

Département des lettres et communications

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

**La vierge, la mère et la putain : persistance des archétypes féminins judéo-chrétiens dans quatre romans québécois contemporains**

Mémoire de maîtrise  
Joanie Gagné-Samuel

Février 2013



Library and Archives  
Canada

Published Heritage  
Branch

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file Votre référence*

*ISBN: 978-0-494-94367-0*

*Our file Notre référence*

*ISBN: 978-0-494-94367-0*

#### NOTICE:

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

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

#### AVIS:

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

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

---

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

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

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

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

Canada

## **Composition du jury**

**La vierge, la mère et la putain : persistance des archétypes féminins judéo-chrétiens dans quatre romans québécois contemporains**

**Joanie Gagné-Samuel**

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

**Madame Isabelle Boisclair, directrice de recherche  
Département des lettres et communications, faculté des lettres et sciences humaines  
Université de Sherbrooke**

**Madame Nicole Côté, lectrice  
Département des lettres et communications, faculté des lettres et sciences humaines  
Université de Sherbrooke**

**Madame Christiane Lahaie, lectrice  
Département des lettres et communications, faculté des lettres et sciences humaines  
Université de Sherbrooke**

## **Remerciements**

Pour leur contribution à ce mémoire, je tiens à remercier :

Isabelle Boisclair, qui a dirigé mes recherches avec rigueur au cours des dernières années. Sa générosité, son jugement et ses conseils judicieux ont permis à ce mémoire de voir le jour.

Nicole Côté et Christiane Lahaie, qui ont évalué mon projet de mémoire et dont les commentaires et suggestions m'ont été fort utiles.

Mes proches, qui ont su m'écouter et m'encourager tout au long de ma rédaction.

## Résumé

Ce mémoire propose d'examiner les figures archétypales féminines dans quatre romans récents afin d'en vérifier la prégnance dans des œuvres issues d'écrivaines québécoises. Plus précisément, il s'agit de vérifier si la pureté de la triade archétypale « vierge-mère-putain » a toujours cours sur l'horizon actuel, que l'on dit marqué par l'hétérogénéité.

Mobilisant un cadre théorique posant l'identité comme étant construite – notamment par la culture, à travers le processus de socialisation –, l'étude se déploie en trois temps principaux. Le premier chapitre consiste en une analyse des profils sémantiques des personnages féminins en tenant compte des caractéristiques attribuées à chacun des personnages, à leurs discours et à leurs actions.

Le second chapitre relève les éléments relatifs à la socialisation des protagonistes en lien avec les différentes stratégies narratives déployées par les auteures. La place occupée par la religion dans les récits est également étudiée.

Enfin, le troisième chapitre explore les lieux : à travers ceux-ci, c'est la « fonction » du personnage qui est surtout questionnée.

**Mots-clés :** archétype; vierge; mère; putain; figure féminine; socialisation; modèle judéo-chrétien.

## Tables des matières

<b>Introduction</b> .....	1
<b>Chapitre 1 : Profil sémantique des personnages</b> .....	20
<i>Le bruit des choses vivantes</i> .....	21
Albanie, maman .....	21
Albanie, amante? .....	24
Albanie, mère et amante? .....	26
<i>Whisky et paraboles</i> .....	28
Élie, vierge en fuite .....	29
Élie et le non-désir d'enfanter .....	31
Élie, vierge et mère? .....	34
Élie, maman .....	37
<i>Putain</i> .....	38
Cynthia, putain .....	39
Cynthia et le refus d'être mère (larve) .....	41
<i>Borderline</i> .....	43
Sissi, putain? .....	44
Sissi, bonne fille? .....	47
<b>Chapitre 2 : Socialisation des personnages</b> .....	51
Socialisation d'Albanie .....	52
Religion dans <i>Le bruit des choses vivantes</i> .....	53
Socialisation d'Élie .....	53
Religion dans <i>Whisky et paraboles</i> .....	54
Socialisation de Cynthia .....	59
Religion dans <i>Putain</i> .....	62
Socialisation de Sissi .....	64
Religion dans <i>Borderline</i> .....	69
<b>Chapitre 3 : Espaces et corps</b> .....	71
Les lieux dans <i>Le bruit des choses vivantes</i> .....	73
Lieux concrets pour Albanie et Maria .....	73
Lieux imaginaires et clos pour Albanie et Maria .....	76
Lieux non destinés à la relation mère-fille .....	78

Les lieux dans <i>Whisky et paraboles</i> .....	80
Chalet d'Élie, promesse de solitude .....	80
Maison d'Élie, lieu d'accueil .....	82
La mandoline et le télégramme, ou les symboles de non-désir d'enfant...	85
Les lieux dans <i>Putain</i> .....	87
Opposition ville/campagne .....	87
Chambre de la putain .....	89
Corps envisagé comme un lieu .....	91
Les lieux dans <i>Borderline</i> .....	92
Nombreux endroits associés au sexe .....	92
Maison de la grand-mère : refuge en cas de crise .....	95
<b>Conclusion</b> .....	99
<b>Bibliographie</b> .....	108

## INTRODUCTION

Avec sa pièce *Les fées ont soif*<sup>1</sup>, représentée pour la première fois en 1978, Denise Boucher a ébranlé la conception traditionnelle des archétypes<sup>2</sup> féminins. En mettant en scène un personnage de vierge, de mère et de putain, elle dénonçait la persistance des modèles bibliques enfermant la femme dans l'un de ces trois rôles : « Selon les schèmes dominants de la culture, l'identité des femmes est irrémédiablement définie par leur corps et ses fonctions; expriment ceci les trois grands archétypes de la vierge, la mère et la putain<sup>3</sup>. » Les fonctions du corps sont déterminantes dans la composition des figures archétypales, puisque l'usage du corps et la sexualité des femmes permettent en partie d'en définir le rôle. De plus, l'usage du corps et les rôles féminins sont étroitement liés aux espaces habités par ces femmes. La figure de mère, dont le corps est perçu avant tout comme un outil reproducteur, est confinée, dans l'imaginaire collectif, à l'espace du privé, à la sphère domestique, notamment la cuisine, où elle se doit d'être une bonne ménagère. À l'opposé, la putain, dont le corps est mis au service du plaisir sexuel (de

---

<sup>1</sup> D. Boucher. *Les fées ont soif*, Montréal, Typo, (1978) 2008, 108 p.

<sup>2</sup> Nous empruntons à Jung une partie de sa définition de l'archétype, au sens de représentations symboliques ancestrales, sans toutefois adopter sa proposition selon laquelle ces représentations sont contenues dans « l'inconscient collectif » qui serait « une sorte de facteur commun à tous les inconscients individuels » (Gardes-Tamine et Hubert, 1996, p. 18). Nous considérons que ces représentations symboliques imprègnent non pas l'inconscient collectif mais plutôt l'imaginaire collectif. Aussi l'utiliserons-nous dans le sens de « figure », et nous l'emploierons principalement dans des formulations telles que « figure archétypale », « figure canonique », et « triade archétypale ». Étant donné leur ancrage, nous parlerons aussi de « modèle judéo-chrétien ».

<sup>3</sup> I. Boisclair. « Accession à la subjectivité et autoréification : statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan », dans D. Marcheix et N. Watteyne, *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Pulim, coll. « Espaces Humains », 2007, p. 111.



l'homme). est représentée dans des lieux publics, particulièrement ceux où les hommes sont maîtres : les bordels, les bars, ou les rues, lieux favorisant l'« échange prostitutionnel<sup>4</sup> ». Pour ce qui est de la vierge, aucune fonction précise n'est attribuée à son corps, sinon une valeur par la négative, puisqu'elle est soumise à l'abstinence. Sa place est donc dans des lieux de chasteté, comme des églises ou des couvents.

Ces modèles archétypaux donnent forme à des figures qui embrassent beaucoup plus que ces rôles et fonctions éminemment stéréotypés. Par exemple, la bonne mère, la mère indigne ou la mère adoptive sont différents avatars de la figure maternelle. Par ailleurs, ils ne sont pas à considérer strictement au sens littéral. À la figure de la mère telle qu'envisagée dans ce mémoire sont associées, outre la procréation, les valeurs de bienveillance, d'altruisme, de tendresse, celles-ci étant directement reliées à l'affect stéréotypé du personnage féminin qui pourvoit aux besoins des autres. Pour sa part, la figure de la prostituée convoque non seulement la représentation d'une femme payée pour un échange prostitutionnel, mais également un personnage se livrant au sexe sans honte ni peur ni pudeur, ou encore un personnage entretenant un lien de promiscuité sexuelle avec des hommes, que le plaisir soit ou non présent dans ce rapport. Celle-ci, immergée dans le sexe, est associée au corps et au plaisir. Et si la vierge semble figurer l'interdit suprême en matière de sexualité – ni jouissance ni procréation ne lui sont permises –, elle peut également symboliser, par la négation du corps qui la constitue et la mise en avant de l'intellect, donc l'accès à la connaissance. Nous considérons comme vierge non seulement un personnage n'ayant jamais connu la sexualité, mais également un personnage privé de sexe ou faisant lui-même le choix de l'abstinence sexuelle. En plus de renvoyer à un contenu sémantique, chaque figure est construite sur l'exclusion du contenu des deux autres : la condition de la vierge est d'être non-

---

<sup>4</sup> G. Pheterson. *Le prisme de la prostitution*, Paris, Éditions de l'Harmattan, 2001, 216 p.

mère et non-putain, celle de la mère d'être non-vierge et non-putain, et celle de la putain d'être non-vierge et non-mère, ce qui confère à chacun de ces archétypes un caractère exclusif.

Ces trois figures nous en disent long sur les contraintes imposées aux femmes. Elles peuvent certes sembler stéréotypées, mais selon Peggy Sastre, ces stéréotypes ont toujours cours dans notre société contemporaine : « La dichotomie maman versus putain reste toujours prégnante : sexe digne contre sexe sale, bon et mauvais sexe, sexe sain et sexe pathologique, femme offerte et marchandisation du corps [...] »<sup>5</sup> La « dichotomie maman versus putain » énoncée par Sastre est également un sujet abordé par Guillaume Carnino qui l'analyse dans le rapport prostitutionnel : « [La] sexualité masculine qui se déploie dans la prostitution se fonde sur la séparation suivante : la femme avec qui l'on vit (généralement aussi mère) et celle, extérieure au quotidien, que l'on peut désirer sexuellement (souvent la prostituée)<sup>6</sup>. » Cette mise en opposition de la mère et de la prostituée, excluant la possible présence de la vierge chez l'une ou l'autre de ces figures, nous amène à nous questionner sur la reconduction de ce stéréotype en littérature. Puisque la religion, en tant que métarécit, constitue la source de cette triade archétypale que nous étudions, et que son héritage est relativement important dans la définition des identités sexuelles, il est nécessaire d'étudier la place qu'elle occupe dans les romans :

Tout au long de l'ère chrétienne, on a eu le choix entre deux images de la féminité, l'une positive (la Vierge Marie : maternité non érotique), et l'autre négative (la sorcière : érotisme non maternel). Aujourd'hui encore, il semblerait que nous tenions coûte que coûte (dans nos artéfacts culturels sinon dans notre vie quotidienne) à garder étanche la paroi séparant les deux domaines<sup>7</sup>.

Dans ce mémoire, nous chercherons à voir si la littérature contemporaine brouille les frontières faisant de ces figures des images pures. Nous croyons qu'il est possible, aujourd'hui,

---

<sup>5</sup> P. Sastre. *Ex utero. Pour en finir avec le féminisme*, Paris, La Musardine, 2009, p. 80.

<sup>6</sup> G. Carnino. *Pour en finir avec le sexisme*, Paris, Éditions l'Échappée, 2005, p. 40.

<sup>7</sup> N. Huston. *Mosaïque [...]*, p. 18.

de figurer un personnage de mère qui pourrait également jouir des plaisirs sexuels, donc être associée à la figure de la putain. La vierge pourrait être une femme adulte n'étant pas physiquement vierge, mais refusant d'avoir une vie sexuelle, pour quelque raison que ce soit<sup>8</sup>. De même, une femme posée comme sexuelle pourrait afficher aussi des traits faisant d'elle une figure intellectuelle.

Ces symboles archétypaux féminins sont-ils toujours présents dans la littérature québécoise contemporaine? Les archétypes « purs » constituent-ils toujours la matrice des romans? Les personnages féminins dépeints aujourd'hui se résument-ils aux archétypes monochromes tels que dessinés par la tradition littéraire, elle-même découlant de la Bible, ou traduisent-ils plutôt la complexité des expériences corporelles qui façonnent le sujet? Et les espaces qu'ils occupent les déterminent-ils de façon univoque ou leur permettent-ils de déployer une agentivité, une part active dans la définition de leurs actions?

## Cadre théorique

Judith Butler, dans son ouvrage *Trouble dans le genre*, théorise la notion de genre en réfutant l'idée d'une nature biologique prédéterminant le destin d'une personne, soutenant plutôt la thèse constructionniste : « [l]e genre c'est [...] l'ensemble des moyens discursifs/culturels par quoi la "nature sexuée" ou un "sexe naturel" est produit et établi dans un domaine "prédiscursif", qui précède la culture, telle une surface politiquement neutre sur laquelle intervient la culture après coup<sup>9</sup>. » Selon elle, il devient parfois « impossible de dissocier le "genre" des interstices politiques et culturels où il est constamment produit et reproduit<sup>10</sup> ». Cette affirmation de Butler nous sert de point de départ pour étudier la construction sociale s'élaborant en fonction de ce que

---

<sup>8</sup> Voir à ce sujet le roman *L'envie*, de Sophie Fontanel.

<sup>9</sup> J. Butler. *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, préface de Éric Fassin, trad. de l'anglais par Cynthia Krauss, Paris, La Découverte, 2005, p. 69.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 62.

Georges-Claude Guilbert nomme la dictature du genre. Guilbert soutient que « le genre est une pure construction sociale, le produit d'une éducation, d'un environnement culturel, il n'est qu'artifice [...] »<sup>11</sup> Le schéma traditionnel veut que la petite fille, vierge par définition, devienne soit mère, soit putain, deux rôles possibles, l'un étant favorisé socialement (le modèle à suivre), l'autre étant stigmatisé (le modèle de la vierge n'étant plus valorisé dans nos sociétés laïques et phallogocentrees). La petite fille apprendra à être une « bonne petite fille » qui deviendra une bonne mère à son tour, puisqu'il s'agit du rôle valorisé. On peut donc dire qu'elle subira des pressions sociales pour qu'elle devienne mère :

Si l'on évoque souvent l'influence de l'affectivité [pour expliquer la décision d'engendrer], on parle peu de celle non moins importante des pressions familiales, amicales et sociales qui pèsent sur chacun d'entre nous. Une femme [...] sans enfant parai[t] toujours une anomalie qui appell[e] le questionnement [...] Quelle drôle d'idée de ne pas faire d'enfant et d'échapper à la norme! [Ces femmes] sont constamment sommé[e]s de s'expliquer alors qu'il ne viendrait à l'idée de personne de demander à une mère pourquoi elle l'est devenue (et d'exiger des raisons valables), fût-elle la plus infantile et irresponsable des femmes<sup>12</sup>.

Cette pression sociale à laquelle réfléchit Élisabeth Badinter dans son ouvrage *Le conflit : la mère femme et la mère*<sup>13</sup>, nous amène à nous intéresser à la théorie portant sur l'instinct maternel, puisqu'il est souvent expliqué à la petite fille qu'elle sera mère en raison de cet instinct qui l'habite, argument aujourd'hui discuté par plusieurs théoricien-ne-s, dont Guilbert :

[...] l'instinct maternel est une invention du patriarcat. Quelle trouvaille, en effet! Ne semblant même pas voir ce qu'il peut y avoir d'insultant dans le rabaissement de la femme au rang de l'animal – mû par son instinct et non son intellect, – les essentialistes ne peuvent que contribuer à l'asservissement des femmes quand ils prétendent qu'en raison de leur instinct maternel

---

<sup>11</sup> G-C. Guilbert. *C'est pour un garçon ou pour une fille? La dictature du genre*, Paris. Éditions Autrement Frontières, 2004, p. 13.

<sup>12</sup> E. Badinter. *Le conflit : la femme et la mère*, Paris, Flammarion, p. 22-23. Voir aussi, sur ce sujet, *L'envers du landau* de Joubert.

<sup>13</sup> E. Badinter. *Le conflit* [...]. 269 p.

elles sont plus aptes à assumer telle ou telle tâche. Voilà le plus bel argument jamais trouvé pour les garder au foyer [...] <sup>14</sup>

À cette idée d'« asservissement », s'ajoutent les propos de Peggy Sastre dénonçant la soumission des femmes à cette notion d'instinct maternel. Dans son essai *Ex utero*, elle invite à échapper à cette pression sociale justifiée par la présence de l'utérus dans le corps féminin :

De par son utérus, la femme fait correspondre son histoire avec celle de son organe reproducteur et manque de ce fait la dynamique de toute création – la stratégie de sa matrice lui faisant vivre une vie d'enterrée. Si l'utérus handicape la femme dans son action, il ne se réduit pas à sa fonction reproductrice dans la mesure où cette fonction est évidemment productrice de représentations psychobiologiques. L'utérus est un concept, l'idiotie sourde d'un organe qui s'est fait valeur. Aucun discours classique d'explication culturelle de l'inégalité des sexes ne peut contre l'évidence handicapante d'un utérus. *Tota mulier in utero* disaient les anciens préceptes hippocratiques et scolastiques : toute la femme est dans son utérus. *Tota mulier ex utero* proclame cet ouvrage-manifeste : que les femmes s'extraient de leur utérus et contemplent le champ des infinis possibles dessinés par une séparation nette de la sexualité et de la reproduction <sup>15</sup>.

Bien que les petites filles apprennent habituellement qu'elles devront être une bonne mère, un refus d'avoir des enfants reste une éventualité. Refuser d'avoir une sexualité est également une décision que peut prendre une femme. Peggy Sastre s'intéresse à cette question dans son essai *No sex : Avoir envie de ne pas faire l'amour* : « Si, depuis la révolution sexuelle, tout le monde peut faire ce qu'il veut de son cul, quel danger y aurait-il à ne rien en faire du tout? <sup>16</sup> » Elle théorise l'asexualité, qui serait « le trouble dans le genre ultime, le 0 de la gamme libidinale, une identité qui défie la perception commune de la sexualité et la manière dont nous nous y rattachons. Une identité qui défie aussi toute idéologie, tradition ou sens même d'un comportement normal et

---

<sup>14</sup> G-C. Guilbert. *C'est pour un garçon* [...], p. 24.

<sup>15</sup> P. Sastre. *Ex utero* [...], p. 18

<sup>16</sup> P. Sastre. *No sex : Avoir envie de ne pas faire l'amour*, Paris, La Musardine, 2010, 139 p.

normatif<sup>17</sup>. » C'est donc en partant de ces possible refus – d'enfanter ou d'avoir une sexualité – que nous pouvons traiter des différents rôles archétypaux féminins opposant la vierge, la mère et la putain : « Dès lors que les femmes maîtrisent leur reproduction [et leur sexualité] la maternité n'est plus une évidence naturelle mais une question. Même si le refus d'enfant est le fait d'une minorité, la vraie révolution est là, qui appelle une redéfinition de l'identité féminine<sup>18</sup>. »

Puisque la question de l'identité féminine est directement liée à l'usage que les femmes font de leur corps, soit le mettre au profit de la procréation ou du plaisir sexuel, soit d'opter pour l'abstinence, les notions entourant la socialisation du corps nous intéressent : « La sexualité est un phénomène entièrement culturel et construit, elle n'obéit à aucune loi biologique de renouvellement de l'espèce. Dans une vie, combien de fois fait-on l'amour dans le but d'avoir des enfants? Même les "instincts" sexuels ne sont que des constructions culturelles<sup>19</sup>. » La mise en récit du corps et de la sexualité du personnage féminin peut s'avérer révélateur de son rôle : « la société moderne tend à dissimuler, à invisibiliser le plaisir sexuel des femmes : on présente toujours la jouissance masculine et le désir masculin comme irrépessible, sans se préoccuper des femmes et de leurs désirs<sup>20</sup>. » La socialisation du corps est abordée par plusieurs, notamment Christine Detrez, dans un ouvrage intitulé *La construction sociale du corps*<sup>21</sup>, par Muriel Darmon dans *La socialisation*<sup>22</sup>, ainsi que par Pascal Duret et Peggy Roussel dans *Le corps et ses sociologies*<sup>23</sup>. Si le corps participe directement au processus de socialisation lors duquel on apprend à la petite fille qu'elle sera une bonne mère, c'est qu'il est « traité comme un "pense-bête", c'est-à-dire comme une sorte d'aide-mémoire dans lequel s'inscrivent les situations

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>18</sup> E. Badinter. *Le conflit* [...], p. 196.

<sup>19</sup> G. Camino. *Pour en finir* [...], p.45.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>21</sup> C. Detrez. *La construction sociale du corps*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, 257 p.

<sup>22</sup> M. Darmon. *La socialisation*, Paris, Armand Colin, 2007, 125 p.

<sup>23</sup> P. Duret et P. Roussel. *Le corps et ses sociologies*, Paris, Nathan Université, 2003. 127 p.

d'existence sous forme de conduites à tenir<sup>24</sup>. » Duret et Roussel précisent que « [l]e corps en soi n'a pas d'existence [...] nous n'y découvrons jamais que les manières de penser le rapport à soi et aux autres. L'objet sociologique n'est donc pas le corps mais les acteurs qui le mobilisent<sup>25</sup>. »

Selon les stéréotypes sociaux, une femme n'étant pas mère serait putain. D'après Peggy Sastre, « les choses bougeront réellement quand on permettra aux femmes de faire ce qu'elles veulent de leur cul, sans toujours les ramener à des schémas d'un autre âge<sup>26</sup>. » Elle rappelle également que les choix sont tributaires des valeurs sociales; par exemple le rôle de mère est ultra valorisé, alors que ce qui se rattache à la prostitution est stigmatisé :

[...] le sexe (sexualité et organe) est vu comme le centre identitaire de "la" femme. Celles qui ne le vivent pas comme tel sont ignorées, dénoncées, elles font peur et inquiètent – au mieux on vous fait comprendre qu'elles ne savent pas vraiment ce qu'elles disent, ce qu'elles font et que une autre sera toujours mieux placée pour parler en *leur* nom. Haro sur la prostituée, l'actrice porno, la fille dite facile [...] en bref toutes celles qui font de leur sexe "autre chose" que ce que nous dicte la doxa et le cortège de tous ceux et celles voulant faire *notre* bien<sup>27</sup>.

Le corps prenant sens dans un lieu, nous devons référer aux théories de la géographie culturelle. Rosemary Chapman pose le rapport genré de l'espace comme étant « une tentative de reconceptualisation des rapports entre l'individu et l'espace afin d'y révéler l'espace comme le site même de la production des rapports sociaux<sup>28</sup>. » Dans un roman, les lieux servent avant tout à situer l'action et permettent de « créer un effet de vraisemblance, de simuler l'image d'un monde réel, de construire une illusion référentielle propre à donner au décor une présence

---

<sup>24</sup> M. Darmon. *La socialisation*, p. 18.

<sup>25</sup> P. Duret, P. Roussel. *Le corps* [...], p. 5.

<sup>26</sup> P. Sastre. *Ex Utero*, p. 77.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 80. Souligné dans le texte.

<sup>28</sup> R. Chapman. « L'écriture de l'espace au féminin : géographie féministe et textes littéraires québécois », *Recherches féministes : Territoires*, vol, 10, n° 2, 1997, p. 13.

tangible évocatrice de lieux familiers [...]»<sup>29</sup> », mais il n'en demeure pas moins que chacun des espaces représentés recèle en lui-même des significations particulières.

Dans son essai *Ces mondes brefs*, Christiane Lahaie pose la question « Comment la littérature parvient-elle à exprimer l'expérience d'un lieu, à la créer ou à la reproduire, à représenter le lieu ou, encore à le faire surgir des profondeurs de l'imaginaire?<sup>30</sup> » Pour y répondre, il faut s'intéresser à la mise en scène des lieux, puisqu'ils « répondent dans leur lisibilité à des critères davantage poétiques que géographiques. Ils dépendent de structures syntaxiques et grammaticales, figurales et sémantiques, voire intertextuelles, toutes aptes à en véhiculer l'essence et la signification<sup>31</sup>. » Il importe de s'arrêter aux descriptions présentes dans un texte, puisqu'elles permettent de donner l'illusion de la réalité, de diffuser un savoir sur le monde, d'éclairer le sens de l'histoire en donnant des informations, en connotant une atmosphère et en répondant aux exigences d'un courant littéraire<sup>32</sup>. Outre la théorie du descriptif (Hamon), la narratologie peut être un outil utile pour étudier les différents lieux présentés dans un roman. Les études sur le descriptif et la narratologie sont donc essentielles à l'étude des lieux.

## État de la question

« Le corps n'est pas une problématique récente dans la littérature des femmes. Si bien, en réalité, que plusieurs critiques voient dans "l'écriture du corps" l'un des traits récurrents de la

---

<sup>29</sup> J. Leblanc. « Langage de l'espace et sexuation dans les journaux de Nicole Brossard », dans L. Dupré. L. J. Lintvelt et J. M. Paterson. *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Québec. Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2002, p. 69.

<sup>30</sup> C. Lahaie. *Ces mondes brefs : Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, 2009, 456 p.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>32</sup> V. Jouve. *Le poétique du roman*, Paris, Armand Colin, (2001) 2006, p. 43.



littérature féminine<sup>33</sup>. » En effet, plusieurs théoricien-ne-s, auteur-e-s ou critiques s'intéressent à l'étude du corps dans la littérature, selon de nombreuses perspectives ou approches différentes. On retrouve notamment l'ouvrage *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*<sup>34</sup>, dirigé par Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne, qui regroupe plusieurs études portant sur le corps, dont certains articles portent spécifiquement sur le féminin : « [...] les lectures proposées ont en commun d'identifier et de décrire des parcours sémiotiques du corps. C'est ainsi que sont abordées dans cet ouvrage l'incarnation de l'énonciation, soit les modalités et les effets de l'inscription textuelle des corps [...] dans la littérature québécoise contemporaine<sup>35</sup>. » On peut y lire, entre autres, des textes de Marc Boyer et de Christiane Lahaie portant sur « les relations que le corps entretient avec l'espace<sup>36</sup> », portant sur un corpus de nouvelles québécoises, sans toutefois se concentrer spécifiquement sur le féminin. On y retrouve également des articles portant sur des auteures auxquelles nous nous intéressons pour ce projet, soit Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche. Les textes d'Évelyne Ledoux-Beaugrand, d'Isabelle Boisclair et de Yannick Resch alimentent notre réflexion à propos de la représentation, de la conception et de la perception du corps féminin chez ces auteures.

Dans son texte « Colmater la brèche. Le corps filial dans *Borderline* de Marie-Sissi Labrèche », Ledoux-Beaugrand prétend à une désérotisation volontaire du corps dans *Borderline* de Labrèche. Pour Sissi, personnage féminin du roman, la recherche de plaisir dans la sexualité ne serait pas une priorité. Cette dernière met son corps à nu, sans pour autant qu'il soit « présenté comme un objet hautement érotisé, passivement offert aux lecteurs et aux lectrices afin qu'ils le

---

<sup>33</sup> É. Ledoux-Beaugrand, « Colmater la brèche. Le corps filial dans *Borderline* de Marie-Sissi Labrèche », dans D. Marcheix et N. Watteyne, *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Pulim, coll. «Espaces Humains», 2007, p. 101.

<sup>34</sup> D. Marcheix et N. Watteyne, *L'écriture du corps* [...]

<sup>35</sup> D. Marcheix, N. Watteyne. *L'écriture des corps* [...], p. 10.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 11.

modèlent au gré de leur désir<sup>37</sup>. » Ledoux-Beaugrand établit un parallèle entre le sexe de Sissi, sa «brèche», et la problématique de la filiation présente dans le roman, problématique déployée à travers le discours toujours présent de la grand-mère. Ce discours vide représente un trou, trou signifiant un vide à remplir, ici associé au sexe de Sissi pour qui ouvrir les jambes signifie ouvrir la bouche. C'est en réponse à l'autorité de la grand-mère que Sissi met en scène son corps dans l'acte sexuel lors duquel « seul lui importe, en réalité, que son corps soit le point de mire, bien au centre de tous les regards, comme s'il était une scène vers laquelle converge l'attention des spectateurs<sup>38</sup>. » Ce lien de filiation est donc un point de départ pour analyser la complexité du personnage féminin de Sissi afin de vérifier si ce personnage est monosémique ou plutôt composite, en relevant la présence de l'une ou plusieurs des figures féminines associées aux fonctions de son corps.

Boisclair, dans son article « Accession à la subjectivité et autoréification : statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan », s'intéresse au statut du personnage de la prostituée dans le roman de Arcan, aspect qui se trouve au centre de notre projet. Elle s'interroge à savoir si la putain est sujet ou objet et si elle s'appartient ou non :

Cette identification du personnage féminin au statut d'objet (hétéronomie) ou de sujet (autonomie) s'appuie sur l'examen de plusieurs critères objectifs donnés par le texte [...] d'abord l'identité du personnage (ses nombreuses appellations ou désignations); le rapport du personnage aux lieux qu'il habite; son activité – aussi bien sur le plan socioprofessionnel que sur le plan narratif (les différents faire du personnage) - ; sa sexualité; sa productivité littéraire s'il y a lieu et, enfin, son agentivité narrative et énonciative<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> E. Ledoux-Beaugrand. « Colmater la brèche [...] », p. 102.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>39</sup> I. Boisclair. « Accession [...] », p. 112-113.

Boisclair tente donc de voir si la prostituée « s'appartient », ou si elle est définie en fonction des autres. Pour sa part, Resch, dans son article « Violence du corps, violence culturelle : *Putain* de Nelly Arcan » analyse la situation familiale de la protagoniste pour expliquer le rapport qu'elle entretient avec son corps, à toute la violence qu'elle lui fait subir pour se conformer aux critères masculins de beauté, tenant compte du lien unissant la prostituée à sa mère pour en définir la cause.

En ce qui a trait à la question de l'étude des lieux, Boisclair s'y intéresse dans un autre article portant également sur le premier roman de Nelly Arcan. Dans « Le lieu de l'échange prostitutionnel dans trois romans québécois contemporains : *Putain*, de Nelly Arcan, *Salon*, de Marie Lafortune et *Pute de rue*, de Roxane Nadeau<sup>40</sup> » elle étudie « le rapport que le personnage de la prostituée entretient avec l'espace, plus précisément avec le lieu où se déroule l'échange prostitutionnel, ce rapport [lui] servant d'indice pour identifier le statut du personnage<sup>41</sup>. » Ainsi, Boisclair analyse si le personnage de prostituée est propriétaire ou non du lieu où elle travaille afin d'établir son statut, qu'elle définit en termes d'objet ou de sujet.

Bien qu'elles touchent toutes, de près ou de loin, aux questions qui nous intéressent ou à un aspect de notre problématique, soit l'espace ou le corps, et qu'à ce titre, elles guident notre analyse, aucune de ces études ne pose comme objet d'examen la persistance du modèle archétypal de la vierge, de la mère et de la putain dans la littérature québécoise contemporaine.

---

<sup>40</sup> J. Boisclair. « Le lieu de l'échange prostitutionnel dans trois romans québécois contemporains : *Putain*, de Nelly Arcan, *Salon*, de Marie Lafortune et *Pute de rue*, de Roxane Nadeau », dans *Espaces de différence dans l'écriture canadienne au féminin*, Innsbruck University Press, coll. « Canadiana oenipontana », n° 10, 2009, 262 p.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 201.

## Objectifs et hypothèses

Le principal objectif de notre recherche est de vérifier si les personnages féminins dépeints dans les romans contemporains se résument toujours aux figures archétypales monochromes de la vierge, la mère et la putain. Nous pensons que, sur l'horizon contemporain, il est désormais possible de penser ces rôles comme étant conciliables, voire consubstantiels, ou, dit autrement, qu'ils sont appelés à être moins utilisés pour désigner les contours de personnages féminins actuels. Aussi croyons-nous pouvoir repérer des rôles féminins composites; dit autrement, nous croyons pouvoir déceler des personnages ne se résumant pas à un seul rôle archétypal. Selon nous, il serait par exemple possible de rencontrer, dans la littérature québécoise contemporaine, un personnage féminin alliant des traits de la mère et de la vierge : une mère pourrait être associée à la figure archétypale de la vierge dans le cas où elle refuserait une vie sexuelle, que ce soit ou non relié à son rôle de mère. Il en va de même pour vérifier si une putain travaillant à vendre son corps peut être mère malgré son métier, ou du moins éprouver un désir d'avoir des enfants, désir qui serait exprimé dans le discours de ce personnage. À notre avis, la figuration d'un personnage ayant déjà pratiqué la prostitution qui refuserait par la suite d'avoir une sexualité, ou refusant d'en avoir une à l'extérieur de sa pratique prostitutionnelle est, de même, envisageable. Nous voulons donc faire porter notre analyse sur des personnages marqués par l'une ou l'autre de ces trois grandes figures archétypales que sont la vierge, la mère et la putain, afin de vérifier si leur mise en scène est encore et toujours placée sous le signe de la « pureté » ou si elle trahit la possibilité de penser l'impureté, le composite, la complexité.

Cet objectif principal est prolongé par deux sous-objectifs. Le premier consiste à analyser la socialisation des personnages. Il s'agira plus précisément de voir si les auteures justifient le

devenir du personnage féminin en regard d'une supposée nature ou plutôt en leur attribuant une enfance, c'est-à-dire en mettant en scène les événements qui l'ont façonné. Nous voulons vérifier si le roman explique le portrait archétypal par une nature qui serait « donnée » ou par un parcours de socialisation<sup>42</sup>.

Le deuxième sous-objectif vise à identifier le rapport unissant les femmes aux lieux qu'elles habitent, ce qui consolidera l'analyse des fonctions du corps et nous permettra de statuer sur l'univocité ou la complexité des personnages en regard des figures archétypales. Nous croyons qu'il sera possible d'identifier différents lieux correspondant aux différents rôles présents chez chacun des personnages féminins. En ce sens, si le personnage de mère peut également être identifié comme putain, il y aurait une configuration complexe des figures spatiales dont certaines correspondraient à sa vie familiale alors que d'autres favoriseraient les échanges sexuels. Nous devons également vérifier si les lieux associés à l'un de ces différents rôles sont plus fortement investis par le personnage. Autrement dit, nous croyons que la présentation des lieux sera révélatrice des rôles féminins associés à chacun des personnages. Étudier l'énonciation, le discours, les actions et les déplacements dans l'espace devrait révéler la complexité de la composition de ces personnages féminins et nous permettre de voir si les auteur·e·s en dressent un portrait monochrome ou plutôt, comme on peut s'y attendre, composites en s'éloignant des schémas traditionnels.

---

<sup>42</sup> Certes, la socialisation n'est pas tout. L'agentivité, la capacité d'agir de chaque individu en regard d'un contexte donné, la réponse à cette socialisation serait éventuellement à considérer; cependant, nous avons choisi de ne pas nous y attarder.

## Méthodologie

Pour atteindre ces objectifs, nous étudierons différents personnages féminins de romans contemporains qui, de prime abord, sont associés à l'un ou à l'autre des rôles archétypaux (par exemple, on identifie facilement la présence de la putain dans le roman *Putain* de Nelly Arcan). Nous nous emploierons, par l'analyse du profil sémantique des personnages, des processus de socialisation ainsi que des lieux, à débusquer la présence de rôles féminins appartenant aux autres figures archétypales que celle à laquelle chacun des personnages est d'abord associé.

Dans un premier temps, nous dresserons le profil sémantique des personnages. Nous porterons notre attention sur la narration en étudiant les caractéristiques attribuées par les auteures<sup>43</sup> à chacun des personnages, au portrait qui en est donné à partir de descriptions. Nous nous attarderons également aux discours de ces personnages et aux actions qu'ils posent afin d'y retrouver la présence de traits appartenant aux différentes figures féminines. Nous pourrions ainsi relever s'il y a présence de traits associés à un autre rôle féminin que celui qui est attendu à une première lecture.

Dans un deuxième temps, nous accorderons une importance à la socialisation des personnages, à savoir si les auteures incluent dans leur récit des références à l'enfance de ceux-ci. En ce sens, nous tenterons de voir si les auteures essaient de justifier les rôles féminins de leur personnage (notamment la présence de la putain qui n'est pas le rôle socialement valorisé) en leur attribuant une enfance. Nous serons alors attentive aux différentes stratégies narratives déployées par les auteures, par exemple des retours dans le passé ou le découpage du récit. Nous chercherons à déterminer si cette trajectoire a pour fonction de justifier le devenir du personnage.

---

<sup>43</sup> Le mot «auteure» est ici conjugué au féminin puisque nous n'étudierons que des romans écrits par des femmes; nous verrons pourquoi plus loin.

De plus, puisque la religion joue un rôle important dans la définition des identités sexuelles, nous étudierons la place occupée par celle-ci dans chacun des récits.

Enfin, nous examinerons les différents lieux présents dans les romans. La description de ces lieux sera étudiée, afin de savoir s'ils sont présentés positivement ou négativement, si des valeurs symboliques leur sont attribuées. La présence et l'évolution des protagonistes en ces lieux seront révélatrices; en effet, la symbolique des lieux sera différente si le personnage s'approprie l'endroit ou non, s'il s'y investit ou refuse de le faire. Par l'étude de l'agencement et de la configuration des lieux, nous tenterons d'établir des liens entre ceux-ci et les différents rôles féminins ayant été associés à chacun des personnages. Nous verrons si ces lieux sont présentés différemment selon qu'ils sont propices à l'évolution de l'un ou de l'autre des archétypes préalablement étudiés. Par exemple, il serait possible que la mère chez qui l'on retrouve également des traits de la putain investisse plus fortement la maison familiale que les lieux où se déroulent les échanges prostitutionnels, ou l'inverse. Puisque l'usage du corps et les rôles féminins sont étroitement liés aux espaces habités, nous porterons également notre analyse sur la mise en récit des corps des personnages féminins dans les lieux fréquentés par celles-ci dans chacun des romans.

Nous pensons que l'étude des archétypes judéo-chrétiens, de la socialisation des personnages, et l'analyse des lieux nous permettra de débusquer la présence de plus d'une figure féminine habituellement stéréotypée et perçue comme exclusive chez chacun de nos personnages. Dans le cas où deux figures seraient présentes dans la constitution d'un personnage, nous devons être attentive à la syntaxe narrative, donc à la situation finale : l'un des symboles archétypaux

trionphe-t-il de l'autre, l'annulant<sup>44</sup>? Nous pourrions ainsi être à même d'affirmer si les auteures de romans contemporains s'éloignent des schémas canoniques et réinventent les figures traditionnelles ou si elles reconduisent la matrice découlant des archétypes bibliques.

## Corpus

Le principal critère en fonction duquel la sélection des œuvres a été opérée est bien évidemment la figuration d'un personnage féminin central dont l'association avec une des figures archétypales était patente. Les figures de mères, de vierges et de prostituées consistaient la première condition. Ainsi, nous avons arrêté notre choix sur quatre romans, soit *Le bruit des choses vivantes*<sup>45</sup> d'Élise Turcotte, *Putain*<sup>46</sup> de Nelly Arcan, *Whisky et paraboles*<sup>47</sup> de Roxanne Bouchard et *Borderline*<sup>48</sup> de Marie-Sissi Labrèche<sup>49</sup>. Le premier, celui de Turcotte, figure au premier chef un personnage de mère. Albanie, mère célibataire dans la trentaine, construit son univers autour de sa fille et semble se définir uniquement en fonction de son rôle maternel. C'est ce côté assumé de la maternité qui était plus difficile à retrouver chez les personnages féminins dans les divers romans québécois lus pour établir ce corpus. Lori Saint-Martin soutient d'ailleurs que *Le bruit des choses vivantes* est l'un des rares romans à présenter « le réel du rapport mère enfant du point de vue de la mère<sup>50</sup> » et c'est là justement notre critère de sélection principal pour ce roman.

---

<sup>44</sup> P. Hamon. « L'épidictique : au carrefour de la textualité et de la sociabilité », *Discours social / Social Discourse*, vol. 7, n° 3-4, été-automne 1995, p. 85-90.

<sup>45</sup> É. Turcotte. *Le bruit des choses vivantes*, Paris, Leméac, coll. «Babel», (1991) 1998, 244 p.

<sup>46</sup> N. Arcan. *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points», 2001, 186 p.

<sup>47</sup> R. Bouchard. *Whisky et paraboles*, Montréal, Typo, (2005) 2008, 292 p.

<sup>48</sup> M-S. Labrèche. *Borderline*. Montréal, Boréal, (2000) 2003, 159 p.

<sup>49</sup> Dorénavant, pour ces quatre oeuvres, les références seront indiquées dans le corps du texte, entre parenthèses, avec ces abréviations : *Le bruit des choses vivantes* (BCV), *Whisky et paraboles* (WP), *Putain* (P) et *Borderline* (B).

<sup>50</sup> L. Saint-Martin. *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota bene, coll. «Essais critiques», 1999, p. 283.



En regard de la figure de la prostituée participant de la triade archétypale, il nous fallait trouver un roman mettant en scène un personnage appartenant à la sphère prostitutionnelle. Notre choix s'arrête sur un roman dont le titre ne peut être plus évocateur concernant le rôle de son personnage féminin : *Putain* de Nelly Arcan. Tout en relatant des épisodes de sa vie reliée à son travail d'escorte, la narratrice, Cynthia, fait constamment référence à son passé en ce qui concerne le choix de son métier. Une première lecture nous laisse croire que nous pourrions identifier des traces de « la bonne fille » derrière la putain, puisque des références à son instruction universitaire et à sa vie d'étudiante en opposition à son métier sont également convoquées dans le roman. Cela nous permet d'émettre l'hypothèse qu'Arcan dresse le portrait d'un personnage ne se résumant pas à la figure monochrome de la putain.

Pour compléter le trio archétypal, c'est un personnage figurant la vierge qu'il fallait repérer dans un roman. Élie, personnage féminin de *Whisky et paraboles* représente la vierge puisqu'elle refuse d'avoir une sexualité, refus très peu expliqué dans le roman mais tout de même assumé dans le discours et les actions du personnage. Nous avançons toutefois qu'Élie est un personnage composite puisqu'elle deviendra mère dans le récit, en adoptant une jeune voisine. Les fonctions du corps représentées dans le roman traduiraient la complexité du personnage n'étant pas monochrome puisqu'il s'agit d'un personnage figurant la vierge mais devenant tout de même mère. La maternité ici est moins liée au corps qu'à la socialisation de l'enfant pas la mère.

Nous avons pensé qu'il serait intéressant d'ajouter au corpus un roman ne suggérant pas aussi clairement la présence d'un personnage associé à l'un des trois rôles archétypaux (qui ne devraient pas s'avérer monochromes après analyse, selon nos hypothèses) comme dans les autres romans sélectionnés. Sissi, le personnage du roman *Borderline* de Marie-Sissi Labrèche se définit constamment par son corps. Or, ses fonctions ne semblent être associées ni au rôle de mère (le

corps n'est pas procréateur), ni à celui de la vierge (le récit tourne autour des différentes expériences sexuelles de Sissi), ni à celui de la putain (il n'est pas certain que ces expériences sexuelles soient réellement motivées ni par le plaisir, malgré ses nombreux amants, ni par l'« échange économique<sup>51</sup> »). Il sera donc intéressant d'analyser la figure féminine représentée par Sissi qui, selon nous, ne se résumera pas du tout à une figure archétypale.

Enfin, bien que cette étude eût pu être menée à partir d'un corpus mixte, c'est-à-dire composé de romans écrits aussi bien par des hommes que par des femmes, nous avons préféré, pour le moment, limiter l'investigation à des œuvres écrites par des femmes, puisque dès la vague d'écriture féministe des années 1970, ce sont elles qui ont mis en jeu et questionné l'identité féminine. Aussi, comme nous voulons jeter un regard sur la reconceptualisation des modèles féminins en regard des archétypes culturels, il nous semblait pertinent de le faire auprès des femmes d'abord.

## **Structure du mémoire**

Le mémoire est divisé en trois chapitres, chacun aborde les quatre œuvres du corpus. Le premier porte sur le profil sémantique de chacune des protagonistes; le deuxième sur les processus de socialisation attribués à chacune d'entre elles; le dernier, sur les lieux qu'elles habitent ou fréquentent ainsi que sur leur corps. La conclusion permettra d'établir si les différents rôles féminins présentés dans les quatre romans à l'étude sont composites ou s'ils sont plutôt monochromes.

---

<sup>51</sup> P. Tabet. *La grande arnaque : la sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Paris, Éditions de l'Harmattan, 2004, 207 p.

## CHAPITRE 1

### Profils sémantiques des personnages

Dans ce chapitre, nous tenterons de voir s'il persiste des contraintes reliées aux symboles archétypaux féminins dans la littérature québécoise contemporaine en dressant le profil sémantique des personnages féminins des quatre romans constituant notre corpus. Pour chacun d'entre eux, nous étudierons la narration, le discours et les actions des protagonistes afin d'établir le portrait que dressent les auteures de leur personnage. Nous tenterons plus précisément de détecter si les traits qui le construisent participent tous à définir un seul et même rôle archétypal, ou s'ils dessinent un portrait plus nuancé, plus complexe, pouvant synthétiser des facettes de chacun d'entre eux. Si, comme l'affirme Lucie Joubert, les femmes qui n'ont pas d'enfants sont préférées « invisibles parce qu'elles bousculent l'ordre des choses<sup>52</sup> », comment sont dépeints les personnages non-mères dans les romans contemporains? Et si « mettre un enfant au monde est manifestement, encore de nos jours, une *conséquence* obligée du fait d'être femme<sup>53</sup> », comment se définit la mère dans ces romans? Peut-elle avoir une sexualité en dehors de la procréation, ou manifester du désir, même si « les mères sont censées incarner la moralité, et qu'il y a toujours quelque chose de vaguement immoral dans l'érotisme<sup>54</sup> »? Nancy Huston prétend qu'il y a encore aujourd'hui « d'un côté "les mères", dont sur la place publique, la vie sexuelle est passée sous silence ; et de l'autres, "les putes", celles qui parlent racontent mettent en scène exhibent revendiquent et vendent leurs prestations sexuelles [...] sans jamais faire la moindre allusion à la

---

<sup>52</sup> L. Joubert. *L'envers du landau : Regard extérieur sur la maternité et ses débordements*, Montréal, Triptyque, 2010, p. 19.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>54</sup> N. Huston. *Mosaïque de la pornographie*, Paris, Éditions Payot & Rivages, (1982) 2007, p. 17.

fécondité<sup>55</sup>. » Si « la scission radicale des deux images du féminin : la maman et la putain<sup>56</sup> » est toujours aussi flagrante et que la sexualité de la mère est tue alors que celle de la putain est mise de l'avant dans la société, en va-t-il de même dans la fiction présentée dans les romans mettant en scène des personnages féminins? Et où se situe la vierge dans cette opposition entre la mère et la putain?

### ***Le bruit des choses vivantes***

D'emblée, la première figure qui s'impose à la lecture du roman *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte est certes celle de la mère, comme en témoignent les études ayant porté sur ce roman jusqu'ici. Marie-Pascale Huglo avance que « [l]e point de vue subjectif et intériorisé du roman a été reçu par la critique comme la marque d'un intérêt renouvelé pour l'intime et le minimalisme<sup>57</sup>. » En dressant le profil sémantique d'Albanie, le personnage central, nous tenterons de débusquer la présence éventuelle de traits associés à une autre figure de la triade archétypale. Albanie maternelle assurément, mais la jouissance sexuelle lui est-elle permise ou en est-elle privée – voire s'en prive-t-elle volontairement? Qu'en est-il, alors, du monde de l'esprit?

#### **Albanie, maman**

Physiquement, on ne sait rien d'Albanie; Turcotte n'insère aucune description en ce qui a trait à l'apparence de son personnage. Toutefois, son rôle de mère, lui, est mis de l'avant et occupe toute la narration<sup>58</sup>. Le roman débute par la présentation de Maria, l'enfant d'Albanie, avant même la présentation de celle-ci, qui est pourtant la narratrice : « Marie a maintenant trois ans. J'ai trente ans, je m'appelle Albanie et je vis seule avec ma petite fille. C'est grâce à elle si

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>57</sup> M-P. Huglo. « Le quotidien en mode mineur : *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte », dans *Voix et Images*, Vol. 34, n° 3 (102), 2009, p. 100.

<sup>58</sup> *Ibid.*

les choses existent autour de moi. » (BCV : 14-15) Elle se définit en présentant d'abord sa fille, pour ensuite se situer par rapport à elle : « Cela fait de moi un personnage dans la vie de Marie. » (BCV : 15) Le roman commence donc par les paroles d'une mère dont l'identité est subordonnée à celle de sa fille. C'est essentiellement la voix d'une mère qui se fait entendre tout au long du roman.

Albanie est avant tout une mère. Dès le début du roman, il est précisé qu'elle habite seule avec son enfant. Devant travailler pour gagner sa vie, la mère ne peut passer tout son temps avec sa fille. Elle a un emploi dans une bibliothèque – endroit associé au monde de l'esprit, donc par le fait même rattaché à la figure de la vierge, excluant alors celle de la putain – mais cette occupation, qui n'a pour unique fonction que de permettre à Albanie de gagner un salaire, n'accapare apparemment pas l'esprit de cette dernière. Au contraire, elle lui permet de consacrer une grande partie de ses pensées à sa fille. En effet, ses responsabilités maternelles prennent carrément le dessus sur celles reliées à son emploi : « Certains matins, Maria parvient à me faire oublier l'heure. J'oublie le travail, la bibliothèque, la garderie, j'oublie presque tout, sauf les vraies choses, comme dit Maria. » (BCV: 18) Or, on le découvre bientôt : les vraies choses sont celles qui sont faites ensemble, par la mère et la fille.

Des images sont constamment imprimées dans la construction de l'esprit d'Albanie qui s'imprègne du présent, car elle sait qu'il « y aura un autre jour » (BCV : 54). La crainte de l'avenir et la peur que l'état actuel des choses ne puisse être préservé indéfiniment, de voir sa fille grandir et de devenir alors moins importante pour celle-ci, accompagnent constamment la mère. Ces peurs sont en fait celles de voir son rôle maternel, par lequel elle se définit, perdre de l'importance. Puisqu'elle semble ne vivre que pour cette enfant, comment se définirait-elle s'il advenait qu'elle ne puisse plus se percevoir d'abord comme « la maman de Maria » ? Elle est

pourtant consciente qu'elle ne pourra pas toujours être le centre d'attention de Maria : « Maria était déjà toute ma vie, mais je savais très bien qu'il ne fallait pas que je sois toute la sienne. Enfin, pas pour toujours. » (BCV : 14) Cette phrase est présente au tout début du roman, avant même que la narratrice ne les présente, elle et sa fille. Il peut s'agir ici d'une façon pour Albanie de se convaincre elle-même de ne pas trop baser sa vie sur le lien très étroitement tissé entre elle et sa fille, ce qui, en fait, annonce toutes ses peurs de l'avenir, et les pertes qui menacent son identité.

Albanie est si fortement impliquée dans son rôle de mère qu'elle développe, dans la narration, une pensée qui s'exprime au pluriel. En effet, la grande majorité des phrases sont écrites au « nous » : « De temps en temps, pas trop souvent, nous refaisons l'école buissonnière. Nous mettons nos mitaines et nos tuques et nous marchons dans la rue. Là, il y a tout ce qu'on aime. » (BCV : 67) Elle forme un tout avec sa fille, elle ne semble exister que lorsqu'elle est avec elle. Aime-t-elle des choses indépendamment de sa fille? Dans le roman, les goûts personnels d'Albanie ne sont jamais mis de l'avant, il n'y a que ceux d'Albanie et Maria.

Bien sûr, il lui arrive de ne pas être physiquement auprès de Maria (nous précisons physiquement, car jamais ses pensées ne sont jamais loin de sa fille, même lorsqu'Albanie est avec des hommes, nous y reviendrons). Souvent, lors de ces épisodes, la narration change, passant d'un point de vue interne (une narration au « je » - ou au « nous » -) à un point de vue externe (une narration à la troisième personne). À ces moments, Albanie parle d'elle comme si elle était une inconnue ou comme si elle était « un personnage dans un film » (BCV : 81). Elle devient alors « une femme sans enfant. Comme ce soir, elle s'assoit près du téléphone, elle pleure pour quelque chose qu'elle a perdu ou qu'elle n'a jamais eu. » (BCV : 81) Le « personnage » que devient Albanie lorsqu'elle n'est pas la mère de Maria n'est pas heureux et ne profite pas de la

liberté que lui laisse un peu de temps seule. Les épisodes du roman où la mère est en présence de sa fille sont ceux qui sont connotés positivement, présentant des scènes où le bonheur et le bien être du personnage de la mère sont mis de l'avant.

### **Albanie, amante?**

Nancy Huston rappelle que « [l]es mères ne sont pas seulement des mères [...] Elles continuent d'avoir d'autres passions dans la vie que leur seule progéniture, par exemple l'érotisme [...] »<sup>59</sup> » Néanmoins, le personnage de Turcotte est celui d'une maman à part entière qui laisse très peu de place à la sexualité. Évidemment, pour devenir mère, elle a d'abord dû être une amante, mais très peu d'allusions sont faites à sa vie passée avec celui qui n'est jamais nommé autrement que « le père de Maria » – ainsi, notons-le, même l'amante est définie par cette enfant qui l'a fait mère. Une seule mention est faite à sa vie sexuelle, sa vie sans Maria :

Un souvenir maintenant. Je dors chez quelqu'un qui m'aime comme un fou, qui va quitter sa femme pour moi et qui va lui revenir au bout de deux semaines comme un chien battu. C'était bien avant la naissance de Maria. Je travaillais dans une autre bibliothèque. Je n'avais l'air de rien, mais ma chemise blanche était détachée juste au bon endroit. Pour lui, qui me regardait bien, j'étais terriblement sensuelle, et je crois bien que je l'étais pour vrai<sup>60</sup>.

Ce souvenir est raconté au passé. Albanie « était » sensuelle, mais il est bien précisé que c'était avant d'avoir Maria. Qu'en est-il aujourd'hui? Elle est parfois ce personnage de femme sans enfant et il lui arrive alors de sortir de la maison et de faire des rencontres. Pourtant, même si elle devient un personnage et qu'elle parle d'elle-même à la troisième personne, elle ne quitte pas réellement son rôle de mère : « La femme fume une cigarette, mais ce n'est pas elle, elle n'est pas cette femme qui fume. Elle dit qu'elle s'inquiète pour son enfant. L'homme sait bien qu'il est en

---

<sup>59</sup> N. Huston dans A. Enright, *Le Choc de la maternité*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 10.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 35.

dehors parce que ce n'est pas son enfant. La femme pense à un autre homme, le père de l'enfant, ou à quelqu'un d'autre [...]»<sup>61</sup> » Lorsqu'elle rencontre Alexandre un soir dans un bar, elle le compare d'abord au père de Maria : « L'homme du bar a téléphoné. Il s'appelle Alexandre. Un nom que je déteste, mais il est beau, grand comme j'aime, cheveux noirs comme j'aime, etc. Comme le père de Maria. » (BCV : 28) Elle lui donne rendez-vous chez elle « tard, très tard, pour que Maria soit bien endormie avec les anges. » (BCV : 28) Lors de cette rencontre, Alexandre « défait [sa] ceinture » (BCV : 28). La table est mise pour voir Albanie conjuguer son rôle de mère et celui de la putain; il est suggéré qu'elle aura une relation sexuelle avec Alexandre dans le seul but d'éprouver du plaisir (et c'est ainsi, on l'a vu, que nous concevons l'identité archétypale de la putain). Toutefois, cette supposition est bien vite infirmée : « Je fais l'amour au bord de cette route, je suis toujours seule, et le cinquième jour Alexandre n'a pas encore compris pourquoi je ne peux pas dormir avec lui. Mais je ne peux pas. Je suis toujours aussi seule au bord de cette route. » (BCV : 29) Albanie est pour ainsi dire absente d'elle-même lors de la relation sexuelle avec Alexandre. Elle n'assume donc pas ce rôle d'amante : « Cette histoire ne m'appartient pas. Je le dis à Alexandre. Je dis aussi que je ne suis pas moi-même [...] je suis fatiguée, et dans la fatigue je suis trop loin de moi et de Maria. » (BCV : 29)

Ainsi, il semble impossible de concilier les rôles de mère et de putain dans le roman de Turcotte. Bien qu'Albanie fasse la rencontre de deux hommes dans ce roman, elle ne s'investit pas réellement dans ses relations, du moins pas aux plans physique et sexuel. S'il lui arrive, par exemple, d'éprouver de la jalousie, ce n'est pas par peur qu'une autre femme entre dans la vie d'Alexandre ou du père de Maria, mais plutôt à l'idée d'être remplacée auprès de sa fille :

Je n'ai jamais compris la jalousie de Jeanne [amie d'Albanie]. Une jalousie après coup, sans amour, comme si aucun homme ne

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 46.



pouvait recommencer à aimer après l'avoir connue. Moi, la jalousie m'attend quelque part parce qu'un jour une autre femme pourra poser sa main sur la joue de Maria. Elle pourra lui raconter des histoires, lui laver les cheveux, l'habiller avec une robe neuve pour aller à une fête. C'est seulement à ce moment-là que je pense à empêcher la vie de quelqu'un d'autre. (BCV : 63)

C'est encore son identité maternelle qui est mise de l'avant, en éprouvant de la jalousie à l'idée d'être remplacée comme mère et non pas comme amante. Qu'en est-il de sa place auprès de son ancien conjoint, le père de Maria ? « Ton père n'est plus avec moi depuis un an déjà [songe Albanie]. Je pense que je l'aimais et qu'il m'aimait aussi, mais avec toi, nous sommes devenus tellement nous-mêmes, je veux dire, nous n'avons pas trouvé assez d'endroits où mettre notre amour. » (BCV : 115) Son rôle de parent a pris tellement de place qu'il n'y en avait plus pour l'amour entre elle et le père de Maria. Il est encore une fois suggéré que les rôles de mère et d'amante s'excluent mutuellement, en tout cas, qu'il est impossible pour Albanie de les concilier. Maintenant qu'elle est une mère, il n'y a plus de place que pour Maria : « j'ai encore de la difficulté à savoir que nous ne sommes pas la même personne. » (BCV : 115) Serait-il possible qu'elle puisse éventuellement envisager de laisser entrer un homme dans sa vie, sans que ce soit le père de Maria?

### **Albanie, mère et amante?**

Albanie fait donc la rencontre de deux hommes dans le roman. Si elle ne laisse pas entrer Alexandre dans sa vie parce qu'il n'est pas le père de sa fille, il en va autrement avec Pierre. Elle ne parvient pas davantage à concilier avec lui les figures archétypales de mère et de putain, mais elle consent à lui faire une place dans leur monde à elle et Maria : « Il dit qu'il ne sait pas pourquoi, mais qu'il avait envie de nous revoir. Il dit vous. Il a saisi l'image. » (BCV : 177) Puisqu'elle est d'abord et avant tout une mère, c'est d'un père qu'elle pourrait tomber

amoureuse : « S'il avait une petite fille lui aussi, je suis sûre que je pourrais tomber en amour avec lui, comme ça [...] » (BCV : 178) Elle se plaît à croire que ce qui a attiré Pierre, c'est le fait justement qu'elle soit la mère de Maria : « C'est ce qui l'a tout de suite attiré, je crois. À sa façon de regarder les photos, on voyait qu'il pensait au fait d'être la maman d'une petite fille comme à une chance, cela faisait un tout qu'il voulait prendre dans ses bras, à lui [...] » (BCV : 178) Ainsi, le fait qu'il les invite toutes les deux à souper pour leur premier rendez-vous est un signe clair, pour Albanie, qu'il voit en elle non seulement une amante potentielle, mais qu'il la reconnaît aussi comme mère : « C'est vendredi. Nous allons dire oui. » (BCV : 185) Bien qu'elle le laisse intégrer leur univers à toutes les deux, aucune allusion n'est réellement faite à une sexualité existante entre eux, autre que le très allusif : « Cette nuit, je suis sûre que sa présence va durer dans ma chambre jusqu'au matin. » (BCV : 190) Avec Pierre, c'est son rôle de mère qu'Albanie peut partager puisque même lorsqu'elle évoque mentalement ses rapports avec lui, Maria n'est jamais évacuée de son esprit : « [...] j'ai eu très envie de voir Pierre [...] de l'embrasser et de fondre au milieu du salon comme dans une première fois [...] C'est ce que j'ai fait en entrant. Après, il y a d'autres images de Maria à la campagne. » (BCV : 219) Il y a ici une ellipse en ce qui concerne son rôle d'amante. L'acte sexuel annoncé est immédiatement suivi de pensées pour Maria. Sa condition maternelle est ainsi rappelée et encore une fois mise à l'avant-plan, reléguant le rapport sexuel hors du texte.

À maintes reprises, Albanie évoque l'amour qu'exprime Pierre à son endroit, mais sans jamais impliquer ses sentiments à elle : « Pour lui [...] ce qui compte c'est d'être amoureux » (BCV : 214); « Puis Pierre a continué à m'aimer, moi. Toute la semaine il m'a aimée un peu plus fort que d'habitude. » (BCV : 234); « Il m'a dit, je t'aime Albanie. » (BCV : 244) Quant à elle, l'amour qu'elle ressent pour lui est cristallisé par ce moment où elle l'a vu caresser les cheveux

de Maria à leur première rencontre : « Il dit qu'elle est chanceuse et lui fait une légère caresse sur les cheveux. Je suis contente qu'il le fasse. Cela ressemble à une sorte de secret entre nous, une chose comprise, la façon de toucher un enfant. » (BCV : 171) Ainsi, davantage qu'un amant, ce qu'elle a perçu en lui, c'est un homme pouvant éventuellement incarner une figure paternelle. Comme on a vu, tout ce que pense ou ressent Albanie est présenté non seulement selon son regard à elle, mais aussi selon celui de Maria puisqu'elles sont si étroitement liées; or, cela touche également les rapports amoureux : « [Maria] ne demande pas où est Pierre, elle l'a complètement oublié pour l'instant. Moi aussi d'ailleurs, mais ça ne fait rien, puisque l'amour est une chose qui s'invente. » (BCV : 225) L'amour pour un homme s'invente, alors que l'amour maternel, lui, existe.

Bref, après l'analyse du profil sémantique d'Albanie, il apparaît qu'il s'agirait d'un personnage monochrome présentant l'impossibilité de concilier plus d'un rôle associé au modèle archétypal. Il y a certes des relations sexuelles qui ne nous permettent pas d'identifier la présence de la vierge chez Albanie, mais ces épisodes sont relégués hors du texte et sont seulement sous-entendus. Son emploi de bibliothécaire pourrait également la rapprocher de la figure de la vierge puisqu'il est associé au monde de l'esprit, mais puisqu'elle ne s'y engage que très peu, se contentant d'effectuer de façon machinale les tâches relatives à cet emploi, et parce que ses pensées sont pleinement prises par Maria alors qu'elle se trouve dans cette bibliothèque, cet élément ne semble pas suffisant pour identifier Albanie à un personnage de la vierge.

### ***Whisky et paraboles***

La narratrice et personnage central du roman de Bouchard est Élie, une jeune femme qui nous est présentée d'entrée de jeu comme étant en fuite : « M'enfuir. J'ai claqué toutes les portes

pour aller m'échouer dans mon auto et j'ai grignoté les routes du Québec, kilomètre par kilomètre, conduisant mon désarroi fugitif sur les chiffres [...] » (WP : 9) Le roman relate donc ce nouveau départ dans la vie de cette femme qui veut oublier son passé, recommencer sa vie loin de tout ce qu'elle connaît. Le motif de cette fuite n'est pas livré d'entrée de jeu; il est plutôt révélé par quelques indices ici et là qui nous permettent de comprendre, à la toute fin, pourquoi Élie veut s'écrire une nouvelle histoire. Sans savoir exactement ce qu'elle cherche à oublier, nous découvrons rapidement que l'histoire pour laquelle elle cherche en quelque sorte une rédemption est liée à l'échec d'un amour passé s'étant terminé tragiquement, ce qui aura des répercussions sur la quête identitaire qu'elle entreprend. D'ailleurs, dans la narration, plusieurs passages s'adressent à cet homme absent dont on sait très peu de choses : « J'avais mon passé au fond de la gorge et le sentiment du vide, et toi qui me manques tellement que je ne savais plus où parler, mais que soudain j'en avais envie. Quelque chose en moi aurait voulu pleurer pour vrai. » (WP : 56)

### **Élie, vierge et en fuite**

Sa fuite la mène dans un village qui lui était jusque-là totalement inconnu : « Une croix de chemin, une affiche de maison à vendre derrière laquelle s'étire une allée de terre qui s'enfonce dans le bois. Ça ne promettait rien et c'est pour ça que j'ai su que. » (WP : 10) Le thème de l'autonomie est très présent dans la mise en scène des démarches entreprises par Élie pour prouver qu'une femme est capable de rebâtir sa vie sans l'aide de personne. Elle achète un chalet déglingué, ayant un grand besoin de rénovations, et elle est bien décidée à tout faire elle-même, aussi bien pour se le prouver aussi bien à elle-même qu'elle en est capable, qu'aux hommes du village, qui en doutent :

Comme j'avais décidé d'y aller par moi-même, j'ai passé la dernière semaine dans la saleté jusqu'aux yeux à arpenter le vocabulaire salé de mes ancêtres et à m'engueuler avec les gars de la quincaillerie qui me regardaient entrer avec le sourire en coin de ceux qui sont certains que seul un homme peut réparer une pompe à eau [...] [c]'était sans compter sur cette rage qui m'habite et ne demande qu'à se dévouer sur un bout de métal à grands coups de clés à molette. (WP : 15)

Bien qu'elle fût décidée, dans sa quête d'autonomie, à ne créer des liens avec personne, elle finit tout de même par développer des relations amicales avec les voisins, sans qu'elle les ait cherchées pour autant : « Pour l'instant, je l'ai dit : je ne courrai pas au devant et j'attendrai qu'on frappe à ma porte pour me dire vers quel pôle ma vie s'aiguillera. J'attends que ça arrive, c'est tout, même si je reste cachée dans le fond des bois, même si je ne sors pas le jour, de peur de croiser ces voisins [...] » (WP : 19) Elle en vient à tisser des liens d'amitié plutôt serrés, particulièrement avec Richard, mais en précisant souvent et très clairement que ce ne sera jamais rien de plus que du bon voisinage. Surtout, il est hors de question pour elle d'envisager davantage que de l'amitié avec les hommes qui l'entourent. Ainsi, dès sa première conversation avec Richard, avant même de lui avoir dit son nom, ce qui ne sera fait qu'à la troisième rencontre, elle lui lance : « [...] on va mettre ça au clair tout de suite pour les beaux yeux de tout le monde : je n'ai pas envie de m'envoyer en l'air avec le voisin, O.K.? » (WP : 32) Cette mise en garde sera répétée à plusieurs reprises, comme ici : « garde ton gros menton mal rasé hors de mon lit, c'est clair? » (WP : 68) puis : « Écoute-moi bien, cher. Je me suis installée ici pour bien des raisons, mais sûrement pas pour m'envoyer en l'air avec le premier venu! » (WP : 105)

Très peu de détails sont donnés quant à l'apparence physique du personnage féminin. Cependant, tant dans la narration que dans les dialogues, elle-même associe son corps à l'icône de la vierge en recourant à des termes reliés à la sécheresse<sup>62</sup> :

Je glisse ma tête sous la chute et l'eau emplit ma chevelure de vagues froides. Je me redresse, le corps couvert de frissons qui me rappellent tes caresses. Je ferme les yeux et sens, dans le bas de mon dos, poindre cette oscillation qui raidit mes seins. Je descends mes mains sur eux et jusqu'au bas de mon ventre. Tous ceux qui en voudraient plus seraient déçus parce que je suis incapable d'aller plus loin. Envahie par ton souvenir, je m'abîme dans le désarroi de ma solitude qui n'engendre que la sécheresse. (WP : 36)

Peu après cet épisode de la baignade, lors d'une conversation avec Richard, elle décrit son corps sensiblement dans les mêmes termes : « Je suis seule et je souffre de sécheresse. Je craque comme du bois mort. » (WP : 53) Symboliquement, le corps de la femme est associé à l'eau et à l'humide<sup>63</sup>. Ici est présenté un contraste, le corps sec d'Élie, dans l'eau froide de la rivière où elle aime se baigner nue tous les matins. La froideur de l'eau n'est pas sans suggérer, symboliquement, la frigidité d'Élie, son absence de disponibilité. Par l'abstinence à laquelle elle se contraint, elle se place sous le signe de la vierge, totalement privée de plaisir sexuel et de désir.

### **Élie et le non-désir d'enfanter**

Sur le plan littéral, il va de soi que la vierge ne peut enfanter, ni devenir mère — à l'exception de la Vierge Marie, nous y reviendrons. Symboliquement, un refus de la sexualité peut y être associé. Se couper du corps, le sien et celui de l'autre, est une décision exprimée de façon soutenue dans le discours de la jeune femme, qui se plaît à répéter à ceux qui l'entourent qu'elle ne veut pas de relations charnelles, se coupant autant de la sexualité associée au plaisir

---

<sup>62</sup> P. Bourdieu. « Schéma synoptique des oppositions pertinentes », *La domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 16. Selon ce schéma de Bourdieu, l'humidité est associée au ventre, à la maternité, à la naissance. Par opposition, la sécheresse sera associée à la vierge.

<sup>63</sup> P. Bourdieu. « Schéma synoptique des oppositions pertinentes », *La domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 16.

que de la sexualité reproductive. Il est très clairement mentionné dans le roman qu'Élie n'a jamais voulu d'enfant. Or, cette précision revient à maintes reprises, presque à chaque fois qu'elle partage un moment avec Agnès, une enfant du voisinage. En effet, très peu de temps après son arrivée dans ce village où elle espérait trouver le calme et la paix, elle fait la connaissance de cette enfant de huit ans, sans l'avoir recherché : « Elle est arrivée comme ça. Tout le monde est témoin que je n'ai couru après rien ni personne et que je n'ai rien demandé à qui que ce soit [...] » (WP : 21) Dès cette première rencontre, la narratrice insistera sur son ignorance du monde enfantin chaque fois qu'elle en aura l'occasion, c'est-à-dire lors de chaque moment passé avec la petite et même lorsqu'il lui arrive tout simplement de penser à elle : « Je ne lui ai pas répondu qu'elle n'était pas toute seule, ma vieille, qu'elle n'était pas au bout de l'abandon, qu'elle frappait à la mauvaise porte parce que moi et les enfants, on n'a jamais eu d'atomes crochus. » (WP : 22) Lors de cette première rencontre avec Agnès, Élie découvre que l'enfant est victime de violence de la part de sa mère en voyant les blessures sur le corps de la petite. Élie se sent alors prise entre des sentiments contradictoires, d'un côté l'indignation que soulève cette violence, de l'autre le désir de ne pas s'en mêler puisque de toute façon, elle ne connaît rien aux enfants :

[...] de façon complètement et lâchement égoïste, j'avais tellement juste envie de passer mon tour et de laisser quelque bénévole bien intentionné s'occuper des plus petits que moi [...] Quand on nous flanque un plus miséreux au milieu de notre fond du baril, la vie semble injuste des quatre côtés, mais la pire des impostures est de faire semblant de rien, de passer outre, de n'offrir rien à personne alors même qu'on se lamente sur l'injustice humaine. (WP : 23)

Selon la réception critique de ce roman, « il ne faut pas être trop fin lecteur pour comprendre dès lors que la petite Agnès [...] qui fait intrusion dans la vie d'Élie avec ses yeux plein de questions, son cœur troué et sa peau lacérée par les violences maternelles, pourrait bien être tout à la fois le

chemin de croix et la rédemption espérée [...]»<sup>64</sup> » Presque toutes les fois où Élie repense au passé qu'elle veut fuir et à l'homme qu'elle a aimé, il est répété qu'elle n'a jamais voulu avoir d'enfants et ce, même lorsqu'elle s'engage de plus en plus auprès de la petite Agnès. On pourrait croire que cette insistance de l'inscription du non-désir d'enfant permet à Élie de se justifier auprès des autres puisqu'on se trouve dans une société dans laquelle une femme sans enfant

se retrouve dans une position très ambiguë ; elle a le choix, en principe [d'avoir ou non des enfants], mais pour exercer cette liberté, elle doit résister à la coercition, se blinder contre un entourage incompréhensif, parfois même carrément hostile et souvent condescendant<sup>65</sup>.

Toutefois, tout se passe comme si le personnage cherchait à se convaincre lui-même, et non ceux qui l'entourent, afin de ne pas changer d'idée, ce qui semble être directement lié à son passé douloureux. Nous apprenons en effet à la fin du roman qu'elle a été enceinte de l'homme qui est maintenant absent de sa vie. Parce qu'elle n'avait jamais voulu avoir d'enfant, elle s'est fait avorter, mais l'homme qui l'aimait n'a pas accepté cette décision, ce qui l'a mené jusqu'au suicide. C'est donc en raison de son passé qui la hante et pour lequel elle ressent tellement de culpabilité qu'est réaffirmé sans cesse, telle une obsession, son non-désir d'enfant. Avant de mourir, son conjoint lui avait envoyé un télégramme annonçant le geste qu'il allait commettre. Élie garde en sa possession ce télégramme partout où elle va, et plusieurs allusions y sont faites dans le texte, mais ce n'est qu'à la toute fin du récit que son contenu est révélé à la lectrice<sup>66</sup> qui peut alors comprendre les malheurs qu'Élie tente d'oublier. Elle ne voulait pas d'enfant, choix qui a eu des graves conséquences dans sa vie, et bien qu'elle résiste encore, ses convictions se voient ébranlées par le nouveau contexte. Sous cet angle, l'entrée d'Agnès dans sa vie lui offre

---

<sup>64</sup> J. Sergent. « Jean Barbe, Louis Caron, Roxanne Bouchard », dans *Lettres québécoises*, n° 122, 2006, p. 26.

<sup>65</sup> L. Joubert. *L'envers du landau* [...], p. 16.

<sup>66</sup> Par cette tournure, je veux simplement mettre de l'avant la posture de lecture qui est la mienne.



une possibilité de rédemption. En venant en aide à cette dernière lui apparaît la possibilité d'oublier un peu son passé, plus précisément le mal qu'elle a causé à celui qu'elle aimait en se faisant avorter de leur enfant : « Ne rien tendre vers elle, ç'aurait marqué la continuité de mon échec, ç'aurait conforté tous ceux qui sont convaincus que je ne changerai jamais. » (WP : 28) Aussi s'engage-t-elle auprès d'Agnès, mais sans vraiment comprendre ses propres motivations : « Je sais : je m'avance. J'ignore pourquoi je fais ça, moi qui. C'est venu tout seul, comme par pitié. Je ne comprends surtout pas ce que je fais ici avec une petite fille à ma table, moi qui viens d'où je viens et qui tente l'avenir. » (WP : 30) À ce moment, dans le roman, la narration prend l'allure d'une confession avec des termes comme : « j'avoue » et « je m'avance », comme si la narratrice devait nécessairement justifier ces actes auprès de quelqu'un. De plus, elle précise que l'enfant ressemble à cet homme perdu : « [...] ça m'est venu tout de suite parce que ses cheveux ressemblent aux tiens. » (WP : 25)

### **Élie, vierge et mère?**

Tant son refus des plaisirs charnels que celui d'enfanter permettent d'identifier chez Élie la figure de la vierge. Elle est peu familière avec le monde de la petite enfance et affirme craindre qu'il en soit autrement. Ce personnage jusqu'alors associé à la vierge, notamment en raison des nombreuses mentions, dans le texte, de son souhait de ne s'impliquer dans aucune aventure sexuelle, en vient à s'investir sérieusement dans sa relation avec Agnès. Rapidement, et sans vraiment comprendre comment cela arrive, elle devient d'abord « grande sœur<sup>67</sup> », à la demande de l'intervenante scolaire de la petite. Bien qu'elle continue de répéter qu'elle a acheté ce chalet

---

<sup>67</sup> L'auteure réfère ici à l'association Grands Frères Grandes Sœurs, « organisme québécois ayant pour mission de jumeler des enfants issus de familles monoparentales à des adultes responsables afin qu'une fréquentation saine et régulière puisse constituer une expérience mutuellement enrichissante. » *Grands Frères Grandes Sœurs du Grand Montréal*, [En ligne]. <http://www.gfgsmtl.qc.ca/fr/accueil.php> (page consultée le 15 juin 2012).

pour être seule et tranquille, une routine s'installe plutôt naturellement entre elle et Agnès. Celle qui ne veut pas d'enfant et qui dit ne pas savoir comment s'y prendre développe bientôt de plus en plus de sentiments pour la petite, au point d'adapter son rythme de vie et son espace pour celle-ci. Élie prend en charge la rentrée scolaire d'Agnès en assumant les tâches qui incomberaient normalement à la mère de l'enfant mais que celle-ci, complètement désorganisée, n'assume pas, comme acheter le nécessaire scolaire et les vêtements pour l'enfant. Elle va jusqu'à lui aménager une chambre avec un coin bureau pour que celle-ci puisse faire ses devoirs. Tout cela, sans jamais cesser de répéter qu'elle n'a pas ce qu'il faut pour s'occuper d'un enfant qu'elle n'a jamais voulu :

Je voudrais pouvoir lui dire qu'elle se trompe d'adresse, qu'elle a jeté son enveloppe dans la mauvaise boîte, que je ne suis une réponse pour personne et que les enfants de huit ans, moi, je ne connais pas ça. Je souhaiterais lui trouver une réponse, mais je suis vide et en moi ne résonne que l'écho silencieux de son regard. Je te demande pardon, fillette. Je ne sais pas quoi faire avec ton appel et ton désarroi. (WP : 48-49)

Il y a une contradiction marquée entre la narration, où sont exprimées toutes les craintes d'Élie, et les actions de cette dernière, puisqu'au final, elle prend en charge les tâches maternelles devant la démission de la mère d'Agnès. La petite finit par habiter plus souvent chez Élie que chez sa mère. Pour cette raison, l'intervenante sociale qui s'en occupe conseille à Élie de faire une demande pour obtenir le statut de famille d'accueil. Ce qu'elle accepte d'envisager, mais en posant ses conditions, elle qui avait pourtant paniqué à la simple idée de devenir « grande sœur » un peu plus tôt : « Je vais aider la petite dans ses travaux scolaires et veiller à ses besoins matériels. Quand sa mère ferme la porte pour la nuit, la petite vient dormir dans ma chambre d'amis. C'est tout. Je ne m'engage à rien d'autre, surtout pas à adopter un enfant! » (WP : 62) Quelque peu dépassée par le rôle grandissant qu'elle occupe dans la vie d'Agnès, Élie rêve parfois qu'elle est

quelqu'un d'autre : « Durant une seconde et peut-être même deux, j'ai rêvé d'être une femme comme les autres, comme ces autres pour qui la vie semble si facile. » (WP : 67) Par « une femme comme les autres » le texte laisse entendre : « une femme qui a des enfants ». Pour l'instant, même si elle s'investit grandement auprès d'Agnès, Élie est loin de se percevoir comme une mère : « Je ne sais pas trop ce que je fais là, avec tout ça dont je me vois responsable, mais j'essaie de ne pas me poser trop de questions. Je ne suis, après tout, qu'une gardienne et ne suis mère d'aucune enfant. Je veille, temporairement, sur une petite en difficulté, c'est tout. » (WP : 103)

Alors qu'elle doute de ses capacités à assurer la parentalité, certaines personnes de son entourage l'incitent à emprunter cette voie, comme Richard, qui remarque qu'Agnès n'a jamais été aussi heureuse que depuis qu'elle connaît Élie. À l'opposé, il y a ceux qui, comme elle, mettent fortement en doute ses capacités à s'occuper d'une enfant, par exemple sa belle-sœur, qui voit d'un très mauvais œil son implication auprès d'une petite fille, alors qu'elle lui annonce son rôle de « grande sœur » auprès d'Agnès : « [Ma belle-sœur] n'a répliqué qu'un haussement d'épaules méprisant, mais j'entendais toutes ses voix me persifler les ironies de ses vérités, m'assener mon incapacité à m'occuper correctement d'une petite fille et me riposter vertement qu'elle-même aurait préféré les coups de ceinture. » (WP : 79)

Aussi, contre toute attente, elle prend la décision d'adopter la petite qui se retrouve rapidement au centre de sa vie. On est donc ici en présence d'un personnage qui, par son refus de la sexualité, incarne la figure de la vierge, mais qui devient mère. Elle passe ainsi de grande sœur, à famille d'accueil, puis à mère. Bien qu'elle ne soit pas la mère biologique d'Agnès, elle vit les pressions sociales des gens de son entourage voulant qu'elle adopte la petite, notamment Richard, son frère, et l'intervenante sociale : « "Elle, elle sait drôlement où elle s'en va, vous ne croyez

pas? » lancera l'intervenante à Élie en parlant d'Agnès « Elle vous apportait des fleurs, elle fuguait pour vous retrouver, elle veut que vous l'adoptiez... Elle choisit son avenir et désire que vous en fassiez partie. Elle sent que vous êtes la mère qu'il lui faut. Pourquoi dire non?" » (WP : 163) C'est lors d'une dispute avec la mère biologique d'Agnès qu'Élie prend officiellement la décision qu'elle n'abandonnera pas la petite, qui « hurle sur [son] ventre, sur celui d'une mère, l'injustice de sa mise au monde. » (WP : 136) À partir de ce moment où Élie décide qu'elle adoptera l'enfant, la narration porte une attention accrue au ventre, lieu symbolique de l'enfantement, alors qu'aucune référence à son corps n'était faite jusqu'alors. Il y a d'abord par exemple cet épisode où Agnès, en colère contre sa mère biologique, pleure sur le ventre d'Élie, puis ce retournement, lorsqu'Agnès lui lance « "Je veux pu être ta fille!" » (WP : 226) alors on peut lire : « Mon ventre a encaissé et le souffle coupé. » (WP : 226)

### **Élie, maman**

À compter du moment où Élie prend la décision d'adopter la petite Agnès, cette dernière exprime le souhait d'avoir une famille, et non pas juste une mère. Arrive alors dans leur vie un homme étranger, un conteur, qui serait, selon Agnès, l'homme parfait pour fonder avec elles une famille. Cependant, bien qu'elle ait accepté l'idée d'être mère en adoptant la petite, Élie n'abandonne pas pour autant sa volonté de rester chaste. Aussi ne crée-t-elle aucun lien intime avec cet homme qui serait, toujours selon Agnès, le père idéal. C'est lorsqu'elle se fait reprocher par l'enfant de faire fuir le conteur et d'ainsi empêcher la fondation de la famille tant souhaitée par cette dernière qu'Élie décide d'enfin tourner la page et, par la même occasion, de renoncer à son « vœu de chasteté ». Elle écrit alors une lettre au conteur, lui annonçant qu'elle a « déménagé dans la chambre du haut, dans [son] lit, et [qu'elle l]'atten[d]. » (WP : 281) Cette lettre paraît à la dernière page du roman, tout juste avant les mots : « Je suis mère » (WP : 281) qui viennent clore

le récit. On peut donc voir qu'à partir du moment où elle accepte de devenir mère, Élie laisse entrer un homme dans sa vie, puisqu'à l'instar de ce qui se passe dans le roman de Turcotte, devenir mère semble nécessiter un père. Ici le roman reprend l'idéologie traditionnelle, la conformité sociale, en présumant la nécessité d'accepter un père pour l'enfant avant un conjoint pour la mère. Malgré qu'Élie ne soit pas une mère biologique, la présence d'un enfant près d'elle suffit à la transformer, provoquant un glissement du rôle de la vierge vers celui de la mère et lui faisant accepter la sexualité. Alors elle devient mère, et seulement mère, ni vierge ni putain, en adoptant l'enfant de huit ans.

## ***Putain***

Dès le seuil, *Putain* annonce la figure archétypale qu'il convoque. On s'attend évidemment à y retrouver un personnage de femme qui a des relations sexuelles en échange d'argent et c'est bel et bien le cas. C'est d'ailleurs ce qui a retenu l'attention de la critique lors de la publication du premier roman d'Arcan :

Avant d'arriver ici, le premier livre de la Québécoise Nelly Arcan s'était attiré une critique plutôt élogieuse dans *Le Monde* [...] La sortie de *Putain* fut orchestrée autour d'un leitmotiv : Nelly Arcan s'était-elle vraiment prostituée? Les paris étaient ouverts, jusqu'à ce que la principale intéressée révèle son passé sur toutes les tribunes. Mais les propos de l'auteure n'appartiennent pas, encore, à l'ordre de la mise en scène? Certes, il reste un texte, dont la lecture s'imbrique malheureusement à la réception qui l'a accompagné et à l'image même de Nelly Arcan. Mais il reste donc un texte, qui est sans doute, au bout du compte, un mélange habile d'autofiction, d'autobiographie et de fiction<sup>68</sup>.

La narratrice se présente sans aucun détour : « oui, je suis une escorte » (P : 31). Cet aveu n'est évidemment pas suffisant pour conclure que le personnage n'intègre pas certains traits des autres

---

<sup>68</sup> F. Bordeleau. « La mise en scène de l'autofiction », dans *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n° 182, 2002, p. 22.

archétypes. Une étude plus approfondie du personnage central de ce roman nous permettra peut-être d'identifier la présence d'une figure composite. Voyons, par l'étude de la narration, du discours et des actions, si le personnage du roman d'Arcan n'incarne que la putain exclusivement – femme entretenant un rapport de promiscuité sexuelle avec un ou des hommes – ou si elle absorbe également des traits de la mère – altruiste, bienveillante, maternante – et/ou de la vierge – femme qui se coupe des choses du sexe et du corps.

### **Cynthia, putain**

Le roman débute par une adresse directe aux lecteurs, une prise de parole du personnage féminin, sur le mode de la confession : « *d'ailleurs que puis-je vous dire sans vous affoler*<sup>69</sup> » (P : 7). La narratrice tente tout au long du roman de se définir, donnant ainsi une « dimension scandaleusement intime » (P : 17) à son récit. Elle assume son métier d'escorte, ne tentant pas de nier cette identité. Le roman relate certes certains épisodes reliés à ses rencontres avec ses clients. Toutefois, ces descriptions sont toujours présentées en lien avec son identité de putain; la façon dont elle se considère, dont elle se perçoit dans ces moments précis et pourquoi elle agit ainsi. Michel Biron aborde en ces termes le travail d'Arcan quant à la mise en scène dans le récit de la complexité du personnage de Cynthia :

Écartons d'emblée les superlatifs : il ne s'agit ni d'un livre génial ni même d'une confession prodigieusement scandaleuse [...] Là n'est pas la force du récit de Nelly Arcan – car il y a bien quelque chose de fort ici. L'entreprise ne tient qu'à un fil, mais celui-ci ne se rompt jamais et se dévide au contraire comme si rien ne pouvait le couper. Ce fil, c'est une expérience unique, l'aventure d'une personne si seule qu'on la dirait morte à la société. Cela commence par la haine de soi et de la famille, puis la haine s'étend à ceux et celles que la narratrice côtoie<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> En italiques dans le texte.

<sup>70</sup> M.Biron. « Écrire du côté de la mort », dans *Voix et Images*, vol. 27, n° 2, (80) 2002, p. 337.

La narration révèle dès le départ toute la complexité du personnage. Cependant, très tôt, on apprend qu'en plus d'être escorte, la locutrice est étudiante, en cela apparentée à la vierge, qui valorise l'esprit au détriment du corps – car enfin – elle n'est pas que corps. Ces deux aspects de sa vie sont présentés comme facilement conciliables. Toutefois, les références peu nombreuses à ses études sont présentées en lien avec son métier d'escorte qui prend bientôt le dessus :

*[J]'ai passé des cours entiers à plonger sur la masse des travailleuses du sexe [...] et il n'y avait là rien qui clochait pour la masse des étudiants dans cette cohabitation avec les putains, voilà le plus frappant, on s'habitue vite aux choses lorsqu'on ne peut y échapper, lorsqu'elles débordent depuis l'autre côté de la rue pour recouvrir nos notes de cours, mais cette proximité a eu des effets sur moi, elle m'a fait basculer de l'autre côté de la rue, dites-moi comment une théorie aurait pu tenir devant tant de plaisir?<sup>71</sup>*  
(P : 14-15)

D'ailleurs, cette présence de l'étudiante derrière la putain est un élément qui plait aux clients, qui aiment se déculpabiliser en ne concevant pas réellement Cynthia comme une prostituée, mais plutôt comme une « bonne fille » éduquée : « ils répondent que je ne suis pas une putain, que je suis une escorte et que de toute façon je dois bien avoir une autre occupation, aller par exemple à l'université, mais oui c'est vrai, je vais à l'université, je suis une putain qui étudie [...] » (P : 31-32) Ils la paient évidemment pour son rôle de putain et non pour celui d'étudiante, mais ils se déculpabilisent de cette marchandisation du corps en se concentrant sur la bonne fille derrière la putain. On voit déjà ici que le personnage revêt aussi des traits de la vierge, à travers les sèmes de la jeunesse que convoque la figure d'étudiante, ainsi que son alliance au monde de l'esprit.

Bien qu'elle s'assume ouvertement comme escorte et qu'elle en ait le physique idéal, Cynthia entretient une image d'elle-même plutôt négative. « "On ne naît pas femme, on le

---

<sup>71</sup> En italiques dans le texte.

*devient*", pourrait dire, à la suite de Simon de Beauvoir, la narratrice de *Putain*. Plus encore qu'un discours sur la "putasserie", le récit propose, au premier chef, une réflexion sur le féminin à l'ère du triomphe de l'image<sup>72</sup>. » Cynthia se considère comme une femme parmi tant d'autres, une putain comme les autres : « on me voit sans doute comme on voit une femme, au sens fort, avec des seins présents, des courbes et un talent pour baisser les yeux, mais une femme n'est jamais une femme que comparée à une autre, une femme parmi d'autres [...] » (P : 20-21) D'ailleurs, elle ne s'attribue aucun mérite quant à la jouissance de ses clients, ne se sentant pas concernée lorsqu'ils bandent (P : 56) puisqu'une « putain en désigne automatiquement une autre avec son corps qui par nature en représente un autre » (P : 85), au point où elle ne sait plus réellement qui elle est (P : 98), indice nous laissant supposer une conception identitaire complexe chez ce personnage qui ne sait plus comme se définir malgré l'affirmation première du roman : « je suis une escorte ».

### **Cynthia et le refus d'être mère (larve)**

Le discours patriarcal, celui du père, du patron et des clients, occupe une grande place dans le roman. Ce discours transmettant une vision négative des femmes n'est pas dénoncé par la narratrice, il semble même émaner d'elle-même : « oui, une femme [...] ce n'est que ça, infiniment navrante, une poupée, une schtroumpfette, une putain, un être qui fait de sa vie une vie de larve qui ne bouge que pour qu'on la voit bouger, qui n'agit que pour se montrer agir [...] » (P : 43) Lorsqu'elle parle ainsi des femmes, la putain s'inclut dans son discours : « Et n'allez pas croire que j'échappe à cette règle, je suis une femme de la pire espèce [...] » (P : 43) Le terme « larve » est également utilisé dans le roman pour désigner la mère : « Chez moi, il ne s'agit pas des autres, mais de mon dégoût d'être une larve engendrée par une larve. » (P : 36)

---

<sup>72</sup> F. Bordeleau. « La mise en scène [...] », p. 22.



L'opinion qu'elle a de sa mère n'est guère positive et il en va de même pour sa conception de la maternité en général. C'est le cas lorsque la narratrice affirme être stérile; elle envisage tout de même la possibilité d'avoir une fille, ce qui n'est toutefois pas présenté de façon positive : « et si un jour j'ai une fille je la baptiserai Morgane, je fusionnerai en elle la morgue et l'organe, je lui donnerai un nom qui porte en lui le poids de la vie et le froid de la mort. » (P : 76) Même si l'une de ses collègues escortes est également mère, la narratrice conçoit comme inconciliables les rôles de mère et de putain, voire tout simplement d'amante. Cette impossible conciliation est présentée de son point de vue et de celui des clients : « ils répondent qu'après avoir eu des enfants, les femmes n'en veulent plus, qu'elles [n'ont] plus envie, ni des queues ni des enfants [...] et là ils enchaînent sur moi, sur la jeunesse de mon corps derrière laquelle apparaît le cadavre de leur femme [...] » (P : 32) On remarque ici l'opposition, telle qu'illustrée dans la théorie de Carnino<sup>73</sup> établissant les différences entre la femme aimée et la femme désirée. Pour ne pas devenir une larve comme sa mère, il importe à la narratrice d'être celle qui fera jouir les hommes, donc de ne jamais devenir mère : « il faut rester coquine et sans enfant pour exciter les hommes » (P : 35). La putain explique cette idée plus loin dans le récit : « le satin est infiniment plus excitant sur les jeunes filles qui n'ont pas eu d'enfants, tous les hommes le diront, voilà pourquoi il ne faut plus avoir d'enfants, jamais, pour ne plus offrir aux hommes une jeunesse à se mettre sous la dent [...] » (P : 79)

Le discours androcentré présent dans le roman relaie de nombreuses exigences envers les femmes; celles-ci doivent être parfaites, ne pas avoir d'enfants, et savoir faire jouir les hommes. À propos de la putain d'Arcan, Isabelle Boisclair fait allusion à « un sujet souffrant, qui, ayant incorporé les fantasmes des autres, s'y soit conformé au point de s'être nié pour n'être plus que le

---

<sup>73</sup> G. Carnino. *Pour en finir* [...], p. 40.

corps des autres<sup>74</sup>. » Ainsi, le discours de la narratrice intègre les prescriptions sociales auxquelles elle se soumet : « ne faut-il pas être une larve pour putasser ainsi [...] c'est moi qui suis la chienne, la dévote de larve qui geint parce qu'on le lui demande et qui baisse la tête lorsqu'on lui remet l'argent. » (P : 62-63) Si elle fait tout cela, c'est dans le but de remplir les exigences des hommes, dans le but de plaire et d'être la plus belle, la plus désirée. Toujours selon Boisclair, il s'agit d'un « sujet [qui] n'exprime que sa conscience d'être dominé<sup>75</sup>. » Bref, putain, Cynthia l'est certainement, alors qu'il est tout de même possible de l'associer un tant soit peu à la vierge en raison de la place accordée à son intellect, mais elle n'est absolument pas mère, ce qui est surdéterminé par l'opposition présentée entre mère et putain.

### ***Borderline***

Si, dans les romans vus précédemment, l'association du personnage à un symbole archétypal est patente, il peut être intéressant de scruter un roman où cette association l'est moins. On ne retrouve pas, dans *Borderline* de Marie-Sissi Labrèche, un personnage féminin central dont l'association avec une figure archétypale serait aussi manifeste que dans les trois autres romans. Il n'y figure pas au premier chef un personnage apparaissant a priori comme étant une mère, une putain ou une vierge. Sissi est un personnage qui, à une première lecture, apparaît comme étant complexe. Comme le titre l'annonce, ce personnage est aux prises avec certains troubles psychologiques, lesquels sont explicités : « Ça fait partie de ma personnalité, d'être nerveuse et excitée. De ma personnalité malade [...] Une personnalité qui a la grippe. Non, pire, j'ai un cancer de la personnalité [...] Je suis borderline. J'ai un problème de limites [...] » (B : 77) Selon Aurélien Boivin, *Borderline* est

---

<sup>74</sup> I. Boisclair. « Accession à la subjectivité [...] », p. 123.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 119.

un roman de névrose et de folie [qui] se présente comme une autofiction [...] La jeune romancière [...] entraîne son lecteur de passé au présent en s'attardant à quelques épisodes marquants de la vie de son héroïne. Sissi [...] [qui] rêve d'être une princesse admirée, adulée, d'où sa passion pour Cendrillon et d'autres contes universels comme *Alice aux pays des merveilles*. Celle qui veut à tout prix aimer est prête à tout pour qu'on l'aime, qu'on l'adore, qu'on la remarque. d'où sa grande disponibilité pour les hommes qui partagent son lit. sa dépendance à l'alcool et au sexe, comme le confirment certaines scènes du roman [...] <sup>76</sup>

La narratrice commente très fréquemment sa personnalité tout au long du récit, se réduisant parfois aux stéréotypes. en se fiant à ce que son thérapeute pense d'elle ou à tout ce que sa grand-mère autoritaire lui disait lorsqu'elle était enfant. Il est difficile alors de savoir comment elle se perçoit elle-même comme femme. puisque c'est à travers le regard des autres qu'elle se conçoit, en se réduisant souvent à son problème de « personnalité malade » :

De toute façon, je ne suis une fille pour personne. Je ne suis même pas une fille du tout. Je suis un cas pour le DSM-IV. Je suis un cas à étudier, à disséquer comme une souris de laboratoire. D'ailleurs, le psy du CLSC l'a compris et il veut que j'aie me faire traiter. Me faire traiter! Traiter de quoi au juste? De folle, comme ma mère folle? De pas normale, comme ma mère pas normale? Ou peut-être de juste bonne à baiser? Être baisée, c'est ça que je veux! (B : 51)

La conception de son identité, que ce soit sa propre perception ou celle des autres, est directement reliée à son identité sexuelle. « [Sissi], c'est l'héroïne et la narratrice qui met son âme à nu, sans aucune pudeur, pour décrire, parfois en recourant à des mots vulgaires, voire blasphématoires, quelque événements marquants de son existence <sup>77</sup>. »

### **Sissi, putain?**

Sissi se livre certes au sexe sans honte ou peur, mais seulement lorsqu'elle est grisée par l'alcool : « J'erre dans une sphère qui n'est pas remplie d'air, mais de sexe et de bière. Rien n'est

---

<sup>76</sup> A. Boivin. « *Borderline* ou le matriarcat étouffant de l'enfance », dans *Québec français*, n° 155, 2009, p. 95.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 96.

défini dans ma vie : ce que je suis, ce que je ferai, ce que je vaudrai, ce à quoi je suis : aux hommes, aux filles, aux petits oiseaux. Je procède par élimination. » (B : 78) L'alcool la désinhibe et l'aide à avoir une sexualité active, elle en a besoin pour être capable de faire toutes ses expériences auprès des hommes et ainsi se sentir exister, puisque c'est le sexe qui lui donne l'impression d'être utile. Par exemple, elle se retrouve dans une chambre d'hôtel avec Éric, « gros et moche » (B : 17), tout simplement parce qu'elle se sent nécessaire quand il la regarde. Toutefois, il lui faut absolument boire beaucoup de vin pour ne plus être consciente de la situation dans laquelle elle se trouve et commencer à bien se sentir. Elle affirme avoir souvent pris des résolutions dans le but de devenir « une bonne fille », sans toutefois réussir à maintenir ces décisions :

Je m'étais pourtant dit que j'arrêteraient tout. Que j'allais devenir une belle petite fille tranquille. Calme. Pas nerveuse pour deux sous. Que j'allais être sérieuse dans mes études, dans mes amours, dans mes petits souliers. Je m'étais pourtant dit que j'allais renoncer à l'alcool, du moins diminuer [...] Oui, je m'étais pourtant dit cela. Il y a un an. Oui... vraiment. Je le jure. Mais il y a eu ce gars, avec ses cheveux bouclés, assis au pied de mon lit, qui mettait ses doigts dans ma bouche. Puis ce gars, avec son sang indien qui tambourinait dans mon ventre. Puis cet autre gars [...] Et cet autre gars [...] Et ces deux gars, en même temps [...] Et il y a eu cette fille. (B : 73-75)

Malgré toutes ses bonnes intentions, Sissi avoue s'offrir au plus offrant, au premier inconnu qui l'aborde. Elle se dit elle-même « putain », tout en établissant une distinction entre elle et celles qui se prostituent pour de l'argent : « *Oui! Je suis une pute! Mais je ne suis pas une pute comme tu penses. Je ne suis pas une pute comme dans les émissions de télé ou sur le coin de la rue Champlain! Je ne fais pas ça pour l'argent, câlice! Je fais ça pour me calmer les nerfs, câlice!* » (B : 14, souligné dans le texte) La prostituée offre son corps en échange de compensations monétaires; Paola Tabet nomme ceci comme étant un « échange économique-sexuel ». Si Sissi couche avec le premier venu, il y a certes une motivation, mais celle-ci n'est pas économique.

Sissi le fait pour « calmer son état mental », puisque sa sexualité plutôt libre est associée à son problème de limites et à sa personnalité borderline. Elle projette donc l'image de la prostituée, en imaginant par exemple ce qu'un employé de l'hôtel pense en la voyant avec Éric : « *Non! Ça n'a pas d'allure! Pas cette belle blonde avec ce... cette... cette chose?! Ça doit être une escorte! Elle doit faire ça pour l'argent!* » (B : 14, souligné dans le texte) Dans ce roman, la sexualité ne serait pas, selon Evelyne Ledoux-Beaugrand, une « finalité », au contraire, elle serait « plutôt un moyen de faire ou de dire quelque chose pour tenter de combler le vide qui habite Sissi<sup>78</sup>. » Plusieurs contradictions entre le discours de Sissi et les actions qu'elle pose mettent en doute l'identification réelle à la figure de la prostituée chez Sissi puisque, comme l'a bien vu Evelyne Ledoux-Beaugrand, la « recherche de plaisir dans la sexualité n'est pas une priorité<sup>79</sup> ». Après avoir voulu crier à l'employé de la réception de l'hôtel qu'elle est une escorte, ce qu'elle ne fait finalement pas, ayant trop honte d'être là avec Éric, elle se questionne sur ses intentions et sur ses raisons d'y être : « Je m'en veux. Je m'en veux à mort. Je ne sais pas pourquoi j'ai accepté de venir ici et de baiser avec un gars que je n'aime même pas, je ne sais pas... » (B : 16) Un peu plus tard, quand elle est au lit avec Saffie, une fille de son cours de poésie, cette dernière lui offre de se prostituer réellement : « "Hé, Sissi, tu sais ce qu'on devrait faire? On devrait une bonne fois se pogner un vieux riche à deux. On se ferait du cash, tu penses pas?" » (B : 106) Sissi est choquée par cette offre car elle ne voudrait pas coucher avec quelqu'un qu'elle n'aime pas. Pourtant, quand elle voudrait hurler qu'elle est une escorte pour donner raison à l'employé de l'hôtel, elle est en compagnie d'Éric, qui la dégoûte fortement. Elle n'est aucunement amoureuse de lui, elle ne ressent que du dédain : « Il me dégoûtait. En plus d'avoir des seins aussi gros que les miens, il n'a pas de bouche. Elle est mangée par son énorme visage tout en joues. Je la

---

<sup>78</sup> É. Ledoux-Beaugrand. « Colmater la brèche [...] », p. 103.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 104.

haïssais. J'avais envie encore plus fort de le tuer. » (B : 24) Elle est choquée par la proposition de Saffie de coucher avec quelqu'un qu'elle n'aime pas. Toutefois, son aventure avec Éric n'était pas motivée par l'amour; il est clairement précisé que c'est dans l'unique but de se calmer les nerfs qu'elle accepte d'avoir des relations sexuelles avec lui. Elle offre donc tout de même son corps en échange d'une compensation, mais qui serait d'ordre émotionnel plutôt qu'économique.

L'offre de Saffie est arrivée alors que toutes les deux étaient déguisées et « jouaient à être des putes » (B : 106) devant le miroir de Sissi. Pour elle, il s'agit d'un jeu dans lequel elle se trouve « pas mal bonne » (B :106). L'image projetée prédomine sur l'implication et la participation à la sexualité puisque « l'acte sexuel, dans lequel elle s'engage de son plein gré lorsqu'elle ne l'initie pas, lui importe peu. Seul lui importe, en réalité, que son corps soit le point de mire, bien au centre de tous les regards, comme s'il était une scène vers laquelle converge l'attention des spectateurs<sup>80</sup>. » Ainsi, « jouer les putes » en regardant l'image qu'elle projette dans le miroir amuse Sissi alors que l'idée de se prostituer la choque. Il faut que cela reste une représentation fictive, théâtrale, un fantasme qu'elle se contente de figurer.

### **Sissi, bonne fille?**

Comme c'est le cas dans le roman d'Arcan, quelques allusions sont faites au statut d'étudiante du personnage féminin. À trois ou quatre reprises, il est mentionné que Sissi est étudiante, ce qui suggère que la prostituée se cache derrière le paravent de la bonne fille, ou à l'inverse – la bonne fille derrière la putain. Les références aux études de Sissi sont faites précisément à des moments du roman où le personnage est grisé par l'alcool ou au lit avec l'un ou l'autre de ses amants. On sait notamment que Saffie avec qui elle a une aventure est inscrite au même cours de poésie qu'elle. Si on le sait, c'est justement parce qu'elle a une relation avec cette

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 104.

dernière : en effet, aucun épisode n'est véritablement centré sur sa vie d'étudiante. Alors qu'elle est au lit avec Éric dans une chambre d'hôtel, elle compare ce moment à celui passé avec un professeur d'université dans une salle de cours. Ainsi on le voit, lorsqu'il est mis en avant, le statut d'étudiante a toujours partie liée avec le lien de promiscuité sexuelle, qu'elle entretient avec les autres personnages. La figure de l'étudiante servirait donc simplement à mettre davantage l'accent sur la sexualité de Sissi, ce qui nous permet d'identifier principalement la putain chez ce personnage.

\*\*\*

Trois des quatre romans ici étudiés mettent en scène des personnages féminins dont l'association à une figure archétypale est patente. Nous nous sommes efforcée, en dressant le profil sémantique de chacune des protagonistes, d'examiner si les traits les dessinant ne les identifiaient qu'à une seule figure archétypale ou s'ils offraient un portrait plus nuancé, plus composite, intégrant des aspects de chacun des trois archétypes.

Dans le roman *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte, on retrouve un personnage de mère entièrement dévouée à son enfant, mais le personnage d'Albanie intègre aussi des traits de la vierge, puisqu'elle ne connaît aucun plaisir sexuel. Même lorsqu'elle rencontre des hommes, ses pensées sont entièrement consacrées à son enfant. Et si elle entrevoit la possibilité de bâtir une relation avec Pierre, c'est parce que, à ses yeux, il pourrait parfaitement jouer le rôle de père. Bien qu'il soit sous-entendu dans le roman qu'il y ait une sexualité entre ces deux personnages, l'accent est toujours mis sur sa relation avec sa fille et les rapports sexuels ne font pas l'objet de développement. L'auteure recourt entre autres à des ellipses pour mettre de l'avant les pensées maternelles d'Albanie qui demeure avant tout une maman. Son rôle d'amante est mineur et n'est pas suffisant pour qu'on l'associe, même de loin, à la femme jouisseuse que la

figure de la putain condense. Peut-on dire qu'elle est à la fois vierge et putain? L'examen de la socialisation du personnage ainsi que des lieux nous permettra de creuser plus avant ces liens.

Pour ce qui est du roman *Whisky et paraboles*, de Roxanne Bouchard, il met en scène un personnage féminin, Élie, qui est de prime abord associable à la vierge puisqu'elle refuse absolument tout contact sexuel, en plus d'insister sur son ignorance du monde maternel, de même que sur sa non-volonté de l'investir. Toutefois, au moment où elle devient mère adoptive, elle abandonne son désir si fort avoué jusque-là d'être chaste, puisqu'il lui faut un père pour la petite Agnès. En devenant mère, elle cesse d'incarner la vierge, mais n'investit pas pour autant la figure de la putain puisqu'elle ne semble pas s'adonner à une sexualité dont la seule fin serait le plaisir, même si la clôture du texte suggérer que cela adviendra. Elle veut tout simplement un père pour son enfant : mère et vierge ne sont pas pour elle deux figures conciliables. Elle est donc au départ vierge, puis devient mère, passant de l'une des figures archétypales à l'autre, sans combiner les deux.

En ce qui concerne le roman d'Arcan, il est difficile d'associer le personnage féminin à l'une ou l'autre des figures archétypales. Elle est certes assimilable à la putain par son métier d'escorte, mais en dehors du travail, aucune vie sexuelle et aucune allusion ne sont faites à quelque plaisir sexuel que ce soit, sinon celui des clients. Elle n'est certainement pas mère, son dégoût de sa propre mère rendant impossible chez elle tout désir de le devenir à son tour. Comme il n'y a aucune référence à une sexualité en dehors de son travail, on pourrait même avancer que ce personnage recèle des traits de la vierge – puisque tout plaisir est refoulé - et que par ailleurs, les références à son statut d'étudiante la rapprochent du monde de l'esprit, tout comme la narration elle-même, fait de pures réflexions sur sa condition.



Pour sa part, Sissi dans le roman de Labrèche nous rappelle le personnage d'Arcan dans la mesure où cette dernière a une vie sexuelle très active, mais, par plus que ce dernier, ce n'est le principe de plaisir qui motive cette activité, plutôt justifiée par un besoin psychologique de « se calmer les nerfs ». Dans son cas, la figure de la mère est également mise de côté. Il faudra vérifier s'il est possible de l'associer à la vierge ou à la putain, voire aux deux, bien que ce soient deux figures à première vue inconciliables.

Le profil sémantique des quatre personnages étant dressé afin de détecter si les traits qui les construisent participent tous à définir un seul et même archétype, nous étudierons dans le prochain chapitre la socialisation de ces mêmes personnages.

## **CHAPITRE 2**

### **Socialisation des personnages**

Dans ce chapitre, nous porterons attention à la socialisation des personnages. Il s'agira plus précisément de voir si les auteures justifient le devenir du personnage féminin en regard d'une supposée nature ou plutôt en regard d'une socialisation culturelle, par exemple en leur attribuant une enfance, en mettant en scène les événements qui l'ont façonné. Les romans participent-ils à une conception archétypale et naturalisante (la femme serait naturellement mère *ou* putain *ou* vierge) ou permettent-ils d'envisager les choses de façon plus complexe? Il nous importe donc d'étudier la présence de traits de socialisation des personnages féminins, pour tenter de voir si les auteures justifient les rôles assumés par leur personnage par une quelconque nature ou par un parcours de socialisation, au cours duquel elles auraient tout à la fois incorporé (Lahire) et introjecté (Prokhoris) les codes culturels de la féminité normative – ou archétypale. Cela pourrait se traduire, pense-t-on, par l'inscription textuelle d'une trajectoire, ou alors à travers le discours narratif, qui soit appuie l'idée de Nature (Guillaumin), soit suggère, par l'usage de certains verbes notamment, que les rôles sont inculqués et appris.

Pour chacun des personnages, nous nous pencherons d'abord sur la socialisation en général, pour ensuite nous concentrer, dans un deuxième temps, sur le rôle spécifique de la religion, source de la triade archétypale ici étudiée.

## Socialisation d'Albanie

Dans le cas du roman de Turcotte, aucune allusion n'est faite à l'enfance d'Albanie. Cela n'est pas étonnant puisqu'il s'agit du personnage revêtant le rôle socialement valorisé, celui de la mère : « Dès sa plus tendre enfance, la femme se perçoit comme dévolue à la maternité [...] Ainsi la petite fille [s'y] prépare-t-elle dès sa toute tendre enfance<sup>81</sup>. » Il n'apparaît pas nécessaire de développer sur les raisons ayant poussé Albanie à devenir mère puisque c'est ce que devient toute « bonne » femme dans notre société patriarcale – aucune justification n'est alors nécessaire pour expliquer ce rôle féminin : « Mettre un enfant au monde est manifestement, encore de nos jours, une *conséquence* obligée du fait d'« être femme »<sup>82</sup>. » La socialisation du personnage de mère n'est nullement mentionnée dans le roman, mais Albanie prétend tout de même avoir toujours senti en elle le besoin d'avoir un enfant : « Il y a que je suis une personne accompagnée, grâce à Maria, je suis toujours accompagnée, par elle, par tout ce qui vit. Je l'ai toujours été, j'ai toujours senti cette présence en moi, j'ai toujours eu la conscience de cette force et, maintenant, elle a aussi un nom. » (BCV : 47) Ainsi, elle aurait toujours su qu'elle serait un jour « accompagnée »; cette formule laisse entendre qu'avant elle ne l'était pas, donc qu'elle était seule, tout en suggérant qu'il s'agit là d'un manque. Sans qu'il n'y ait trace de l'introjection des codes culturels dans le texte, le fait de présenter cela comme allant de soi, de ne jamais questionner, suggère qu'il s'agit là d'une chose non-questionnable qui arrive « normalement ». Un seul souvenir de son enfance présent dans le texte nous apprend qu'à l'âge de six ans, Albanie avait deux peurs, soit la peur des souris et celle du Christ (BCV : 110). En effet, elle craignait que ce dernier ne lui chuchote une vocation à l'oreille. Ici, il est sous-entendu que si cette possibilité l'effrayait, c'est

---

<sup>81</sup> E. Antier dans E. Badinter, *Le conflit : la femme et la mère*, Paris, Flammarion, p. 77.

<sup>82</sup> L. Joubert. *L'envers du landau* [...], p. 31.

parce qu'elle l'aurait menée sur la voie de la chasteté, l'éloignant ainsi directement de sa volonté déjà ressentie de devenir mère.

### **Religion dans *Le bruit des choses vivantes***

Outre cette brève allusion à l'enfance d'Albanie, on trouve très peu de références religieuses dans le roman de Turcotte. Cela n'est pas surprenant puisqu'Albanie incarne parfaitement le rôle de la mère, suivant le parcours prescrit, encore aujourd'hui, par la religion : « Certes, il n'y a plus de curés pour culpabiliser les femmes, dans le secret du confessionnal, de ne pas être enceintes [...] mais il existe un consensus social presque tout aussi efficace qui propose la vie familiale comme modèle exclusif à suivre [...] »<sup>83</sup> » La femme ne doit plus nécessairement se conformer aux attentes dictées par la religion en matière d'enfantement de nos jours, la société contemporaine étant plutôt laïque. Toutefois, ces attentes sont celles de la société en général, il s'agit du consensus social auquel fait référence Joubert. Il ne s'avère alors pas nécessaire de justifier la présence d'une mère comme personnage principal dans le roman.

### **Socialisation d'Élie**

Contrairement au roman de Turcotte, plusieurs références sont faites à l'enfance du personnage féminin dans le roman de Bouchard et toutes sont directement en lien avec la religion catholique et à l'éducation religieuse que lui procurait la mère très croyante d'Élie : « Catholique et pratiquante, ma mère nous emmenait dominicalement, mon frère et moi, à la grand-messe où elle priait avec ferveur, les yeux fermés [...] » (WP : 12) Cet enseignement religieux reçu lorsqu'elle était enfant aura des répercussions sur son avenir. Comme le souligne Darmon, les « premières expériences [d'un individu] vont constituer les *filtres* par lesquels [il] va ultérieurement percevoir le monde extérieur et "sélectionner" dans ce qui lui arrive les

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 13.

événements, les personnes où les perceptions qui ne remettent pas en cause la manière dont ses premières expériences l'ont construit<sup>84</sup>. » Ainsi, la thématique religieuse sera très présente dans le ce roman.

### **Religion dans *Whisky et paraboles***

Bien qu'il soit mentionné qu'Élie n'ait jamais ressenti la foi réelle, celle-ci a incorporé ce que sa mère lui a enseigné : « En plus des messes hebdomadaires et fériées, nous avons droit à trois prières quotidiennes avant d'aller au lit [...] Ma mère nous bénissait, nous embrassait et nous pouvions dormir bordés dans la paix du Christ. Comme malgré moi, j'ai poursuivi pendant des années ce rituel sacré [...] » (WP : 12) Malgré qu'elle mette toujours en doute l'existence de Dieu, Élie ne cesse de se référer à la Bible et utilise un vocabulaire religieux, notamment pour décrire ses états d'âme, par exemple : « J'ai le cœur crucifié » (WP : 140). Lorsqu'Élie se retrouve dans sa nouvelle demeure, un « retour inconscient à la foi magique de son enfance s'effectue » (BCV : 13). En effet, elle cherche le réconfort dans une Bible trouvée chez elle : « Répondant à un appel de mes vieilles superstitions, je suis allée chercher la Bible que j'avais croisée [...] et que je n'avais pas osé jeter. Je ne sais pas trop ce que j'y cherchais. Un réconfort, sans doute, mais aussi une réponse, un mot pour bien démarrer ma nouvelle vie [...] » (WP : 13)

Comme nous l'avons déjà vu, le roman débute par la fuite d'Élie qui tente de changer de vie. Or, dès le début, le récit est teinté du discours religieux : « Rouler le chemin de croix à rebours, remonter en Gethsémani, éloigner de mes lèvres la coupe trop bue jusqu'à la lie. Croire, nouvelle Maria<sup>85</sup> indécise, que la poésie de mon pays peut m'offrir un destin. » (WP : 9) Ici, sous le prénom Maria, la figure de la vierge est convoquée. Le parcours d'Élie est donc déjà annoncé

---

<sup>84</sup> M. Darmon. *La socialisation* [...], p. 11.

<sup>85</sup> Ici, l'auteure, en plus de convoquer la figure de la vierge, semble faire allusion à Maria Chapdelaine, autre personnage vivant dans le bois, et dont l'amoureux est mort, et qui se doit de se choisir un mari pour fonder une famille. Celle-ci épousera un homme qu'elle n'aime pas, mais qui est bon et sera un bon père.

par cette comparaison à la vierge Marie; « nouvelle Maria », c'est-à-dire « nouvelle vierge » que celle qui vient de rompre volontairement tout commerce sexuel, même si, bientôt, la maternité fera retour, malgré son souhait de chasteté respecté. De plus, la référence faite à la route de Gethsémani<sup>86</sup> et au chemin de croix constitue la première d'une dizaine d'allusions au lieu où Jésus se trouvait lorsqu'il a été trahi et livré par Judas, tout juste avant la crucifixion. Ainsi est transposé le sentiment de culpabilité qui habite Élie suite à ce qu'elle considère comme une trahison – s'être fait avorter sans en parler à son amoureux, ce qui a conduit celui-ci au suicide. En quête de rédemption<sup>87</sup>, voulant « remonter » cette route, elle doit revenir en arrière, avant la trahison, donc retrouver une virginité, fut-elle symbolique. La rédemption, elle la trouvera auprès d'Agnès qui lui permettra de combiner la maternité à la virginité.

Le passé qui est fui dans le récit et qui motive toutes les actions et le discours du personnage féminin est lié à son refus d'être mère. C'est pourquoi elle pourra réparer sa faute en devenant mère adoptive. Agnès représente l'innocence, la pureté, la naïveté enfantine et la victimisation d'une mère violente, autant de caractéristiques attribuées à l'agneau de Dieu auquel elle est comparée : « Son visage torturé, ses yeux fermés dur et sec et cette humiliation qu'elle endure comme un cilice. L'agneau portant les péchés du monde. » (WP : 41) Son nom, d'ailleurs, rappelle constamment cette assimilation. Pour racheter sa faute, Élie<sup>88</sup> ne doit pas reproduire la trahison en abandonnant Agnès : « Orpheline et Agnès de Dieu, elle secoue devant moi sa couronne d'épines enfoncée jusqu'au cœur. Flagellée d'abandons, crucifiée de silences, elle me demande de ne pas la renier une troisième fois. Et je sais très bien qu'elle m'indique du même coup le chemin de mon Gethsémani. » (WP : 112) Encore une fois, un rapprochement est fait

---

<sup>86</sup> Gethsémani est, selon le récit biblique, le jardin où Jésus se trouvait lorsqu'il a été livré par Judas.

<sup>87</sup> Il est à noter qu'à aucun moment le bien fondé du sentiment de culpabilité d'Élie (causé par le suicide de son amoureux) n'est questionné dans le roman.

<sup>88</sup> Il y a également un personnage biblique qui s'appelle Élie – un prophète.

entre Élie et Judas, le traître, alors qu'Agnès est l'agneau, la victime incarnant la possible rédemption.

Un parallèle est constamment dressé entre la présence d'Agnès et le passé d'Élie. Ainsi, à l'occasion de la messe de minuit, lorsque la petite incarne le rôle d'un ange qui chante, le souvenir de celui qu'Élie a aimé et qu'elle a trahi est inévitable, la mort de ce dernier lui ayant été annoncée dans un télégramme en ces termes : « *Pieds nus dans l'aube. Je danserai demain. Une ultime chorégraphie. Parmi les anges qui chantent*<sup>89</sup>. » (WP : 269) Le premier réflexe d'Élie au moment où elle apprend le rôle que tiendra Agnès dans la chorale – l'ange qui chante – est de fuir, ce rôle lui rappelant directement le passé qu'elle cherche à oublier :

Un ange qui chante.  
La Nativité.  
Un ange qui chante.  
Fuites et silence.  
Un ange qui chante.  
Fuir. Fuir et rouler [...] Toutes mes fuites m'explorent au visage et, baptême de baptême! qui me dira que j'arrive à m'en sortir, que j'arrive à crever les eaux d'une seconde naissance, que j'arrive, Gethsémani, à éloigner la coupe, à me sortir de tant de paraboles qui me condamnent au silence. Un ange qui chante. (WP : 116)

La présence d'Agnès dans sa vie force Élie à affronter les démons de son passé et à y faire face. Elle doit cette fois agir autrement pour obtenir le pardon recherché. La question de la maternité est ramenée par cet ange qui chante, celui-ci lui rappelant directement son passé, en plus d'être relié à la naissance du Christ, l'enfant de la Vierge : « Moi aussi, pécheresse et indigne dans la nef des enfants de Dieu, à regarder la crèche vivante et la Mère portant l'Enfant. L'Enfant voulu de Marie, annoncé par l'ange, chanté par les bergers, enrichi par les Rois mages. Et l'ange roux qui court vers moi en riant. Qui me saute dans les bras [...] » (WP : 130) Comparée à l'enfant de la Vierge, Agnès représente l'enfant désiré, du moins accueilli par Élie. Au contraire, les anges

---

<sup>89</sup> En italiques dans le texte.

qui chantent mentionnés dans le télégramme lui rappellent la culpabilité qu'elle ressent en raison de son non-désir d'être mère. Son passé et son présent s'entrechoquent dans la représentation de la Nativité lors de la messe de minuit, remettant en question encore une fois son désir de jouer un rôle important dans la vie d'Agnès.

D'un point de vue religieux, il est difficile pour Élie d'obtenir le pardon pour sa faute. En effet, selon les fondements du catholicisme, la femme est nécessairement pécheresse puisque tout repose sur le péché originel commis par Ève :

J'ai été élevée dans la religion catholique, dans les péchés véniels, mortels. Le péché originel... D'origine, je suis pécheresse et sans excuse possible; d'origine et de poursuite en vieillesse, j'accumulerai dans la boîte aux remords suite de cruelles petites erreurs, de mauvaises décisions, de parjures, de cachotteries, de silences que j'aurais dû briser, de paroles que j'aurais dû taire, de gestes que j'aurais dû ou ne pas dû avancer. J'ai ma conscience de travers dans la gorge, j'ai le carcan de ma vie scellé sur mon dos [...] (WP : 176)

La femme étant pour ainsi dire condamnée à commettre des péchés selon les religions judéo-chrétiennes, la seule façon pour Élie d'obtenir une rédemption est sans doute de suivre le modèle fortement suggéré par la religion, soit devenir mère tout en restant vierge, comme Marie. Élie doit prendre une place importante dans la vie d'Agnès, celle de mère, de guide : « Je veux aimer encore. Assez pour croire. Devenir un espoir pour quelqu'un. Une foi. Une cathédrale. » (WP : 179) Lorsque cette décision de s'impliquer officiellement dans la vie de la petite est prise, Élie se conforme au modèle proposé par la religion catholique dans laquelle elle a grandi : elle devient mère sans commettre le péché de la chair. Elle peut alors également accepter la présence d'un homme dans sa vie, un homme avec qui elle veut « *prendre le relais de la genèse, pour inscrire [leurs] noms dans la suite.* » (WP : 282, souligné dans le texte)



La fondation de la famille, de la lignée, de la descendance et de l'héritage est très présente dans le roman. Les rôles joués par les personnages secondaires sont très souvent justifiés par ce thème de la famille. Par exemple, Chloé, une amie d'Élie, se suicidera lorsqu'elle apprendra son infertilité, tout comme l'avait fait l'amoureux d'Élie à l'annonce de son avortement. Pour Chloé, rien ne sert de continuer à vivre si elle ne peut avoir d'enfant :

Chloé est revenue vers six heures du matin [...] Elle est arrivée chez moi déchargée d'elle-même. Dépouillée, elle agenouille ses mains nues et son ventre vide [...] "J'ai subi des tests avant Noël, sans en parler à André. Je suis infertile." [...] La tête encore penchée vers le sol, elle murmure, bercée par ses propres bras, que tout est fini. (WP : 169-170)

Par ailleurs, presque au même où il apprend qu'il n'aura pas d'enfant de Chloé, son conjoint André découvre qu'il est orphelin. L'impossibilité pour lui d'établir une filiation justifie la perte du goût de vivre chez Chloé : « "Il voulait des enfants, une famille, une généalogie historique marchant dans le temps [...] Et alors, que me reste-t-il? Entre la genèse émietlée de mon mari et mon infertilité haletante, je n'ai plus d'histoire." » (WP : 184) L'importance de la famille est donc au cœur du récit. La décision du personnage féminin de racheter son « jadis avorté » (WP : 171) en construisant sa propre résurrection (WP : 272) auprès d'Agnès, cette « petite fille salvatrice de huit ans » (WP : 239) est dictée par la religion et la société en général poussant la femme à devenir mère. Même s'il est spécifié qu'elle n'a jamais connu réellement la foi chrétienne, toutes les décisions d'Élie sont guidées par la Bible ou par des dialogues à teneur religieuse – des paraboles, comme le titre l'indique –, avec les autres personnages. Ainsi, qu'elle le veuille ou non, son éducation catholique constitue le filtre à travers lequel elle perçoit le monde.

## Socialisation de Cynthia

Dès la première page de *Putain*, Cynthia, la narratrice, retrace les grandes lignes de son enfance, pour aussitôt établir un lien entre celle-ci et sa décision de devenir putain. Pourtant, son enfance semble avoir été plutôt classique : éducation religieuse, cours de piano : « [...] 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 [...] » (P : 7) Une seule journée de prostitution suffira pour que la jeune femme ait l'impression d'avoir fait cela toute sa vie, comme si elle avait été putain bien avant de l'être réellement, comme si cela faisait partie de sa nature :

Il a été facile de me prostituer car j'ai toujours su que j'appartenais à d'autres, à une communauté qui se chargerait de me trouver un nom, de réguler les entrées et les sorties, de me donner un maître qui me dirait ce que je devais faire et comment, ce que je devais dire et taire, j'ai toujours su être la plus petite, la plus bandante [...]  
(P : 15)

Elle avance que la prostitution était pour elle une voie déjà tracée, elle relie cela à son enfance en faisant allusion à certaines pratiques relevant la socialisation de la bonne fille : « ce n'est pas avec le premier client que je suis devenue putain, non, je l'étais bien avant, dans mon enfance de patinage artistique et de danse à claquettes, je l'étais dans les contes de fées où il fallait être la plus belle [...] » (P : 51-52) Ces pratiques – la danse, le patinage – la constituent en bonne petite fille; mais au cœur de celles-ci se terrent les pressions sociales apprenant aux petites filles à être la plus belle et la plus parfaite, autant d'exigences qui seront les mêmes plus tard dans son métier de putain.

Les souvenirs attribués à l'enfance de la narratrice font surface à tous moments dans le récit : tous les clients pourraient être son père, tous ses gestes ou presque sont expliqués par son

éducation et pourtant, elle dit avoir oublié le « avant » : « Et je n'ai plus le souvenir de ma vie d'avant, 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) Cette oblitération de la « vie d'avant » suggère qu'elle s'est toujours considérée comme une putain. Rien ne précéderait ce statut de prostituée, cette identité aurait toujours fait partie d'elle. Parmi ces souvenirs d'enfance, il y a notamment l'épisode où elle découvre la sexualité. Alors qu'à l'âge de dix ans elle explore sa sexualité avec un garçon du même âge, elle devient « mauvaise » aux yeux de son père et elle « amor[ce] sa décadence vers la putasserie » (P : 85). Si on peut attribuer l'archétype de la putain au personnage de Cynthia, c'est strictement au sens premier du terme qu'on peut le faire, dans la mesure où elle donne du plaisir sexuel aux hommes en échange d'une compensation pécuniaire, car aucune allusion à sa vie sexuelle en dehors du travail n'est faite dans le récit. Il est donc inexact de dire qu'elle jouit d'une sexualité libre dont le seul et unique but serait le plaisir, autre acception de l'archétype de la putain que nous concevons dans ce mémoire, soit une femme immergée dans le sexe, sans pudeur et à la recherche du plaisir de la chair.

L'une des raisons pour laquelle Cynthia se prostitue, c'est pour ne pas devenir comme ses parents; par peur, nous l'avons vu, de devenir une larve comme sa mère : « Ma mère n'aurait jamais fait ça [se prostituer], elle ne s'est prostituée qu'avec un seul homme, mon père, et si moi je baise, c'est pour elle aussi, je baise pour ne pas laisser mon père être seul [...] je baise avec lui à travers tous ces pères qui bandent dans ma direction. » (P : 33) Son désir de plaire aux hommes,

son besoin d'être parfaite, la plus belle, de se plier aux exigences masculines, provient de la peur d'être comme ses parents, un « couple vieillissant »<sup>90</sup> (P : 47):

[I]l [son père] ne baise plus ma mère comme il en baise d'autres, et comment faire autrement, le corps de ma mère va à l'encontre de l'instinct, du viable, il s'amenuise et il s'épaissit en même temps, et ce n'est pas l'arthrite, ni le cancer qui la ronge; ni même la tristesse, mais sa laideur qui s'étend toujours plus, la faisant disparaître derrière ses rougeurs, sa peau qui miroite [...] son air de chienne esseulée. (P : 34-35)

Yannick Resch affirme dans son article « Violence du corps, violence culturelle : *Putain* de Nelly Arcan » qu'« en rejetant sa mère, [Cynthia] fuit la hantise de n'être plus désirable, de reproduire le schéma maternel, celui qui a fait détourner son père du corps de sa mère et plus largement le schéma social<sup>91</sup>. » Cynthia se présente et se définit comme une putain. Mais par-dessus tout, elle se définit comme « la fille d'un père comme n'importe quel père » (P : 108). Ainsi, son père est présent tout au long du roman, à la fois le responsable de sa « putasserie », de l'autorité paternelle (presque divine) et le représentant de tous les clients, « des hommes qui auraient pu être [s]on père » (P : 16) : « que faites-vous ici dans cette chambre à me jeter du sperme au visage alors que vous ne voudriez pas que votre fille en reçoive à son tour [?] » (P : 108) La présence du père ainsi que l'effacement de la mère sont très fortement révélateurs en ce qui a trait à l'étude de l'identité féminine du personnage mis en scène par Arcan : [J]'ai eu trop de ces mères-là [religieuses] et pas assez de la mienne, ma mère qui ne m'appelait pas car elle avait trop à dormir, ma mère qui dans son sommeil a laissé mon père se charger de moi. » (P : 7)

Si elle assimile le discours patriarcal et androcentré, si elle s'inflige autant de contraintes, si elle est une putain, c'est parce qu'elle a été élevée sous la pression d'être une bonne petite fille

---

<sup>90</sup> Bien qu'il soit question du « couple vieillissant » dans le roman, il serait plutôt juste de parler de la « mère, femme vieillissante » puisque cette citation concerne la mère du point de vue du père qui, lui, ne se voit pas vieillir.

<sup>91</sup> Y. Resch. « Violence du corps, violence culturelle : *Putain* de Nelly Arcan », dans D. Marcheix et N. Watteyne, *L'Écriture du corps* [...], p. 182.

parfaite et en raison de la peur d'être comme ses parents. Son père, nous venons de le mentionner, représente l'autorité paternelle qui s'avère presque divine dans le roman. Ainsi, par la présence du père dans le récit, est propagé un discours religieux directement relié à l'enfance de la putain mise en scène dans le roman d'Arcan.

### **Religion dans *Putain***

L'une des toutes premières choses mentionnées dans le roman est l'éducation religieuse qu'a reçue le personnage de Cynthia : « *j'ai reçu une éducation religieuse [...] mes professeurs étaient toutes religieuses, des femmes sèches et exaltées devant le sacrifice qu'elles faisaient de leur vie [...]* » (P : 7, en italiques dans le texte). Les souvenirs présentés de son enfance sont donc directement reliés à la religion ayant participé au processus de socialisation associé au personnage de la putain dans ce roman. La transmission des connaissances de la religion, après avoir été assurée par les sœurs à l'école, sera relayée par le père, dont les propos religieux teinteront tout le récit. Tout comme dans le roman de Bouchard, le personnage féminin apprend dès son enfance la faute originelle commise par Ève condamnant la femme à être pécheresse : « il m'a toutefois mise en garde contre la désobéissance, il m'a appris la témérité des femmes à manger le fruit défendu » (P : 71). Cette idée amène celle d'une quête nécessaire de pardon, comme celle poursuivie par Élie, que tente de lui faire comprendre son père, en lui disant que cela débute par l'idée d'être et de rester une « bonne fille » (P : 72) pour tenter de purger la faute toujours présente chez la femme : « tu dois rester gentille et demander pardon, toujours, pardon à ceux que tu auras offensés, pardon pour avoir menti, volé, tué, pardon pour avoir en toi une tache indélébile, la morsure du serpent [...] » (P : 72)

Bien que ce discours religieux sur l'importance d'être une bonne fille ait été transmis à Cynthia, la façon dont il sera adapté dans les actions de ce personnage n'est certainement pas

celle souhaitée par le père. En effet, il lui arrivera de se rappeler ses cours de catéchèse une fois adulte et de se comparer à Moïse, « l'homme de toutes les vertus chargé de guider l'humanité vers la Terre promise » (P : 110), en transférant ce récit religieux pour l'adapter à la situation de prostitution dans laquelle elle se trouve :

vers cette chambre où j'attends les clients, vers mon lit à moi où tous les peuples se rejoignent [...] où s'agenouille la multitude des hommes qui me désignent de leur queue, moi aussi je suis l'élue et plus encore, je suis cette promesse à l'horizon, enfin le temps de les prendre dans ma bouche et de les renvoyer à leur dieu, le temps qu'ils se ressaisissent et qu'ils retournent à leur vie de penser qu'ils sont uniques et choyés, qu'ils sont dans le droit chemin de ceux qui détiennent la vérité, je pense à Moïse [...] (P : 111)

Le discours religieux inscrit dans le récit par la voix du père semble avoir été compris et intégré par le personnage féminin puisqu'il imprègne son discours et ses actions. Toutefois, au contraire du personnage d'Élie dans le roman de Bouchard qui suit cette voie que lui a dessinée la mère en lui inculquant la religion catholique, le personnage d'Arcan met en opposition les lois de ce discours et son mode de vie : « pendant que sa bouche [celle d'un client] s'écrase sur mon visage, je me laisse aller à la colère de Dieu, à mon père qui ne se doutait pas qu'un jour j'allais devenir putain, que ses histoires me rempliraient la tête que s'étalerait sur moi le fantôme de Moïse » (P : 114). Chose certaine, malgré les ratés, le rapport entre éducation et prostitution caractérise la trajectoire du personnage. Mais cette fois-ci l'inculcation des récits de la Bible ne conduit pas le personnage vers le rôle de la mère, puisqu'il est mentionné à de nombreuses reprises que Cynthia ne veut surtout pas reproduire le modèle créé par sa mère, pas plus qu'il ne la pousse à rester vierge à l'image de la mère du Christ, puisqu'elle se livre au sexe sans honte ni peur.

## Socialisation de Sissi

Le roman de Labrèche se découpe en chapitres présentant en alternance Sissi adulte et Sissi enfant, à différents âges. L'enfance du personnage occupant la moitié du roman relate certains épisodes de sa jeunesse pouvant expliquer la femme qu'elle devient plus tard. Il s'agit d'épisodes précis, directement reliés à l'analyse que la narratrice fait d'elle-même.

La toute première phrase du roman confirme que ce dispositif temporel est au service de l'explication du présent dans la narration : « D'aussi loin que je me rappelle, ma grand-mère m'a toujours raconté des niaiseries. Toutes sortes de niaiseries [...] Oui, vraiment... toutes sortes de niaiseries qui m'ont complètement fucké l'esprit et qui ont fait en sorte que je me sente nulle à chier. C'est pour ça que maintenant j'ai peur de tout [...] » (B : 11) Ce passage souligne la conscience qu'a le personnage des effets des discours sur la socialisation, que la présence de sa grand-mère dans sa vie aura des conséquences sur sa façon d'agir une fois adulte. Cette peur lui venant de sa grand-mère est un thème constamment présent et mettant en relation son enfance et ce qu'elle devient plus tard, notamment en ce qui a trait à son identité sexuelle. Ainsi se poursuit l'extrait cité :

Mais par-dessus tout, ce dont j'ai le plus peur, c'est de ne pas être aimée. Alors, j'ouvre les jambes afin de voir le ciel ou mon petit bout de paradis. J'ouvre les jambes pour oublier qui je suis, j'ouvre les jambes de manière à briller comme une petite étoile. Je m'aime si peu, alors que m'importe d'ouvrir les jambes pour tous ceux qui semblent m'aimer un peu. (B : 12)

Son éducation aura des conséquences directes sur sa façon d'agir avec les hommes, et aussi avec certaines femmes. La sexualité devient ainsi pour Sissi un moyen d'oublier son enfance, de contredire son éducation. Chaque épisode à caractère sexuel du roman est relié à une pensée pour la mère ou la grand-mère de Sissi, l'enfance et la sexualité du personnage étant indissociables

dans ce roman. Ainsi se termine le récit de la scène de masturbation : « Une foule me berce comme ma mère l'a déjà fait. il y a longtemps, dans une vie antérieure. » (B : 52-53)

Dès le premier chapitre, il est précisé que si Sissi aime tant avoir des relations sexuelles avec les hommes, c'est parce que cela lui donne l'impression d'être remplie, de ne plus se sentir vide. Être au lit avec un homme lui permet d'oublier ce vide, de combler les manques : « Durant quelques minutes, le vide de mes vingt-trois années d'existence s'est évanoui, s'est effacé. Plus de vide rempli de cochonneries. Plus de maman folle, plus de peurs, plus de grand-mère qui chiale, plus de tracas. Qu'une bite et moi. » (B : 23) Dès lors, un lien est dressé entre sa famille – soit sa mère folle et sa grand-mère contrôlante – et le fait qu'elle multiplie les rencontres sexuelles. Cette première allusion à sa famille faite dans le premier chapitre est suivie du deuxième chapitre dans lequel Sissi raconte la tentative de suicide de sa mère alors que la narratrice n'a que onze ans et qu'elle préférerait écouter la télévision que de voir sa mère vouloir mourir :

Mais ma mère a décidé d'en finir avec sa vie et celle des autres à ce moment-là. Ma mère, c'est mon empêcheuse de regarder la télé en rond. Ma mère, c'est mes bâtons dans les roues de bicyclette [...] Ma mère, c'est ma cible. Je m'en sers pour sortir mes bibites. Je lance mes coquerelles sur elle [...] Je la recouvre de 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. Niet. No, Non. Je ne suis pas elle. (B : 30-31)

Dans ce premier chapitre portant sur l'enfance de Sissi, la narratrice présente sa grand-mère, sa deuxième mère, celle qui représente l'autorité dans sa vie. Celle-ci lui transmet une vision du monde où les hommes sont des êtres abjects :

Ma grand-mère est comme Dieu. Elle est partout à la fois. Elle est omniprésente. En fait, je devrais dire femniprésente, parce que tout ce qui est homme, elle le réduit en bouillie. Elle dit que les



hommes, tous autant qu'ils sont, sont des salauds qui ne pensent qu'à eux : ils battent les femmes [...] Moi, quand je serai plus vieille, je contredirai ma grand-mère. Je me marierai avec tous les hommes de la terre juste pour la faire chier. (B : 32-33)

La grand-mère déteste tous les hommes, particulièrement ceux qui font partie de la vie de Sissi ou de sa mère. Elle inculque dès l'enfance de la petite la peur très grande de son propre père : « Depuis que j'ai deux ans, ma grand-mère me dit qu'il est méchant et que si je ne suis pas gentille, il va m'emmener avec lui. Trois ans à se faire rentrer ça dans le cerveau, ça cause des dommages, ça cause des séquelles, ça cause des effets secondaires. » (B : 125)

Dès le deuxième chapitre, on peut penser que si Sissi adulte a une sexualité plutôt active avec plusieurs hommes, c'est en réponse directe à son éducation, par peur de devenir comme sa mère, vide de personnalité, ou comme sa grand-mère, autoritaire et détestant les hommes.

Des liens sont tissés tout au long du roman entre le chapitre qui porte sur l'âge adulte et le suivant, portant sur l'enfance de Sissi. Ainsi, tel épisode présentant Sissi adulte est en quelque sorte expliqué par son enfance, on y trouve l'explication de son comportement. Par exemple, le chapitre sept comporte des scènes dans lesquelles Sissi imagine son chum et Saffie – la fille avec qui elle a eu une aventure – ensemble. Elle les imagine tomber amoureux et ainsi ne plus être importante ni pour lui, ni pour elle. Elle fuit chez sa grand-mère, incapable de les voir l'un avec l'autre, les imaginant tous deux parler d'elle, la trouvant aussi folle que sa mère. Juste avant de fuir, elle frappe le miroir avec son épaule, une sorte de cri muet voulant prouver son existence, sa présence :

Je me lance à toute vitesse dans mon grand miroir. Mon grand miroir qui me sert quand je fais l'amour. Mon grand miroir qui témoigne de ma présence pendant que je me fais fourrer. Je brise le miroir en mille morceaux. Mon image disparaît, mais je ne suis toujours pas quelqu'un d'autre. Je suis malheureusement encore moi. Rejetée. Rejetée. Rejetée. Rejetée. Rejetée. Rejetée. (B : 110)

Ce chapitre se termine avec Sissi qui se réfugie chez sa grand-mère. Dans le chapitre qui suit, Sissi a cinq ans et cherche constamment à attirer l'attention des membres de sa famille. Elle envisage le mariage futur de sa mère avec son beau-père et craint d'être oubliée. Pour « alerter la terre entière de sa présence » (B : 117), il lui arrive de courir à toute vitesse et de foncer dans les murs. C'est sa façon de dire : « Heille! Vous autres, je suis là! Occupez-vous de moi! Occupez-vous de moi, avant que je fasse un malheur. » (B : 117) Par peur d'être oubliée des gens qu'elle aime, Sissi hurle sa présence par ce geste brutal, autant lorsqu'elle est enfant que plus tard, devenue adulte.

L'influence de la grand-mère marquera grandement l'avenir de Sissi. Même si, lorsqu'étant enfant, elle considérait ses paroles comme n'étant que des niaiseries, elles auront un impact sur son devenir :

Ça fait tellement longtemps que je suis unie à elle que j'ai désappris à penser, c'est pour cela que les pensées sont des toupies dans ma tête; que j'ai désappris à aimer, c'est pour cela que l'amour s'enfuit entre mes jambes, entre mes cuisses; que j'ai désappris à être. Être. Qu'est-ce que je vais devenir? J'ai été élevée par des ruines. J'ai toujours su que j'étais pauvre, même la nature m'était interdite. Tout comme il m'était interdit de m'oublier. M'oublier. Ça fait des siècles que j'ai perdu ma légèreté, je suis habitée par des kilolitres de tristesse qui coulent aussi entre mes jambes. Je m'enfuis par mon vagin. C'est pour cela que je suis excitée à rien. (B : 143)

Tout en voulant contredire sa grand-mère qui a tenté de lui transmettre sa peur et son dégoût des hommes, elle lui donne en quelque sorte raison puisque cette dernière lui répétait souvent lorsqu'elle était enfant qu'elle n'était qu'une petite débauchée, une vicieuse et une petite cochonne : « Peut-être est-ce parce que je suis une petite cochonne moi aussi? Ça aussi ma grand-mère me l'a souvent dit [...] Une petite cochonne et une petite vicieuse qui ne faisait que déshabiller ses Barbies dans la maison de Cindy. En fait, ma maison de Cindy, c'était un immense bordel. » (B : 76)

Plusieurs allusions sont ainsi faites aux jouets de Sissi. À travers ceux-ci, l'enfant manifeste ses fantasmes et ses projections. Ses désirs d'avoir une vie différente sont exprimés dans les scènes de jeux : « Je construis donc, moi, durant ce temps, de petites maisons avec mes cubes Lego et j'y loge toutes mes familles de bonshommes Fisher Price en imaginant que c'est moi que j'y loge avec ma famille et qu'on parle, qu'on est heureux, qu'on sourit, que ma mère n'est pas malade [...] » (B : 93) Ce souhait d'avoir une maison pour loger sa famille qui serait alors heureuse est également présent dans ses rêves de devenir une vedette :

Je passe des journées devant le miroir à chanter et à danser comme [Elvis]. Je m'imagine que je suis lui, une Big Rock Star, et que tout le monde m'aime et que ma grand-mère me fait tout plein de compliments tellement elle est fière de moi [...] Je gagne plein d'argent et je nous fais construire, à moi et à ma grand-mère et à ma mère, une grande maison pour faire des fêtes de Noël. (B : 95)

Ainsi, de nombreux parallèles sont dressés entre l'éducation de Sissi, la présence de sa grand-mère autoritaire, et sa façon d'agir sexuellement une fois adulte : « Si elle ouvre si souvent les jambes, c'est pour être aimée, elle qui a tant manqué d'affection quand elle était jeune. » (B : 104) C'est dans le but de se sentir nécessaire que la grand-mère aime tout contrôler. Pour sa part, c'est en « baisant » que Sissi se sent nécessaire. (B : 84) Aussi, quand elle danse avec Saffie la première fois qu'elle la revoit après avoir eu une relation sexuelle avec elle, elle qualifie cela de « jeu de petites filles » (P : 105). Dans des moments comme ceux passés avec Saffie, Sissi se sent constamment en présence d'une petite fille blonde qui lui fait peur : « Mes nerfs vont craquer. C'est que j'ai vu une autre fille blonde dans la chambre. Mais une plus petite. J'ai vu une petite fille blonde passer dans la chambre d'hôtel. Trois filles dans une chambre d'hôtel, c'est trop. C'est trop pour moi. Je vais me lever et me sauver d'ici. » (B : 84) On peut certainement voir, dans cette petite fille, la projection d'elle-même enfant. Lorsqu'elle tente à tout prix de remplir le vide en elle pour ne pas devenir comme sa mère, Sissi est hantée par son enfance et a peur. Elle

doit vivre des expériences sexuelles pour se sentir nécessaire, mais panique à cette même idée : « Saffie expérimente la vie sur moi [...] [t]andis que moi, c'est le bordel dans mes sentiments. Je me défais et me refais au fur et à mesure que mes histoires se déroulent. Je suis une fille de cirque sur un fil d'argent, sans filet, sur le bord de tomber. » (B : 85) Il y a constamment des liens qui rattachent l'enfance du personnage à sa sexualité une fois adulte, que ce soit par la description complète de souvenirs précis de son enfance, par des références ou des comparaisons faites envers sa mère et sa grand-mère, ou par la présence de la petite fille blonde auprès d'elle dans certains moments révélateurs du roman.

### **Religion dans *Borderline***

En ce qui concerne la présence d'éléments religieux dans le roman de Labrèche, ils sont peu nombreux et ne sont pas en lien avec l'association du personnage à l'un ou l'autre des archétypes féminins. Ni la mère ni la grand-mère n'intègre de propos religieux dans l'éducation de la petite Sissi, donc les comportements du personnage une fois adulte ne sont pas expliqués par des référents religieux.

\*\*\*

En ce qui a trait aux processus de socialisation, il apparaît qu'ils sont présents dans l'appareil narratif mettant en scène des personnages de putain. Dans *Le bruit des choses vivantes* qui met de l'avant un personnage de mère, tout se passe comme si la pulsion maternelle était simplement naturelle car on sait qu'il s'agit d'un rôle encore socialement valorisé de nos jours<sup>92</sup>. À l'opposé, dans les autofictions d'Arcan et de Labrèche où le rôle maternel est complètement absent et où l'accent est mis sur la vie sexuelle des personnages, l'enfance des protagonistes occupe une très grande place, justifiant leurs actions une fois adultes. Dans le cas du roman de

---

<sup>92</sup> L. Joubert. *L'envers du landau* [...]

Bouchard, c'est principalement sur des références à la religion que s'appuient les décisions prises par la protagoniste concernant les rôles sociaux auxquels elle doit se conformer. C'est donc davantage en regard des rôles stigmatisés que la socialisation est convoquée pour justifier une identité, alors que la religion permet de valoriser le rôle de la mère ou de la vierge tout en faisant ressortir « l'écart » du droit chemin de la prostituée.

L'étude des processus de socialisation présents dans les quatre romans de notre corpus ne nous permet pas d'identifier la cohabitation de plus d'un rôle féminin chez les protagonistes. L'analyse des lieux dans le prochain chapitre nous permettra peut-être de débusquer la présence de plus d'un rôle archétypal dans chacun des romans.

### CHAPITRE 3 Espaces et corps

Dans ce troisième chapitre, nous analyserons les lieux dans les quatre romans de notre corpus afin de savoir si ces derniers sont révélateurs des rôles féminins associés à chacun des personnages : « Outre [la] fonction d'ordre représentatif, la topographie est [...] étroitement liée à la composante actantielle du récit : aux individus qui habitent l'espace représenté, qui se déplacent, qui rêvent de se déplacer, qui refusent de se déplacer de façon à réaliser leur quête<sup>93</sup>. » Dans l'imaginaire collectif, la mère est associée à l'espace privé, à la sphère domestique, alors que la putain est associée aux espaces publics – les bars ou les rues – ou alors à l'espace mythique qu'est le bordel. En ce qui concerne la vierge, elle est symboliquement associée à des lieux fermés, suggérant l'ascèse, comme des églises ou des couvents, ou des lieux réservés à l'intellect, comme les salles de classe ou les bibliothèques. S'il s'avère que les personnages soient composites, la configuration des figures spatiales devrait être complexe. La description des lieux nous permettra d'identifier si les lieux représentés dans chacun des romans correspondent aux différents rôles féminins qui y sont figurés et si, éventuellement, ces représentations relaient les schémas traditionnels ou s'ils configurent de nouvelles associations. L'investissement des lieux par les personnages sera un élément important de l'analyse; nous nous intéresserons notamment à la dynamique d'appropriation de l'espace. L'agencement et la configuration des lieux ainsi que la présence et l'évolution des protagonistes en ces différents endroits permettent-ils d'identifier plus d'une figure archétypale chez un même personnage? La mère peut-elle évoluer à l'extérieur de la

---

<sup>93</sup> J. Leblanc. « Langage de l'espace et sexuation dans les journaux de Nicole Brossard », dans L. Dupré, J. Lintvelt et J. M. Paterson, *Sexuation [...]*, p. 69.

sphère privée? La putain investit-elle des lieux n'étant pas associés à l'échange prostitutionnel? La vierge fréquente-t-elle strictement des lieux associés à la chasteté?

Dans l'étude des lieux, il faut s'attarder à la façon dont les personnages les habitent, les investissent. On peut alors parler d'« espace vécu » ou de « perception de l'espace » : « qui n'est jamais que le reflet, le produit d'une expérience individuelle et, dans bien des cas, d'une tentative d'agir sur le monde : toute notion de cette espèce recèle, à y regarder de plus près, la volonté de s'adapter au milieu physique, et, au-delà, de se l'approprier (Weisgerber, 1978 : 11)<sup>94</sup>. » La quête de soi d'un personnage étant directement liée à sa façon d'habiter son environnement, éventuellement de se l'approprier, toute expérience de l'espace permettrait la construction du « je » : « les individus [...] explorent un espace qu'ils modèlent à leur image; en retour, ils se voient modelés par lui<sup>95</sup>. »

Westphal soutient l'importance de tenir compte du corps lorsqu'on étudie l'espace : « L'espace gravite autour du corps, de même que le corps se situe dans l'espace. Le corps donne à l'environnement une consistance spatio-temporelle, il confère surtout une mesure au monde et tente de lui imprimer un rythme, le sien, qui scande ensuite le travail de la représentation<sup>96</sup>. » Il nous importera donc également dans ce chapitre d'étudier les corps des personnages principaux puisque l'usage du corps et les rôles féminins sont étroitement liés aux espaces habités par ces femmes : « [L]'hypothèse du corps comme construction sociale implique de penser [...] le corps comme l'objet, l'enjeu et le produit de la socialisation qui ferait ainsi du corps à la fois le lieu de la représentation des individus, mais aussi des identités sexuées et sociales.<sup>97</sup> » Les corps

---

<sup>94</sup> C. Lahaie. *Ces mondes [...]*, p. 32.

<sup>95</sup> *Idem*.

<sup>96</sup> B. Westphal. *La géocritique : Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 109.

<sup>97</sup> C. Detrez.. *La construction [...]*, p. 18.

représentés dans les différents espaces sont-ils dessinés de façon univoque quant au statut symbolique convoqué?

### **Les lieux dans *Le bruit des choses vivantes***

Puisque le personnage d'Albanie représente, a priori, la mère, on peut s'attendre à ce qu'elle soit dépeinte majoritairement dans des lieux appartenant au privé, à la sphère domestique. Les figures spatiales mises en place dans le roman de Turcotte semblent en effet être principalement des endroits consacrés à la relation mère-fille qui motive tout le récit. Que ce soit dans des lieux concrets – la maison, la bibliothèque – ou imaginaires – la mémoire, le sourire de l'enfant, des maisons dessinées ou rêvées –, Albanie est présentée positivement lorsqu'elle se trouve dans un endroit où elle peut entièrement se consacrer à son enfant, principalement la maison familiale : « Dans ce roman de l'espace psychique en métamorphose, par où sont filtrés les événements extérieurs, la maison constitue la toile de fond devant laquelle le lecteur prend connaissance de la relation symbiotique entre la bibliothécaire Albanie et sa fille Maria<sup>98</sup>. »

#### **Lieux concrets pour Albanie et Maria**

Des lieux principaux structurent l'espace du roman : la maison, puis la bibliothèque. La maison d'Albanie est le théâtre des scènes familiales. « Confronté[e] à l'effritement [causé par la rupture avec le père de Maria] [...] l[a] protagonist[e] se cré[e] des lieux de refuge, s'incorpor[e] elle[e]-mêm[e] au lieu traditionnel de la féminité, à savoir la maison<sup>99</sup>. » La jeune femme incarne le rôle de la mère de Maria, sa seule enfant, mais il est très tôt mentionné dans la narration qu'elle aurait voulu une famille plus nombreuse, ce qui aurait marqué différemment son foyer : « Je voulais, pour Maria, une sœur ou un frère, au moins, que l'enfance, et tout ce qui vient avec, soit installée pour longtemps et de façon anarchique dans la maison. » (BCV:22) La maison est donc

---

<sup>98</sup> A. Oberhuber. « Le gynécée urbain d'Élise Turcotte », dans *Espaces* [...], p. 42-43.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 42.



un lieu imprégné de la symbolique familiale. Lorsqu'il est question de « travaux » à faire dans la maison, il s'agit par exemple de faire un gâteau (BCV: 38), des tartes ou de la compote (BCV: 30). On associe généralement, de façon stéréotypée, la femme à la cuisine et aux tâches domestiques. Dans le roman de Turcotte, le temps que passe Albanie avec Maria est entièrement consacré aux activités amusantes qu'elles peuvent faire ensemble et non à l'entretien ménager. Ainsi, il arrive que les assiettes sales restent sur la table toute la nuit (BCV: 42), que des piles des vêtements soient laissées partout dans la maison (BCV: 78) et que les journaux s'accumulent sur la plancher par manque de temps pour les lire (BCV: 117). Les quelques moments dans le roman où la mère se consacre aux tâches ménagères sont rendus possibles par l'absence de l'enfant; Albanie cherche alors à meubler le vide laissé par les séjours de Maria chez son père : « Je range tous les jouets dans la chambre de Maria. Je fais des gestes inutiles. Il n'y a plus rien à faire. / Le soir tombe. / J'entends parfaitement le silence dans la maison. » (BCV: 44) Ce silence, mentionné à plus d'une occasion, souligne le manque que crée l'absence de l'enfant dans cette maison où Albanie rêve d'anarchie enfantine. Les descriptions données de la maison font quelques fois référence au désordre qui peut y régner, traduisant la présence de jeux d'enfants, ce qui rend Albanie heureuse dans un univers leur appartement à toutes les deux, la mère et la fille : « Voici les planètes qui gravitent autour de nous : quelques maisons en pierres rouges [...] un étal de fruits et de légumes, un garage Fisher-Price, un atlas géant, une poupée [...] des livres [...] une pile de vêtements, un cahier de rêves. » (BCV: 147) Leur espace se construit donc d'éléments reliés à l'enfance, notamment de jouets. La maison sert entièrement à bâtir un univers de rêve qui leur appartient, rêve qui s'éteint lorsque Maria quitte la maison maternelle pour aller chez son père. Alors, Albanie « allume toutes les lumières, [elle] fai[t] le tour des cinq pièces, salon, chambre, chambre, cuisine, salle à manger. Cinq pièces qui reprennent leur fonction principale

quand Maria n'est pas là. » (BCV: 45) Quand Maria est présente, la maison tout entière est le théâtre de leur amour, créant un univers leur appartenant à elles seules et non seulement une maison qui serait strictement une habitation, impersonnelle.

Si le désordre ne dérange pas Albanie, c'est parce qu'il traduit la présence de l'enfant dans la maison. Le souvenir relatant son aventure avec un homme marié est connoté négativement, puisque si le désordre représente la présence d'un enfant, l'ordre en proposerait l'absence :

Je m'étais levée au milieu de la nuit pour tenter d'en savoir plus long sur les fantômes de la maison. J'avais ouvert tous les placards et les garde-robes. Tout était si bien placé [...] Tout cela me fixait, moi qui, même la nuit, avais l'air d'une tache sur le mur. J'avais soudainement compris que ce qu'il désirait en moi ne prendrait jamais le dessus. Cette nuit-là, les tiroirs et les vêtements étaient des signes, une sorte de cauchemars par-dessus d'autres cauchemars. (BCV: 36)

Cet ordre dans la maison de son amant signifie donc l'absence d'enfant, ce qui ne correspond pas du tout à la vie pour laquelle Albanie s'est toujours sentie destinée. Le négatif de ce souvenir est associé à l'éventualité d'une maison sans enfant. Albanie concède à s'approprier l'espace domestique pour autant que ce soit pour y imprégner son amour de mère qui se traduira par le manque d'ordre et la présence de jouets partout.

Albanie fréquente d'autres lieux concrets que la maison familiale. Il y a la bibliothèque, l'endroit où elle doit travailler pour gagner sa vie. Comme nous l'avons mentionné précédemment, cet endroit ne lui plait pas particulièrement : « Mes raisons de vivre à moi se trouvent n'importe où sauf ici. » (BCV: 154) Cependant, contrainte d'y passer de nombreuses heures, elle parvient à consacrer toutes ses pensées à son enfant pendant qu'elle replace machinalement des livres dans les rayons. Bien que Maria ne soit pas physiquement présente à la bibliothèque (à l'exception des jours où Albanie refuse de la laisser à la garderie et l'emmène avec elle au travail pour ne pas passer une journée loin d'elle), elle l'est complètement dans les pensées

de la mère. Pendant qu'Albanie est à la bibliothèque, Maria, elle, fréquente la garderie. Ne pouvant être ensemble en ce lieu, elles vivent la dislocation de la dyade mère-fille : « Chaque matin, les jours de garderie, tout se défait, les choses ne tiennent plus ensemble. » (BCV: 41) À un certain moment, Albanie, qui se trouve à la maison, aperçoit Maria. Celle-ci marche dans la rue avec son groupe de la garderie. La mère ne reconnaît pas sa fille à ce moment, puisqu'elle ne correspond plus à une partie de la dyade qu'elles forment : « Ce qui est vraiment étrange, c'est que je ne m'en sois pas rendu compte tout de suite. Comme si ça ne pouvait pas être ma fille, une petite étrangère, en dehors de la maison, et, surtout, en dehors de moi. » (BCV: 101)

### **Lieux imaginaires et clos pour Albanie et Maria**

En plus des lieux concrets que fréquentent la mère et la fille, plusieurs lieux imaginaires ou intérieurs sont dépeints dans le roman, permettant à leur amour de grandir tout en le protégeant du monde extérieur : « Je me rendors dans mon lit. Je pense : voici encore une journée, la journée d'Albanie et de Maria. Si on regarde de près, cela veut dire que l'espace où nous sommes deux, Maria et moi, doit commencer à durer. Il doit durer dans nos têtes et dans nos rêves car c'est là que tout va se mettre à bouger. » (BCV: 20) La répétition du verbe « devoir » montre qu'il est impératif pour la narratrice de conserver en elle (et en Maria) tous les moments qu'elles passent ensemble, puisque cela ne sera pas éternel. La petite grandira nécessairement, aussi tous les souvenirs doivent être gravés pour ne pas être oubliés : « Les objets tourment et volent pour nous. Avec eux, et avec notre cœur, nous bâtissons la mémoire. » (BCV: 69)

Le sourire de Maria est tellement important pour Albanie qui cherche constamment à rendre son enfant heureuse qu'il en devient matérialisé, comme une figure spatiale pouvant procurer un réconfort : « Je me suis vue à cet instant entrer dans le sourire de Maria. Sa présence n'arrête pas de me faire signe et c'est ainsi qu'elle trouve toujours le moyen de tout arranger. »

(BCV: 72) Tout comme le sourire, la tristesse de Maria se matérialise et prend la forme d'un lieu. À la veille de se quitter pour la journée, Albanie est « dans la peine de Maria et dans cette peine tout est immense » : « Le matin, c'est la folie, vite, dépêche-toi, vite je t'aime, vite, Maria, ne pleure pas. À la fin, c'est moi qui pleure le plus. » (BCV: 58) Les états d'âme de la petite ont un si grand impact sur ceux de la mère qu'ils en deviennent une figure où se loge Albanie, pour les partager complètement avec Maria. La mémoire qu'elles se construisent, le sourire de l'enfant ainsi que sa tristesse sont des lieux qui accueillent leur symbiose.

Cet amour pour son enfant prend énormément de place dans la vie de la mère, au point qu'elle craint plus que tout de voir ce bonheur disparaître. Ainsi, de nombreux lieux imaginaires qui permettent de figurer cette peur sont créés dans la construction du récit : « Maria a rebâti toute une ville. Moi, je construis une tour autour d'elle, je mets des barreaux à sa fenêtre. » (BCV : 23) Que ce soit dans les rêves ou dans les jeux, des éléments sont toujours ajoutés pour protéger – enfermer (?) – Maria. Un grand cahier permet à Albanie et à la petite fille de consigner tous leurs rêves. Sur la couverture se trouve un dessin fait par la mère. Celui-ci figure une maison symbolisant encore une fois la peur qui ne la quitte jamais : « C'est une maison avec deux étages et, entre les deux, un escalier juste pour nous deux. Les chambres sont en haut : nous sommes protégées. » (BCV: 61) Et de quoi doivent-elles être protégées? D'un autre lieu imaginaire, apparemment, où quelqu'un garderait sa fille : « Au fond de mon amour, il y a toujours ce précipice : une terre cachée où l'on m'enlève Maria. » (BCV: 23). Ainsi, en étant seules toutes les deux dans une maison, personne ne vient s'interposer dans leur relation et ne peut enlever l'enfant à la mère. En raison de cette peur constante d'un danger de disparition, Albanie doit créer des refuges imaginaires, comme une maison dessinée sur un cahier de rêves. Construire la mémoire, entrer dans le sourire ou la peine de Maria, créer un univers protégé dans un cahier – une maison,

voilà des lieux imaginaires ou intérieurs que le protagoniste fréquente et habite tout au long du récit. Tous ceux-là, on le voit, sont destinés à les garder unies.

### **Lieux non destinés à la relation mère-fille**

Il arrive qu'Albanie soit mise en scène dans des lieux n'étant pas reliés à Maria. Ainsi, elle va au bar avec son amie Jeanne. Comme elle y rencontre parfois des hommes, on pourrait croire que la figure de la putain se superpose, en ces occasions, à celle de la mère : « je l'embrasse avec ma bouche et tout ce qu'il y a autour, subitement » (BCV: 26). Cependant, cela n'aboutit jamais car Maria est toujours convoquée dans la scène : « Plus tard [...] je m'entends dire à cet homme deux ou trois petites choses définitives [...] ce que Maria appelle les formes de la vie [...] Je dis voilà ce que nous sommes sur cette terre. » (BCV: 26) La vision de Maria est accolée à la sienne pour parler à un homme qu'elle embrasse dans un bar. Cela permet d'informer celui-ci de la présence irrémédiable de Maria dans sa vie et, par le fait même, du peu de place qui s'y trouve pour un homme. Dans le taxi, transition entre le bar et la maison, Albanie s'interroge : « Est-ce que Maria dort? / Est-ce qu'elle respire? / Est-ce qu'elle est prise dans un rêve difficile? » (BCV: 27) Ainsi, lorsqu'elle se trouve dans un autre lieu que celui réservé à la relation mère-fille, elle ne l'investit pas, ne se l'approprie pas puisqu'elle ne sait pas comment les habiter : « Au bar. / Les choses murmurent autour de moi, les bouteilles, le miroir, je n'entends pas ce que dit Jeanne, mon bracelet parle, je ne sais pas comment être là. » (BCV: 25) Pour s'y sentir à l'aise, elle doit ramener Maria, en pensée ou dans son discours. La maison est préférée à tous les endroits publics fréquentés par elle et Jeanne, par exemple ce moment où elles sont dans un café : « C'est encore le même malaise. Encore cette impression de ne pas être à la bonne place. Envie de retourner chez moi, de m'asseoir dans le salon, de rassembler les morceaux éparpillés d'un casse-tête de Maria. » (BCV: 86). Peu importe où elles se trouvent, elles « finiss[ent] immanquablement par

parler de Gabriel [le fils de Jeanne] et de Maria et si quelqu'un [les] regarde, [elles] ne [s'en] aperçoivent même pas. » (BCV:108)

Il arrivera qu'un homme rencontré dans un bar, Alexandre, entre dans la maison habituellement destinée à loger l'amour de la mère pour son enfant. L'espace qui les entoure est mis à contribution pour traduire l'état dans lequel se retrouve Albanie en réagissant négativement à cette intrusion d'un homme dans leur univers : « C'est le troisième jour et il défait ma ceinture. L'espace de la maison rétrécit tout d'un coup [...] » (BCV: 29) Il ne semble pas y avoir de place dans cette maison pour abriter un autre amour que celui d'une mère pour sa fille. Les rapprochements avec un homme semblent plus faciles lorsqu'ils se déroulent à l'extérieur de la maison : « Dès que nous sommes dans la rue, Alexandre me prend par la taille. Il m'embrasse. Je suis dehors. » (BCV: 45) La maison est identifiée et consacrée à la relation mère-fille. Les démonstrations amoureuses sont donc acceptables pour Albanie hors de cet endroit; la narration insiste : « dehors ». Il en va de même lorsqu'ils sont au restaurant : « On peut comprendre ceci : un homme et une femme sont ensemble au restaurant [...] La gêne est absente dans l'air [...] Heureusement, ici, on peut parler sans cesse, il y a plein d'anecdotes. » (BCV: 46) « Ici », dans cet autre espace, la relation amant-amante peut être envisagée. Ce « ici » bien encadré dans la phrase, souligne qu'il n'en est pas de même « là », à la maison. Malgré la conversation possible au restaurant, loin de la maison, Maria y est rapidement intégrée, faisant en sorte que « l'amour ne se rend[e] pas jusqu'ici. » (BCV : 46) Leur aventure est vouée à l'échec puisqu'elle mène Albanie « trop loin [d'elle-même] et de Maria. » (LBCV: 29) Alexandre doit alors admettre « qu'il n'y a pas de place, ni pour lui ni pour personne dans cet amour. Il y a cet amour et trop de solitude autour. » (BCV: 47) L'amour d'Albanie pour Maria est un lieu clos que la mère n'est pas prête à partager. Alexandre se trouve donc « en dehors parce que ce n'est pas son enfant. » (BCV: 46)

Si une relation semble possible entre Albanie et Pierre, c'est que ce dernier sait laisser la place à la relation unissant celle qu'il aime à son enfant : « Il sait maintenant qu'il restera toujours une minuscule Albanie assise au milieu de la chambre de Maria [...] Quand Maria est prête à se coucher, il m'attend dans le salon et ne se mêle pas de notre vie. » (BCV: 215) Ainsi, si un homme réussit à entrer dans la vie d'Albanie, c'est parce qu'il sait rester à l'écart de l'univers bâti entre la mère et la fille meublant l'espace de la maison qu'il ne pourra lui-même jamais habiter complètement. Albanie évolue dans divers lieux mais ne s'approprie réellement que ceux qu'elle peut partager avec sa fille. Si Maria est absente d'un espace qu'elle doit fréquenter, la petite est rapidement ramenée, en pensées et en paroles. Albanie est présentée comme étant très à l'aise dans sa maison marquée par le désordre heureux causé par la présence d'un enfant alors qu'elle ne sait pas comment habiter les lieux publics, éprouvant une constante impression de ne pas être à la bonne place. L'étude des lieux dans le roman de Turcotte confirme la prédominance de l'archétype de la mère et de son caractère exclusif, notamment en dépit de la bibliothèque, dont le rôle ici semble davantage celui de consolider l'impossibilité de jouir du corps plus que celui d'affirmer l'intellect, puisque aucune activité intellectuelle n'y est décrite ou valorisée.

## **Les lieux dans *Whisky et paraboles***

### **Chalet d'Élie, promesse de solitude**

En décidant de fuir le passé et d'entreprendre une nouvelle vie, l'héroïne de Bouchard quitte tout pour s'établir dans un endroit qui lui est totalement inconnu. Comme la religion occupe une place importante dans le récit, la fuite d'Élie est basée sur des référents à caractère religieux : « J'ai erré des jours et des jours orientant mon repentir sur les clochers paroissiaux. » (WP : 9) Le but de cette quête est de trouver un endroit isolé, où elle pourrait être seule afin de faire le point sur l'étape de sa vie qu'elle veut laisser derrière elle : « Du monde, tellement de monde que je me

sentais de trop. Dans tous les coins, il y avait de ces touristes urbains et braillards [...] » (WP : 9)  
Ces endroits parsemant sa route sont nommés : « Saint-Ferréol-les-Neiges, Saint-Aimée-des-Lacs, Cap-à-l'Aigle, Port au persil [...] Saint-Jean-Port-Joli, Rivière-du-Loup, Cap-Chat, Pasbépiac » (WP : 9), mais l'endroit où la narratrice arrêtera son parcours pour s'établir, quant à lui, ne l'est jamais; rappelons ce passage déjà partiellement cité :

Quittant le fleuve, j'ai bifurqué sur la route des chantiers et des forêts où s'écarter et j'ai fini par aboutir ici. Comme dans tous les villages jetés au hasard, on y retrouve l'essentielle trinité permettant de survivre au néant : un dépanneur, un bar, une église. Une croix de chemin, une affiche de maison à vendre derrière laquelle s'étire une allée de terre qui s'enfonce dans le bois. Ça ne promettait rien et c'est pour ça que j'ai su que. (WP : 10)

L'attrait de cet endroit aux yeux d'Élie réside dans le relatif isolement promettant la possibilité de solitude : « J'ai suivi la voie étroite, j'ai descendu la grande côte et trouvé un torrent de pierres, un lac d'algues et des cabanes bien cachées qui s'ignorent le plus possible en regardant chacune de son côté [...] et, juste en face du lac, deux chalets qui se tournent le dos. » (WP : 10) La description qui est donnée de l'un des chalets, celui qui deviendra le sien, annonce dès l'incipit les thématiques majeures qui seront abordées dans le récit, soit la famille et la religion : « À travers le rideau déchiré, j'ai épié l'intérieur : au centre de la cuisine [...] Au mur, un bricolage d'enfant servant de calendrier périmé et des assiettes décoratives en cuivre terni illustrant des scènes bibliques. » (WP : 10-11) D'un simple coup d'œil par la fenêtre, la narratrice est en mesure de saisir la dimension familiale associée à ce lieu qui deviendra sa demeure. Tous les choix et décisions que la narratrice prendra seront guidés par une réflexion religieuse et le bonheur sera amené en ce lieu par la présence de la petite Agnès qui permettra éventuellement la fondation d'une famille dans le chalet. Il n'est donc pas anodin que les éléments du décor décrits dès le



début du roman focalisent sur les bricolages d'enfants et les scènes bibliques dans les assiettes décoratives.

Un autre élément positif associé à la découverte du chalet réside dans les souvenirs venant avec celui-ci au moment de l'achat : « J'ai une maison et des souvenirs neufs. Il ne me reste qu'à traverser le silence. » (WP : 11) Le chalet venant avec son propre passé, c'est l'idéal pour l'héroïne cherchant à oublier ou à renier le sien. Le fait qu'il soit habité par « un silence à traverser » peut être associé, comme c'est le cas dans le roman de Turcotte, à l'absence d'enfant, mais comme le décor mis en place l'annonce, Agnès fera bientôt son entrée en scène et en fera « un petit chalet heureux » (WP : 52).

### **Maison d'Élie, lieu d'accueil**

À son arrivée, Élie modèle son espace selon ses besoins :

J'ai sorti de leur engourdissement la cuisine, le salon, la salle de bain et une des deux chambres à coucher. J'ai empilé une tonne de meubles inutiles et bancals dans l'autre chambre dont j'ai calfeutré la porte pour éviter que la poussière ne rampe jusqu'ailleurs [...] j'ai également fermé [l]e grenier et barricadé l'escalier qui y conduit avec une tonne de livres [...] (WP : 15-16)

À ce moment, Élie n'a pas besoin de la deuxième chambre ni du grenier. Toutefois, cela changera avec la venue d'Agnès et éventuellement celle du conteur également. La chambre sera réouverte pour devenir celle d'Agnès, un endroit pour la protéger de sa mère violente, adaptée pour y faire les devoirs et propice aux moments heureux. Avant cela, l'installation d'Élie dans ce lieu devait lui permettre de trouver la solitude recherchée partout sur les routes du Québec. Pour réellement profiter de cette solitude, Élie ne sort jamais le jour, évitant de rencontrer les voisins. Elle ne va au bar du village qu'une fois par semaine, choisissant sciemment le lundi soir, alors que l'endroit est désert. Elle peut alors consommer à sa guise sa solitude, son désarroi et son abandon (WP : 19). Cet isolement changera cependant lors de l'irruption d'Agnès. Afin de compenser le peu

d'implication de la mère dans la vie de la petite, Élie emmène cette dernière acheter tout le nécessaire pour une rentrée scolaire : « Nous sommes descendues en ville et là, on s'est offert la pire orgie de magasinage de sa vie beaucoup trop longue [...] Nous sommes passées au resto comme des reines [...] » (WP : 50) L'enfant joue donc un rôle important dans le récit, provoquant du changement dans les actions posées par la personnage principal, tout comme elle suscitera, éventuellement, un changement du rôle féminin incarné par Élie en devenant sa fille adoptive.

Le chalet, lieu où évolue principalement Élie, et tout ce qui l'entoure, notamment le paysage, est décrit de façon tantôt positive, tantôt négative, variant selon la présence ou l'absence d'Agnès à l'intérieur de ce lieu :

Ici, il fait un ciel extraordinaire depuis si longtemps que seuls les  
vieux se souviennent de la couleur de la pluie.  
Ici, les essences odorantes des arbres ploient souverainement dans  
le vent.  
Ici, le tournoiement sonore des oies reprenant leur long périple vers  
les cieux du Sud nous étourdit.  
Ici, le vent d'automne soulève les couleurs d'arbres, se roule dans  
l'herbe et chavire les cuisses frissonnantes des femmes en jupe.  
Ici, tout se mêle en un vif éclat de gaieté verte.  
Ici, les moustiques se sont enfouis déjà dans les glaises hivernales,  
alors que le soleil nous conte encore fleurette.  
Ici, les aurores boréales supplient les étoiles de leur laisser un peu  
de nuit pour une dernière valse.  
Ici, les fleurs refusent de faner.  
La petite est encore ici.  
(WP : 86)

Cette longue description de la nature entourant le chalet, teintée de lyrisme, annonce la présence d'Agnès qui devient de plus en plus fréquente. La phrase suivante est, pour sa part, plutôt négative, et signale l'absence de la petite : « Le ciel est noir comme un rond de poêle et l'orage n'arrive pas. La mère d'Agnès est passée [la] chercher [...] hier et c'est un bouquet de tresses en pleurs qui a marché dans le sentier. » (WP : 86) Bien qu'initialement, la relation entre Élie et Agnès est décrite comme n'étant pas souhaitée (WP : 21), la description des lieux est imprégnée

positivement par la présence de celle-ci. Aussi, comme il est suggéré à plusieurs reprises qu'Élie ne veut pas d'enfant, celle-ci s'imagine, la première fois où l'intervenante sociale d'Agnès l'approche pour lui parler, prendre la fuite : « J'étais tellement sans voix que. Je ne suis pas allée plus loin ni dans ma tête ni ailleurs, mais je pense que la terre s'est mise à trembler. J'ai eu si peur que je suis partie en courant. j'ai sauté la barrière, galopé jusqu'à la voiture et j'ai roulé en trombe vers la maison où j'ai tout fermé à double tour. » (WP : 62) Le simple fait d'être questionnée sur le rôle qu'elle joue auprès de l'enfant cause cette réaction de fuite. Cela dit, elle s'imaginera à nouveau s'enfuyant dans un lieu imaginaire alors qu'elle se trouve dans le bureau de l'intervenante à un moment où l'idée d'intégrer Agnès dans sa vie aura pourtant pris racine. Cette fois-ci, cependant, dans l'optique de préserver l'enfant de sa mère violente dont le retour menaçant est annoncé :

Je n'ai pas voulu imaginer le retour aux cheveux tirés, à la crasse forcée, à la malnutrition affective, à l'effondrement du coup de minuit. Tout à coup, je suis devenue louve et j'ai sauté par la fenêtre, j'ai attrapé [Agnès] et l'ai emmenée dans ma tanière pour la protéger de cette génitrice dévoreuse de rêves et arracheuse d'enfance, et j'ai fermé la porte des horreurs derrière moi, derrière elle, derrière nous deux, et, à l'abri du monde, j'ai compris que je l'aimais assez pour vouloir la protéger [...] (WP : 110)

En s'identifiant ainsi à une louve, la narratrice exprime une sorte d'instinct de protection qui ne la quittera plus. Elle accueillera Agnès chez elle, dans son chalet qui, sans la petite, « n'est plus un chalet mais l'hiver » (WP : 113). La méchanceté de la mère et la bonté d'Élie sont opposées lorsque toutes deux se retrouvent en même temps dans le chalet en présence de l'enfant : « J'étais complètement abasourdie de tant de haine déversée dans ma maison après tant de mois de tendresse auprès de la petite. » (WP : 135) La maison d'Élie représente l'accueil et la sécurité pour Agnès, permettant éventuellement de former une famille, fin pour laquelle semble être destiné le

chalet. Jusqu'ici, il est possible de dire qu'Élie évolue dans un univers relié à la sphère domestique, accueillant chez elle l'enfant à qui elle prodigue tous les soins nécessaires.

Lorsqu'Élie se prépare à annoncer à Agnès qu'elle veut l'adopter, elle représente le cliché de la mère au foyer attendant dans la cuisine le retour de l'enfant après l'école : « J'avais mon tablier, des biscuits chauds et un sourire figé [...] » (WP : 164) Bien que souvent mise en scène dans son chalet, Élie n'était jusque-là pas réellement associée à la cuisinière et n'avait pas porté de tablier avant ce moment où son désir de devenir mère adoptive est annoncé.

### **La mandoline et le télégramme, ou les symboles du non-désir d'enfant**

Un élément du décor, présent tout au long du récit, symbolise la tension opposant la virginité à la maternité dans ce roman. En effet, la mandoline ayant appartenu à l'ancien amoureux d'Élie, et que celle-ci a apportée avec elle lors de sa fuite, ne quitte jamais le chalet, plus précisément la cuisine. Celle-ci lui a été envoyée en même temps que le télégramme annonçant le suicide de cet homme ne pouvant vivre avec l'idée de l'avortement. Elle rappelle constamment le passé d'Élie, son refus d'avoir des enfants et de fonder une famille. L'instrument est mentionné dans plusieurs scènes, soulignant chaque fois les doutes d'Élie. La mandoline permet donc de mettre de l'avant le fait qu'Élie soit hantée par son passé et qu'elle ne soit pas certaine de vouloir assumer un rôle de mère auprès d'Agnès après avoir perdu l'homme qu'elle aimait en raison de son refus d'être mère. Lorsqu'Élie prend officiellement la décision d'adopter l'enfant, elle brûle la mandoline, détruisant ainsi l'objet symbolisant son refus d'avoir des enfants. Une fois la mandoline éliminée, elle peut s'engager à long terme. La mandoline n'est pas le seul objet possédé par Élie qui lui rappelle l'homme associé à son passé, il y a aussi le télégramme, qu'elle conserve toujours avec elle. C'est dans une église qu'elle se défait de ce dernier et c'est à ce moment qu'elle prend la décision de mettre fin à sa fuite.

Ce lieu n'est pas dépourvu d'intérêt : cette église dans laquelle Élie opte pour l'oubli de son passé et demande « pardon pour les choses cachées [...] pour la fondation avortée du monde » (WP : 273) est « bâtie sur des piliers de roches cimentées et montée sur des troncs d'arbres [...] Entre les piliers, il a y des cercueils [...] Partout sous l'église, des notables se sont fait enterrer. » (WP : 274) L'église est donc un lieu érigé sur le passé, prenant appui sur les disparus. C'est dans cet endroit qu'Élie prendra un nouveau départ, se débarrassant du télégramme associé au passé, construisant quelque chose de nouveau sur un « avant avorté ».

Parce que l'idée de famille est encore et toujours hétéronormative, l'arrivée du conteur dans la vie d'Élie consolide la possibilité de fonder une famille. Cet homme mystérieux s'installe au grenier, qui avait d'abord été condamné par Élie alors qu'elle croyait trouver la solitude dans cette nouvelle demeure. À aucun moment elle n'accepte de monter au grenier dans sa propre maison pour voir la chambre du conteur : « La chambre d'un invité c'est sacré pour moi. Je n'irai pas. Je vais lui laisser son intimité. » (WP : 223) Cette idée de laisser le conteur accéder au haut de la maison n'est pas celle d'Élie, mais plutôt celle d'Agnès, qui annonce au conteur : « ici, tu es chez moi » (WP : 219). Malgré cette mise au point, Agnès voit l'arrivée du conteur dans leur vie comme la possibilité réelle de former une famille, l'homme jouant alors le rôle stéréotypé attendu du père de famille : « "[S]i tu comptes rester quelques jours, il faudra aider, parce que, sans homme dans la maison, personne ne repeint les murs et la marche branle encore en avant et la douche coule tout le temps [...]" » (WP : 220) Agnès semble d'abord plus emballée qu'Élie par la venue de cet homme dans l'univers qu'elles partagent, c'est d'ailleurs la petite qui aménagera l'espace de façon à accueillir celui qu'elle voudrait voir devenir le père de la famille qu'elle veut créer avec Élie :

[Agnès] a décidé qu'elle l'installait. Pendant que j'étais dehors, elle et lui ont rangé en piles ordonnées les livres patiemment échoués

dans le désordre de l'escalier et se sont frayé un sentier, une échelle  
de Jacob pour monter là-haut. Ils ont ouvert la trappe aux poussières  
et fait le ménage [...]  
Mes livres déplacés.  
Ma maison soudain trop ouverte. Dévastée de soleil.  
Mais la joie d'[Agnès].  
(WP : 222-223)

Malgré les hésitations et le refus d'Élie de monter voir la chambre sous prétexte qu'il s'agit d'un espace intime, celle-ci change d'idée le jour où elle obtient une réponse positive à sa demande d'adoption. Elle signale alors au conteur qu'elle est « déménagé[e] dans [la] chambre du haut, dans [son] lit et [qu'elle] attend. » (WP : 282) Elle n'accepte donc d'habiter le haut de sa maison pour le partager avec un homme qu'au moment où elle « devient » mère, soit à la toute fin du récit. Et c'est dans une église, après avoir brûlé la mandoline et après avoir revêtu le tablier pour annoncer à Agnès la nouvelle de son adoption, biscuits chauds à la main, qu'elle prend réellement la décision de se construire une nouvelle vie de mère, enterrant le passé, le jadis avorté. Ici, même si deux états – vierge et mère – sont présents, on voit qu'ils ne coexistent pas, mais qu'ils se succèdent, structurant la trajectoire narrative du personnage.

## **Les lieux dans *Putain***

### **Opposition ville/campagne**

L'opposition entre la ville et la campagne est abordée dans le roman d'Arcan : « L'urbanité est considérée comme un indispensable antidote contre la campagne, qui est le lieu même d'une tradition étouffante<sup>100</sup>. » Dès la toute première page, la narratrice annonce d'où elle provient : « [je] suis née dans un village de campagne à la lisière du Maine [...] j'ai reçu une éducation religieuse [...] » (P : 7) La campagne serait associée à tous les traits de socialisation de la bonne fille. Ces traits sont identifiés dans le deuxième chapitre, où que la ville serait l'endroit

---

<sup>100</sup>K. L. Gould. « Femmes/ville/histoire : Transformations urbaines dans *Laurence* de France Théoret », dans *Sexuation, espace, écriture. La littérature en transformation*, p. 275.

où tout bascule du côté de la « mauvaise fille », de la putain : « j'ai voulu comme tout le monde quitter la campagne pour habiter la ville [...] depuis je n'ai plus joué une note [de piano] et [...] je me suis retrouvée serveuse de bar [...] je me suis faite putain [...] » (P : 7) Pour devenir escorte, il n'aura suffi à Cynthia que de se « dévêtir de [s]a campagne » (P : 15), c'est donc dire de se départir des conduites qui la construisaient en bonne fille. Ce projet d'aller étudier à la ville est mis à exécution au début de l'âge adulte, mais l'idée était présente depuis plus longtemps. En effet, elle est apparue alors que Cynthia, étudiante au secondaire, prend conscience que ses amies sont plus belles qu'elle : « j'ai su que j'étais perdue, qu'elles allaient me perdre, j'ai su que je devais partir pour la ville car elles allaient me rejoindre là où je voulais rester seule [...] » (P : 93) Son père, par qui passe la voix de la conscience chrétienne et de la morale, la met en garde contre les perversités de la ville, risquant de faire disparaître toutes traces de bonne fille en elle : « Mon père n'a jamais cessé de dire son horreur de la ville car il y a trop à dénoncer, les putains et les homosexuels, les gens riches et célèbres, il y a l'économie qui bat son plein et la loi du plus fort [...] » (P : 13-14) La configuration spatiale de la ville traduit elle-même la proximité de la bonne fille et de la putain, l'une glissant facilement vers l'autre : « les pavillons de l'université débouchent sur des peep shows [...] bien des fenêtres des salles de cours donnent sur des bars de danseuses nues [...] » (P : 14) Ainsi, « il n'y a qu'un pas à faire entre l'éducation et la prostitution » (P : 14). Pour tenter de contrer ce déplacement de la bonne fille vers la putain, le père prend « soin de placer un crucifix dans chaque pièce de l'appartement [qu'elle loue à la ville] qu'il avait d'abord pris soin de faire bénir [...] c'était surtout pour continuer à assurer une surveillance sur [elle] et informer les visiteurs de sa présence [...] » (P : 13) Ces indications sur l'appartement de Cynthia sont les seules qui sont livrées, sans autre description. Aucune scène du roman ne s'y déroule, Cynthia n'est jamais mise en scène en ce lieu. Cet appartement est loué

pour lui permettre d'aller à l'université pour faire des études littéraires, donc en principe assurer un espace pour la bonne fille. Toutefois, aucune appropriation de ce lieu n'est suggérée. D'ailleurs, l'université sert davantage la figure de la putain que celle de l'étudiante : « si j'étudie c'est dans un but esthétique, j'étudie pour faire joli, pour faire partie de ces étudiantes qui ne sont pas encore des femmes et qui sont très excitantes [...] oui, c'est bien pour putasser que j'étudie car il faut savoir rester cohérente dans tout et jusque sur les bancs de l'école [...] » (P : 131) Si Cynthia ne prend pas forme dans l'appartement appartenant à l'étudiante, c'est qu'elle est principalement présentée dans la chambre où elle se prostitue.

### **Chambre de la putain**

L'échange prostitutionnel se déroule principalement dans une chambre d'un appartement « meublé sur Docteur Penfield » (P : 22) Rien ne laisse entendre qu'il y a appropriation de ce lieu où elle passe presque toutes ses journées, ni par elle ni par les clients : « je veux qu'ils [les clients] comprennent que cette chambre n'est pas la mienne et qu'elle est fréquentée par tant de gens qu'il ne vaut pas la peine de l'entretenir, et puis de toute façon un autre viendra bientôt [...] » (P : 28) Il est précisé à plus d'une reprise que cette chambre, c'est l'agence d'escortes qui la loue pour elle, que ni elle ni les clients n'ont à se soucier du lieu où se produira l'échange sexuel. Cette chambre ne lui appartenant pas, elle doit demander une permission le matin avant de s'y rendre : « est-ce que je suis autorisée à me prostituer chez vous, dans vos appartements [...] » (P : 26) Isabelle Boisclair analyse également « l'appartenance au lieu de l'échange prostitutionnel » et avance que « [c]ette non-appartenance est corroborée par et dans le discours de la putain. Les adjectifs qu'elle utilise pour désigner la chambre signalent tous la distance. Le plus souvent, elle utilise le démonstratif "cette" ou le pronom "la"<sup>101</sup>. » Malgré ce

---

<sup>101</sup> I. Boisclair. « Le lieu [...] », p. 203.



fait qu'elle ne soit pas chez elle dans cette pièce, celle-ci est largement plus décrite que l'appartement qui est le sien. Le décor est détaillé avec précision, permettant de visualiser l'endroit où se déroule la majorité du récit :

Et il faut voir la chambre où j'attends les clients, il faut la voir pour comprendre quelque chose à cette vie d'attendre qu'un homme frappe à la porte, il faut voir le lit, la table de chevet et le fauteuil qui forment un triangle et qui se regardent depuis leur emplacement, depuis leur solitude de servir à tous et de n'appartenir à personne, de porter la trace de l'usure sans avoir d'âme [...] il faut voir l'unique lampe qui éclaire jaune, qui donne une apparence de soirée aux journées, le lit blanc en bois compressé au pied duquel s'accumulent les poils des clients [...] (P : 27-28)

La chambre où Cynthia travaille, où elle incarne la putain, est opposée à la chambre de sa mère ainsi qu'à l'église, deux lieux associés à la virginité (sa mère n'aurait pas de vie sexuelle avec son père selon ce que la narratrice avance (P : 37)). La chambre de la prostituée est caractérisée par la noirceur : « Et il fait toujours sombre dans cette chambre parce qu'on ne peut pas ouvrir les rideaux, il faut les laisser fermés pour ne pas attirer l'attention des voisins [...] » (P : 29) Au contraire de cette chambre, celle de sa mère, où l'abstinence est supposée, est décrite comme étant plutôt lumineuse : « sa chambre trop ensoleillée, les quatre grandes fenêtres qui entouraient son lit et qui jetaient sur sa tête des faisceaux lumineux [...] des rais de lumière sur sa tête [...] » (P : 10) Sa mère qui ne bouge jamais, qui ne fait que « larver » depuis si longtemps est décrite dans un environnement empreint de lumière, au contraire de la putain. Un souvenir de la narratrice enfant suggère aussi la présence de luminosité dans un endroit chaste : « un dimanche où nous [son père et elle] étions à l'église, assis tous les deux sur un banc de la première rangée à regarder la lumière du jour qui traversait les vitraux et qui obliquait sur l'autel, en faisceaux toujours aussi rectilignes [...] » (P : 11) La lumière serait donc associée à la vierge, contrastant avec la chambre de la putain dont elle est totalement absente.

## Corps envisagé comme un lieu

Contrairement aux romans où figurent la mère et la vierge dans lesquels le corps des protagonistes n'est aucunement décrit et mis à contribution dans le récit ainsi qu'on l'a vu pour *Le bruit des choses vivantes* et *Whisky et paraboles*, celui de la putain peut être traité comme étant lui-même un lieu en soi. En effet, le corps de la putain est considéré, dans le roman d'Arcan, comme étant « réduit à un lieu de résonance » (P : 20) puisque « chaque fois [qu'il] se met en mouvement, un autre l'a ordonné, l'a secoué [...] » (P : 20) De l'appartement qu'elle habite, on sait seulement que son père y a installé plusieurs crucifix. De la chambre où elle travaille, on apprend qu'elle est meublée par d'autres, que tout est placé afin de satisfaire les clients. Cynthia n'est donc aucunement impliquée dans l'organisation spatiale de ces deux lieux. Par contre, son corps, elle le modèle à sa guise, grâce aux nombreuses interventions chirurgicales et aux régimes alimentaires, car « il faut être belle pour se prostituer et encore plus pour être escorte » (P : 32). Selon la narratrice, « c'est le corps qui fait la femme, la putain en témoigne » (P : 48). Aussi fait-elle de son corps « une carrière » (P : 42), le mettant au service des clients qui sont en droit d'exiger la perfection puisqu'ils paient pour y avoir accès. Ces derniers sont par ailleurs mis à contribution dans la construction du corps : « je préfère le plus grand nombre, l'accumulation des clients [...] chacun s'affairant sur l'une ou l'autre de mes parties, participant au sain développement de l'ensemble [...] » (P : 38) Le corps de la putain est mis au service des hommes, car la putain, c'est une femme sur qui éjaculer (P : 127). À ce sujet, Michel Biron écrit que « [s]on corps [...] a quelque chose d'irréel : il n'est qu'une coquille vide dans laquelle chaque homme projette d'autres images de femmes<sup>102</sup>. » Le corps étant un outil de travail, sa « disposition » est pensée dans la chambre de l'escorte, présentée comme étant aussi désengagé dans la relation que le sont les

---

<sup>102</sup> M. Biron. « Écrire du côté de la mort », *Voix et Images*, Montréal, Université du Québec à Montréal vol. 27, n° 2, (80) 2002, p. 338.

meubles dans la chambre : il y a des choses que j'aime et d'autres que je déteste, et quand je baise par exemple, c'est le petit chien que je préfère, le petit chien bien sage fixant un mur sale tandis que là derrière s'unissent deux organes, deux sexes en dehors du corps comme s'ils n'avaient rien à voir avec une volonté humaine, avec moi, avec ma tête qui se tient aussi loin que possible de cette rencontre qui ne me concerne pas, enfin pas personnellement, ce n'est pas moi qu'on prend ni même ma fente, mais l'idée qu'on se fait de ce qu'est une femme [...]  
(P : 45)

Son corps, c'est « un décor qui se démonte lorsqu'on lui tourne le dos » (P : 25). Il rend donc possible la mise en scène de la prostitution, tout comme la chambre louée par l'agence. Dans le même ordre d'idées, pas plus que la chambre ne lui appartient, son propre corps, « qui n'est celui d'un enfant ni tout à fait celui d'une femme[,] n'est toujours pas le [s]ien, il ne le sera jamais » (P : 168). Il est donc possible de dire qu'aucun des lieux présentés dans ce roman n'est réellement investi par le personnage principal. Le seul qu'elle tente de modeler à son goût est son corps, mais elle ne le considère que comme un outil de travail ne lui appartenant pas. Ni le lieu associé à la bonne fille ni celui associé à la putain n'appartiennent réellement à Cynthia.

## **Les lieux dans *Borderline***

### **Nombreux endroits associés au sexe**

Dans le roman de Labrèche, aucun lieu en particulier n'est associé à au personnage principal. Bien qu'il y ait plusieurs lieux présentés dans chacun des romans étudiés, jusqu'ici on a pu identifier un lieu à chacun des protagonistes : Albanie et la maison familiale, Élie et son nouveau chalet et Cynthia et la chambre où elle travaille. Or, il est impossible d'identifier étroitement un lieu à Sissi. On la trouve tantôt dans une chambre d'hôtel (plus d'une), tantôt dans un bar ou alors dans son loft, chez sa grand-mère. Cependant, aucun de ces endroits n'est fréquenté plus que les autres, ils abritent tour à tour, de façon anecdotique, les aventures de Sissi.

La première scène du roman se déroule dans une chambre d'hôtel :

Rue Sherbrooke. Je suis couchée sur un lit dans une chambre de l'hôtel Château de l'Argoat. Je suis couchée sur le dos, bien droite. Mes deux mains se tiennent en dessous de mes seins comme les morts dans leur cercueil [...] J'ai les jambes grandes ouvertes, j'ai les jambes presque de chaque côté de mes oreilles tellement elles sont ouvertes Je viens de me faire baiser. (B : 13)

Aucune implication de sa part n'a été nécessaire dans le choix de l'endroit où elle se trouve à ce moment avec Éric. Pour tenter d'habiter un peu ce lieu, elle se donne en spectacle devant Éric : « Ma plus belle robe sur le dos, assise au centre de la chambre, sur une vieille chaise en bois, j'ai enlevé mon slip et écarté les jambes, comme Sharon Stone dans *Basic Instinct*. » (B : 16-17) Si elle se positionne ainsi au centre de la pièce, devenant le point focal qu'Éric ne peut quitter des yeux, c'est que de se faire regarder la rend plus belle et lui permet d'oublier le peu d'attrance éprouvée pour celui qui la regarde (B : 17). Cette importance de placer son corps bien en vue au centre de la pièce est également présente dans l'épisode de la fête de Sissi qui est soulignée dans un « grand loft que [s]es amis ont eu l'amabilité de louer pour [l]a fêter » (B : 42). Elle est d'abord seule dans son coin, mais souffre de ne pas avoir sur elle l'attention des invités :

Je vais faire un esclandre! Je vais foutre le bordel! Je vais me faire remarquer! Non, mais! pensent-ils vraiment que je vais les laisser boire tout l'alcool de mon anniversaire, comme ça, sans qu'aucun vienne regarder les lumières sur mon ventre et mes cuisses? Ma patience a ses limites, et mes vêtements aussi! S'ils ne viennent pas me voir bientôt, je vais faire quelque chose de gros. Je vais m'offrir en spectacle à qui mieux mieux. (B : 44)

C'est pour cette raison, le refus d'être seule dans son coin et ne pas avoir l'attention des autres dirigée sur son corps, que la scène de la masturbation se déroule au centre de la pièce, personne ne pouvant alors manquer le spectacle : « Arrivée au centre de la pièce, bien au milieu, juste en dessous des belles petites lumières de ma fête, rouges, jaunes, vertes et bleues, je commence mon histoire. » (B : 52) L'important c'est que son corps soit regardé par tous, qu'il occupe bien le centre de la pièce et, par le fait même, le centre de l'attention. Selon Boivin, Marie-Sissi Labrèche

« voue une grande admiration pour le corps, qu'elle décrit parfois crûment, sans pudeur, pour sans doute mieux traduire le désarroi, la détresse de Sissi, qui est loin d'accepter la situation qu'elle vit, en se donnant sans nécessairement recevoir en retour, pas même une certaine satisfaction<sup>103</sup>. » Puisque la figure archétypale de la putain est directement relié à la recherche de plaisir dans la sexualité, il semblerait ici que Sissi ne puisse y être associée, n'étant pas à la recherche de cette finalité dans les comportements sexuels qui sont mis en scène dans le récit.

L'épisode où Saffie et Sissi sont ensemble se passe lui aussi dans une « minable » chambre d'hôtel (B : 80). À ce moment la proximité des lieux associés à la bonne fille et à la putain est soulignée, tout comme c'était le cas dans le roman d'Arcan : « Là, c'est silencieux. Elle [Saffie] dort [...] Les rideaux de la chambre minable sont entrouverts. [...] je vois la Place Dupuis. Ça me fait penser à l'université. Comment ça va être mardi? Moi. Saffie. Assises l'une à côté de l'autre dans le cours de poésie? » (B : 84-85) Comme dans *Putain*, les références aux lieux en lien avec les études, donc à la bonne fille, servent à contraster des épisodes reliés au sexe. Par exemple, Sissi se remémore un professeur du cégep, mais seulement parce qu'une activité sexuelle le lui rappelle : « C'était franchement bon. Presque aussi bon que la fois où un prof me l'avait fait dans une salle de cours vide, au cégep du Vieux-Montréal. » (B : 22) Mis à part ces deux allusions, aucune autre référence aux études de Sissi n'est faite. C'est donc dans un endroit où elle vit sa sexualité qu'elle pense aux lieux associés au monde de l'esprit.

Bien qu'elle y soit rarement mise en scène, Sissi possède un appartement. Toutefois, tout laisse à croire que cet endroit ne lui appartient pas : « Je suis assise sur le comptoir de ma pseudo-cuisine, dans mon pseudo-loft que je viens de louer avec mon pseudo-chum que je viens de me faire et j'attends. » (B : 76) Cette description de l'endroit habité, le « pseudo » loft, est bientôt

---

<sup>103</sup> A. Boivin. « *Borderline* [...] », p. 97.

suivie d'une précision sur l'utilité de cet appartement : « mon pseudo-loft que j'ai loué pour fourrer » (B : 77). L'ameublement de cet endroit n'est pas détaillé, seul un élément du décor est mentionné, il s'agit du miroir qui se trouve dans la chambre : « Mon grand miroir qui me sert quand je fais l'amour. Mon grand miroir qui témoigne de ma présence pendant que je me fais fourrer. » (B : 110) Ce loft est donc un lieu destiné aux échanges sexuels et le seul élément de décor mentionné est mis au profit de ces échanges. Lorsque la relation de Sissi et son « pseudo-chum », ainsi que celle avec Saffie prennent fin, elle quitte le loft : « Je dégringole l'escalier rose de l'édifice dans lequel j'habite... j'habitais. Car je n'y reviendrai plus. Je ne remettrai plus jamais les pieds sur ce plancher de perversion [...] Je m'en vais. Je quitte cet endroit qui n'a jamais été ma maison de toute façon. » (B : 111) L'espace mis au service du sexe ne sera plus nécessaire puisqu'aucun échange sexuel n'est plus envisagé. Comme c'est le cas avec toutes les chambres d'hôtel présentes dans le roman, les lieux fréquentés par Sissi sont des lieux destinés au sexe et ils sont quittés lorsque l'échange en question est terminé. Aucune autre fonction n'est associée à ces figures spatiales dans lesquelles Sissi est mise en scène.

### **Maison de la grand-mère : refuge en cas de crise**

Un seul endroit est présenté à plus d'une reprise dans le roman et celui-ci n'est pas relié aux activités sexuelles de Sissi; au contraire, la maison de la grand-mère est le refuge de la jeune femme. C'est à cet endroit qu'elle se retrouve toutes les fois où elle est en situation de crise. Elle s'y réveille après sa fête au loft où elle s'est masturbée devant tous : « Je me réveille en plein milieu de la nuit dans le salon chez moi, chez ma grand-mère. J'ai perdu la boussole. On m'a largué ici [...] Complètement nue, à quatre pattes en plein milieu du salon, je vomis [...] Ma grand-mère est là et nettoie les dégâts [...] » (B : 53) Elle s'y rend également après avoir violemment frappé le miroir de sa chambre lors de la rencontre entre Saffie et son « pseudo-

chum » : « Je marche sans réfléchir. Par réflexe, mes pas me mènent à la maison de ma grand-mère. Ma grand-mère. Ma seule famille [...] » (B : 112) Lorsqu'elle « perd sa boussole », c'est chez la grand-mère qu'elle retrouve le nord. Cette maison est donc le seul lieu que fréquente Sissi qui ne soit pas mis à la contribution du sexe. Seulement, elle ne s'y rend uniquement dans les moments où elle perd le contrôle, ne réussissant plus à trouver sa route alors qu'elle « erre dans une sphère qui n'est pas remplie d'air, mais de sexe et de bière. » (B : 78) Aucun des lieux fréquentés par Sissi n'est réellement approprié par celle-ci, mais ils servent tous à des échanges sexuels. L'espace fait donc de Sissi, irrémédiablement et sans autre possibilité, une figure de la prostituée. Car même dans le lieu « familial » qui l'identifie comme petite fille – donc comme vierge –, elle apporte avec elle les turpitudes de ses soirées de sexe, un peu à l'inverse de la vierge qui devient mère dans le roman de Bouchard, ici, la vierge vient après le sexe, contre tout logique, comme pour mieux nier le premier.

\*\*\*

Par l'étude de l'organisation spatiale dans ce troisième chapitre, nous nous sommes efforcées d'examiner si la mise en scène des lieux confirme ou infirme la monosémie des figures. L'investigation des lieux, l'appropriation de l'espace, l'agencement et la configuration des figures spatiales nous ont permis de vérifier s'il est possible d'identifier plus d'une figure archétypale à chacun des personnages féminins de notre corpus.

Dans le roman *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte, le personnage d'Albanie est avant tout identifié comme une mère. Dans l'imaginaire collectif, on envisage, de façon stéréotypée, la mère dans l'univers privé, dans la sphère domestique. Il n'en va pas autrement selon notre analyse du cas d'Albanie, qui habite principalement la maison familiale, le seul lieu qu'elle investit réellement. D'autres lieux sont évidemment présentés dans le roman, mais ne sont

pas habités par Albanie qui, étant toujours auprès de sa fille en pensées, est absente des lieux fréquentés sans cette dernière. Si elle ne peut physiquement être aux côtés de Maria, Albanie s'échappe dans un univers qu'elle se crée pour ne jamais trop s'en éloigner. Les relations avec les hommes sont envisagées seulement à l'extérieur de la maison. mais ceux-ci comprennent rapidement qu'ils sont « en dehors » de la vie d'Albanie puisqu'ils ne peuvent jouer le rôle de père auprès de Maria. Dans leur relation, mère et fille se créent un univers qui leur appartient à elles seules, construit de rêves et de jeux, où Maria est protégée des dangers extérieurs. Bref, la maison familiale, où prennent forme ces rêves, est la seule figure spatiale acceptée, habitée, investie et appréciée par Albanie. Quant à la bibliothèque, territoire occupé professionnellement, ce lieu n'est pas surinvesti, aussi ne semble-t-il avoir pour effet que de signifier la non-association aux plaisirs charnels, au refus du corps érotique, ce qui au final surdétermine l'affect maternel.

Pour ce qui est du roman *Whisky et paraboles*, de Roxanne Bouchard, l'endroit qui est principalement habité par le personnage a d'abord été choisi en raison de la possible solitude qu'il promettait, endroit virginal par excellence, même si le premier regard du protagoniste sur la maison annonce dès le départ qu'il est plutôt prometteur en regard d'un projet familial. Ainsi, Élie est initialement placée sous le signe de la vierge lorsqu'elle est seule dans cet endroit. Cependant, elle glisse peu à peu vers le rôle de mère en modelant son espace pour y accueillir un enfant ainsi qu'un homme. Aucun autre lieu n'est fréquenté par Élie dans ce roman. Qu'il s'agisse de la vierge ou de la mère, les deux figures s'excluent, l'une effaçant l'autre.

En ce qui concerne *Putain* de Nelly Arcan, l'opposition de la ville et de la campagne est mise en évidence dès le début du roman, la campagne étant associée au rôle de la « bonne fille » pour laquelle avait été socialisée Cynthia. Cependant, lorsqu'elle quitte cette campagne, elle incarne rapidement le rôle de la putain en se prostituant dans la chambre louée par l'agence



d'escorte et c'est dans ce lieu qu'elle sera majoritairement mise en scène. Cet endroit est le plus décrit dans le roman, mais malgré tout, il n'est pas considéré comme lui appartenant. Pour ce qui est de son appartement, elle n'y est jamais présentée. Il est donc difficile de dire qu'elle habite réellement un endroit, mais c'est dans sa chambre de putain qu'elle évolue et que son corps est mis en scène.

Finalement, dans *Borderline* de Marie-Sissi Labrèche, le personnage central fréquente plusieurs lieux qui sont associés à la sexualité – chambre d'hôtel, « pseudo-loft loué pour fourrer », etc. – ce qui l'associe surtout à la figure de la putain. Positionner son corps bien au centre de l'espace permet à Sissi d'être le point de mire et de l'habiter.

L'étude des lieux dans les quatre romans constituant notre corpus ne nous permet pas d'identifier plus d'un rôle féminin chez les personnages, sinon dans la succession. Ceux-ci évoluent principalement dans les lieux qui leur sont habituellement associés : Albanie, la mère, et la maison familiale, Élie, la vierge qui devient mère et son chalet d'abord destiné à une recherche de solitude puis à accueillir une famille, Cynthia, la putain et la chambre où elle se prostitue et finalement Sissi, putain également, et les endroits reliés à la sexualité.

## CONCLUSION

La principale hypothèse qui motive cette recherche réside dans l'idée que l'opposition entre la mère et la putain était toujours présente dans notre société contemporaine, malgré l'intervention des féministes qui, depuis les années 1970, ont décrié cette dichotomie. Les pressions sociales subies par les femmes pour devenir mère, sujet qu'aborde Élisabeth Badinter dans son ouvrage *Le conflit : La femme et la mère* était également un point de départ pour notre réflexion portant sur la persistance des contraintes reliées aux symboles archétypaux – la mère, la vierge et la putain – dans la littérature québécoise contemporaine. Si la mère est constamment opposée à la putain, il nous intéressait aussi de nous questionner quant à la place de la vierge dans cette dichotomie. En fait, nous avons tenté de voir si cette triade archétypale constitue toujours la matrice des romans québécois écrits par des femmes à partir d'un corpus mettant en scène des personnages marqués par l'une ou l'autre des trois grandes figures archétypales en plus d'analyser un roman ne suggérant pas aussi clairement que les trois autres la présence d'un personnage qui serait soit mère, soit vierge, soit putain (il ne faisait aucun doute que l'on retrouverait, au sens littéral du terme du moins, une putain dans le roman *Putain* de Nelly Arcan, par exemple).

En dressant les profils sémantiques des protagonistes, en étudiant les processus de socialisation mis en scène par les auteures, puis en analysant les différents lieux présentés dans

les romans, nous avons tenté de découvrir si les personnages féminins dépeints aujourd'hui se résument aux archétypes monochromes ou s'ils traduisent plutôt la complexité façonnant le sujet.

Avant de débiter la rédaction de ce mémoire, nous pensions qu'il était désormais possible de concevoir les rôles de mère, de vierge et de putain comme étant conciliables, consubstantiels. Nous croyions donc qu'il n'était plus nécessaire ni pertinent de nos jours de recourir à ces modèles archétypaux pour identifier les figures féminines, pensant ainsi être en mesure de rencontrer des personnages ne se résumant pas à un seul rôle archétypal. Or, force est d'admettre la prégnance de ce triptyque dans l'imaginaire, puisque l'analyse de quatre romans fondés sur une de ces figures primordiales invalide notre hypothèse.

Tout d'abord, dans le premier chapitre, nous avons analysé des personnages marqués par l'une ou l'autre des trois grandes figures archétypales en dressant le profil sémantique des personnages féminins des quatre romans constituant notre corpus dans le but de vérifier si ces traits qui les construisent participent tous à définir une seule et même figure archétypale ou s'ils permettent de dresser un portrait plus nuancé pouvant synthétiser des facettes de chacun d'entre eux. Pour y arriver, nous avons tenu compte tant de la narration que des discours et des actions des personnages féminins.

Le rôle de mère est clairement mis de l'avant dans *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte. En effet, il ne fait aucun doute qu'Albanie maternelle dans ce roman où ce sont les paroles d'une mère dont l'identité est subordonnée à celle de sa fille qui sont présentées. Les responsabilités maternelles prennent le dessus sur tout le reste dans ce roman. Selon Nancy Huston, la vie sexuelle des mères est habituellement passée sous silence<sup>104</sup>. Cette idée voulant que le rôle d'amante de la mère soit tout se retrouve tout à fait dans ce récit, la vie sexuelle

---

<sup>104</sup> N. Huston. *Mosaïque[...]*, p. 19.

d'Albanie était toujours reléguée hors du texte. Il est donc impossible pour elle de concilier la mère et la putain. Le rôle d'amante, bien que présent donc excluant la présence de la vierge, n'est pas suffisamment mis de l'avant dans le texte pour qu'elle soit associée à la figure de la putain. Par ailleurs, si la vierge est bel et bien convoquée, notamment à travers la profession (et, partant, le lieu d'exercice de cette profession) d'Albanie, l'analyse montre son peu de poids dans le récit; elle ne semble être là que pour enchérir la non-association à la figure de la putain. Aussi, les traits qui construisent Albanie ne nous permettent que de l'identifier à une seule figure archétypale, celle de la mère.

L'étude du profil sémantique d'Élie, dans *Whisky et paraboles* de Roxanne Bouchard, établit clairement la figure de la vierge dans ce roman. En effet, la jeune femme se coupe autant de la sexualité associée au plaisir que de la sexualité reproductive. Il est ensuite possible de dire qu'Élie devient mère puisqu'elle adopte un enfant de huit ans. La présence de cette petite suffit à la transformer, ce qui provoque un glissement du rôle de la vierge vers celui de la mère. Alors, elle devient mère, mais seulement mère. Elle quitte le rôle de la vierge, acceptant d'avoir une sexualité puisque devenir mère nécessite à ses yeux la présence, dans sa vie, d'un père pour Agnès. Elle est donc d'abord vierge et ensuite mère, mais elle ne concilie pas ces deux rôles qui sont assumés en deux temps bien distincts. Ici non plus il ne semble pas possible de faire cohabiter plus d'un rôle archétypal chez un même personnage.

Dans le roman *Putain* de Nelly Arcan, nous avons identifié, dès le départ, la présence de la putain, mais également celle de la bonne fille, en raison du statut d'étudiante de Cynthia. Cependant, il apparaît bien vite dans le roman que l'image de l'étudiante sert celle de la putain puisqu'elle plaît aux clients et qu'elle est toujours présentée en lien avec le métier d'escorte. La perception de la maternité qui est focalisée dans ce roman par le personnage de Cynthia est

complètement négative. Il y a donc une impossibilité de concilier le rôle de mère et celui de putain, ce qui passe par son discours à elle et aussi par celui des clients. À partir du profil sémantique que nous dressons de Cynthia, nous excluons la présence de la mère dans le roman *Putain*.

Marie-Sissi Labrèche, dans son roman *Borderline*, met en scène un personnage féminin dont l'identité est directement reliée à son activité sexuelle. Pour ce personnage, le sexe n'est nécessaire que pour se « calmer les nerfs ». On peut donc l'associer à la figure de la putain, même avec des bémols certains. Tout comme dans le roman d'Arcan, lorsque le statut d'étudiante de Sissi est mis de l'avant, il a toujours partie liée avec la sexualité. La figure d'étudiante sert donc, encore une fois, à mettre davantage l'accent sur la sexualité du personnage que nous identifions uniquement que comme putain.

Ensuite, dans le deuxième chapitre, nous avons voulu vérifier si les romans participaient à une conception archétypale et naturalisante ou s'ils permettaient plutôt d'envisager les choses de façon plus complexe. Pour cela, nous avons regardé si les auteures justifiaient les rôles assumés par leur personnage en invoquant une quelconque nature ou par un parcours de socialisation. Nous avons également étudié la place occupée par la religion dans les quatre romans.

Dans *Le bruit des choses vivantes*, aucune allusion n'est faite à l'enfance d'Albanie. Tout se passe comme si, parce qu'elle revêt le rôle socialement valorisé, il n'était pas nécessaire de justifier les raisons l'y ayant mené. En ce sens, il n'est pas non plus nécessaire de recourir à la religion pour justifier la présence de la mère dans le récit, puisqu'être mère est le rôle prescrit par le catholicisme, et valorisé par la société en général, ce qui confirme la présence de la figure de la mère uniquement.

Au contraire du roman de Turcotte, celui de Bouchard contient de nombreuses références à l'enfance du personnage féminin et celles-ci sont toutes en lien avec la religion. Tout comme la Vierge Marie, Élie parvient à devenir mère sans « commettre le péché de la chair ». En devenant mère adoptive, elle répare la faute pour laquelle elle cherchait une rédemption. L'éducation catholique qui est attribuée à ce personnage devient donc un filtre à travers lequel elle perçoit le monde. D'abord vierge<sup>105</sup> et ensuite mère, Élie prend des décisions qui sont toutes appuyées sur des références à la religion pour ce qui a trait aux rôles sociaux auxquels elle doit se conformer. L'étude du processus de socialisation, dans ce roman, confirme donc la monochromie du personnage qui ne concilie pas plus d'un rôle archétypal.

Pour ce qui est de *Putain*, un lien est rapidement établi dans ce récit entre l'enfance classique du personnage de Cynthia et la décision de celle-ci d'être putain. Être escorte ferait partie de sa nature (P : 15). L'oblitération de sa vie d'avant, mentionnée dans le texte, suggère qu'elle s'est toujours considérée comme une putain. Dans les références faites à l'enfance de ce personnage, les pratiques associées à la bonne fille sont présentées comme autant d'exigences qui se retrouvent dans son métier d'escorte. Le rapport entre l'éducation religieuse et la prostitution caractérise donc la trajectoire du personnage, mais ne la conduit pas vers le rôle de mère comme c'est le cas dans *Whisky et paraboles*. La socialisation du personnage et les références à la religion ne confirment que la présence de la putain dans le roman d'Arcan.

Dans *Borderline*, la moitié du roman relate certains épisodes de la jeunesse de Sissi, épisodes pouvant expliquer la femme qu'elle devient plus tard. L'éducation assurée par la grand-mère a des conséquences directes sur la façon dont Sissi agit avec les hommes. La sexualité devient pour elle un moyen d'oublier son enfance, de contredire son éducation. L'enfance et la

---

<sup>105</sup> Nous entendons ici l'absence de vie sexuelle d'Élie, surdéterminée par son refus. Le mot « vierge » ne doit pas être pris au sens premier.

sexualité sont deux éléments indissociables dans ce roman. C'est donc dans les romans d'Arcan et de Labrèche, où les figures de putains sont présentes, que la place accordée à l'enfance des personnages est plus grande, comme si la présence de ce symbole archétypal nécessitait plus de justification. C'est davantage en regard des rôles stigmatisés que la socialisation est convoquée pour justifier une identité. La religion, quant à elle, permet de valoriser le rôle de la mère ou de la vierge.

Finalement, dans le troisième chapitre, nous nous sommes attardée à la représentation des lieux afin de voir si ceux-ci relaient les schémas traditionnels ou s'ils configurent de nouvelles associations. L'investissement des lieux par les personnages féminins ainsi que la dynamique d'appropriation de l'espace ont retenu notre attention. Nous avons également tenu compte du corps des protagonistes, l'usage du corps étant directement relié aux rôles féminins.

Les figures spatiales mises en place dans *Le bruit des choses vivantes* sont principalement des endroits consacrés à la relation mère-fille. Albanie accepte de s'approprier l'espace domestique du moment qu'elle peut y imprégner son amour maternel. Lorsque la mère se retrouve dans un lieu n'étant pas associé à la dyade mère-fille, aucun investissement des lieux n'est présenté. Au contraire, il est mentionné qu'Albanie ne sait comment les habiter. Il est précisé dans la narration qu'il n'y a de place pour personne d'autre (voire un amant) dans le lieu clos qu'est l'amour d'Albanie pour Maria. Lorsque la mère se retrouve dans des lieux publics, l'impression d'être à la mauvaise place est immédiatement annoncée. L'investissement d'un seul espace, la maison familiale logeant l'amour mère-enfant, confirme la prédominance de la figure de la mère ainsi que son caractère exclusif.

Le premier coup d'œil lancé par Élie vers son chalet annonce les thématiques principales qui sont abordées dans *Whisky et paraboles*, soit la famille et la religion. Ce chalet est

constamment connoté de façon positive lorsqu'Agnès s'y trouve alors que les descriptions qui en sont données deviennent négatives lorsque la petite en est absente. Élie adapte son nouveau chez elle pour accueillir l'enfant qu'elle adoptera. L'étude de l'espace dans ce roman ne nous permet pas d'identifier plus d'un rôle féminin chez Élie.

Aucun des lieux dépeints dans *Putain* n'est réellement investi par Cynthia. La chambre d'étudiante est présentée une fois, mais le personnage principal n'y est jamais mis en scène. Pour ce qui est de la chambre où elle travaille, celle-ci est davantage décrite, mais aucune appropriation n'est suggérée, ni par la putain, ni par les clients. Cynthia doit constamment demander la permission avant de s'y rendre puisque c'est l'agence qui en est propriétaire. Le corps de ce personnage est traité comme un lieu en soi et c'est le seul qui soit modelé à sa guise par la putain qui le considère comme un décor et le met au service de ses clients. Il est donc possible d'affirmer qu'aucun des lieux présentés n'est réellement investi par le personnage principal. Ni le lieu associé à la bonne fille ni celui associé à la putain ne lui appartiennent réellement. L'analyse des figures spatiales ne nous permet donc pas de prétendre la présence d'un autre rôle archétypal féminin que celui de la putain. Dans ce cas, il est même présent seulement au sens littéral, aucun plaisir physique n'y étant associé.

Il est impossible d'associer étroitement un lieu à Sissi. Celle-ci est présente dans différents endroits, tous associés au sexe, par exemple le « pseudo-loft loué pour fourrer » ou alors les chambres d'hôtel louées pour ses aventures avec Éric ou Saffie, entre autres. Ces différents lieux sont tous abandonnés lorsque l'échange sexuel pour lequel ils étaient destinés est terminé. Aucune autre fonction n'est associée à ces figures spatiales dans lesquelles on retrouve Sissi, ce qui fait de celle-ci une figure de la putain, uniquement.



L'étude des lieux, pas plus que celle de la socialisation et des profils sémantiques, ne nous permet d'identifier la cohabitation de plus d'un rôle féminin chez chacun des personnages. Nous avons cru possible de trouver des personnages ne se résumant pas à un seul rôle archétypal. Cependant, les conclusions auxquelles nous arrivons nous forcent à infirmer nos premières hypothèses. Aucune conciliation des figures archétypales n'est présente dans notre corpus. Les archétypes monochromes sont donc toujours utilisés pour dépeindre les personnages féminins dans les romans québécois féminins contemporains. Les profils sémantiques des personnages montrent que ceux-ci sont toujours placés sous le signe de la pureté. Les romans expliquent le portrait par un parcours de socialisation qui est présent dans l'appareil narratif mettant en scène des personnages de putain. De plus, les espaces traversés par les protagonistes les déterminent de façon univoque, chacune d'elle évoluant et s'appropriant le lieu qui lui est habituellement associé.

Nous avons voulu jeter un regard sur la reconceptualisation des modèles féminins en regard des archétypes culturels en étudiant uniquement des personnages féminins mis en scène dans des romans écrits par des femmes. Malgré tout le travail des féministes effectué dans les dernières décennies, les auteures recourent toujours au modèle dessiné par la tradition littéraire, elle-même découlant de l'imaginaire judéo-chrétien.

Évidemment, nous avons sélectionné, pour notre corpus, des romans dans lesquels la présence de ces figures était clairement convoquée. Nous croyions tout de même que les personnages ne se limiteraient pas à cette figure archétypale. Il pourrait donc s'avérer pertinent de mener cette étude à partir d'un corpus plus large, où les personnages principaux ne convoquent pas dès le départ l'un ou l'autre des archétypes féminins. Voire, investiguer du côté des romans

écrits par des hommes : ceux-ci reconduisent-ils les figures canoniques ancrées dans l'imaginaire, ou permettent-ils à leurs personnages féminins d'en être aussi dégagés qu'ils le sont eux-mêmes?

Peggy Sastre affirme qu'il faut pouvoir dissocier la sexualité de la reproduction pour se sortir des nombreuses contraintes imposées par le mythe de l'instinct maternel, mythe bien ancré dans la conception de la maternité. Bien que la sexualité ne soit pas totalement dissociée de la reproduction dans tous les romans de notre corpus, aucune référence au mythe de l'instinct maternel n'est faite dans ceux-ci. Albanie a toujours su qu'elle voulait des enfants, mais aucune allusion n'est faite à cette notion basée sur l'instinct. Élie accepte de ne plus être vierge lorsqu'elle prend la décision d'adopter un enfant, mais ce désir de devenir mère et ensuite amante est motivé par une quête de rédemption, rien d'instinctif là non plus. Cynthia ne veut pas être mère par peur d'être une larve comme l'a été la sienne. Quant à Sissi, rien d'instinctif ne la pousse vers la maternité. Bref, bien que les quatre œuvres étudiées mettent en scène des personnages monochromes ne permettant pas la cohabitation de plus d'un archétype féminin et que le rôle de mère soit présenté comme étant celui qui est socialement valorisé, les personnages féminins ne sont pas réduits au rang d'animaux guidés par leur instinct plutôt que par leur intellect<sup>106</sup>.

---

<sup>106</sup> G-C. Guilbert. *C'est pour un garçon* [...], p. 24.

## Bibliographie

### Corpus :

ARCAN, Nelly. *Putain*, Éditions du Seuil. coll. «Points», Paris. 2001, 186 p.

BOUCHARD, Roxanne. *Whisky et paraboles*, Typo, Montréal. (2005) 2008, 292 p.

LABRÈCHE, Marie-Sissi. *Borderline*, Boréal, Montréal, (2000) 2003, 159 p.

TURCOTTE, Élise. *Le bruit des choses vivantes*, Leméac. coll. «Babel», Paris, (1991) 1998, 244 p.

### Réception critique :

BIRON, Michel. « Écrire du côté de la mort », dans *Voix et Images*, vol. 27, n° 2, (80) 2002, p.337-342.

BOIVIN, Aurélien. « *Borderline* ou le matriarcat étouffant de l'enfance ». dans *Québec français*, n° 155, 2009, p. 95.

BORDELEAU, Francine. « La mise en scène de l'autofiction », dans *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n° 182, 2002, p. 22.

COUTURE, François. « Roxanne Bouchard », dans *Entre les lignes*, vol. 2, n° 4, 2006, p. 13.

HUGLO, Marie-Pascale. « Le quotidien en mode mineur : *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte », dans *Voix et Images*, Vol. 34, n° 3 (102), 2009, p. 99-115.

KOK, Nathalie. « Vérité ou fiction? Le récit intime à la lumière du discours de confession », dans *Québec français*, n° 125, 2002, p. 43-47.

SERGENT, Julie. « Jean Barbe, Louis Caron, Roxanne Bouchard », dans *Lettres québécoises*, n° 122, 2006, p. 25-26.

### Ouvrages théoriques :

BADINTER, Élisabeth. *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel. XVIIe-XXe siècles*, Paris, Éditions Flammarion, 1980, 372 p.

BADINTER, Élisabeth. *Le conflit : la femme et la mère*, Paris, Flammarion, 2010, 269 p.

BERENI et al. *Introduction aux Gender Studies : Manuel des études sur le genre*, Bruxelles, Éditions de Boeck, 2008, 247 p.

- BLÖSS, Thierry (dir.). *La dialectique des rapports hommes-femmes*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, 285 p.
- BOISCLAIR, Isabelle. « Accession à la subjectivité et autoréification : statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan », dans D. Marcheix et N. Watteyne, *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Pulim, coll. « Espaces Humains », 2007, p. 111-123.
- BOISCLAIR, Isabelle. « Laure Clouet, femme de personne », dans *La vieille fille. Lectures d'un personnage*, Montréal, Tryptique, 2000, p. 83-98.
- BOISCLAIR, Isabelle. « Le lieu de l'échange prostitutionnel dans trois romans québécois contemporains : *Putain*, de Nelly Arcan, *Salon*, de Marie Lafortune et *Pute de rue*, de Roxanne Nadeau », dans *Espaces de différences dans l'écriture canadienne au féminin*, Innsbruck University Press, coll. « Canadiana oenipontana », n° 10, 2009, p. 199-211.
- BOISCLAIR, Isabelle et Lori SAINT-MARTIN. « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », dans *Recherches féministes*, vol. 19, n° 2, 2006, p. 52-57.
- BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, 134 p.
- BOULKROUNE, Heddy. « De l'espace du texte à la spatialité du texte », dans *Architecture, littérature et espaces*, Limoges, Pulim, coll. Espaces Humains, 2006, 513 p.
- BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Préface de Éric Fassin, trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, 283 p.
- CARNINO, Guillaume. *Pour en finir avec le sexisme*, Paris, Éditions L'Échappée, 2005, 127 p.
- CARON, Valérie. *Voix et représentations inédites de la maternité dans la littérature québécoise au féminin*, Université de Sherbrooke, 2003, 126 p.
- CHAPMAN, Rosemary. « L'écriture de l'espace au féminin : géographie féministe et textes littéraires québécois », *Recherches féministes : Territoires*, vol. 10, n° 2, 2007, p. 13-26.
- DARMON, Muriel. *La socialisation*, Paris, Éditions Armand Colin, 2007, 125 p.
- DUPRÉ, Louise, Jaap LINTVELT et Janet M. PATERSON. *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2002, 487 p.
- DETREZ, Christine. *La construction sociale du corps*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, 257 p.
- DION, Katherine. *Mères absentes, filles troublées : Borderline de Marie-Sissi Labrèche et Putain de Nelly Arcan*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010, 105 p.

- DURET, Pascal et Peggy ROUSSEL, *Le corps et ses sociologies*, Paris, Nathan Université, 2003, 127 p.
- EIBL, Doris G. et Caroline ROSENTHAL (dir.), *Espaces de différence dans l'écriture canadienne au féminin*, Innsbruck University Press, coll. « Canadiana oenipontana », n° 10, 2009, 262 p.
- ENRIGHT, Anne. *Le Choc de la maternité*, Arles, Éditions Actes Sud, 2007, 230 p.
- GARDES-TAMINE, Joëlle et Marie-Claude HUBERT, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Éditions Armand Colin, 2006, 239 p.
- GOULD, Karen L. « Femmes/ville/histoire : Transformations urbaines dans *Laurence de France* Théoret », dans *Sexuation, espace, écriture. La littérature en transformation*, Québec, Éditions Nota Bene, 2002, p. 275-289.
- GUILBERT, Georges-Claude. *C'est pour un garçon ou pour une fille? La dictature du genre*, Paris, Éditions Autrement Frontières, 2004, 116 p.
- GUIONNET, Christine et Érik NEVEU. *Féminins/Masculins : Sociologie du genre*, Paris, Éditions Armand Colin, 2004, 286 p.
- HALL, Edward T. *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 2001, 254 p.
- HAMON, Philippe. « L'épidictique : au carrefour de la textualité et de la sociabilité », *Discours social / Social discourse*, vol. 7, n°3-4, été-automne 1995, 275 p., p. 85-90.
- HIRATA, Helena [et al.]. *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, 315 p.
- HUSTON, Nancy. *Désirs et réalités*, Montréal, Leméac, 1995, 240 p.
- HUSTON, Nancy. *Journal de la création*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, 276 p.
- HUSTON, Nancy. *Mosaïque de la pornographie*, Paris, Éditions Payot & Rivages, (1982) 2007, 282 p.
- JOUBERT, Lucie. *L'envers du landau : Regard extérieur sur la maternité et ses débordements*, Montréal, Triptyque, 2010, 104 p.
- JOUVE, Vincent. *Le poétique du roman*, Paris, Éditions Armand Colin, (2001) 2006, 192 p.
- LAHAIE, Christiane. *Ces mondes brefs : Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, 2009, 456 p.

- LAHIRE, Bernard. *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris, La Découverte, 2006, 778 p.
- LEBLANC, Julie. « Langage de l'espace et sexuation dans les journaux de Nicole Brossard », dans *Sexuation, espace, écriture. La littérature en transformation*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2002, p. 67-91.
- LEDOUX-BEAUGRAND, Évelyne. « Colmater la brèche. Le corps filial dans *Borderline* de Marie-Sissi Labrèche », dans D. Marcheix et N. Watteyne, *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Pulim, coll. « Espaces Humains », 2007, p. 99-109.
- MARCHEIX, Daniel et Nathalie Watteyne (dir.) *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Pulim, Coll. «Espaces Humains», 2007, 277 p.
- MOREL, Corinne. *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, Éditions l'Archipel, 2005, 958 p.
- MÉJIAS, Jane. *Sexe et société*, Montréal, Boréal, 2005, 128 p.
- NAVARRO, Pascale. « Être ou ne pas être mère? », dans *Gazette des femmes*, mars-avril 2009, p. 30-32.
- OBERHUBER, Andrea. « Le gynécée urbain d'Élise Turcotte », dans *Espaces de différences dans l'écriture canadienne au féminin*, Innsbruck University Press, coll. « Canadiana oenipontana », n° 10, 2009, p. 41-51.
- PHETERSON, Gail. *Le prisme de la prostitution*, Paris, Éditions de l'Harmattan, 2001, 216 p.
- PRÉJEAN, Marc. *Sexes et pouvoir. La constructions sociale des corps et des émotions*, Montréal, PUM, 1994, 194 p.
- PROKHORIS, Sabine. *Le sexe prescrit : la différence sexuelle en question*, Paris, Flammarion, 2002, 348 p.
- RESCH, Yannick. « Violence du corps, violence culturelle : Putain de Nelly Arcan », dans D. Marcheix et N. Watteyne, *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Pulim, coll. « Espaces Humains », 2007, p. 179-183.
- SAINT-MARTIN, Lori. *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota bene, coll. «Essais critiques», 1999, 331 p.
- SASTRE, Peggy. *Ex utero : Pour en finir avec le féminisme*, Paris, Éditions La Musardine, 2009, 176 p.

SASTRE, Peggy. *No sex : Avoir envie de ne pas faire l'amour*, Paris, Éditions La Musardine, 2010, 139 p.

SCHNYDER, Anne-Christine. « Sans enfant, et alors? », dans *Gazette des femmes*, mai-juin 2010, p. 30-31.

TABET, Paola. *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Paris, Éditions de l'Harmattan, 2004, 207 p.

WEISGERBER, Jean. *L'espace romanesque*, Louisiane, Éditions l'Âge d'homme, 1978, 265 p.

WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique : Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, 278 p.