labrèche est structurée en deux chapitres : la construction du sujet féminin d'abord, puis les questions d'héritage et de filiation. Le premier chapitre traite de la subjectivité des narratrices en rapport avec une corporalité fixée par les images (familiales et sociales) et la mise en scène de soi, par la conceptualisation de trois principaux enjeux. Dans un premier temps, nous procédons à l'analyse du lien mère-fille, pivot, s'il en est un, de l'identité féminine, abordé dans la perspective de l'agentivité⁷. Dans un deuxième temps, nous nous intéressons à la corporalité et à l'expression de soi, en examinant la question de la réification des personnages féminins développés par les deux auteures. Finalement, la troisième partie de ce chapitre est consacrée au jeu des regards, c'est-à-dire à la mise en lumière des rapports de pouvoir qui interviennent entre la personne qui regarde et celle qui est regardée, le regard de l'homme sur la femme et le double regard complice et critique des femmes elles-mêmes. Puis, le second chapitre porte sur les références intertextuelles, l'héritage et la filiation. À travers la bibliothèque imaginaire et les références intertextuelles, notamment celles aux contes pour enfants (contes de fées et contes de mise en garde) qui s'entrelacent dans les romans à l'étude, nous examinons l'héritage culturel qui se dégage afin d'observer de quelle manière les intertextes renforcent ou transforment le discours des protagonistes, et comment ils jettent un éclairage nouveau sur la narration. Nous nous attachons ensuite à cerner la place des personnages féminins par rapport à leurs origines, l'empreinte filiale qu'ils portent en eux s'inscrivant à la fois dans une généalogie familiale et littéraire.

Outre les ressources de l'analyse littéraire, les approches théoriques liées à l'écriture des femmes et aux *gender studies*, à la philosophie du corps et à la psychanalyse ont été mobilisées. Plus spécifiquement, la lecture des œuvres s'est étayée, entre autres, sur les ouvrages de Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich⁸ ainsi

⁷ Nous expliquons la notion d'agentivité dans le premier chapitre. Retenons pour l'instant que le terme réfère à la capacité de l'individu à se prendre en charge et à faire preuve d'autonomie dans les actions qu'il pose.

⁸ Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, *Mères-filles : une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002.

que de Lori Saint-Martin⁹ pour l'analyse des relations mère-fille, ceux de Michela Marzano¹⁰ et de Susan Bordo¹¹ sur le corps et l'image corporelle féminine dans l'espace social et de John Berger¹² qui a nourri notre réflexion sur le regard. Quant au chapitre concernant l'héritage et la filiation, il se fonde sur les travaux d'Antoine Compagnon¹³ au sujet du travail de citation, puis de Dominique Viart¹⁴ sur la question de la filiation dans la littérature contemporaine, notamment. L'analyse des références intertextuelles aux contes de fées a été alimentée, entre autres, par les travaux de Bruno Bettelheim¹⁵. Ces diverses approches nous ont permis de dégager, par la mise en parallèle des textes littéraires et du contexte social, les modalités narratives d'une « nouvelle » écriture au féminin telle qu'elle se manifeste au Québec en ce début de XXI^e siècle et de poser les bases d'une mise en contexte des œuvres littéraires dans le champ actuel de l'écriture des femmes.

⁹ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota Bene, 1999.

¹⁰ Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2007.

¹¹ Susan Bordo, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*, Los Angeles, University of California Press, 2003 [1993].

¹² John Berger, *Voir le voir*, traduit de l'anglais par Monique Triomphe, Paris, Éditions Alain Moreau, coll. « Textualité », 1976.

¹³ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

¹⁴ Dominique Viart, « Les filiations littéraires », dans Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris-Caen, Minard, coll. « Lettres modernes », 1999.

¹⁵ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, coll. « Pocket », 1976.

1. La construction du sujet féminin chez Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche

Les romans de Nelly Arcan et de Marie-Sissi Labrèche portent sur des histoires de femmes ; la leur, puis, de façon plus ou moins implicite, celle de leur ascendance maternelle. Dans la présente partie, nous exposerons d'abord les fondements théoriques qui permettent de conceptualiser la question du lien mère-fille dans une perspective d'agentivité. Puis, nous proposerons une analyse des relations mère-fille telles qu'exposées dans les romans de notre corpus et examinerons ensuite de quelle façon ils influencent le rapport qu'entretiennent les protagonistes avec leur corps et leur accession à la subjectivité.

1.1 Le lien mère-fille et la construction identitaire

Depuis que Freud a souligné l'importance du stade préœdipien chez les filles¹⁶, maints spécialistes ont insisté sur les effets déterminants de cette phase préverbale du lien exclusif avec la mère dans le développement individuel des femmes. L'étape de différenciation qui suit normalement la symbiose que connaît l'enfant avec sa mère constitue un processus normal et souhaitable dans l'évolution de l'individu. Or cette séparation, devant ouvrir la voie à l'enfant vers l'autonomie, représente un surcroît de difficulté pour la fille qui doit à la fois s'identifier à son parent de même sexe et s'en démarquer. En outre, bien que l'importance du lien mère-fille semble faire l'unanimité auprès de théoriciennes¹⁷ qui s'intéressent au sujet, le stade de détachement décrit par Freud comme un effet du complexe de castration¹⁸ menant à la forme féminine du complexe d'Œdipe a fait l'objet de

¹⁶ Voir à ce sujet Sigmund Freud, « Sur la sexualité féminine », dans *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1972 (1969), p. 139-155 ; Sigmund Freud, « La féminité », dans *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1984, p. 150-181.

¹⁷ Adrienne Rich et Jane Flax, entre autres.

¹⁸ Freud, dans « Sur la sexualité féminine », *loc. cit.*, p. 143, décrit les effets du complexe de castration chez la femme : « La femme reconnaît le fait de sa castration et avec cela elle reconnaît aussi la supériorité de l'homme et sa propre infériorité mais elle se révolte aussi contre cet état de choses désagréable. »

nombreuses remises en cause. En effet, des féministes comme Luce Irigaray, par exemple, déplorent le fait que les rapports mère-fille présentés dans la théorie freudienne soient chargés de négativisme, et prônent un changement de perception, une sorte de « réhabilitation » de la mère. En fait, actuellement, la qualité d'un lien sain et stable avec la mère est reconnue comme un élément essentiel à la création identitaire des filles. Jane Flax décrit la question en ces termes : « *The symbiotic bond provides grounding, the sense of ontological security, on which the infant can rely as it moves out of the symbiotic orbit into differentiation and exploration of the outside world*¹⁹ ». Elle poursuit, au sujet de l'attitude souhaitable de la mère : « *In order to be adequate, the mother must be emotionally available to the child in a consistent, reasonably conflict-free way*²⁰ ». À cet égard, des féministes comme Irigaray en France et Adrienne Rich aux États-Unis avancent que pour protéger et bonifier le lien mère-fille, si essentiel au bien-être et à l'autonomie des femmes, les mères doivent offrir elles-mêmes une représentation positive de la féminité plutôt que de renforcer l'image de la femme inférieure à l'homme mise de l'avant dans le discours freudien. En d'autres termes, en proposant à leur fille un modèle de femme autonome et affranchie de l'autorité masculine, les mères éviteraient à leurs filles de succomber à l'envie du pénis (ou à l'envie du pouvoir, dirions-nous aujourd'hui) découlant des rapports inégalitaires entre le père et la mère. Au fond, la difficulté des rapports mère-fille relèverait surtout du fait que la fille reproche à sa mère son abnégation de soi, sa soumission au pouvoir patriarcal, comme le souligne Adrienne Rich :

Nombre de filles nourrissent une colère à l'égard de leurs mères parce qu'elles ont trop volontiers et trop passivement accepté *tout ce qui arrive*, que la mère joue le rôle de victime non seulement humilié, mais encore mutilé la fille qui l'observe, en essayant de découvrir les indices qui lui signaleront ce que c'est qu'être une femme²¹.

¹⁹ Jane Flax, « The Conflict between Nurturance and Autonomy in Mother/Daughter Relationships and within Feminism », *Feminist Studies*, vol. 4, n° 2, juin 1978, p. 173.

²⁰ *Ibid.*, p. 174.

²¹ Adrienne Rich, *Naître d'une femme : la maternité en tant qu'expérience et institution*, Paris, Denoël/Gonthier, 1980, p. 241.

Au sujet du passage déterminant de l'état passif à l'état actif, Rich poursuit :

En tant que filles, nous avons besoin de mères qui veuillent leur propre liberté et la nôtre. Nous ne devons être vassales ni du refus de soi, ni de la frustration d'une autre femme. La qualité de la vie de la mère – qu'elle soit fortifiée ou sans défense – est le legs majeur qu'elle puisse faire à sa fille ; car une femme qui peut croire en elle-même, qui est une combattante et qui continue à lutter pour la création, autour d'elle, d'un espace vivable, démontre à sa fille que ces possibilités existent²².

Ce serait donc sur les assises de modèles féminins libres et autonomes, de mères-sujets, que les filles accéderaient à l'agentivité²³, cette capacité à se prendre en charge et à tracer son destin de façon positive. La notion d'agentivité que Shirley Neuman définit comme : « *the capacity to act in autonomous ways, to affect the social construction of one's subjectivity and one's place and representation within the social order*²⁴ », se manifeste dans l'aptitude du sujet à devenir conscient de son oppression, puis à se prendre en charge, à agir de façon autonome pour échapper à sa condition. Il s'agit, en quelque sorte, de sa capacité à transgresser l'ordre établi, « une interruption ou un renversement des régimes régulateurs²⁵ », le « pouvoir de résister au pouvoir²⁶ ». Dans son mémoire de maîtrise, Sara-Lise Rochon explique que « [p]our arriver au statut d'agente, la femme doit s'autodéfinir en fonction de ses

²² Adrienne Rich, *op.cit.*, p. 245.

²³ Le terme *agentivité* est l'équivalent français proposé par Barbara Havercroft pour traduire le terme anglais *agency*. Au Québec, ce mot semble passé dans l'usage (restreint), mais dans les versions françaises d'ouvrages de Judith Butler, qui a beaucoup écrit sur ce concept et à qui on se reporte généralement lorsqu'il est question d'agentivité, on traduit *agency* par *capacité d'agir*. Les notes sur la traduction de *Trouble dans le genre* expliquent ce choix et donnent la liste des autres équivalents qu'on trouve pour *agency*, avec leurs nuances.

²⁴ Shirley Neuman, « ReImagining Women: An Introduction », dans Shirley Neuman et Glennis Stephenson (dir.), *ReImagining Women: Representations of Women in Culture*, Toronto, University of Toronto Press Incorporated, 1993, p. 10.

²⁵ Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2005 [1990], p. 50.

²⁶ *Ibid.*, p. 21.

propres désirs et valeurs et non pas selon les limites de genre²⁷ », ou selon les impératifs sociaux souvent réducteurs en matière de féminité. À titre de premier modèle féminin pour sa fille, la mère aurait donc, par la qualité du lien qu'elle tisse avec sa progéniture de sexe féminin, une ascendance dans la capacité de la fille à accéder à l'agentivité.

Le concept socio-philosophique d'agentivité, développé, entre autres, par Judith Butler, a été repris et appliqué au champ littéraire par plusieurs critiques littéraires, notamment par Barbara Havercroft pour l'analyse de *Putain* dans un article intitulé « *(Un)tying the Knot of Patriarchy: Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan*²⁸ ». Havercroft contextualise la quête de subjectivité et d'agentivité des personnages féminins dans la littérature québécoise. Elle affirme que l'écriture, surtout l'écriture autobiographique, joue un rôle dans cette recherche, entreprise d'abord par le rejet des contraintes familiales, religieuses et sociales, puis par le refus des normes patriarcales associées à ces trois « institutions ». Enfin, cette quête devrait se conclure par l'émancipation des héroïnes. Ce schéma en vigueur il y a trente ans se perpétuerait aujourd'hui, malgré les progrès réalisés au fil des mouvements féministes. À cet égard, on constate que les personnages féminins présentés dans les œuvres d'Arcan et de Labrèche correspondent à la description de Barbara Havercroft, dans la mesure où ils tentent de se soustraire à l'oppression d'un milieu familial et social (religieux aussi pour la narratrice de *Putain*) pour devenir des sujets agissants. La critique décrit également dans son article la stratégie discursive de la répétition, partie intégrante du concept d'agentivité, sur lequel elle fonde son analyse de *Putain*, plus particulièrement sur l'agentivité telle qu'entendue par Judith Butler. Havercroft se sert du concept de répétitions performatives dans le discours pour analyser les stratégies textuelles à l'œuvre dans *Putain*. Ses travaux fournissent des instruments de réflexion que nous pouvons appliquer dans l'analyse des quatre œuvres qui composent notre corpus principal. En effet, les femmes mises en récit par

²⁷ Sara-Lise Rochon, *De la soumission à l'émancipation : la quête d'agentivité des héroïnes de « La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil » et de « Piège pour Cendrillon » de Sébastien Japrisot*, Mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa (Canada), 2008, p. 25.

²⁸ Barbara Havercroft, « (Un)tying the Knot of Patriarchy: Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan », *Auto/biography in Canada*, Toronto, Wilfrid Laurier University Press, 2005, p. 207-234.

Arcan et Labrèche sont prisonnières d'une situation de sujétion et tentent une prise de possession de soi, une transgression par rapport à l'ordre établi, par des actions qui, bien qu'elles visent l'amélioration de leur position, leur « libération », leur transformation en sujet autonome, n'atteindront pas nécessairement ces objectifs. La prise de parole et l'expression de la dissidence face à l'autorité constituent bien une étape déterminante dans le processus qui mène à l'agentivité, mais ces actions ne semblent pas conduire les protagonistes à la subjectivation. En effet, elles demeurent assujetties à des circonstances extérieures émanant d'un ordre social, moral ou familial dont elles n'arrivent pas à se libérer. Les conclusions des quatre œuvres témoignent plutôt d'une agentivité négative, c'est-à-dire de l'inaptitude des personnages féminins à intervenir sur leur destin de façon concrète et favorable. C'est le corps, au cœur des interrogations identitaires et des actions posées par les protagonistes qui est le moteur de l'agentivité négative manifestée dans ces récits.

Revenons plus précisément à la question des rapports mère-fille, qui, sur le plan littéraire, ont longtemps été absents du discours scientifique et culturel²⁹. En revanche, depuis une trentaine d'années, grâce notamment à la contribution de la pensée féministe, nous constatons un foisonnement d'ouvrages consacrés aux liens qu'entretiennent les filles avec leur mère et ceux que tissent les femmes entre elles. Si le rejet de la mère, plus précisément de sa complicité avec le système patriarcal, a marqué l'écriture au féminin des années soixante-dix, une autre voix a émergé quelques années plus tard, qui proposait une revalorisation du statut maternel, enjoignant les femmes à poser un regard différent sur la mère et la maternité, et à adopter diverses positions. Selon Karen Gould³⁰, certains récits de femmes des années quatre-vingt, influencés par une pensée féministe favorisant une multiplicité discursive, mettent en scène des personnages de mère-sujet, de mères qui s'expriment et se détachent des visions polarisées entre la « mère idéalisée » et la marâtre. Ces écrivaines³¹ ont présenté une vision nuancée et novatrice de la figure de la mère et de la maternité, cessant de pointer l'influence négative des génitrices sur l'autonomie de leurs filles. Malgré cette percée de la mère-sujet, nous ne saurions

²⁹ Voir à ce sujet Adrienne Rich, *Naître d'une femme*, op. cit.

³⁰ Karen Gould, « Refiguring the Mother : Quebec Women Writers in the 80s », *Revue internationale d'études canadiennes*, n° 6, automne 1992, p. 113-124.

³¹ Nicole Brossard, France Théoret, Monique LaRue et Élise Turcotte, par exemple.

nier que, jusqu'à aujourd'hui, la voix dominante chez les auteures québécoises est celle de la fille. La mère reste discrète et ne possède que rarement une voix narrative. D'ailleurs, selon Nathalie Morello et Catherine Rodgers, dans l'introduction de *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?*, le traitement du thème des relations mère-fille dans de nombreux textes de femmes contemporains fait saillir « la difficulté qu'éprouve la fille à se situer par rapport à la mère, et lorsque celle-ci est représentée, elle n'est plus source de créativité, mais de destruction³² ». En effet, comme le souligne Marianne Hirsch, tant que les femmes n'arriveront pas à assumer l'ambivalence qu'elles ressentent face au pouvoir et à l'autorité, il sera difficile pour les écrivaines d'adopter le point de vue de la mère, de mettre en scène une voix maternelle :

A reconceptualization of power, authority, and anger can emerge only if feminism can both practice and theorize a maternal discourse, based in maternal experience and capable of combining power and powerlessness, authority and invisibility, strength and vulnerability, anger and love. Only thus can the maternal cease to polarize feminists; only thus can it be politicized from within feminist discourse³³.

Les romans de Nelly Arcan et de Marie-Sissi Labrèche mettent en scène des mères silencieuses, qui n'ont pour ainsi dire pas atteint le statut de sujet. Dans certains de leurs récits, les conflits mère-fille sont poussés à leur paroxysme. La mère y est décrite comme un être sans envergure, une loque, un corps inerte, qui suscite chez les protagonistes des sentiments d'une extrême négativité, ainsi qu'un profond désir de dissociation. Elles éprouvent le besoin de se distancier de leur mère pour devenir des sujets autonomes, et le matricide symbolique qui permettrait à la fille de se prendre en charge et d'accéder à l'autonomie est très clairement évoqué par les deux auteures.

³² Nathalie Morello et Catherine Rodgers (dir.), *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?*, New York, Rodopi, 2002, p. 41.

³³ Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 167.

Si la relation mère-fille se révèle formatrice dans la vie d'une femme, si on admet que la construction identitaire des filles passe par le modèle maternel, dont il faut aussi se différencier pour accéder à la subjectivation, que peut-on dire des rapports mère-fille intenses et difficiles configurés dans les romans de Nelly Arcan et de Marie-Sissi Labrèche ? C'est ce que nous nous proposons d'explorer en analysant les représentations de la mère composées par les deux auteures, en fonction de l'influence et des incidences psychologiques que leurs relations négatives peuvent avoir sur la construction identitaire des personnages féminins qu'elles mettent en récit.

Dans *Putain*, la mère de la narratrice est décrite comme une larve, quelqu'un qui « ne parle pas et n'a sans doute jamais parlé » (*P*, 107). Elle est montrée comme une femme soumise à laquelle il manque « des ailes pour voler et une voix pour parler » (*P*, 107). Il s'agit d'une personne inadéquate, correspondant à la typologie de la mère « inférieure³⁴ », telle que définie par Nathalie Heinich et Caroline Eliacheff, suscitant chez sa fille des sentiments de honte et un désir de dissociation qui empêchent toute identification positive. C'est également une femme qui n'a pas pris sa place de parent. En ce sens, elle répond au type de la mère « défailante³⁵ » n'ayant pas assuré les besoins fondamentaux de sa fille (besoins de présence, de protection, de surveillance et de transmission) et ayant laissé le père s'occuper de sa fille. Parce qu'elle n'est pas en mesure de lui offrir un modèle d'identification favorable, elle met ainsi en péril sa construction psychique et sa marche vers l'agentivité. Il y a ici une sorte de blocage identificatoire dont le point de départ pourrait être l'un des drames de Cynthia : le sentiment d'avoir été rejetée par sa mère dès sa naissance.

Le mode de vie de la mère teinte également celui de la narratrice, et ce, même si cette dernière le dénonce. En effet, la mère et la fille passent leur vie dans un lit. S'affranchir, pour la narratrice, voudrait d'abord dire « sortir du lit » (*P*, 59). Toutes

³⁴ Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, *Mères-filles : une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 174. Dans cet essai, les deux auteures dressent un inventaire des modèles de relations difficiles qui peuvent s'installer entre une mère et sa fille, en puisant leurs exemples dans la fiction littéraire et cinématographique. Par l'analyse du lien mère-fille problématique de certains personnages célèbres, Eliacheff et Heinich dégagent une typologie des relations possibles en décrivant les processus de transmission des rôles et de construction identitaire.

³⁵ *Ibid.*, p. 209.

deux sont également soumises à la domination du père, décrit comme ayant d'abord été le client de la mère : « Ma mère [...] ne s'est prostituée qu'avec un seul homme, mon père [...] » (*P*, 33). Dans ce passage, la narratrice projette sur sa mère ses propres activités de prostitution, comme si la transmission des rôles se faisait de la fille vers la mère : la putain qui voit sa mère comme la prostituée de son père. Cette perspective double et ambivalente, ce rapport spéculaire entre la mère et la fille, souligne la confusion identitaire de la narratrice, qui a du mal à s'émanciper de l'image maternelle et est incapable de s'assumer comme une personne autonome.

En outre, la mère de la narratrice de *Putain* est quasi absente, c'est-à-dire qu'elle est là, mais elle végète. Ce thème de l'absence de la figure maternelle, du refoulement du maternel qu'on observe chez certaines romancières d'aujourd'hui traduit, pour Lori Saint-Martin, un profond malaise et constitue une manifestation du refus de la vie que mène la mère et de son destin. La critique soutient que, dans la littérature, « [l]es émancipées comme les traditionnelles, les ouvrières comme les grandes bourgeoises, toutes sont atteintes de la même maladie : la matrophobie³⁶ », soit la peur, pour une fille, de devenir sa mère. Adrienne Rich, qui développe la notion de matrophobie dans le texte fondateur *Naître d'une femme*³⁷, explique le malaise : « Pour des millions de filles, la mère représente celle qui leur a appris le compromis et, se détestant, elles s'efforcent de se libérer de celle qui leur a fatalement transmis les limitations et l'avalissement de la condition féminine³⁸ ». La narratrice de *Putain* s'inscrit dans cette tradition matrophobique. Elle refuse le destin maternel, son état larvaire, sa soumission. Elle rejette aussi son corps inadapté, témoin de son incapacité à se prendre en charge. Cynthia craint l'empreinte de sa mère qu'elle reconnaît en elle, et tente par divers moyens, dont la chirurgie esthétique, d'enrayer toute inscription du corps de sa mère dans le sien :

Et je dois me tenir droite pour retarder le moment où elle me rattrapera, sa scoliose qui prendra le dessus, me pliant en deux, sa bosse qui ira me

³⁶ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 56.

³⁷ Adrienne Rich, *op. cit.*

³⁸ Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 233.

penchant toujours plus sur le repassage à faire, mais il ne faut pas, pas question, pas déjà, surtout se tenir droite et porter de faux ongles [...] et du silicone pour mes lèvres, car pourquoi me résoudrais-je à vivre sans lèvres, pourquoi devrais-je exhiber cette fente par laquelle ne peut sortir que mon dégoût pour elle, oui, l'argent sert à ça, à se détacher de sa mère, à se redonner un visage à soi, à rompre avec cette malédiction de laideur qui se transmet salement au grand malheur des starlettes et des futures schtroumpfettes, des putains à venir [...] (*P*, 35).

Dans ce passage, la narratrice anticipe d'abord avec aversion l'apparition des attributs de sa mère sur son propre corps. Cette façon de faire siennes les caractéristiques physiques de sa génitrice – la scoliose de la mère qui plie la fille en deux – fait ressortir l'image d'une mère-miroir dans laquelle elle se reconnaît et renforce l'idée du glissement identitaire proposée précédemment. Adrienne Rich explique que la matrophobie serait la cause, non pas d'un glissement, mais d'une déchirure identitaire chez les femmes :

La matrophobie peut être considérée comme un éclatement des femmes, dans leur désir d'échapper une bonne fois à la tutelle de leurs mères, de devenir des individualités libres. La mère, nous la tenons pour la victime, pour la femme non libre, pour la martyre. Nos personnalités se mêlent et se surimpressionnent à celles de nos mères ; et notre effort désespéré pour savoir où finit la mère et où commence la fille nous fait nous livrer à un acte chirurgical radical³⁹.

Pour Cynthia, la reconnaissance des caractéristiques maternelles lui inspire le dégoût d'elle-même. L'argent constituera en fait un moyen d'affranchissement permettant de se détacher de la mère soumise, soit de payer un chirurgien qui lui façonnera un nouveau visage, un nouveau corps, exempts des repères maternels. Comme si la distinction souhaitée, l'autonomie, devait passer par la création de ce que la narratrice appelle « un visage à soi » (*P*, 35), par l'intervention du chirurgien, sans

³⁹ Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 234.

laquelle les deux visages et les deux identités sont confondus. Or la différenciation ne se passe qu'au niveau corporel et n'engage pas de réel travail intérieur qui ferait en sorte que la fille puisse développer une personnalité propre. De surcroît, comme le souligne Lori Saint-Martin, « [o]n ne se libère pas facilement de celle qu'on porte en soi⁴⁰ », et Cynthia se sent toujours liée à l'image de sa mère qu'elle souhaite fuir : « [...] il faudrait que je ne sois pas si moi-même, tellement ma mère, il faudrait que ma mère se tue [...] » (*P*, 53). Ce passage marque à la fois la confusion des identités de la mère et de la fille et l'impossibilité pour la narratrice de se libérer sans la disparition de la mère, d'où l'éclatement dont parle Rich.

Nelly Arcan reconduit ce que Monique LaRue nomme « l'invivable paradigme de la "maman et de la putain"⁴¹ » : « [...] elle s'est alourdie de moi à ses jupes qui la rendait mère et elle ne pouvait plus être la putain de personne maintenant qu'elle était mère » (*P*, 78). La narratrice constate ici que la maternité a privé sa mère de son pouvoir de séduction. Elle se sent responsable, coupable, d'avoir été à l'origine de la déchéance corporelle qu'elle perçoit chez sa mère, de son effacement de la sphère publique, de sa disparition du champ de vision du père, en quelque sorte : « [...] j'ai tué ma mère, je lui ai pris sa jeunesse et l'attention des hommes [...] je suis coupable de la laideur de ma mère et de la mienne aussi » (*P*, 80). Étrangement, le matricide symbolique évoqué ici n'a aucune valeur libératrice, la culpabilité prenant le dessus sur le soulagement.

Dans *À ciel ouvert*, bien que la question des rapports mère-fille n'occupe pas une grande place dans le roman, elle est sous-entendue, présentée comme en toile de fond. En effet, la question du glissement identitaire entre la mère et la fille est mise en exergue dans la composition du personnage de Rose, dont le nom est calqué sur celui de sa mère Rosine :

Rose était collée à sa mère par son prénom mais aussi par le corps ; comme sa mère, elle était faite en poire, petite et sans poitrine, étroite d'épaules au

⁴⁰ Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 56.

⁴¹ Monique LaRue, « La mère aujourd'hui », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 116, septembre 1982, p. 51-55.

bassin large, une poire qu'elle était parvenue à cacher en ne se laissant jamais aller mais qui ne demandait qu'un relâchement d'attention pour faire surface, mûrir, prendre le dessus ; elle savait que pour la contrer elle devrait se tenir en alerte par des régimes, la chirurgie, de l'exercice et éviter les grossesses [...] (ACO, 127).

La question de l'effacement, du dégoût de la trace corporelle de la mère est implicite dans tout le roman. Elle est à la source, dans une certaine mesure, de toute la thématique du roman : la négation du corps féminin réel, du sexe féminin hérité de la mère. La difficulté à se dégager du modèle maternel est également au cœur des problèmes de Rose, puisque la fonction de servitude a été léguée par la mère. En effet, Rose pratique le métier de styliste qui se situe dans la même lignée que celui de couturière exercé par sa génitrice, deux activités axées sur le service et la mise en valeur des autres femmes⁴².

Chez Marie-Sissi Labrèche, le rapport mère-fille est tout aussi conflictuel que chez Nelly Arcan, mais il revêt une autre forme. En effet, la mère de la narratrice souffre de troubles psychologiques. Elle correspond au type de la « mère défaillante » tel que présenté par Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich⁴³, une femme absente à sa fille comme à elle-même. Elle lui transmet un héritage génétique indésirable : la maladie mentale, qui la coupe du monde, la rend muette, impuissante, confinée au rôle de victime et faisant aussi en sorte que la narratrice sera prise en charge par sa grand-mère. Dans le récit, la transmission des rôles entre les deux femmes est rompue, puisque Sissi n'a pu vivre la période cruciale d'idéalisation de sa mère et elle a l'impression d'être invisible à son regard. La narratrice devient, en quelque sorte, la mère de sa mère. Cette pathologie filiale d'inversion des rôles⁴⁴ est relancée par la grand-mère qui met en garde Sissi, responsable de la surveillance de sa mère infantilisée : « Ne la laisse pas sortir. Elle risque de se faire frapper par une voiture » (B, 105). Par son refus de s'identifier à sa mère : « Je la recouvre de

⁴² Il est en outre intéressant de noter que le titre du deuxième chapitre du roman « Naître du même sexe », dans lequel il est question de Rose et de sa mère Rosine, fait écho au titre de l'ouvrage d'Adrienne Rich sur les relations mère-fille qui a nourri notre réflexion, *Naître d'une femme*, op. cit.

⁴³ Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, op. cit., p. 209.

⁴⁴ La narratrice du troisième roman de Marie-Sissi Labrèche parle d'un « rapport mère-fille inversé » (HLM, 108).

bestioles pour ne pas voir ce à quoi je pourrais ressembler plus tard. Je ne veux pas lui ressembler et je me bats. Tout ce qu'elle aime, je ne l'aime pas. Tout ce qu'elle fait, je ne le fais pas. Je ne veux pas être elle. [...] Je ne suis pas elle » (B, 31), Sissi s'affilie au mouvement de matrophobie décrit plus haut au sujet des personnages féminins des romans québécois. Par exemple, elle se lance dans une tirade de haine maternelle :

Je t'haïs, Mômman ! Je t'haïs, Mômman ! Si tu savais combien je t'haïs ! J'ai mal à mon nombril tellement que je t'haïs ! J'ai mal à ma naissance tellement que je t'haïs ! J'aurais dû me pendre avec le cordon ombilical dès que je suis sortie de ton ventre de folle ! J'aurais dû ! (B, 67).

Dans cet extrait, le matricide symbolique est renversé par un suicide/infanticide. La narratrice évoque son nombril – trace physique du lien maternel – comme source de souffrance et comme lieu mortifère dont la résection n'aurait été possible que dans la mort. En outre, Sissi souffre de l'absence psychologique de sa mère et craint de porter en elle sa maladie mentale. C'est pourquoi elle déploie toute son énergie à renier son lien maternel. Dans son article « A Wake for Mother: the Maternal Deathbed in Women's Fiction⁴⁵ », Judith Kegan Gardiner explique le difficile rapport d'identification des filles à leur mère, en l'opposant à celui des fils à leur père dans le mythe d'Œdipe : « *In the Oedipus myth, the son murders his father in order to replace him. Contrastingly, in the new woman's myth, the daughter "kills" her mother not to have to take her place⁴⁶* ». Elle ajoute : « *This dynamic is particularly clear in fictions which kill the heroin's mother in the course of the narrative⁴⁷* ». Dans *Borderline*, la mort de la mère n'a pas lieu, même si elle est souhaitée. Toutefois, celle de la grand-mère survient à la fin du récit dans une scène qui est fortement liée au travail identitaire de la narratrice et à la reconnaissance de sa filiation. Par ailleurs, alors que chez Nelly Arcan le refus du mode de vie maternel

⁴⁵ Judith Kegan Gardiner, « A Wake for Mother: the Maternal Deathbed in Women's Fiction », *Feminist Studies*, vol. 4, n° 2, juin 1978, p. 146-165.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 146.

⁴⁷ Judith Kegan Gardiner, *loc. cit.*, p. 146.

est, comme nous l'avons souligné, lié à l'oppression du système patriarcal, chez Marie-Sissi Labrèche, il est plutôt associé à la maladie mentale de la mère, à la pauvreté et à l'espace social acculturé dans lequel ont baigné son enfance et son adolescence. La force patriarcale s'insinue tout de même chez Labrèche, puisque le personnage de Kiki, dans *La Brèche*, affirme être le fruit d'un viol (LB, 37). De cet acte de domination masculine suprême pourraient découler les problèmes psychologiques de la mère. Force est de reconnaître cependant que la relation entre le mode de vie de la mère et la soumission au pouvoir patriarcal n'ont pas les mêmes résonances chez les deux auteures, l'oppression étant ressentie de façon plus intellectuelle chez Arcan et de façon plus viscérale chez Labrèche.

Le motif de la culpabilité observé chez Nelly Arcan intervient également chez Marie-Sissi Labrèche : « Tu rends folle ta mère ! » (LB, 40). L'accusation de la grand-mère de la narratrice de *La Brèche* revient comme un leitmotiv du début à la fin du récit. Selon Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich :

l'inévitable perception de la défaillance, réelle ou supposée, de la mère, entraîne chez la fille un sentiment de culpabilité, qui lui fait supposer qu'elle en est responsable alors qu'elle n'est responsable que de ne plus aduler sa mère, et de voir ses défauts – lesquels ne vont pas toujours jusqu'à la défaillance⁴⁸.

Dans les deux romans de Marie-Sissi Labrèche, la culpabilité est écrasante pour la narratrice⁴⁹. Françoise Couchard, dans *Emprise et violence maternelles*⁵⁰, explique que la fille, « semblable à sa mère, femme comme elle et future mère, [...] endossera plus que quiconque la responsabilité et la culpabilité des malheurs maternels⁵¹ ». Selon Couchard, « une des plus fortes manifestations de l'emprise

⁴⁸ Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 204.

⁴⁹ Dans *La lune dans un HLM*, Léa, la narratrice, tente d'exorciser cette culpabilité dans les lettres qu'elle écrit à sa mère pour s'en détacher : « j'ai décidé de t'écrire [...] pour me vider le cœur ; passer l'aspirateur dans les moindres recoins de mon être afin de t'extirper pour de bon » (p. 11).

⁵⁰ Françoise Couchard, *Emprise et violence maternelles*, Paris, Dunod, 1991.

⁵¹ Françoise Couchard, *op. cit.*, p. 126.

maternelle s'appuie sur l'image de la douleur supportée par la plupart des mères⁵² ». Ce sentiment est renforcé par l'attitude accusatrice de la grand-mère à l'égard de sa petite-fille.

Dans *La Brèche*, Tchéky représente une figure paternelle et la volonté de Kiki d'avoir un enfant de lui semble illustrer l'analyse de Flax au sujet des désirs œdipiens :

*Much of what psychoanalysts have traditionally interpreted as oedipal wishes – for example, the wish to have a baby with the father and with the analyst as a symbol of the father – have deeper roots in the preoedipal relationship with the mother. The wish to have a baby is also a wish to have a mother*⁵³.

Ce désir d'enfant, qui parcourt le texte et que le lecteur perçoit comme une manifestation de la dépendance affective de la narratrice, une façon de retenir son amant, marié et père de trois enfants, pourrait, selon la remarque de Flax, être en fait une transposition du désir de la narratrice, non pas de mater, mais d'être maternée. À cet égard, Adrienne Rich soutient : « La femme qui s'est ressentie "non dorlotée par la mère", peut être en quête de mères sa vie durant, peut même les quêter en des hommes⁵⁴ ». Quoiqu'il en soit, les carences affectives de Kiki l'amènent à solliciter incessamment l'attention et les marques d'amour. Toutefois, dans le récit, elle se heurte à la froideur de Tchéky : « il ne m'a jamais dit je t'aime (*LB*, 66) », se plaint-elle à plusieurs reprises. L'amant est également avare de sa présence, puisqu'il est déjà engagé dans une union conjugale et familiale. La relation de Kiki et de Tchéky est donc vouée à l'échec dès le début. Or Kiki se trouve en terrain connu, puisque ses rapports difficiles avec Tchéky constituent le prolongement de son lien problématique avec sa mère et avec son père réellement absent. L'amour sans retour qu'elle porte à sa mère et à son amant est lié à l'absence. Comme le souligne Freud, « [b]eaucoup de femmes qui ont choisi leur mari selon le

⁵² *Ibid.*, p. 125.

⁵³ Jane Flax, *loc. cit.*, p. 180.

⁵⁴ Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 240.

prototype paternel, ou lui ont donné la place du père, répètent sur lui dans le mariage leur mauvaise relation avec leur mère⁵⁵ ». Ceci expliquerait pourquoi Kiki se trouve extrêmement déstabilisée lorsque Tchéky lui dit qu'il l'aime. Habitée au manque d'attention, cette déclaration furtive et inattendue qu'elle reçoit de son amant la place dans une zone d'inconfort. En effet, depuis le début de leur liaison, elle s'efforce par tous les moyens de se faire aimer de son amant non disponible, comme elle a recherché, enfant, l'attention de sa mère absente. Cette relation équivoque entre Kiki et Tchéky nous amène à un autre élément du rapport mère-fille, à savoir la place du tiers.

Selon Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, la place du tiers dans le rapport mère-fille est déterminante. Il s'agirait de l'objet transitionnel permettant à l'enfant d'exister en dehors de sa mère. C'est lui qui assurerait la distance nécessaire entre la mère et la fille pour recréer un espace identitaire propre à chaque personne et réinstaurer la frontière entre la fille et les autres⁵⁶. Dans *Borderline*, le tiers n'est pas le père de Sissi, à peine évoqué dans le roman, mais Mémé, la grand-mère toute-puissante de la narratrice, son « cordon ombilical » (B, 139), celle qui la retient à sa mère, qui exerce sur la narratrice sa présence étouffante. Mémé fait aussi office de mère ; d'ailleurs, la narratrice confond souvent mère et grand-mère, parlant des deux femmes comme de ses « deux mamans » (B, 125). Ici, la question du glissement identitaire entre la mère, la grand-mère et la fille est posée, avec les difficultés de détachement qui en découlent. La relation triangulaire devient floue. D'une part, Sissi perçoit la mère et la grand-mère indistinctement, Mémé ayant pris la place de sa mère dans l'éducation de sa petite-fille ; d'autre part, Sissi agit parfois comme la mère de sa mère, nous l'avons vu, mais aussi comme la mère de sa grand-mère : « Je la laissais gagner, car elle aimait ça et elle souriait toute la soirée » (B, 138). Dans cette remarque, Sissi traite sa grand-mère comme une enfant qu'on veut protéger de toute contrariété. En d'autres termes, les rôles de la mère, de la fille et de la grand-mère ne sont pas fixés dans le roman, et si la narratrice discerne en elle l'empreinte de sa mère, elle y retrouve également la trace grand-maternelle : « On m'a toujours dit que j'avais les yeux de ma grand-mère [...] que j'avais le tempérament de ma

⁵⁵ Sigmund Freud, « Sur la sexualité féminine », *loc. cit.*, p. 144.

⁵⁶ Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 61-62.

grand-mère [...] le nez de ma grand-mère [...] je lui ressemble » (B, 141). Au sujet de la question du glissement identitaire, Judith Kegan Gardiner fait la remarque suivante :

*Without a firm individual identity, mother or daughter may react to the other's self, body, habits, or life-style as though they were her own. This tendency toward a confusion of ego boundaries is exacerbated by a society that defines women in terms of their bodies and physiological processes*⁵⁷.

Dans *Borderline*, Sissi constate les ressemblances physiques qui l'unissent à sa grand-mère. Elle reconnaît l'image de Mémé sur la sienne, comme le sceau de sa filiation.

Mémé tient aussi le rôle du père dans le triangle œdipien, par le pouvoir et la domination qu'elle exerce dans sa cellule familiale : « Ma grand-mère est comme Dieu » (B, 32), constate Sissi. L'aïeule éloigne les autres personnes qui pourraient occuper la place du tiers (père biologique et beau-père de Sissi) pour mieux asseoir son pouvoir. *Borderline* met l'accent sur les rapports entre femmes et sur l'investissement exclusif de Mémé sur sa fille et sa petite-fille. L'oblitération de l'élément masculin est récurrente dans tout le roman : absence du père biologique de Sissi, absence du mari de Mémé, absence relative du fiancé de la mère de Sissi, honni par la grand-mère, mais apprécié de sa petite-fille. Les hommes de ce réseau familial semblent exclus des liens filiaux, et ils sont soit effacés ou faibles, soit décrits comme des opposants. En effet, la grand-mère cultive la crainte du père biologique de Sissi : « Si t'es méchante comme ça, je vais appeler ton vrai papa, Papa Méchant. Il va t'emmener chez lui, là où il reste avec sa pute, et ça ne va pas être drôle » (B, 123). Pour Mémé, le père et les hommes sont de trop et elle tente obstinément de les supprimer de son entourage. Nous pouvons d'ores et déjà constater que la privation d'une image paternelle significative a bloqué la narratrice dans une situation précœdipienne de fusion avec la mère et aussi avec la grand-mère,

⁵⁷ Judith Kegan Gardiner, *loc. cit.*, p. 148.

laquelle a probablement été chargée des soins de Sissi dès sa naissance en raison de la maladie mentale de sa fille.

Pour Kiki, Tchéky incarne le tiers, un homme de trente ans son aîné. Lui-même, marié et père de famille, est conscient de la figure paternelle qu'il représente lorsqu'il déclare à Kiki au tout début de leur fréquentation : « Si je te pénètre, j'ai peur de briser les petits cristaux à l'intérieur de toi. C'est de l'inceste, j'ai l'impression » (*LB*, 17). Un peu plus tard dans leur relation, il lui offrira en guise de cadeau d'anniversaire *Inceste*, de Christine Angot. Toutefois, mis à part l'effet négatif sur ses érections, la conscience de vivre une liaison inadéquate avec Kiki ne semble pas troubler Tchéky outre mesure. Elle ne l'empêche pas, du moins, de poursuivre ses escapades sexuelles avec son étudiante. Quant à Kiki, elle s'engage dans cette histoire avec lucidité par rapport aux rôles de Tchéky dans sa vie : « [...] il y a de quoi être tragique, surtout quand on joue dans son complexe d'Œdipe à tout bout de champ et qu'on suce son père patenté » (*LB*, 24). Elle va plus loin dans l'analyse de sa relation : « Professionnellement, il est mon prof de littérature, physiquement, il est mon amant, symboliquement, il est mon père » (*LB*, 24).

Dans *Putain*, le rapport au tiers, au père, est ambigu. En effet, au début du récit, le lecteur est amené à supposer un inceste père-fille avec passage à l'acte : « ma mère qui dans son sommeil a laissé mon père se charger de moi » (*P*, 9). Dans cette phrase, l'inceste père-fille est évoqué de même que la complicité de la mère, puisque la narratrice formule cette affirmation comme un reproche, ce qui peut laisser envisager une certaine forme de maltraitance de la part du père et d'abandon de la part de la mère⁵⁸. Le lecteur déduit l'actualisation, car la narratrice affirme que son père ne touche plus sa mère⁵⁹ (*P*, 78). Mais en fait, cet inceste semble plutôt

⁵⁸ Dans *L'enfant dans le miroir*, de Nelly Arcan, la narratrice met en parallèle l'indifférence de sa mère à son égard et le regard lubrique du père sur sa fille : « Ma mère est passée à côté de mon anorexie sans doute à cause de sa propre capacité à disparaître mais mon père, qui cherchait sur moi d'un œil avide les formes d'une féminité qu'avec les années ma mère perdait les unes après les autres en devenant une boule, un œuf qui bave, une patate qui s'opposait à ses érections, s'est tout de suite inquiété de ma puberté qui tardait à éclore » (p. 38).

⁵⁹ Cette information est toutefois démentie à la page 179 lorsque la narratrice relate un événement de son enfance. Chassée du lit de ses parents, elle reste dans le couloir et les entend avoir un rapport sexuel. La jeune fille se sent exclue du couple mère-père. La mère est ainsi vue comme une rivale et non comme une larve dépourvue d'attrait sexuel, ce qui tranche avec la perception de la mère développée dans l'ensemble du récit. Cette vision de la mère-rivale, réminiscence de l'enfance de la

symbolique : « c'est bien vrai que mon père ne m'a jamais violée » (P, 165). Étrangement, la narratrice lui reproche de ne pas l'avoir fait : « il aurait mieux valu qu'il me viole alors qu'il était encore temps » (P, 164), et de l'avoir condamnée ainsi à son « destin d'infirme atablée à ses pots de crème et à ses régimes [...] [qui] peu[t] marcher mais ce n'est que pour [s]e pendre au cou des hommes et passer d'un lit à un autre, [...] pour grimper sur eux comme si [elle] étai[t] encore petite » (P, 166). Ce destin de femme vouée au pouvoir masculin, contrainte à passer sa vie dans un lit, rappelle celui de sa mère, impuissante et alitée puis concrétise cette réflexion de Judith Herman Lewis et Helen Lewis Block au sujet de la déception que la fille ressent envers sa mère : « *The oppressed condition of women is thus the ultimate, usually hidden, source of the daughter's disappointment in her mother, and it fuels the daughter's desire to separate and be different from her mother*⁶⁰ ». Ici, le tiers devient la source de l'oppression de la mère, laquelle suscite tant de colère chez la narratrice. Elle déteste sa mère, assujettie au père, parce qu'elle se voit elle-même victime de cette domination. Le père a failli, pour ainsi dire, à son rôle transitionnel et ne permet pas à la fille d'exister en dehors de sa mère. Par ailleurs, dans *Putain*, le tiers se décline en une triade patriarcale père-client-psychanalyste. En effet, la narratrice voit son père dans ses clients, des hommes mariés, pères de filles de son âge, puis elle le considère comme le client de sa mère : « elle ne s'est prostituée qu'avec un seul homme, mon père » (P, 33). Elle confond parfois leurs rôles : « quelle découverte, monsieur le psychanalyste [...] peut-être que vous avez vous-même envie de me porter un peu, le temps de tenir cette laisse pour me traîner à vos pieds jusqu'à poser ma bouche sur votre sexe » (P, 97). Elle poursuit : « mon père est comme mes clients et mes clients sont comme mon père » (P, 97-98). Auparavant, elle s'interrogeait au sujet du psychanalyste : « peut-être est-il comme mon père, impuissant et jouisseur » (P, 96). La narratrice se trouve soumise à ces trois instances et elle les amalgame parfois. Bien qu'elle se sente réduite face à ces figures du tiers, comme en témoigne la référence à la laisse, l'emprise que le psychanalyste exerce

narratrice, serait peut-être une manifestation du fantasme de séduction développé par Freud, comme l'expression du complexe d'Édipe typique chez la femme.

⁶⁰ Judith Herman Lewis et Helen Lewis Block, « Anger in the Mother-Daughter Relationship », dans T. Bernay et D. Cantor (dir.), *The Psychology of Today's Woman: A Psychoanalytic Perspective*, Hillsdale, New Jersey, The Analytic Press, 1985, p. 153.

sur elle est en partie surmontée, puisqu'il joue un rôle dans la venue à l'écriture de la narratrice : « comme je n'arrivais pas à parler, muselée par le silence de l'homme et par la crainte de ne pas bien dire ce que j'avais à dire, j'ai voulu en finir avec lui et écrire ce que j'avais tu si fort » (*P*, 16), et ainsi peut-être accéder à la subjectivation. Si ce résultat ne s'exprime pas clairement dans *Putain*, il est intéressant de noter les propos suivants tenus par Nelly Arcan en 2001 dans une entrevue accordée à Pascale Navarro pour le magazine *Voir* : « je pense que l'écriture permet une vraie reconstruction : elle redonne un sens à ce qui s'est effondré⁶¹ ».

Malgré le fait que, dans les récits, nous ne disposions que des regards des filles sur leur mère, il ne serait pas inapproprié de déduire que cette absence de reconnaissance maternelle dont les personnages féminins ont souffert entraîne l'incapacité d'établir un lien affectif mère-fille qui serait essentiel dans le développement psychologique des filles, les empêchant ultérieurement d'atteindre toute la potentialité de leur autonomie et d'accéder à une agentivité positive.

L'absence de modèle maternel adéquat et l'image de dépendance dont les protagonistes d'Arcan et de Labrèche semblent incapables de se défaire ont un effet sur la façon dont elles expriment leur identité et leur féminité dans leurs rapports avec autrui et, plus spécifiquement, dans leurs relations avec les hommes. La narratrice de *Putain* exècre aussi le fait que sa mère ne soit l'objet d'aucun désir, pas même celui du père. En devenant prostituée et par conséquent, contrairement à sa mère, l'objet de tous les désirs, la narratrice refuse le destin maternel et devient ces « autres », les putains que fréquente le père. Dans *Borderline*, toutes les histoires d'horreur que Mémé raconte à Sissi au sujet des hommes (fifis, assassins, vilains, etc.) témoignent également du rapport problématique qu'elle entretient avec l'autre sexe. Ce rapport difficile à l'autre, aux hommes, Sissi l'a hérité de sa grand-mère.

Nous avons vu dans cette partie l'influence du lien mère-fille dans la construction identitaire et l'accession à l'agentivité des femmes et des protagonistes des romans à l'étude. À la lumière des théories actuelles en la matière, il semble que c'est en acceptant la part de la mère en elles-mêmes que les femmes arriveraient à se

⁶¹ Pascale Navarro, « Nelly Arcan : journal intime », *Voir*, 6 septembre 2001, <http://www.voir.ca> [consultation : 24-04-2009].

constituer une personnalité propre et unifiée. Dans une perspective de corporalité, nous avons vu également à quel point le rapport à la mère est déterminant. Chez les deux auteures, la représentation de l'enveloppe charnelle des personnages revêt une importance cruciale dans l'expression de leur identité féminine. Il s'agira dans la prochaine partie d'observer dans quelle mesure l'image corporelle et la sexualité témoignent de la présence au monde des protagonistes mises en récit par Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche, et comment se manifestent les stratégies narratives utilisées pour les mettre en mots.

1.2 Corporalité et expression de soi

La précédente partie concernait l'incidence déterminante du lien mère-fille dans l'accession à la subjectivité des femmes. Elle visait à montrer à quel point le modèle maternel défaillant auquel ont été soumises les protagonistes les a conduites à s'identifier à un « corps de femme » plutôt qu'à un sujet féminin, ce qui nous amène à aborder la question de la réification des personnages féminins dans les œuvres d'Arcan et de Labrèche, laquelle s'observe, entre autres, par l'importance démesurée accordée à l'image corporelle, ainsi que par la sexualité exacerbée des personnages féminins, les deux éléments étant intimement liés. Tel qu'observé chez Arcan, les protagonistes souhaitent enrayer les traces du corps maternel. Chez Labrèche, le rapport trouble avec la mère, de même que les carences affectives sont à la base d'une image de soi dépréciative et conduisent inexorablement les narratrices des deux récits à multiplier les aventures sexuelles. Les héroïnes sont cependant unies par une volonté de se réapproprier leur corps, détachement obligatoire pour atteindre l'autonomie. Ce corps contribue, entre autres, à se détacher de la mère. Paradoxalement, la volonté des personnages féminins mis en scène par Nelly Arcan de se distinguer physiquement de la mère (par la chirurgie esthétique, notamment) est relayée par un désir de ressembler aux autres femmes, aux photos de corps parfaits démultipliées dans les magazines. La présente partie sera traitée en deux temps :

d'abord l'image et la perception de soi, puis la sexualité et le pouvoir. Nous commencerons par présenter différentes approches théoriques au sujet du corps et du pouvoir, avant d'aborder la question de la corporalité dans le contexte littéraire en général, puis dans celui des fictions de notre corpus.

Vers le début des années soixante-dix, sous l'impulsion du féminisme de la deuxième vague, émergent de nouvelles remises en question au sujet du corps féminin, c'est-à-dire en ce qui concerne l'autonomie des femmes dans une perspective de corporalité. Selon le *Routledge Critical Dictionary of Feminism and Postfeminism*, « *challenging the dominant ideological representations of femininity was the cornerstone of second wave feminist theory*⁶² ». Il s'agissait en fait de dénoncer la soumission des femmes aux attentes masculines en matière corporelle, puis d'attaquer les représentations stéréotypées et objectivales du corps féminin, à la base même de l'oppression des femmes : « *The continuing importance of this ideological struggle over representation lies in the powerful relationship between idealised or denigrating images of women in the media and the internalisation of these by female consumers*⁶³ ». Comme pour de nombreux principes mis de l'avant par des groupes féministes, plusieurs voix discordantes se sont fait entendre, d'un bout à l'autre du spectre des idées, allant du rejet total de tout instrument de coquetterie à une revalorisation du féminin (dont l'exaltation de la figure de la mère, par exemple). Puis, quelque vingt ans plus tard, ce qu'on a appelé le « postféminisme » a proposé une autre représentation du pouvoir féminin, soit celui de la jeune femme hypersexualisée, « *women dressing like bimbos, yet claiming male privileges and attitudes*⁶⁴ », incarnées, entre autres, par des vedettes populaires comme Madonna et envahissant l'espace public. Ces femmes, symboles de pouvoir et d'autonomie, revendiquent leur volonté de se présenter comme des « bombes sexuelles ». Notons que le pouvoir se définit ici par la richesse financière, la notoriété et un corps répondant aux impératifs sociaux en matière d'apparence physique et de *sex appeal*.

⁶² Fiona Carson, « Feminism and the Body », dans Sarah Gamble (dir.), *The Routledge Critical Dictionary of Feminism and Postfeminism*, New York, Routledge, 2000, p. 118.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Sarah Gamble, « Postfeminism », dans Sarah Gamble (dir.), *The Routledge Critical Dictionary of Feminism and Postfeminism*, New York, Routledge, 2000, p. 43.

Susan Bordo, dans la préface à l'édition de 2003 de *Unbearable Weight*⁶⁵, réfléchit sur les effets de cette représentation médiatique des femmes sur l'image qu'elles se font de leur propre corps et déplore le fait que dans la société occidentale, nous soyons inondés de ces images de femmes dont la perfection esthétique est impossible à atteindre. Selon elle, les photos retouchées amènent les femmes à percevoir comme des défauts toute déviation par rapport aux modèles esthétiques projetés. Pour les femmes, se comparer aux images produites par ordinateur signifie que leur corps est toujours perfectible, mais à jamais imparfait. Bordo a également recours aux théories de Michel Foucault au sujet du pouvoir et de la surveillance pour ancrer ses propos. Elle se base sur l'explication par Foucault du Panopticon de Bentham dans *Surveiller et punir*⁶⁶, un dispositif visant à « induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir⁶⁷ ». En fait, selon Foucault, pour être efficace, le pouvoir doit aussi s'exercer de l'intérieur. C'est ce principe que reprend Susan Bordo lorsqu'elle affirme que les femmes sont soumises d'une part aux normes sociales en matière d'apparence corporelle (renforcées par l'omniprésence et la valorisation de corps parfaits dans l'espace public) et d'autre part, à leur « surveillant interne », c'est-à-dire à l'œil social (et masculin) qu'elles auraient intériorisé et qui catalyse chez elles la « conscience inquiète d'être observé[es]⁶⁸ ». Il s'ensuit une uniformisation des attentes en matière d'apparence physique qui nuit à l'individualisation des sujets féminins. De là découlerait, entre autres, l'éternelle insatisfaction des femmes à l'égard de leur corps et leur perpétuel sentiment d'inadéquation.

⁶⁵ Susan Bordo, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*, Los Angeles, University of California Press, 2003 [1993].

⁶⁶ Michel Foucault, « Surveiller et punir », dans Michel Foucault, *Philosophie : anthologie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2004.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 525.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 526.

1.2.1 Image et perception de soi

Le statut du corps (corps-marchandise, corps à reconstruire, corps à remplir), siège de multiples paradoxes, et le poids qu'accordent les protagonistes à leur image corporelle, témoignent de leur faible estime de soi, de leur quête d'amour et d'attention. Ces éléments sont à la source de l'édification d'une identité féminine, ainsi que d'une éprouvante accession à la subjectivité.

La réification des personnages féminins des romans de notre corpus se manifeste d'abord par les différentes représentations de leur corps. Au centre de l'identité de ces femmes campe la réalité des corps-objets. Ces images répondent à des standards de rectitude imposés notamment par la publicité. Cynthia, la narratrice de *Putain*, par ses activités de prostitution, recourt à son corps pour se définir en tant que femme. Elle utilise aussi son métier pour graver son statut de sujet, puisque ses activités de prostitution lui procurent l'autonomie financière grâce à laquelle elle a pu s'émanciper du foyer familial et de son milieu sclérosant. Dans *À ciel ouvert*, la place du corps n'est pas en lien avec la prostitution proprement dite – quoique la relation entre Rose et Marc Gagnon puisse rappeler le lien commercial entre une prostituée et son client. Le corps désubjectivé tient cependant lieu d'objet à reconstruire en fonction des attentes sociales. Les personnages de Rose et de Julie se définissent à l'aune de leur pouvoir de séduction. La chirurgie esthétique devient pour elles un moyen d'accéder à « l'autonomie » que procure une enveloppe charnelle répondant aux normes. Il demeure que dans les deux ouvrages de Nelly Arcan, le paradoxe entre l'état subjectal et objectal des personnages féminins est mis de l'avant. Cette dualité inhérente à la condition corporelle du sujet féminin est par ailleurs intrinsèquement liée à la corporalité. Le corps est utilisé en toute lucidité par les protagonistes aux fins de satisfaction du besoin des autres, c'est-à-dire des hommes. La narratrice de *Putain* choisit sciemment son métier de travailleuse du sexe dans un élan de résistance :

je me suis faite putain pour renier tout ce qui jusque-là m'avait définie, pour prouver aux autres qu'on pouvait simultanément poursuivre des études, se vouloir écrivain, espérer un avenir et se dilapider ici et là, se sacrifier comme l'ont si bien fait les sœurs de mon école primaire (P, 8).

Elle affirme aussi plus loin : « tout a été voulu par moi » (P, 179). Consciente de son état de sujétion, des rets de la prostitution et de la récursivité de ses gestes, elle n'envisage aucune issue : « ça ne peut arriver car ces choses-là ne se produisent jamais lorsqu'on est moi, lorsqu'on interpelle la vie du côté de la mort » (P, 187). Cette dichotomie entre le statut d'objet et de sujet de la narratrice de *Putain* est à l'origine d'un article fort éclairant d'Isabelle Boisclair⁶⁹, dans lequel elle met en parallèle autonomie (sujet) et hétéronomie⁷⁰ ou absence d'autonomie (objet). Pour elle, le paradoxe de la narratrice de *Putain* « s'articule autour de la contradiction entre le statut d'objet du personnage féminin que suggère sa condition de prostituée et le statut de sujet que suggère son agentivité énonciative et narrative⁷¹ ». Boisclair conclut son article en précisant que « [l']essentiel est probablement d'abord d'être un sujet et un corps *pour soi*⁷² avant d'être sujet et corps *pour les autres*⁷³ – ce qui fait l'aliénation de la putain de Nelly Arcan⁷⁴ ». C'est aussi dans ce rapport problématique à l'autre que réside l'asservissement des personnages féminins d'*À ciel ouvert* qui acceptent de mutiler leur corps afin de répondre à des canons de beauté socialement établis, le plus souvent définis par des hommes, et imposés par la force de l'image surexposée dans l'espace public de la femme jeune, belle, mince et *sexy*. Pour ces personnages, être femme signifie nier le corps naturel hérité de la mère en le remplaçant par celui, uniforme et fabriqué, dicté par les normes esthétiques.

⁶⁹ Isabelle Boisclair, « Accession à la subjectivité et autoréification : statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan », dans Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, PULIM, coll. « Espaces Humains », 2007, p. 111-123.

⁷⁰ *Le Nouveau Petit Robert* 2009 définit, à la page 1233, le terme hétéronomie : « État de la volonté qui puise hors d'elle-même, dans les impulsions ou dans les règles sociales, le principe de son action ».

⁷¹ Isabelle Boisclair, *loc. cit.*, p. 112.

⁷² C'est l'auteure qui souligne.

⁷³ C'est l'auteure qui souligne.

⁷⁴ Isabelle Boisclair, *loc. cit.*, p. 123.

Chez Labrèche, le corps sert à combler un manque affectif, à se laisser remplir d'autres corps pour compenser la vacuité de l'existence de la narratrice et, comme le souligne Évelyne Ledoux-Beaugrand, son vide familial : « la narratrice [...] cherche aussi à combler un vide familial par l'utilisation qu'elle fait de sa brèche⁷⁵ ». Dans *La Brèche*, Kiki analyse cette carence : « Cet homme, je voudrais être avec lui non-stop, l'avoir constamment sur moi pour colmater ma brèche par où tout mon être s'enfuit » (*LB*, 44). La narratrice de *Borderline*, qui a du mal à réguler sa distance à l'autre, affirme agir comme une putain pour calmer l'angoisse qui l'habite : « Je fais ça pour me calmer les nerfs, câlisse! » (*B*, 14). Elle apaise son sentiment d'inanité en décuplant les relations sexuelles avec des hommes de passage : « sa bite était énorme comme un paquebot. J'avais l'impression d'être remplie [...]. Durant quelques minutes, le vide de mes 23 années d'existence s'est évanoui » (*B*, 22-23). De plus, Sissi met son corps en scène pour attirer l'attention. La représentation érotique durant laquelle elle joue les effeuilleuses et se masturbe devant ses amis réunis dans un loft pour célébrer son anniversaire est particulièrement éloquente à cet égard. En effet, dans cette scène, elle est parfaitement consciente de s'offrir en spectacle « comme dans les films pornos » (*B*, 52). Il s'agit pour elle de s'assurer qu'on la voit, de confirmer sa présence au monde. Lorsque les spectateurs réagissent à l'acte onaniste qui se déroule devant eux, Sissi s'exclame : « Enfin on s'occupe de moi. Enfin je suis la Reine de la soirée et je me sens un peu mieux » (*B*, 53). Il semble que Sissi recherche l'attention de toutes les personnes présentes, comme une quête insatiable. Elle brûle d'être le centre d'intérêt, relent d'un désir enfantin inassouvi d'exclusivité d'attention maternelle : « Une foule me berce comme ma mère l'a déjà fait, il y a longtemps, dans une vie antérieure » (*B*, 53). Son corps, récipient vide à remplir et objet du regard, ne lui offre toutefois qu'un apaisement temporaire, puisqu'une fois la relation sexuelle aboutie ou le regard des autres enfui, elle retombe à plat et ressent à nouveau son « désert » existentiel.

⁷⁵ Évelyne Ledoux-Beaugrand, « Colmater la brèche : le corps filial dans *Borderline* de Marie-Sissi Labrèche », dans Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, PULIM, coll. « Espaces Humains », 2007, p. 99-109.

Cette obligation de séduire qui caractérise les personnages féminins des romans à l'étude semble les ramener toujours à leur corporalité. Les protagonistes sont hantées par l'image de la femme physiquement parfaite. Elles puisent leur capacité d'agir à même l'image corporelle qu'elles se construisent et l'excitation que cette image pourra susciter chez les hommes. Elles deviennent ainsi l'écran du désir des hommes, ce qui leur confère une forme de pouvoir et de valorisation. Être ou avoir un corps, telle est la question que se posent les personnages féminins créés par Arcan et Labrèche, qui mettent en jeu leur enveloppe charnelle dans un objectif de libération. Toutefois, l'affranchissement escompté tourne à vide puisque le corps est aussi source d'aliénation. C'est là toute l'ambiguïté du statut corporel qui est mise de l'avant dans les œuvres à l'étude.

1.2.2 Sexualité et pouvoir

Dans les années 1980, une querelle a éclaté entre les féministes anti-pornographie (Andrea Dworkin, Catharine MacKinnon) et d'autres féministes comme Gayle Rubin et Camille Paglia, ces dernières revendiquant le droit des femmes à contrôler elles-mêmes leur sexualité⁷⁶. Selon elles, la liberté sexuelle serait essentielle à la liberté des femmes, et à cet égard, elles s'opposent au contrôle des activités sexuelles entre adultes consentants. Ce débat n'est toujours pas terminé. Il serait même possible d'affirmer qu'il est tout à fait d'actualité, particulièrement depuis quelques années, où l'on assiste à l'émergence d'une culture du « porno-chic »⁷⁷. Nina K. Martin, dans son article *Porn Empowerment: Negotiating Sex Work*

⁷⁶ Voir à ce sujet Susan Fraiman, « Catharine MacKinnon and the Feminist Porn Debates », *American Quarterly*, vol. 47, n° 4, décembre 1995, p. 743-749.

⁷⁷ En 2005, la journaliste Ariel Levy, dans son ouvrage *Female Chauvinist Pigs: Women and the Rise of Raunch Culture*, New York, Free Press, 2005, fait état d'une nouvelle culture de l'hypersexualisation chez les jeunes universitaires, filles de féministes, et revendiquée par ces jeunes femmes comme une forme d'agentivité sexuelle. Moins exacerbé qu'aux États-Unis, ce phénomène est également présent au Québec. À titre d'exemples, les « auditions » organisées en 2006 par le magazine *Playboy* à l'Université McGill, et, plus récemment, la série télévisée *Pole Position Québec* produite par Anne-Marie Losique abordant l'univers des danseuses nues, en constituent des manifestations.

*and Third Wave Feminism*⁷⁸, examine les tensions entre les féministes de la deuxième vague et celles de la « troisième vague », au sujet des rapports qu'elles entretiennent avec l'industrie du sexe, à une période où les corps de femmes *sexy* et ce qu'elle nomme « *[t]he tyranny of sexiness*⁷⁹ » sont omniprésents dans la culture populaire. Selon elle, la prudence est de mise lorsqu'on met en équation les représentations de femmes *sexy* puisque, affirme-t-elle, « *the characteristics that constitutes sexiness are rigidly limited, and serve to often perpetuate racist and sexist stereotypes rather than undermine them*⁸⁰ ». Elle se demande, au-delà de l'ironie ou du détournement postmoderne, « *who really benefits from more women spinning around the stripper pole ?*⁸¹ ».

Ces divergences idéologiques entourant la question de l'émancipation sexuelle des femmes ressortent, d'une certaine façon, dans les romans que nous analysons. La représentation de la sexualité est exaltée, mais présentée de façon singulière par les deux auteures. Chez Marie-Sissi Labrèche, les relations sexuelles multiples amènent souvent une jouissance sexuelle et constituent une sorte d'exutoire : « Il va me baiser avec force et rage, et ses mouvements vont me calmer. Je vais être en terrain connu et rien ne pourra m'arriver » (*B*, 85). Les contacts sexuels procurent une montée de désir : « Je suis tellement excitée que je vais éclater » (*B*, 82), mais ils témoignent également d'un rapport complexe à autrui : « Si je pouvais [...] [j]e m'installerais à l'intérieur d'elle » (*B*, 83), confie Sissi à propos de Saffie, puis, décrivant son rapport à Tchéky, Kiki déclare : « Dans l'auto, je souhaitais qu'il se répande sur moi, qu'il s'infilte dans chacune de mes cellules » (*LB*, 33). L'état *borderline* dont souffre Sissi/Kiki fait en sorte qu'elle arrive mal à se distancier de l'autre. La sexualité constitue pour elle une forme de rapprochement, la seule qu'elle expérimente puisqu'elle fuit les relations saines et stables. Elle ne connaît pas la réciprocité du sentiment amoureux.

Chez Labrèche, le pouvoir inhérent à la sexualité en est un de séduction pour permettre à la narratrice d'attirer Tchéky, mais aussi pour capter l'attention en

⁷⁸ Nina K. Martin, « Porn Empowerment: Negotiating Sex Work and Third Wave Feminism », *Atlantis*, vol. 31, n° 2, Halifax, Mount Saint Vincent University, 2007, p. 31-40.

⁷⁹ Nina K. Martin, *loc. cit.*, p. 38.

⁸⁰ Nina K. Martin, *loc. cit.*, p. 39.

⁸¹ Nina K. Martin, *loc. cit.*, p. 39.

général et entrer en rapport avec les autres. Il n'est pas lié à une économie marchande, comme nous le verrons chez Arcan. Toute la mise en scène physique et verbale vise surtout une entrée en contact et à assurer une présence face à autrui. L'émancipation sexuelle est rattachée à une forme de libération, à une entreprise de réappropriation du corps. Sissi, par exemple, vit sa sexualité en toute liberté, couchant avec qui elle veut, homme ou femme. Toutefois, l'affranchissement est bloqué, l'agentivité sexuelle est neutralisée dans le vide qui suit les rapports charnels et dans le flou des limites que la narratrice est incapable de discerner dans ses relations à l'autre. L'agentivité est éphémère et non opérante, puisqu'elle ne conduit pas à la subjectivité réelle de la narratrice qui renoue, aussitôt le charme de l'orgasme rompu, avec ses carences affectives et sa faible estime de soi.

Selon Lori Saint-Martin, « parler de prostitution implique d'emblée qu'on parle aussi de pouvoir⁸² ». Dans *Putain*, la sexualité et le pouvoir interviennent dans les activités de prostitution de la narratrice, qui la définissent en tant que personne et sont à la base de son identité : « je ne peux plus m'imaginer autrement, j'ai désormais un titre, une place et une réputation, je suis une putain de haut calibre, très demandée » (*P*, 56). Femme « libérée » ou « opprimée », la figure de la prostituée développée par Arcan relance le débat féministe dont nous avons fait état au début de la présente partie. En fait, il apparaît que le pouvoir de Cynthia réside d'une part dans l'argent qu'elle obtient de l'échange sexuel et d'autre part, mais de manière plus ambivalente, dans le désir qu'elle suscite chez les hommes :

comment ai-je pu une première fois me livrer à un homme pour de l'argent, je crois que c'était d'abord pour l'argent, mais c'est devenu autre chose, et il y avait déjà autre chose dans ce besoin d'argent, c'était sans doute l'urgence [...] de forcer les hommes à me prendre parce que j'étais là, moi et pas une autre (*P*, 55).

⁸² Lori Saint-Martin, « Politique et sexualité : des avatars de la prostituée dans la littérature », dans *Contre-voix : essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Essais critiques », 1997, p. 191.

L'attirance décelée chez l'autre atteste, en quelque sorte, son existence, mais elle s'accompagne de l'abjection liée à la putain⁸³, comme une lame à double tranchant, ce qui brouille la construction identitaire de la narratrice, mais ne semble pas la contrarier outre mesure : « que je sois identifiée comme putain sur la plage ne m'ennuie pas le moins du monde, l'évidence du trafic où se joue ma personne ne me gêne pas du tout mais les clients peut-être que si » (*P*, 57). Ce ne serait donc pas le regard méprisant d'autrui sur son statut de prostituée qui ennuerait Cynthia, mais plutôt son image auprès des clients qui pâlit lorsqu'ils subissent, devant le regard réprobateur des autres, « la honte d'avoir dû remplacer la séduction par l'argent » (*P*, 58). En dépit du fait que Cynthia a choisi son métier de travailleuse du sexe, elle ne s'épanouit pas et ne s'affirme pas dans son travail.

Au-delà des querelles au sein du mouvement féministe, Michela Marzano, qui cite abondamment *Putain* de Nelly Arcan pour illustrer son article sur la prostitution dans le *Dictionnaire du corps*, fait la réflexion suivante au sujet du pouvoir de la prostituée :

En réalité, défendre la prostitution sur la base du consentement, et faire de celui-ci la preuve la plus évidente du fait qu'une prostituée choisit librement de s'engager dans une activité de ce genre, signifie ne pas prendre en compte les conditions véritables à l'intérieur desquelles un individu choisit ; cela signifie ignorer plus ou moins volontairement le phénomène de la domination masculine sur les femmes, tant dans la sphère privée que dans l'espace public ; cela signifie, finalement, croire que les êtres humains sont toujours des agents rationnels, qui s'autodéterminent après avoir identifié les fins qu'ils visent et avoir délibéré sur les moyens nécessaires à les atteindre⁸⁴.

Il ne serait pas inapproprié de croire que Cynthia, jeune étudiante, habitant depuis peu la grande ville, n'a pas soupesé tous les tenants et aboutissants de sa décision de

⁸³ Sigmund Freud, dans l'article « Contributions à la psychologie de la vie amoureuse », *La vie sexuelle*, *op.cit.*, p. 49, souligne que « [d]ans la vie amoureuse normale, la valeur de la femme est déterminée par son intégrité sexuelle et rabaisée au fur et à mesure qu'on se rapproche de ce qui caractérise la putain ».

⁸⁴ Michela Marzano, « Prostitution », *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, coll. « Quadriges », 2007, p. 777.

se faire putain. Elle affirme en fait que c'est dans le regard des autres que les filles deviennent des putains (*P*, 109) et qu'elle se sent dépendante de cette vie, de l'argent qu'elle lui procure. La situation de pouvoir se perd dans une spirale : la jeune femme choisit de se prostituer pour gagner une indépendance financière et s'émanciper de son milieu familial, mais elle se retrouve soumise à ses clients et à l'obligation de séduire.

Dans le récit, il est très peu question de la sexualité de la narratrice en dehors de ses activités de prostitution. Sa sexualité fait partie de l'échange, mais elle l'oblitère : « Et ces trois mille hommes qui disparaissent derrière une porte ignorent tout de ce que j'ai dû construire pour exorciser leur présence, pour ne garder d'eux que leur argent » (*P*, 64). Elle confie n'avoir aucun homme dans sa vie à part ses clients (*P*, 38). La sexualité de Cynthia est rémunérée, mise au service des autres et le pouvoir qu'elle en retire est trouble, puisqu'il est aussi associé à une forme de dépendance. En fait, la liberté de Cynthia réside plutôt dans le récit de son histoire⁸⁵ et c'est justement par l'écriture qu'elle assure sa présence au monde : « j'écrirai jusqu'à grandir enfin » (*P*, 18) promet-elle dans la préface⁸⁶.

Sur le plan littéraire, la figure de la prostituée développée par Nelly Arcan est exemplaire et s'inscrit, en ce sens, dans le prolongement de celle qui est présentée dans des textes littéraires féministes et telle qu'elle est analysée par Lori Saint-Martin dans « Politique et sexualité : des avatars de la prostituée dans la littérature⁸⁷ ». En effet, la prostituée, dépréciée dans les textes d'hommes, serait, selon la critique, revalorisée dans les récits de femmes contemporains. Si on ne peut affirmer que Nelly Arcan, dans *Putain*, rehausse la figure de la prostituée, force est de constater que le personnage qu'elle développe « permet en quelque sorte de repenser, de mettre en images et de dénoncer l'oppression des femmes⁸⁸ ». Au sujet

⁸⁵ Lori Saint-Martin, dans le compte rendu « Déplacer de quelques millimètres », *Voix et images*, vol. 34, n°1, automne 2008, p. 138-142, souligne que l'une des fonctions de l'autofiction féminine serait d'« accuser, dévoiler, dénoncer les abus familiaux et amoureux, en somme laver le linge sale en public ». Il s'agirait ainsi d'une stratégie de résistance pouvant mener à l'agentivité.

⁸⁶ Nous faisons référence ici à la première partie (écrite en italique) qui définit le contrat de lecture et semble tenir lieu de préface.

⁸⁷ Lori Saint-Martin, « Politique et sexualité : des avatars de la prostituée dans la littérature », *op. cit.*, p. 191.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 198.

de la représentation de la putain dans des textes littéraires écrits par des hommes (Zola, Bataille, par exemple), Saint-Martin soutient que « l'assimilation femme = prostituée fortifie également l'homme dans les relations de pouvoir qui se nouent entre les sexes⁸⁹ ». Arcan fait cette assimilation dans son récit, mais de façon détournée, puisque c'est le personnage de la prostituée lui-même qui la propose, qui se décrit du point de vue masculin des clients. Par la force du paradoxe entre son engagement personnel (son métier de prostituée) et sa prise de parole vitupératrice, la narratrice universalise l'implication sociale (y compris celle des lecteurs et des lectrices) dans l'oppression des femmes.

Chez les personnages d'*À ciel ouvert*, la sexualité et le pouvoir sont unis à la violence et à la souffrance. En effet, les protagonistes, dans ce roman, tirent leur pouvoir de leur capacité à séduire, à capter le regard masculin et à attiser le désir sexuel. Toutefois, leurs attributs naturels ne suffisent pas et elles doivent se faire violence par divers moyens pour y parvenir. C'est bien d'une lutte de pouvoir dont il s'agit, « un combat, un duel entre elle et le monde » (ACO, 13). Pour les protagonistes, gagner en beauté signifie accéder à l'autonomie, devenir quelqu'un en éclipsant les autres femmes et en paraissant comme unique objet de désir aux yeux des hommes.

En matière de sexualité, les femmes de ce roman ne sont guère affranchies puisqu'elles font office de fétiches, s'offrant au regard masculin aux fins de satisfaction sexuelle, se « plaça[nt] elle[s]-même[s] en état de pur fétiche fait pour le sexe sans sexe » (ACO, 118), adoptant, dans leurs relations intimes, une « immobilité réglementaire, les yeux fermés, passive[s], [des] cadavres[s] » (ACO, 210). Elles excitent les hommes, qui ne les satisfont pas sexuellement : « Curieusement, le sexe de Charles semblait ne pas être au rendez-vous, peut-être parce que Charles n'avait pas laissé Julie le toucher, peut-être parce qu'il ne bandait pas » (ACO, 101). En fait, le plaisir charnel est quasi absent de leurs rapports intimes avec Charles, « à moins qu'elle[s] ne se caresse[nt] elle[s]-même[s] » (ACO, 119). De surcroît, cette sexualité « en silo » est vécue dans la souffrance, puisque les personnages féminins doivent se mutiler pour provoquer l'érection de leur amant (surnommé l'équarrisseur par Julie),

⁸⁹ *Ibid.*, p. 194.

qui ressent du plaisir à la vue des corps meurtris, soit à la suite d'une intervention de chirurgie esthétique, soit à la suite de séances d'automutilation.

Le pouvoir est donc ambivalent ici, comme s'il permettait de s'ancrer davantage dans la servitude volontaire. Le personnage de Rose analyse la situation : « tout se voyait, c'était le grand paradoxe de la coquetterie féminine, [...] vendue en masse sur le marché et achetée par des femmes, des femmes qui se vendent ensuite aux hommes, pour acheter de nouveaux corps, plus bandants » (*ACO*, 132-133). Les protagonistes s'évertuent à plaire aux hommes qui, dans le récit, sont à l'origine de leur déchéance. L'asservissement dans lequel se maintiennent elles-mêmes les femmes du roman fait écho aux propos de Michel Foucault concernant les oppresseurs et les opprimés, lorsqu'il postule qu'il n'y a pas, « au principe des relations de pouvoir, et comme matrice générale, une opposition binaire et globale entre les dominateurs et les dominés⁹⁰ ». Cette idée est mise de l'avant dans les expressions-chocs « burqa de chair » (*ACO*, 201) et « Femmes-Vulves » (*ACO*, 99) imaginées par l'auteure et expliquées par la voix narrative :

[une] obsession esthétique que Julie avait longuement associée à une burqa occidentale. L'acharnement esthétique [...] recouvrait le corps d'un voile de contraintes tissé par des dépenses extraordinaires de temps et d'argent [...] qui mettait à la place de la vraie peau une peau sans failles, étanche, inaltérable, une *cage*⁹¹ (*ACO*, 99).

Les femmes soumises à la dictature de l'apparence physique, des femmes-vulves, « sont entièrement recouvertes de leur propre sexe, elles disparaissent derrière » (*ACO*, 99). Ces métaphorisations mettent en perspective (ou détournent) de façon spectaculaire les perceptions convenues en matière de soumission et de liberté des femmes.

C'est une corporalité contrainte, maintenant les femmes dans un état d'aliénation, qui est mise en récit dans *À ciel ouvert* de Nelly Arcan. Le corps

⁹⁰ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 124.

⁹¹ Nous soulignons.

féminin devient malléable en fonction des attentes. Susan Bordo, érigeant son argumentation sur les théories de Foucault à propos du corps⁹², décrit la situation comme suit :

Through the pursuit of an ever-changing, homogenizing, elusive ideal of femininity — a pursuit without a terminus, a resting point, requiring that women constantly attend to minute and often whimsical changes in fashion — female bodies become what Foucault calls “docile bodies”⁹³, bodies whose forces and energies are habituated to external regulation, subjection, transformation, “improvement”⁹⁴.

Les modèles féminins développés dans les romans de notre corpus se définissent principalement par leur corps et la réflexion qu'ils proposent sur l'identité et la subjectivité féminine est ambivalente. D'une part, le corps semble l'instrument d'une agentivité sexuelle et d'une subjectivité assumée, d'autre part, il est source de souffrance et de dépendance, une entrave à l'autonomie des personnages féminins. La représentation des corps est soumise à un discours hétéronormatif en matière d'apparence physique qui maintient les femmes dans un état paradoxal de domination/soumission. Mais malgré tout, les protagonistes ne sont pas disposées à jeter bistouris, Botox ni talons hauts dans une « Freedom Trash Can⁹⁵ ». Dans la prochaine partie, nous analyserons plus en détails les aspects d'une corporalité fixée par l'image et les implications du regard auquel les personnages féminins d'Arcan et de Labrèche sont assujettis, et nous verrons de quelle façon ces éléments sont à l'œuvre dans l'identité qu'ils se construisent.

⁹² Selon Foucault, « est docile un corps qui peut être soumis, qui peut être utilisé, qui peut être transformé et perfectionné », *op. cit.*, p. 509.

⁹³ Helga Druxes, dans l'introduction de *Resisting Bodies: the Negotiation of Female Agency in Twentieth-Century Women's Fictions*, Detroit, Wayne State University Press, 1996, p. 9, contextualise en ces termes le « corps docile » : « Because power is present everywhere in society, the individual internalizes various control regimes and risks becoming no more than a docile body, unconsciously reproducing repressive power ».

⁹⁴ Susan Bordo, « The Body and the Reproduction of Femininity: a Feminist Appropriation of Foucault », dans Alison M. Jaggar et Susan Bordo (dir.), *Gender/Body/Knowledge: feminist Reconstructions of Being and Knowing*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989, p. 14.

⁹⁵ En 1968, des féministes, dans le cadre d'une protestation contre le concours de beauté *Miss America*, ont jeté dans une grande poubelle, la *Freedom Trash Can*, toutes sortes d'objets qu'elles liaient à l'oppression des femmes au pouvoir patriarcal (talons hauts, maquillage, jarretelles, etc.).

1.3 Jeux de regards

Les deux auteures mettent en scène des personnages féminins obsédés par l'obligation de séduire l'œil masculin, se livrant à de multiples rencontres sexuelles et, chez Arcan, se conformant à des normes esthétiques corporelles toujours plus exigeantes. L'identité de ces protagonistes est réduite à la corporalité. Mais si, pour elles, le regard masculin est source de pouvoir, l'œil féminin en est le prolongement, puisqu'il s'érige en juge, en dispositif de surveillance, véritable panoptique⁹⁶ implanté en elles. Dans la présente partie, nous aborderons cette question du regard, comme lieu de paradoxes. D'une part le regard masculin, d'autre part, le regard féminin, à la fois complice et critique du discours social hétéronormatif. Cette partie vise à mettre en lumière les rapports de pouvoir qui s'établissent entre la personne regardante et la personne regardée, en examinant le regard de l'homme sur la femme et celui des femmes sur elles-mêmes et sur les hommes qui les regardent. Il s'agira aussi de déterminer si les mécanismes textuels opérant dans les fictions du corpus par rapport à cet aspect des narrations constituent des stratégies efficaces de contestation du pouvoir qui contribuent à l'agentivité des sujets féminins ou s'ils reconduisent des stéréotypes sexistes issus d'un rapport de pouvoir patriarcal.

1.3.1 Le regard masculin

Les sujets féminins construits par Arcan et Labrèche sont souvent représentés comme des objets s'exposant à l'œil masculin et semblent n'avoir qu'une seule fonction : susciter le désir des hommes. Le regard du sujet mâle est ainsi lié au désir, au pouvoir et à l'objectivation, voire à la fétichisation des sujets féminins. Il semble

⁹⁶ Nous empruntons à Susan Bordo cette comparaison avec le concept de panoptisme développé par Michel Foucault, dans « *The Body and the Reproduction of Femininity: a Feminist Appropriation of Foucault* », dans Alison M. Jaggar et Susan Bordo (dir.), *Gender/Body/Knowledge: feminist Reconstructions of Being and Knowing*, op. cit., p. 13-33.

également dicter les comportements des protagonistes, qui cultivent tous les moyens possibles pour éveiller l'excitation sexuelle des hommes, comme pour attester leur existence. Nous explorerons d'abord le regard du père, premier homme à avoir posé les yeux sur les personnages féminins et qui aura une influence sur les rapports amoureux qu'entreprendront ces derniers une fois adultes, puis nous analyserons celui, morcelé, que posent les hommes sur les personnages féminins, un regard appuyé par le recours à certains procédés littéraires, notamment aux synecdoques et aux personnifications du sexe féminin. Ces procédés, en lien avec l'objectivation des femmes, mettent l'accent sur la fétichisation du corps féminin.

1.3.1.1 Le regard du père

Si les avancées féministes des années soixante-dix ont amené l'exploration des relations mère-fille et de l'héritage maternel, tant dans les textes scientifiques que fictionnels, il en va autrement de la place des liens qui unissent les pères à leur fille dans le discours social, scientifique et littéraire. Il aura fallu en effet attendre le milieu des années quatre-vingt pour voir émerger cette thématique, occultée, pour ainsi dire, dans la culture occidentale⁹⁷. C'est toutefois depuis les années 1990 que les rapports père-fille fictionalisés par des femmes auteures sont mis de l'avant. Ironiquement, fait remarquer Linda E. Boose, cette accession des liens père-fille à l'espace discursif en général et aux narrations féminines en particulier se fait au moment où, dans les familles réelles, le père devient, surtout en Amérique, « *the family's most absent member*⁹⁸ ».

Bien que les œuvres à l'étude ne portent pas essentiellement sur les rapports père-fille, ces derniers y sont développés, dans les perspectives narratives de l'enfant et de la femme adulte. En effet, l'évocation de l'enfance des personnages féminins

⁹⁷ Linda E. Boose et Betty S. Flowers (dir.), *Daughters & Fathers*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1989.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 7.

met en lumière la nature des rapports que les jeunes filles ont entretenus avec leur père (ou dont elles ont été privées), ainsi que le regard qu'ils ont posé sur elles : regard lubrique dans *Putain*, regard absent chez Labrèche, ambivalent dans *À ciel ouvert*. Selon David Popenoe, professeur de sociologie à la Rutgers University et spécialiste en études sur la famille, le rôle des pères dans l'éducation de leurs enfants (des deux sexes) est primordial. En effet, ceux qui ont été privés de père seraient désavantagés sur le plan des rapports humains⁹⁹. En ce qui concerne le lien père-fille, Popenoe affirme que les pères sont des modèles pour les relations qu'entreprendront leurs filles avec les hommes. Ils auraient en outre une influence sur la construction de leur féminité :

*They learn from their fathers about heterosexual trust, intimacy, and difference. They learn to appreciate their own femininity from the one male who is most special in their lives, again assuming that they love and respect their fathers. Most importantly, through loving and being loved by their fathers, they learn that they are love-worthy*¹⁰⁰.

Grâce à l'amour paternel, la fille se sentirait digne d'être aimée par un homme. Sandra M. Gilbert et Susan Gubar vont dans le même sens dans la dédicace de leur ouvrage *No Man's Land* : « *To the memory of our fathers... the two men who first taught us to love men*¹⁰¹ », reprise par Carolyn G. Heilbrun dans la postface de *Daughters & Fathers* pour insister sur la profondeur des liens père-fille, sur les conséquences qu'ils peuvent avoir sur les relations qu'entreprendront ultérieurement les femmes avec les hommes. Selon Heilbrun, on peut supposer que deux objectifs sous-tendent cet « enseignement » du père : « *the daughters do not fear men as tyrans or sexual aggressors and do not require them as social ratifiers of the female position*¹⁰² ». Les pères auraient ainsi un rôle primordial en ce qui a trait à la confiance en soi de leurs filles et teinteraient tout le rapport amoureux

⁹⁹ David Popenoe, *Life without Father*, New York, The Free Press, 1996, p. 142.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 143.

¹⁰¹ Sandra M. Gilbert et Susan Gubar citées dans Linda E. Boose et Betty S. Flowers, *op. cit.*, p. 418.

¹⁰² *Ibid.*

qu'entretiendra la fille devenue adulte avec les hommes qui jalonnent sa vie. C'est à cet égard que nous nous proposons de décrire le regard du père sur sa fille, tel qu'il est présenté par Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche.

Dans *Putain*, le père est dépeint comme le représentant de l'autorité ayant, par son seul regard, la possibilité de décider de l'existence des femmes qui l'entourent. En effet, la mère a « disparu » lorsque le père a renoncé à la regarder, mourant « sous les couvertures d'être si peu vu[e] » (*P*, 49). Selon Cynthia, sa mère serait devenue une loque en raison du désintérêt de son mari. La jeune fille, redoutant le sort réservé à sa mère, a grandi en alimentant son désir de plaire à son père, témoin de son existence. En outre, son besoin de séduction aurait été renforcé durant l'enfance par ses loisirs basés sur l'image, notamment le patin artistique et la danse à claquettes¹⁰³ (*P*, 52), la situant au centre d'une scène sous la loupe de spectateurs. Tant d'efforts déployés à maintenir une apparence stéréotypée auraient contribué, selon la narratrice, à consolider sa « nature » de prostituée (*P*, 52). Parmi les stratégies utilisées par Cynthia pour demeurer dans les bonnes grâces de son père, malgré le fait qu'il l'ait surprise avec un garçon dans une situation compromettante, il y a la prière (elle utilise ainsi les mêmes atouts que son père décrit comme un homme très religieux) : « mon Dieu faites que je sois bonne, donnez-moi du courage, pardonnez-moi mes offenses et faites que mon père me croie bonne » (*P*, 72). Elle fait ses prières comme pour conjurer le sort et chasser la vision cauchemardesque du père qui la regarde :

il m'avait surprise nue avec un garçon qui cherchait du bout des doigts un point entre mes jambes, j'avais les yeux fermés d'avoir mal et c'est à ce moment de ne plus vouloir que j'ai entendu la voix de mon père, une voix de fin du monde qui a prononcé mon nom, et depuis la vie n'a plus été pareille, depuis que la vision de moi grimaçante s'est installée entre nous, j'avais dix ans ou un peu moins quand c'est arrivé, c'est donc à dix ans que j'ai commis ma première offense, que je n'ai plus été la fille de mon père (*P*, 72).

¹⁰³ Dans une entrevue accordée à Sophie Bérubé dans le cadre de l'émission *Sans Filtre* à Canal Vox, consultée en ligne en novembre 2009 à www.sansfiltre.com, Nelly Arcan affirmait que dans sa vie personnelle, très jeune, elle avait grandi en représentation, constamment sur une scène, devant un public (patin artistique, chant choral, concours de *lip-sync*, etc.). Elle établissait un lien possible entre ces activités axées sur l'image et sa façon d'être.

Dans ce passage, la narratrice reprend le lexique religieux et associe son père à Dieu pour relater cet épisode déterminant dans ses rapports avec son père : la voix paternelle, « voix de fin du monde », prononçant son nom tel un oracle, une fatalité, comme si elle s'était attiré les foudres de Dieu, véritable Ève chassée du paradis terrestre. Cet incident rappelle les propos de Freud sur la disparition du complexe d'Œdipe : « La petite fille qui veut se considérer comme celle que son père aime le plus subit inévitablement un jour ou l'autre une dure punition de la part de son père et se voit chassée de tous les paradis¹⁰⁴. » Ici, c'est le regard du père qui serait à l'origine de la rupture du lien père-fille. La fille regrette le regard-poignard du père posé sur elle et se sent rejetée, cessant d'être vue comme sa fille bien-aimée dès l'adolescence. L'image que lui renvoie l'œil du père teintera toute la perception de soi de Cynthia : elle sera l'éternelle putain. La narratrice associe ensuite les clients à son père, dans une sorte d'association dévoilant que la « fille de son père qui veut plaire à son père » (*P*, 83) était déjà perçue par lui comme une prostituée. C'est du moins ce que semble inférer la narratrice du « rejet » du père au moment où il constate chez elle ses attributs féminins et la surprend avec un garçon. Il apparaît que cet incident relaté par Cynthia a eu pour effet d'amplifier sa conscience corporelle et sexuelle. Cette image de soi sexuée induite, selon la narratrice de *Putain*, par l'attitude du père envers sa fille est tout aussi marquée dans *À ciel ouvert*, mais elle fait ressortir le contretypage féminin : la reproductrice. En effet, le père de Rose est gai. Le modèle de couple qu'elle a connu est celui d'un père homosexuel qui a conçu des enfants avec une femme qu'il ne désirait pas. Rose n'a donc jamais perçu le désir du père dans le couple parental. Nous pouvons en déduire que Rose, qui « avait aimé son père comme un grand amour » (*ACO*, 127), n'a probablement jamais senti l'œil admiratif du père sur elle, puisqu'elle aurait intériorisé ce regard homosexuel, non désirant du père sur les femmes, sur sa mère, dont il s'est servi comme instrument de procréation et comme paravent social pour masquer son homosexualité. D'ailleurs, Rose est consciente que les paroles de son père à propos des rapports sexuels qu'il entretient avec les femmes ont pu « avoir fait des ravages » (*ACO*, 129) sur son

¹⁰⁴ Sigmund Freud, « La disparition du complexe d'Œdipe », dans *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1972 (1969), p. 117.

comportement : « Quand on est comme moi on doit avoir ses enfants jeunes. Parce qu'à partir d'un certain âge, ça lève plus pour les femmes. Il faut les faire quand on bande à rien » (ACO, 129). Comment en effet se sentir désirable auprès d'un homme si le père ne ressentait lui-même aucun désir pour les femmes, qu'il associe de surcroît au néant ? Il est difficile aussi pour elle d'échapper à ce modèle de servitude de la mère envers le père, de mettre à distance l'image de la mère non désirée, puis enfin d'associer la féminité à la subjectivité.

Chez Labrèche, le père est absent et les figures paternelles qui sont développées dans les romans (beau-père, grand-père, Tchéky) représentent des personnages dilués, sans grande envergure. Sissi/Kiki n'a pas eu de père, et elle n'a eu accès qu'à de rares images masculines positives. Nous pouvons supposer que cette situation fait en sorte qu'elle recherche une présence paternelle auprès de Tchéky, un homme qui, à l'instar de son père biologique, n'est pas disponible. Sa relation avec lui perpétue, dans une certaine mesure, le modèle qu'elle a connu durant l'enfance : l'absence du père, d'un regard masculin bienveillant et admiratif sur elle. Ce manque paternel a pu avoir une incidence sur ses relations avec les hommes, une fois adulte. David Popenoe affirme, dans *Life without Father*, que de nombreuses études démontrent les effets négatifs de l'absence d'une figure paternelle significative dans la vie des filles :

*Girls deprived of strong relationships with their fathers tend to grow up with the perception that men are irresponsible and untrustworthy. As adolescents they commonly become obsessed with heterosexual relationships. In a desperate search for substitute forms of male affection, some have inappropriate sexual contacts, become overly dependent on men, and allow men to take advantage of them*¹⁰⁵.

Il est possible de voir une parenté entre le comportement de Sissi dans *Borderline* et ces propos de Popenoe. La narratrice ne réussit à créer aucun lien affectif significatif avec les hommes qu'elle rencontre et multiplie les aventures sexuelles. Quant à Kiki,

¹⁰⁵ David Popenoe, *op. cit.*, p. 159.

elle recherche la présence du père en entretenant une relation vouée à l'échec avec son professeur de littérature, consciente qu'un lien de confiance est difficile à établir entre eux étant donné la situation de Tchéky.

Les romans à l'étude proposent plusieurs patrons de rapports père-fille difficiles, déterminants dans la relation que les protagonistes entretiennent avec le regard masculin et qui peuvent avoir modelé l'état objectal dans lequel elles se projettent. Il est par ailleurs intéressant de noter que les deux auteures ironisent sur la théorie psychanalytique liée aux rapports père-fille. En effet, Arcan met en récit le fantasme de l'inceste freudien : « qu'il me prenne enfin, que ça finisse, qu'on en finisse avec cette tension de toujours entre les pères et les filles » (*P*, 50). Puis, en établissant un parallèle entre le lien père-fille et celui du client et de la putain (observant ainsi le paradoxe du père qui fuit sa fille du regard par peur de sombrer dans l'interdit de l'inceste, mais qui, comme pour sublimer ce désir tabou, fait appel aux services de jeunes prostituées, exerçant de la sorte son pouvoir sur sa fille), comme en témoigne le passage suivant : « mais où va-t-on dans ce monde où les pères trouvent ce qu'ils cherchent et où leurs filles les invitent du regard, mais où va-t-on lorsqu'on s'épuise à suivre la trace de ce qui ne doit pas être, et voilà pourquoi il traque sa fille, pour enfin avoir le droit de la traiter de putain » (*P*, 164), elle fait écho, dans une certaine mesure, à la discussion fictive entre Luce Irigaray et Freud dans *Speculum de l'autre femme* : « Le père s'impos[e] à elle comme le seul qui puisse la satisfaire, la faire accéder au plaisir, mais qui préfère le surcroît de jouissance que lui procure l'exercice de la loi et donc la sanctionne pour ses (?) *fantasmes de séduction*¹⁰⁶ ». Jane Gallop, dans *The Father's Seduction*, décrit la situation en ces termes :

The father's refusal to seduce the daughter, to be seduced by her [...] gain him another kind of seduction [...], a veiled seduction in the form of the law. The daughter submits to the father's rule, which prohibits the father's desire,

¹⁰⁶ Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 70.

*the father's penis, out of the desire to seduce the father by doing his bidding and thus pleasing him*¹⁰⁷.

Dans cette optique, la narratrice de *Putain* détourne le modèle patriarcal freudien du père qui garde la tête froide face à la tentation de l'inceste en le mettant dans la position du client potentiel de sa fille, comme pour remettre en cause ce dernier mot, cette loi du père.

Dans *La Brèche*, l'ironie se manifeste dans l'analyse que propose la narratrice de la relation père-fille qu'elle reproduit avec Tchéky : « Mais il y a de quoi être tragique, surtout quand on joue dans son complexe d'Œdipe à tout bout de champ et qu'on suce son père patenté » (*LB*, 24). En même temps, elle subvertit le discours social sur l'inceste : « j'aime bien, moi, cette idée d'inceste, de père qui enfile sa fille en cachette [...] de père qui dit à sa fille de se mettre à quatre pattes et de bomber le derrière comme une chatte en chaleur [...] je veux un père qui me désire, me pénètre » (*LB*, 28). Cela constitue pour elle une façon de contester le rapport d'autorité père-fille (ou professeur-étudiante).

Cette stratégie des protagonistes de montrer qu'elles sont au-dessus des théories psychanalytiques, puisqu'elles se voient les illustrant mais décident sciemment de les déjouer, induit un détournement ironique et une manifestation d'agentivité. En effet, chez Arcan, le père sera amené malgré lui, métaphoriquement, à séduire sa fille dans une relation putain-client. Chez Labrèche, selon toute vraisemblance, la relation extraconjugale qu'entretient Tchéky avec sa « fille patentée », marquée par le double interdit de l'adultère et de l'inceste, ravive chez le professeur, qui ne parvient que très difficilement à obtenir une érection avec Kiki (*LB*, 42, 127), une sorte d'angoisse de castration. En outre, bien qu'elle semble faire fi de la proscription et démontre par cette pratique contre-discursive une certaine prise en charge de la situation, le ton ironique qu'adopte la narratrice met en exergue l'impossibilité de sa liaison avec Tchéky et son caractère inadéquat.

¹⁰⁷ Jane Gallop, « The Father's Seduction », dans *Daughters and Fathers*, *op. cit.*, p. 102.

La lucidité avec laquelle les protagonistes décrivent leur relation au père, et l'association qu'elles établissent entre celui-ci et leurs amants laissent penser que le regard paternel n'a pas été exclusif à leur conditionnement. En effet, l'ironie de leurs propos marque la distance que les personnages féminins ont établie face aux liens qu'elles ont entretenus avec la figure paternelle. Force est de constater, néanmoins, que les rapports père-fille sont troubles. Il n'est donc pas surprenant que les protagonistes aient de la difficulté à tisser des liens significatifs avec les hommes qui jalonnent leur vie. Leur désir toujours inassouvi de capter le regard du père se perpétue à l'âge adulte dans leurs rapports avec les sujets mâles, plus spécifiquement avec la façon dont ils morcellent leur corps du regard.

1.3.1.2 Le morcellement du corps

Dans son texte *Postmodernism and Feminisms*¹⁰⁸, Linda Hutcheon convoque la théorie de Laura Mulvey sur le regard sexué de la caméra pour souligner la représentation traditionnelle de la femme en art comme objet passif voué au regard masculin, dont la principale fonction consiste à susciter le désir. Hutcheon s'interroge sur les rapports de pouvoir qui en découlent et qui conduisent à la réification du corps féminin, ainsi que sur la façon dont le désir est projeté dans ces images. Selon elle, ce seraient le regard et le désir masculins qui détermineraient la représentation. Elle soutient toutefois que, en art, le postmodernisme et le féminisme peuvent remettre en question les conditions de maintien du désir telles qu'elles sont illustrées dans le modèle traditionnel, en installant certaines conventions (comme la masculinité du regard), puis en les subvertissant. Dans la prochaine partie, il sera question des diverses manifestations du discours des personnages féminins sur le regard et des rapports de force qui s'y lient.

¹⁰⁸ Linda Hutcheon, « Postmodernism and Feminisms », dans *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 2005 [1989].

Nous avons vu dans la précédente partie le constat que pose Susan Bordo¹⁰⁹ au sujet du discours social hétéronormatif sur l'apparence des femmes et sur l'hégémonie, dans la sphère publique, de corps parfaits livrés aux regards masculins et féminins. Cette dictature de l'image, produit d'un rapport de pouvoir patriarcal, est au centre de l'œuvre de Nelly Arcan et fait aussi partie, mais dans une moindre mesure, des romans de Marie-Sissi Labrèche. Bien que les personnages masculins soient peu développés dans les romans à l'étude, ils représentent toujours une figure autoritaire, détentrice de pouvoir : père, client, psychanalyste, dans *Putain*, ou professeur d'université chez Labrèche. Leur regard est certainement lié au désir, mais aussi au pouvoir et à l'objectivation des sujets féminins.

Dans *À ciel ouvert*, plusieurs perspectives sont déployées. Il s'agit d'une narration hétérodiégétique, mais dès le début, la même scène est racontée deux fois : la première en fonction du point de vue de Julie, la seconde fois selon celui de Rose. Généralement, dans une perspective postmoderne, ce procédé viserait à « subvertir toute notion de contrôle, de domination et de vérité¹¹⁰ », mais dans le roman, il souligne plutôt la normalisation du discours hétéronormatif. Il met en évidence le fait que les deux femmes se perçoivent en fonction d'un même regard, celui de l'homme qu'elles ont intériorisé. *À ciel ouvert* met en récit des personnages masculins détenant les clés du pouvoir : l'amant qui contrôle les rapports sexuels, le photographe qui décide de l'angle sous lequel la femme sera exposée et le chirurgien qui agit sur l'apparence de ses patientes. Le regard, donc, est incarné par un photographe et un chirurgien, deux professions axées sur le détail et le découpage. Il s'agit en outre d'un regard morcelé porté sur la femme, c'est-à-dire qu'il se pose sur des fragments de corps et non sur un sujet unifié, ce qui accentue l'objectivation des personnages féminins du roman : « Elle s'était rappelé son regard [celui de Charles] sur la terrasse [...] un regard qui l'avait détaillée, morceau par morceau » (*ACO*, 72). La narratrice se voit vue, mais en partie et non dans son entièreté. Charles est photographe de mode. Il scrute dans leurs moindres détails ses sujets, toujours de très belles femmes, à travers l'œil impitoyable de son appareil-photo. Les modèles sont

¹⁰⁹ Susan Bordo, *Unbearable Weight, op. cit.*

¹¹⁰ Janet Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 31.

ensuite retouchés par lui pour créer une illusion de perfection. Les images de ces femmes idéalisées inonderont ensuite l'espace public et seront exposées au regard des hommes, mais aussi à celui des femmes. Ces dernières, par conséquent, ne se comparent plus à des modèles réels, mais à des femmes virtuelles. C'est ainsi que Charles, dans *À ciel ouvert*, devient « l'instrument de mesure », l'homme qui, par le biais de l'appareil photographique, crée le canon, la norme à respecter en matière de beauté féminine. Celles qui ne répondent pas exactement à ces standards pourront, comme c'est le cas dans *À ciel ouvert*, et aussi dans *Putain*, recourir à divers moyens pour améliorer leur apparence. La chirurgie esthétique constitue l'un de ces moyens, ce qui nous amène à l'autre incarnation du regard masculin dans *À ciel ouvert*, le chirurgien.

Marc Gagnon est chirurgien esthétique et, tel Pygmalion tombant amoureux de Galatée, la femme qu'il a sculptée, il est épris du personnage de Rose, sa cliente, qui se livre à ses mains d'expert. La précision du regard de Gagnon est à la base même de l'activité professionnelle qu'il exerce, soit « corriger » et reconfigurer l'apparence des femmes qui sont « par lui ouvertes, fouillées, découpées » (*ACO*, 112) pour créer la perfection corporelle. Il façonne le corps féminin en fonction des normes de beauté en vigueur, en y apposant sa signature, comme une confirmation que le « travail vient d'une même main » (*ACO*, 132). Le corps retravaillé des femmes porte ainsi la marque, l'empreinte du regard du chirurgien, créateur de la femme nouvelle, la « preuve d'une intervention humaine dictée par un désir humain¹¹¹ » (*ACO*, 119). Le chirurgien devient l'agent de la reconstruction corporelle, tailladant des morceaux de femmes réelles pour les remodeler, et jugeant le résultat de ses créations en fonction du désir qu'elles suscitent : « [les lèvres gonflées de Rose] à son goût à tous les niveaux, qui donnent envie de s'y enfourner » (*ACO*, 111). Le caractère sexuel du regard et le désir qu'entraînent les parties modifiées sont ici clairement inscrits dans le texte, de même que les relations de pouvoir exercées entre le chirurgien et sa patiente qui activent la figure du savant fou

¹¹¹ Cette volonté d'intervenir sur le modèle initial fait écho à cette affirmation, dans la préface d'Alain Raitt du roman *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam, Paris, Gallimard, 1993 [1886], p. 19 : « [L]a création divine est irrémédiablement défectueuse, donc l'humanité a le droit de la renier et de la remplacer par une création indépendante. » Marc Gagnon évoquerait ainsi une sorte de version (post?) moderne du personnage d'Edison créé par L'Isle-Adam.

dépassé par sa créature, comme en témoigne ce commentaire : « Elle savait que Marc l'opérerait en temps voulu, qu'il le ferait parce qu'il l'aimait, elle savait que, pour elle, il irait contre sa propre volonté, au bout d'une folie qui n'était pas encore la sienne, mais qui le deviendrait » (*ACO*, 189). Ce sont des rapports d'influence flous, dans la mesure où le chirurgien est amené par la force de persuasion de sa cliente, à aller plus loin qu'il ne le souhaiterait. La patiente rend son plasticien fou d'amour au point de lui dicter sa façon de la retoucher, de lui imposer sa volonté. Rose participe ainsi à son propre esclavage aux normes esthétiques hétérosexistes. Son comportement rappelle les propos de Foucault sur la politique du pouvoir, adaptés par Bordo à la tyrannie de l'apparence physique : le pouvoir n'est pas binaire, mais il s'exerce plutôt de façon capillaire, il a de multiples ramifications.

Le regard fragmenté et ciblé que posent le photographe et le chirurgien sur le corps des personnages féminins est relayé dans le texte par certains procédés littéraires, notamment par les synecdoques et les personnifications du sexe féminin. Ces procédés mettent l'accent sur la fétichisation du corps féminin. Ce sont des figures qui, dans le texte, pour reprendre l'expression de Charles lui-même, permettent à « l'ensemble de disparaître au profit des parties » (*ACO*, 233), comme dans cet extrait, par exemple, où le « trou » désigne le transsexuel et le « vrai trou », la femme : « Le trou aride, sec, qui souvent ne faisait pas plus de quinze centimètres, n'arrivait pas à la cheville d'un vrai trou, et pourtant des hommes bandaient et payaient gros pour le tirer » (*ACO*, 109). Ces figures ramènent les protagonistes à des parties de leur corps (le plus souvent à la triade bouche, seins et vulve), elles les subordonnent à leur sexe, si bien qu'elles-mêmes en viennent à percevoir leur corps comme des « corps-vulves ». Le regard-synecdoque des personnages masculins est également exprimé dans le texte par l'objet du regard désirant de Charles, dépendant du cybersexe : des morceaux de femmes. En effet, les images pornographiques qu'il recherche sur Internet sont celles « de tous ces morceaux qui le faisaient haleter », de « parties de filles qu'il pouvait ensuite cibler de son curseur pour les grossir, pour s'en approcher jusqu'à en sortir la langue et effleurer les parcelles fétiches qui le mettaient hors de lui » (*ACO*, 123). En outre, même dans ses rapports intimes avec les personnages féminins du roman, l'excitation sexuelle de Charles est déclenchée par la fragmentation visuelle du corps : « le corps nu de Rose sur lequel il préférait

les seins au sexe, les lèvres aux fesses » (*ACO*, 118). Il apprécie le fait que « Rose se [place] d'elle-même en état de pur fétiche fait pour le sexe sans sexe » (*ACO*, 118). En effet, pour Charles, les rapports sexuels excluent la pénétration et consistent essentiellement à se masturber en regardant des fragments de femmes, qu'elles soient virtuelles ou réelles, dans un ordinateur ou dans un lit¹¹².

Ce déni du corps unifié de la femme pourrait trouver une explication dans la théorie freudienne, selon laquelle le fétichisme « demeure le signe d'un triomphe sur la menace de castration et une protection contre cette menace. Il épargne aussi au fétichiste de devenir homosexuel en prêtant à la femme ce caractère [le fétiche étant un substitut du phallus selon Freud] par lequel elle devient supportable en tant qu'objet sexuel¹¹³ ». Freud propose aussi une autre dimension quant au traitement que le fétichiste réserve à son fétiche : « très souvent, il le traite d'une manière qui équivaut manifestement à représenter la castration. C'est ce qui advient, particulièrement lorsque s'est développée une très forte identification au père, dans le rôle du père car c'est à lui que l'enfant a attribué la castration de la femme¹¹⁴ ». À cet égard, il est intéressant d'observer que Charles « découpe » les femmes sur son écran, et de souligner l'ironie des métiers de père à fils. En effet, Charles est toujours hanté par les images des activités de boucherie de son père : « Charles avait gardé de son enfance des souvenirs terribles et remplis d'angoisse, justement, d'une vraie angoisse de pièces de viande suspendues, celles de son père et de sa boucherie » (*ACO*, 64). Puis, il y a la subversion de la chirurgie esthétique mise en lien avec l'automutilation, ces dernières s'alliant aux goûts sexuels du personnage de Charles, dont l'excitation est suscitée par la vision du côté souffrant du corps reconstruit, comme les ecchymoses, les enflures et les plaies : « Malgré les efforts de Charles pour en garder une vision d'ensemble il ne pouvait pas détacher son regard du gonflement de ses lèvres qui était comme une petite hémorragie interne, bouche obstinée, acharnée, chair joliment retroussée qui lui donnait envie de la pincer entre ses doigts pour en faire jaillir la douleur » (*ACO*, 120). Charles est attiré par les cicatrices, les marques de la chirurgie, « les traces de la maltraitance, des

¹¹² Cette dynamique s'apparente à celle de l'amant français dans *Folle*.

¹¹³ Sigmund Freud, « Le fétichisme » dans *La vie sexuelle*, *op. cit.*, p. 135.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 137.

meurtrissures volontaires » (*ACO*, 123), et non par le résultat d'embellissement. En dépeçant les femmes mentalement ou virtuellement sur son écran, pour ensuite en jouir morceau par morceau, Charles consolide son fétichisme.

Chez Nelly Arcan, la question du regard masculin qui commande l'apparence des femmes et leur comportement est omniprésente. Tout en dénonçant la tyrannie de la beauté, les protagonistes cherchent à tout prix à correspondre aux normes dictées par les hommes, puisque la captation du regard masculin leur confère une forme de pouvoir. Les imperfections de Cynthia prennent toute la place et elle s'étonne que les hommes puissent la juger désirable. Elle est cependant déçue que son état de femme soit réduit aux marques sexuelles que son corps projette et substitue à sa subjectivité féminine le corps qui l'incarne. Puis, en ayant recours à la référence animale, la narratrice méprise le pouvoir du regard sur elle et sur toutes les femmes qui « bavent d'être regardées tout autant que les hommes qui les regardent » (*P*, 109). C'est ainsi que s'établit clairement une tension entre le regardant et la regardée. Cynthia ne semble jamais être assez vue, assez remarquée et cela représente pour elle une sorte d'échec personnel, puisqu'elle ne semble exister que dans l'œil de l'autre. L'auto-analyse de Cynthia sur son rapport complexe à la représentation relève une problématique du même ordre que celle qui est développée par Susan Bordo dans les textes cités plus haut. En effet, elle ne réussit pas à saisir l'essence de ce que son corps renvoie comme image, laquelle est toujours imparfaite à ses yeux :

je cherche sur moi le tour de taille et les jambes, je cherche mais je ne trouve rien de ce qui a été approuvé, noté, salué, qu'a-t-il pu se passer pour que je sois inadéquate, hors définition, pour que les miroirs ne me renvoient plus qu'une doublure qui ne veut rien, ne cherche plus ou si peu, que la confirmation de sa visibilité (*P*, 25).

En outre, son aveu confirme la force du regard de l'autre et la réification du corps féminin qui en découle : « je suis un décor qui se démonte lorsqu'on lui tourne le dos » (*P*, 25).

David Le Breton, anthropologue et sociologue français, spécialiste des représentations du corps, dans son essai *Anthropologie du corps et modernité*, souligne l'influence d'autrui sur la valeur qu'une personne accorde à l'image de son propre corps. Le Breton circonscrit son affirmation concernant « l'intériorisation du jugement social qui entoure les attributs physiques qui caractérisent une personne (beau/laid, jeune/vieux, grand/petit, maigre/gros, etc.)¹¹⁵ » autour de la personne vieillissante, handicapée et migrante, mais on pourrait l'appliquer aussi aux femmes en général et à Cynthia en particulier : « Selon son histoire personnelle et la classe sociale au sein de laquelle il structure son rapport au monde, le sujet fait sien un jugement qui marque alors de son empreinte l'image qu'il se fait de son corps et l'estime qu'il a de soi¹¹⁶ ». Selon lui, « [l]e sentiment de vieillir vient toujours d'ailleurs, il est la marque en soi de l'intériorisation du regard de l'autre ». L'impression d'inadéquation de Cynthia, son désir de « ne [...] pas vieillir, surtout pas, [de] rester coquine et sans enfant pour exciter les hommes » (*P*, 35) et de se faire retoucher le corps par un chirurgien pour y parvenir proviendrait, en partie du moins, de cette intériorisation du regard de l'autre dont parle Le Breton. Dans la société d'aujourd'hui, l'anthropologue constate, à l'instar de la narratrice de *Putain*, que :

[l]es femmes restent fidèles à un impératif de séduction et de forme, un souci de soi qui pose leur valeur sociale sur le registre de l'apparence. Elles recourent sans état d'âme à la chirurgie esthétique, dont elles composent l'écrasante majorité des clientes, pour remodeler leurs seins, leurs fesses, se débarrasser des graisses *superflues*, remanier les formes du visage, ou lutter contre les traces du vieillissement. Il s'agit de se mettre aux normes de l'esthétique d'un moment. Les régimes alimentaires les touchent de plein fouet, surtout à l'approche de l'été où il convient d'être à la hauteur du regard des hommes sur les plages. [...] La femme est jugée impitoyablement sur son apparence, sa séduction, sa jeunesse, et ne rencontre guère de salut au-delà. Elle vaut ce que vaut son corps dans le commerce de la séduction¹¹⁷.

¹¹⁵ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Quadrige/PUF, 1990, p. 151.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ David Le Breton, *op. cit.*, p. 268.

L'identification aux normes sociales hétérosexistes en matière d'apparence physique fait en sorte, selon la narratrice de *Putain*, que les filles deviennent des putains « dans le regard qu'on a porté sur elles » (*P*, 109).

Sur le plan formel, l'auteure a recours, comme dans *À ciel ouvert*, aux synecdoques pour appuyer le regard parcellaire que jettent les hommes sur le personnage de Cynthia. Barbara Havercroft analyse avec acuité l'utilisation des synecdoques dans *Putain*. Ces figures exprimeraient le malaise identitaire de la narratrice : « *her own lack of identity is expressed in a series of synecdoches, in which her entire being is reduced to specific body parts*¹¹⁸ ». Elle poursuit : « *this list of synecdoches, composed of sexual body parts, expresses the narrator's broken, disassembled state, indicating her desperate search for subjectivity and identity*¹¹⁹ ». De plus, les figures de substitution utilisées dans le texte pour parler de Cynthia, dont cet extrait dans lequel la bouche est substituée à la personne et la queue substituée au client : « [le] trafic de ma bouche avec d'innombrables queues [...] » (*P*, 47) semblent suggérer que les parties du corps de la narratrice ne lui appartiennent pas, ne sont pas contrôlées par elle. Ce procédé accentue l'incapacité de Cynthia à se constituer une identité qui lui serait propre. Michela Marzano, dans le *Dictionnaire du corps*, renforce cette idée de dissociation entre le corps et la personne elle-même en reliant une forme de détachement, par rapport au corps, aux activités de prostitution : « La prostituée peut monnayer cette activité dans la mesure où elle se *détache* de son corps par une opération de fermeture à l'autre qui efface, en fait, le sens même de l'acte sexuel¹²⁰ ». En outre, Cynthia analyse cette pratique de remplacement du tout par la partie : « la multitude de mes clients qu'il me faut réduire à une seule queue pour ne pas m'y perdre » (*P*, 17) et pratique cette fermeture à l'autre durant son travail en évitant, par exemple, le contact visuel avec ses clients (*P*, 27). De même, la fétichisation des corps féminins est soulignée dans *Putain* notamment par le recours aux métaphores animalières – la métaphore canine

¹¹⁸ Barbara Havercroft, « (Un)tying the Knot of Patriarchy: Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan », *Auto/biography in Canada*, Toronto, Wilfrid Laurier University Press, 2005, p. 221.

¹¹⁹ Barbara Havercroft, *loc. cit.*, p. 221-222. [L'auteure souligne.]

¹²⁰ Michela Marzano, « Prostitution », dans *Dictionnaire du corps*, *op. cit.*, p. 778. [L'auteure souligne.]

apparaissant pratiquement comme une métaphore filée dans *Putain*¹²¹, *À ciel ouvert* et *L'Enfant dans le miroir*. Ces comparaisons dépréciatives des femmes aux animaux¹²², dont les textes de Nelly Arcan regorgent, accentuent la perception négative que les protagonistes ont d'elles-mêmes et leur faible estime de soi. Le trope animalier met également en relief le caractère instinctif¹²³ et la servitude, traditionnellement liés aux femmes, puis soulève les associations binaires esprit/homme et corps/femme, qui semblent avoir été intériorisées par les personnages de Nelly Arcan, comme en témoigne le passage suivant : « Et ce n'est pas ma vie qui m'anime, c'est celle des autres, toujours, chaque fois que mon corps se met en mouvement, un autre l'a ordonné [...] a exigé de moi de prendre le pli, agenouillé en petit chien ou béant sur le dos, mon corps réduit à un lieu de résonance » (*P*, 20).

Chez Labrèche, la volonté des narratrices d'attirer les regards et le désir est exacerbée. Elles ressentent le besoin irrésistible d'être vues. Sans un regard désirant posé sur elles, leur existence semble invalide : « j'ai toujours voulu être celle que l'on remarque, la séduisante, la belle de nuit » (*B*, 145). Sissi s'expose à l'œil masculin et se met en scène dans une sorte d'esthétique érotique : « j'ai enlevé mon slip et écarté les jambes, comme Sharon Stone dans *Basic Instinct*¹²⁴ » (*B*, 17), « je suis un remake d'Emmanuelle » (*B*, 50-51), ironise Sissi, hyperconsciente de l'image qu'elle projette. L'obligation de séduire découle de la sensation de pouvoir que ressent Sissi dans la captation du regard et dans le déclenchement du désir de l'autre, comme une sorte d'apaisement momentané de la douleur de ses carences affectives. Ce sentiment est toutefois dilué par le fait que, bien qu'elle semble rassasiée et

¹²¹ À propos de l'image récurrente de la chienne dans *Putain*, Barbara Havercroft, dans « (Un)tying the Knot of Patriarchy: Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan », *loc. cit.*, p. 222, souligne que ce terme de chienne « evokes the representation of a trained, domestic animal, thereby stripping the narrator of her humanity and reducing her to a position decidedly inferior to that of her male clients ».

¹²² « [...] des hommes cherchant la compagnie d'animaux domestiques pour une nuit » (*P*, 150), « Elle sentait Charles plus qu'elle ne le comprenait [...], elle le devinait, réagissait à ses humeurs et changements comme les animaux domestiques, les chats et les chiens qui entrent en panique, qui se terrent sous les meubles en couinant à l'approche de l'orage » (*ACO*, 115), pour ne présenter que ces exemples.

¹²³ La narratrice de *Putain* affirme aux pages 20 et 45 que la position qu'elle préfère est celle du petit chien.

¹²⁴ Cette allusion au rôle de Sharon Stone dans le film *Basic Instinct* est également évoquée dans *Putain* (p. 44).

valorisée par le désir d'autrui, elle n'initie jamais la mise en actes du désir : « Je ne choisis pas, je me laisse choisir comme une poupée » (*B*, 47), « être baisée, c'est ça que je veux ! » (*B*, 51). Le mode passif marque le manque d'agentivité de la narratrice dans ses rapports « amoureux ». Dans *La Brèche*, Kiki démontre également sa soumission lorsqu'elle se place devant Tchéky en position de fétiche, réduite au silence : « je ne parle pas, je me transforme en poupée, je lui laisse mon corps tout entier » (*LB*, 145). D'un autre côté, elle est aussi consciente du pouvoir conféré par le regard désirant de l'autre : « j'ai mis une belle robe, facile à enlever, noire, la robe, c'est toujours pratique quand on est devant l'ennemi, on relève la robe et l'ennemi n'en peut plus, voit la brèche qui sourit, perd ses moyens, fait volte-face » (*LB*, 118). Toutefois, son allure sexuelle et attirante, ses déhanchements et battements de cils, ses belles robes et dessous affriolants ne réussiront qu'à amener Tchéky dans son lit. Or, nous l'avons vu précédemment, Kiki recherche une relation plus engagée avec son professeur, une vie à deux avec lui. Et, malgré toutes ses tactiques de séduction, cela n'arrivera pas.

À l'instar des anti-héroïnes de Nelly Arcan, celles de Labrèche se nourrissent des regards désirants qu'elles sollicitent. Ce qui les distingue toutefois, c'est la déception qui suit l'assouvissement de l'appétit sexuel des partenaires. Chez Labrèche, les narratrices recherchent le désir d'autrui comme une façon d'entrer en contact. Leurs limites étant floues, ce regard lubrique les amène à répondre aux attentes sexuelles des autres. Mais le plaisir charnel des narratrices atteint rarement son paroxysme, ce qui les déçoit¹²⁵ : « Après qu'elle a crié, elle a bien essayé de s'occuper de moi. Elle a bien essayé, sauf qu'elle n'avait plus d'énergie, elle n'avait plus d'entrain, et moi ça me fatiguait, je me sentais de trop » (*B*, 84). En outre, la représentation érotique du corps de la femme se manifeste chez Labrèche en fonction des attentes masculines. Kiki se soumet au voyeurisme de Tchéky en se donnant à voir comme un objet sexuel : « *Fais-moi une danse, Kiki !* Et je lui fais une danse et il sort sa queue et se flatte en me regardant » (*LB*, 142). La narratrice retire un certain pouvoir de l'image qu'elle souhaite projeter lorsqu'elle poursuit :

¹²⁵ Ce rapport au plaisir est totalement différent de celui observé chez les personnages féminins de Nelly Arcan. En effet, ces dernières ne semblent préoccupées que par la jouissance de leurs partenaires, très peu soucieuses de leur propre plaisir.

Sa femme ne doit pas lui en faire, de danse à 10 ou à 20, elle est vieille, elle a eu des enfants, je ne l'ai jamais vue, mais je suis certaine qu'elle ressemble à la grosse femme du parc Belmont, elle doit avoir le ventre bourré de vergetures, les cuisses couvertes de varices, sa peau doit pendre jusqu'en Amérique du Sud (LB, 142).

Toutefois, cette comparaison implicite de Sissi avec la femme de Tchéky relève probablement plus du moyen de défense contre la peine qu'elle ressent en pensant à la femme de son amant à qui il « réserve ses je t'aime » (LB, 130) que du véritable sentiment de supériorité qu'elle semble retirer de sa prestation érotique ou de la rivalité féminine relevée chez Arcan.

En tête du troisième chapitre de *Borderline* relatant une scène de *striptease* qui illustre le pouvoir du regard sur Sissi, l'auteure a placé en exergue un extrait de la chanson *Creep* du groupe britannique Radiohead. Ces paroles traduisent le désir de Sissi d'être remarquée, mais aussi son sentiment d'inadéquation. Les jeux du désir sont probablement à l'œuvre dans cette scène, mais essentiellement, ils sont détournés : Sissi, en se donnant en spectacle érotique à la foule réunie pour célébrer son anniversaire, n'est pas envisagée comme une bombe sexuelle, canon de beauté attisant le désir des hommes et l'envie des femmes, mais plutôt comme une personne bizarre, une *creep*. Le *male gaze* est ainsi remplacé par un regard maternel, protecteur : on lui jette des vêtements, on la retire de la scène comme pour la mettre à l'abri. Sissi elle-même établit ce lien entre le regard des spectateurs et celui de sa mère : « une foule me berce comme ma mère l'a déjà fait¹²⁶ » (B, 53). Le besoin que ressent Sissi de faire parade de son côté sexuel pour se sentir regardée, comme si elle ne pouvait être vue dans toute sa subjectivité, constitue une autre facette du

¹²⁶ Ce parallèle fait écho à la théorie de Serge Tisseron selon laquelle l'extimité traduirait une angoisse d'être abandonné par la mère (Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, Paris, Éditions Ramsay, 2001, p. 170). Olivier Asselin, dans son article « Big Mother : la webcam comme terminal relationnel », dans *Esse arts + opinions*, n° 58, 2006, reprend les théories de Tisseron pour analyser le phénomène des webcams, alimenté par une dynamique exhibitionniste et voyeuriste : « Quoiqu'il en soit, il est probable que ce désir de plaire à la mère et cette angoisse d'être par elle abandonné jouent un rôle central dans la fascination qu'exerce le dispositif des webcams, comme celui de la télé réalité », et de la mise en scène de soi, pourrions-nous peut-être ajouter.

morcellement du regard, relancée dans les textes de Labrèche par le recours à la figure de remplacement de l'entièreté du sujet par la partie sexuelle. Ce procédé est redoublé dans *La Brèche*, puisque la narratrice se définit par sa « brèche », son sexe mis en abyme dans le nom de famille de l'auteure-narratrice : « j'ai un nom de trou, un nom qui me prédestine à passer ma vie dans des chambres d'hôtel, les jambes grandes ouvertes » (*LB*, 92). L'utilisation de ce terme pour désigner son être entier témoigne en outre d'une perception de soi scindée, le sexe apparaissant pratiquement comme un sujet autonome, notamment dans les personnifications des parties sexuelles des narratrices de Labrèche, comme dans les exemples suivants : « j'ai la brèche qui pleure » (*LB*, 69) et « la brèche triste » (*LB*, 139).

À la lumière de ces observations, nous constatons que les procédés littéraires déployés dans les fictions de notre corpus réactualisent l'idée du corps caractérisé comme un objet exposé au regard masculin et non comme siège de l'identité féminine. Chez Arcan, ces stratégies scripturaires témoignent également d'une féminité tributaire de l'image instituée par un discours social normatif en matière d'apparence physique. En outre, s'il participe aux rapports de pouvoir entre la personne qui regarde et celle qui est regardée, l'œil masculin, chez Labrèche, est davantage lié au manque affectif qu'au conditionnement social, contrairement à ce que nous avons observé dans les textes d'Arcan. Par ailleurs, chez les deux auteures, force est de constater que les liens inextricables qui unissent le voyeur et la personne regardée reproduisent un rapport nourricier¹²⁷, dans la mesure où il y a une interdépendance entre le regard de l'un, étant soumis au besoin irrépressible de voir, et celui de l'autre, qui s'alimente de la captation du regard posé sur lui.

¹²⁷ Image empruntée à Olivier Asselin qui établit un rapport de réciprocité entre l'exhibitionnisme et le voyeurisme dans son article « Big Mother : la webcam comme terminal relationnel », *loc. cit.*

1.3.2 Le regard féminin

Selon John Berger dans son ouvrage *Voir le voir*¹²⁸, le caractère de réciprocité est fondamental dans le fait de regarder, parce que voir implique également d'être vu. Chez Arcan et Labrèche, ce principe est clairement installé. Le regard féminin répond à celui de l'homme et dans les romans, il est présenté selon deux points de vue : le regard complice, soit celui qui se soumet à l'hétéronormativité et le regard critique qui remet en cause les normes esthétiques hétérosexistes.

1.3.2.1 Le regard complice

Une complicité s'établit entre le regard des femmes et celui des hommes, dans la mesure où l'attitude des femmes répond au discours normatif en matière d'apparence physique. Susan Bordo¹²⁹ met toutefois en garde contre la vision binaire de l'opresseur et de l'opprimé en ce qui concerne la soumission aux normes esthétiques. Elle a recours aux théories de Michel Foucault, entre autres, pour décrire la forme de pouvoir à l'œuvre lorsqu'il est question de l'apparence physique. Nous l'avons vu, elle se fonde sur l'idée que le pouvoir ne se déploie pas de façon unilatérale et qu'il s'exercerait également de l'intérieur. La « docilité des corps » des femmes, leur soumission aux normes esthétiques, est aussi vécue comme une forme de pouvoir et de contrôle. Les femmes auraient intériorisé ces normes hétérosexistes et agiraient, par rapport à elles-mêmes, à titre de surveillant. John Berger décrit la situation en ces termes :

Les hommes regardent les femmes alors que les femmes s'observent en train d'être regardées. Ceci détermine non seulement les relations entre les

¹²⁸ John Berger, *Voir le voir*, traduit de l'anglais par Monique Triomphe, Paris, Éditions Alain Moreau, coll. « Textualité », 1976, p. 9.

¹²⁹ Susan Bordo, *Unbearable Weight, op. cit.*

hommes et les femmes mais également la relation de la femme par rapport à elle-même. Le surveillant intériorisé est perçu en tant qu'homme et l'être surveillé en tant que femme. C'est ainsi que la femme se transforme en objet et plus particulièrement en objet du voir : un spectacle¹³⁰.

Chez Arcan, les personnages féminins, inlassablement, se scrutent, se comparent et s'autocorrigent par rapport aux normes en place, diffusées dans l'espace public sous forme d'images de femmes retouchées. C'est pourquoi leur dispositif de surveillance, leur « panoptique » interne, les amène à développer une image négative d'elles-mêmes. Elles ont intériorisé le regard que les hommes portent sur elles et s'évaluent constamment en fonction d'exigences toujours plus draconiennes et d'attributs susceptibles d'attiser le désir. Aussi, les femmes sont toujours insatisfaites de leur image corporelle. Dans *À ciel ouvert*, cette idée est mise de l'avant par la récurrence des métaphores animales utilisées par Rose et Julie pour se décrire elles-mêmes et les autres femmes : « chienne éplorée » (ACO, 113), « animal domestique » (ACO, 115), « chattes intégrales¹³¹ » (ACO, 156), etc. Toutes ces comparaisons dégradantes témoignent du mépris de soi des personnages, des femmes qui se méfient des autres femmes, établissant d'emblée un rapport de rivalité extrême entre elles. Puis, toute l'idée de mutilation et d'automutilation mise en parallèle avec les activités d'embellissement et avec le plaisir sexuel de Charles met l'accent sur la faible estime de soi des protagonistes. Dès les premières pages, on constate que la soumission aux normes sociales est liée à la souffrance : « Il était midi et Julie se faisait bronzer depuis une heure, s'efforçant de plonger dans ses pensées pour résister à la brûlure par laquelle elle souhaitait gagner en beauté » (ACO, 9). La conformité est considérée, dans cet extrait, comme une forme d'automutilation, Julie se voyant allongée sous le soleil « comme une écorchure » (ACO, 7). Plus loin, Rose compare la salle d'attente du chirurgien esthétique à « l'antichambre de toutes les blessures exigées par la beauté » (ACO, 106). Les femmes dépeintes dans *À ciel ouvert* se font violence pour atteindre un niveau esthétique qui leur permettra de se démarquer des

¹³⁰ John Berger, *op.cit.*, p. 51.

¹³¹ Notons que l'image de « chatte intégrale » revêt une importance accrue dans le texte en raison de la polysémie du mot qui désigne aussi le sexe féminin. Le terme « chatte intégrale » devient synonyme de « femme-vulve », mais sa connotation péjorative se trouve renforcée par la référence animale.

autres femmes et d'attirer l'attention sexuelle des hommes. Le thème de la rivalité féminine est également développé dans *Putain* : « moi qui n'avais d'yeux que pour ce qui pouvait faire de moi un être préférable à un autre » (*P*, 40). La narratrice se mesure constamment aux autres femmes, mais en fonction du regard masculin :

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

La narratrice fragmente, à l'instar des hommes dont elle parle dans le roman, le corps de ses « rivales » pour se confronter à elles en fonction de normes hétérosexistes. L'auteure a recours aux métaphores animales, encore une fois, pour mettre en mots la vision de la narratrice qui considère les rapports hommes-femmes selon la loi de la jungle : « on n'a qu'à observer les singes pour le comprendre, pour conclure que les femelles aiment les plus forts, les plus riches, qu'elles doivent être jeunes pour se faire aimer » (*P*, 161). Cynthia fait appel à divers moyens pour se mettre en valeur, dont la comparaison implicite avec des femmes moins attirantes qu'elle. En effet, la narratrice se lie d'amitié avec une collègue prostituée beaucoup plus âgée : « j'ai choisi Danielle comme partenaire, parce qu'elle triomphe rarement, parce qu'elle est mon faire-valoir, ma trop grosse, ma trop vieille, Danielle met en relief ma sveltesse, ma jeunesse, qui me fait triompher » (*P*, 150). Elle observe l'effet inverse lorsqu'elle se met en équation avec des femmes plus belles qu'elle : « si je me crois si laide c'est peut-être à cause de toutes ces filles [...] de ces schtroumpfettes des magazines empilés là qui me défient de les détailler » (*P*, 36). En outre, comme dans *À ciel ouvert* mais dans une moindre mesure, les pratiques d'embellissement corporel décrites dans *Putain* sont mises en parallèle avec la souffrance, par l'anorexie dont souffert la narratrice, comme en témoigne l'extrait suivant dans lequel la complicité côtoie la remise en cause :

[...] l'anorexique creusant son ventre, creusant sa tombe, et n'allez pas croire que ce soit exceptionnel, non, des millions de femmes font de leur corps une carrière, de la nourriture un art, la maîtrise de leur bouche sur des morceaux de fruits si petits qu'ils font pleurer, et surtout le message qu'elles lancent aux autres, regardez-moi comme vous êtes grosses, regardez ce qui pend sous vos fesses [...] les femmes ont souvent trop de ce qu'elles ont, elles sont toujours trop ce qu'elles sont, rivées à leur sexe, à ce qu'on en dit, incapables de réinventer leur histoire ou de penser la vie en dehors des sondages des magazines de mode, inépuisablement aliénées à ce qu'elles croient devoir être, des poupées qui jouissent lorsqu'on veut qu'elles jouissent [...] qui s'occupent tout entières à exciter les hommes (*P*, 42).

Enfin, dans le préambule de *Putain*, la narratrice avoue qu'elle est « la preuve que la misogynie n'est pas qu'une affaire d'hommes » (*P*, 18). D'une certaine façon, elle se perçoit ainsi comme une complice de l'hétérosexisme.

Bien qu'elle soit moins clairement exprimée que dans les romans de Nelly Arcan, chez Labrèche, la complicité avec le regard masculin se manifeste, à certains égards, par des procédés semblables à ceux que nous avons observés chez Arcan. Il y a d'abord la comparaison implicite, nous l'avons vu plus haut, avec la femme de Tchéky. Puis, l'établissement d'un parallèle entre la souffrance corporelle des narratrices et la captation du regard des hommes. Si les thèmes de l'anorexie et de la chirurgie esthétique sont complètement absents des romans de Marie-Sissi Labrèche, Kiki utilise l'automutilation pour attirer l'attention de Tchéky lorsqu'elle tente de se suicider. Cette technique de séduction mortifère illustrant la soumission de la narratrice à son amant s'avère temporairement efficace, mais à la fin du roman, le résultat est détourné, puisque c'est finalement Tchéky qui perdra la vie¹³² dans un accident de la route à l'occasion d'une escapade amoureuse. De plus, toute l'esthétique pornographique développée dans *Borderline* et *La Brèche* relève de la complicité du regard féminin. En effet, Sissi/Kiki tente de reproduire l'apparence et les attitudes des actrices de films érotiques et des danseuses nues pour se faire remarquer et pour se faire aimer. Se plaçant volontairement en position d'objet donné

¹³² La narratrice évoque d'ailleurs la possibilité du suicide (*LB*, 150).

à voir, à prendre, elle manifeste une acceptation tacite des normes contraignantes en matière d'esthétique féminine.

Chez les deux auteures, les personnages féminins adhèrent sciemment à des principes d'asservissement. La complicité du regard se manifeste également chez Arcan par le fait que les sujets féminins, en raison du travail de construction qu'elles exercent sur leur corps, en se comparant les unes aux autres et en corrigeant leurs « imperfections » corporelles, valorisent l'uniformisation des corps féminins, en acceptant de faire partie « de cette famille de femmes dédoublées, des affiches » (ACO, 16). Cette position déconstruit, en quelque sorte, le discours féministe promouvant la diversité des modèles, qui s'est développé, justement, contre les images stéréotypées des affiches, du cinéma, etc. Toutefois, pouvoir et résistance étant souvent liés, à cette complicité du regard féminin avec le regard masculin se juxtapose, dans les romans à l'étude, un autre type de regard féminin, un regard critique.

1.3.2.2 Le regard critique

« La valeur d'une femme ne doit jamais avoir pour instrument de mesure le sexe d'un homme¹³³ », affirmait Nelly Arcan dans une entrevue accordée à Claudia Larochelle en 2007. Elle ajoutait : « [...] j'ai les deux pieds dans ce que je dénonce toujours ; en même temps, je suis capable de critiquer ça¹³⁴ ». À l'instar de leur auteure, les personnages de Cynthia, de Rose et de Julie, bien qu'elles soient complètement engagées dans leur travail de reconstruction corporelle et de réification, mettent au jour la dictature de l'apparence physique. Elles sont ainsi dans une position de sujet et ont des propos incisifs envers l'hétéronormativité et leur propre dépendance aux normes esthétiques :

¹³³ Claudia Larochelle, *S'affranchir de l'obsession de l'image*, <http://www.canoe.com/divertissement/livres/entrevues/2007>. [Consultation : 01-12-2008.]

¹³⁴ *Ibid.*

Elle avait envie de parler des images comme des cages, dans un monde où les femmes, de plus en plus nues, de plus en plus photographiées, qui se recouvraient de mensonges, devaient se donner des moyens de plus en plus fantastiques de temps et d'argent, des moyens de douleurs, moyens techniques, médicaux, pour se masquer, substituer à leur corps un uniforme voulu infaillible, imperméable, et où elles risquaient, dans le passage du temps, à travers les âges, de basculer du côté des monstres (ACO, 199-200).

Elles attaquent autant les exigences sociales en ce qui a trait aux normes corporelles que leur adhésion personnelle à la *doxa* en matière d'apparence physique féminine, les protagonistes s'appropriant le discours normatif masculin pour mieux le juger et le grossir. Ce procédé suscite une tension entre les actions des protagonistes et leur discours. Dans *À ciel ouvert*, le regard critique est également activé par les fils qui sont noués entre chirurgie esthétique et automutilation, deux activités visant, dans une dynamique d'esclavage, un même objectif dans le roman : combler le désir sexuel des hommes. Ce motif de la servitude sexuelle est souligné, entre autres, par le fait que dans les rapports intimes qu'elles ont avec Charles, Rose et Julie n'ont pas de plaisir. L'assouvissement de leur désir réside dans la satisfaction des besoins de l'autre. En outre, le néologisme « femme-vulve », c'est-à-dire une femme qui serait « entièrement recouverte de son propre sexe » (ACO, 99), « une femme ensevelie sous une chatte comme un sable mouvant » (ACO, 246), appuie la critique de l'intérieur, la dénonciation de la femme-objet, vue et construite comme un sexe, offerte au service du sujet mâle.

Dans *Putain*, la dénonciation sonne également comme une charge. La narratrice critique, entre autres, l'hypersexualisation des magazines féminins qui abreuvent leur lectorat de trucs « pour séduire les hommes » (P, 29) et « pour faire bander le patron » (P, 29). Elle accuse en outre le double standard selon lequel on juge l'apparence des femmes et celle des hommes (P, 48) et rappelle à quel point les femmes servent de miroir aux hommes : « voilà pourquoi en vieillissant les hommes se détournent des femmes qui vieillissent, pour qu'elles portent leur impuissance, pour se raconter pourquoi ils ne peuvent plus bander » (P, 33). Il s'agit véritablement

d'une autocritique : « Et n'allez pas croire que j'échappe à cette règle, je suis une femme de la pire espèce, une femme qui fait la femme, qui s'assure qu'on ne manque rien de la petite culotte rouge qui apparaît furtivement le temps d'un croisement de jambe » (*P*, 43-44).

Dans le *Routledge Critical Dictionary of Feminism and Postfeminism*, Fiona Carson fait le rappel suivant au sujet du rapport qu'entretenaient les féministes de la deuxième vague avec le regard et l'objectivation : « *One of the major issues of the second wave feminists movement of the 1970s was how women were represented negatively as stereotypes and objects of the male gaze in the visual conventions of both high art and popular culture*¹³⁵ ». Ce qui distingue la position des protagonistes d'Arcan de celle des féministes de la deuxième vague rapportée ici, c'est, à l'instar des héroïnes postmodernes, leur adhésion consciente aux phénomènes qu'elles dénoncent et l'absence d'objectif politique. Elles s'observent, souhaiteraient peut-être qu'il en soit autrement, mais n'agissent pas pour changer le cours des choses. À cet égard, Nelly Arcan affirmait à Sophie Bérubé dans une entrevue diffusée à Canal Vox¹³⁶ qu'elle avait un œil critique, mais ne se situait pas dans la revendication politique, ni dans la condamnation. Cette absence de mobile fait en sorte que, malgré la force de la dénonciation, nous ne saurions qualifier de féministe le discours des personnages féminins de Nelly Arcan¹³⁷. La narration hétérodiégétique endosse ou plutôt explique cette critique de l'intérieur formulée par le personnage de Julie : « Cette femme était vraiment belle mais d'une façon commerciale, industrielle, avait-elle noté sans la juger puisqu'elle en faisait elle-même partie de cette famille de femmes dédoublées des affiches » (ACO, 16). L'investissement personnel de Julie l'habilite en quelque sorte à reconnaître les signes de la reconstruction. La critique de l'intérieur apporte certes une crédibilité discursive, toutefois, elle ne s'inscrit pas dans un réel mouvement de revendication ou de

¹³⁵ Fiona Carson, « Feminism and the Body », dans Sarah Gamble (dir.), *The Routledge Critical Dictionary of Feminism and Postfeminism*, New York, Routledge, 2000, p. 118.

¹³⁶ *Op. cit.*

¹³⁷ Nathalie Morello et Catherine Rodgers, dans l'introduction de *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?*, Nathalie Morello et Catherine Rodgers (dir.), New York, Rodopi, 2002, constatent que « certaines écrivaines des années 1990 se sentent capables [...] de se concevoir implicitement comme féministes tout en produisant des textes qu'il est difficile d'appréhender comme favorables à des pensées féministes » (p. 45).

changement. Il s'agit plutôt d'un constat fataliste. La rage est bien palpable dans le discours, mais elle n'implique aucun appel à la résistance. En fait, ce jugement par rapport à un système dont on se trouve aussi complice s'inscrirait plutôt dans une stratégie postmoderne de provocation, de remise en cause, sans proposition de solution ni accusation de responsable unique (le patriarcat, par exemple). C'est à cet égard que les limites du postmodernisme¹³⁸ se manifestent chez les personnages féminins de Nelly Arcan : la complicité critique empêche tout mouvement vers l'agentivité, comme le souligne Linda Huchéon :

*the postmodern way offer art as the site of political struggle by its posing of multiple questions, but it does not seem able to make the move into political agency. It asks questions that reveal art as the place where values, norms, beliefs, actions are produced; it deconstructs the processes of signification. But it never escapes its double encoding: it is always aware of the mutual interdependence of the dominant and the contestatory*¹³⁹.

Plus qu'une autoréférentialité postmoderne, la dénonciation d'un système auquel on participe peut cependant constituer une critique efficace. En effet, belles et reconstruites, les personnages de Nelly Arcan, ancrés dans une réalité de tyrannie de l'apparence, deviennent plus crédibles pour la dénoncer, puisqu'ils parlent en connaissance de cause.

Chez Labrèche, ce regard critique sur l'hétéronormativité n'est pas aussi marqué, ou plutôt, la remise en cause est plus personnelle, moins ciblée sur les normes sociales. Il est néanmoins mis de l'avant, dans une certaine mesure, par le personnage de Mémé dans *Borderline* qui annonce à Sissi qu'elle gâche tout parce qu'elle est belle (B, 144) et lui fait des mises en garde au sujet des hommes. Nous sommes en présence d'un discours intériorisé par la narratrice de cette méfiance à l'égard d'une apparence physique trop plastique : Sissi affirme que sa beauté la perd

¹³⁸ Toutes les références au postmoderne sont basées sur la typologie du postmoderne développée par Janet Paterson dans *Moments postmodernes dans le roman québécois*, op. cit., p. 16. Ce modèle est inspiré des « notions lyotardiennes d'incrédulité à l'égard des métarécits, de crise de légitimation et d'hétérogénéité ».

¹³⁹ Linda Huchéon, op. cit., p. 43.

(*B*, 144) et Kiki, plus tard, avouera être, à l'instar de sa grand-mère, « incrédule devant les beaux » (*LB*, 85). Sissi ironise également sur l'obsession de la beauté, mais elle l'attribue à son jeune amant, son « beau monsieur » (*LB*, 88), pour reprendre ses termes. Elle subvertit ainsi le discours social sur les belles femmes stupides : « il ne lit peut-être pas Kafka, et pour lui toute l'œuvre de Tolstoï ne parle que de la Russie, mais il a un beau body, il ne veut pas vieillir et ça se sent » (*LB*, 88-89). Ce procédé ressemble de prime abord à une marque de contestation et d'agentivité, mais en fait, il sert plutôt à mettre en valeur la culture et la supériorité de Tchéky. Kiki ridiculise le jeune homme, en lui attribuant des caractéristiques féminines, comme pour se justifier de lui préférer Tchéky. Par ailleurs, la vision critique est également perceptible dans la façon dont Kiki reprend le regard morcelé et convenu des hommes sur les femmes en le détournant : « il n'était qu'un géniteur potentiel, une queue entre mes jambes » (*LB*, 113). C'est ainsi que Kiki décrit son jeune amant qui l'aime et répond à ses désirs de fonder une famille. Elle se séparera de lui en sabotant leur relation amoureuse, comme si elle recherchait le rejet. Elle reprend le regard qu'on pose normalement sur elle parce qu'elle éprouve auprès du jeune homme ce que Tchéky doit ressentir auprès d'elle : la confiance de celui qui est plus aimé qu'aimant. Elle subvertit ainsi le rapport de pouvoir de sa relation amoureuse, qui reproduit le complexe d'infériorité de Kiki par rapport à la culture savante, incarnée par Tchéky.

Les stratégies discursives et littéraires observées chez les deux auteures révèlent un double constat paradoxal : elles constituent des manifestations d'insoumission face au pouvoir en place, mais reconduisent également des stéréotypes sexistes issus d'une autorité machiste. D'une part, chez Arcan, dans *Putain*, nous pourrions supposer que le fait que la fille écrive sur son père, surtout, comme nous l'avons vu plus haut, pour subvertir l'autorité de son discours, constituerait pour elle un acte de réappropriation de sa voix, et par conséquent une manifestation d'agentivité. Si, par extension, on associe la figure du père aux figures d'autorité masculine développées dans *À ciel ouvert* (amant, photographe, chirurgien) et dans *La Brèche* (professeur), il serait logique d'arriver à une conclusion similaire quant à l'accession des protagonistes à la subjectivité. D'autre part, nous avons cependant constaté une certaine complicité des personnages

féminins avec un discours social hétéronormatif, ce qui place les héroïnes de papier dans une position de rupture et de continuité par rapport à leur ascendance généalogique et à leur héritage. Ce sont ces deux aspects, l'héritage et la filiation, que nous aborderons dans la prochaine partie.

2. Références intertextuelles, héritage culturel et filiation

À la lumière de l'analyse effectuée dans la première partie, il apparaît que les milieux familial et culturel dans lesquels évoluent les protagonistes ont une influence considérable sur leur identité féminine. Comme dans la plupart des récits contemporains de filiation « se rejoignent des réflexions sur la famille au sens strict et sur les héritages littéraires¹⁴⁰ », à travers la bibliothèque imaginaire et les références intertextuelles aux contes pour enfants, nous observerons l'héritage culturel qui se dégage des romans d'Arcan et de Labrèche. Nous nous attacherons ensuite à cerner la place des narratrices dans leur toile familiale, la lignée de femmes à laquelle elles appartiennent et qui a façonné leur comportement.

2.1 Intertextualité et héritage

L'héritage culturel des protagonistes qui contribue à définir un cadre référentiel se manifeste autant dans la diégèse que dans le code de l'énoncé, notamment par les références intertextuelles qui pullulent dans les romans d'Arcan et de Labrèche. Au sujet des fonctions des références intertextuelles dans les œuvres littéraires, Anne Caumartin et Martine-Emmanuelle Lapointe expliquent : « [d]es marques d'intertextualité (citations, allusions) permettent de décrypter la filiation intellectuelle de l'écrivain, de retracer le parcours de lectures qui se rencontrent et s'entremêlent à l'écriture pour s'établir à nouveau, réciproquement¹⁴¹ ». À cet égard, la mise en récit de l'origine filiale des protagonistes, de même que les intertextes insérés dans les œuvres, concourent à la transmission d'un héritage culturel. En effet, les deux auteures intègrent à leurs récits diverses empreintes des environnements

¹⁴⁰ Dominique Viart, « Les filiations littéraires », dans Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris-Caen, Minard, coll. « Lettres modernes », 1999, p. 127.

¹⁴¹ Anne Caumartin et Martine-Emmanuelle Lapointe, dans « Présentation », « Filiation intellectuelle dans la littérature québécoise », *@nalyse*, 2007, p. 2.

dont sont issus leurs personnages féminins. Les références savantes côtoient ainsi les références populaires. Dans la narration, le patrimoine culturel des personnages s'exprime notamment par les bibliothèques imaginaires qui témoignent des connaissances littéraires des auteures et de l'éclectisme des modèles auxquels elles réfèrent. En outre, les romans sont traversés par des fragments réécrits de contes pour enfants. Dans la présente partie, il sera question des liens culturels et littéraires qui se tissent dans les romans inscrits au corpus. Par l'étude des titres, des exergues et des bibliothèques imaginaires ainsi que des références intertextuelles aux contes pour enfants, nous établirons des rapprochements entre les textes et les intertextes, soit ce que Genette nomme l'hypertextualité : « toute relation unissant un texte B ([...] hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire¹⁴² ». Nous explorerons aussi le cadre dialogique mis en place, puis nous nous pencherons sur l'éclairage que les intertextes jettent sur les quatre romans, soit de quelle manière ils renforcent ou subvertissent le discours hétéronormatif, et induisent un nouveau regard sur la diégèse.

2.1.1 Références savantes et références populaires

Chez les deux auteures, les références savantes côtoient les références populaires de manière intéressante. Cet aspect ressort lorsqu'on analyse le contenu des bibliothèques imaginaires auxquelles les auteures font allusion dans la narration et dans le péri-texte. Selon Élisabeth Nardout-Lafarge, dans la présentation du numéro d'*Études françaises* portant sur les bibliothèques imaginaires du roman québécois, « la bibliothèque englobe, confond, parfois confronte les lectures de l'écrivain et celles des personnages ; ainsi passe-t-on, par des séries complexes de médiations, de la bibliothèque réelle à la bibliothèque fictive¹⁴³ ». Ces propos s'appliquent d'autant

¹⁴² Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 11.

¹⁴³ Élisabeth Nardout-Lafarge, « Présentation », *Études françaises*, vol. 29, n° 1, 1993, p. 7.

plus aux récits inscrits au corpus que trois d'entre eux sont autofictionnels. Les deux auteures ayant fait des études littéraires, on ne se surprendra guère qu'elles positionnent leurs narratrices non pas seulement comme écrivaines ou voix porteuses d'une histoire, mais également comme lectrices. Dans les quatre œuvres se déploie en effet une bibliothèque imaginaire¹⁴⁴ qui témoigne d'un patrimoine culturel populaire et savant à la fois. Chez Labrèche, cette double dimension est particulièrement marquée et pourrait s'expliquer par le fait que la narratrice de *Borderline* et de *La Brèche* souhaite fuir le milieu de pauvreté dont elle est issue. En effet, pour Sissi/Kiki, entreprendre des études universitaires, faire une psychanalyse et être la maîtresse d'un professeur d'université lui permettent d'échapper à la condition de « fille de l'Est », stigmatisée par la pauvreté économique, psychologique et culturelle de sa famille, de se construire un héritage nouveau. Le milieu de Sissi et son bagage culturel sont mis en place de façon explicite par l'évocation de noms de lieux et les descriptions de l'univers télévisuel de son enfance, notamment. Ces allusions sont mises en parallèle avec les connaissances culturelles de Sissi adulte (discothèque, cinémathèque et bibliothèque imaginaires). De même, les références savantes à l'université, à la littérature, aux tests de Rorschach et aux extraits du DSM-4, par exemple, s'imbriquent dans les références populaires, ces dernières étant exaltées dans le roman. La valorisation de la culture de masse ainsi que certaines constatations¹⁴⁵ de la narratrice par rapport à ses origines témoignent de son héritage de pauvreté, lequel motive probablement sa venue à l'écriture¹⁴⁶. En effet, l'écriture permettra à l'auteure-narratrice d'accepter et d'exprimer « le lien paradoxal qui unit la revendication d'une filiation et la méfiance à l'égard de toute ascendance¹⁴⁷ ». Cette indigence originelle que la narratrice porte en elle constitue la toile de fond du roman de Marie-Sissi Labrèche, comme une sorte de matériau artistique et porteur d'espoir. Le roman est ainsi traversé par des rappels de la culture populaire, témoins du bagage culturel hérité du milieu, et par des

¹⁴⁴ Nous incluons dans la définition de ce terme les médiathèques au sens large (discothèques, vidéothèques, etc.).

¹⁴⁵ À titre d'exemple : « J'ai été élevée par des ruines. J'ai toujours su que j'étais pauvre » (*B*, 143) et « [je ne] veux plus avoir envie de casser la gueule de ceux qui disent du mal des gens sur l'aide sociale » (*B*, 74).

¹⁴⁶ La narratrice de *La Brèche* mentionne d'ailleurs qu'inventer des histoires était sa planche de salut durant l'enfance (*LB*, 111).

¹⁴⁷ Anne Caumartin et Martine-Emmanuelle Lapointe, *loc. cit.*, p. 5.

allusions à la culture savante, laquelle fait également partie de l'identité de Sissi en tant que femme adulte diplômée de l'université. Précisons que certaines références sont revendiquées (c'est-à-dire qu'elles en portent les marques formelles), d'autres ne le sont que par la graphie (caractères italiques) et sont intégrées au texte sous forme d'allusions¹⁴⁸.

Borderline est composé de neuf chapitres bordés d'un prologue et d'un épilogue. Chaque chapitre porte un titre accompagné d'une citation mise en exergue¹⁴⁹. En relevant le titre des neuf chapitres, il est déjà possible de constater le chevauchement des éléments savants et populaires et l'hétérogénéité des modèles amenés par l'auteure. Il semble que ces choix scripturaires vont au-delà d'une esthétique postmoderne de mélange des genres et s'ordonnent plutôt de façon cohérente, puisque les emprunts permettent de souligner la double culture de la narratrice, ses origines populaires, puis son ouverture, son passage vers la culture savante. Ils mettent en lumière les nouvelles filiations culturelles et intellectuelles de la narratrice. Les modèles sont aussi entrecoupés de rappels autoréférentiels, comme si l'auteure-narratrice tenait à démontrer son appartenance à une lignée artistique. Par exemple, le premier chapitre, *Cendrillon*¹⁵⁰, est accompagné de paroles extraites de la chanson *Charlatan* du groupe Sylph, au sein duquel œuvrait Marie-Sissi Labrèche comme auteure-compositrice-interprète. Ici, ce n'est pas l'opposition savant/populaire qui émerge, puisque les deux références relèvent de la culture populaire, mais bien l'antagonisme entre l'universel (la référence) et le personnel (l'autoréférence). En effet, *Cendrillon* fait partie de la tradition populaire commune, tandis que *Charlatan* est une chanson du groupe auquel appartenait l'auteure. Dans son essai *La seconde main ou le travail de la citation*, Antoine Compagnon note, au sujet du rôle de la citation : « Elle donne rendez-vous, elle invite à la lecture, elle sollicite, elle aguiche comme un clin d'œil¹⁵¹ ». C'est bien ici ce que la citation

¹⁴⁸ Par exemple, l'allusion au roman de David Homel dans le segment : « Je marche. *Il pleut des rats*. Même si c'est l'hiver, il fait chaud depuis une semaine » (*B*, 111). Seul l'italique permet de faire le lien avec ce roman publié en 1992.

¹⁴⁹ Voir l'annexe I.

¹⁵⁰ Les références à *Cendrillon* et aux contes pour enfants sont récurrentes dans les deux romans et nous les explorerons plus spécifiquement dans le sous-chapitre 2.1.2.

¹⁵¹ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 23.

ajoute au texte : un condensé métaphorique du contenu du chapitre, la convocation d'auteurs canoniques, de chansons populaires, de fragments autoréférentiels, etc., tous des éléments qui piquent la curiosité du lecteur. Les citations mises en exergue ont aussi parfois une valeur explicative ou taxinomique. Par exemple, le chapitre cinq met en lumière le comportement excessif de Sissi, annoncé dans l'exergue et dans le titre par une définition médicale de ses agissements. Il s'agit de la description d'un symptôme illustré dans le chapitre à titre d'exemple : la théorie et la praxis. L'exergue est par ailleurs tiré du roman *L'Amant* de Marguerite Duras. Ce passage de *L'Amant* fait écho aux rapports mère-fille difficiles que Sissi a entretenus avec sa mère atteinte d'une maladie mentale. Elle est également en lien avec les propos de Sissi au sujet de la folie maternelle qui a marqué toute son enfance¹⁵². Le choix de l'extrait relève d'une sorte d'appropriation des propos d'une auteure reconnue se remémorant ses origines. Voilà aussi une autre fonction de la citation selon Compagnon : « elle est une souvenance de l'origine¹⁵³ ». En établissant un parallèle entre la mère problématique de Duras et la sienne, l'auteure-narratrice met en relief ses nouveaux modèles.

Les constantes qu'il est possible de dégager dans le relevé des citations et des titres concernent surtout les références littéraires qui sont reliées, de quelque manière, à l'enfance : *Cendrillon*, Réjean Ducharme, *Le Petit Prince*, *L'Amant*, *Quand j'avais cinq ans je m'ai tué*. En effet, Ducharme¹⁵⁴, Duras, Buten et Saint-Exupéry, dans les ouvrages cités, donnent voix à des personnages d'enfants dont l'extralucidité par rapport au monde qui les entoure étonne. La convocation de ces modèles, en plus de faire écho à l'enfance tourmentée de la narratrice, fait ressortir les formes stylistiques et discursives auxquelles Labrèche a recours, soit l'antithèse

¹⁵² D'autres allusions à Duras sont présentes dans *La Brèche*, notamment la mention de Yann Andrea, compagnon de Duras, à la page 60. Dans un autre ordre d'idées, on ne peut s'empêcher de penser que *L'Amant* aurait aussi pu servir de titre à *La Brèche*.

¹⁵³ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 34.

¹⁵⁴ Les références à Réjean Ducharme abondent dans les deux romans de Marie-Sissi Labrèche, tant comme citations explicites et revendiquées que comme commentaires ou allusions, notamment dans des reprises du style ducharmien : verbalisation de syntagmes nominaux (« soleiller », *B*, 146), jeux de mots (« tchécoslavidure », *LB*, 153), ou recours à une syntaxe enfantine exprimant des propos graves ou décalés (« Mémé, tu me fais bobo, câlisse ! », *B*, 87). En outre, l'auteure-narratrice revendique cette parenté avec Réjean Ducharme dans un entretien radiophonique avec Jeannette Bertrand à l'émission *L'autre midi à la table d'à côté* à la Première Chaîne de Radio-Canada, puis dans *La Brèche*, à la page 66 sous forme de commentaire : « un livre d'enfant pour l'enfant que je suis, *Gros Mots*, de Réjean Ducharme », entre autres.

syntaxe/discours : une syntaxe enfantine servant à exprimer des propos graves. Ce procédé, magnifié dans *Borderline*, permet d'insister sur la perspicacité des enfants face à leur environnement. Le contraste entre le fond et la forme ainsi que les chutes sur le plan du vocabulaire utilisé laissent percevoir que les blessures de l'enfance sont toujours présentes chez la narratrice et provoquent un malaise chez le lecteur. De plus, cette stratégie s'exerce de façon dialogique, comme si l'auteure-narratrice recherchait l'adhésion du lecteur à ses propos, une sorte d'empathie. Les titres et les références servent à annoncer le propos du chapitre, mais aussi à établir un lien avec le lecteur, une complicité avec lui. Si la bibliothèque imaginaire permet « le déplacement de la focalisation critique du texte vers le lecteur¹⁵⁵ », la surenchère de « secondes mains » dans *Borderline* semble suggérer une certaine insécurité, comme si la narratrice cherchait toujours sa place entre ses origines défavorisées et ses nouvelles alliances culturelles et littéraires. Enfin, en dressant la liste des titres et exergues, nous remarquons que les références citées sont souvent récurrentes à l'intérieur du roman *Borderline*, et qu'elles reviennent aussi parfois dans *La Brèche*. Elles deviennent ainsi une sorte de fil conducteur, de toile de fond commune pour bien camper le milieu d'origine, l'héritage culturel et les nouvelles filiations que l'auteure-narratrice souhaite établir.

Le titre polysémique *La Brèche* est autoréflexif en ce qu'il renvoie au nom de famille de l'auteure-narratrice, en même temps qu'il désigne son sexe : « moi j'ai un nom de trou » (LB, 92). Il s'agit également d'un terme repris du roman *Borderline*. L'amalgame du nom de famille de l'auteure et d'une expression par laquelle elle réfère à son sexe, croisement entre la forme et le discours, appuie le caractère autobiographique, voire autofictionnel de l'œuvre et l'inscrit dans une typologie de l'écriture du moi, axée sur la mise en récit de soi.

La Brèche s'ouvre sur une dédicace : « Encore une fois à ma petite mémé qui disait toujours qu'il ne faut pas se faire chier avec les hommes. Elle est morte alors que je m'apprêtais à terminer ce roman ». Il s'agit d'une inscription de l'auteure qui célèbre la mémoire de sa grand-mère et qui joint, en quelque sorte, les deux romans, puisque *Borderline* était également dédié à l'aïeule. L'inscription est suivie de deux

¹⁵⁵ Élisabeth Nardout-Lafarge, *loc. cit.*

citations¹⁵⁶ mises en exergue. La première, d'Alphonse de Lamartine ; la seconde, de Jean Leloup. L'opposition savant/populaire observée dans *Borderline* apparaît dans le choix de ces deux auteurs : la poésie, genre noble, et la chanson, « art mineur » ; l'origine française du poète opposée au chanteur québécois. Le vers de Lamartine annonce l'émotion à fleur de peau perceptible dans tout le roman de Labrèche. En effet, les sentiments exaltés des poètes romantiques, dont Lamartine est l'un des principaux représentants, s'apparentent, dans une certaine mesure, aux émotions exacerbées de Kiki. De même, le style hyperbolique du vers cité : « Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé » n'est pas sans rappeler les exagérations de la narratrice. Quant à l'extrait de la chanson de Jean Leloup, il est repris à plusieurs endroits dans le texte et il évoque le rapport qu'entretient la narratrice avec la maladie mentale. Ces deux exergues, juxtaposition des modèles ancien et moderne, mettent en relief l'héritage littéraire et culturel de l'auteure-narratrice et le lien de continuité, établi dans *Borderline*, entre le bagage hérité du milieu d'origine et les nouvelles filiations intellectuelles qui se tissent dans *La Brèche*.

Le récit est ensuite construit en quatre parties titrées, reliées par le lexique du cirque et se clôt sur un épilogue. Le fil conducteur de l'art du cirque faisant saillir la culture populaire avait déjà été installé dans le roman précédent : « Je suis un clown triste » (*B*, 152) et « Ma place est à la foire avec les bêtes et les monstres de cirque » (*B*, 153), déclare la narratrice de *Borderline* après s'être dessiné un sourire de sang avec du verre brisé. Ce thème est aussi associé au personnage élaboré par l'auteure-narratrice. En effet, le cirque évoque l'opposition entre la tristesse, la solitude, l'itinérance de ses artistes et le rire, la joie qu'ils provoquent. Sissi/Kiki se décrit comme un clown triste, une bête de cirque, la *creep* qui se met en scène dans *Borderline*. Le cirque est aussi indissociable de la notion de monstration, du spectacle donné à voir à une foule, ce qui rejoint l'impudicité de l'œuvre de Labrèche, comme une métaphore filée. L'expression de la vie de bohème, un peu désordonnée de la narratrice, de son chaos intérieur, est amenée par le sens figuré du mot. « Mon cirque continue » (*LB*, 157) sont d'ailleurs les derniers mots de Kiki dans *La Brèche*. Enfin, Sissi/Kiki voyage, telle une artiste de cirque itinérante, non pas de

¹⁵⁶ Voir l'annexe II.

ville en ville, mais plutôt de lit en lit à la recherche d'un nouveau public, incapable de s'ancrer dans une relation stable.

Chez Arcan, la mise en place du milieu dans lequel évoluent les protagonistes se dessine principalement par la circonscription des lieux. Ce procédé, bien que déjà posé dans *Putain*¹⁵⁷, est surtout à l'œuvre dans *À ciel ouvert* lorsque les personnages citent le nom des bars, restaurants et cafés qu'ils fréquentent. Ces endroits, hantés par les protagonistes pour voir et être vus, contribuent autant que l'apparence physique à définir leur identité, à affirmer leur appartenance à une certaine jeunesse dorée, comme un indicateur de l'environnement qu'ils ont choisi, de la nouvelle famille sur laquelle ils souhaitent se greffer. Par ailleurs, la façon dont l'auteure intègre des lieux réels dans la fiction¹⁵⁸, en plus de refléter l'esthétique littéraire postmoderne, établit une complicité avec le lecteur. Cette stratégie inscrit l'action dans le contexte des lieux branchés montréalais, renforçant également la fonction autoréférentielle. Dans le même ordre d'idées, la convocation des figures iconiques de la mode populaire comme Michael Jackson, Cher et Donatella Versace (*ACO*, 200) participe à inscrire le récit autofictionnel dans une actualité réelle.

Si l'environnement des protagonistes est défini presque exclusivement dans l'instantanéité, dans la description des modèles actuels qui sont mis de l'avant (dans *Putain* et *À ciel ouvert*, il y a peu, en effet, de références à des lieux relevant d'une antériorité ou appartenant au passé des personnages, témoins de leurs origines), les allusions aux discours actuels ou historiques desquels sont imprégnés les personnages ponctuent les textes d'Arcan. Les références intertextuelles à certaines théories concernant la construction identitaire sont intégrées au texte, soit sous forme de reprises, soit sous forme d'allusions. Par exemple, les personnages d'*À ciel ouvert* se construisent non seulement un corps, mais un « sujet-objet », une identité tout entière. Et, à l'instar du *drag* décrit par Judith Butler¹⁵⁹ pour illustrer le concept de performance, Rose et Julie jouent un féminin exacerbé : « Demain, elle irait se faire

¹⁵⁷ Nous pensons aux mentions de la rue D' Penfield (*P*, 22) et du restaurant Ouziri (*P*, 156) à Montréal.

¹⁵⁸ Le restaurant L'Épicier (*ACO*, 182,187), le café Java U (*ACO*, 161), le bar Plan B (*ACO*, 94, 133, 171), pour ne citer que ces quelques exemples.

¹⁵⁹ Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, coll. « La Découverte », 2005 [1990].

coiffer, elle retrouverait son tapis roulant, ses poids, sa scène, elle allait se sacrer Star à nouveau » (*ACO*, 214). Elles revêtent chaque jour leurs habits de femmes fatales, réitérant sans fin leur statut de femmes hypersexuées, une pratique évoquant le concept butlerien de performativité. D'autres théories sont reprises dans la narration, notamment le discours postmoderne : « Après l'effondrement des institutions morales et religieuses, après la table rase historique du devoir, du sacrifice, de l'abnégation de soi-même, bref, de l'ordre établi » (*ACO*, 158), faisant écho aux propos de Lyotard sur la fin des récits fondateurs¹⁶⁰. L'héritage culturel des protagonistes se démarque dans ces allusions ou interdiscours sur l'identité et la société occidentale. En même temps, la genèse des personnages féminins du roman, tous influencés par le caractère rédhibitoire de « [n]aître du même sexe » (*ACO*, 27), est soulignée par cette technique littéraire. En effet, les jeunes protagonistes charrient les stéréotypes sexistes hérités de leur milieu d'origine (et par ailleurs toujours actifs dans leur environnement actuel). Sous le couvert d'une certaine autonomie ou liberté d'agir, Rose et Julie sont soumises à la discrimination sexuelle sévissant dans leur culture initiale. De la dénonciation des abus en lien avec une certaine dictature de l'image, il serait possible de déduire que les protagonistes recherchent une nouvelle filiation, qu'elles souhaitent effacer le poids des origines féminines. Or leur adhésion consciente aux normes esthétiques se laisse plutôt entendre comme une acceptation de cet héritage. Seule la transmission de ce legs semble exclue des projets de ces héritières d'une tradition de soumission, puisqu'elles affirment ne pas souhaiter se reproduire.

Dans *Putain*, l'interdiscursivité est à l'œuvre dans les reprises des discours psychanalytique et religieux qui sont parfois imités, tournés en dérision ou utilisés comme argumentaire. D'abord, la construction du roman repose sur la reproduction du discours monologuiste que tient Cynthia à son psychanalyste, et ce, bien que les appels au psychanalyste sonnent souvent comme des appels au lecteur. Le discours client-putain est mis en parallèle avec celui de l'analysant-analysée :

¹⁶⁰ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

du lit au divan et du client au psychanalyste, c'est presque pareil [...] un commerce entre moi qui parle de sucer à la chaîne et lui le voyeur qui voit malgré lui [...] nous en revenons toujours à ça, au travail de séduction dans le récit de mon malheur, à la façon que j'ai de haletter mon histoire comme si j'étais en plein accouplement (*P*, 53-54).

Le fait que le rapport homme-femme instauré entre la narratrice et le psychanalyste reproduise un lien payeur-donneur de service inversé à celui qui a cours dans son travail d'escorte ne confère pas à Cynthia un sentiment de pouvoir accru comme on pourrait le croire. Il semble en fait que cette inversion des rôles crée un malaise chez la narratrice :

il vaudrait mieux que nous soyons l'espace d'un moment le client et la putain, le temps d'une séance celui qui paye et celle qui donne, il faudrait que les rôles soient changés le temps qu'il referme ses livres et qu'il devienne un homme dans mes bras (*P*, 187).

L'héritage culturel de Cynthia se manifeste aussi par les multiples références à la religion, par le recours au lexique religieux. Héritière d'une éducation catholique stricte, élevée par un bigot et des religieuses (ce qui semble d'ailleurs légèrement anachronique), la narratrice subsume la loi du Père au fonctionnement de la société dans laquelle elle évolue, c'est-à-dire que cette loi de Dieu régirait non seulement la cellule familiale, mais aussi tous les rapports entre les sexes : l'homme s'octroyant, par une sorte de droit d'aînesse, le haut de la pyramide du pouvoir. Par exemple, Arcan illustre l'origine de ces rapports de domination de l'homme sur la femme et de la rivalité entre femmes par la réécriture de l'histoire d'Abraham et d'Agar, servante de sa femme Sarah. Pour Andrea King, qui a analysé ce segment de réécriture dans son article *Nommer son mal : Putain de Nelly Arcan*¹⁶¹, il s'agit d'une façon de « construire une généalogie au féminin¹⁶² ». Elle ajoute : « réécrire l'histoire de la

¹⁶¹ Andrea King, « Nommer son mal : Putain de Nelly Arcan », *Atlantis*, vol. 31, n° 1, Halifax, Institut d'études sur la femme, 2006.

¹⁶² *Ibid.*, p. 42.

servante est pour la narratrice une façon de se réappropriier le passé¹⁶³ ». Au sujet de la pratique de réécriture chez les romancières contemporaines, Lise Gauvin et Andrea Oberhuber expliquent :

On peut analyser la reprise des mythes fondateurs comme un désir de déconstruire une vision de l'histoire dans le but d'en adopter une autre, de proposer à travers l'objet détourné un changement de perspective, voire d'esquisser une utopie au féminin¹⁶⁴.

C'est aussi une manière pour la narratrice de montrer que le fondement des rapports inégalitaires entre les hommes et les femmes remonte à loin et que, de surcroît, ils sont érigés en exemple dans une figure emblématique de la religion catholique : le personnage biblique d'Abraham. Cet exemple illustrerait l'acceptation et la normalisation des pouvoirs en place. Toutefois, la reprise de l'histoire d'Abraham dans *Putain* subvertit le texte canonique de la Bible et constitue une attaque contre l'autorité institutionnelle. En outre, détourner le pouvoir religieux signifie aussi pour Cynthia remettre en cause l'autorité de son père et par extension celle des hommes en général. Encore une fois, il est question ici de dénoncer, mais en acceptant la situation comme un état de fait, une fatalité immuable. L'héritage, même indésirable, est reconnu et accepté. La dénonciation est bien présente, mais la narratrice semble convaincue de son inaptitude à changer l'ordre établi ou à s'extraire des obligations qui en découlent. D'ailleurs, ses allusions aux idées féministes soulignent l'abstraction du discours, notamment celle au « parler femme » développé par des féministes des années 1970, subverti par la narratrice en une sorte de « parler pute » :

il faudrait tant faire elle et moi, créer une langue nouvelle, parlée par nous seules, faite de mots qui s'ajusteraient à ce qu'il faudrait dire, des mots

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Lise Gauvin et Andrea Oberhuber (dir.), *Présentation*, dans « Réécrire au féminin : pratiques, modalités, enjeux », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, p. 8.

secrets qui nous rendraient invulnérables, fini les parents, fini les clients, fini tout ce qui pourrait perturber notre écosystème » (*P*, 152).

Cette réserve par rapport à un certain féminisme, mouvement dont l'objectif vise à modifier, entre autres, les hiérarchies de pouvoir, montre bien que la narratrice considère illusoire toute espérance d'évolution. Par ailleurs, la reconduction de stéréotypes sexistes témoigne également de l'héritage de soumission : une reprise de ce qui a été et est toujours maintenant. Comme pour répondre à la question d'Antoine Compagnon : « [q]ue sont les stéréotypes et les clichés sinon [...] des citations¹⁶⁵ ? », Cynthia établit un parallèle entre son propre rapport aux hommes et les rapports homme-femme en général en intégrant son analyse au discours social ambiant, c'est-à-dire qu'elle révèle le véritable héritage du sexisme qui se cache derrière les clichés et les stéréotypes.

C'est notamment au moyen de l'intégration de discours totalisants détournés que sont mis en place le bagage culturel et les racines des personnages féminins de Nelly Arcan. L'auteure fait remonter la genèse de ses personnages à celle de leur famille généalogique, mais aussi au commencement du monde, en quelque sorte. En outre, le travestissement qu'elle fait subir aux grands discours d'autorité (la religion, la psychanalyse et, dans une certaine mesure, le féminisme) les tourne en dérision. Cependant, les commentaires des personnages au sujet de ces récits fondateurs montrent aussi qu'ils sont encore bien ancrés dans les mentalités, indélogeables en fait. Puis, lorsque l'interdiscours du féminisme apparaît, son inutilité et sa déréalisation sont mis en exergue. Arcan dénonce les discours totalisants, mais en même temps, elle affirme leur pouvoir réel. Elle est consciente des inégalités, elle les pointe, crûment, tout en acceptant leur pérennité. Il n'y a pas d'appel au changement. Ni aucun espoir dans les propos, d'ailleurs. En effet, les deux romans finissent de la même façon qu'ils commencent : un retour au point de départ, une spirale, un constat d'échec.

¹⁶⁵ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 29.

Arcan et Labrèche font valser les références savantes et populaires et forment un tissu textuel qui témoigne des liens qu'entretiennent les personnages avec la culture de masse ainsi qu'avec la culture savante. Les deux auteures ont recours à l'intégration de ces éléments à la narration, soit pour aborder les nouvelles filiations qui se dessinent, soit pour critiquer des discours institutionnels. Ce procédé permet également de situer l'action et d'établir un rapport de réciprocité avec le lecteur, qui se sent interpellé lorsqu'il reconnaît l'intertexte. Les rappels culturels amenés par les auteures sont souvent ciblés, ancrés dans une actualité culturelle et relèvent aussi, chez Labrèche, d'un contexte plus éloigné : celui de son enfance dans un quartier populaire de l'est de Montréal. Arcan et Labrèche enchâssent par ailleurs dans leurs récits des allusions aux contes pour enfants faisant partie de la tradition populaire commune. La prochaine partie vise à analyser les références intertextuelles à ces contes qui traversent les quatre romans à l'étude.

2.1.2 Réécriture de contes pour enfants et reconduction de stéréotypes féminins

Si la visibilité de l'intertextualité et de l'interdiscursivité ne va pas toujours de soi chez les deux auteures, Arcan et Labrèche font référence à des éléments relevant d'un corpus commun, universel : les contes pour enfants¹⁶⁶. Reconnus par tous, les contes ne risquent pas d'être occultés et revêtent par conséquent une importance accrue. Comme le souligne Kevin Paul Smith dans son essai *The Postmodern Fairytale*: « *The obvious benefits of [the] fairytale intertexts is that the primary audience recognises them and therefore appreciate the humour that arises*

¹⁶⁶ Les contes repris par Arcan et Labrèche sont ceux qui ont été popularisés par Disney au cinéma et qui ont par conséquent été largement diffusés en Occident depuis plusieurs décennies. Ces contes comprennent, entre autres, *Blanche Neige*, *Cendrillon*, *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge*.

*from their subversion*¹⁶⁷ ». Depuis les années 1970 au moins, les modèles transmis par les contes pour enfants font l'objet d'analyses et de critiques, surtout en parallèle avec les théories féministes de la deuxième vague. La binarité des rapports entre les sexes et les stéréotypes évoqués par les personnages qui sont mis en conte sont scrutés depuis longtemps par la critique féministe, particulièrement en ce qui concerne les figures féminines qui émergent de ces personnages. Certains, peu nombreux il faut le souligner, considèrent que les femmes dépeintes dans les contes merveilleux font preuve d'agentivité. C'est le cas d'Alison Lurie, auteure du texte fondateur *Fairy Tale Liberation*¹⁶⁸ : « *These stories suggest that women are as competent and active as men, at every age and in every class*¹⁶⁹ ». Pour illustrer son propos, elle donne l'exemple de la courageuse Gretel qui arrache son frère Hansel des griffes de la sorcière. Une vision plus largement répandue estime toutefois que les contes reflètent l'objectivation des femmes, reconduisent des stéréotypes sexistes et renforcent les rapports inégaux entre les sexes. Marcia K. Lieberman répond à Lurie dans son article « 'Some Day My Prince Will Come': Female Acculturation through the Fairy Tale » : « *An examination of the best-known stories shows that active resourceful girls are in fact rare ; most of the heroines are passive, submissive, and helpless*¹⁷⁰ ». Elle affirme en effet que dans les contes les plus connus auxquels les enfants sont exposés de nos jours, soit les contes popularisés par Disney, les modèles féminins ne correspondent pas à la description de Lurie. Au contraire, selon elle, « *they serve to acculturate women to traditional social roles*¹⁷¹ ». Aujourd'hui encore, cette analyse perdure en ce qui a trait aux effets des contes merveilleux sur le comportement humain : « *[they] emphasize such things as women's passivity and beauty, are indeed gendered scripts and serve to legitimize and support the dominant gender system*¹⁷² ». Cependant, le recours aux références

¹⁶⁷ Kevin Paul Smith, *The Postmodern Fairytale: Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction*, New York, Pelgrave MacMillan, 2007, p. 152.

¹⁶⁸ Cet article d'Alison Lurie a donné lieu à un échange de positions antagonistes entre Lurie et Marcia R. Lieberman dans les années 1970.

¹⁶⁹ Alison Lurie, « Fairy Tale Liberation », *The New York Review of Books*, 17 décembre 1970.

¹⁷⁰ Marcia K. Lieberman, « 'Some Day My Prince Will Come': Female Acculturation through the Fairy Tale », dans Jack Zipes (dir.), *Don't Bet on the Prince*, New York, Methuen, 1986 [1972], p. 190.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 185.

¹⁷² Lori Baker-Sperry et Liz Grauerholz, « The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children's Fairy Tales », *Gender & Society*, vol. 15, n° 5, octobre 2003, p. 711.

intertextuelles aux contes pour enfants dans les fictions contemporaines est perçu de façon moins polarisée et comme ayant de multiples fonctions, surtout en ce qui concerne la construction de nouveaux modèles identitaires. La présente partie vise à mettre en lumière les effets provoqués par l'intégration de fragments référentiels aux contes pour enfants dans les œuvres à l'étude. Nous nous intéresserons d'abord aux contes de fées, puis aux contes de mise en garde reposant sur l'effroi.

2.1.2.1 Les contes de fées

Au sujet de la fonction des contes merveilleux, Bruno Bettelheim affirme qu'ils permettent aux enfants de mieux comprendre le sens de la vie et d'appréhender avec confiance les difficultés : « Les contes de fées décrivent sous une forme imaginaire et symbolique les étapes essentielles de la croissance et de l'accession à une vie indépendante¹⁷³ ». Alison Lurie¹⁷⁴, à l'instar de Bettelheim, considère que les contes merveilleux sont d'excellents outils d'apprentissage qui permettent aux enfants de mieux comprendre les enjeux sociaux réels :

*the fairy tales had been right all along – the world was full of hostile, stupid giants and perilous castles and people who abandoned their children in the nearest forest. To succeed in this world you need some special skill or patronage, plus remarkable luck; and it didn't hurt to be very good-looking*¹⁷⁵.

¹⁷³ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, coll. « Pocket », 1976, p. 115.

¹⁷⁴ La romancière Alison Lurie a publié des articles critiques sur la littérature enfantine et a dirigé des collections de recueils de contes.

¹⁷⁵ Alison Lurie, *loc. cit.*

Les contes merveilleux présentés aux enfants depuis les années 1950¹⁷⁶, repris pour plusieurs d'entre eux par Disney au cinéma, puis à la télévision, ont pénétré la culture de masse occidentale. Par conséquent, ils constituent une sorte de corpus commun, un bagage culturel, initiatique d'une certaine manière, partagé par les auteurs, leurs personnages et les lecteurs. Si « réécrire au féminin signifie repenser la matière littéraire canonique¹⁷⁷ », comment interpréter le recours à ces fragments de la culture populaire pour exprimer les idées, les sentiments, l'identité des personnages qui sont mis en scène ? Comme le souligne Elizabeth Wanning Harries dans son analyse *Women's Autobiography and Fairy Tales*, « *fairy tales become [...] stories to think with, stories that do not necessarily determine lives but can give children (and adults) a way to read and to understand them*¹⁷⁸. » Dans les quatre œuvres à l'étude, les auteures réfèrent aux contes de fées pour transposer leurs expériences personnelles et les expliquer. Les contes servent alors d'outils référentiels, analogiques. De plus, Arcan et Labrèche subvertissent les contes pour critiquer l'ordre social qu'ils proposent. À cet égard, Wanning Harries explique : « *Fairy Tales provide scripts for living, but they also can inspire resistance to those scripts and, in turn, to other apparently predetermined patterns*¹⁷⁹ ».

Dans *Borderline*, les références à certains thèmes des contes de fées permettent à la narratrice de transcender son expérience individuelle et de s'appropriier cet héritage littéraire. Grâce à la notoriété des contes, cette pratique textuelle pose un cadre discursif commun entre le lecteur et l'auteure, puis met en évidence les oppositions et les transformations entre le modèle et le texte réécrit. En outre, si les contes « [...] nous apprennent à accepter le monde¹⁸⁰ », et si, selon Bruno Bettelheim, « [ils] aident les enfants à régler les problèmes psychologiques de la croissance et à intégrer leur personnalité¹⁸¹ », on ne s'étonnera guère du fait que la narratrice de *Borderline* s'y réfugie. Ils tiennent également lieu de point de jonction

¹⁷⁶ Il est question de contes de Charles Perrault et des frères Grimm, adaptés et popularisés par Disney au cinéma, puis à la télévision.

¹⁷⁷ Lise Gauvin et Andrea Oberhuber, *loc. cit.*, p. 8.

¹⁷⁸ Elizabeth Wanning Harries, « Women's Autobiography and Fairy Tales », dans Donald Haase (dir.), *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*, Detroit, Wayne State University Press, 2004, p. 101.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 103.

¹⁸⁰ Christophe Carlier, *La clé des contes*, Paris, Ellipses, 1998, p. 75.

¹⁸¹ Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 26.

entre la période de l'enfance et de l'âge adulte de la narratrice. Parmi les contes que la grand-mère de Sissi lui narre, celui de *Cendrillon* « a toujours été [son] conte préféré » (B, 149). Comme *Cendrillon*, Sissi ne peut s'appuyer sur la protection maternelle et vit une enfance misérable. Selon Christophe Carlier, « [...] la métamorphose du réel [...] invite le lecteur à comparer l'univers décrit et celui où il vit¹⁸² ». Ce qui attire Sissi chez *Cendrillon*, c'est la façon dont elle se libère à la fin de sa situation de sujétion : « La Belle Cendrillon de Disney qui se fait chier par sa famille, mais qui un jour va faire un come-back démentiel. Moi aussi un jour je ferai un come-back démentiel » (B, 129). Ce qui lui plaît d'abord, c'est le renversement heureux de sa situation, dénouement généralement observé dans la plupart des contes de fées. L'influence de *Cendrillon* reste indéniable chez la narratrice puisque non seulement on trouve des parties du conte réécrites dans le roman, mais un des chapitres s'intitule *Cendrillon*, dans lequel Sissi s'attribue le double rôle de la princesse et de la fée. Elle se voit comme une princesse dans les yeux d'Éric et décide que ce sera pour lui une nuit magique. Elle songe même, entrelaçant les diégèses de deux contes distincts, que l'homme au physique dégoûtant pourrait, à l'instar du *Prince Crapaud*, se transformer en beau jeune homme. L'échange sexuel offrira à Sissi un réconfort éphémère, puisqu'au douzième coup de minuit, les deux protagonistes seront ramenés à leur situation initiale. Le merveilleux s'estompera bien vite et Sissi laissera son slip à Éric en guise de pantoufle. Mais pour s'assurer qu'il ne la retrouve pas, la narratrice précise que ce slip n'est pas le sien mais celui d'un ancien amant. Le « come-back démentiel » n'aura pas eu lieu.

Par ailleurs, Sissi adulte reconduit le mythe de la jeune fille qui attend son sauveur incarné par le prince charmant : « J'ai toujours voulu être *Cendrillon* et qu'un prince charmant vienne me retirer de mon royaume tragique » (B, 149). Son souhait est toutefois difficile à réaliser puisque, nous l'avons vu plus haut, chaque fois qu'un homme s'impose, elle veut s'en débarrasser. Ses rapports à l'autre, aux princes qu'elle recherche, sont problématiques : « Mais les princes¹⁸³... Antoine l'a été durant un certain temps, jusqu'à ce que je vienne tout détruire. Et Éric, un

¹⁸² Christophe Carlier, *op. cit.*, p. 22.

¹⁸³ Ici, la narratrice réfère aux princes des contes de fées en général. Ils sont tous à peu près interchangeables, à l'instar des amants de Sissi.

prince ? Non. Une grenouille qui grouille dans le lit » (B, 149). Sissi, aussi dégoûtée que la princesse du conte *Prince Crapaud* lorsqu'Éric lui demande un baiser, n'a pas réussi à changer la grenouille en Prince. Elle attend toujours un rebondissement qui viendra changer sa vie d'un coup de baguette magique. Mais la réalité se manifeste invariablement. Sa vie est le contraire du merveilleux. Elle est une « Cendrillon déchue » (B, 149) qui reste souillon, contrairement à l'héroïne du conte. Sissi doit affronter le monde sur la trame du conte merveilleux et déformé qu'elle s'est créé. Grâce à ce recours à l'héritage partagé de *Cendrillon*, la narratrice met en parallèle les dénouements opposés de la vie de deux jeunes filles qui avaient pourtant une origine commune : chacune subissait un quotidien misérable et ne jouissait d'aucune bienveillance maternelle pour avancer dans la vie. Mais Sissi, à l'inverse de Cendrillon, n'a pas été sauvée par une bonne fée, comme si le conte de son enfance avait failli à sa fonction sécurisante, c'est-à-dire qu'il devrait normalement montrer « que les conséquences ne sont que passagères et que la bonne volonté et les bonnes actions peuvent tout réparer¹⁸⁴ ». Il semble ainsi que dans la vie de Sissi, les sorcières soient plus puissantes que les bonnes fées.

Chez Labrèche, c'est le renversement heureux d'une situation dramatique, l'arrêt de l'adversité par enchantement qui a influencé la reprise et non les notions de servitude et de beauté de l'héroïne, soulignées à gros traits dans le conte traditionnel. Ce sont toutefois ces deux aspects qui sont mis en relief chez Nelly Arcan, notamment dans *À ciel ouvert*.

Rose incarne à plusieurs égards le personnage de *Cendrillon*. En effet, elle avait d'abord été, comme l'héroïne du conte, invisible au regard du père¹⁸⁵, puis une belle femme que personne ne remarque ni n'écoute, qui s'affaire à mettre en valeur la beauté des autres femmes :

Rose aux nombreuses idées qui n'avait pas la parole facile, intelligente sans le verbe, sans moyens de langage, belle comme tout mais jamais à ses propres yeux, Rose la styliste de mode qui habillait avec ses mains, des épingles dans la bouche, des modèles qu'elle appelait parfois chiennes, en secret, dans ses mauvais jours, faute de pouvoir les gifler (*ACO*, 11-12).

¹⁸⁴ Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 112

¹⁸⁵ Le père de Rose est gai, celui de Cendrillon, subjugué par la belle-mère.

Rose, « toujours au service de tout le monde » (ACO, 120), se trouve soumise à la même vie de servitude que Cendrillon¹⁸⁶, aspirant elle aussi à « devenir une servante d'hommes et non plus de femmes » (ACO, 224). La jeune femme reproduit de diverses façons le système de récompenses développé dans les contes de fées selon Marcia K. Lieberman : « *The system of rewards in fairy tales, then, equates these three factors: being beautiful, being chosen, and getting rich*¹⁸⁷ ». Grâce aux services de transformation de sa « bonne fée », le chirurgien esthétique Marc Gagnon, Rose se parera d'une nouvelle vulve en guise de robe de bal pour appâter le prince. La fin positive du conte de fées est cependant détournée dans le roman par la mort du prince tombé du toit comme les « dispendieuses pantoufles » (ACO, 130) de Rose. Chez Arcan, les histoires d'amour finissent mal.

Selon Judith Herman Lewis et Helen Lewis Block, les principaux griefs des filles à l'égard de leur mère seraient exprimés dans les contes de fées¹⁸⁸, lesquels présentent souvent la transposition d'une problématique mère-fille. Les contes de fées symbolisent des thèmes universels mythiques (jalousie, maltraitance, abandon, etc.). Comme tous les grands mythes de l'humanité, ils réfèrent à un inconscient humain collectif que Carl Gustav Jung a appelé les archétypes¹⁸⁹. Par ailleurs, les contes auraient pour but de démontrer des processus internes à l'œuvre dans un individu¹⁹⁰. Les allusions à ce corpus universel sont nombreuses dans *Putain*. D'abord, les références au conte de *La Belle au bois dormant*, « *the archetype of the passive, waiting beauty*¹⁹¹ », parsèment le récit de Nelly Arcan. Ils interfèrent avec les rapports mère-fille de la narratrice. Voici l'exemple de deux passages illustrant les reprises du conte :

¹⁸⁶ Il est intéressant de noter également qu'à la fin du premier chapitre, Rose perd ses souliers et que la narration omnisciente relève ce parallèle avec le conte *Cendrillon* lorsque l'événement est relaté en parlant des « dispendieuses pantoufles » (ACO, 130).

¹⁸⁷ Marcia K. Lieberman, *loc. cit.*, p. 190.

¹⁸⁸ Judith Herman Lewis et Helen Lewis Block, « Anger in the Mother-Daughter relationship », *loc. cit.*

¹⁸⁹ Voir à ce sujet l'ouvrage de Marie-Louise von Franz *L'interprétation des contes de fées*, Paris, Éditions Jacqueline Renard, 1990.

¹⁹⁰ C'est ce qu'explique Bruno Bettelheim dans son ouvrage *Psychanalyse des contes de fées*, *op. cit.*

¹⁹¹ Marcia K. Lieberman, *loc. cit.*, p. 192.

je regarde le monde depuis le lit de ma mère, depuis le fond de son misérable sommeil de femme qui attend ce qui n'arrivera jamais, le baiser d'un prince charmant qui aurait traversé des forêts d'épines pour la rejoindre, qui aurait fait de sa vie un chemin vers elle, mais il ne viendra jamais car il n'existe pas ou n'a pas voulu d'elle [...] la belle au bois dormant morte d'avoir dormi trop longtemps (*P*, 58-59).

et

[...] mourir d'être une larve sous les couvertures nuptiales, la Belle au bois dormant, ni belle ni même dormant [...] (*P*, 37).

La Belle au bois dormant symbolise les conflits liés à l'éveil sexuel. Dans l'hypotexte, la princesse se fait jeter un sort par une mauvaise fée, sort invalidé partiellement par une marraine-fée, et se trouve captive d'un sommeil, d'un état de latence au moment de la puberté. Puis c'est par le baiser du prince, son sauveur, qu'elle se réveillera et que sa féminité sera révélée. Dans *Putain*, la plupart des références à *La Belle au bois dormant* sont liées à la mère. Par exemple, dans les citations ci-haut, c'est la mère qui est associée à la princesse. Il y a, dans le récit, permutation des rôles et identification négative. En effet, normalement, les fées de *La Belle au bois dormant* devraient représenter la figure maternelle et la princesse, la jeune fille. Or, ici, on observe le contraire, ce qui relance l'idée du glissement identitaire relevée dans la première partie de notre analyse. Notons également que le lit et l'image de la princesse endormie (associée à la mère) reviennent dans le texte comme des leitmotivs. On peut penser que c'est l'état d'impuissance de la princesse, son absence d'autonomie, son incapacité à se prendre en charge que la narratrice voit non seulement en sa mère, mais en elle-même et en toutes les femmes. En effet, si, pour la narratrice, l'autonomie passe par le lit, pour la princesse, sortir du lit dépend totalement du baiser du prince. Cette référence au conte traduit l'extrême état de dépendance des femmes du récit envers les hommes. Arcan montre ainsi à quel point les modèles féminins offerts dans ces contes servent à renforcer, à idéaliser, même, les ordres de pouvoir en place dans la société actuelle. Quant aux références au conte

de *Blanche Neige*, nous remarquons également une redistribution des rôles dans *Putain*. En effet, à l'instar de la belle-mère de *Blanche Neige*, le miroir est le premier sujet de Cynthia. Selon Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, c'est le Roi (et, par extension, le patriarcat), qui s'exprime par la voix du miroir : « *[The king] is the voice of the looking glass, the patriarchal voice of judgement that rules the Queen – and every woman's – self evaluation*¹⁹² ». L'intertexte du conte souligne le fait que les femmes auraient intériorisé les normes masculines en matière d'apparence physique, ainsi que le pouvoir qu'elles obtiennent en s'y conformant. Si le conte représente la rivalité (belle-) mère-fille, il apparaît que le geste narcissique de l'incantation au miroir prononcée par la méchante belle-mère de Blanche Neige, dont l'image reflétée contient toute l'identité, est prononcée dans *Putain* par la narratrice, qui s'approprie ainsi le rôle de la belle-mère, jalouse de la beauté de Blanche Neige : « miroir, miroir, dis-moi qui est la plus belle » (*P*, 24) ou la variante reportée à la cellule familiale : « maman, papa, dites-moi qui est la plus belle » (*P*, 35). Dans les deux cas, la narratrice répond qu'elle n'est pas la plus belle. Ici, l'évocation du conte traduit la jalousie de la narratrice à l'égard de la beauté des autres femmes : « si je les détaille passionnément, c'est sans doute pour repérer sur elles ce qui me manque, ce que je n'arrive pas à voir ou à avoir » (*P*, 24). Le miroir, moyen de comparaison, objet de conflit, de concurrence entre les femmes, montre également à quel point Cynthia envie la jeunesse de ses rivales : « de jeunes adolescentes à moitié nues [...] elles me font peur [...] il faudrait les émietter une par une, les balayer sous le lit » (*P*, 29). Le rapport de concurrence à l'œuvre dans *Blanche Neige* est relevé ici, soit celui de la femme âgée envers la jeune femme, plus belle, plus fraîche. Toute l'identité de Cynthia réside dans l'image reproduite par le miroir « qu'elle garde à portée de la main de peur de se retrouver seule » (*P*, 43). Le miroir tient lieu à la fois d'objet d'identification et de « compagnon », d'alter ego.

Une autre interprétation du conte veut que la belle-mère de Blanche Neige ne soit pas jalouse de sa beauté en tant que telle, mais plutôt de l'attention que son mari

¹⁹² Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, « The Queen's Looking Glass », dans *Don't Bet on the Prince*, *op. cit.*, p. 202.

porte à la jeune fille. Elle envierait sa « place auprès de l'homme¹⁹³ ». Cette transposition pourrait trouver son origine dans l'analepse aux pages 179 et 180, lorsque la narratrice se remémore un épisode où elle entendait, dans le couloir près de leur chambre, ses parents avoir des rapports sexuels et l'insupportable sentiment d'exclusion que cette situation suscitait en elle. Ici encore, la narratrice, en se rappelant une blessure œdipienne, est associée, dans la logique du conte, à la figure maternelle de l'histoire. Dans *Putain*, le miroir met en évidence le narcissisme de la narratrice et accentue la mise en abyme de l'image de la mère, la confusion du reflet de Cynthia et de celui de sa mère¹⁹⁴.

Dans ces deux contes traditionnels, l'origine du « mal » est une figure maternelle, et dans les deux cas, le sauveur est un homme, gardien du pouvoir libérateur. Cette dynamique est aussi illustrée dans *Putain*, la narratrice semblant trouver une certaine libération dans la prostitution, où l'argent qui la libère de l'emprise familiale provient des hommes : elle échappe à sa famille pour trouver refuge dans le lit de ses clients, à l'instar des héroïnes des contes de fées qui passent de la domination paternelle à la tutelle de leur prince charmant.

Les références intertextuelles aux contes de fées sont intégrées à diverses fins dans les quatre œuvres. Sissi-Kiki y a recours surtout pour comparer son propre destin à celui des princesses qui ont peuplé son enfance. Les contes servent aussi, de manière analogique, à comprendre et à interpréter les actions et les sentiments de la narratrice. Enfin, soulignons que chez Labrèche, la reprise comporte souvent un aspect ludique, ce qui tranche avec le côté tragique, voire pathétique mis de l'avant dans *Putain* et *À ciel ouvert*. Chez Nelly Arcan, la réécriture des contes de fées met en évidence le modèle féminin de soumission qui est présenté aux femmes depuis leur enfance et qu'elles auraient intériorisé. Cynthia analyse le phénomène dans *Putain* :

¹⁹³ Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, *Mères-filles : une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002, p.192.

¹⁹⁴ Cette mise en abyme traduit bien l'interprétation de Sandra M. Gilbert et Susan Gubar quant au rôle du miroir dans *Blanche Neige* : « the tale concentrates on the conflict in the mirror between mother and daughter, woman and woman, self and self », dans *Don't Bet on the Prince*, op. cit., p. 202.

[...] et d'ailleurs pourquoi la laideur ne serait-elle qu'une affaire de femmes, n'avez-vous pas remarqué que tous les hommes sont bossus ou grenouilles dans les contes de fées, ils n'ont que leur désir pour séduire ces femmes qui ne sont jamais grenouilles ni bossues mais toujours les plus belles, ces impérativement désirables qui sauraient reconnaître leur prince parmi mille, même bossu, même grenouille, ces femmes symétriques qui se regardent dans le miroir, miroir, dis-moi qui est la plus belle, qui se regardent ravies par l'excès de leurs cheveux travaillés par le vent et leurs seins musclés d'héroïnes de bandes dessinées dont elles se servent comme d'une armure, l'infirmité ne pardonne pas chez les femmes, tout le monde le dira, alors que faire sinon les livrer aux chirurgiens, les farder et leur promettre du plus beau et du plus gros, du plus petit et du plus blond, tirer profit de leurs préoccupations de larves avec des pots de crème et des hormones, des souliers qui ne se portent qu'au lit, de petits souliers de verre pour lesquels on fait la file devant les boutiques en pensant au sac à main qu'on devra acheter et à la garde-robe qu'il faudra changer (*P*, 105-106).

La narratrice détourne les contes pour en exposer le sexisme, attitude que doivent subir encore aujourd'hui les femmes, notamment dans l'asservissement aux normes esthétiques qui leur sont imposées. Elle met en parallèle le destin des princesses et celui des femmes réelles en relevant l'importance que revêt la beauté pour les femmes comme pour les princesses, puisque ce sont les plus désirables qui seront choisies par l'homme et occuperont ainsi un statut social supérieur. Baker-Sperry et Grauerholz lui donnent raison :

Through the proliferation of fairy tales in the media, girls (and boys) are taught specific messages concerning the importance of women's bodies and women's attractiveness. The messages presented in the Grimms'tales portray differing means of status attainment for women and for men, especially white, heterosexual women. The pervasiveness of fairy tales in our society, through books and movies, suggests that there are many opportunities for these messages to become internalized¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Lori Baker-Sperry et Liz Grauerholz, *op. cit.*, p. 724.

Chez Arcan, les protagonistes sont des « princesses » déchues qui doivent, pour être élues, se révéler les plus belles.

2.1.2.2 Les contes de mise en garde

À la différence des contes de fées, le dénouement des contes de mise en garde n'est pas toujours heureux. Par exemple, dans la version de Perrault du *Petit chaperon rouge*, la jeune fille meurt dévorée par le loup. La fin tragique vise à effrayer le lecteur pour le dissuader de toute transgression. En effet, les contes de mise en garde ont pour but d'avertir les enfants des conséquences malheureuses qu'ils encourent lorsqu'ils ne se conforment pas aux règles.

Dans *Borderline*, dès l'incipit, la grand-mère de Sissi est associée aux histoires d'horreur, aux contes de mise en garde menaçants et marqués par l'interdit qu'elle utilise pour maintenir sa petite-fille sous sa tutelle. Selon les oracles funestes de Mémé, Sissi doit se plier à ses exigences, sinon quelque chose de terrible pourrait lui arriver : « *Si t'es pas gentille, un fifi va entrer par la fenêtre et te violer* » ; « *Je vais te vendre à un vilain qui fera la traite des Blanches avec toi* » ; « *Un assassin va venir te découper en petits morceaux avec un scalpel* » (B, 11). Par son comportement de « mauvaise fée », la grand-mère circonscrit son territoire et impose son emprise sur sa petite-fille, qui la compare à la belle-mère de Cendrillon (B, 127) ou à une ogresse (B, 130). Ces associations reposant sur l'effroi témoignent du pouvoir et de la fascination exercés par la grand-mère, omniprésente dans toutes les sphères de la vie de la narratrice : « *Ma grand-mère était perpétuellement dans ma tête, elle était ma voix intérieure, avec ses yeux qui me regardaient tout le temps* » (B, 143). Bien qu'elle soit effrayée par les récits de sa grand-mère, la narratrice est parfaitement consciente que son aïeule invente ces histoires pour expliquer son comportement de surprotection : « *[e]lle dit tout le temps plein de niaiseries* » (B, 56), constate Sissi face à la justification de Mémé de lui interdire de se rendre

seule à l'école. Lorsqu'elle la met en garde contre les vieux ivrognes des tavernes qui pourraient la séquestrer dans les toilettes et lui demander de toucher leurs parties génitales, la grand-mère intègre d'une certaine façon une version modifiée du conte *Hansel et Gretel* pour expliquer sa prudence. En effet, dans ce conte, deux enfants laissés seuls sans surveillance dans la forêt tombent aux mains d'une vilaine sorcière qui veut manger le jeune garçon. Si Gretel réussit à jeter la sorcière au feu, dans les récits de Mémé, il n'y a jamais de fin libératrice, ce qui contribue à activer la peur de Sissi et son fatalisme. Il y a aussi lieu de croire que ces histoires abracadabrantes ont stimulé l'imagination de Sissi, puisqu'elle y a recours à son tour dans le récit de son ascendance. Elle a intégré cet héritage littéraire et en utilise la forme pour relater les événements qui jalonnent sa vie.

Borderline propose également une allusion au conte de mise en garde du *Petit chaperon rouge*. À la page 141, la description des caractéristiques physiques de Mémé rappelle les questions du Petit chaperon rouge au sujet des yeux et du nez de sa grand-mère, mais ici, l'effet est détourné. Dans le conte, le Petit chaperon rouge est surpris par le visage du loup qu'elle ne reconnaît pas comme celui de sa grand-mère. Dans *Borderline*, cet épisode correspond à l'identification de Sissi à sa grand-mère, qui, par ses récits effrayants, avait l'habitude de crier au loup. Selon Bruno Bettelheim, le conte du *Petit chaperon rouge* signifie la fin de la naïveté enfantine¹⁹⁶. Il est possible de croire qu'en se détachant de sa grand-mère, la narratrice pourra passer à une autre étape de son existence, se défaire de cette peur paralysante et la transcender par l'écriture.

Chez Nelly Arcan, la reprise des contes de mise en garde prend un tout autre sens :

Vous n'avez qu'à vous imaginer en loup pour que je devienne le petit chaperon rouge, la petite blonde au grand capuchon toute nue sous sa cape rouge [...] la petite culotte blanche déchirée sur la fente qui appelle à l'aide, au secours, que quelqu'un m'entende et me trouve, que quelqu'un sache que je suis là à prendre des coups par-derrière alors que ma grand-mère attend

¹⁹⁶ Bruno Bettelheim, *op. cit.*

toujours ses petits pots de beurre [...] qu'on observe bien que ce qu'il ne faut pas faire arrive tous les jours dans les bois (P, 181).

Telle est l'analogie développée par la narratrice de *Putain* pour déplorer l'insistance des femmes à montrer aux autres femmes leur supériorité acquise grâce à leur capacité à susciter le désir des hommes. À cet égard, l'exemple ci-haut illustre les propos de Kevin Paul Smith quant au message véhiculé dans le conte du *Petit chaperon rouge*, transformé dans différentes versions au cours des années : « *that particular fairytale has transformed over the years from a cautionary tale about the danger of wolves into an invective against female sexuality*¹⁹⁷ ». La narratrice reprend ce message inculqué dès l'enfance aux garçons et aux filles pour démontrer le solide ancrage de l'attribution de ces rôles stéréotypés dans le conte « *which also reflects general male attitudes about women portrayed as eager to be seduced or raped*¹⁹⁸ », et qu'elle considère toujours actifs dans son environnement. De plus, Cynthia détourne la morale de Perrault¹⁹⁹ en invalidant la mise en garde lorsqu'elle affirme que ce qui est interdit se produit quotidiennement.

Les avertissements contre la transgression des interdits sont soulignés par le recours à l'intertexte des contes de mise en garde. Ils sont soit subvertis, soit grossis ou tournés en dérision. Arcan montre que les hommes et les femmes sont condamnés à reproduire les portraits proposés dans les contes, et qu'il ne faut pas croire, comme le laisse entendre la morale de Perrault à propos du *Petit Chaperon rouge*, que les exemples donnés à titre dissuasif sont exceptionnels. Chez Labrèche, l'intertexte du conte d'avertissement explique la provenance de ses peurs. La grand-mère, terrifiée elle-même à l'idée qu'elle pourrait perdre sa petite-fille, associe le fait divers de type *Allô Police* aux contes d'horreur. Elle effraie Sissi pour l'empêcher de désobéir. L'auteure-narratrice, en relatant les histoires de peur de Mémé, s'inscrit aussi comme l'héritière de l'imaginaire de son aïeule portée sur l'exagération. En effet, la tendance

¹⁹⁷ Kevin Paul Smith, *op. cit.*, p. 107.

¹⁹⁸ Jack Zipes, « A Second Gaze at Red Riding Hood's Trials and Tribulations », dans *Don't Bet on the Prince*, *op.cit.*, p. 229.

¹⁹⁹ Voir l'annexe IV.

de Mémé à grossir et à déformer les dangers possibles s'exprime chez Labrèche dans son style narratif : recours à l'hyperbole, à la gradation, à la répétition, par exemple.

Le bagage culturel que charrient les jeunes héroïnes de papier témoigne, en quelque sorte, de la généalogie de femmes dont les protagonistes sont issues. En effet, les intertextes relevés font état d'un lien filial unissant négativement Cynthia à sa famille, à ses clients, à son milieu d'universitaire, et qui teinte de façon indélébile son rapport au monde. Il en va de même pour Sissi/Kiki, dont l'évolution est indissociable des événements qui ont jalonné sa vie : la pauvreté, la folie maternelle et, à l'autre bout du spectre de ses expériences, les études supérieures. C'est ce rapport d'interrelation et de filiation qui nous intéressera dans la prochaine partie.

2.2 Questions de filiations

À propos de la place du sujet par rapport à ses origines, Anne Éleine Cliche observe :

Si la filiation est un destin en ce qu'elle désigne d'abord l'ordre généalogique dans lequel prend place un corps, un nom, elle indique une provenance et ouvre sur un devenir qui est perpétuation de la vie, mais de la vie en tant qu'elle est parlée, instituée par des sujets qui, du lieu où ils sont assignés par la lignée, disent, nomment, rêvent, refont et défont les liens qui les rattachent à cette histoire²⁰⁰.

Les romans d'Arcan et de Labrèche portent sur des histoires de femmes. D'abord, la leur ; et concurremment, de façon plus ou moins implicite, celle de leur ascendance maternelle qu'elles reconstruisent. La place des protagonistes dans ce réseau féminin, l'empreinte des lignées de femmes qu'elles portent en elles sont à la base de l'identité qu'elles se façonnent, puisque, comme le souligne aussi Anne Éleine Cliche, « [l]a question de la filiation nous renvoie [...] toujours aux figures de l'histoire dont nous sommes les destinataires et les passeurs, héritiers d'un texte à

²⁰⁰ Anne Éleine Cliche, « Filiations », *Protée*, vol. 33, n° 3 (hiver 2005-2006), p. 5.

déchiffrer ou à récrire avec des mots inédits²⁰¹ ». C'est à cet égard que peuvent être qualifiés de romans de filiation les œuvres de Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche.

2.2.1 Un sexe en héritage

Chez Arcan, la narration ne fait pas état d'une famille matrilineaire comme celle qui est mise en récit par Marie-Sissi Labrèche, mais plutôt d'une lignée de femmes cloisonnées dans un univers de domination patriarcale, soumises aux normes esthétiques et comportementales établies par les hommes. Les personnages féminins imaginés par Nelly Arcan dans *Putain* et dans *À ciel ouvert* considèrent leur sexe comme une « tare » transmise de mère en fille. Ils s'inscrivent dans une lignée maudite de femmes soumises à l'homme depuis la nuit des temps. Dans *Putain*, la narratrice se perçoit comme faisant partie de générations de femmes, comme une mise en abyme de toutes celles qui l'ont précédée. Elle s'imagine l'incarnation de toutes les femmes, conçues par un seul homme : l'éternel retour du même. Une lignée de mères et de filles, toutes assujetties au père, créées par lui, vivant dans un perpétuel rapport de rivalité pour demeurer présentes dans le regard paternel et concevoir avec lui d'autres filles, qui deviendront à leur tour réceptacles, maillons de cette chaîne-femelle issue d'un seul homme :

je me raconte l'histoire d'une grande famille de femmes comblées par un seul homme, je me raconte une mère et ses deux filles, une mère qui serait la fille d'un homme et de qui elle aurait eu ses filles, j'imagine les deux filles portant l'enfant de cet homme qui serait à la fois leur père et le père de la mère, et les deux filles mettraient logiquement au monde de petites filles, deux chacune, elles-mêmes futures épouses de leur père [...] partout dans le monde elles feraient l'objet d'un culte amoureux, elles seraient vénérées par des hommes qui se battraient entre eux pour participer à ce prodige, pour être le prochain

²⁰¹ *Ibid.*

géniteur, le père d'une lignée de filles-épouses, de mères-sœurs, et ce père élu par elles ne pourrait pas les reconnaître (*P*, 75-76).

Ce qui semble présenté comme une forme de pouvoir (les femmes vénérées par les hommes) est en fait une illustration métaphorique de l'idée directrice du roman, soit la domination masculine et l'asservissement (plus ou moins) volontaire de la femme aux diktats sociaux en matière de séduction. L'objectif reste toujours de rendre les hommes fous de désir : l'un des seuls pouvoirs des femmes imaginées par Arcan. L'auteure, en effet, reconstruit cette ascendance de putains, de femmes issues d'une même matrice et vouées à un destin commun d'objet à regarder, à désirer, à la fois complices et rivales dans une volonté partagée de séduire. Elles deviennent ainsi gardiennes d'une tradition de soumission aux critères suscitant l'attraction sexuelle masculine, puisqu'il en va de la survie de leur espèce. Il s'agit en quelque sorte d'une transposition de l'uniformisation du modèle féminin dénoncée par Cynthia. Cette transmission du sexe féminin et de ses obligations de séduction est également honnie par la narratrice, qui souhaiterait effacer toute trace de filialité : « je vivrai heureuse, le temps de me déshabiller de mon sexe » (*P*, 117), « Je voudrais être un homme » (*P*, 123). En outre, dans les deux romans de Nelly Arcan, non seulement les protagonistes sont animées par un désir de « défiliation », mais elles semblent arrivées au bout de leur ascendance. Refusant de perpétuer leur « espèce femelle » par le rejet de la maternité, elles souhaitent rompre la lignée, « abatte [leur] arbre généalogique²⁰² », briser le cycle de la transmission du sexe féminin, perdant tous azimuts, selon elles. Dans *À ciel ouvert*, cette fin de lignée, engeance de femmes nées de femmes, s'accompagne du travail des protagonistes pour arriver au statut de créature ultime, la « Femelle Fondamentale » (*ACO*, 117). Les personnages féminins ne veulent plus de leur histoire. Ils souhaitent se départir de leurs origines. Dans *Putain et À ciel ouvert*, la filiation généalogique apparaît comme un mauvais sort, un carcan dont les héroïnes se parent, reçu en héritage et renforcé par les normes sociales. Elles se résignent à vivre corsetées et souhaitent acquérir le plus d'autonomie possible en jouant le jeu des « oppresseurs ». La dénonciation est à

²⁰² Expression empruntée à Anne Caumartin et Martine-Emmanuelle Lapointe dans « Présentation », « Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise », *@analyses*, 2007, p. 2.

l'œuvre, mais non la revendication. Le travail se situe dans les normes. La subversion agit mais de l'intérieur, en poussant à l'extrême les exigences actuelles en matière d'apparence physique et par le recours à divers jeux formels. Par exemple, par la création d'expressions comme « burqa de chair » (ACO, 201), mettant en opposition, en les juxtaposant dans un même terme, le corps caché des femmes voilées et celui, toujours plus exposé, des femmes occidentales. L'antagonisme ne se situe toutefois que dans la forme, puisque ces femmes, de part et d'autre, vivent en fonction des exigences fixées par les pouvoirs masculins.

2.2.2 La lignée tragique de Sissi/Kiki

La narratrice de *Borderline* est marquée par une filiation matrilinéaire. Trois générations cohabitent, une lignée tragique de femmes qui influencent Sissi d'une manière ou d'une autre par les rapports grand-mère/fille qui s'affrontent. Le travail mémoriel que la narratrice entreprend vise à reconstruire à la fois son histoire personnelle et celle de son ascendance maternelle. En effet, par la reconstitution de son enfance à travers les épisodes du temps présent qui sont relatés dans les romans, c'est aussi le « roman familial » de trois générations de femmes qui est mis en scène.

Dans *Borderline*, la mère de la narratrice souffre de troubles psychologiques. Atteinte d'une maladie mentale qui la coupe du monde, la rend muette, impuissante et fait d'elle une victime, la mère porte en elle un gène indésirable. À l'intérieur du récit, la transmission des rôles entre les deux femmes est rompue. La narratrice souhaite à tout prix effacer le poids des origines et refuse de s'identifier à sa mère, nous l'avons vu dans la première partie. Elle souffre de l'absence psychologique de sa mère et craint de porter la maladie mentale dans son bagage héréditaire. Son rejet du patrimoine génétique est illusoire parce que Sissi reconnaît en elle la trace maternelle comme une sorte de mémoire fixée : « Maintenant, je suis infectée et je suis pognée à traîner ma mère dans mes cellules pour des siècles et des siècles »

(*B*, 21). L'inscription filiale et les marques d'appartenance sont indéniables : la maladie mentale et la tentative de suicide. En effet, la figure de l'héritière présentée dans *Borderline* traîne la culture de la folie, de la victimisation. Toutefois, la narratrice veut rompre le cycle, se débarrasser de cet héritage, comme pour s'extraire de la lignée : « Ma mère est une victime, mais moi je ne suis pas une victime » (*B*, 120).

L'empreinte grand-maternelle qui marque Sissi est cruciale dans *Borderline*. En effet, elle fait office de « cordon ombilical » (*B*, 139) la retenant à sa mère. C'est la grand-mère toute-puissante qui est au cœur de la filiation ; elle est chargée de la transmission des rôles. Sissi est porteuse de la crainte de la perte, de la fatalité, inoculée par son aïeule qui a perdu sa fille ayant sombré dans la folie et ses deux bébés décédés tragiquement (des deuils dont elle ne s'est pas remise). Mémé exerce sur la narratrice sa présence étouffante. Parmi les héritages qu'elle léguera à sa petite-fille, il y a la culpabilité et les phobies, mais aussi le lien filial : « Elle est ma seule famille » (*B*, 139), dira la narratrice, reprenant ainsi une phrase prononcée par sa grand-mère dans une scène de manipulation émotive : « Il ne faut pas que tu m'en veuilles... je suis vieille et tu es ma seule famille » (*B*, 114). L'épisode de la mort de la grand-mère aux pages 137 à 140 est capital dans le roman en ce qui a trait aux questions de transmission et de filiation, parce qu'il inscrit Sissi comme légataire de l'héritage de son aïeule. Le lecteur constate que la grand-mère lui a transmis un goût pour les histoires, par les films qu'elles aimaient regarder ensemble, mais aussi par tous les récits horribles, violents et cruels qu'elle exposait à sa petite-fille. Ainsi, la grand-mère lui a légué une voix. En témoigne le peritexte « à Marie-Anne Naud, ma grand-mère » en dédicace. Puis, à travers le récit familial, Sissi constate les ressemblances physiques qui l'unissent à sa grand-mère. Elle reconnaît la trace de Mémé en elle. Le corps devient ainsi le berceau et le réceptacle de la filiation. C'est à son aïeule que Sissi rattache une partie de son histoire, et bien que Mémé lui ait transmis une mémoire négative, Sissi a su faire la part des choses et reconnaître l'amour qu'éprouve sa grand-mère pour elle. La scène de la mort de Mémé permet à la narratrice de prendre conscience de cet héritage et de consolider sa construction identitaire, car, comme l'affirme Anne Éline Cliche, « [s]i les filiations instaurent la continuité, le passage, la reprise, le déplacement, la transmission, elles n'adviennent

que dans la discontinuité et la séparation²⁰³ ». Sissi traîne certes les fautes, les peurs et les erreurs de son ascendance, mais, par son travail mémoriel, en se détachant de sa grand-mère envahissante, elle peut d'une part constater la pleine mesure des liens qui l'unissent à elle et d'autre part, réinventer sa propre histoire. Dans *Borderline*, la mémoire est convoquée dès l'incipit et bien que la narratrice refuse la responsabilité de la transmission filiale lorsqu'elle affirme ne pas vouloir d'enfant, Sissi, en faisant le trajet historique de sa famille par l'anamnèse de l'écriture autofictionnelle, s'est sans doute acquittée d'une des tâches des descendants, telle que proposée par Isabelle Daunais : « Les descendants [...] sont des adultes (ou de futurs adultes) à qui est confiée la tâche ardue et contraignante, parce que toujours menacée d'être interrompue, de ne pas oublier ceux qui les ont précédés²⁰⁴ ».

En mettant en scène des étudiantes, des femmes qui écrivent, qui scénarisent, Arcan et Labrèche rattachent leurs héroïnes à une nouvelle lignée, une famille élective. Cette ouverture vers un autre lien filial (intellectuel ou littéraire) constitue une sorte de rédemption ou plutôt une entreprise de réappropriation de soi pour les personnages féminins qui cherchent à se détacher de leur milieu, à se défaire de leur rôle de subordonnées. Le fait que l'écriture consiste à faire le récit de l'ascendance des narratrices permet le double objectif de détachement et d'acceptation des origines, et d'établir le rapprochement entre « devenir du sujet et poids des ascendances²⁰⁵ ».

²⁰³ Anne Éline Cliche, *loc. cit.*, p. 6.

²⁰⁴ Isabelle Daunais, « Le sens de la reproduction », dans « Pourquoi se reproduire ? », *L'Inconvénient*, n° 28, 2007, p. 93.

²⁰⁵ Dominique Viart, « Dis-moi qui te hante : paradoxe du biographique », *Revue des sciences humaines*, n° 263, juillet-septembre 2001, p. 20.

CONCLUSION

Les résultats de notre étude montrent que le modèle maternel défaillant imposé aux protagonistes durant leur enfance a contribué à les amener à se percevoir comme un « corps de femme » et non comme un sujet à part entière. Cette réification des personnages féminins élaborés par Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche s'observe dans les récits par la surabondance des représentations de corps féminins. Au centre de l'identité de ces personnages campe la réalité des corps-objets répondant à des stéréotypes normatifs sexistes en matière d'apparence et de sexualité féminines et témoignant de leur fragile estime de soi, de leur quête d'amour et d'attention. Si le rapport particulier qu'elles entretiennent avec la sexualité peut laisser supposer une mainmise sur leur corps, il apparaît toutefois que la libération des contraintes sexuelles ne les conduit pas sur la voie de l'agentivité, mais constitue plutôt une entrave à leur autonomie. En effet, l'obligation de séduire amène les personnages féminins à se poser en véritables fétiches voués au regard masculin. Est-il possible que cette situation ait été induite par leur désir, toujours inassouvi, de capter le regard bienveillant du père durant leur enfance et leur adolescence ? Nous avons essayé de mettre en évidence cette lacune du regard paternel, mais cet aspect constitue un facteur parmi beaucoup d'autres. En outre, même s'il semble que le lien paternel (ou l'absence de lien paternel) n'a pas été exclusif au conditionnement des protagonistes, force est de constater qu'elles tirent une certaine forme de pouvoir du regard des hommes posé sur elles. Il semble aussi que l'œil féminin soit le prolongement, en quelque sorte, de celui du sujet mâle, puisqu'il s'érige en juge, tel un panoptique implanté en elles. En fait, des fils de réciprocité se nouent entre la personne qui regarde et celle qui est regardée. C'est du moins ce que nous avons observé chez les protagonistes qui se voient vues et posent un constat à la fois complice et critique par rapport à la place qu'elles accordent au regard de l'autre.

Notre lecture nous a également permis de constater l'influence des milieux familial et culturel sur l'édification de l'identité féminine des protagonistes mises en

récit par Arcan et Labrèche. Dans le deuxième chapitre, nous nous sommes intéressée aux références intertextuelles, à l'héritage et à la filiation. D'abord, les cadres référentiels configurés par les deux auteures, imprégnés du patrimoine culturel des personnages, nous ont permis de suivre le parcours évolutif de ces derniers, tant sur le plan culturel et littéraire que sur le plan intellectuel. Certes, les intertextes ont une fonction descriptive, mais ils induisent aussi un regard nouveau sur la diégèse. Par exemple, l'examen des références intertextuelles aux contes pour enfants, lesquels relèvent d'un corpus populaire commun et par conséquent sont facilement décelables par le lecteur, met en lumière les détournements que les deux auteures font subir aux lieux communs sur l'identité féminine dont ces hypotextes regorgent. Si les effets de cette subversion n'ont pas les mêmes résonances chez Arcan et Labrèche, les fragments référentiels aux contes pour enfants intégrés dans leurs romans exposent l'influence de ces histoires stéréotypées sur la construction de l'identité féminine des protagonistes qu'elles ont imaginées.

Nous avons abordé ensuite les questions de filiation qui sont soulevées dans les romans à l'étude. La place des personnages féminins par rapports à leurs origines, l'empreinte des lignées de femmes auxquelles elles appartiennent sont à la base de l'identité qu'elles se construisent, ainsi que de leur ouverture à de nouvelles filiations culturelles, littéraires et intellectuelles. Car malgré le fait que le discours des protagonistes révèle un désir clair de se débarrasser du poids de leurs origines, par le récit de leur ascendance, elles tentent de s'approprier leur histoire, de la reconstruire d'une certaine façon, et d'acquérir une voix qui leur serait propre. En outre, les questions de filiation manifestées dans les narrations nous ont naturellement amenée à situer les œuvres dans le champ actuel de l'écriture des femmes.

Par la place prépondérante qu'ils accordent au corps féminin, les romans de notre corpus s'inscrivent dans la lignée d'une « nouvelle » écriture axée sur le sexe, émergente dans la production littéraire et dont les femmes, selon Christian Authier, auraient été les instigatrices²⁰⁶. S'il semble incontestable que les romans de l'extrême contemporain écrits par des auteures mettent souvent en scène le corps, le désir, le plaisir, la souffrance et la violence des femmes, Béatrice Didier fait remonter plus

²⁰⁶ Christian Authier, *op. cit.*

loin cette prédominance du corps féminin dans les textes de femmes. Selon elle, « [s]i l'écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme elle-même²⁰⁷ ». Elle explique que depuis Colette, les femmes se sont réapproprié leur corps et ont cessé de le décrire en fonction des stéréotypes masculins et par des attributs qu'elles ont « entendu louer en elle par des partenaires masculins (ou [qu'elles] aimerai[en]t voir louer)²⁰⁸ ». Les femmes qui écrivent auraient ainsi appris à exprimer leur corps de l'intérieur, en fonction de ce qu'elles ressentent :

Nue ou habillée, finalement, là n'est plus le problème, du jour où la romancière parle de son corps, laisse parler son corps, comme elle le sent, et non pas comme les autres le voient. Alors que le regard descriptif morcelait, la sensation interne unifie, et le corps féminin vit, comme il ne pouvait guère vivre dans les textes écrits par des hommes²⁰⁹.

Or le corps féminin, chez Arcan et Labrèche, est décrit selon le regard masculin et les clichés sexistes intériorisés par les héroïnes de papier. On ne constate pas chez ces auteures le renversement observé par Didier. Leur discours sur le corps participe plutôt d'une remise en cause de la *doxa* au sujet de la place du corps dans l'écriture des femmes et produit un effet de mise en garde, comme si Arcan et Labrèche (mais surtout Arcan à cet égard) nous prévenaient que, malgré tous les progrès du féminisme et la place qu'occupent désormais les femmes sur la scène littéraire, elles n'échappent pas à ce discours normatif et se jaugent toujours par rapport aux attentes masculines. S'il est possible de conclure à un certain recul, il est néanmoins aussi plausible de déduire que derrière cette façon d'aborder le corps féminin crûment, de mettre l'accent sur la corporalité et la sexualité des protagonistes se profile aussi une forme de libération. C'est ce point de vue que mettent de l'avant Catherine Rodgers et Nathalie Morello dans l'introduction au collectif *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?* :

²⁰⁷ Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, p. 35.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 36.

[b]eaucoup de nouvelles écrivaines refusent les limites qui les cantonnaient dans le *bon goût*, et elles font éclater les derniers tabous en ce qui concerne la représentation des corps et de la sexualité des femmes. Elles montrent qu'elles peuvent tout écrire, même l'insoutenable²¹⁰.

Il est certain que les personnages mis en récit par Arcan et Labrèche n'hésitent pas à parler directement, voire brutalement, de leur corps. Cependant, leur discours s'articule toujours autour d'un regard guidé par des impératifs sociaux en matière d'esthétique corporelle féminine. Les protagonistes font preuve d'une hyperconscience de l'image qu'elles projettent, à la base même de leur discours sur le corps féminin. À cet égard, une rupture se dégage par rapport aux théories féministes des années 1970 revendiquant la réappropriation du corps féminin dans un objectif de libération et d'affranchissement. En effet, pour les personnages féminins développés par les deux auteures, la démultiplication des activités sexuelles ne constitue pas une manifestation de pouvoir et d'autonomie. Elle accentue plutôt la vacuité de leur existence. La libération des corps ne soustrait pas les protagonistes au conditionnement social. Notons également que la reconduction de certains stéréotypes sexistes dans les œuvres peut s'apparenter à une tentative de déconstruction du féminisme.

Paradoxalement, on ne saurait nier que, même lorsqu'il n'est pas revendiqué explicitement, l'héritage des luttes féministes est indéniablement intégré à l'écriture des écrivaines contemporaines (Arcan et Labrèche y compris), qui en porte les traces. Si l'idéal collectif des féministes des années 1960-1970 a laissé place à un discours plus individuel, les gains acquis par les femmes semblent incontestables et le rapport qu'entretiennent les écrivaines d'aujourd'hui au patriarcat (ou à l'autorité) n'est plus le même qu'il y a quarante ans. Ces transformations, qui se manifestent, entre autres, sur le plan littéraire, par le nombre d'écrivaines publiées, ne peuvent que trouver écho dans les œuvres elles-mêmes, comme dans la vie.

²¹⁰ Nathalie Morello et Catherine Roders (dir.), *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?*, New York, Rodopi, 2002, p. 33-34.

En outre, plusieurs éléments de la pratique scripturaire des deux auteures (récit de soi, inscription du corps féminin dans les textes, place du maternel dans les récits, etc.) inscrivent les romans à l'étude dans une certaine continuité de textes de femmes. Des critiques, dont Barbara Havercroft²¹¹, ont d'ailleurs affirmé que la quête de subjectivité, qui s'exprime notamment par le désir de rompre avec l'ordre établi (familial, social ou religieux) est un thème récurrent dans la littérature québécoise écrite par des femmes depuis les années 1960-1970, et il s'agirait toujours d'un thème de prédilection chez les écrivaines contemporaines, malgré les avancées réalisées par les mouvements féministes. Pour Lori Saint-Martin, l'écriture au féminin est étroitement liée à la figure maternelle et le positionnement par rapport à ce nœud gordien serait l'une des composantes essentielles de la quête identitaire des femmes. Selon elle, l'héritage de l'écriture des femmes se dévoilerait par « l'empreinte durable de la relation avec la mère et le maternel sur la presque totalité des femmes qui écrivent²¹² ». À cet égard, il ressort qu'Arcan et Labrèche sont légataires d'une tradition québécoise d'écriture au féminin. En effet, elles configurent des personnages qui souhaitent échapper à l'oppression d'un milieu dysfonctionnel. Ces personnages se trouvent dans une position de sujétion, tentent une prise de possession de soi et s'efforcent de résister à l'ordre établi, par des actions qui, bien qu'elles visent l'amélioration de leur situation, leur libération, leur transformation en sujet agissant, n'atteignent pas les objectifs souhaités.

Les quatre romans à l'étude s'inscrivent certes dans la lignée des romans écrits par des femmes. En même temps, à cause des tensions qui s'exercent entre les actions et le discours des protagonistes qui relèvent d'une certaine contradiction, ces romans sont aussi en position de rupture par rapport à une tradition d'écriture au féminin. C'est justement cette dualité des textes d'Arcan et de Labrèche (à la fois en rupture et en continuité avec les textes de femmes qui les ont précédés) qui les rend novateurs et surprenants.

²¹¹ Voir à ce sujet l'article de Barbara Havercroft, « (Un)tying the Knot of Patriarchy: Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan », *Auto/biography in Canada*, Wilfrid Laurier University Press, 2005, p. 207-234.

²¹²Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, op. cit., p. 18.

ANNEXE I

Tableau des titres et des exergues – *Borderline*

CHAPITRE	TITRE	EXERGUE
Un	Cendrillon	<i>Open up my legs / I will see the sky / Floating in this space / Floating in this room / This hospital is cold / I deceive every one / But my salvation is close.</i> Sylph, <i>Charlatan</i>
Deux	L'invention de la mort	<i>Chateaugué est morte. Elle s'est tuée, la pauvre idiote, la pauvre folle ! Si elle s'est tuée pour m'attendrir, elle a manqué son coup. Je m'en fiche ! [...] J'ai comme envie de rire. Je suis fatigué comme une hostie de comique.</i> Réjean Ducharme, <i>Le nez qui voque</i>
Trois	Creep	<i>I wanna have control / I wanna perfect body / I wanna perfect soul / I want you to notice / When I'm not around / I wish I was special / So fucking special / But I'm a creep / I'm a weirdo / What the hell am I doing here ? / I don't belong here.</i> Radiohead, <i>Creep</i>
Quatre	Dessine-moi un mouton !	<i>Every finger in the room is pointing at me / I wanna spit in their faces / then I get afraid of what that could bring / I got a bowling ball in my stomach / I got a desert in my mouth / figures that my courage would choose to sell out now.</i> Tori Amos, <i>Crucify</i>
Cinq	Borderline	<i>A pervasive pattern of instability of interpersonal relationships, self-image, and affects, and marked impulsivity beginning by early adulthood and present in a variety of contexts.</i> DSM-IV, <i>Borderline Personality Disorder</i>
Six	Ma grand-mère, des cubes et quelques tests...	<i>Je lui dis que dans mon enfance le malheur de ma mère a occupé le lieu du rêve. Que le rêve c'était ma mère et jamais les arbres de Noël, toujours elle seulement...</i> Marguerite Duras, <i>L'Amant</i>
Sept	Borderline (suite)	<i>Individuals with Borderline Personality Disorder make frantic efforts to avoid real or imagined abandonment. The perception of impending separation or rejection, or the loss of external structure, can lead to profound changes in self-images, affect, cognition, and behavior.</i> DSM-IV, <i>Borderline Personality Disorder</i>
Huit	Games without frontières	<i>Je suis resté assis sur mon lit très longtemps. Assis, comme ça, longtemps, longtemps. J'avais quelque chose de cassé à l'intérieur, je sentais ça dans mon ventre et je savais pas quoi faire. Alors je m'ai couché par terre. J'ai tendu le doigt avec lequel faut pas montrer et je l'ai appuyé contre ma tête. Et puis j'ai fait poum avec mon pouce et je m'ai tué.</i> Howard Buten, <i>Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué</i>
Neuf	La Ronde	<i>Pour Éric Villeneuve, qui souriait tout le temps et qui, le 24 avril 1998 (il y a trois jours), à vingt-sept ans... Anxiolytiques et sac en plastique sur la tête. Comme cette chanson de Peter Gabriel que tu m'avais transcrite, Éric. Oh! Here comes the flood... We will say goodbye to flesh and blood.</i>

ANNEXE II

Tableau des exergues et titres de parties – *La Brèche*

Exergues :

*Un seul être vous manque, et tout est
dépeuplé!*

ALPHONSE DE LAMARTINE

*Je sens que j'hallucine et j'ai peur de
partir comme un fou vers la mort et j'ai
des grands instants de
lucidididididididité! Fuck the system
do it, do it, do it, do it yeah!*

JEAN LELOUP

Titres des parties :

1. La tête dans la gueule de l'amour
2. La vie quotidienne d'une fildefériste emmêlée dans son fil de fildefériste
3. La femme-canon dans la cage aux lions
4. Sous un chapiteau mort

ANNEXE III

Moralités présentées à la fin du conte *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*¹.

Moralité :

*La beauté pour le sexe est un rare trésor,
De l'admirer jamais on ne se lasse;
Mais ce qu'on nomme bonne grâce
Est sans prix, et vaut mieux encor.
C'est ce qu'à Cendrillon fit avoir sa Marraine,
En la dressant, en l'instruisant,
Tant et si bien qu'elle en fit une Reine :
(Car ainsi sur ce Conte on va moralisant.)
Belles, ce don vaut mieux que d'être bien coiffées,
Pour engager un cœur, pour en venir à bout,
La bonne grâce est le vrai don des Fées;
Sans elle on ne peut rien, avec elle, on peut tout.*

Autre moralité :

*C'est sans doute un grand avantage,
D'avoir de l'esprit, du courage,
De la naissance, du bon sens,
Et d'autres semblables talents,
Qu'on reçoit du Ciel en partage;
Mais vous aurez beau les avoir,
Pour votre avancement ce seront choses vaines,
Si vous n'avez, pour les faire valoir,
Ou des parrains ou des marraines.*

¹ Charles Perrault, *Contes*, Paris, Bookking International, 1993, p. 150.

ANNEXE IV

Moralité présentée à la fin du conte *Le Petit Chaperon rouge*¹.

Moralité :

On voit ici que de jeunes enfants,
Surtout de jeunes filles
Belles, bien faites, et gentilles,
Font très mal d'écouter toute sorte de gens,
Et que ce n'est pas chose étrange,
S'il en est tant que le loup mange.
Je dis le loup, car tous les loups
Ne sont pas de la même sorte;
Il en est d'une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
Qui privés, complaisants et doux,
Suivent les jeunes Demoiselles
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles;
Mais hélas! Qui ne sait que ces Loups doucereux.
De tous les Loups sont les plus dangereux.

¹ Charles Perrault, *Contes*, Paris, Bookking International, 1993, p. 112.

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS

Corpus primaire :

ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Seuil, 2001.

ARCAN, Nelly, *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, 2007.

LABRÈCHE, Marie-Sissi, *Borderline*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 2003 [2000].

LABRÈCHE, Marie-Sissi, *La Brèche*, Montréal, Boréal, 2002.

Corpus secondaire :

ARCAN, Nelly, *Folle*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2005 [2004].

ARCAN, Nelly, *L'Enfant dans le miroir*, Montréal, Marchand de feuilles, coll. « Bonzaï », 2007.

LABRÈCHE, Marie-Sissi, *La Lune dans un HLM*, Montréal, Boréal, 2006.

PERRAULT, Charles, *Contes*, Paris, Bookking International, 1993.

Film :

CHARLEBOIS, Lyne, *Borderline*, Québec, Max Films inc., 2008.

2. DOCUMENTS PORTANT SUR LE CORPUS

- BÉRUBÉ, Sophie, tiré de l'entrevue avec Nelly Arcan, www.sansfiltre.com [consultation : 01-11-2009].
- BIRON, Michel, « Écrire du côté de la mort », *Voix et images*, vol. 27, n° 2, hiver 2002, p. 337-339.
- BOISCLAIR, Isabelle, « Accession à la subjectivité et autoréification : statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan », dans Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Pulim, coll. « Espaces Humains », 2007, p. 111-123.
- BOUCHARD, Valérie, « Femme-sujet ou femme-objet. Le corps féminin chez Marie-Sissi Labrèche, Nelly Arcan et Clara Ness », mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, 2007, 114 p.
- DUFOUR, Marie-France, « Prolégomènes à l'autofiction au féminin. Une lecture transpersonnelle de *Putain* de Nelly Arcan et de *La Brèche* de Marie-Sissi Labrèche. », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 2005, 93 p.
- HAVERCROFT, Barbara, « (Un)tying the Knot of Patriarchy: Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan », *Auto/biography in Canada*, Toronto, Wilfrid Laurier University Press, 2005, p. 207-234.
- HAVERCROFT, Barbara, *Stratégies de l'illisible*, <http://www.fabula.org/colloques/document42.php> [consultation : 16-11-2007].
- HUGLO, Marie-Pascale, « D'aplomb », *Contre-Jour*, n° 13, automne 2007, p. 143-146.
- JOSEPH, Sandrina, « En pièces détachées », *Spirale*, n° 219, mars-avril 2008, p. 49-50.
- KING, Andrea, « Anorexie, prostitution et psychanalyse dans *Putain* de Nelly Arcan », *Women in French Studies*, vol.14, 2006, p. 99-112.
- KING, Andrea, « Nommer son mal : *Putain* de Nelly Arcan », *Atlantis*, vol. 31, n° 1, 2006, p. 37-44.

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, « Le syndrome de la fin », *Voix et images*, vol. 33, n° 2 (98) 2008, p. 144-149.

LAROCHELLE, Claudia, *S'affranchir de l'obsession de l'image*, <http://www.canoe.com/divertissement/livres/entrevues/2007> [consultation : 01-12-2008].

LEDOUX-BEAUGRAND, Évelyne, « Colmater la brèche. Le corps filial dans *Borderline* de Marie-Sissi Labrèche. », dans Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Pulim, coll. « Espaces Humains », 2007, p. 99-109.

NAVARRO, Pascale, « Nelly Arcan : journal intime », *Voir*, 6 septembre 2001, <http://www.voir.ca> [consultation : 24-04-2009].

OBERHUBER, Andrea, « Chronique d'un suicide annoncé ou la fictionalisation de soi dans *Folle* de Nelly Arcan », *Revue des lettres et de traduction*, n° 13, 2009, p. 305-309.

RIVARD, Stéphane, « Massacrer enfanter : pour une genèse de la destruction », *Spirale*, n° 213, mars-avril 2007, p. 50-51.

3. OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES

ASSELIN, Olivier, « Big Mother : la webcam comme terminal relationnel », dans *Esse arts + opinions*, n° 58, automne-hiver 2006, p. 8-12.

AUTHIER, Christian, *Le Nouvel Ordre sexuel*, Paris, Bartillat, 2002.

BAKER-SPERRY, Lori et Liz GRAUERHOLZ, « The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children's Fairy Tales », *Gender & Society*, vol. 15, n° 5, octobre 2003.

BERGER, John, *Voir le voir*, traduit de l'anglais par Monique Triomphe, Paris, Éditions Alain Moreau, coll. « Textualité », 1976.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, coll. « Pocket », 1976.

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 2010 [2007].

BOOSE, Linda E. et Betty S. FLOWERS (dir.), *Daughters & Fathers*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1989.

BORDO, Susan, « The Body and the Reproduction of Femininity: a Feminist Appropriation of Foucault », dans Alison M. Jaggar et Susan Bordo (dir.), *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989, p. 13-33.

BORDO, Susan, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*, Los Angeles, University of California Press, 2003 [1993].

BOSON, Michel, « Littérature, sexualité et construction de soi : les écrivaines françaises du tournant du siècle face au déclin de l'amour romantique », *Australian Journal of French Studies*, vol. XLII, n° 1, janvier-avril 2005, p. 6-21.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2005 [1990].

CARLIER, Christophe, *La clé des contes*, Paris, Ellipses, 1998.

CAUMARTIN, Anne et Martine-Emmanuelle LAPOINTE, « Présentation », dans « Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise », *@analyses*, 2007, p. 1-5.

CLÉMENT, Murielle Lucie et Sabine van WESEMAEL (dir.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles*, vol. 1 (« La figure du père ») et vol. 2 (« La figure de la mère »), Paris, L'Harmattan, 2008.

CLICHE, Anne-Élaine (dir.), « Filiations », *Protée*, vol. XXXIII, n° 3, hiver 2005-2006.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

COUCHARD, Françoise, *Emprise et violence maternelles*, Paris, Dunod, 1991.

DARDIGNA, Anne-Marie, *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, François Maspero, 1980.

DAUNAIS, Isabelle, « Le sens de la reproduction », *l'Inconvénient*, n° 28, 2007, p. 91-101.

DESPENTES, Virginie, *King Kong théorie*, Paris, Grasset, 2006.

DÉTREZ, Christine et Anne SIMON, *À leur corps défendant : les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, 2006.

DEVÉSA, Jean-Michel, « *La chair est faible, Hélas ! et j'ai lu tous les livres* ou La représentation du sexe dans quelques récits contemporains », dans Ricard Ripoll (dir.), *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, Éditions Presses Universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2005, p. 135-172.

DIDIER, Béatrice, « Préambule », dans *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, p. 5-40.

DRUXES, Helga, *Resisting Bodies: the Negotiation of Female Agency in Twentieth-Century Women's Fictions*, Detroit, Wayne State University Press, 1996.

ELIACHEFF, Caroline et Nathalie HEINICH, *Mères-filles : une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002.

FLAX, Jane, « The Conflict between Nurturance and Autonomy in Mother/Daughter Relationships and within Feminism », *Feminist Studies*, vol. 4, n° 2, juin 1978, p. 171-189.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité 1 : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

FOUCAULT, Michel, *Philosophie : anthologie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004.

FRANZ, Marie-Louise von, *L'interprétation des contes de fées*, Paris, Éditions Jacqueline Renard, 1990.

FREUD, Sigmund, « Contributions à la psychologie de la vie amoureuse », dans *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1972 [1969], p. 47-65.

FREUD, Sigmund, « La disparition du complexe d'Œdipe », dans *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1972 [1969], p. 117-122.

FREUD, Sigmund, « Quelques conséquences psychiques de la différence anatomique entre les sexes », dans *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1972 [1969], p. 123-132.

FREUD, Sigmund, « Le fétichisme » dans *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1972 [1969], p. 133-138.

FREUD, Sigmund, « Sur la sexualité féminine », dans *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1972 [1969], p. 139-155.

FREUD, Sigmund, « La féminité », dans *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1984, p. 150-181.

GALLOP, Jane, « The Father's Seduction », dans *Daughters & Fathers*, Linda E. Boose et Betty S. Flowers (dir.), Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1989.

GAMBLE, Sarah (dir.), *The Routledge Critical Dictionary of Feminism and Postfeminism*, New York, Routledge, 2000.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

GAUVIN, Lise et Andrea OBERHUBER (dir.), « Réécrire au féminin : pratiques, modalités, enjeux », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004.

GOULD, Karen, « Refiguring the Mother: Quebec Women Writers in the 80s », *Revue internationale d'études canadiennes*, automne 1992, p. 113-124.

GUICHARD, Jean-Paul, « La mariée mise à nu par... : corps de femmes, regards de femmes dans la littérature au tournant du siècle », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 6, n° 1, 2002, p. 103-118.

GILBERT, Sandra M. et Susan GUBAR, « The Queen's Looking Glass », dans Jack Zipes (dir.), *Don't Bet on the Prince*, New York, Methuen, 1986 [1972].

HAASE, Donald (dir.), *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*, Detroit, Wayne State University Press, 2004.

HAVERCROFT, Barbara, « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, été 1999, p. 93-113.

HAVERCROFT, Barbara, « Auto/biographie et agentivité au féminin dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* d'Annie Ernaux », dans Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.), *La Francophonie sans frontières : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 517-535.

HERMAN LEWIS, Judith et Helen LEWIS BLOCK, « Anger in the Mother-Daughter Relationship », dans T. Bernay et D. Cantor (dir.), *The Psychology of Today's Woman: A Psychoanalytic Perspective*, Hillsdale, The Analytic Press, 1985.

HIRSCH, Marianne, « Mothers and Daughters », *Signs*, vol. 7, n° 1, automne 1999, p. 200-222.

- HIRSCH, Marianne, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.
- HUTCHEON, Linda, « Postmodernism and Feminisms », dans *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 2005 [1989].
- IRIGARAY, Luce, *Speculum de l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- IRIGARAY, Luce, *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Pleine Lune, coll. « conférence et entretiens », 1981.
- JURANVILLE, Anne, « L'érotisme en question : regard sur quelques aspects de la littérature féminine contemporaine », *Connexions*, n° 87, 2007, p. 19-42.
- KEGAN GARDINER, Judith, « Wake for Mother: the Maternal Deathbed in Women's Fiction », *Feminist Studies*, vol. 4, n° 2, juin 1978.
- LARUE, Monique, « La mère, aujourd'hui », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 116, septembre 1982, p. 51-55.
- LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2005 [1990].
- LEVY, Ariel, *Female Chauvinist Pigs: Women and the Rise of Raunch Culture*, New York, Free Press, 2005.
- LIEBERMAN, Marcia K., « 'Some Day my Prince Will Come': Female Acculturation through the Fairy Tale » dans Jack Zipes (dir.), *Don't Bet on the Prince*, New York, Methuen, 1986 [1972].
- LURIE, Alison, « Fairy Tale Liberation », *The New York Review of Books*, 17 décembre 1970 [consultation : 17-06-2010].
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.
- MAILHOT, Laurent, « Bibliothèques imaginaires : le livre dans quelques romans québécois », *Études françaises*, vol. XVIII, n° 3, 1982, p. 81-92.
- MARTIN, Nina K., « Porn Empowerment: Negotiating Sex Work and Third Wave Feminism », *Atlantis*, vol. 31, n° 2, Halifax, Mount Saint Vincent University, 2007, p. 31-40.
- MARZANO, Michela (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2007.

MAVRIKAKIS, Catherine et Patrick POIRIER (dir.), *Un certain genre malgré tout. Pour une réflexion sur la différence sexuelle à l'œuvre dans l'écriture*, Québec, Nota Bene, 2006.

MORELLO, Nathalie et Catherine ROGERS (dir.), *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?*, New York, Rodopi, 2002.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « Présentation », dans « Bibliothèques imaginaires du roman québécois », *Études françaises*, vol. 29, n° 1, 1993, p. 7-10.

NAUDIER, Delphine, « L'invention d'un territoire d'écriture : l'écriture-femme », dans Christine Bard (dir.), *Le genre des territoires, féminin, masculin neutre*, Angers, PUA, 2004.

NEUMAN, Shirley, « ReImagining Women: an Introduction », dans Shirley Neuman et Glennis Stephenson (dir.), *ReImagining Women: Representations of Women in Culture*, Toronto, University of Toronto Press Incorporated, 1993.

PATERSON, Janet, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.

POPENOE, David, *Life without father*, New York, The Free Press, 1996.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1970.

RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus », 2002.

RICH, Adrienne, *Naître d'une femme : la maternité en tant qu'expérience et institution*, Paris, Denoël/Gonthier, 1980.

ROCHON, Sara-Lise, *De la soumission à l'émancipation : la quête d'agentivité des héroïnes de « La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil » et de « Piège pour Cendrillon » de Sébastien Japrisot*, mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, 2008.

SAINT-MARTIN, Lori, « Politique et sexualité : des avatars de la prostituée dans la littérature », dans *Contre voix : essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche, coll. « Essais critiques », 1997.

SAINT-MARTIN, Lori, *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota Bene, 1999.

SAINT-MARTIN, Lori, « The Other Family Romance: Daughters and Fathers in Québec Women's Fiction of the Nineties », dans *Doing Gender: Franco-Canadian Women Writers of the 1990s*, Paula Ruth Gilbert et Roseanna L. Dufault (dir.), Associated University Presses, 2001, p. 169-184.

SAINT-MARTIN, Lori, « Les espaces impossible de la relations père-fille », dans Louise Dupré, Jaap Lintvett et Janet M. Paterson (dir.), *Sexuation, espace, écriture : la littérature québécoise en transformation*, Québec, Nota Bene, 2002, p. 391-411.

SAINT-MARTIN, Lori, « Déplacer de quelques millimètres », *Voix et images*, vol. 34, n° 1, automne 2008, p. 138-142.

SMITH, Kevin Paul, *The Postmodern Fairytale: Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction*, London, Palgrave Macmillan, 2007.

STANTON, Danielle, « La tendance pitoune », *Gazette des femmes*, vol. 28, n° 5, mars-avril 2007, p. 14-21.

STEWART, G. B., « Mother, Daughter, and the Birth of the Female Artist », *Women's Studies*, vol. 6, n° 2, 1979, p. 127-145.

TISSERON, Serge, *L'intimité surexposée*, Éditions Ramsay, Paris, 2001.

VIART, Dominique, « Les filiations littéraires », dans Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2 : états du roman contemporain*, Paris-Caen, Minard, coll. « Lettres modernes », 1999.

VIART, Dominique, « Dis-moi qui te hante ? Paradoxe du biographique », dans *Revue des sciences humaines*, n° 263, juillet-septembre 2001, p. 7-33.

VIART, Dominique, « Le moment critique de la littérature : comment penser la littérature contemporaine? », dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le roman français, transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, 2004.

VIART, Dominique, « L'archéologie de soi dans la littérature française contemporaine : récits de filiations et fictions biographiques », dans R. Dion, F. Fortier, B. Havercroft et J.-J. Lüsebrink (dir.), *Vies en récit : formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota Bene, coll. « Convergences », 2007, p. 107-137.

WANNING HARRIES, Elizabeth, « Women's Autobiography and Fairy Tales », dans *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*, Donald Haase (dir.), Detroit, Wayne State University Press, 2004.

ZIPES, Jack, « A Second Gaze at Red Riding Hood's Trials and Tribulations », dans *Don't Bet on the Prince*, New York, Mathuen, 1986 [1972], p. 227-260.