

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

STÉRÉOTYPES ET TRANSFORMATIONS DU FÉMININ ET DU MASCULIN DANS *LA PASSION DES
FEMMES* DE SÉBASTIEN JAPRISOT

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

CATHERINE VALLÉE-DUMAS

AVRIL 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Lori Saint-Martin, ma directrice de maîtrise, pour sa disponibilité, ses encouragements, son enthousiasme, ses judicieux conseils et sa passion pour la littérature, qui ont été des sources d'inspiration et de motivation. Je remercie également mes parents, Hélène Dumas et Gaétan Vallée, pour leur soutien et leur amour inconditionnels.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX	vi
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
FAIRE ET DÉFAIRE LE STÉRÉOTYPE	10
1.1 La construction sociale du genre	11
1.1.1 La construction sociale de la féminité.....	11
1.1.2 La construction sociale de la masculinité.....	14
1.2 Les stéréotypes sexuels	16
1.2.1 Les stéréotypes de la féminité.....	17
1.2.2 Les archétypes de la féminité.....	18
1.2.3 Impact des stéréotypes et des archétypes sexuels sur l'identité féminine	19
1.2.4 Les stéréotypes de la masculinité.....	21
1.2.5 Les archétypes de la masculinité.....	22
1.2.6 Impact des stéréotypes et des archétypes sexuels sur l'identité masculine	24
1.2.7 Les stéréotypes et les archétypes sexuels dans le roman policier	25
1.3 Les stéréotypes et les archétypes sexuels dans <i>La passion des femmes</i>	30
1.3.1 Le mariage	30
1.3.1.1. Emma et Séverin : le mariage.....	32
1.3.1.2 Emma et Séverin : un regard critique sur le mariage.....	35
1.3.2 La prostitution	38
1.3.2.1 Bélinda et Zozo : les prostituées.....	40
1.3.2.2 Bélinda et Zozo : un regard critique sur la prostitution	45
1.3.2.3 Frou-Frou : la star de cinéma	48
1.3.3 Le viol	52
1.3.3.1 Caroline et le fantasme de viol	54
1.3.3.2 Caroline : un regard critique sur le viol	55
1.3.3.3 Yoko : l'exotique esclave sexuelle	59

1.3.3.4 Yoko : un regard critique sur le viol	60
1.3.4 L'amour	62
1.3.4.1 Le héros et ses conquêtes : l'amour patriarcal.....	66
1.3.4.2 Le héros et ses partenaires : l'amour authentique.....	74
1.3.4.3 Le héros et ses relations amoureuses : démythification de l'homme dur.....	77
1.4 Conclusion.....	82
CHAPITRE II	
SUBVERTIR LE STÉRÉOTYPE	85
2.1 La théorie queer et la « performativité » du genre.....	87
2.2 La « performativité » du genre dans <i>La passion des femmes</i>	90
2.2.1 Les prostituées et le attentes de leurs clients	90
2.2.2 Caroline et les attentes sociales.....	92
2.2.3 Frou-Frou et la comédie	93
2.2.4 L'identité et ses « costumes ».....	94
2.3 La subversion du genre policier et la subversion du genre.....	96
2.3.1 Les règles et le genre policier	96
2.3.2 Le jeu et le genre policier	97
2.4 La subversion du genre dans <i>La passion des femmes</i>	100
2.4.1 Les écarts déontologiques.....	100
2.4.2 Les écarts génériques	102
2.5 La parodie du genre : ironie et satire sociale	104
2.5.1 Ironie, satire, parodie.....	104
2.5.1.1 L'ironie	104
2.5.1.2 La satire et la parodie.....	106
2.5.2 L'ironie au féminin : une arme puissante	107
2.6 L'ironie dans <i>La passion des femmes</i>	107
2.6.1 Emma	107
2.6.2 Bélinda	108
2.6.3 Caroline.....	111
2.6.4 Frou-Frou.....	113
2.7 L'ironie et le « parti pris chromosomique ».....	117

2.8 Conclusion.....	119
CHAPITRE III	
AUTORITÉ DISCURSIVE ET « TRAVESTISSEMENT NARRATIF »	122
3.1 L'autorité discursive	123
3.1.1 Les narratrices et la quête d'autorité discursive.....	125
3.1.2 Marie-Martine et le pouvoir discursif	127
3.2 Le « travestissement narratif ».....	129
3.2.1 La mascarade des « je » féminins	130
3.2.2 Féminin/masculin : la frontière des genres	134
3.3 Conclusion.....	137
CONCLUSION.....	139
BIBLIOGRAPHIE.....	146

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
1.1 Les caractères attribués à la féminité comme propriétés selon Marc Préjean	17
1.2 Les caractères attribués à la masculinité comme propriétés selon Marc Préjean	21

RÉSUMÉ

La littérature véhicule des valeurs et des représentations du féminin et du masculin. Dans la foulée des études féministes, qui voient le genre comme socialement construit, notre mémoire se donne pour objectif d'étudier la conceptualisation du féminin et du masculin dans le roman *La passion des femmes* de Sébastien Japrisot, publié en 1986. Nous étudierons plus précisément les stéréotypes sexuels et l'emploi de voix féminines par un homme. À l'aide des études sur le genre (études féministes et études sur les hommes), nous montrerons que l'histoire et la narration de *La passion des femmes* reconduisent en grande partie les stéréotypes patriarcaux, qui véhiculent une vision binaire et hiérarchisée des sexes, tout en proposant une critique de ces représentations, voire une évolution vers une perméabilité du masculin et féminin. Tout d'abord, les études sur la construction sociale de la féminité et de la masculinité, et sur les stéréotypes sexuels, nous aideront à mieux comprendre comment Japrisot inscrit et conteste dans le même mouvement les valeurs de l'idéologie patriarcale. Ensuite, la théorie queer, les études sur le genre policier et les recherches sur l'ironie nous permettront de voir que l'auteur, en plus de critiquer les normes de genre, les présente de manière subversive en soulignant le caractère performatif du genre, en créant un monde fictif où l'identité et la réalité sont en constante mutation, et en tournant en dérision les idées reçues sur les rapports de sexe. Finalement, une approche relevant de la narratologie féministe nous mènera à saisir l'impact du « travestissement narratif » sur la représentation des identités sexuelles dans le roman. Nous verrons qu'en prêtant sa voix aux femmes, Japrisot confère à ses narratrices un pouvoir sur l'histoire, pouvoir incertain et ambigu puisqu'il contrefait également leur discours pour leur souffler des propos stéréotypés et aliénants. Notre analyse fera ainsi ressortir les nombreux paradoxes concernant la représentation des genres dans *La passion des femmes*, œuvre à la fois fortement traditionnelle et profondément novatrice en ce qui a trait au genre. Au terme de notre mémoire, nous en arriverons à la conclusion que le caractère complexe, paradoxal et ambigu du roman est en fait une force, et non une faiblesse, les chapitres en apparence les plus sexistes étant aussi les plus subversifs à l'égard des stéréotypes sexuels.

Mots clés : Sébastien Japrisot, *La passion des femmes*, féminisme, genre, stéréotype, roman policier

INTRODUCTION

Le mouvement féministe des années 1970 a permis un questionnement des rapports de sexe. La remise en question des rôles dévolus aux femmes et aux hommes a entraîné des bouleversements dans les comportements et les valeurs. Des théoricien-ne-s se sont alors penché-e-s sur la question du façonnement de l'identité féminine et masculine. Que signifie être une femme ou un homme? La notion de genre a occupé une place centrale dans leurs études. Les chercheur-e-s féministes croient que le genre est le fruit d'une construction sociale et non le simple équivalent du sexe biologique. Ce sont de nombreuses institutions sociales et culturelles, telles que l'école, la famille, la science et la religion, qui modèlent l'identité de genre d'une personne en lui dictant les normes qu'elle se doit de respecter pour se conformer à son sexe. C'est ce caractère imposé et non naturel de la construction de la féminité et de la masculinité que cherchent à mettre en lumière les études sur le genre.

L'essor des études féministes a également permis de nouvelles approches analytiques de la littérature. En effet, les textes littéraires véhiculent des valeurs et des représentations du féminin et du masculin. Simone de Beauvoir¹ et Kate Millett² ont été parmi les premières à affirmer que les écrivains ont utilisé la littérature pour transmettre leur vision des rapports de sexe et conforter le patriarcat. En effet, toute œuvre littéraire, qu'elle soit écrite par une femme ou un homme, propose un discours implicite ou explicite sur le genre. La littérature est donc un lieu privilégié pour étudier les rôles sexuels, les rapports hommes/femmes ou tout autre question touchant le genre.

Nous avons donc choisi d'étudier la conceptualisation des genres, plus particulièrement la représentation des stéréotypes sexuels et les enjeux liés à l'emploi de voix narratives féminines par un homme, à travers le roman *La passion des femmes* de Sébastien Japrisot, œuvre qui laisse beaucoup de place aux questionnements sur l'identité féminine et masculine.

¹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, tome 1, Paris, Gallimard, 1949, p. 237.

² Kate Millett, *La politique du mâle*, trad. de l'anglais par Élisabeth Gille, Paris, Stock, 1971, p. 7.

En effet, Japrisot est un auteur de romans policiers connu pour faire des femmes les principales narratrices de ses romans, et nous croyons que ce choix narratif n'est pas anodin. Présentons brièvement notre auteur et le roman étudié dans notre mémoire.

Sébastien Japrisot (1931-2003), de son vrai nom Jean-Baptiste Rossi, est un écrivain et scénariste français d'origine italienne. C'est à seulement dix-sept ans qu'il a écrit son premier roman, *Les mal partis*. Par la suite, il a travaillé dans le domaine de la publicité, pour finalement renouer avec la littérature en proposant *Compartiments tueurs*, en 1962. C'est à la publication de ce livre paru sous son nom de plume, Sébastien Japrisot, anagramme parfait de son nom, que sa carrière d'auteur de romans policiers a réellement débuté. Ce roman est suivi, en 1963, par *Piège pour Cendrillon* et, en 1966, par *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*. Après une période où il a écrit pour le cinéma, il a publié *L'été meurtrier* (1977), puis *La passion des femmes* (1986) et *Un long dimanche de fiançailles* (1991). Il a reçu de nombreux prix, notamment le prix de l'Unanimité pour *Les mal partis*, le Grand Prix de littérature policière pour *Piège pour Cendrillon*, le Prix d'honneur et le Best Crime Novel pour *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*, le prix des Deux-Magots pour *L'Été meurtrier* et le prix Interallié pour *Un long dimanche de fiançailles*.

Son roman *La passion des femmes* relate les aventures amoureuses d'un évadé de prison³ accusé d'un viol et d'un meurtre qu'il prétend n'avoir jamais commis, le tout à travers les yeux des huit femmes qui l'ont aidé à s'enfuir. Chaque femme est la narratrice d'un chapitre, et témoigne tour à tour de sa rencontre avec le fugitif dont elle est tombée amoureuse. Nous retrouvons, dans l'ordre, le témoignage d'Emma (une nouvelle mariée), de Bélinda (une prostituée), de Zozo (sa collègue de travail), de Caroline (une maîtresse d'école), de Frou-Frou (une célèbre actrice) de Yoko (une Japonaise échouée sur une île), de Toledo (une infirmière) et de Marie-Martine (une avocate). Les différentes versions des faits sont réunies par cette dernière, l'avocate du héros, qui tente de lui épargner la peine capitale. Celle-ci découvre que le véritable meurtrier serait Malignaud, le détective à la recherche du supposé

³ L'évadé, le héros du roman, possède un nom différent dans chaque chapitre, soit successivement Vincent, Tony, Francis, Édouard, Frédéric, Maurice et Christophe.

coupable. Elle veut donc soumettre à la cour les différents témoignages afin de faire innocenter son client. Cependant, on apprend dans un revirement final que l'ensemble du roman est le fruit de l'imagination d'un scénariste. Il s'est inspiré de lui-même pour créer le héros et des femmes de son entourage, que son imagination a transposées quarante ans en arrière pour inventer les témoignages des narratrices.

L'histoire et la narration construisent une vision de la féminité et de la masculinité des plus paradoxales. D'une part, l'auteur reproduit les stéréotypes les plus éculés sur les genres sexuels. *La passion des femmes* peut même être lu comme la succession de figures stéréotypées du féminin : la nouvelle mariée, la prostituée, la maîtresse d'école, la star de cinéma, l'exotique Japonaise, l'infirmière, la vierge, etc. D'autre part, l'auteur semble critiquer et tourner en dérision ces mêmes stéréotypes, qui apparaissent clairement comme étant non naturels. La narration renforce cette ambiguïté. Selon Lori Saint-Martin, l'emploi de « je » féminins par un homme peut aussi bien servir à faire éclater la catégorie sexe/genre qu'à la renforcer. Donner la parole aux femmes, c'est s'ouvrir à leur subjectivité et en faire les sujets de la narration; d'autre part, c'est, pour certains, l'occasion de contrefaire leur voix en leur prêtant un discours stéréotypé et aliénant⁴. Notre hypothèse est donc la suivante : tout en conservant et en exploitant largement les stéréotypes associés au féminin et au masculin, Japrisot propose également une critique de ces représentations, et contribue même à un brouillage des genres masculin et féminin en montrant que ceux-ci ne sont que mascarade et que la frontière qui les sépare peut être traversée.

La question du genre, dans les romans de Japrisot, a été très peu étudiée. En fait, malgré son succès populaire et critique, Japrisot a fait l'objet de peu d'analyses, probablement en raison de son inscription dans la littérature policière, genre littéraire souvent marginalisé. Les rares travaux consacrés à son œuvre s'intéressent principalement à la manière dont l'auteur joue des codes du roman policier (Jacques Dubois, Simon Kemp, Martin Hurcombe, Susan M. Myers, Claire Gorrara). Ces analyses sur la subversion du genre policier laissent souvent pour compte *La passion des femmes*, moins connu que ses autres

⁴ Lori Saint-Martin, « Voix narratives féminines dans la fiction des hommes : vers une véritable mixité? », dans Yvan Lamonde et Jonathan Livernois (dir. publ.), *Culture québécoise et valeurs universelles*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 376.

romans, qui ont tous fait l'objet d'une adaptation cinématographique. En outre, bien que Japrisot soit un auteur français, la plupart des chercheurs qui se sont intéressés à son travail sont britanniques ou américains, de sorte que peu d'analyses en français portent sur son œuvre.

Seulement deux études sont consacrées à la question du genre dans ses textes : un article de Véronique Desnain⁵, qui analyse la représentation des femmes dans les cinq romans policiers de Japrisot, et le mémoire de Sara-Lise Rochon⁶, qui porte sur la quête d'agentivité des héroïnes de *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* et de *Piège pour Cendrillon*. Notre étude sera donc l'une des rares à éclairer l'œuvre de Japrisot d'un point de vue féministe, et le premier travail entièrement consacré au roman *La passion des femmes*.

Comme il s'agit de nous attarder à la représentation littéraire du féminin et du masculin, nous situerons notre mémoire dans le cadre des études sur le genre (études féministes et études sur les hommes). Tout d'abord, nous utiliserons les études sur la construction sociale de la féminité et de la masculinité, qui nous permettront de voir de quelle manière la société modèle les individus féminins et masculins. Nous nous inspirerons des travaux de Simone de Beauvoir, Kate Millett, Colette Guillaumin et Christine Delphy, pour la construction sociale de la féminité, et des travaux de Georges Falconnet et Nadine Lefaucheur, Elisabeth Badinter et Marc Préjean, pour la construction sociale de la masculinité. Nous constaterons alors que des stéréotypes associés au féminin et au masculin font de l'homme le sexe fort et de la femme le sexe faible. Les analyses de Ruth Amossy et Anne Herschberg, Francine Descarries, Marc Préjean, Nathalie Heinich, Elisabeth Badinter, Georges Falconnet et Nadine Lefaucheur éclaireront le fonctionnement de ces stéréotypes ainsi que des archétypes qui évoluent parallèlement aux stéréotypes. Nous pourrons ensuite voir les conséquences nuisibles des stéréotypes et des archétypes sur les femmes et les hommes (Simone de Beauvoir, Ruth Amossy et Anne Herschberg, Marc Préjean, John Berger, Sandra Lee

⁵ Véronique Desnain, « Sébastien et les femmes : Gender and Identity in the Crime Novels of Sébastien Japrisot », dans Martin Hurcombe et Simon Kemp (dir. publ.), *Sébastien Japrisot : The Art of Crime*, New York, Rodopi, 2009, p. 47-64.

⁶ Sara-Lise Rochon, « De la soumission à l'émancipation? : la quête d'agentivité des héroïnes de *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* et *Piège pour Cendrillon* de Sébastien Japrisot », mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 2008, 114 p.

Bartky). Nous nous intéresserons également aux stéréotypes propres au roman policier grâce aux études d'Anne Lemonde et de Danielle Charest. Forte de ses assises théoriques, nous serons en mesure de nous pencher sur les stéréotypes et les archétypes dans les relations suivantes : le mariage (Simone de Beauvoir, Colette Guillaumin et Christine Delphy), la prostitution (Simone de Beauvoir, Kate Millett, Anne-Marie Dardigna, Nancy Huston et Sandra Lee Bartky), le viol (Kate Millett, Georges Bataille, Anne-Marie Dardigna et Nancy Huston) et l'amour (Simone de Beauvoir, Georges Falconnet et Nadine Lefaucheur, Marc Préjean, Sandra Lee Bartky et Élisabeth Badinter). Nous verrons que ces différentes relations qui unissent les hommes et les femmes de façon sexuelle ou légale sont régies par la société et sont vécues dans un contexte où la domination des hommes sur les femmes est omniprésente, domination qu'à leur tour elles renforcent. Les stéréotypes et les archétypes y jouent un rôle important en justifiant cet état des choses.

Ensuite, la théorie queer, plus précisément les écrits de Judith Butler, nous aidera à comprendre que le genre, contrairement à la croyance populaire, n'est pas stable. Nous verrons qu'il s'agit plutôt d'une performance apprise et imposée socialement, une « fiction imaginaire » qui n'a rien de naturel, et qui peut être remise en cause par les individus. Les études de Simone de Beauvoir et de Marc Préjean, qui conçoivent également le genre comme une performance, nous seront de nouveau utiles ici. Puis, à l'aide des études de Tzvetan Todorov et de Jacques Dubois sur le roman policier, nous verrons comment la subversion du genre policier peut être liée à une subversion du genre sexuel. Grâce aux études de Philippe Hamon, Linda Hutcheon et Lucie Joubert sur l'ironie, nous verrons que cette stratégie textuelle permet de dénoncer et de critiquer les stéréotypes sexuels, et que c'est un moyen privilégié pour contester le pouvoir en place.

Finalement, la narratologie féministe nous mènera à analyser les enjeux liés au « travestissement narratif » (Kahn) d'un auteur masculin qui donne la parole à des narratrices. L'étude de Susan Sniader Lanser, qui traite de l'autorité narrative, l'étude de Madeleine Kahn et les articles de Lori Saint-Martin sur le travestissement narratif éclaireront les répercussions de ce mode de narration sur la représentation des identités sexuelles.

Les modèles de conceptualisation des genres proposés par Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin sous-tendent l'ensemble de l'analyse puisque ces trois modèles, « patriarcal », « féministe » et « postmoderne », se côtoient chez Japrisot. Nous proposons de présenter d'emblée ces trois modalités de conceptualisation du genre, puisqu'elles nous serviront, tout au long de notre étude, à mettre en lumière les nombreux paradoxes reliés à la représentation, mobile et changeante, du genre dans *La passion des femmes*.

Voici comment Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin définissent le premier modèle de conceptualisation des genres, dit « patriarcal » :

Le premier modèle, que l'on appelle « aristotélicien », « patriarcal » ou « traditionnel », définit comme un fait de Nature la division bicatégorique des sexes, qui entraîne à son tour une diversité des rôles sociaux et une hiérarchie des valeurs symboliques; suivant ce modèle, Dieu, la Nature et la Société ont fait les hommes et les femmes tels qu'ils sont et doivent demeurer : les premiers, rationnels, destinés à la vie publique, associés à la culture et à l'esprit; les secondes, et il s'agit alors réellement du « deuxième » sexe, du sexe inférieur, émotives, vouées à la vie domestique, liées à la nature et au corps. Tout en disant les sexes complémentaires l'un de l'autre (ne forment-ils pas équipe au sein de la famille, l'un incarnant « le sens » l'autre, « les sens »?), on les oppose en presque tout; dans le schéma binaire qui en découle, c'est toujours le pôle masculin qui est valorisé⁷.

D'après les deux chercheuses, le modèle « patriarcal » propose une vision naturaliste des rapports hommes/femmes, ce qui a engendré bon nombre de stéréotypes visant à polariser les sexes et à affirmer la supériorité du masculin. C'est le modèle féministe qui a remis en question l'idée que les femmes sont inférieures aux hommes. Ce modèle s'inspire d'une quête d'égalité ayant pour but de revaloriser le féminin. Il se définit de la façon suivante :

Contrairement au modèle précédent, uniquement naturaliste, celui-ci relève dans certains cas d'une conception essentialiste (c'est-à-dire qui prête aux hommes et aux femmes des traits que l'on dit innés : il existe un courant féministe, par exemple, selon lequel les femmes sont naturellement pacifistes); dans d'autres, d'une vision culturaliste (qui met l'accent sur l'influence de la société dans la formation des identités sexuelles⁸).

⁷ Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Recherches féministes*, vol. 2, n° 2, janvier 2007, p. 7.

⁸ *Ibid.*, p. 8.

C'est de la vision culturaliste du modèle féministe « qu'est enfin issu le troisième modèle, qui refuse d'associer automatiquement le masculin à un corps d'homme et le féminin à un corps de femme⁹ ». Les deux théoriciennes expliquent ce troisième modèle, appelé « postmoderne », comme suit :

Le troisième modèle, appelé pour le moment « postmoderne » ou « relatif » (voire « équitable » ou « de la diversité »), repose donc sur ce constat de la non-pertinence d'accorder des significations et des valeurs intrinsèques au sexe comme au genre, qu'elles soient positives ou négatives, « pro-masculines » ou « pro-féminines », la diversité humaine ne pouvant être réduite à un système d'assignation binaire aussi simple. Cette position a pour effet d'ouvrir à l'infini l'axe des possibles identitaires¹⁰.

L'analyse des trois chapitres de notre mémoire sera orientée à partir de ces trois modèles de conceptualisation des genres. Dans le premier chapitre, nous montrerons comment Japrisot reconduit (modèle patriarcal) et conteste (modèle féministe) dans le même mouvement les stéréotypes sexuels traditionnels. Tout d'abord, nous verrons comment se construisent les stéréotypes du féminin et du masculin, quelle est leur nature et quelles répercussions ils peuvent avoir sur l'identité des personnes. Ensuite, nous montrerons que dans une large mesure, les personnages de *La passion des femmes* se conforment à ces stéréotypes. Nous verrons que les personnages féminins sont soumis à la domination masculine. Objets du désir des hommes, les femmes du roman ne s'appartiennent pas et peuvent être échangées entre elles. Leur assujettissement est banalisé par la société et par certaines des narratrices, qui expriment des fantasmes masochistes. Au contraire, le héros du roman possède le pouvoir sur ses nombreuses amantes. Les narratrices sont entièrement dévouées à ce séducteur hors pair, qui manipule ses conquêtes et va de femme en femme au gré de ses désirs, perpétuant ainsi une vision patriarcale des rapports hommes/femmes. Cependant, d'un autre côté, nous voyons que les narratrices ne consentent pas toutes au rôle qui leur est imposé : plusieurs d'entre elles dénoncent la violence dont elles sont victimes et critiquent le rôle qui leur est dévolu. Les stéréotypes apparaissent comme étant imposés aux individus et sont une cause de souffrance pour presque tous les personnages. Nous étudierons comment Sébastien Japrisot « fait » et « défait » à la fois les stéréotypes à travers les relations suivantes : le mariage, la

⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰ *Ibid.*, p. 8.

prostitution, le viol et l'amour, c'est-à-dire les principales relations de type affectif et sexuel entre les sexes.

Le deuxième chapitre sera consacré à la manière dont *La passion des femmes* subvertit de façon plus marquée les stéréotypes liés au genre (modèle postmoderne). Il est montré que les femmes du roman doivent continuellement porter attention à leur image, leur discours et leur attitude afin de se plier à ce que la société exige des personnes de sexe féminin. Le genre apparaît donc comme performatif, les narratrices étant forcées de mettre en scène une « hyperféminité » artificielle. Puis, nous verrons comment le fait que Sébastien Japrisot joue avec les codes du roman policier peut également être une façon de jouer avec le genre. Ensuite, nous montrerons que présenter les stéréotypes sexuels de manière exagérée peut être une façon de s'en moquer : le roman tourne en dérision les stéréotypes au moyen de l'ironie. Hyperbole, emphase, répétition et autodérision sont des procédés ironiques utilisés tout au long de *La passion des femmes*. Ainsi, nous serons à même de voir que le roman contribue à un brouillage des genres en montrant leur caractère non naturel. Nous verrons que le fait qu'un homme ironise à travers des voix féminines complexifie l'analyse de la provenance et de la signification de l'ironie.

Dans le dernier chapitre, nous nous intéresserons aux enjeux de la narration dans le roman. En premier lieu, nous étudierons la question de l'autorité discursive des narratrices qui cherchent à imposer leur version des faits, mais qui verront leur quête de pouvoir discursif tourner court à cause de leur statut social et de leur sexe. Le rôle narratif de l'avocate Marie-Martine sera spécialement intéressant pour étudier cette question : étant donné qu'elle a rassemblé les témoignages qui forment le roman, elle est celle qui semble posséder le plus grand pouvoir narratif. Cependant, son apparent ascendant sur la narration est trompeur : dans un volte-face final, nous apprenons que la totalité de *La passion des femmes* a été imaginée par un scénariste en train de rêver sur une plage. Ce dénouement déconcertant nous mènera à étudier le « travestissement narratif », c'est-à-dire l'emploi de « je » féminins par un homme, et aux valeurs inhérentes à cette pratique. En prêtant sa voix aux femmes, Japrisot utilise le discours des personnages féminins pour leur faire tenir des propos négatifs à propos de leur sexe, mais il arrive ainsi à exprimer des émotions dites féminines telles que la fragilité, la peur et la tristesse, sans risquer de trop se dévoiler ou se

rendre vulnérable. Toutefois, le travestissement narratif permet à l'auteur de s'ouvrir à l'autre sexe et est la preuve que la frontière entre les genres est plus perméable qu'elle ne le paraît. Il s'agit d'une pratique paradoxale et complexe qui se situe à la fois dans une conception patriarcale, féministe et postmoderne du genre.

À la fin de notre analyse, nous aurons donc mis en lumière les nombreux paradoxes de la conceptualisation du genre dans *La passion des femmes*, roman à la fois profondément traditionnel à cet égard et résolument novateur.

CHAPITRE I

FAIRE ET DÉFAIRE LE STÉRÉOTYPE

Puisque notre mémoire a pour objet la représentation littéraire du féminin et du masculin, nous adopterons une approche qui relève des études sur le genre (études féministes et études sur les hommes). Ce cadre théorique nous aidera à comprendre la conceptualisation du genre dans *La passion des femmes*. Nous verrons comment le roman perpétue les stéréotypes sexuels traditionnels tout en portant un regard critique sur ceux-ci. Parmi les trois modalités de conceptualisation des genres définies par Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, ce sont les modèles patriarcal et féministe qui sous-tendront l'analyse de ce chapitre.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la construction sociale de la féminité (Simone de Beauvoir, Kate Millett, Colette Guillaumin et Christine Delphy) et de la masculinité (Georges Falconnet et Nadine Lefaucheur, Elisabeth Badinter et Marc Préjean). Nous verrons comment se crée et se perpétue une vision dualiste des sexes qui fait des femmes le sexe dominé et des hommes le sexe dominant. Nous nous pencherons ensuite sur les stéréotypes qui alimentent une telle dichotomie (Ruth Amossy et Anne Herschberg, Francine Descarries et Marc Préjean) et sur les archétypes féminins (Francine Descarries et Nathalie Heinich) et masculins (Elisabeth Badinter, Georges Falconnet et Nadine Lefaucheur) qui en découlent. Nous serons ensuite en mesure de comprendre les répercussions néfastes que peuvent avoir les stéréotypes et les archétypes sur les femmes et les hommes (Ruth Amossy et Anne Herschberg, Marc Préjean, John Berger, Sandra Lee Bartky et Simone de Beauvoir). Puis, à l'aide des études d'Anne Lemonde et de Danielle Charest, nous étudierons les stéréotypes sexuels particuliers à l'œuvre dans le roman policier.

Une fois ces bases théoriques posées, nous nous intéresserons à la représentation des stéréotypes sexuels dans *La passion des femmes*. Nous aborderons cette question à travers quatre grandes relations qui unissent les femmes et les hommes de façon sexuelle, légale, ou les deux, soit le mariage (Simone de Beauvoir, Colette Guillaumin et Christine Delphy), la

prostitution (Simone de Beauvoir, Kate Millett, Anne-Marie Dardigna, Nancy Huston et Sandra Lee Bartky), le viol (Kate Millett, Georges Bataille, Anne-Marie Dardigna et Nancy Huston) et l'amour (Simone de Beauvoir, Georges Falconnet et Nadine Lefaucheur, Marc Préjean, Sandra Lee Bartky et Élisabeth Badinter). Nous verrons que Sébastien Japrisot présente une vision patriarcale des rapports de sexe en évoquant ces différents lieux d'oppression des femmes d'une manière qui reconduit les stéréotypes les plus sexistes. Cependant, nous remarquerons que le récit porte également un regard critique sur ces relations de pouvoir traditionnelles. Les narratrices ne consentent pas toutes à la violence qui leur est faite et plus d'une la dénonce. De plus, l'auteur défait les stéréotypes qu'il utilise dans le roman en décrivant des protagonistes qui ne se conforment pas aux attentes sociales liées à leur genre, en présentant deux visions opposées d'une même idée reçue et en montrant les mécanismes à la base de certains comportements stéréotypés. Ainsi, Sébastien Japrisot inscrit et conteste dans le même mouvement les stéréotypes qu'il met en œuvre.

1.1 La construction sociale du genre

1.1.1 La construction sociale de la féminité

Le deuxième sexe, publié en 1949, est considéré comme un ouvrage fondateur du féminisme. Simone de Beauvoir a été l'une des premières à montrer en détail que la féminité est socialement construite et repose sur des stéréotypes et des mythes. Selon elle, le déterminisme n'existe pas chez l'être humain, et c'est la société qui est à la base de la hiérarchie entre les sexes. Voici comment elle décrit ce fait :

Les sciences biologiques et sociales ne croient plus en l'existence d'entités immuablement fixées qui définiraient des caractères donnés tels que ceux de la femme, du Juif, ou du Noir; elles considèrent le caractère comme une réaction secondaire à une *situation* [l'auteure souligne]. S'il n'y a plus aujourd'hui de féminité, c'est qu'il n'y en a jamais eu¹.

Si les femmes se trouvent dans une position subalterne, c'est parce qu'elles vivent une situation qui crée cette infériorité. Selon l'auteure, ce sont les hommes qui ont créé les conditions propices à la subordination des femmes en justifiant la supériorité masculine à

¹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, tome 1, Paris, Gallimard, 1949, p. 12.

travers la loi, la religion, la philosophie, la littérature et la science, entre autres discours. Ils ont élaboré la civilisation en posant l'homme en Sujet essentiel, et la femme en *Autre* inessentiel. En d'autres mots, les êtres de sexe masculin constituent la norme, et les femmes sont des objets qui ne se définissent que par rapport à eux. Ce sont les hommes qui ont profité moralement et économiquement de cette inégalité. Si les femmes souhaitent elles aussi jouir de certains privilèges, elles ont intérêt à plaire aux hommes. Cependant, de cette façon, elles contribuent à leur propre oppression, ce qui a fait dire aux hommes qu'elles ont voulu la destinée qu'ils leur ont imposée.

Kate Millett partage les idées de Simone de Beauvoir. En 1970, elle publie *La politique du mâle*, dans lequel elle élabore sa théorie de la « politique sexuelle » pour expliquer comment le patriarcat a créé un ensemble d'institutions, de croyances et de valeurs utilisées par les hommes pour dominer les femmes. Elle utilise le terme « politique » pour se référer « aux rapports de force, aux dispositions par l'intermédiaire desquelles un groupe de personnes en contrôle un autre² ». Selon elle, la politique sexuelle se manifeste et se perpétue dans différentes sphères de la société telles que la biologie, la sociologie, l'économie, l'éducation, l'anthropologie (mythe et religion) et la psychologie. Le tout sert à justifier l'oppression des femmes, mais prouve du coup que « le sexe est une catégorie sociale ayant des implications politiques³ ».

Dans *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Colette Guillaumin soutient également que la féminité est un « fabriqué » et non un « donné ». L'auteure affirme que « ce sont les rapports sociaux très concrets et très quotidiens qui nous fabriquent et non une Nature transcendante (dont nous ne pourrions demander des comptes à Dieu), ni une mécanique génétique interne qui nous aurait mises à la disposition des dominants⁴ ». En fait, ce sont les hommes qui se sont servis du discours de la nature pour justifier l'oppression et l'exploitation des femmes. Le discours de la nature s'effectue toujours par un groupe aux dépens d'un autre et est non symétrique. En effet, si « les dominés sont *dans* [l'auteure

² Kate Millett, *La politique du mâle*, trad. de l'anglais par Élisabeth Gille, Paris, Stock, 1971, p. 37.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ Colette Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Paris, Côté-femmes, 1992, p. 82.

souligne] la Nature et la subissent⁵ », les dominants, eux, « surgissent de la Nature et l'organisent⁶ ». Ce discours sert à légitimer le pouvoir en place en affirmant que le groupe dominé est « naturellement » fait pour être exploité :

Ce naturalisme-là peut s'appeler racisme, il peut s'appeler sexisme, il revient toujours à dire que la Nature, cette nouvelle venue qui a pris la place des dieux, fixe les règles sociales et va jusqu'à organiser des programmes génétiques spéciaux pour ceux qui sont socialement dominés⁷.

Dans *L'ennemi principal*, Christine Delphy va encore plus loin. Selon elle, non seulement l'oppression des femmes est une construction sociale qui n'a rien de naturel, mais c'est plutôt l'organisation sociale qui est à l'origine des groupes. L'auteure affirme que les dominants et les dominés sont créés au même moment que les groupes, et que les différences ne préexistent pas à la hiérarchie. Cette conception a un impact important sur la manière de concevoir le genre. La théoricienne amène l'idée novatrice selon laquelle le genre précède le sexe : « Si le genre n'existait pas, ce qu'on appelle le sexe serait dénué de signification, et ne serait pas perçu comme important : ce ne serait qu'une différence possible parmi d'autres⁸ ». En d'autres mots, la hiérarchie entre les hommes et les femmes crée le genre et les rôles sociaux, puis transforme le sexe en marqueur de cette division sociale. C'est donc l'oppression qui donne un sens à ce qu'on appelle « sexe ».

Après un survol de ces notions théoriques, nous voyons revenir plusieurs constantes. L'oppression des femmes est une construction sociale qui a bénéficié aux hommes. Les femmes étant le groupe dominé et les hommes le groupe dominant, toutes les sphères du pouvoir se sont retrouvées entre les mains de ces derniers, qui ont profité de cette situation pour légitimer leur domination grâce à divers discours et pratiques dont la science, l'éducation, la religion, la loi et les arts.

⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁸ Christine Delphy, *L'ennemi principal*, vol. 2, Paris, Syllepse, 2001, p. 26.

Mais, si la féminité est une construction sociale, il s'ensuit que la masculinité en serait aussi une. Voyons maintenant la construction sociale de la masculinité sur laquelle reposent les fondements de la prétendue puissance masculine.

1.1.2 La construction sociale de la masculinité

L'un des premiers livres français à s'intéresser à la construction sociale de la masculinité est *La fabrication des mâles* de Georges Falconnet et Nadine Lefaucheur, publié en 1975. Dans cette étude pionnière, les deux auteur-e-s cherchent justement à montrer que l'on croit à tort à une nature masculine; comme la féminité, la masculinité est une construction sociale. Selon eux, l'idéologie masculine s'articule autour de trois grandes valeurs qui sont le pouvoir, la puissance et la possession. C'est sur ces valeurs que repose la virilité, qui est qualifiée comme étant l'ensemble des qualités masculines. La virilité n'a pas de définition claire, et pourtant elle semble s'imposer à tous comme allant de soi. Ce concept est principalement utilisé pour justifier le pouvoir social des hommes sur les femmes :

L'univers masculin est régi par *un concept creux et mythique : la virilité* [l'auteur souligne]. Ce mythe sert surtout à distinguer les hommes des femmes, à rejeter celles-ci dans un rôle social inférieur et à justifier ce rejet au nom de prétendues qualités masculines naturelles, dont l'ensemble formerait justement cette virilité⁹.

Alors que les femmes apprennent à être faibles et à se soumettre, les hommes apprennent à être forts et à dominer. Cela est d'autant plus vrai que l'homme doit sans cesse démontrer son pouvoir. La virilité, contrairement à la féminité, est un combat de tous les instants. Pour être digne de son statut, l'homme doit affirmer et prouver qu'il est viril.

Dans *XY, De l'identité masculine*, Elisabeth Badinter revient sur les difficultés liées au fait d'être un homme et de toujours devoir prouver sa virilité. Selon l'auteure, l'identité masculine est plus fragile que l'identité féminine. Contrairement à la femme, dès son plus jeune âge, l'homme doit se distancier de sa mère, son premier objet d'identification, afin de bien montrer qu'il est viril. Son identité se fonde négativement :

⁹ Georges Falconnet et Nadine Lefaucheur, *La fabrication des mâles*, Paris, Seuil, 1975, p. 71.

Lui ne peut exister qu'en s'opposant à sa mère, à sa féminité, à sa condition de bébé passif. À trois reprises, pour signifier son identité masculine, il lui faudra se convaincre et convaincre les autres qu'il n'est pas une femme, pas un bébé, pas un homosexuel. D'où le désespoir de ceux qui ne parviennent pas à réaliser cette triple négation (dénégation¹⁰)

Selon Badinter, si l'homme craint la passivité et la féminité, c'est parce que ce sont ses désirs les plus puissants et les plus refoulés. Cette réaction de défense peut engendrer une haine des femmes, voire provoquer des comportements violents envers elles.

Au Québec, Marc Préjean s'est également penché sur la construction sociale du genre dans *Sexes et pouvoir. La construction sociale des corps et des émotions*. Selon l'auteur, la virilité est l'ensemble des qualités qui permet aux hommes d'avoir un statut supérieur aux femmes et elle s'exerce principalement dans les domaines suivants : la sexualité, le façonnement de l'affectivité, le travail, le jeu et le sport, le couple et la famille. Dans tous les cas, il s'agit de maîtriser les autres et soi-même afin de prouver sa supériorité. L'agression physique joue un rôle très important dans ces rapports de domination :

L'agression physique, sous forme de coups, de contraintes, de viol, n'est pas un instrument de dernier recours pour faire plier une ou des femmes à ses exigences. L'exercice de la force n'est pas un palliatif à une parole impuissante – ordre, avertissement, menace, refus, mépris – : il l'accompagne, afin de « bien se faire comprendre¹¹ ».

Résumons la pensée de ces auteurs. Tout comme la féminité, la masculinité est socialement construite. La puissance masculine repose sur le concept vague de virilité, qui justifie la domination des hommes sur les femmes. Puissance, pouvoir et possession sont les trois grandes valeurs sur lesquelles se fonde la virilité, qui est sans cesse à prouver. La violence envers les femmes est le moyen privilégié pour faire la démonstration de sa force. L'agression masculine et la faiblesse féminine se trouve ainsi naturalisées. C'est sur des stéréotypes culturellement ancrés et bien intériorisés que reposent ces constructions identitaires binaires.

¹⁰ Elisabeth Badinter, *XY, De l'identité masculine*, Odile Jacob, Paris, 1992, p. 57-58.

¹¹ Marc Préjean, *Sexes et pouvoirs. La construction sociale des corps et des émotions*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1994, p. 86.

1.2 Les stéréotypes sexuels

Ruth Amossy et Anne Herschberg se sont intéressées à la notion de stéréotype dans *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. Elles définissent les stéréotypes comme étant « les images de notre tête qui médiatisent notre rapport au réel. Il s'agit des représentations toutes faites, des schèmes culturels préexistants, à l'aide desquels chacun filtre la réalité ambiante¹² ». Les stéréotypes relèvent donc d'un processus de généralisation et de catégorisation qui simplifie le réel. Ce sont des « raccourcis » qui permettent de se faire une image rapide de soi et des autres afin de se définir et de se distinguer. Ils résultent d'un apprentissage social (famille, école, médias). Bien qu'ils soient, dans une certaine mesure, nécessaires à la vie en société en ce qu'ils permettent aux individus de décoder rapidement le monde qui les entoure, ils sont souvent erronés. Simplistes et partiels, ils peuvent se propager en dehors de toute base objective. Cependant, leur véracité est rarement remise en cause. Ils apparaissent comme des évidences et peuvent être utilisés comme instruments de légitimation dans diverses situations de domination.

Les stéréotypes sexuels touchent spécifiquement aux représentations que les individus se font à propos des hommes et des femmes. Selon Francine Descarries, « les stéréotypes sexuels sont souvent définis comme des clichés ou des jugements pétrifiés au sujet des différences physiologiques et psychologiques entre les femmes et les hommes et des rôles qui leur sont dévolus sur la base de leur appartenance sexuelle¹³ ». Ces stéréotypes renforcent donc la croyance à une nature féminine et masculine en attribuant des traits de caractère bien définis à chaque sexe. La féminité et la masculinité apparaissent comme deux pôles complémentaires et bien séparés l'un de l'autre. Ils fonctionnent selon un mode dichotomique présenté comme naturel, et sont utilisés pour justifier la division sociale des sexes et les inégalités qui en résultent.

Nous verrons quels sont les stéréotypes et les archétypes de la féminité et de la masculinité, et les impacts négatifs qu'ils peuvent avoir sur l'identité des personnes.

¹² Ruth Amossy et Anne Herschberg, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997, p. 26.

¹³ Francine Descarries, *Entre le rose et le bleu. Stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin*, Québec, Conseil du statut de la femme, 2009, p. 24.

1.2.1 Les stéréotypes de la féminité

À l'aide d'éléments énoncés par Daco (1978), Guiraud (1978) et Bourdieu (1980), Marc Préjean a dressé une liste de caractères attribués à chaque sexe comme propriétés naturelles¹⁴. Préjean présente ces éléments plus ou moins dans le désordre; nous les avons repris et les avons divisés en cinq catégories afin de pouvoir dresser un portrait global des stéréotypes associés au féminin et au masculin. Voici les traits associés à la féminité idéale.

Tableau 1.1

Les caractères attribués à la féminité comme propriétés selon Marc Préjean

Autonomie
impuissance, objet, patient, paraître, dépendante, activité privée et domestique, obéissance, soumission, subordination et exécution de l'action, proie, victime, statut subalterne, assistée, matière, substance, abandon, peur, masochisme, faiblesse, docilité, paix.
Traits physiques
cœur, imberbe, voix aiguë, seins volumineux, hanches larges, démarche sautillante, mouvement vers le bas, plus basse, plus penchée, courbée, plus effilée, plus petite, plus flexible, fragile, faible.
Mobilité
Passivité, détente, repos, immobilité, en attente, sédentarisme, stabilité, fidélité, intérieur, accumule de l'énergie potentielle, gestation.
Intelligence
Indécision, ignorance, désordre, chair, nature, distraction, désorientée, superficialité, légèreté, étourderie, rieuse, imprévisibilité, émotivité, intuition, sensibilité, sensualité, enfance, déséquilibre, caprice, pratique, terre-à-terre.
Qualités émotionnelles/interpersonnelles
réceptivité, bonté, douceur, tendresse, gentillesse, délicatesse, souplesse, mollesse, chaleur, réserve, coopération, collaboration, partage, harmonie, générosité.

Plusieurs éléments ressortent de l'analyse de ce tableau. Tout d'abord, la femme n'est pas une personne autonome. C'est un être impuissant, soumis et dépendant des autres pour exister. Elle est incapable de se protéger par elle-même. D'ailleurs, les traits de sa constitution physique font d'elle une victime toute désignée. Petite, fragile et faible, elle possède peu de force physique. Sa mobilité est inexistante. Elle est associée à la passivité et à

¹⁴ Marc Préjean, *op. cit.*, p. 47.

l'attente, et on demande d'elle une fidélité à toute épreuve. Du point de vue intellectuel, elle n'est pas rationnelle. Son intelligence est intuitive plutôt que logique, et on la croit davantage superficielle et étourdie. Cependant, ses qualités émotionnelles et interpersonnelles sont très développées. Elle fait preuve de compassion et de générosité envers autrui. Elle possède toutes les qualités pour comprendre et aider les autres. Le don de soi fait partie de sa nature.

Ces stéréotypes contribuent à perpétuer l'image de la femme faible et soumise. Étrangement, malgré ses nombreux défauts et son incapacité à s'occuper d'elle-même, la femme possède toutes les qualités nécessaires pour prendre soin des autres. Ces stéréotypes sont également liés à plusieurs archétypes féminins.

1.2.2 Les archétypes de la féminité

Alors que les stéréotypes sont des traits de caractère et des comportements, attribués autant aux personnes réelles qu'aux personnages de fiction, les archétypes sont des modèles, des figures mythiques et abstraites. Ils sont souvent créés à partir d'un assemblage de plusieurs stéréotypes. Ils sont nombreux, mais Francine Descarries a observé que les stéréotypes se sont développés autour de quatre grandes représentations archétypales du féminin¹⁵.

Le premier archétype est celui de la « femme diabolique » : « Unique responsable de la chute de l'humanité et symbole du péché de la chair et de la mort, elle est tantôt dépeinte sous les traits d'une sorcière aux pouvoirs occultes, tantôt d'une séductrice aux charmes irrésistibles et trompeurs¹⁶ ». C'est une pécheresse qui menace l'ordre patriarcal. À l'opposé, la « faible-femme » légitime et renforce la hiérarchie des sexes. Cette femme est inférieure physiquement et intellectuellement à l'homme. Elle est destinée à vivre au foyer et à s'occuper de son mari et de ses enfants. En troisième lieu vient la « femme-parure » ou la « femme-objet », qui « réduit les femmes à leur dimension esthétique, soumise au regard et à l'approbation de l'autre. Leur corps sexué devient leur principal référent identitaire et objet

¹⁵ Francine Descarries, *op. cit.*, p. 23. Le développement de cette typologie a été inspiré par le travail de deux étudiantes, Alicia Seneviratne et Laura Gamboni.

¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

de consommation¹⁷ ». Leur fonction est de plaire, de satisfaire les hommes. Finalement, la « femme rivale » « est possiblement la représentation sociale qui, de nos jours, suscite le plus de réactions parmi les masculinistes antiféministes¹⁸ ». Elle fait peur à l'homme, qui voit en elle des richesses et des qualités insoupçonnées.

De nombreux autres archétypes féminins découlent de ces quatre grands cas de figure. Cependant, ce qui les réunit, c'est que la femme est toujours définie par rapport à l'homme. Dans *États de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale*¹⁹, Nathalie Heinich a d'ailleurs démontré que les personnages féminins des œuvres de fictions occidentales s'articulent généralement autour de figures identitaires simples telles que la jeune fille, la mère, l'épouse et la maîtresse. La constante de ces différents « états de femmes », ou archétypes féminins, est que les femmes sont toujours définies selon leur disponibilité sexuelle. Le féminin ne peut être pensé qu'en fonction des attentes des hommes, ce qui a de graves conséquences sur l'identité des femmes.

1.2.3 Impact des stéréotypes et des archétypes sexuels sur l'identité féminine

De fait, les stéréotypes ont un impact très important sur l'identité des personnes. Non seulement ils influencent notre perception des autres, mais ils jouent également un rôle important dans « l'image que l'individu se fait de lui-même²⁰ ». S'ils fonctionnent si bien, c'est en grande partie grâce au processus d'identification qui est l'aboutissement de l'apprentissage des modèles féminins et masculins. Comme les êtres humains font l'apprentissage des rôles sexuels dès leur plus jeune âge, ils incorporent les qualités associées à la féminité et à la masculinité. Voici comment Marc Préjean explique ce fait :

[L]'« identification » veut dire que l'on signifie à un individu une identité (de sexe, de classe sociale, nationale, etc.), en même temps que ce terme désigne la relation de l'individu à un ou des modèles, relation qui aboutit, lorsqu'elle est

¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹ Nathalie Heinich, *États de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, 397 p.

²⁰ Ruth Amossy et Anne Herschberg, *op. cit.*, p. 32.

« réussie », à une incorporation à sa propre personnalité de caractères provenant d'un objet extérieur, imposé et perçu comme idéal à atteindre (idéal du moi²¹).

L'identification va donc amener les femmes à participer, en partie, à leur propre oppression, en se voyant et se comportant comme on veut qu'elles soient. Celles pour qui l'identification ne fonctionne pas sont soumises à plusieurs sanctions :

[D]'une part, qui sait quoi faire et bien le faire reçoit des éloges et des gratifications diverses [...]; d'autre part, qui n'observe pas les règles à suivre – qui manque d'identification, pourrait-on dire – s'expose aux blâmes et aux châtiments [...], voire de façon psychiquement plus élaborée, à une autodépréciation et une autculpabilisation, le « juge » étant passé de l'extérieur (l'autre) à l'intérieur (le surmoi²²).

Dans un essai consacré à la représentation des femmes dans les arts, John Berger s'est justement intéressé au « juge » intérieur que portent en elles les femmes dans la société occidentale traditionnelle. Selon lui, à force d'être sans cesse observée, la femme en vient à intérioriser le regard masculin :

Elle doit surveiller tout ce qu'elle est et tout ce qu'elle fait car la façon dont elle apparaît aux autres et en dernière analyse aux hommes, est d'une importance capitale pour ce qu'en règle générale on considère comme le succès de sa vie. Au sentiment qu'elle éprouve vis-à-vis d'elle-même se substitue le sentiment qu'autrui éprouve à son égard²³.

Elle doit faire particulièrement attention à son apparence corporelle « car la façon dont elle apparaît aux autres et en dernière analyse aux hommes, est d'une importance capitale pour ce qu'en règle générale on considère comme le succès de sa vie²⁴ ».

Sandra Lee Bartky s'est également intéressée à cette question. Selon elle,

in the regime of institutionalized heterosexuality woman must make herself « object and prey » for the man : It is for him that these eyes are limpid pools, this cheek baby-smooth. In contemporary patriarchal culture, a panoptical male

²¹ Marc Préjean, *op. cit.*, p. 76.

²² *Ibid.*, p. 78.

²³ John Berger, *Voir le voir*, trad. de l'anglais par Monique Triomphe, Paris, Alain Moreau, 1976, p. 50.

²⁴ *Ibid.*, p. 50.

connoisseur resides within the consciousness of most women : They stand perpetually before his gaze and under his judgment. Woman lives her body as seen by another, by an anonymous patriarchal Other²⁵.

L'homme est le sujet regardant, et la femme l'objet regardé. Elle a tout intérêt à se conformer aux stéréotypes pour éviter des sanctions et obtenir l'approbation des hommes qui détiennent le pouvoir. Or, les stéréotypes sexuels ont un impact sur le comportement des femmes, mais également sur celui des hommes. Penchons-nous maintenant sur les stéréotypes de la masculinité, plus valorisés socialement mais tout aussi contraignants.

1.2.4 Les stéréotypes de la masculinité

Voici les stéréotypes de la masculinité tirés de la liste de Marc Préjean sur les caractères attribués à chaque sexe²⁶. Il s'agit de la même liste que nous avons utilisée pour les stéréotypes de la féminité. Encore une fois, nous avons séparé les stéréotypes en cinq catégories thématiques, ce que Préjean ne fait pas, afin d'avoir une vue d'ensemble des traits définissant la masculinité type.

Tableau 1.2

Les caractères attribués à la masculinité comme propriétés selon Marc Préjean

Autonomie
Puissance, sujet, agent, être, indépendant, autonome, activité publique, direction, initiation et guide de l'action, prédateur, statut supérieur, protecteur, énergie, essence, contrôle, vaillance, intrépidité, sadisme, force, guerre, conquête.
Traits physiques
Cerveau, poilu, voix grave, poitrine plate, hanches étroites, démarche ferme, mouvements vers le haut, plus haut, plus droit, plus large, plus grand, plus solide, fort, fermeté.
Mobilité
Activité, mouvement, nomadisme, instabilité, infidélité, extérieur, décharge de l'énergie potentielle, extériorisation.

²⁵ Sandra Lee Bartky, *Femininity and Domination : Studies in the Phenomenology of Oppression*, New York, Routledge, 1990, p. 72.

²⁶ Marc Préjean, *op. cit.*, p. 47.

Intelligence
Décision, connaissance, ordre, esprit, culture, vigilance, orienté, profondeur, sérieux, prévisibilité, raison, rationalité, logique, intelligence, adulte, maturité, équilibre, exigence, spéculation.
Qualités émotionnelles/interpersonnelles
Agressivité, rudesse, brutalité, rigidité, froideur, franchise, compétition, rivalité, confrontation, calcul.

La première remarque qu'inspire la lecture de ce tableau est que les traits associés à la masculinité sont l'exact contraire de ceux attribués à la féminité. En ce qui concerne son autonomie, nous voyons que l'homme est l'unique maître de sa destinée. Sa force, son contrôle et son sens de l'initiative font de lui un être indépendant qui ne connaît pas la peur. Robuste physiquement, l'homme est un guerrier dans l'âme. C'est également un nomade qui doit sans cesse être en action. L'infidélité fait partie de sa « nature » mobile. Son intelligence est très développée. C'est un être équilibré et mûr, qui possède un fort raisonnement logique. Cependant, l'homme semble mutilé au niveau émotionnel. Agressif et rude, il est animé par des desseins égoïstes. La compétition et la confrontation le motivent. Ces stéréotypes confortent l'image traditionnelle de l'homme puissant et violent, prêt à tout pour imposer sa supériorité aux autres. Certains archétypes découlent de cette représentation stéréotypée du masculin.

1.2.5 Les archétypes de la masculinité

Les archétypes de la masculinité sont peu nombreux, car « tout mythe implique un Sujet qui projette ses espoirs et ses craintes vers un ciel transcendant²⁷ ». En d'autres mots, ce sont les hommes qui ont en grande partie créé les mythes afin de poser la femme comme l'Autre, et ainsi se constituer en Sujet.

Deux archétypes sont toutefois très tenaces. Le premier archétype est celui de l'homme dur. Dans l'univers social moderne, c'est cette figure qui concentre les traits du héros mythique. Il s'agit de la figure masculine qui, depuis des siècles, est la plus idéalisée. Deux

²⁷ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, tome 2, Paris, Gallimard, 1949, p. 241.

universitaires²⁸ se sont fait connaître en énonçant les quatre impératifs de ce modèle masculin : être non efféminé, être supérieur aux autres, être indépendant et être le plus fort. Selon Badinter,

[l']homme qui se soumet à ces quatre impératifs est le supermâle qui a longtemps fait rêver les foules. [...] L'homme dur, solitaire parce qu'il n'a besoin de personne, impassible, viril à souhait. Tous les hommes, à une époque, ont rêvé d'être celui-là : une bête sexuelle avec les femmes, mais qui ne s'attache à aucune; un être qui ne rencontre ses congénères masculins que dans la compétition, la guerre ou le sport. Bref, un dur de dur, « un mutilé de l'affect », plus fait pour mourir que pour se marier ou pouponner²⁹.

Les cow-boys, Rambo, Terminator et les super-héros sont tous des exemples de l'homme dur. Ses représentations dans la culture populaire sont innombrables, tant a été fantasmée cette figure mythique.

Un autre puissant archétype est celui du séducteur ou du Don Juan. Nous l'avons vu, les hommes, contrairement aux femmes, seraient naturellement infidèles. Le modèle du séducteur résulte de ce stéréotype et de l'idée que les femmes sont des objets, des accessoires de luxe que l'homme peut collectionner. Plus l'homme possédera de femmes, plus grand sera son prestige social. Cependant, il doit séduire ces femmes-objets. C'est grâce à ses qualités exceptionnelles qu'il y arrive et que les femmes succombent à son charme. Selon Falconnet et Lefaucheur, ce mythe est si impérissable qu'il persiste même chez le chef de famille : une fois marié, rien n'empêche l'homme d'avoir des aventures extraconjugales³⁰.

Cet archétype encourage la perpétuation de l'ordre patriarcal :

En se croyant – en se voulant – irrésistible, follement séduisant, d'une virilité prodigieuse, l'homme se convaincra encore de sa supériorité « naturelle » sur ces femmes pâchées devant lui, incapables de résister à son charme, prêtes à tout pour lui³¹.

²⁸ Deborah S. David et Robert Brannon, cités par Élisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 197.

²⁹ *Ibid.*, p. 198.

³⁰ Georges Falconnet et Nadine Lefaucheur, *op. cit.*, p. 67.

³¹ *Ibid.*, p. 65.

Les stéréotypes et les archétypes profitent donc en grande partie aux hommes en les plaçant en position de domination. Cependant, ils ont également un impact négatif sur leur identité.

1.2.6 Impact des stéréotypes et des archétypes sexuels sur l'identité masculine

Alors que la féminité est un état à conserver, la masculinité, nous l'avons vu, est sans cesse à prouver, ce qui peut amener la crainte de ne pas être à la hauteur. Comme l'exprime si bien Simone de Beauvoir, « l'homme est rongé par le souci de se montrer mâle, important, supérieur; il joue des comédies pour qu'on lui en joue; il en est lui aussi agressif, inquiet³² ».

Comme il est continuellement en compétition pour montrer qu'il est le plus fort, son expérience émotive est réduite. Il s'investit dans le sport, les affaires et sa profession, mais néglige ses relations interpersonnelles. Devant se montrer invincible et impassible en tout temps, il développe rarement des amitiés sincères, et ses relations amoureuses sont superficielles. Marc Préjean énonce cette situation de la façon suivante :

Renonçant au partage égalitaire, à l'expression spontanée de toutes les émotions ressenties, à l'amour authentique, fait de don de soi, d'ouverture et de respect de l'intégrité de l'autre, l'homme conforme au credo patriarcal, au nom de son pouvoir sur les membres de son espèce, sacrifie son potentiel humain et une vie sociale harmonieuse, pour au contraire glorifier celui qui méprise les autres, qui paie dans son corps (par du stress, des frustrations et des maux divers) les brimades qu'il inflige aux autres et à lui-même, qui se culpabilise et s'autopunit³³.

Sandra Lee Bartky fait sensiblement la même réflexion que Marc Préjean :

Now men pay a heavy price for their participation in such a system, even though the system as such allows men generally to exercise more power than women generally. The disclosure of a person's deepest feelings is dangerous under conditions of competition and impersonality: A man runs the risk of displaying fear or vulnerability if he says too much. Hence, men must sacrifice the possibility of frank and intimate ties with one another; they must abandon

³² Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, tome 2, *op. cit.*, p. 648.

³³ Marc Préjean., *op. cit.*, p. 95.

the possibility of emotional release in one another's company. Instead, they must appear tough, controlled, and self-sufficient, in command at all times³⁴.

L'homme conforme au credo patriarcal se trouve amputé de sa dimension affective. La maîtrise des émotions qui lui est demandée tout comme la difficulté de s'ouvrir aux autres qui en résulte sont autodestructrices. Les hommes qui veulent atteindre l'idéal masculin se trouvent pris au piège du système qui devait pourtant leur assurer tous les avantages.

Nous avons donc vu que les stéréotypes sexuels jouent un rôle important dans notre façon de médiatiser notre rapport au réel. Qu'en est-il dans la fiction? Intéressons-nous maintenant à leur représentation dans l'univers policier, dont relève en bonne partie la production de Sébastien Japrisot et son roman *La passion des femmes*.

1.2.7 Les stéréotypes et les archétypes sexuels dans le roman policier

Il existe peu d'études portant sur la représentation du genre et des rapports hommes/femmes dans le roman policier. Nous en avons trouvé deux qui pourront nous éclairer sur cette question.

Les femmes et le roman policier. Anatomie d'un paradoxe d'Anne Lemonde, paru en 1984, est l'un des premiers livres de langue française à avoir étudié la littérature policière d'un point de vue féministe. L'auteure ouvre son étude par la constatation que les héroïnes, les écrivaines et les théoriciennes du genre policier sont sous-représentées dans « ce monde à forte prédominance masculine³⁵ ». Elle énumère ensuite les différents types de personnages masculins du roman policier. Elle les catégorise ainsi : les héros éminences grises, les héros actants, les personnages faire-valoir, les personnages anti-héros, les personnages victimes. Nous ne nous étendons pas ici sur la définition de chacune de ces catégories puisque leur dénomination nous en dit long. Ce qu'il faut retenir, c'est que les personnages masculins possèdent tous une intelligence et/ou une force hors du commun; même les victimes masculines ont souvent le pouvoir de vaincre leurs adversaires. Leurs qualités font d'eux des maîtres de l'action qui ne craignent rien. Leurs relations avec les femmes sont presque

³⁴ Sandra Lee Bartky, *op. cit.*, p. 106.

³⁵ Anne Lemonde, *Les femmes et le roman policier. Anatomie d'un paradoxe*, Montréal, Québec/Amérique, 1984, p. 25.

exclusivement d'ordre sexuel, ce qui contribue à renforcer le statut d'objet des personnages féminins.

Après avoir étudié les hommes, l'auteure définit ensuite les différents personnages féminins. D'un côté, il y a les personnages principaux, et de l'autre, les personnages secondaires : les complotrices [*sic.*], les tentatrices, les accessoires, les victimes et les accompagnatrices. Encore une fois, il n'est pas nécessaire de définir chacune de ces catégories. Ce qui unit ces différents types de personnages est le peu de pouvoir qu'elles détiennent sur l'histoire. Tous les personnages féminins, incluant ceux qui sont personnages principaux, se voient refuser l'accès au champ d'action. Au lieu de se défendre par elles-mêmes, elles attendent d'être sauvées par les hommes. Peu intelligentes, elles misent avant tout sur leurs attraits physiques. Lorsqu'elles décident d'agir, c'est principalement pour des motifs bas ou frivoles (la possessivité, la jalousie, l'orgueil, l'envie, la cupidité, l'ambition démesurée, l'amour d'un homme, etc.). Elles échouent la plupart du temps, ce qui fait dire à Anne Lemonde qu'« il n'existe pas d'héroïne de roman policier³⁶ ». L'auteure résume ainsi :

Un rapide tour du jardin pour s'apercevoir que l'héroïne de fiction policière contrecarre parfaitement la théorie ébauchée à propos des hommes. Le portrait du personnage héroïque, sans peur et sans reproche, se délabre quand il s'agit des femmes. Personnages aux mains liées, privés des droits fondamentaux, spoliés. Victimisés, d'une façon subtile ou grossière, dans presque tous les cas. Que les femmes soient victimes de premier plan ou repoussées loin derrière, le résultat est quasi identique : une nette volonté d'annulation, de reniement, de résiliation. Même en conjuguant les énergies de ces personnages femmes se profile toujours une héroïne abâtardie, encore bien loin du statut d'« actante³⁷ ».

Fait intéressant, Anne Lemonde fait un lien entre littérature policière et littérature érotique. Dans les deux cas, l'instinct sexuel et l'instinct de mort y sont souvent imbriqués. Violence et sexualité font partie intégrante de ces deux types de fiction et permettent au lecteur d'assouvir des pulsions refoulées. L'auteure explique ce fait de la façon suivante :

Il est légitime de penser que le lecteur se sert du récit érotique pour réaliser ses fantasmes sexuels, pour exprimer une violence qu'il ne peut ou ne veut actualiser. Pour évacuer sa hantise de la mort, la transposer sur un héros ou une

³⁶ *Ibid.*, p. 142.

³⁷ *Ibid.*, p. 152.

héroïne qui l'assume à sa place. Ce transfert doit s'effectuer également dans le roman policier, il est essentiel au fonctionnement efficace de la « machine³⁸ ».

C'est le plus souvent contre la femme que s'effectue cette violence.

Le portrait que brosse Anne Lemonde de la représentation des rapports hommes/femmes dans le roman policier est peu reluisant. Les choses ont-elles changé depuis 1984, l'époque de la parution du livre? Il faut attendre 2006 et la publication de l'ouvrage de Danielle Charest, *Crimes suspects. Femmes et hommes dans le roman policier*, pour voir une autre étude en français s'intéresser de façon approfondie à la question.

Dans l'introduction du livre, Danielle Charest fait remarquer que dès les premiers balbutiements du genre policier, qu'on situe habituellement vers le milieu du XIX^e siècle, les hommes se sont approprié son contenu et en ont exclu les femmes. La raison est bien simple : à l'époque, « si les hommes ont pu effectuer cette opération commando, c'est tout bêtement parce qu'ils étaient, dans le réel, propriétaires des outils nécessaires à l'édification du genre policier³⁹ ». Puis, Charest explique pourquoi elle trouve important de faire une critique féministe du genre. Elle fait remarquer que peu de spécialistes se sont intéressés à l'analyse des rapports hommes/femmes dans ces romans, et que l'étude des personnages ou auteures féminins est rarement prise en compte par les théoriciens. En outre, les auteures femmes de romans policiers, au départ moins nombreuses que les hommes, ont souvent été volontairement exclues de l'histoire littéraire, ce qui a contribué à accentuer leur marginalité. Danielle Charest s'attarde à étudier la place qui a été ménagée aux femmes dans la fiction policière en posant la question suivante : « La position sociale de dominant et de dominé dans les rapports femmes/hommes a-t-elle, ou non, des retombées sur la production littéraire des auteurs H d'un côté et des auteurs F, de l'autre⁴⁰? »

Pour répondre à cette question, elle commence par remonter aux origines du genre en se penchant sur la représentation des femmes dans les nouvelles de ceux qu'on considère

³⁸ *Ibid.*, p. 19.

³⁹ Danielle Charest, *Crimes suspects. Femmes et hommes dans le roman policier*, Paris, Pepper, 2006, p. 11.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 27.

aujourd'hui comme les pères fondateurs du policier, soit Edgar Allan Poe, Émile Gaboriau et William Wilkie Collins. Selon elle, ces auteurs véhiculent une vision des femmes des plus sexistes. Dans leurs récits, les enquêteurs sont toujours des hommes, la victime est une femme tuée par un homme et les prétendues incapacités des femmes réelles jouent en leur défaveur dans l'histoire. Puis, Danielle Charest étudie les trois sous-genres du roman policier – le roman à énigme, le roman noir et le roman à suspense – pour voir si les auteurs de romans policiers ont suivi la voie tracée par les pères fondateurs du genre en ce qui a trait à la représentation des personnages féminins.

Dans le roman à énigme, la forme la plus ancienne du roman policier, Danielle Charest constate que les personnages féminins sont souvent stéréotypés et qu'il y a très peu de femmes enquêteuses ou coupables; autrement dit, elles y jouent rarement un rôle actif. Puis, elle étudie le roman noir, apparu dans les années 1920, qui d'après elle est le plus sexiste de tous. Ce genre a été presque exclusivement élaboré par des hommes. Les femmes y sont très stéréotypées. Elles sont soit des femmes fatales, soit des femmes objets, ou les deux à la fois. Ensuite, vient le roman à suspense, qui s'est développé parallèlement au roman noir. Fait nouveau, les victimes sont souvent des hommes. Cependant, cette victimisation des personnages masculins n'est pas réellement subversive. La plupart du temps, l'homme est dépeint comme une victime de la provocation amoureuse d'une femme qu'il tuera afin de faire justice. Lorsque ce sont les femmes qui sont en position de victimes, elles sont incapables de se défendre elles-mêmes, et c'est un héros masculin qui vient à leur rescousse.

À partir des années 1980, les choses ont changé. Le féminisme contemporain a eu un impact considérable sur la production policière : « Assurant le relais, le féminisme contemporain a engendré ce qu'on peut appeler une conscience collective transmise dans ce que l'on peut nommer une contretexualité, puisque son objectif est de s'opposer à l'intertextualité sexiste⁴¹ ». Les auteures féministes introduisent le personnage du privé femme, elles rendent visible le sexisme des personnages et introduisent de nouveaux thèmes comme la maternité et l'homosexualité. Cependant, selon Danielle Charest, les conséquences positives de l'arrivée du féminisme dans le genre policier ont été limitées par le fait que le

⁴¹ *Ibid.*, p. 201.

féminisme a eu un écho principalement chez les auteures féminines des pays anglo-saxons, et qu'il a été pratiquement absent de la littérature policière française. De plus, en réaction aux nombreuses avancées nées du mouvement féministe, les années 1990 ont vu un retour en force d'un sexisme généralisé. Les luttes féministes sont tournées en dérision dans les romans policiers.

En 2006, Danielle Charest en vient donc sensiblement à la même conclusion qu'Anne Lemonde en 1984. Nous aimerions cependant nuancer ces propos. De nos jours, de plus en plus d'œuvres policières sont résolument féministes. Ceci est particulièrement vrai dans la littérature scandinave. Cependant, l'étude de Danielle Charest ne le prend pas en compte, car son corpus est composé essentiellement d'œuvres anglo-saxonnes ou françaises.

Il est également important de noter qu'alors qu'Anne Lemonde faisait un rapprochement entre littératures policière et érotique, Danielle Charest voit des liens entre roman policier et roman d'amour. D'après elle, on croit à tort que le roman policier est le domaine des hommes et de l'intellect, et que le roman sentimental est le domaine des femmes et des émotions. Au contraire, elle insiste sur le fait que l'amour est un thème central dans le roman policier. Alors que le roman sentimental aborde la formation du sentiment amoureux, le roman policier montre les conséquences fatales de l'instauration de la relation amoureuse (crime passionnel, jalousie, viol, appât du gain). En plus d'être un puissant générateur de scénarios, l'amour a également contribué à l'asservissement des personnages féminins dès les débuts de l'histoire du genre :

Parce que les auteurs H ont dominé la période de constitution du genre, leur imaginaire concernant le rôle de l'amour dans l'édifice des rapports sociaux de sexe a déterminé le contenu d'un scénario qui s'est rapidement mué en formule fixe, copiée d'un auteur à l'autre. Le scénario typique accentue les diverses formes d'oppression contre les femmes du réel en s'appuyant sur l'idéologie sexiste⁴².

La passion des femmes est justement un roman policier, le plus souvent classé dans la catégorie des romans à suspense, où l'érotisme et l'amour sont omniprésents. Est-ce pour autant que la représentation des rapports hommes/femmes que Sébastien Japrisot y fait est

⁴² *Ibid.*, p. 274.

stéréotypée et sexiste? Les bases théoriques de notre étude posées, il est maintenant temps de répondre à cette question.

1.3 Les stéréotypes et les archétypes sexuels dans *La passion des femmes*

Nous entrons maintenant dans la partie analytique de notre mémoire. Nous avons choisi d'étudier la représentation du féminin et du masculin à travers le mariage, la prostitution, le viol et l'amour. Nous verrons que, dans *La passion des femmes*, les stéréotypes présents dans ces quatre relations sont à la fois utilisés et critiqués par l'auteur. Pour chaque point, nous nous attarderons à la double entreprise narrative de « faire » et « défaire » le stéréotype.

1.3.1 Le mariage

Dans *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir affirme que « la destinée que la société propose traditionnellement à la femme, c'est le mariage⁴³ ». C'est son unique gagne-pain et la grande justification de son existence. Dans l'idéologie patriarcale, la célibataire ne peut être pleinement intégrée à la collectivité, car c'est à travers l'homme-mari que se fait cette intégration. Comme c'est son mari qui donne un sens à sa vie, la femme mariée doit entièrement se dévouer à lui. Elle dépend fortement de lui, car « on lui a imposé d'engager dans le mariage tout d'elle-même : elle n'a pas de métier, pas de capacités, pas de relations personnelles, son nom même n'est plus à elle; elle n'est rien que "la moitié" de son mari⁴⁴ ». Elle appartient donc à son époux et il en résulte que son corps est vu comme un objet qui s'achète. La femme « vend » ses services sexuels au mari en échange de l'entretien. Beauvoir dresse d'ailleurs un parallèle entre mariage et prostitution : « Pour toutes deux [la prostituée et la femme mariée] l'acte sexuel est un service; la seconde est engagée à vie par un seul homme; la première à plusieurs hommes qui la paient à la pièce⁴⁵ ». Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que le mariage soit peu propice à l'épanouissement de la sexualité féminine. Selon l'auteure, beaucoup de viols sont commis dans le cadre du mariage car « [le mari] veut l'intégrale et exclusive propriété de cette chair qu'il fait sienne⁴⁶ ». Malgré toutes

⁴³ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, tome 2, *op. cit.*, p. 221.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 305.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 430.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 245.

les injustices dont est victime l'épouse, le mariage demeure quand même l'une des « carrières » les plus avantageuses pour la femme, car les emplois féminins sont souvent ingrats et mal payés.

Simone de Beauvoir n'est pas la seule à avoir mis à jour l'oppression de la femme mariée. Selon Colette Guillaumin, le mariage n'est rien de moins que l'expression légalisée du sexage, le sexage étant une forme d'esclavage concernant les rapports de classes de sexe. Les femmes sont appropriées par les hommes, qui les utilisent et les manipulent afin de rendre leur propre vie meilleure. Le mariage serait donc « la surface institutionnelle (contractuelle) d'un rapport généralisé : l'appropriation de [la classe des femmes] par [la classe des hommes⁴⁷] », rapport qui existe avant lui et en dehors de lui. Elle affirme que « la réduction à l'état de chose, plus ou moins admise ou connue pour les rapports d'*esclavage* [l'auteure souligne] et de *servage* [l'auteure souligne], subsiste aujourd'hui dans les métropoles industrielles, sous nos yeux, dissimulée/exposée sous le mariage, rapport institutionnalisé s'il en fût⁴⁸ ». Selon Guillaumin, c'est toute l'unité matérielle (corps, temps, disponibilité à toute heure) qui forme l'individu féminin qui est approprié dans le mariage et pas uniquement sa force de travail : les femmes sont cédées entièrement aux hommes. Par exemple, il n'y a pas de mesure du temps et de rémunération au travail que fournit l'épouse à son mari. De plus, le corps de la femme mariée appartient à son époux. C'est pourquoi le viol a longtemps été accepté, voire considéré comme impossible dans le mariage, et que le mari, contrairement à son épouse, pouvait avoir des aventures. Cela s'explique par le fait qu'« une femme ne doit pas oublier qu'elle est appropriée, et que, propriété de son époux, elle ne peut évidemment pas disposer de son propre corps⁴⁹ ». L'appropriation des femmes dans le mariage est particulièrement insidieuse, car elle est si profondément acceptée qu'elle en devient invisible.

Dans *L'ennemi principal*, Christine Delphy défend l'idée que le patriarcat repose en grande partie sur l'institution du mariage. Cela s'explique par le fait que le système de subordination des femmes aux hommes a une base économique qui est le mode de production

⁴⁷ Colette Guillaumin, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 24.

domestique. En effet, le travail ménager réalisé par les femmes n'est pas payé dès lors qu'il s'effectue dans le cadre du mariage. Il s'agit donc d'un lieu d'exploitation où « un travail gratuit est extorqué à une catégorie de la population, les femmes-épouses. Ce travail est gratuit car il ne donne pas lieu à un salaire mais seulement à l'entretien⁵⁰ ». Les femmes acceptent une telle situation car elles sont soumises à des pressions d'ordre culturel, relationnel-affectif et matériel-économique pour l'accepter. À l'instar de Simone de Beauvoir, la théoricienne en vient à la conclusion que la situation générale des femmes est si précaire que le mariage demeure néanmoins la meilleure carrière pour elles.

En résumé, les trois théoriciennes ont sensiblement la même vision du mariage. Selon elles, cette institution se caractérise par l'oppression. L'épouse appartient totalement à son mari, qui peut lui extorquer un travail gratuit et même la violer. Elles vont jusqu'à comparer le mariage à une forme d'esclavage ou de prostitution légale acceptée socialement. Toutefois, malgré l'iniquité que connaît la femme mariée, cette destinée est bien souvent la meilleure qu'elle puisse espérer, puisque la célibataire se retrouve souvent dans une situation de pauvreté extrême et est ostracisée. Voyons de quelle façon l'institution du mariage est présentée dans *La passion des femmes*.

1.3.1.1 Emma et Séverin : le mariage

Le roman s'ouvre sur le récit d'Emma, une jeune femme qui vient tout juste d'épouser Séverin, son patron; elle semble correspondre point par point à la situation de la femme mariée décrite précédemment.

Commençons par faire son portrait. Emma a à peine vingt ans et est « grande, blonde, mince, bien faite aux yeux [...] bleus⁵¹ ». Elle provient d'un milieu pauvre, ses parents étant « vieux et sans ressources » (p. 58). Malgré son peu d'expérience et le fait qu'elle ne possède qu'un « Brevet élémentaire et [un] diplôme d'une école de dessin de Royan » (p. 56), elle a réussi à se trouver un emploi de dessinatrice dans une agence de publicité. Elle est appréciée

⁵⁰ Christine Delphy, *L'ennemi principal*, vol. 1, Paris, Syllepse, 1998, p. 135.

⁵¹ Sébastien Japrisot, *La passion des femmes*, Paris, 1986, Denoël, p. 23. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le texte.

par ses collègues, qui « [la] trouv[ent] avenante et de bon caractère, docile avec [ses] supérieurs et attentive à [son] travail » (p. 21).

À l'opposé, son mari Séverin est deux fois plus âgé qu'elle et est le chef du personnel de l'agence. C'est un homme au physique ingrat, « court sur pattes, au visage pointu » (p. 23). Il impose cependant la considération par « sa démarche autoritaire » (p. 56) et son « maintien avantageux » (p. 23). Son prénom rappelle d'ailleurs le mot « sévérité ». Il possède une situation sociale respectée et a l'estime des autres habitants du village.

Il ressort plusieurs stéréotypes de ces deux descriptions. Par sa jeunesse et sa beauté, qui sont fortement mises en évidence, Emma est davantage associée au paraître que l'est Séverin, pour qui l'apparence physique n'est visiblement pas importante : malgré son physique peu avantageux, il a très bien réussi sa vie. Contrairement à sa nouvelle épouse, il est riche et jouit d'une position honorable. Ce qui lui a permis de se rendre aussi loin est sa confiance en lui, alors qu'Emma a plutôt réussi à se trouver un emploi en raison de sa docilité et du fait que Séverin l'a trouvée jolie. Ce ne sont donc pas les mêmes qualités que sont incités à développer les hommes et les femmes : chez eux, on encourage l'intellect et la puissance, chez elles, la beauté physique et la soumission. Séverin et Emma, conformément aux stéréotypes patriarcaux, se trouvent dans une position de dominant-dominée. Ils correspondent à un couple traditionnel idéal, où l'homme est plus âgé, a une meilleure situation et plus d'expérience, et domine facilement son épouse. Alors que le mari a la position d'« un demi-dieu doué de prestige viril et destiné à remplacer le père : protecteur, pourvoyeur, tuteur, guide⁵² », l'épouse doit « s'épanouir dans son ombre⁵³ » et est vue comme un « "bébé"⁵⁴ ».

C'est cette relation inéquitable qui est à la base des sévices que doit endurer Emma, car le portrait de cette relation est loin d'être idyllique. Emma est victime de harcèlement sexuel de la part de celui qui deviendra son époux. Dès sa première semaine de travail, raconte-t-elle :

⁵² Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, tome 2, *op. cit.*, p. 290.

⁵³ *Ibid.*, p. 289.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 289.

[I] trouvait toujours un prétexte, le soir, pour me garder après les autres. [...] D'abord, il se contentait d'un compliment sur ma toilette, sur la couleur de mes yeux [...], mais très vite il s'est enhardi à me donner une tape sur les fesses, à frôler mes seins, en prétendant que c'était sans arrière-pensée puisqu'il avait le double de mon âge. Je n'osais pas regimber, mais j'avais plus d'angoisse chaque jour (p. 56).

Ces attouchements se transforment rapidement en viol. Emma nous dit que « [p]endant des mois, chaque soir, au bureau ou chez lui – parce qu'une fois qu'on a commencé n'est-ce pas? – je me suis allongée sur le dos, sur le ventre, mise à quatre pattes, pliée à tout ce qu'il voulait » (p. 58). La raison pour laquelle elle ne dénonce pas son patron est très claire : Séverin menace de la renvoyer et elle a « peur de ne plus trouver de travail » (p. 58). Lorsqu'il la demande en mariage, elle n'a d'autre choix que d'accepter.

Nous voyons ici que ce sont d'abord et avant tout des raisons économiques qui ont poussé Emma à épouser Séverin : si elle refuse sa demande, elle se retrouvera sans le sou. Cependant, si elle l'épouse, elle échange son emploi mal rémunéré contre une « carrière » plus avantageuse, celle d'épouse d'un homme riche qui pourra lui offrir tout ce qu'elle désire. Il est donc vrai de dire ici que la situation générale d'Emma était si mauvaise qu'elle avait avantage à conclure une entente avec son agresseur et à accepter une situation d'abus. Comme le constate Colette Guillaumin, le mariage vient ici simplement légaliser la violence dont elle était victime. Selon la théoricienne,

la contrainte sexuelle sous forme de viol, de provocation, de drague, d'épuisement, etc. est, d'abord, l'un des moyens de coercition employé par la classe des hommes pour soumettre et apeurer la classe des femmes en même temps que l'expression de leur droit de propriété sur cette même classe⁵⁵.

Emma ne dit pas autre chose lorsqu'elle confie : « Je n'osais pas regimber, mais j'avais plus d'angoisse chaque jour » (p. 56). Séverin exerce un droit et Emma doit s'y soumettre. Il « officialisera » son droit de propriété sur elle en l'épousant pour « [I]'avoir toute à lui » (p. 58). Le fait qu'Emma « vende » ses services sexuels en échange de la sécurité économique rapproche, comme l'affirme Simone de Beauvoir, le mariage de la prostitution. C'est aussi l'avis de Véronique Desnain, qui fait observer que « [Emma's] account of the sexual

⁵⁵ Colette Guillaumin, *op. cit.*, p. 42.

harassment which led to her marriage suggests that matrimony is in many cases little more than legal prostitution⁵⁶ ».

Une fois mariée, l'appropriation d'Emma par Séverin ne fait que se confirmer. Elle appelle son époux « Monsieur Séverin » (p. 21) et lui obéit en toute chose. Elle ne le contredit jamais, « car c'était un homme que la moindre réflexion mettait en colère et aussi parce qu'[elle] avai[t] du mal à [se] départir de [ses] habitudes de subordonnée » (p. 24). Par exemple, elle n'ose pas lui dire qu'il a trop bu même si cette situation « l'angoisse » (p. 22) car « il n'était pas homme à supporter qu'[elle] conduise » (p. 22), et elle boit du vin, même si elle n'en a pas envie, « pour éviter une dispute » (p. 25). Emma n'est rien de moins qu'une marchandise sur qui Séverin peut « port[er] une main [...] avec une détermination de propriétaire » (p. 24).

La situation maritale d'Emma et Séverin est donc conforme à celle de l'idéologie patriarcale et, partant, d'un stéréotype culturel tenace. Toutefois, Emma porte un regard lucide sur la relation qui unit les deux époux et formule une critique à la fois de l'institution et de l'homme.

1.3.1.2 Emma et Séverin : un regard critique sur le mariage

L'oppression des femmes telle que nous l'avons vue dans le mariage traditionnel repose en grande partie sur des stéréotypes (fort-faible, dominant-dominée, autorité-obéissance, etc.) et sur des constructions sociales tacites (l'homme doit être plus âgé, gagner plus, en savoir plus long que son épouse, etc.). Si un tel contrat, qui brime le droit des femmes, est socialement accepté, c'est parce qu'on considère qu'il s'agit là du cours normal des choses. En effet, la dépendance et l'activité domestique sont des traits associés à la féminité. On croit la femme incapable de prendre soin d'elle-même, mais apte à s'occuper de son mari et de ses enfants. L'homme, au contraire, est autonome et possède toutes les qualités pour occuper une profession. C'est un protecteur qui se doit d'entretenir une femme. Théoriquement, le contrat de mariage serait donc avantageux pour les deux parties. Les

⁵⁶ Véronique Desnain, « Sébastien et les femmes : Gender and Identity in the Crime Novels of Sébastien Japrisot », dans Martin Hurcombe et Simon Kemp (dir. publ.), *Sébastien Japrisot : The Art of Crime*, New York, Rodopi, 2009, p. 56.

hommes, naturellement plus forts, prennent sous leurs ailes les femmes, naturellement plus faibles. Selon Colette Guillaumin, ce discours de la nature cache que ce sont des lois sociales, historiques, dialectiques, intellectuelles et politiques qui sont à la base de l'institution du mariage⁵⁷. Christine Delphy partage son avis. Elle affirme qu'« [i]l est clair que la situation défavorisée des femmes sur le marché du travail et la discrimination qu'elles subissent sont la conséquence – et non la cause comme certains voudraient nous le faire croire – du contrat de mariage tel que nous l'avons décrit⁵⁸ ». L'idéologie dominante, qui présente le mariage comme un fait naturel, apolitique et bienfaisant, est fondée sur une exploitation ayant des finalités politiques, soit l'exploitation des femmes par les hommes.

Emma montre clairement que son mariage n'est pas un contrat «naturel» qui lui est réellement profitable. Elle n'a pas consenti à épouser Séverin de son plein gré. Bien qu'elle occupât un poste subalterne, son emploi lui convenait. Elle n'avait pas envisagé l'idée de se marier avec le chef du personnel de l'agence pour gagner sa vie; il a dû la menacer pour qu'elle accepte sa proposition. Elle ne s'est pas laissé convaincre facilement. «[Elle] [s]'est débattue » (p. 57), l'[a] griffé au visage » (p. 57) et «l'[a] menacé d'aller trouver le patron en personne » (p. 57). Cependant, elle a vite compris qu'étant donné sa position sociale, on ne croirait pas sa version des faits. Elle est bien consciente que cette situation est inacceptable, et elle critique vivement l'attitude de ses parents, qui ne comprennent pas ce qu'elle vit. Pour eux, « M. Séverin était un homme honorable, qu'ils étaient flattés de saluer dans la rue et que de toute manière méritait [leur] reconnaissance puisqu'il avait embauché [Emma] » (p. 57). Emma semble être la seule à reconnaître l'ampleur de l'injustice dont elle est victime et trouve déplorable de « n'av[oir] personne à qui [se] confier » (p. 56). De plus, Emma nous fait comprendre qu'elle a été contrainte à l'épouser car «c'était l'époque du marasme économique, des grèves, du chômage » (p. 58). Il est fort probable qu'en d'autres circonstances, elle aurait refusé sa demande. Le caractère coercitif plutôt que consensuel de la relation de domination ressort clairement de sa situation.

Emma porte également un regard lucide sur son époux. Alors que celui-ci est respecté des autres habitants du village, la jeune mariée n'a jamais eu d'estime pour lui. Avant de

⁵⁷ Colette Guillaumin, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁸ Christine Delphy, *L'ennemi principal*, vol. 1, *op. cit.*, p. 138.

travailler à l'agence, « [elle] l'avai[t] croisé quelquefois dans Saint-Julien, mais sans lui prêter plus d'attention qu'il n'en méritait, c'est-à-dire aucune » (p. 56.) Sa démarche, que tous trouvent autoritaire, est selon Emma une manière « de paraître plus grand » (p. 56) qui le ridiculise. Elle ne croit pas qu'il mérite son poste. S'il s'est taillé une place enviable, ce n'est certainement pas en raison de ses capacités « naturelles ». Elle le dépeint comme un être laid, imbu de lui-même, têtu, stupide, méchant et sans talent. Elle ne peut s'empêcher de critiquer son « esprit borné, bête à ne pas croire » (p. 36) et affirme qu'« il n'avait jamais rien su faire [...] de ses dix doigts » (p. 21). Elle se permet enfin quelques pointes d'ironie à l'égard de celui qu'elle surnomme « [s]on intelligent de mari » (p. 40). Nous le verrons plus tard, l'ironie est une arme puissante qui permet aux femmes de renverser le pouvoir en place et de se faire sujets⁵⁹. Celle qui utilise l'ironie porte un regard lucide sur sa situation, comme le fait Emma lorsqu'elle évoque les raisons sociales, et non naturelles, comme on voudrait lui faire croire, à la base de son mariage.

À la fin du roman, on apprend que Séverin est mort, et qu'il était divorcé au moment de son décès, ce qui laisse supposer qu'Emma a réussi à se libérer de son joug. La manière pathétique dont il a succombé « en se penchant à sa fenêtre dans un état d'ébriété manifeste » (p. 408) peut être vue comme une forme de vengeance du destin, d'autant plus qu'Emma n'appréciait pas la propension de son époux à boire trop.

À propos du mariage, Japrisot présente ici une situation traditionnelle et même stéréotypée : la jolie jeune femme de milieu modeste qui épouse son patron, soit un homme plus âgé, plus expérimenté, plus riche et socialement supérieur. Elle troque sa beauté et sa jeunesse contre la sécurité économique. Les exigences patriarcales sont donc respectées et le stéréotype est pleinement activé. Cependant, Japrisot va bien plus loin. Il présente, du point de vue d'Emma, une vive critique de la situation. D'abord, les conditions du « marché » conclu entre les époux, masquées normalement par le discours de l'amour et du libre consentement, sont dénoncées. Le regard porté sur le mariage patriarcal ressemble fortement à celui des féministes radicales citées au début de la section. Ensuite, cette relation ne procure pas le bonheur à Emma; elle respire la contrainte et même la violence. Enfin, les stéréotypes

⁵⁹ Lucie Joubert, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980)*, Montréal, L'Hexagone, 1998, p. 19.

du masculin et du féminin éclatent : Séverin n'est pas vraiment fort et supérieur, Emma est lucide et non naïve et faible. Dans ce cas, Japrisot déploie le stéréotype en même temps qu'il le critique vivement, mais de l'intérieur, selon le point de vue de l'épouse. Autrement dit, il le fait voler en éclats au moment même de l'inscrire dans le texte. Ce double mouvement caractérise une bonne partie des situations et des stéréotypes que l'auteur met en scène.

1.3.2 La prostitution

La prostituée est un archétype qui a profondément marqué la littérature. On considère qu'« en elle se résument toutes les figures à la fois de l'esclavage féminin⁶⁰ ». Kate Millett s'est intéressée à cette figure féminine dans *La politique du mâle*, où elle s'est penchée sur la sexualité et sur ses représentations dans la fiction. Selon elle, « [t]ypiquement, les sociétés patriarcales associent cruauté et sexualité, cette dernière étant aussi bien associée au mal qu'au pouvoir⁶¹ ». Les relations sexuelles se révèlent donc un moyen privilégié par les hommes pour exercer leur domination sur les femmes. On ne s'étonnera pas que la prostituée, qu'on peut acheter comme une marchandise pour satisfaire ses pulsions, soit la figure féminine la plus commode pour assouvir le désir de pouvoir des hommes. Grâce à la prostituée, même les hommes les moins puissants

peuvent [...] connaître les joies de la domination grâce au seul être humain que n'importe quel homme puisse acheter : la femelle en tant que putain. Et la putain, se demandera-t-on, quel bénéfice en retirera-t-elle? Aucun. Son « rôle », dans ce théâtre rituel où les institutions sexuelles, politiques et sociales se combinent avec tant de bonheur, n'est que d'assouvir la passion de puissance qui anime ses clients⁶².

En d'autres mots, l'homme paie pour coucher avec la prostituée, mais surtout l'humilier, et ainsi démontrer sa force.

Anne-Marie Dardigna a elle aussi étudié la représentation de la sexualité dans la littérature. Selon elle, les femmes ont été exclues de l'imaginaire sexuel. L'érotisme littéraire contemporain a essentiellement été créé par les hommes, qui se sont servis des femmes

⁶⁰ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, tome 2, *op. cit.*, p. 430.

⁶¹ Kate Millett, *op. cit.*, p. 59.

⁶² *Ibid.*, p. 33.

comme matière textuelle muette à travers qui ils ont exprimé leurs peurs, leurs angoisses, leur perversion et leurs désirs. Cependant, les écrivains ont prétendu que leurs fantasmes étaient universels. Le récit érotique « vise à faire croire au lecteur, à la lectrice, qu'il détient la réalité profonde de *ce que veut une femme*⁶³ [l'auteure souligne] ». Et que voudraient les femmes? Être dominées et violentées, asservies et traitées en objet.

Encore une fois, la prostituée est celle qui incarne le mieux le fonctionnement d'un certain érotisme masculin. Anne-Marie Dardigna croit que

[L]a prostitution ne doit [...] pas, dans l'érotisme, être prise comme une métaphore et un simple décor de transgression. C'est bien au contraire la structure fondamentale : faire du corps féminin, à la lettre, un objet évaluable et interchangeable, circulant entre les hommes au même titre qu'une monnaie, sorte d'équivalent général dans l'exercice de leur pouvoir phallique⁶⁴.

La prostituée qui est vendue comme un objet, échangée entre les hommes comme une « monnaie vivante », sert à mesurer et démontrer leur puissance. C'est également le symbole de la soumission féminine. Prostituer une femme est essentiel au procès érotique car « c'est là le signe symbolique de la négation du désir féminin : le "seul" désir autorisé à une femme c'est celui où elle consent à sa propre soumission⁶⁵ ».

Dans *Mosaïque de la pornographie*, Nancy Huston a aussi étudié la figure de la prostituée dans la littérature érotique du type « Chute d'une jeune fille innocente » ou « Mémoires de prostituées », qui raconte les aventures d'une femme qui sombre dans la prostitution. D'après elle, si ce type de récit pornographique est populaire, c'est que les prostituées incarnent la sexualité féminine à l'état pur. Les écrivains peuvent donner libre cours à leur désir de violence sur ces personnages féminins, présentés comme une matière malléable entre leurs mains. La théoricienne fait remarquer que cette littérature exploite les deux grands versants des mythes en matière de prostitution, soit le versant rose et le versant noir :

⁶³ Anne-Marie Dardigna, *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, François Maspero, 1980, p. 47.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 179.

Le versant rose prétend que les prostituées sont par nature jouisseuses, insatiables, qu'elles ont ça dans le sang, qu'elles font l'amour par inclination plutôt que par nécessité. Le versant noir prétend, au contraire, que les prostituées sont des malheureuses exploitées, soumises aux cruels caprices des pervers et des bourreaux de toute espèce⁶⁶.

Cependant, ces deux versants sont contradictoires uniquement en apparence. Dans tous les cas, « [c]ette littérature très diverse quant à sa qualité et quant au public visé, a néanmoins une constante : la représentation des femmes qui sont soumises à leur propre sensualité et à celle des hommes⁶⁷ ». Le trait invariable est que « l'homme déteint la clé de la vraie nature de la femme – à savoir sa sensualité - et qu'il l'oblige à la reconnaître⁶⁸ ». Dans le versant rose, la jouissance de la prostituée est l'effet de la puissance du personnage masculin. C'est une femme « libérée », mais selon le modèle et le désir patriarcal. Dans le versant noir, on prend plaisir à maltraiter la prostituée, qui verra ses résistances surmontées et finira par se complaire dans son sort.

Nous verrons maintenant si les prostituées et leurs clients, tels que Sébastien Japrisot les dépeint dans *La passion des femmes*, personnifient cette représentation de la sexualité, où ces femmes-objets sont utilisées par les hommes pour satisfaire leur désir de pouvoir.

1.3.2.1 Belinda et Zozo : les prostituées

Bélinda

Bélinda, une jeune prostituée qui travaille au bordel « La Reine de Cœur », représente très clairement le versant rose de la prostitution. Elle est plus que satisfaite de son sort au bordel. Les descriptions qu'elle fait de la maison close appartiennent au registre du féérique. Elle compare l'endroit où elle travaille à un château où l'on retrouve des « lustres en cristal » (p. 78), « de belles cuisines de l'ancien temps » (p. 82) et un « piano à queue » (p. 99). Voici une description détaillée de « La Reine de Cœur » :

⁶⁶ Nancy Huston, *Mosaïque de la pornographie*, Paris, Denoël/Gonthier, 1982, p. 27.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 96.

J'étais pute dans une maison, mais très chic, très bien fréquentée. Fleurs dans les vases par bouquet d'un louis. Salle de bains personnelle en céramique turquoise et tous les robinets en argent. Chambre avec baldaquin entouré de voiles, pour la poésie et contre les moustiques. Et mon balcon sur l'océan. C'était « La Reine de Cœur ». Si vous n'avez pas connu, vous n'avez rien connu (p. 65).

C'est un endroit paradisiaque où la vie que mène Bélinda est digne des contes merveilleux. Elle passe ses journées à rire (p. 79), à faire des farces (p. 79), à voir des bals masqués (p. 78) et à boire du champagne (p. 78). Elle y est « habillée comme une princesse, entourée d'affection et de luxe, protégée des tracasseries du monde » (p. 78).

Peu de détails sont donnés concernant son travail de prostituée. On apprend toutefois que lorsqu'elle a des relations sexuelles, elle aime tant cela qu'« [elle] n'[a] plus la force de rien mais [elle] cri[e] encore » (p. 98). Nous voyons que les hommes exercent un pouvoir sur elle : sa jouissance est si grande qu'elle perd tous ses moyens sauf celui de crier son plaisir.

On apprend également que sa collègue Lison a toujours « rêvé d'être pute » (p. 117), car elle est insatiable sexuellement. Bélinda nous dit que « [r]ien, vous m'entendez, rien ne lui faisait la grimace, ni la façon, ni le nombre » (p. 118) et que « la Lison ne faisait pas semblant de voir les anges » (p. 119). Les deux femmes correspondent au mythe de la prostituée qui fait ce métier par inclination et qui ne peut s'empêcher de jouir, peu importe ce qu'on lui fait.

Malgré sa vie en apparence idyllique et le plaisir qu'elle retire de son travail, Bélinda est prisonnière de sa tour d'ivoire. Elle n'a pas choisi de son plein gré d'être prostituée. C'est son amant, Émile, surnommé « Beau-Masque », qui l'a placée au bordel. C'est pour lui, « l'amour de [sa] vie » (p. 66), que Bélinda accepte de vivre dans la maison close. Elle est prête à tout pour cet homme à qui elle a donné son cœur. Lorsqu'il se fait emprisonner pour avoir déserté l'armée, « [elle] n'a plus cessé de [se] donner tout entière à [ses] nuits et d'économiser pour faire évader Beau-Masque » (p. 78). Son attitude donne raison à Simone de Beauvoir, qui affirme que « c'est par amour que [la prostituée] a embrassé son métier ou qu'elle le justifie; il y a dans son milieu une énorme supériorité de l'homme sur la femme : cette distance favorise l'amour-religion, ce qui explique l'abnégation passionnée de certaines

prostituées⁶⁹ ». Bélinda, éprise de Beau-Masque, se donne corps et âme à cet homme qui, visiblement, ne partage pas ses sentiments. Aveuglée par l'amour, Bélinda ne voit pas à quel point elle est exploitée par son souteneur.

En effet, Beau-Masque considère Bélinda comme un investissement. Avant « d'intriguer » (p. 68) pour qu'elle rentre à la « La Reine de Cœur », il la trimballe d'un bordel à un autre et vivait de l'argent qu'elle amassait. Il n'hésite pas à user de violence envers elle. Par exemple, lorsqu'elle découvre qu'il lui a menti sur son âge, il la frappe (p. 66-67). Il la bat régulièrement, et on apprend qu'il l'a déjà violée (p. 77). Il n'éprouve aucun amour pour Bélinda, qu'il traite avec une méchanceté inouïe. Il la voit uniquement deux fois par mois et lorsqu'il va la ramener au bordel, Bélinda nous raconte :

[I]l ne descendait même pas pour m'embrasser. Il restait au volant de sa Bugatti décapotée, froid comme l'hiver d'avant, méchant comme c'est pas permis. [...] Je pleurais. Je faisais le tour de la voiture pour qu'il me parle encore. Je lui disais [...] : « Tu reviendras dimanche, c'est vrai? » Il détachait ses doigts du revers de son veston, il répondait en s'époussetant : « On verra, on verra... » Moi, je savais que j'allais me ronger les sangs pendant toute l'éternité des jours, je pleurais de plus belle. Je lui disais : « Tu penseras à moi? » Il répondait : « Mais oui mais oui », et il appuyait sur son klaxon pour couper court à mes jérémiades (p. 70-71).

Cet extrait montre combien Beau-Masque ne porte aucune attention à Bélinda. Il traite celle qui lui a permis de se payer une voiture comme une moins que rien qu'il repousse. Sa méchanceté ne s'arrête pas là. Il prend plaisir à humilier la jeune femme en se moquant de sa façon de nager, de son apparence physique et de ses facultés intellectuelles en lui répétant « non, mais regardez-moi cette conne! » (p. 70), et en lui disant qu'il « s'emmerde » (p. 70) en sa compagnie. Pour lui, elle n'est qu'une marchandise qu'il peut échanger. C'est ainsi qu'il vend Emma à un homme qui l'a aidé à s'évader en lui disant : « la femme est à toi, camarade. Tu l'as payée » (p. 87).

De plus, Bélinda est présentée comme une marionnette que les autres dirigent. Voici comment elle décrit une de ses journées en compagnie de Beau-Masque : « Les dimanches où il me sortait, il m'attendait dans le jardin. Il m'amenait déjeuner de homard au sancerre

⁶⁹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, tome 2, *op cit.*, p. 439.

dans le restaurant le plus chic de Saint-Julien [...]. Quand il me ramenait à "La Reine de Cœur", c'était pour moi un déchirement » (p. 69-70). C'est Beau-Masque qui la sort, l'amène au restaurant et la ramène à la fin de la journée. Bélinda n'accomplit aucune des actions mentionnées dans les phrases citées. Sa « maniabilité » est d'ailleurs l'une des raisons, en plus de sa beauté, pour laquelle la tenancière du bordel a accepté de la prendre dans sa maison. Elle apprécie le fait qu'elle soit « par répondeuse, pas regardante, toujours l'humeur égale » (p. 69) et « qu'[elle] [se] laisse habiller à son goût » (p. 69).

Bélinda correspond donc à plusieurs stéréotypes de la prostituée. Elle est l'incarnation du versant rose des mythes, versant dans lequel la prostituée fait ce métier par plaisir. Toutefois, bien qu'elle embrasse ce métier avec délectation, elle n'en demeure pas moins soumise aux diktats patriarcaux. Elle est placée dans le bordel par un homme qui l'exploite et prend plaisir à l'humilier pour affirmer sa supériorité. Le fait qu'il la batte et la maltraite ne la dérange pas outre mesure et n'affecte en rien son amour pour lui. Elle se laisse traiter en objet qui peut être vendu et contrôlé par les autres. Le fait qu'elle accepte avec complaisance sa situation ne fait que renforcer les stéréotypes en les faisant apparaître comme « normaux » et « naturels ».

Zozo

Zozo, également prostituée à « La Reine de Cœur », représente plutôt le versant noir de la prostitution. Elle dépeint sa vie au bordel d'une manière beaucoup plus négative que Belinda. Finies les descriptions féériques. Selon elle, la maison close « était une villa du siècle d'avant, genre bourgeoisie déchuë, avec plus de ronces dans le jardin que de palmiers. On se prenait les pieds dedans pour sortir. Et on ne sortait pas quand le cœur nous tentait » (p. 130). Sa description contraste avec le château et les bals de princesse décrits par Bélinda. La « Reine de Cœur » apparaît comme un endroit sordide où les prostituées sont séquestrées.

D'ailleurs, Zozo dit clairement qu'elle est prisonnière de la maison close. Elle raconte avoir été placée au bordel à seulement 16 ans et avoir connu deux maisons avant « La Reine de Cœur ». L'homme qui l'a vendue la dernière fois « [elle] le connaissai[t] pas plus que celui d'avant » (p. 143). Sans famille et sans amis, Zozo a été exploitée dès son plus jeune

âge. Selon Nancy Huston, le fait que la prostituée n'ait aucun lien familial est une constante essentielle du récit érotique :

Priver la fille de ses parents a plusieurs fonctions utiles pour la vraisemblance du récit. Premièrement, il rend la fille encore plus démunie et vulnérable, plus apte à écouter les boniments d'une entremetteuse ou accepter les propositions d'un homme [...]. Deuxièmement, il la prive de recours : une fois engagée sur la voie du vice, elle ne pourra plus faire demi-tour. Personne ne sera là pour la soutenir et pour la protéger [...]. Troisièmement, – et c'est là sa fonction la plus déterminante –, cette coupure des origines extrait la femme du temps, des générations, de la cyclicité, et la fait rentrer dans un monde statique, le monde mort-et-dénégateur-de-la-mort, le présent perpétuel de l'érotisme⁷⁰.

Le fait que Zozo, tout comme Bélinda d'ailleurs, soit orpheline, n'est certainement pas un hasard. On ne connaît rien de ses origines et de son passé. La seule chose que l'on sait, c'est « qu'[elle] allai[t] sur [ses] vingt-trois [ans] » (p. 133). Elle est jeune tout simplement, d'une jeunesse qui semble éternelle. De plus, Zozo est beaucoup plus vulnérable qu'une personne ayant encore ses parents, car « personne [l]'attendait dehors » (p. 130) pour prendre soin d'elle. Sans ressources, elle ne peut compter que sur elle-même. Cela rend difficile le rachat de sa liberté. Elle est prête à « payer pour être heureuse, ou seulement entrevoir ce que c'est » (p. 143). Cependant, c'est la tenancière du bordel, une femme cruelle qui « ne [leur] adressait pas la parole » (p. 131), qui détient ses économies. Elle laisse peu d'argent à Zozo, qui vit dans une pauvreté extrême.

Nous voyons que Zozo est traitée comme une esclave. Elle est vendue et achetée comme une marchandise. Le fait qu'elle n'ait aucun contrôle sur l'argent qu'elle gagne renforce son statut d'objet. En plus d'être dépossédée de son corps, elle n'a aucun pouvoir économique. Selon Simone de Beauvoir, il n'est pas rare que la prostituée « soit retenue dans la carrière contre son gré [...] par un souteneur ou une maquerelle qui s'est acquis des droits sur elle, qui recueille la plus grande part de ses bénéfices et dont elle n'arrive pas à se libérer⁷¹ ». La prostituée ne semble pas posséder les droits d'une personne.

⁷⁰ Nancy Huston, *op. cit.*, p. 188.

⁷¹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, tome 2, *op. cit.*, p. 437.

Malgré sa position défavorable, Zozo retire tout de même du plaisir de sa profession : « Il y a des moments, c'est plus fort que vous, on peut pas s'empêcher [...]. Chaque fois, d'ailleurs, j'avais beau serrer les dents pour cacher ma misère, le zigue s'en était aperçu. J'avais honte de voir la lueur maligne qui s'allumait dans son œil » (p. 139). Malgré sa répugnance, sa volonté est surmontée et elle ressent de la jouissance. Cette situation amuse le client, qui voit son pouvoir se concrétiser sur le corps de la prostituée humiliée. Alors que Bélinda correspondait en tout point à la prostituée du versant rose, Zozo incarne la prostituée du versant noir qui, malgré les sévices dont elle est victime, finit par avouer son masochisme « inné ». Toutefois, une lecture plus approfondie remet en cause ces mythes en matière de prostitution.

1.3.2.2 Bélinda et Zozo : un regard critique sur la prostitution

La prostituée est censée aimer être humiliée et dominée. Selon Nancy Huston, c'est pour cette raison que les questions monétaires sont rarement abordées dans un récit érotique traitant de prostitution :

Sous cette forme banale de billets de banque qui dédommagent les femmes pour leurs services (ou leurs sévices), l'argent est pour ainsi dire absent de la littérature érotique, et il n'est pas difficile de comprendre pourquoi. Un livre, un film, ou une revue est toujours-déjà une marchandise : ici encore, la description du texte comme corps féminin et de l'auteur comme proxénète permet de voir juste. Si, à l'intérieur du texte, on donnait de l'argent aux femmes qui se font baiser, l'énoncé pornographique « elles aiment ça » serait sérieusement infirmé⁷².

Cependant, force est de constater que l'argent est omniprésent dans *La Passion des Femmes*. Certes, les prostituées éprouvent de la jouissance à faire leur travail, mais ce n'est qu'une prime : si elles font ce métier, c'est d'abord et avant tout pour amasser de l'argent. Par exemple, Beau-Masque rappelle sans cesse à Bélinda qu'elle doit lui envoyer « des colis et des sous » (p. 72). « Travaille! Tu comprends? Travaille! Il faut des ronds » (p. 77), lui répète-t-il. De plus, le héros du roman veut engager une nouvelle prostituée qui servira de doublure à Bélinda car « elle [leur] fera de l'argent » (p. 115) plus rapidement. Dans son côté, Zozo nous confie que les filles se disputent les clients « les soirs de pénurie » (p. 131) et

⁷² Nancy Huston, *op. cit.*, p. 162.

qu'elles marchandent avec eux. À son avis, Bélinda était la plus « grippe-sous » (p. 129) et leur « faisait perdre un temps fou rien qu'à discuter le prix » (p. 132). Elle présente également la tenancière comme une femme avare qui contrôle les économies des prostituées et ne leur laisse que « quatre sous » (p. 142) afin de faire le plus de profits possibles. Bref, la prostitution n'est clairement pas motivée par le plaisir, mais par l'argent.

Nancy Huston affirme également que le souteneur est un personnage à peu près inexistant dans les récits érotiques traditionnels. Tout comme les questions monétaires, le souteneur remet en cause l'idée que la prostituée aime son métier :

Le maquereau au sens propre n'est pas un personnage positif – ni dans la vie ni dans les livres; il trouble la conviction selon laquelle la femme-objet est sujet, choisit son abjection de son plein gré et s'y épanouit. Étant donné que l'un des énoncés fondamentaux de la pornographie est que les femmes aiment être violées, les héroïnes n'ont pas besoin d'être désignées comme prostituées dans le texte; elles sont de toute façon livrées par l'auteur au personnage masculin; ou bien elles désirent toujours-déjà la violence qui leur est infligée, ou bien elles y résistent pour leur malheur⁷³.

Dans *La passion des femmes*, le proxénète est un personnage qui joue un rôle important dans la vie des prostituées. Bélinda et Zozo ont toutes les deux été vendues au bordel par un homme. Dans le cas de Zozo, celle qui incarne le versant noir de la prostitution, cette situation est plus compréhensible : la prostituée de ce mythe, soumise et exploitée, n'est pas censée avoir choisi dès le départ sa situation. C'est après avoir enduré de nombreux sévices qu'elle finit par accepter son sort. Toutefois, le cas de Bélinda, qui personnifie le versant rose de la prostitution, est beaucoup plus problématique. Elle dit être heureuse et épanouie à « La Reine de Cœur », mais elle y a été placée de force par son amant, et c'est uniquement par amour pour lui qu'elle a accepté de se prostituer. Il l'humilie, la bat et la viole pour qu'elle se soumette à ses ordres. Son sort est loin d'être si rose; voilà déjà l'ébauche d'une critique féministe de sa situation.

D'ailleurs, en opposant le versant rose et le versant noir de la prostitution, Sébastien Japrisot déconstruit ces mythes. Nous l'avons vu, le témoignage de Bélinda appartient au

⁷³ Nancy Huston, *op. cit.*, p. 95.

registre du féérique. Cependant, les contes de fées sont tout sauf réalistes. Certaines descriptions, comme la suivante, sont si exagérées qu'elles sont aux limites du risible :

C'est ainsi que nous mîmes le cap sur le Sud-Ouest et que je suis entrée en maison à la « Reine de cœur », non loin de Saint-Julien de l'Océan, sur une presque île de rêve et de pinèdes, la Pointe des Amériques. En janvier, l'air embaume le mimosa. C'est le ciel de Midi avec les huîtres en plus. J'y ai vécu paradisiaque pendant plusieurs mois (p. 68).

Le portrait de sa vie au bordel est à tel point idyllique que nous avons de fortes raisons d'en douter. Bélinda va même jusqu'à dire qu'elle avait une « sécurité d'emploi » (p. 68) et « des congés payés » (p. 79).

Pourtant, derrière cette vie en apparence rêvée, semblent se cacher de noirs secrets. Certains éléments du discours de Bélinda contrastent avec ses descriptions féériques, ce qui nous amène à nous questionner encore davantage sur la véracité de ses propos. Alors qu'elle dit jouir de conditions de travail avantageuses, on apprend que c'est la tenancière du bordel « qui gardait [son] argent à sa banque » (p. 79). Bélinda nous avoue également qu'il existe une pièce sordide dans le bordel baptisée « "le séquestre", parce qu'on y enfermait les filles récalcitrantes » (p. 89). Bélinda semble se rendre compte qu'elle a fait une bétise en parlant du « séquestre ». L'existence de cette pièce détruit l'atmosphère paradisiaque qu'elle avait décrite. Elle tente de nuancer ses propos en disant « du moins autrefois, quand il y avait [des prostituées récalcitrantes] » (p. 89). Toutefois, le mal est fait. Son discours n'est plus crédible. Cet écart peut également être vu comme une dénonciation du sort réservé aux prostituées, même si elles se déclarent heureuses.

Le témoignage de Zozo, qui suit le sien, vient totalement contredire ses propos. Le point de vue de Zozo semble beaucoup plus réaliste que celui de Bélinda, et elle ne se gêne pas pour tourner en dérision sa collègue, qu'elle surnomme « la déboussolée » (p. 149). « "La Reine de Cœur", par exemple, les lustres, le piano de concert, la clientèle en pingouin, le champagne et les petits fours. Jamais vu » (p. 129), dit-elle. D'après elle, Belinda a inventé tout ça pour paraître intéressante, et « ça [la] fait rigoler comme tout le reste, les robes de princesse, les chambres à voiles et les baignoires à vapeur. Des gourbis comme elle raconte » (p. 131).

En opposant deux portraits opposés de vies de prostituées, Japrisot détruit les idées reçues en matière de prostitution. Pourtant, dans un premier temps, leurs témoignages correspondent aux deux versants, le rose et le noir, des mythes sur les prostituées : Bélinda accepte d'emblée d'être maltraitée, tandis que Zozo, d'abord dégoûtée à l'idée de vendre son corps, finit par y trouver son compte. Dans les deux cas, elles représentent la figure de la prostituée type qui n'est qu'une femme-objet pouvant être vendue, maltraitée et contrôlée par autrui. Comme elles sont orphelines, personne ne peut leur venir en aide, ce qui rend encore plus facile leur exploitation. Les hommes prennent plaisir à les humilier pour affirmer leur supériorité, et cette situation fait jouir les prostituées. Cependant, certains éléments contrastent avec les récits érotiques traditionnels. Il est montré que les prostituées ne font pas réellement ce travail par plaisir, pas plus qu'Emma ne s'est mariée par amour. Elles ont embrassé la carrière de force, sur les ordres d'un souteneur, et c'est principalement l'appât du gain ou la contrainte physique qui les amène à se prostituer. Finalement, le témoignage de Bélinda, qui vise à nous faire croire que la prostitution est un emploi rêvé, est peu crédible et sera par la suite totalement infirmé par Zozo. Ainsi, l'archétype de la prostituée et les stéréotypes qui y sont liés sont remis en cause. Encore ici, la critique faite de la prostitution ressemble à celle formulée par les théoriciennes féministes.

1.3.2.3 Frou-Frou : la star de cinéma

Frou-Frou n'est pas à proprement parler une prostituée, mais une star de cinéma. Cependant, certaines théoriciennes font un lien entre la prostituée et l'actrice hollywoodienne. Selon Simone de Beauvoir, « [i]l y a toujours eu entre la prostitution et l'art un passage incertain du fait qu'on associe de manière équivoque beauté et volupté [...]. La prostituée qui souhaite acquérir une valeur singulière ne se borne plus à montrer passivement ses chairs; elle s'efforce à des talents particuliers⁷⁴ ». Le métier d'actrice, qui « livre la Femme aux rêves des hommes qui lui donnent en échange fortune et gloire⁷⁵ », peut être considéré comme une forme de prostitution. En effet, la vedette, qui s'exhibe à l'écran, fait de ses charmes un commerce. Elle utilise son corps entier afin de plaire et de se faire une renommée qui devient un capital à exploiter.

⁷⁴ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, tome 2, *op. cit.*, p. 445.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 445.

Beauvoir fait également remarquer que c'est souvent grâce à des hommes, qu'on peut comparer à des proxénètes, que la star arrive à ses fins. Privée d'appuis masculins, elle peut difficilement réussir. Pour cette raison, elle doit au producteur

non seulement le service du lit, mais il lui faut aussi subir sa présence, sa conversation, ses amis et surtout les exigences de sa vanité. En payant à sa régulière de hauts escarpins, une jupe de satin, le souteneur fait un placement qui lui rapportera des rentes; l'industriel, le producteur en offrant perles et fourrures à son amie affirme à travers elle fortune et puissance : que la femme soit un moyen de gagner de l'argent ou un prétexte pour le dépenser, c'est la même servitude⁷⁶.

L'actrice devient ainsi l'esclave de son agent et ne détient aucune maîtrise sur sa vie. Son corps est transformé en objet et soumis à divers sévices pour correspondre aux standards de beauté irréalistes qui sont la norme dans les studios de cinéma :

On sait dans quel esclavage tombent les vedettes de Hollywood. Leur corps n'est plus à elles; le producteur décide de la couleur de leurs cheveux, de leur poids, leur ligne, leur type; pour modifier la courbe de leur joue on leur arrachera des dents. Régimes, essayages, maquillage sont une corvée quotidienne⁷⁷.

Soumise au metteur en scène, la star de cinéma peut difficilement développer de réels talents artistiques. Le métier d'actrice « ne lui permet pas l'invention, les progrès d'une activité créatrice. *On* exploite ce qu'elle *est* [l'auteure souligne]; elle ne crée pas d'objet neuf⁷⁸ ». Le statut de star, auréolé de prestige, est en fait fortement comparable à celui de la prostituée, femme marchandise par excellence. Il est étonnant de constater à quel point la situation de Frou-Frou est calquée sur celle de la vedette décrite par Simone de Beauvoir.

Frou-Frou commence son témoignage de la façon suivante : « Je suis vedette dans les films. En tant qu'actrice, je suis nulle. C'est pas ce qui m'empêchera de dormir. Je fais comme Jicks [son agent] m'a dit » (p. 209). Elle est d'emblée très claire. Elle ne possède aucun contrôle sur sa carrière, et ce ne sont pas ses talents de comédienne qui l'ont propulsée à l'affiche de grandes productions. Si elle est devenue une star, c'est plutôt grâce à sa

⁷⁶ *Ibid.*, p. 449.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 450.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 453.

plastique parfaite. Toute le monde reconnaît qu'elle est mauvaise actrice « mais qu'[elle] avai[t] un putain de faux regard à chavirer le diable et des néné à crever la pelloche, et des jambes à souhaiter s'étrangler avec, et le plus beau cul qu'on avait jamais vu sous une robe moulante [...] et que c'était du cinéma, ça aussi, du cinéma » (p. 249). Elle a d'ailleurs bâti sa renommée sur des films qui fétichisent son corps. « *Lips* » (p.183), « *Legs* » (p. 183), « *Neck* » (p. 185), « *Eyes* » (p. 219) et « *Elbow*⁷⁹ » (p. 372) sont les titres des films dans lesquels elle a joué. Le rôle que se contente d'y tenir Frou-Frou est celui d'exhiber son corps. Par exemple, dans l'un des premiers films qu'elle a faits, elle est « une danseuse qui montre ses cuisses » (p. 210). C'est donc uniquement sa beauté qu'elle exploite afin de plaire. Ses films, titrés à partir de son anatomie, ne font que renforcer son statut d'objet en montrant son corps de façon morcelée. Comme nous l'avons vu précédemment, les femmes, dans l'idéologie patriarcale, doivent se faire belles pour être acceptées par les hommes. Elles se retrouvent ainsi soumises à une objectification sexuelle. Voici comment Sandra Lee Bartky décrit cette objectification :

A person is sexually objectified when her sexual parts or sexual functions are separated out from the rest of her personality and reduced to the status of mere instruments or else regarded as if they were capable of representing her. On this definition, then the prostitute would be a victim of sexual objectification, as would the *Playboy* bunny, the female breeder, and the bathing beauty⁸⁰.

Frou-Frou, dont le corps parcellisé répond à la fantasmagorie masculine de la sexualité où la femme n'est que seins, fesses, sexe, jambes, etc., se trouve objectifiée de façon extrême. Toujours selon Bartky,

[e]ven the most adored female bodies complain routinely of their situation in ways that reveal an implicit understanding that there is something demeaning in the kind of attention they receive. Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, and Farrah Fawcett have all wanted passionately to become actresses-artists and not just « sex objects⁸¹ ».

Comme le décrit Bartky, le sex-appeal de Frou-Frou lui vaut de l'attention et une certaine admiration, mais peu de respect et aucun réel pouvoir social. Elle est un pantin entre

⁷⁹ Nous reviendrons plus tard sur l'ironie perceptible dans ces titres de films.

⁸⁰ Sandra Lee Bartky, *op. cit.*, p. 26.

⁸¹ *Ibid.*, p. 73.

les mains des metteurs en scène. La citation suivante semble être copiée sur celle de Simone de Beauvoir à propos des différentes tortures que doit endurer la star de cinéma pour se faire belle :

Et on me remet une autre couche de peinture sur la figure. Et on me déshabille et on me rhabille parce que je transpire. Et on me recoiffe parce que mes saletés de cheveux platinés frisent tout seuls. Et on me rajoute vingt kilos de lumière en pleine tronche parce qu'on commence à voir mes cernes (p. 216).

L'emploi du pronom indéfini « on », que l'on pourrait qualifier de « on » de dépossession dans la mesure où l'actrice n'a aucune prise sur le traitement qui lui est fait, accentue son statut d'objet. La longue énumération, quant à elle, montre l'ampleur de ce qu'elle doit subir. C'est son agent, Jicks, qui détient le pouvoir sur elle. C'est grâce à lui qu'elle a réussi à se tailler une place dans le métier, et pour cette raison elle lui doit obéissance. « Il fallait qu'il choisisse tout » (p. 211), nous dit-elle. Il décide qui elle doit fréquenter, ce qu'elle doit porter, comment elle doit s'exprimer, ce qu'elle peut manger, etc. Par exemple, « [elle] ne boit que du soda ou du champagne. C'est Jicks qui a décidé ça » (p. 232).

Nous voyons donc que malgré sa position en apparence privilégiée, le statut de Frou-Frou est comparable à celui d'une prostituée accompagnée de son proxénète. Tout comme la prostituée, elle est une femme-objet dont le corps est exploité. Ses films rapportent de l'argent aux producteurs, qu'on peut comparer à des souteneurs. Ceux-ci possèdent l'absolu contrôle de la carrière, voire de la vie, de Frou-Frou, qui n'a aucun mot à dire en ce qui la concerne. Cependant, il s'agit là d'une lecture au premier niveau. Pris au second degré, le récit de Frou-Frou propose une dénonciation acerbe du rôle réservé aux femmes dans l'industrie du cinéma. La critique du monde cinématographique faite par Japrisot nous semble si virulente que nous l'aborderons plutôt dans le chapitre II, « Subvertir le stéréotype », qui traite des passages du roman où l'analyse et la condamnation des stéréotypes sexuels sont plus radicales.

1.3.3 Le viol

Alors que la prostituée est la femme sur qui les hommes peuvent le plus aisément satisfaire leur fantasme de domination, le viol est la pratique sexuelle où le pouvoir masculin est le plus fortement exprimé. Selon Kate Millett,

[l]a force patriarcale s'appuie aussi sur une forme de violence dont le caractère est spécifiquement sexuel et dont le viol est la réalisation la plus complète. [...] Dans le viol, l'agression, la haine, le mépris, le désir de briser ou de violer la personnalité d'autrui, prennent une forme parfaitement appropriée à la politique sexuelle⁸².

Il faut savoir que le viol, comme moyen de démontrer la force virile, vient de l'idée que l'homme est associé à l'action et à l'agressivité, et la femme à la passivité et au masochisme. Dans son célèbre traité sur l'érotisme, Georges Bataille décrit sa vision de la sexualité. Selon lui,

[l]es hommes ayant l'initiative, les femmes ont le pouvoir de provoquer le désir des hommes. Il serait injustifié de dire des femmes qu'elles sont plus belles, ou même plus désirables que les hommes. Mais dans leur attitude passive elles tentent d'obtenir, en suscitant le désir, la conjonction à laquelle les hommes parviennent en les poursuivant. Elles ne sont pas plus désirables, mais elles se proposent au désir⁸³.

Les femmes sont des objets poursuivis par le « désir agressif des hommes⁸⁴ ». Elles sont non seulement vues comme des êtres passifs sur qui s'exerce l'action d'un agent, mais aussi comme des victimes vouées par nature à satisfaire les pulsions de leurs prédateurs masculins.

Dans *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Anne Marie-Dardigna a analysé le fonctionnement du viol dans la littérature érotique traditionnelle. Selon elle, étant donné que les femmes sont décrites comme étant passives et soumises aux hommes, il est convenu qu'elles ne peuvent résister au désir masculin. « Toute chair de femme est à priori donnée comme réceptive à la stimulation masculine⁸⁵ », affirme-t-elle. C'est cette faiblesse de leur chair qui « leur impose l'acquiescement au viol et à l'agression subis, même si elles

⁸² Kate Millett, *op. cit.*, p. 58-59.

⁸³ Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 144-145.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁸⁵ Anne-Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 102.

prétendent le refuser⁸⁶ ». « Pour cette raison « tout homme qui agresse une femme n'est autre que l'instrument de la vérité⁸⁷ », même si la femme l'ignore, l'homme sait que la femme veut être violente et le lui révèle.

L'aveu du désir profond d'être violée est d'ailleurs une constante de l'érotisme littéraire. Par l'aveu, la femme légitime l'agression subie :

Étrange aveu, étonnante culpabilité : il s'agit d'admettre quelque chose qui rend coupable et qui, cependant, a été souhaité par le juge. Celui-ci rend l'accusé coupable de ses désirs à lui afin que la sanction soit dans l'ordre de ses fantasmes d'homme. Il faudra *justifier* [l'auteure souligne] la domination, la violence, le viol souhaités par le juge. C'est donc la sentence qui préexiste et la culpabilité devra coïncider avec celle-ci. [...] On peut alors dire que, lorsqu'une femme est violée, c'est qu'elle l'a mérité... Viol et violence sur le corps des femmes deviennent alors autant d'actes de justice⁸⁸.

Cependant, le consentement de la femme ne doit pas être total, elle doit opposer une résistance pour susciter le « trouble érotique ». Il est important que la femme désire *malgré elle* la violence qui lui est infligée :

Toute femme par principe est en somme coupable : coupable d'avoir un sexe. Mais d'autant plus coupable qu'elle trompe son monde en masquant cette sexualité, en prenant les apparences de la chasteté. D'autant plus désirable donc, d'autant plus attirante parce que punissable. Le désir « érotique » nécessite cette distorsion d'une conduite extérieurement irréprochable, d'un aspect physique chaste et pur, voire éthéré, et du « monstrueux » secret dissimulé par le masque : celui du sexe féminin...⁸⁹

Résumons : le viol est l'expression ultime de la puissance masculine. Victime par nature, la femme désire toujours être violée par l'homme. Cependant, elle l'ignore, voire *doit* l'ignorer. La jouissance de l'homme et de la femme a lieu lorsque sous la volonté de l'homme, la femme finit par avouer sa vraie nature, qui serait sexuelle et masochiste. Plus la femme est en apparence chaste, plus elle oppose de résistance avant de révéler sa « nature profonde », plus grand est le plaisir et plus marquée l'affirmation du pouvoir masculin.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 151.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 156.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 149-150.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 163.

1.3.3.1 Caroline et le fantasme de viol

Caroline, une maîtresse d'école et jeune veuve d'à peine vingt-cinq ans, correspond très bien au stéréotype de la femme qui désire se faire violer tout en le niant. Tout d'abord, elle a les apparences d'une personne prude. Pour sortir, elle se couvre d'un « trench-coat beige qu'[elle] ne quitt[e] jamais, quel que fût le temps » (p. 158), et se montrer sur la plage en maillot est pour elle « un martyre » (p. 182). « Pudibonderie, direz-vous. Je n'y puis rien. J'ai été élevée dans le respect de moi-même » (p. 182), affirme-t-elle. Elle prétend refuser d'entendre les commérages de nature sexuelle de Mme Bonnifay, sa coiffeuse :

[Mme Bonnifay] était vraiment obsédée par ces choses. Je pense aussi qu'elle prenait un plaisir pervers à me mettre mal à l'aise. Par pudeur naturelle et par éducation, j'étais tout son contraire, mais elle n'avait de cesse de ramener la conversation à ce qui, pour moi, était le plus accessoire de mon veuvage. Elle se refusait de croire que les pensées de la chair ne me troublaient pas. J'étais jeune, jolie, faite au moule, je ne peux le nier, mais faut-il qu'une femme soit laide pour rester honnête? (p. 154)

Cependant, son extérieur chaste n'est qu'un leurre. Alors qu'elle se dit peu intéressée par ce que raconte sa coiffeuse, elle ne peut s'empêcher de lui demander des détails croustillants et d'imaginer le reste. Par exemple, alors que Mme Bonnifay rapporte les ouï-dire concernant la nuit de noces d'Emma, Caroline dit: « Il m'importait peu de connaître [la suite de l'histoire], on comprendra que la politesse seule me la fit demander, en même temps que j'acceptais une chaise pour m'asseoir » (p. 156). Le fait de prendre ses aises pour écouter les ragots de Mme Bonnifay trahit son intérêt. En outre, Caroline affirme que la commère « excellait à vous tenir sur le gril » (p. 156), puis se reprend pour dire « je veux dire ses autres auditrices, parce qu'en ce qui me concerne, je n'avais hâte que de rentrer chez moi » (p. 156). Il est difficile de croire cela, d'autant plus que Caroline semble prendre un malin plaisir à « imagin[er] l'horrible nuit de ses noces. La camionnette arrêtée dans un chemin de campagne, sous la lune, loin de tout. Elle à l'intérieur, dénudée, attachée peut-être » (p. 158). Elle dit également être tombée « par hasard » (p. 157) sur un livre traitant de sexualité.

Caroline fait partie de ces femmes de papier, décrites par Anne-Marie Dardigna, qui masquent sous le couvert de la chasteté une sexualité débridée. Et comme les héroïnes en apparence prudes des récits érotiques, Caroline, bien qu'elle prétende le contraire, désire être

violée. Alors que le héros du roman, appelé Édouard dans ce chapitre, s'est introduit par effraction dans sa maison, Caroline ne peut s'empêcher d'imaginer avec délices les nombreux sévices sexuels qu'il lui fera subir :

Je me vis perdue. Il allait me jeter sur le lit. Il m'attacherait les poignets de chaque côté avec les embrasses des rideaux. Il déchirerait mon corsage. Non, il me bâillonnerait, il m'ôterait ce qui le gênait avec une délicatesse sadique, en prenant tout son temps, comme quelqu'un qui n'a rien à craindre : ma combinaison blanche, ma jupe droite bleu marine. Il ferait glisser mon slip de dentelle blanche le long de mes jambes et aussi m'écartèlerait pour m'attacher aussi par les chevilles. Il me ferait subir l'atroce caresse de ses mains jusqu'à l'intérieur de mes cuisses, là où la peau est la plus douce... (p. 173-174)

De telles descriptions fantasmagiques parsèment tout le discours de Caroline. Évidemment, « [elle] n'avai[t] qu'une terreur [à l'idée d'être violée], qui [lui] venait de ce qu'[elle] avai[t] entendu dire par son assistante [...] que certaines femmes très sensuelles, ou très vulnérables d'une quelconque partie du corps, ne peuvent s'empêcher, malgré toute leur volonté, de succomber au plaisir » (p. 185). La « faiblesse de la chair féminine » qui ne peut résister à la volonté masculine est ici mise en évidence.

À bien des égards, donc, Caroline correspond au stéréotype de la femme masochiste qui « dit non pour dire oui ». Toutefois, la manière dont est raconté le viol, qui ne demeure que de l'ordre du fantasme, il faut le mentionner, et le rôle que joue Caroline dans le récit, sont loin de correspondre aux stéréotypes habituels en matière d'érotisme.

1.3.3.2 Caroline : un regard critique sur le viol

Dans les textes érotiques traditionnels, les femmes ne sont qu'une « matière textuelle » que contrôlent les hommes. Les écrivains tirent les ficelles du récit et de leur héroïne, à qui revient la place et le statut d'objet. Anne-Marie Dardigna, qui s'est intéressée aux conditions narratives de l'érotisme masculin, affirme que « ce sont les hommes les maîtres absolus du théâtre érotique, c'est leur regard qui organise le rituel, son espace, les scènes dont ils seront les acteurs sur le corps passif des femmes⁹⁰ ». C'est pourquoi « le personnage féminin ne peut

⁹⁰ Anne-Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 100.

être conçu comme un sujet actif de la narration : il est suivi du regard et tenu à distance⁹¹ ». Nancy Huston partage les idées d'Anne-Marie Dardigna. Selon elle, l'auteur du texte est « le maître par excellence, puisque c'est lui qui choisit les mots et décrit les gestes, lui qui fait vivre, vibrer et mourir tous les personnages. [...] Tout se passe comme s'il fallait que les femmes se taisent pour que les hommes puissent discourir⁹² ». D'après les deux théoriciennes, que « l'auteur du récit soit un homme ou une femme⁹³ », ou que le texte soit narré à la première ou à la troisième personne⁹⁴ ne change rien. La sujétion de l'héroïne aux personnages masculins a toujours lieu dans l'imaginaire érotique patriarcal.

Le témoignage de Caroline est loin de correspondre à cette norme en matière d'érotisme. Caroline est le sujet actif de la narration de son récit. Elle ne se fait pas réellement agresser, et il n'a nulle part été mentionné que telle était l'intention d'Édouard. La maîtresse d'école a imaginé de toutes pièces ce fantasme, qu'elle transpose sur le héros. Elle raconte : « Je me vis par avance dépoitraillée au couteau bouton par bouton. Ensuite, il trancherait d'un coup sec, sans même que je le sente, les bretelles de ma combinaison. Il caresserait mes seins nus. Il les embrasserait en me tenant les épaules, plaquée contre le mur, sans force » (p. 169). Nous sommes uniquement dans son imaginaire; c'est elle seule qui crée le scénario et invente ce que le héros pourrait lui faire. Elle est la metteuse en scène de son « théâtre érotique ». Bien que les actions décrites se déroulent sur son corps en apparence passif, c'est elle qui dirige les actions des personnages de son fantasme. Le stéréotype est donc détourné.

De plus, en temps normal, c'est le corps féminin qui est donné à voir. Selon Anne-Marie Dardigna, « la représentation [...] indéfiniment répétée du corps féminin est la condition *sine qua non* [l'auteure souligne] de l'érotisme⁹⁵ ». Le corps des femmes est longuement décrit, car il « sert [l'auteure souligne] à rendre visible le pouvoir masculin⁹⁶ ».

⁹¹ *Ibid.*, p. 105.

⁹² Nancy Huston, *op. cit.*, p. 16-17.

⁹³ Anne Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 105.

⁹⁴ Nancy Huston, *op. cit.*, p. 55, et Anne-Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 111.

⁹⁵ Anne Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 109-110.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 100.

À l'opposé, « la pornographie évoque rarement le corps de l'homme de façon concrète⁹⁷ ». La seule partie de son anatomie qui est parfois décrite est son sexe, qui figure alors un « instrument de volonté et de pouvoir, mais il devient la plupart du temps quasi symbolique : on ne peut pas dire qu'il figure la chair masculine, celle-ci d'ailleurs n'existe pas; elle n'est en tout cas jamais représentée⁹⁸ ».

Étant donné que c'est Caroline qui contrôle le récit, c'est son désir à elle qui l'emporte; pour cette raison, elle fait exception à la règle érotique qui voudrait que ce soit le corps féminin qui soit représenté. Au contraire, alors que son anatomie est très peu évoquée, celle d'Édouard fait l'objet de longues descriptions :

Il avait des hanches étroites, des fesses fermes, plus claires que le reste de son corps. Ses jambes étaient longues et minces comme celles d'un coureur à pied. Il avait un dos très beau, je dois le concéder, qui s'évasait en triangle jusqu'à ses larges épaules. Il ne portait pas un gramme de graisse sur lui, c'est pourquoi il était si vif et semblait maigre dans des vêtements. Sa poitrine, sans être velue, était couverte de poils suffisamment fournis pour cacher des cicatrices... Son ventre était plat et dur, ses bras habitués aux travaux du pénitencier. Son pénis, qu'on pardonne à une quasi-infirmière d'en parler aussi naturellement que d'un autre membre, ne me parut ni plus long ni plus court, ni plus gros ni plus mince que celui des hommes que j'avais piqués, sauf qu'il était proportionnel à sa taille (p. 175).

Nous voyons que c'est sur le héros que porte le regard de Caroline. Elle ne masque pas son regard féminin « d'un regard masculin fictif, pour voir son propre corps comme le voient les hommes⁹⁹ ». Elle est le sujet regardant et Édouard l'objet regardé. De plus, la description du corps masculin est non conventionnelle. Elle n'insiste pas que sur ses qualités viriles. Certes, il a la poitrine « couverte de poils » et de « larges épaules », mais il a également des jambes « longues et minces » et semble « maigre ». Son pénis, quant à lui, n'est pas décrit comme une arme, symbole de son pouvoir. C'est un membre, aussi naturel qu'un autre, « proportionnel à sa taille ». Son sexe figure bel et bien la chair masculine, et son anatomie est décrite de façon concrète et détaillée. On est loin ici du stéréotype puisque Caroline est celle qui regarde, parle et commande l'action.

⁹⁷ Nancy Huston, *op. cit.*, p. 124.

⁹⁸ Anne Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 112.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 108.

En outre, d'après Véronique Desnain, le témoignage de Caroline

could, despite its humour, be read as an indictment of the consequences of confining women to the whore/virgin stereotypes [...]. Her self-deluded monologue enables us to perceive the roots and mechanisms of her « affliction ». Her rape fantasies, her constant denial of her own knowledge and desires point to a deeply suppressed sensuality which can only express itself through neurotic obsession. This [...] points to a wide-spread repression of female sensuality and goes against the notion that women can only be passive and submissive recipients of male desire¹⁰⁰.

Caroline, qui est extrêmement soucieuse de sa réputation, accorde beaucoup d'importance au fait de paraître chaste et « honnête ». Son apparence prude est une manière de cacher des désirs dont elle a honte et qu'elle nie. L'hypothèse selon laquelle s'imaginer violer (et non se faire *réellement* violer) est la seule manière pour elle de laisser libre cours à sa sexualité sans se sentir coupable est donc probable. Cette hypothèse a d'ailleurs été émise par certaines féministes :

The idea that sexual guilt is the key to an understanding of masochism is a common thread that connects a variety of theories of masochism and appears to be favoured by the very few feminists who have had something to say on the topic. Women are taught to be more inhibited and guilty about their sexual desires than are men; hence the greater proneness of women to masochism. Rape and bondage fantasies, in particular, are said to allow a women to imagine herself engaged in wicked but intensely pleasurable activities without any connivance on her part whatsoever; pleasure, so to speak, must be inflicted upon her¹⁰¹.

Alors que Caroline apparaissait incarner les stéréotypes de la femme qui désire se faire violer, plusieurs éléments contredisent les idées reçues sur le viol. Certes, dans un premier temps, elle correspond à l'héroïne des récits érotiques qui cache sa « vraie nature » dévergondée et masochiste sous des airs chastes. Bien qu'elle affirme le contraire, elle avoue, malgré elle, qu'elle se plaît à l'idée d'être violée, et que la « faiblesse de sa chair » lui imposera la jouissance. Toutefois, le fait que l'agression n'a pas vraiment lieu permet de voir le viol d'une autre façon. On peut supposer que Caroline n'aurait pas appréciée d'être réellement violée. Le viol décrit est uniquement un fantasme. Caroline a le contrôle sur son

¹⁰⁰ Véronique Desnain, *op. cit.*, p. 57-58.

¹⁰¹ Sandra Lee Bartky, *op. cit.*, p. 53.

propre scénario, et c'est son désir pour le héros qui est montré. Ensuite, le viol n'est pas présenté comme étant un rapport sexuel naturel. Au contraire, si Caroline a des fantasmes aussi violents, ce n'est pas en raison de son masochisme inné, mais plutôt à cause de contraintes sociales qui rendent le désir féminin tabou, confinent les veuves dans la chasteté et les empêchent d'avoir une vie sexuelle heureuse.

1.3.3.3 Yoko : l'exotique esclave sexuelle

Yoko est une jeune Japonaise perdue sur une île déserte avec six de ses compatriotes. Alors que les six hommes, pour assurer leur survie, « fabriquent des outils avec le fer du malheureux navire [...] et [...] coupent les arbres durs et les gros bambous pour construire la maison » (p. 276), Yoko se contente de « port[er] les petites choses et l'eau pour la soif parce qu'ils ont très chaud, et [de] fai[re] la nourriture avec des poissons et des crabes » (p. 276). Les hommes ne veulent pas que Yoko aille chasser dans la jungle avec eux « à cause des serpents et des esprits mauvais qui peuvent [la] prendre » (p. 278). Yoko se trouve à servir les autres naufragés en raison de stéréotypes qui font des hommes des guerriers et des protecteurs, et des femmes, des êtres fragiles. En plus de leur apporter à boire et de faire la cuisine, Yoko doit également satisfaire sexuellement les six hommes. Elle accepte de « donn[er] un jour de la semaine à chacun » (p. 278) afin d'« éviter les regrettables querelles » (p. 278), et devient ainsi leur esclave sexuelle. Bien que ces rapports sexuels se fassent dans une relation de domination, on ne peut pas à proprement parler de viol. Yoko est consentante. Elle qui se dit insatiable sexuellement peut ainsi, en multipliant les partenaires, « contenter son vif désir d'être baisée » (p. 278). On retrouve ici un autre stéréotype qui associe la « femme exotique », et tout particulièrement la femme asiatique, à une forte sexualité¹⁰².

Toutefois, lorsque Dick et Bill, deux Australiens également échoués sur l'île déserte, massacrent tous les naufragés, à l'exception de Yoko, les choses changent. La Japonaise se fait sauvagement violer par les deux hommes : « Ils [lui] disent de se dévêtir de son kimono

¹⁰² Gwénola Ricordeau, « À la recherche de la femme idéale... Les stéréotypes de genre et de race dans le commerce de "promises par correspondance" », *Genre, sexualité & société*, n° 5, printemps 2011, en ligne, <<http://gss.revues.org/index1969.html> ; DOI : 10.4000/gss.1969>, consulté le 12 avril 2012.

et qu'[elle] garde [sa vie] si [elle] [se] laisse faire par eux » (p. 285). Menacée de mort, elle doit se soumettre à ses agresseurs qui la « jettent vigoureusement sur [ses] genoux » (p. 292) et la violent « le jour comme la nuit » (p. 289). Yoko, « comme jamais avant » (p. 286), « souffre d'être baisée » (p. 286). Cependant, malgré sa souffrance, Yoko ne peut s'empêcher de jouir. « Je suis honteuse d'avoir du contentement ainsi », nous dit-elle. Encore une fois, nous retrouvons le stéréotype de la femme qui, malgré ses réticences, éprouve du plaisir à se faire violer.

En outre, comme nous l'avons vu, le viol est la pratique sexuelle où la démonstration du pouvoir masculin atteint sa plus haute expression. Dans le récit, chacun des Australiens se sert de Yoko afin de prouver à l'autre qui est le plus puissant sexuellement. Yoko raconte :

La vérité, c'est qu'après peu de fois, ils sont haineux et ils veulent plus faire ensemble, et quand je suis baisée par Dick, l'autre va sur la galerie, fermant la porte fort et disant des vilains mots dans la barbe, et quand Bill me baise, Dick nous regarde volontairement avec un air de rigolade et il dit tout le temps : « Tu baises mal, elle a certes plus de contentement toute seule avec son doigt » (p. 290).

La Japonaise se retrouve, bien malgré elle, à devoir participer à la rivalité sexuelle entre les deux hommes, qui se révèle être un duel pour montrer qui est le plus fort. Les violeurs en viennent d'ailleurs aux mains, lutte qui se transformera en combat à mort.

Yoko, « femme exotique », fragile et sensuelle, qui prend plaisir à servir d'esclave sexuelle, correspond à bien des stéréotypes concernant la féminité et le viol. Néanmoins, la façon dont est représenté le viol dans le récit n'est qu'en partie conforme à l'idéologie patriarcale.

1.3.3.4 Yoko : un regard critique sur le viol

Bien que Yoko éprouve du plaisir à se faire violer, elle s'y résigne uniquement parce qu'elle sait qu'elle est « seule dans [leurs] mains » (p. 288) et qu'elle ne pourrait pas les en empêcher. Elle essaie tout de même de tirer profit de la situation. Les hommes pourront avoir des relations sexuelles, mais seulement sous certaines conditions : ils devront lui permettre de faire des funérailles à ses compatriotes et ne pas retirer le drapeau japonais qu'elle a

suspendu. Alors qu'ils s'apprêtent à ne pas respecter les termes de l'entente, elle leur dit : « Je me laisse baiser par vous sans mordre ou griffer ou être haineuse, mais si vous descendez le drapeau, vous perdez un bon arrangement » (p. 288). Alors qu'elle se sait condamnée à être agressée, elle fait tout en son pouvoir pour tourner les choses à son avantage. En outre, elle impose des limites. Alors que la violence des deux hommes envers elle prend des proportions démesurées, Yoko s'indigne. Elle menace de trancher le pénis des hommes avec ses dents. « Jamais il me baise encore, je fais la promesse » (p.299), dit-elle. Et effectivement, à la suite de ces menaces, ils ne la toucheront plus. Yoko est loin de se comporter en victime traditionnelle. Elle marchandait avec ses agresseurs, et lorsque ceux-ci ne tiennent pas parole, ou vont plus loin qu'elle le juge acceptable, elle refuse de se soumettre. Au bout du compte, elle possède un certain pouvoir sur les deux hommes. Elle est loin d'être la « matière textuelle » décrite par les théoriciennes féministes puisqu'elle maîtrise en partie la situation et que les hommes ne peuvent exercer à leur gré leurs fantasmes sur elle.

En outre, Yoko critique l'idée selon laquelle il est préférable de mourir dans la dignité que d'être violée. La mythologie¹⁰³ et la religion¹⁰⁴ regorgent d'exemples de femmes « valeureuses » qui ont préféré la mort au « déshonneur ». L'Église catholique va jusqu'à vouer un culte aux « martyres de la pureté¹⁰⁵ », ces femmes qui ont défendu leur virginité au prix de leur vie. Pour la Japonaise, la vie est beaucoup plus importante qu'une quelconque question d'honneur. Elle se « laisse faire » (p. 285) pour ne pas être tuée. De toute façon, à ses yeux, le déshonneur n'existe pas. Lorsque le héros du roman, également échoué sur l'île, lui raconte qu'il a connu une femme qui s'est suicidée après avoir été agressée sexuellement, Yoko est abasourdie :

Cette histoire est sans bon sens. Je suis baisée de nombreuses fois par les Australiens, seulement pour garder ma vie. Encore que je suis honteuse de pas

¹⁰³ Dans la mythologie romaine, Lucrece, fille de Lucretius Spurius, préfet de Rome, se fait violer par Sextus Tarquin, fils du roi Tarquin le Superbe, qui a conçu pour elle un amour fou. Après avoir réclamé vengeance à son père, Lucrece se suicide, ne pouvant supporter le déshonneur.

¹⁰⁴ L'exemple le plus célèbre est Sainte Maria Goretti (1890- 1902) décédée après s'être défendue d'une agression sexuelle.

¹⁰⁵ Corey Rayburn Yung, « Better Dead than R(ap)ed? : The Patriarchal Rhetoric Driving Capital Rape Statutes », *St John's Law Review*, vol. 78, n° 4, Fall 2004, p. 1150-1154.

pouvoir empêcher mon contentement avec eux, jamais l'idée vient dans mon esprit que je dois me tuer. Si je dois tuer quelqu'un c'est les deux Australiens (p. 306-307).

Selon elle, la personne qui mérite le châtement de la mort n'est pas la victime innocente, mais bien le violeur, le coupable. Le fait que cette réflexion soit faite du point de vue naïf de l'« impudique Japonaise » (quatrième de couverture), une étrangère, accentue la dénonciation en montrant l'absurdité d'une telle manière de penser.

Le témoignage de Yoko, tout comme celui de Caroline, bien que bourré de stéréotypes, pose néanmoins un regard critique sur le viol. La femme exotique et sensuelle, qui aime servir d'esclave et être violée par des hommes qui l'utilisent afin de montrer leur pouvoir, est beaucoup plus forte et rusée qu'on pourrait le croire. En apparence faible et docile, Yoko refuse de se soumettre à ses agresseurs. Elle réfléchit, décide de ses limites et négocie avec les violeurs; lorsque ceux-ci ne respectent pas les termes de l'entente, elle se fâche et met fin aux violences qu'elle subit. Elle maîtrise, ou du moins cherche à maîtriser, la situation. En outre, elle trouve complètement insensée l'idée qu'une victime de viol doive porter la responsabilité de l'agression. Ainsi, les stéréotypes touchant le viol et la femme « exotique » sont à la fois déployés et mis à mal.

1.3.4 L'amour

L'amour est sans aucun doute le sentiment le plus idéalisé associé aux rapports de sexe. Largement diffusé dans les médias et dans toutes les formes de productions culturelles, il occupe une place privilégiée dans les discours sociaux. Cependant, il est difficile de donner une définition exacte de ce sentiment, tant il a fait l'objet de nombreux mythes. Une chose est certaine : « "L'amour" ne tombe ni du ciel ni n'est un "pur sentiment", il est le produit des rapports sociaux¹⁰⁶ ». À l'instar du genre, il est une construction sociale.

Dans *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir a mis en lumière le fait que l'amour est le résultat d'un apprentissage social et a des implications différentes selon le sexe des personnes. Selon elle, étant donné que les femmes sont élevées dans la dépendance des

¹⁰⁶ Marc Préjean, *op. cit.*, p. 134.

hommes, et qu'on leur apprend qu'elles sont des êtres inférieurs, elles peuvent choisir de se donner corps et âme à un homme afin de donner un sens à leur existence : c'est « en répondant aux exigences de l'amant qu'elle se sentira nécessaire; elle sera intégrée à son existence, elle participera à sa valeur, elle sera justifiée¹⁰⁷ ». Beauvoir explique cette situation de la façon suivante :

Puisqu'elle est de toute façon condamnée à la dépendance, plutôt que d'obéir à des tyrans – parents, mari, protecteur – elle préfère servir un dieu : elle choisit de vouloir si ardemment son esclavage qu'il lui apparaîtra comme l'expression de sa liberté; elle s'efforcera de surmonter sa situation d'objet inessentiel en l'assumant radicalement; à travers sa chair, ses sentiments, ses conduites, elle exaltera souverainement l'aimé, elle le posera comme la valeur et la réalité suprême : elle s'anéantira devant lui. L'amour devient pour elle une religion¹⁰⁸.

L'être aimé devient ainsi un être supérieur, et l'amoureuse s'oublie elle-même afin de servir son maître. Si l'homme idolâtré l'abandonne, c'est un terrible drame car « c'est toute sa destinée qui est en jeu¹⁰⁹ ». Il est difficile pour elle de recommencer une nouvelle vie « puisque en dehors de l'aimé il n'y a rien¹¹⁰ ».

Au contraire, vu leur situation sociale avantageuse, les hommes sont déjà sujets; ils n'ont pas besoin de se dévouer à une femme pour trouver un sens à leur existence. Pour cette raison, l'amour occupe une place plus secondaire dans leur vie et ne signifie pas s'anéantir complètement en une autre personne :

Des hommes ont pu être à certains moments de leur existence des amants passionnés, mais il n'en est pas un qu'on puisse définir comme « un grand amoureux »; dans les emportements les plus violents, ils n'abdiquent jamais totalement; même s'ils tombent à genoux devant leur maîtresse, ce qu'ils souhaitent encore c'est la posséder, l'annexer; ils demeurent au cœur de leur vie comme des sujets souverains; la femme aimée n'est qu'une valeur parmi

¹⁰⁷ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, tome 2, *op. cit.*, p. 557.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 548.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 574.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 578.

d'autres; ils veulent l'intégrer à leur existence, non englober en elle leur existence entière¹¹¹.

Loin de s'oublier en faveur de l'être aimé, les hommes cherchent plutôt à gagner quelque chose grâce à l'amoureuse. Comme ils ne s'investissent pas autant en amour, ils auront beaucoup plus de facilité à surmonter une rupture amoureuse. Certes, la souffrance liée à l'amour existe aussi chez l'homme, « mais leurs peines ou ne durent pas longtemps ou ne sont pas dévorantes¹¹² ».

Falconnet et Lefaucheur croient également que l'amour est le produit de rapports sociaux. Selon eux, le mythe de l'amour joue un rôle très important dans la formation idéologique des femmes. On apprend aux jeunes femmes à attendre le Grand Amour qui leur apportera le bonheur tant attendu :

C'est toujours au nom de l'amour que sont justifiées « moralement » les conduites les plus aliénantes et destructrices dans le domaine des relations sexuelles, du mariage, de la famille. Sous l'aspect du Grand Amour, il occupe une position centrale dans la formation et la vie des femmes. [...] À la jeune fille cloîtrée et complètement dépendante, il apparaît comme le seul espoir d'émancipation. Il reste, aux yeux de beaucoup d'entre elles, la seule chose qui vaille vraiment la peine d'être vécue¹¹³.

Cet idéal d'une nature féminine qui réaliserait sa destinée à travers la rencontre du prince charmant renvoie au stéréotype de la femme passive et dépendante de l'homme. Son existence se résume à l'attente du Grand Amour à qui elle devra ensuite se dévouer. Sa vie entière, aussi bien d'un point de vue sexuel qu'émotionnel, est vouée à la satisfaction de l'autre.

Alors que les femmes attendent le prince charmant, les hommes cherchent plutôt à multiplier les conquêtes. Nous l'avons vu, le modèle du séducteur qui collectionne les femmes-objets est un archétype très puissant : « L'adolescent s'identifie à un modèle polygame, l'adolescente à un modèle monogame. Ce n'est pas là un hasard, ni une différence

¹¹¹ *Ibid.*, p. 547.

¹¹² *Ibid.*, p. 561.

¹¹³ Falconnet et Lefaucheur, *op. cit.*, p. 91.

"naturelle", mais bien le fruit d'une imprégnation idéologique différente qui prépare à des conduites et des rôles sociaux différents selon les sexes¹¹⁴ ».

Marc Préjean a étudié les différences liées au conditionnement social des femmes et des hommes dans les rapports amoureux. D'après lui, les femmes sont socialisées pour prendre soin des autres :

Les femmes sont tenues d'être des sujets prodiguant de l'amour envers tous les membres de leur entourage, le mot amour signifiant concrètement qu'elles doivent « en son nom » consacrer leur existence d'abord aux tâches d'entretien du foyer et de ses membres en se faisant *pourvoyeuses de travaux domestiques et de diverses émotions* [l'auteur souligne], ces deux derniers phénomènes étant qualifiés d'amour. Cet impératif du système sociopolitique des rapports de sexe se traduit, entre autres, par un abandon de soi et un dévouement sans limite à travers les autres¹¹⁵.

C'est cet apprentissage social qui est à la base de l'idée selon laquelle il est dans la nature féminine de faire don de soi. La femme doit se dévouer aux autres, et de manière encore plus importante, à l'être aimé. Au contraire, les hommes ne sont pas socialisés à prendre soin des autres : « Ce sont le contrôle de soi - et des autres -, le dévouement calculé ("quel bénéfice puis-je en retirer?"), l'autonomie d'action et la compétition qui sont les valeurs sous-jacentes à l'amour dans sa version masculine¹¹⁶ ». Dans l'idéologie patriarcale, les hommes se contentent de tirer bénéfice de l'amour et laissent aux femmes le soin d'en alimenter le culte. Cet échange inégalitaire peut être la source de nombreuses frustrations féminines. Selon Bartky, « all agree that men supply their women with far less of what in popular psychology is called "positive stroking" – the provision of emotional sustenance – than women supply in return, and all agree that this imbalance is a persistent source of female frustration¹¹⁷ ».

L'amour est donc une construction sociale qui repose sur des stéréotypes et des archétypes. La femme, dépendante et passive, attend le prince charmant qui donnera un sens

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 64.

¹¹⁵ Marc Préjean, *op. cit.*, p. 150.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 151.

¹¹⁷ Sandra Lee Bartky, *op. cit.*, p. 100.

à son existence. Elle se dévouera corps et âme à cet homme fortement idéalisé. Comme la tendresse et le talent de prendre soin des autres sont vus comme des qualités proprement féminines, il apparaît normal que l'homme aimé soit l'objet de nombreuses attentions de la part de l'amoureuse. À l'opposé, l'homme est défini comme un être autonome qui n'a pas besoin d'une femme pour justifier son existence. Pour cette raison, l'amour occupe une place moindre dans sa vie et n'est pas synonyme de don de soi. Il tire plutôt profit de ses rapports amoureux. En outre, la fidélité ne lui est pas demandée. Alors que la femme attend le Grand Amour, l'homme cherche plutôt à connaître de nombreuses partenaires. Bref, l'amour, dans l'idéologie patriarcale, est une relation inéquitable qui privilégie les hommes au détriment des femmes. Le mythe amoureux, tel qu'il est conçu traditionnellement, traverse l'ensemble du roman *La passion des femmes*. Tous les personnages féminins du récit tombent follement amoureux du héros, à qui elles se dévouent. Nous allons maintenant analyser ce mythe de plus près.

1.3.4.1 Le héros et ses conquêtes : l'amour patriarcal

Emma et Vincent (le héros)

Emma se fait enlever la journée de ses noces par Vincent, le héros du roman, qui vient de s'évader de prison. Il prend la nouvelle mariée en otage et se sert de son fourgon pour s'enfuir. Il brutalise sa captive, à qui il profère des menaces de mort à plusieurs reprises. « Si vous faites ce que je vous dis, vous n'aurez pas de mal » (p. 25), « Obéissez ou je vous tue » (p. 26) et « au premier faux pas, je vous brise le cou. Net » (p. 27), lui dit-il. Malgré son comportement violent, Emma ne peut s'empêcher de tomber sous le charme de son ravisseur au physique avantageux : « [Elle] aimai[t] ses mains et sa voix, et même déjà – pourquoi ne pas le dire maintenant? – cette heure de [sa] vie où [ils] étaient ensemble » (p. 48). Elle décide de l'aider à s'évader et lui demande de l'emmener avec lui (p. 55). Cela n'empêche pas le héros d'abandonner Emma dès l'instant où il est en danger. « Implorante » (p. 60), la jeune femme « agripp[e] ses jambes » (p. 59) et le « supplie » (p. 60) de « ne pas la laisser » (p. 60). La seule chose que le héros trouve à répondre à ses supplications est : « Espèce de folle, tu vas me faire prendre » (p. 59). En comprenant « qu'il voulait qu'[elle] disparaisse,

qu'[elle] n'existe pas » (p. 60), Emma lui tire dessus¹¹⁸ « pour ne pas avoir à [se] tuer [soi]-même » (p. 61). Elle est complètement anéantie. D'un côté, nous avons un séducteur qui profite de l'aide que lui offre son otage, et de l'autre, une femme éprise d'un homme qui ne le mérite pas¹¹⁹. Emma préfère tuer, ou se donner la mort, que de quitter Vincent, bien qu'elle le connaisse depuis quelques heures seulement. Elle est semblable à l'amoureuse qui se dévoue à un homme injustement idéalisé qui se contente d'en tirer profit.

Bélinda et Tony (le héros)

Bélinda, prostituée au bordel « La Reine de Cœur », est présentée comme une femme prête à tout pour les hommes qu'elle aime. Lorsque Beau-Masque, son amant, l'abandonne, elle tombe follement amoureuse du héros, qu'elle connaît sous le nom de Tony. Dès le premier regard, c'est le coup de foudre :

Alors, il a pris mon visage dans ses mains pour que je le regarde, et de voir seulement ses yeux brillants, son sourire, j'ai compris que ce n'était pas un béguin, pas un coup de cœur, pas un coup de sang, mais ce grand truc dont tout le monde parle par ouï-dire, parce que la tante de la belle-sœur d'une copine a cru le rencontrer jusqu'à la fois suivante, et voilà que ça m'arrivait à moi (p. 98).

Auprès de lui, « la vie était un rêve et [elle] rêvai[t] vingt-quatre heures sur vingt-quatre de [son] homme » (p. 103). Bélinda est plus que comblée de répondre au moindre désir de son amant :

Dans mon temps libre, je m'occupais de ses costumes, je repassais sans un faux pli ses chemises, je cirais ses chaussures, je courais en ville quand je voyais qu'il allait manquer de savon à barbe ou de cigarettes, je faisais tout ce qu'une femme doit faire pour celui qu'elle aime. Résultat : j'étais béate (p. 112).

Bélinda, qui se dédie « vingt-quatre heures sur vingt-quatre » à son amant, ressemble fortement à l'amoureuse décrite par Simone de Beauvoir : « Il faut que tout ce qu'elle est, tout ce qu'elle a, tous les instants de sa vie lui soient dévoués et trouvent ainsi leur raison d'être » (p. 557). Elle rêve d'épouser cet homme qui donne un sens à sa vie. Elle se voit « la

¹¹⁸ Le héros survit miraculeusement à toutes les tentatives de meurtre.

¹¹⁹ Selon Simone de Beauvoir, « l'amour idolâtre confère à l'aimé une valeur absolue : c'est là un premier mensonge qui éclate à tous les regards étrangers : "Il [l'auteur souligné] ne mérite pas tant d'amour" » (Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, tome 2, *op. cit.*, p. 562.)

bague au doigt, une chaumière et un cœur, la layette tricotée main, le livret de Caisse d'épargne et tout ça » (p.111).

Cependant, Tony ne semble pas partager le désir de Bélinda. Les plans de mariage de la prostituée l'agacent (p. 111). Il n'a visiblement pas envie de passer le reste de ses jours auprès d'elle. Selon Simone de Beauvoir, le « désir de mariage hante quantité de liaisons : c'est celui de la sécurité [...] mais quand [la femme] se livre à ses spéculations, elle ne mérite plus le nom d'amoureuse car celle-ci rêve follement de capter à jamais la liberté de l'amant, mais non de l'annihiler¹²⁰ ». Bélinda souhaite une vie paisible auprès de son amant, mais ce n'est pas le cas du héros, un homme volage, qui ne veut pas se retrouver pris au piège d'une relation. D'ailleurs, il ne semble pas éprouver un amour intense pour Bélinda. Il reste auprès d'elle car elle lui offre une cachette temporaire. Dès que l'occasion se présente, il n'hésite pas à tromper la jeune femme avec une inconnue rencontrée sur la plage. En surprenant son amant avec une autre, Bélinda, aveuglée par la souffrance, lui tire dessus. « Ensuite, [elle] [se] dit que [sa] vie était finie » (p. 125). En perdant son amant, elle perd son unique raison de vivre.

Zozo et Francis (le héros)

Zozo est également séduite par le héros, qui affirme s'appeler Francis. Elle vit un coup de foudre semblable à celui de Bélinda :

C'est quelque chose la fatalité. Moi qui n'avais jamais chaviré pour personne, noir ou blanc, il a fallu que ce soit avec lui que ça m'arrive. [...] De toute manière, c'est bien autre chose qu'un faux pas qui m'est arrivé avec Francis. Il m'a griffé le cœur comme on dit dans les livres. Dès qu'il m'a embrassée sur la bouche j'étais faite (p. 139).

Complètement éprise de cet homme, elle pense sans cesse à lui. Lorsqu'il est absent, « elle a le cœur lourd » (p. 140). L'amour que lui porte Zozo n'empêche pas Francis de la quitter du jour au lendemain. Par la suite, il ne la reverra qu'une seule fois, à un moment où il a besoin d'elle pour fuir la police. Malgré le fait qu'il l'a abandonnée, Zozo accourra à son aide (p. 204), toujours prête à servir celui qu'elle aime.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 577.

Caroline et Édouard (le héros)

Bien qu'Édouard, le héros du roman, séquestre Caroline dans sa propre maison et que celle-ci soit convaincue qu'il va la violer, la jeune femme ne peut s'empêcher de tomber sous le charme de son agresseur au pouvoir de séduction quasi surnaturel. Alors qu'elle s'approche de lui pour allumer sa cigarette, elle se retrouve dans tous ses états :

Je lui donnai du feu, debout, ma poitrine à hauteur de son visage. Je me sentais le cœur dans la gorge. Mes seins se soulevaient à chaque respiration. Je restai ainsi après qu'il eut soufflé l'allumette. Elle aurait pu me brûler les doigts, je n'aurais pas bougé. Je ne pouvais pas parler non plus, sinon je ne sais quelles folies j'aurais proférées pour l'entraîner dans la chambre (p. 193).

Séduite, Caroline décide d'apporter son soutien au héros. Elle l'aide à s'enfuir et refuse de répondre aux questions des policiers (p. 205). Par la suite, ils « ne [se] rev[irent] jamais » (p. 205). Le héros repart ravager le cœur d'autres femmes.

Frou-Frou et Frédéric (le héros)

Frédéric, le héros, se réfugie sur le bateau de croisière de Frou-Frou, la star de cinéma, qui fait tout son possible pour lui venir en aide. Elle cache le passager clandestin sur le navire, le soigne et le nourrit. La célèbre actrice est convaincue que le fugitif est l'homme de sa vie. « Frédéric, lui, rien que d'en parler, ça me rend malade. Il était ce que le Bon Dieu avait inventé de mieux pour moi » (p. 242), raconte-t-elle. Encore une fois, Frédéric ne semble pas partager les sentiments de son amante. Il trompe Frou-Frou avec une autre passagère. Toutefois, la star est si éprise de lui qu'elle semble prête à passer l'éponge sur cette infidélité. En larmes, elle dit : « Je ne voulais pas le perdre. Je voulais qu'il me revienne et en entier. Il fallait que je lui parle, que je lui dise que je pardonnais, que c'était pas grave » (p. 265). Elle est d'autant plus ouverte à l'idée de lui accorder son pardon qu'elle considère l'infidélité masculine comme naturelle. Selon elle, « quand un homme qui vous a aimée de toutes manières, pendant des mois, commence à fatiguer, ne vous creusez pas la tête à chercher des raisons. Il n'en existe que deux : ou bien il est allé voir ailleurs, ou bien il n'y est pas allé depuis trop longtemps » (p. 263). Toutefois, lorsqu'elle apprend que Frédéric lui a menti depuis le tout début de la traversée, elle est anéantie. Dans sa colère, elle provoque le naufrage du bateau qui s'appelle, il faut le mentionner, le *Pandora*, nom de la déesse grecque

qui a provoqué la chute de l'espèce humaine, renvoyant ainsi à l'archétype de la femme fatale.

Frou-Frou relate un épisode qui montre à quel point le héros se soucie peu de ses amantes. Lors d'une escale, Frédéric rencontre un chasseur qui avait tenté de violer Emma lors de son enlèvement. Les deux hommes commencent à se battre, pour finalement se réconcilier et passer une agréable soirée ensemble. Frou-Frou explique la situation de la façon suivante : « J'ai comme l'impression que le gibier qui les avait opposés un temps était une femelle et portait des bas de soie. Pour un lapin, ils ne se seraient jamais réconciliés » (p. 254). La solidarité masculine se fait aux dépens des femmes.

Yoko et Frédéric (le héros)

Le héros, qui conserve le même nom que dans le récit précédent, se retrouve, suite au naufrage du *Pandora*, sur l'île où a échoué Yoko. La Japonaise est « très amoureuse » (p. 322) de Frédéric, qui est d'après elle un amant hors pair. Par amour, elle décide de lui faire cadeau des nombreuses perles qu'elle a amassées depuis son arrivée sur l'île. Frédéric profite de sa générosité et de sa naïveté pour la bernier. Il fait croire à la jeune femme qu'il construit un nouvel abri, alors qu'il est en réalité en train de fabriquer un radeau. Un jour, il quitte l'île en emportant toutes les perles de Yoko. Désespérée, elle dit : « Alors je vais sur la galerie, mon esprit perdu, et je crie au grand océan de faire revenir mon Frédéric. Et après je suis assise dans le fauteuil, pleurant sans pouvoir me tenir » (p. 333). Yoko ne « veu[t] pas croire » (p. 333) que Frédéric l'a si cruellement trompée. C'est pourtant la vérité. Frédéric l'a abandonnée sur une île déserte en lui volant son butin.

Toledo et Maurice (le héros)

À la suite de son aventure sur l'île, Maurice se retrouve dans un camp militaire en Birmanie. Il y rencontre Toledo, une jeune infirmière de la marine américaine, à qui il ment en prétextant avoir vécu « des années de guerre sans voir une femme » (p. 348) pour qu'elle accepte d'avoir des rapports sexuels avec lui. Toledo se laisse avoir par ses mensonges et est vite séduite par le héros. Elle nous dit : « Amoureuse je l'étais bel et bien. Ce n'était rien pourtant à côté de ce que je suis vite devenue. J'aimais son esprit, son âme, tout ce que vous

voudrez. Mais ce qu'il me faisait, ce qu'il me faisait, ça n'a pas de nom » (p. 352). Elle est follement éprise de cet homme au charme, à l'intelligence et aux prouesses sexuelles incomparables. Elle est prête à tout pour lui. Lorsqu'il perd au jeu, elle offre son corps comme mise (p. 365), allant jusqu'à sacrifier son intégrité physique. Puis, lorsqu'elle est démobilisée, elle renonce à ses beaux projets d'avenir, car « [elle] ne [se] voyai[t] pas regagner l'Amérique en abandonnant Maurice à son sort » (p. 369). « Tu serais capable de t'enfuir avec moi? Tout de suite? », lui demande le héros, ce à quoi Toledo répond : « Jamais je ne te laisserai partir tout seul » (p. 375). C'est ainsi qu'elle aide le héros à s'enfuir malgré les graves ennuis judiciaires qu'elle encourt. Le dévouement de Toledo n'empêche pas le héros de l'abandonner en pleine jungle une fois qu'elle l'a conduit assez loin. L'infirmière en a le cœur brisé :

Je le regardais s'éloigner et disparaître dans la nuit. Les larmes me brouillaient la vue, mais elles étaient d'incrédulité, de refus de croire. Je ne m'étais pas rendue [*sic.*] compte tout de suite que Maurice m'avait appelée par mon vrai prénom. Et je mis plus de temps à comprendre encore qu'il me plantait là, entre la Birmanie et la Chine, comme une pauvre conne (p. 384).

Maurice a profité de son amour, comme de celui des autres femmes. Cependant, pour une fois, sa passion pour elle semblait sincère, bien qu'éphémère. « Non, jamais je ne t'oublierai, Toledo. Et toi, n'oublie pas non plus. N'oublie pas, quoi qu'il arrive, que je t'aime : c'est vrai! Et je souhaiterais avoir plusieurs vies pour t'en donner une entière » (p. 382), lui dit-il. Cette citation montre que malgré l'intensité des sentiments qu'il peut éprouver pour une personne, son amour ne peut durer éternellement. Simone de Beauvoir décrit bien ce fait :

Il y a souvent dans [le] désir [de l'amoureux] une fougue qui semble défier le temps; dans l'instant où il veut cette femme, il la veut avec passion, il ne veut qu'elle : et certes, l'instant est un absolu mais un absolu d'un instant. Dupée, la femme passe à l'éternel. Divinisée par l'étreinte du maître, elle croit avoir été toujours divine et destinée au dieu : elle seule. Mais le désir mâle est aussi fugace qu'impérieux; une fois assouvi, il meurt assez vite tandis que c'est le plus souvent après l'amour que la femme devient sa prisonnière¹²¹.

¹²¹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, tome 2, *op. cit.*, p. 568.

Le fait que Maurice « souhaiterait avoir plusieurs vies pour en donner une entière » à Toledo montre que son désir est « un absolu d'un instant ». Au contraire, l'amour de Toledo est éternel et elle se trouve prisonnière de ses sentiments. Le stéréotype culturel dénoncé par Simone de Beauvoir et les autres théoriciennes se confirme ici et Japrisot en montre lui aussi les effets dévastateurs.

Marie-Martine et Christophe (le héros)

Marie-Martine a connu le héros, qu'elle appelle Christophe, il y a plusieurs années. Elle a eu une liaison avec lui jusqu'au jour où il l'a laissée pour une autre femme, Constance, qu'il a épousée. Marie-Martine a été « bouleversée » (p. 388) par cette rupture avec celui qui a été « son seul véritable amour » (p. 404). Avocate de métier, elle accepte de se porter à la défense de Christophe dès l'instant où elle apprend qu'il a besoin de son aide. Les années qui ont passé n'ont pas effrité son amour. Elle prend à cœur le procès de son amant, accusé de viol et de meurtre, et fait tout ce qui est en son pouvoir pour lui épargner la peine capitale. Elle dit : « Je l'aiderai de toutes mes forces, je consacrerai tout mon temps à le sauver. Je passe pour habile dans mon métier. Je le serai plus encore quand il s'agit de lui » (p. 406). Elle est prête à mettre sa réputation en jeu et à commettre des actes répréhensibles pour le sauver. Par exemple, elle manigance afin qu'il puisse être transféré de cellule et en profiter pour s'évader. Marie-Martine nous explique que si « [elle] n'avai[t] plus d'âme, c'est que l'amour est un voleur, il ne rougit de rien » (p. 450). Selon elle, les actes les plus fous peuvent être justifiés au nom de l'amour. Elle va jusqu'à se promettre que « si [son] amant devait mourir, de [se] noyer » (p. 449). Au sens littéral du terme, le héros est toute sa vie. S'il meurt, elle se suicide.

Les nombreuses amantes du héros, que Marie-Martine contacte pour le procès, acceptent tous de témoigner en faveur de Christophe « pour sauver la mise à un homme qui avait, à des degrés divers, bouleversé leur vie, mais qu'elles ne pouvaient, même Caroline, se défendre d'avoir aimé » (p. 423). Malgré le comportement plus que discutable du héros envers ses partenaires, Marie-Martine ne lui en veut pas et tente même de justifier ses agissements. Ainsi, selon elle, il a abandonné Toledo « par abnégation! Il ne voulait pas entraîner une innocente dans sa folle aventure! » (p. 393)

En dépit de tous ses efforts et des nombreux témoignages recueillis, le plaidoyer de Marie-Martine échoue lamentablement. Inconsolable, la brillante avocate est internée dans un asile psychiatrique. Elle finit « emprisonnée, exclue du barreau, rejetée par tout le monde » (p. 388). Elle a tout perdu pour l'amour d'un homme qui l'avait pourtant abandonnée pour une autre.

Constance et son mari (le héros)

Constance, l'épouse du héros, est peu présente dans le récit. Contrairement aux autres amantes du héros, elle n'est la narratrice d'aucun chapitre et son nom n'est mentionné qu'à quelques reprises. Elle joue cependant un rôle important dans la mesure où c'est elle qui a contacté Marie-Martine afin de lui faire rassembler les témoignages qui composent le récit. Bien que son mari soit parti depuis de nombreuses années et qu'il ait eu de multiples aventures, Constance, « la constance même » (p. 238), affirme qu'elle « l'attendr[a] toujours » (p. 392), telle Pénélope attendant le retour d'Ulysse, symbole suprême de la fidélité féminine.

Après un survol des nombreuses liaisons du héros, nous sommes en mesure de voir que le récit propose une vision traditionnelle et stéréotypée de l'amour. Toutes les femmes, sans exception, sont follement éprises du héros, qui est leur raison de vivre. Elles sont prêtes à tout pour venir en aide à celui qu'elles considèrent comme le seul et unique véritable amour qu'elles ont connu, alors que lui a toujours multiplié les partenaires. Elles vont jusqu'à défier la loi et mettre en péril leur avenir pour celui qu'elles idéalisent. À leurs yeux, c'est l'homme le plus beau, le plus intelligent et le plus habile amant qu'elles aient connu. Les années qui passent, le fait que le héros les trompe, les brutalise ou les abandonne, n'atténuent en rien l'intensité de leurs sentiments. Leur dévouement et leur fidélité morale n'ont aucune limite et lorsque le héros les quitte, c'est pour elles un horrible drame. Leur façon d'aimer est clairement monogame.

Au contraire, le héros est polygame. Il s'investit peu dans ses relations et ne semble pas éprouver des sentiments sincères pour ses conquêtes. Il se contente de profiter de leur amour sans rien leur donner en retour. Lorsqu'il a obtenu ce qu'il veut, il repart dans les bras d'une

autre. Son pouvoir de séduction est immense et opère presque par magie. Il suffit qu'une femme se trouve en sa présence pour succomber à ses charmes.

Les femmes du récit correspondent à l'archétype de l'amoureuse fidèle, tandis que le héros incarne à merveille, nous y reviendrons, l'archétype du Don Juan devant qui toutes les femmes se pâment. Alors que du côté des personnages féminins, aimer signifie « se donner, se dévouer, se sacrifier même sans espoir de retour¹²² », pour le héros, cela veut dire plutôt « rencontrer une femme qui vous aime et vous apporte beaucoup¹²³ ». La représentation de l'amour dans le roman est donc en tout point conforme au mythe amoureux transmis dans l'idéologie patriarcale. Toutefois, si les amantes gagnaient elles aussi quelque chose dans leur relation amoureuse avec le héros, faudrait-il encore parler d'une liaison inéquitable, ou serait-ce le début d'un échange égalitaire, d'un amour authentique? C'est ce que nous allons maintenant voir.

1.3.4.2 Le héros et ses partenaires : l'amour authentique

L'amour n'est pas mauvais en soi, au contraire, comme l'explique Marc Préjean,

[s]i le don de soi, qui caractérise l'amour dit authentique, est néfaste à bien des égards pour nombre de femmes, c'est bien parce qu'elles ne le vivent pas dans le cadre d'une relation de réciprocité. Nous l'avons vu, les hommes conçoivent généralement la relation amoureuse tout autrement et se comportent selon un autre modèle que celui de l'amour authentique¹²⁴.

C'est donc parce qu'il s'effectue à sens unique que le don de soi est néfaste. Se dévouer de façon égale l'un envers l'autre est la base d'une relation saine et d'un amour authentique.

Dans le récit, le héros utilise ses conquêtes et ne se soucie pas de leur rendre la pareille. Cependant, il semble que l'amour entre le héros et ses amantes donne parfois lieu à un véritable échange. Selon Martin Hurcombe,

[t]he very title [*La passion des femmes*] suggests a certain ambiguity. The novel is concerned with the crimes of passion of a series of female characters

¹²² Falconnet et Lefaucheur, *op. cit.*, p. 94.

¹²³ *Ibid.*, p. 94.

¹²⁴ Marc Préjean, *op. cit.*, p. 145.

who help save the unnamed male protagonist. Yet the latter is a serial seducer, unable to resist the charms of those women he encounters during his adventures. The novel's title therefore generates confusion as to who the originator and therefore the victim of such passion might be. Such confusion implies possible parity between male and female desire. Consequently, the relationships of the novel, however transitory, sometimes suggest the potential for something more than an unequal exchange between lovers operating under the gaze of desire alone¹²⁵.

Ces occasions, dignes d'un amour authentique, sont rares et fugaces, mais méritent qu'on les relève.

Emma et Vincent (le héros)

Lors de son enlèvement par Vincent, Emma décide de lui révéler la vérité sur son mariage avec Séverin. Le héros est la première personne à qui Emma ose confier qu'elle a subi des sévices sexuels de la part de celui qui est devenu son époux. Elle se libère du fait même d'un poids énorme. Alors qu'elle craignait le jugement d'autrui, Vincent compatit à sa souffrance. Il trouve le comportement de Séverin inacceptable et s'exclame : « "Le salaud! Oh, le salaud!" [...] marchant dans la roulotte, tout agité par l'indignation. Il s'est assis pour se calmer » (p. 58).

De plus, grâce à Vincent, Emma ressent le plaisir de désirer un homme et profite de cet amour naissant envers le héros pour se venger de Séverin. Après que le héros s'est emporté contre le comportement de son époux, Emma raconte :

Je n'ai pu y tenir, j'ai jeté mes bras autour de son cou : « Justement! Venge-moi! Punissons-le! » Par je ne sais quelle magie, je me suis retrouvée dans mon emportement à califourchon sur ses genoux. Je l'embrassais, je me pressais contre son corps, je me surprénais à glisser mes mains sous son polo. Comme sa peau m'était douce, et comme c'était bon, enfin, d'avoir envie d'aimer! (p. 59)

On peut supposer que son aventure avec le héros a été l'élément déclencheur qui lui a fait réaliser qu'elle n'avait pas à endurer un tel mariage et lui a donné le courage de demander le divorce.

¹²⁵ Martin Hurcombe, « The Joy of Specs : The Power of the Gaze in the Novels of Sébastien Japrisot », dans Susan Harrow et Timothy Unwin (dir. publ.), *Joie de Vivre in French Literature and Culture : Essays in Honour of Michael Freeman*, New York, Rodopi, 2009, p. 276.

Zozo et Francis (le héros)

Zozo est prisonnière du bordel la « Reine de Cœur », où elle vit une existence misérable. Elle est malheureuse jusqu'au jour où elle rencontre Francis. Dès l'instant où elle est en sa compagnie, elle oublie tous ses tourments. Quand ils sont ensemble, « [ils] ri[ent]. De tout, de lui, de [son] zozotement, même de rien. [...] Dans la chambre, [elle] [a] été encore plus heureuse que la veille et [elle] croi[t] que lui aussi » (p. 139-140). Les deux amoureux se moquent gentiment l'un de l'autre et s'apportent un bonheur réciproque.

De plus, la relation de Zozo avec Francis est très différente de celle avec ses autres clients. Comme le héros n'a pas d'argent, Zozo refile ses propres économies à la tenancière du bordel, rompant ainsi le rapport de force traditionnel. En effet, « lorsqu'il s'agit d'une prostituée et de son client [...] l'homme a d'emblée le pouvoir [...] pour des raisons économiques (celui qui paie commande¹²⁶) ». Comme c'est Zozo qui paie pour pouvoir coucher avec l'homme qu'elle aime, on ne peut plus vraiment parler de prostitution et de la relation dominant-dominée qu'elle implique. Au contraire, les relations sexuelles entre Zozo et le héros sont empreintes de douceur et de réciprocité. Lorsque la maquerelle découvre le stratagème de la prostituée, elle la menace en lui disant que « celles qui l'ont fait avant [Zozo], sont pas revenues le dire! » (p. 142), laissant sous-entendre qu'il pourrait lui arriver malheur. La prostituée se moque de ces menaces. Grâce à son amour pour le héros, Zozo tient tête pour la première fois à la tenancière du bordel qui la terrorisait.

En outre, Zozo doit se peindre en noir pour combler le manque de prostituées de couleur dans la région, et Francis est la seule personne à qui Zozo révèle qu'elle est blanche. Avant de lui faire l'amour, Francis prend soin de la « lav[er] tout entière au savon de Marseille. Il embrassait chaque morceau d'[elle] qui redevenait blanc » (p. 145). Zozo peut enfin être elle-même auprès d'un homme. C'est ainsi que

the male protagonist's relationship with Zozo initially appears to constitute a form of liberation from the ritualised performances demanded of Zozo by night in brothel; it is Francis, as she knows the male protagonist, who removes her

¹²⁶ Lori Saint-Martin, « Politique et sexualité. Des avatars de la prostituée dans la littérature », *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche, 1997, p. 191.

make-up and who is the only man to make love to her natural state, seeing her for who she really is. [...] Intercourse with Francis is the most authentic and pleasurable that Zozo has ever experienced¹²⁷.

Auprès du héros, Zozo connaît donc une forme de libération qui la rend heureuse en lui permettant d'être elle-même.

Caroline et Édouard (le héros)

Caroline accorde beaucoup d'importance à sa réputation de femme « honnête » ce qui implique pour elle d'être prude. Cependant, il semble que pour un bref moment, elle assume pleinement son désir pour le héros et souhaite se libérer des conventions sociales qui l'empêchent d'exprimer sa libido. Elle a envie de « cri[er] par la fenêtre à tous ces gens qu'[elle] étai[t] avec un amant – eh oui, même la petite surnoise de directrice en à un! – [elle] les aurai[t] envoyés au diable. [...] Peut-être même, au point où [ils] en ét[ai]ent, [se] serai[t]-[elle] donnée à lui sans remords pendant cette attente » (p. 194). C'est la compagnie d'Édouard qui pousse Caroline à abandonner pour un instant son extérieur chaste et à laisser libre cours à ses réels désirs.

Somme toute, il arrive qu'à certaines occasions les relations entre le héros et ses partenaires mènent au véritable amour authentique décrit par Marc Préjean. Le héros semble être une rare personne à accepter ses amantes pour qui elles sont réellement. En sa présence, elles trouvent la force de révéler leur vrai visage, de se libérer de leurs noirs secrets et de défier les conventions sociales. Leur don de soi se retrouve ainsi récompensé et un échange égalitaire a lieu. Au-delà des stéréotypes et de l'exploitation, se vit un moment fugace de passion et de réciprocité.

1.3.4.3 Le héros et ses relations amoureuses : démythification de l'homme dur

Bien que l'amour, tel qu'il est représenté dans le roman, donne parfois lieu à un échange marqué par la réciprocité, il entérine tout de même en grande partie les stéréotypes

¹²⁷ Martin Hurcombe, « The Joy of Specs : The Power of the Gaze in the Novels of Sébastien Japrisot », *op. cit.*, p. 276-277.

patriarcaux. Le modèle du séducteur est particulièrement renforcé dans le récit. Cependant, un mythe est mis à mal à travers les descriptions des relations amoureuses du héros. Si le protagoniste masculin incarne à merveille l'archétype du Don Juan, il est bien loin de correspondre à celui de l'homme dur, la représentation masculine la plus idéalisée. Nous l'avons vu, l'homme dur est un surhomme qui ne connaît pas la peur. C'est l'incarnation de la virilité à l'état pur. Cependant, cette figure masculine est la cause de beaucoup de souffrances et de frustrations masculines. Selon Élisabeth Badinter :

Sans aller jusqu'aux excès fantasmatiques de la machine virile, l'idéal masculin défini par les quatre impératifs de David et Brannon - [être non-efféminé, être supérieur aux autres, être indépendant, être le plus fort] - reste inaccessible à la plupart des hommes : trop dur, trop contraignant car trop évidemment contraire à la bisexualité originaire de tout être humain. Faire d'un petit garçon à sa maman le « monstre impitoyable » conforme à ce modèle relève d'un exploit cruel. Tôt ou tard la plupart des hommes prennent conscience qu'ils sont aux prises avec un type masculin qu'ils n'arrivent pas à réaliser. De là découle une certaine tension entre l'idéal collectif et la vie réelle¹²⁸.

En réaction à cet idéal trop difficile à atteindre, l'homme dur peut laisser place à l'homme mou, son contraire absolu : « ce type d'homme, aussi nouveau qu'étrange, est apparu ici ou là dans les pays où *l'homme dur* avait le plus sévi¹²⁹ ». Paradoxalement, l'homme mou a donc été engendré par l'homme dur et les excès du patriarcat. C'est un homme déstructuré qui a de la difficulté à faire des choix, à se fixer des buts et à reconnaître ce qui est bon pour lui. Il abdique totalement devant la virilité, qu'il juge inatteignable. Il adopte des comportements et des valeurs féminines, et désire être protégé et materné par les femmes. Il risque « de rester toute sa vie un *mama's boy* : un gentil garçon, irresponsable, fuyant les engagements d'adulte. Inconsciemment, il veut rester le "petit mari de sa mère", ou retrouver le même type de relation (infantile) avec d'autres femmes¹³⁰ ». Selon Badinter, les fantasmes infantilisans sont très répandus chez les hommes, mais demeurent le plus souvent

¹²⁸ Élisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 201.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 216.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 227.

refoulés. Toutefois, « si dans la vie réelle, les hommes résistent tant bien que mal au désir rarement énoncé de régression, celui-ci peut apparaître à découvert dans le roman¹³¹ ».

Nous avons remarqué que derrière le Don Juan aux charmes incroyables du récit, se cache un homme fragile, comparable à l'homme mou décrit par Badinter. Bien que le héros incarne la virilité sexuelle par son pouvoir de séduction sur les femmes, il ne correspond pas au supermâle puissant et sans crainte. Le héros dépend entièrement de ses amantes pour sa survie. Ce sont elles qui viennent à son secours et le sortent d'un mauvais pas. Il ressort de ses relations avec les femmes un net désir d'être protégé, voire materné par ses amantes, qui contraste fortement avec le mythe de l'homme dur.

Bélinda et Tony (le héros)

Lorsque Tony, le héros, rencontre Bélinda pour la première fois, il se trouve dans un piteux état. La prostituée décide de prendre sous son aile l'homme, qui est gravement blessé et poursuivi par la police. Elle le cache, le soigne, l'habille, le lave et subvient à ses besoins grâce à ses économies. Les stéréotypes patriarcaux sont ainsi inversés. C'est la femme qui protège et entretient son amant. Cette situation ne déplaît pas au héros, qui apprécie toutes les attentions de Bélinda, « si bonne avec [lui] » (p. 94). La relation qui les unit ressemble fortement à celle d'une mère avec son enfant. Bélinda doit sans cesse veiller sur le héros pour « l'empêcher de sortir » (p. 100), car il n'est pas assez mûr pour comprendre par lui-même les risques qu'il court de se faire reconnaître. Également, la prostituée reconforte Tony comme un enfant lors de sa convalescence en lui disant : « "Mon pauvre petit trésor!" et [elle] [s'est] rendu compte qu'[elle] le serrai[t] contre [elle] et qu'[elle] caressai[t] ses cheveux comme [elle] l'aurai[t] fait à un gamin » (p. 94). Elle va même jusqu'à le « bord[er] soigneusement » (p. 95) et « le berce » (p. 94). Le héros est clairement infantilisé et Bélinda joue un rôle maternel auprès de lui.

¹³¹ *Ibid.*, p. 90.

Zozo et Francis (le héros)

Le comportement enfantin du héros se poursuit avec Zozo. Francis se présente à la prostituée comme étant un étudiant sans expérience avec les femmes. Selon Marie-Martine, il s'agirait d'une feinte utilisée par le héros « pour attendre [Zozo] » (p. 137). Cette ruse semble fonctionner, car la prostituée est charmée par celui qui se comporte « comme un gamin » (p. 224). Lorsqu'elle l'invite à monter avec elle, « il a bougé le menton pour dire oui. Sans [la] regarder. Il était rouge, mais rouge » (p.135). En raison de sa timidité, Zozo doit prendre les devants : « C'est [elle] qui l'[a] forcé à se séparer [de son veston], une manche après l'autre » (p.136). Zozo doit même apaiser ses craintes d'avoir des rapports sexuels avec elle : « [Elle] [s'est] agenouillée sur le lit, près de lui. [Elle] lui [a] caressé la nuque. [Elle] a dit : "Moi, il me plaît, le petit Francis" » (p. 138). Encore une fois, le héros adopte une attitude immature et prend plaisir à se faire reconforter par une femme d'expérience qui le traite comme un enfant. Le fantasme masculin de régression est à peine voilé.

Frou-Frou et Frédéric (le héros)

Frou-Frou prend également soin du héros comme une mère le ferait avec son enfant. Elle s'occupe de Frédéric à un moment où il est dans un état particulièrement vulnérable. Elle soigne « le pauvre garçon » (p. 223), qui a une fois de plus été atteint par balle. Elle « l'allonge » (p. 223) et va « chercher dans [sa] cabine une couverture et de quoi le soigner » (p. 223). Lorsqu'elle revient, elle retrouve le héros en position fœtale, « couché comme il avait dû l'être dans le ventre de sa mère » (p. 223), faisant ainsi une référence directe à la maternité et à un désir de régression. Par la suite, elle veille sur le héros tout au long de sa convalescence. Elle lui apporte à manger et lui dit de se reposer en l'assurant qu'il est en sécurité. L'attitude de Frou-Frou envers Frédéric est nettement maternelle.

Toledo et Maurice (le héros)

Maurice, le héros, adopte la même stratégie qu'il a utilisée avec Zozo pour séduire Toledo : il se comporte en gamin afin d'attirer l'attention de l'infirmière. Voici un extrait qui en dit long sur sa tactique : « Maurice, lui, avait choisi d'être particulièrement emmerdeur. La soupe était mauvaise. Le poisson immangeable. Il voulait que je lui taille ses cheveux. Après,

il les trouvait trop courts. Tout le temps que je lui rasais la barbe, il tint ses poings serrés comme s'il endurait la torture » (p. 345). Comme cela ne fonctionne pas, il décide d'ignorer l'infirmière, qui nous dit : « Quand j'entrai, il se détourna, les bras croisés, deux oreillers dans son dos. Il boudait. Je fis comme si je m'en moquais. Je voulus disposer le plateau devant lui. Il l'écarta » (p. 347). Au final, sa ruse semble fonctionner. Toledo demande : « "Vous mangerez, si je le fais?" Il levait vers [elle] des yeux confiants. Il fit signe du menton que c'était promis » (p. 351). Toledo en vient donc à répondre aux moindres désirs du héros, qui se conduit comme un enfant. Le fantasme infantilisant du héros est d'autant plus prononcé que la figure de l'infirmière est souvent associée à l'archétype de la mère en raison de son métier qui consiste en prendre soin des patients¹³².

L'archétype de l'homme dur est donc remis en cause par les relations amoureuses du héros, qui prend plaisir à se faire mater par ses amantes. Le roman vient montrer que le « vrai mâle » qui sait prouver sa force, avoir du succès, être compétent, sûr de lui et indépendant, est un idéal masculin contraignant et difficile à atteindre. Les hommes peuvent parfois, eux aussi, vouloir être protégés. Les fantasmes infantilisants du héros montrent un désir d'exprimer une vulnérabilité qui doit normalement être refoulée. Les stéréotypes patriarcaux qui obligent les hommes à se montrer invincibles en tout temps sont critiqués. Paradoxalement, la contestation du mythe de l'homme dur introduit un autre stéréotype, celui de la femme maternelle. Nous l'avons vu, les stéréotypes associés à la féminité, notamment la tendresse, la générosité, la bonté et la réceptivité, font des femmes des être conçus pour prendre soin des autres. Il n'est pas rare que des stéréotypes ou des archétypes coexistent de façon contradictoire. Par exemple, les stéréotypes de la faiblesse et de la gentillesse féminines vont à l'encontre des stéréotypes de la femme diabolique, puissante et néfaste. Toutefois, le fait qu'un autre stéréotype, celui de la femme maternelle, soit introduit par la contestation des stéréotypes de l'idéal masculin, n'empêche pas de montrer que la virilité imposée aux hommes est à l'origine de souffrances.

¹³² Carl Gustav Jung, *Les racines de la conscience. Études sur l'archétype*, trad. de l'allemand par Yves Le Lay, Paris, Buchet Chastel, 1971, p. 96.

1.4 Conclusion

Comme nous l'avons vu, dans *La passion des femmes*, Sébastien Japrisot « fait » et « défait » à la fois les stéréotypes sexuels qu'il met en scène. Tout en reprenant les idées reçues les plus conventionnelles sur les rapports de sexe, il démasque l'idée de nature et montre le caractère social de ces arrangements. Selon la typologie proposée par Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, les personnages du roman et les liens qui les unissent appartiennent aussi bien au modèle patriarcal, qui attribue de traits figés au féminin et au masculin et privilégie les hommes au détriment des femmes, qu'au modèle féministe, qui critique cette vision naturaliste, figée et hiérarchisée des rapports hommes/femmes.

En ce qui concerne le mariage, la situation d'Emma et de Séverin est très stéréotypée. En nous référant au tableau de Marc Préjean, nous voyons que la description d'Emma concorde avec de nombreux traits de caractères associés à la féminité idéale. La jeune femme est décrite comme une personne impuissante, docile et soumise. Son statut subalterne fait en sorte qu'elle devient la victime de Séverin, qui l'agresse sexuellement. Malgré les sévices qu'elle subit de sa part, elle accepte d'épouser cet homme pour des raisons économiques. Elle lui est obéissante et vit dans sa dépendance. À l'opposé, Séverin occupe un statut supérieur. C'est le patron de l'agence. Reconnu pour son autorité, il dirige ses employés. Plus âgé et plus expérimenté qu'Emma, il peut facilement la dominer. Jeunesse et dépendance d'un côté, maturité et autonomie de l'autre : les deux époux semblent correspondre au couple patriarcal idéal, où la femme vend son corps en échange de la sécurité économique. Cependant, cette situation est vivement critiquée par Emma. À son avis, Séverin ne lui est pas réellement supérieur et ne mérite pas sa position enviable. Le contrat de mariage n'avantage pas réellement Emma, et elle juge injuste le sort qui lui est réservé.

Bélinda et Zozo, les prostituées, et Frou-Frou, la star de cinéma, correspondent à l'archétype de la femme-objet, décrit par Francine Descarries, dont la seule fonction se résume à paraître et à satisfaire les hommes. Les témoignages des deux prostituées correspondent aux deux versants, le rose et le noir, des mythes en matière de prostitution évoqués par Nancy Huston. Dans les deux cas, qu'elles soient consentantes (versant rose) ou non (versant noir), elles prennent plaisir à se faire dominer et humilier. Leur attitude confirme

le stéréotype qui associe le masochisme à la féminité. Elles manquent de mobilité, autre trait qui caractérise la féminité selon Marc Préjean. Les deux femmes ont été placées de force dans le bordel et sont prisonnières de cet endroit. Toutefois, le fait qu'elles soient retenues contre leur gré dans le métier montre clairement que la prostitution est loin d'être un emploi rêvé. Dans le discours des deux femmes, et même dans celui de Bélinda, qui vise à faire croire que la prostitution est une activité positive, on perçoit une dénonciation du sort réservé aux prostituées. Elles subissent des violences psychologiques, physiques et sexuelles. Elles se résignent à se prostituer sous la contrainte physique et dans le but de gagner de l'argent. Frou-Frou, la star de cinéma, occupe une position comparable à celle des prostituées. Elle est objectivée sexuellement et soumise aux producteurs de films. Elle ne jouit d'un statut privilégié qu'en apparence. L'attention et l'admiration dont elle fait l'objet ne lui confèrent aucun pouvoir social. Il est possible de percevoir dans son discours une vive critique du rôle réservé aux femmes dans le monde cinématographique. Nous aborderons cette question dans le chapitre suivant.

En ce qui concerne le viol, Caroline et Yoko incarnent les femmes décrites par Anne-Marie Dardigna et dont « la faiblesse de la chair » leur impose la jouissance face à une agression masculine. On retrouve encore une fois le stéréotype du masochisme inné de la femme. Caroline, bien qu'elle affirme le contraire, fantasme à l'idée d'être violée. Son attitude est celle des héroïnes des récits érotiques traditionnels, qui, selon Anne-Marie Dardigna, « disent non pour dire oui ». Yoko, quant à elle, correspond au stéréotype de la femme exotique et sensuelle. Décrite comme étant fragile et faible, elle se voit confier le rôle de servir les autres naufragés et de les satisfaire sexuellement. Puis, lorsqu'elle se fait violer par les deux Australiens, elle ne peut s'empêcher de jouir. Néanmoins, de nombreux éléments remettent en cause les stéréotypes sur le viol. Contrairement aux héroïnes des récits érotiques traditionnels, les deux femmes possèdent, étonnamment, un grand pouvoir sur leurs agresseurs et sur leur propre sort. Caroline invente son propre scénario, tandis que Yoko impose des règles à ses violeurs. De plus, Caroline fantasme sur le viol car c'est l'unique façon pour elle d'exprimer ses pulsions refoulées sans se sentir coupable, et Yoko agit comme elle le fait pour rester en vie. Les normes sociales qui régissent la sexualité féminine sont donc critiquées et le viol n'est pas présenté comme quelque chose de positif.

Finalement, l'amour traverse l'ensemble du roman et est conforme à l'idéologie patriarcale. Le héros, un séducteur irrésistible, est décrit comme un homme volage, qui ne cherche qu'à tirer profit de ses relations. Il correspond aux traits masculins énumérés par Marc Préjean, et qui associent les hommes à l'infidélité et au calcul. Ses amantes, elles, se dévouent corps et âme à cet homme qu'elles aiment plus que tout. Fidèles, douces et généreuses, elles incarnent la féminité idéale. Le don de soi fait partie de leur nature et peu leur importe de ne rien recevoir en retour. Comme le veut l'idéologie patriarcale, le héros est polygame, et ses conquêtes, monogames. Cependant, il semble qu'à quelques occasions, un véritable amour authentique ait lieu à travers une relation réciproque présentée comme positive. Le héros apporte une forme de libération à ses partenaires en les acceptant telles qu'elles sont, en compatissant à leur sort et en leur donnant la force de défier les conventions sociales. De plus, les fantasmes infantilisans du héros, qui apparaissent dans ses relations avec les femmes, montrent que les stéréotypes patriarcaux de la virilité sont irréalistes. Auprès de ses amantes, le héros laisse tomber son armure d'homme dur, qui semble trop lourde à porter, et révèle la fragilité qui l'habite. La façon stéréotypée d'être un vrai homme, tout comme celle d'être une vraie femme, est cause de beaucoup de souffrance chez presque tous les protagonistes.

Nous croyons que la réflexion de Jacques Dubois à propos du féminisme présent dans deux autres romans¹³³ de Japrisot, s'applique aussi à *La passion des femmes*. Selon lui, « l'orientation féministe [...] appartient à ce qui travaille le texte par en-dessous et non sans y entretenir la contradiction. On peut donc envisager que le romancier ne la maîtrise pas dans toute son ampleur¹³⁴ ». En effet, les stéréotypes sexuels sont déployés et contestés dans le même mouvement, ce qui rend paradoxale et contradictoire la représentation des genres dans le roman.

¹³³ *Piège pour Cendrillon et L'été meurtrier*

¹³⁴ Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 204.

CHAPITRE II

SUBVERTIR LE STÉRÉOTYPE

Dans le chapitre précédent, nous avons abordé la conception patriarcale des rapports hommes/femmes et la critique féministe qui remet en cause ce modèle traditionnel. Les études féministes visent à rétablir l'égalité des sexes en critiquant le caractère « naturel » de l'infériorité des femmes, selon l'idéologie patriarcale. D'après la vision féministe, les essences féminine et masculine n'existent pas. La féminité et la masculinité sont plutôt le fruit d'un modelage social. Une distinction est faite entre le sexe, biologique, et le genre, social. Cependant, une certaine correspondance continue à exister entre les deux dans le modèle féministe. La vision binaire féminin/masculin existe toujours en partie dans ce modèle, qui revalorise les femmes et leur attribue des qualités généralement associées aux hommes, comme la force, le courage, l'autonomie, etc. En valorisant un sexe aux dépens de l'autre, ou en se contentant d'inverser les rôles, on risque dans certains cas de revenir au point de départ, dans la mesure où la dichotomie féminin/masculin existe toujours. C'est le modèle postmoderne, suivant la typologie proposée par Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, qui a permis de transcender les distinctions entre hommes et femmes en postulant non seulement le caractère construit du genre, mais également celui du sexe. Dans le chapitre présent, nous nous pencherons donc sur les éléments du roman *La passion des femmes* appartenant à ce modèle, qui subvertit de manière radicale notre façon de penser le sexe et le genre.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la théorie queer, qui a permis l'émergence du modèle postmoderne de conceptualisation du genre. Nous porterons une attention particulière aux études de Judith Butler, qui s'est démarquée par ses recherches novatrices sur le genre. Nous verrons comment, selon elle, la frontière entre les sexes peut être contestée, traversée, voire abolie. Une grande partie de sa théorie repose sur l'idée que le genre est une performance, une sorte de comédie où chacun doit jouer la féminité ou la masculinité. Puis, nous verrons que d'autres théoricien-ne-s avant Butler (Simone de

Beauvoir, Marc Préjean) concevaient également le genre comme une performance jouée à travers divers actes corporels (vêtements, maquillage, postures, etc.).

Ensuite, suivant ces mêmes théoricien-ne-s, il sera question de la manière dont les protagonistes de Sébastien Japrisot performant leur identité de genre. Les personnages féminins du roman doivent sans cesse surveiller leur apparence, leur discours et leur attitude afin de se conformer aux attentes que la société a envers leur sexe. Elles se voient contraintes de jouer une « hyperféminité » imposée et non naturelle qui ressemble fortement à la « performativité » de genre décrite par Butler.

Puis, nous nous pencherons sur le genre littéraire policier, un type de littérature très codifié dont Japrisot prend plaisir à transgresser les règles (Tzvetan Todorov, Jacques Dubois). Nous verrons comment la subversion des codes du roman policier nous amène à nous questionner sur notre conception de l'identité et de la réalité, qui apparaissent dans le roman comme étant non fixes, mouvantes et changeantes. Dans *La passion des femmes*, tout est une question d'interprétation personnelle. Cette façon de voir les choses a des implications importantes pour notre façon de voir le genre. Dans un monde complexe, en constant changement, il devient difficile de justifier les stéréotypes sexuels et de cloisonner l'humanité en catégories aussi étanches que la paire hommes/femmes.

Finalement, nous étudierons la dimension ironique du roman (Philippe Hamon, Linda Hutcheon, Lucie Joubert). L'ironie joue un rôle important dans *La passion des femmes* et confère au texte une dimension ludique qui nous oblige à le relire d'une tout autre façon. Présenter les stéréotypes genrés de manière exagérée peut être une façon de les tourner en dérision et, du même coup, de proposer une critique des normes de genre. Nous verrons également que l'ironie est un procédé utilisé par les femmes pour renverser les pouvoirs en place. Puis, nous nous questionnerons sur le « parti pris chromosomique » de l'ironie, terme utilisé par Lucie Joubert pour décrire le fait que le sexe de l'auteur influence notre façon de décoder l'ironie. La position ambiguë de Japrisot, qui ironise à travers des narratrices et, par le fait même, traverse la frontière entre les genres, sera étudiée.

2.1 La théorie queer et la « performativité » du genre

Dans les années 1990, Judith Butler a apporté un renouveau aux études sur le genre en affirmant qu'il n'y a aucune concordance naturelle entre sexe et genre. D'après la théoricienne, un corps de femme peut signifier autre chose que la féminité et un corps d'homme autre chose que la masculinité. L'humanité est trop riche pour qu'on la scinde ainsi en deux parties. Voici comment Butler explique sa vision des choses :

Si l'on mettait en cause le caractère immuable du sexe, on verrait peut-être que ce que l'on appelle « sexe » est une construction culturelle au même titre que le genre; en réalité, peut-être le sexe est-il déjà toujours du genre, et, par conséquent, il n'y aurait pas vraiment de distinction entre les deux¹.

Le sexe n'est plus perçu comme une caractéristique fondamentale au moyen de laquelle on attribue une identité à une personne. Cette façon de voir les choses permet de concevoir des possibilités identitaires multiples, et la frontière entre les sexes en est brouillée.

La théorie de Butler a été élaborée à partir de l'idée que le genre est une performance apprise et imposée socialement. Elle a conçu « l'idée que le genre est performatif [...] pour montrer que ce que nous voyons dans le genre comme une essence intérieure est fabriquée à travers une série ininterrompue d'actes, que cette essence est posée en tant que telle dans et par la stylisation genrée du corps² ». En d'autres mots, la performance du genre consiste à mettre en scène ce qu'on nous a appris sur la féminité ou la masculinité. Par exemple, notre façon de nous habiller, de nous maquiller, de nous coiffer, de parler et même de bouger sont une série d'actes corporels à travers lesquels le genre est exprimé. Ces actes sont performatifs,

par quoi il faut comprendre que l'essence ou l'identité qu'ils sont censés refléter sont des *fabrications* [l'auteure souligne], élaborées et soutenues par des signes corporels et d'autres moyens discursifs. Dire que le corps genré est

¹Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La découverte, 2005, p. 69.

²*Ibid.*, p. 36.

performatif veut dire qu'il n'a pas de statut ontologique indépendamment des différents actes qui constituent sa réalité³.

Paradoxalement, cette performance produit la « fiction imaginaire » d'un genre naturel :

Les actes, les gestes, les désirs exprimés et réalisés créent l'illusion d'un noyau interne et organisateur du genre, une illusion maintenue par le discours afin de réguler la sexualité dans le cadre obligatoire de l'hétérosexualité reproductive. S'il est possible de situer la « cause » du désir, du geste, de l'acte à l'intérieur du « soi » chez l'acteur ou l'actrice, alors les régulations politiques et les pratiques disciplinaires qui produisent ce genre apparemment cohérent sortent de fait du champ de vision⁴.

Autrement dit, chaque individu intériorise les normes de genre et finit par croire que celles-ci sont naturelles et constituent sa réalité propre. C'est la figure du travesti qui permet à Butler de démontrer le caractère « fictif » du genre et la performance qui y est liée. Le travesti déstabilise la relation entre le sexe et le genre en montrant qu'on peut jouer à être un homme ou une femme sans l'être pour autant. Lors d'un travestissement, « nous voyons le sexe et le genre être dénaturalisés à travers une performance qui reconnaît leur clarté et met en scène le mécanisme culturel qui fabrique leur unité⁵ ». La figure imitative du genre est donc montrée d'une façon particulièrement saisissante. Un individu qui décide de s'habiller et de se comporter comme une personne du sexe opposé montre ainsi que le genre est un choix volontaire et quotidien qui peut être modifié à tout instant. C'est ce qui fait dire à Butler que « la parodie du genre [le travestissement] révèle que l'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original⁶ ». Ni le genre ni le sexe comme réalité ontologique n'existent en dehors de la contrainte sociale qui les fait advenir.

Cependant, à la suite de nombreuses critiques qui ont reproché à Butler de ne pas prendre en compte l'emprise des normes sur les individus, la chercheuse a tenu à nuancer ses propos. Dans *Défaire le genre*, elle revient sur la théorie élaborée dans *Trouble dans le genre* et y explique qu'elle est bien consciente du fait que les contraintes de genre existent bel et bien et qu'il peut être difficile, voire dangereux, de s'en libérer. Toutefois, elle demeure

³ *Ibid.*, p. 259.

⁴ *Ibid.*, p. 259.

⁵ *Ibid.*, p. 261.

⁶ *Ibid.*, p. 261

convaincue que nous avons tous le pouvoir de jouer avec ces normes, même s'il s'agit d'une tâche ardue. Elle affirme :

Si je ne peux *être sans faire* [l'auteure souligne], alors les conditions de mon faire sont en partie, les conditions de mon existence. Si mon faire dépend de ce que l'on me fait, ou plutôt des manières dont je suis faite par les normes, alors la possibilité de ma persistance en tant que « je » dépend de ma capacité à faire quelque chose avec ce que l'on fait de moi [...]. Ma puissance d'agir (*agency*) ne repose pas sur le déni de cette condition de ma constitution. Si je suis pourvue d'un tant soit peu de puissance d'agir, c'est parce que je suis constituée par un monde social que je n'ai pas choisi. Que ma puissance d'agir soit morcelée par ce paradoxe ne signifie par qu'elle est impossible. Cela signifie simplement que le paradoxe constitue sa possibilité⁷.

Bien que Butler ait proposé une vision novatrice de notre façon de concevoir le sexe et le genre, elle n'est pas la première à avoir noté que le genre est en grande partie produit par les signes et les gestes que nous inscrivons à la surface de notre corps. Déjà en 1949, Simone de Beauvoir faisait remarquer que les vêtements sont des costumes à travers lesquels est exprimée notre condition sociale. Selon elle, la fonction des vêtements féminins est d'abord et avant tout de souligner le caractère sexuel de la femme car « la société [...] demande à la femme de se faire objet érotique. Le but des modes auxquelles elle est asservie n'est pas de la révéler comme un individu autonome, mais au contraire de la couper de sa transcendance pour l'offrir comme proie aux désirs mâles⁸ ». L'idée de jeu et de costume est bien présente dans sa théorie :

Même si chacune s'habille selon sa condition, il y a encore là un jeu. L'artifice comme l'art se situe dans l'imaginaire. Non seulement gaine, soutien-gorge, teintures, maquillages déguisent corps et visage; mais la femme la moins sophistiquée dès qu'elle est « habillée » ne se propose pas à la perception : elle est comme le tableau, la statue, comme l'acteur sur la scène, un analogon à travers lequel est suggéré un sujet absent qui est son personnage mais qu'elle n'est pas⁹.

Marc Préjean est également d'avis que les catégories de sexe, socialement élaborées, doivent pour fonctionner être visibles et manifestes en tout temps. C'est grâce à ce qu'il

⁷ Judith Butler, *Défaire le genre*, trad. de l'anglais par Maxime Cervulle, Paris, Amsterdam, 2006, p. 15.

⁸ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, tome 2, Paris, Gallimard, 1949, p. 393.

⁹ *Ibid.*, p. 398.

appelle le « marquage » que l'on rend un individu visiblement conforme au modèle masculin ou féminin. Le marquage s'effectue sur le corps de plusieurs façons différentes. Selon Préjean,

les pratiques de marquage produisent l'apparence corporelle comme signe d'une catégorie et d'une position sociales à travers ces parures du corps que sont les vêtements, les arrangements du système capillaire, les ornements et maquillages, par les gestes, postures, mouvements et déplacements, la tonalité de la voix, l'espace interpersonnel, l'expression des émotions et leur contrôle, l'âge, etc¹⁰.

En résumé, le genre est une performance qui est mise en scène à travers une série d'actes corporels qui rendent visibles la féminité et la masculinité. Ces actes sont très variés et touchent aussi bien notre manière de nous exprimer et de bouger, que notre façon de nous habiller et de nous maquiller. Dans tous les cas, ces pratiques corporelles sont vues comme des déguisements qui transforment le corps d'une personne afin de rendre celle-ci conforme à son sexe et à sa situation sociale. Voyons maintenant comment il est montré que les protagonistes de *La passion des femmes* performant leur identité de genre, qui ne semble pas naturelle, mais bien le fruit d'une mise en scène semblable à celle décrite par les théoricien-ne-s que nous venons de présenter. Et si c'est le cas, la vision patriarcale essentialiste, amplement illustrée dans l'œuvre, perd du terrain.

2.2. La « performativité » du genre dans *La passion des femmes*

2.2.1 Les prostituées et le attentes de leurs clients

Bien présente dans l'ensemble de *La passion des femmes*, l'idée que l'identité est une performance apprise et imposée socialement est particulièrement visible dans les témoignages des prostituées. Bélinda, Zozo et leurs collègues semblent être en constante représentation afin de répondre aux attentes de leurs clients.

Tout d'abord, les vêtements et autres pratiques corporelles des prostituées, comme leurs coiffures, leurs accessoires ou leur maquillage, servent à mettre de l'avant leurs attributs

¹⁰ Marc Préjean, *Sexes et pouvoirs. La construction sociale des corps et des émotions*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1994, p. 74.

sexuels. Par exemple, Lison, une fille du bordel, porte « une robe de bal tout en voiles de soie, couleur chair [...] avec chaussures à talons idem. Une fois nippée, elle restait toute nue » (p. 118). La fonction des vêtements est ici très claire : parer le corps pour mieux l'offrir. Bélinda, quant à elle, revêt, lors des soirées à la « Reine de Cœur », une « longue robe ivoire échancrée dans le dos jusqu'à la raie des fesses » (p. 78). Le caractère osé de la robe est bien mis en évidence. Zozo a également des tenues qui en laissent très peu à l'imagination : « la première, c'était la combine courte habituelle et les bas à mi-cuisses, mais en blanc pour le contraste. La seconde, celle de ce soir-là, un deux-pièces en raphia rouge qui couvrait à peine mes trésors, avec des anneaux assortis aux chevilles. Un vrai délice en chocolat » (p. 135). Nous voyons que les parures des prostituées sont longuement décrites, détail qui n'est pas anodin : « [e]n robe du soir, la femme est déguisée en femme pour le plaisir de tous les mâles [...]. Cette signification sociale de la toilette permet à la femme d'exprimer par sa manière de s'habiller son attitude à l'égard de la société¹¹ ». D'ailleurs, Sébastien Japrisot insiste bien sur le fait qu'il ne s'agit pas de vêtements ordinaires, mais de « robes de bal » et que celles-ci servent à dévoiler plutôt qu'à dissimuler le corps des femmes. La fonction sociale et non naturelle de leur habillement, qui les transforme en objets sexuels, est accentuée par le fait que Bélinda se compare à Greta Garbo et Zozo, à Joséphine Baker, lorsqu'elles portent leurs tenues de soirée. Leurs vêtements apparaissent comme des costumes qui les transforment en icônes hollywoodiennes pour le bon plaisir de leurs clients.

Par ailleurs, leur performance ne se limite pas à leurs toilettes. Les prostituées vont jusqu'à transformer des traits de leur identité, que l'on croit habituellement inchangeables, pour se conformer aux attentes de leurs clients. Par exemple, une collègue de Bélinda modifie sans cesse son nom, son accent et même sa nationalité : c'est « une blonde aux yeux bleus qui avait, par sa mère, du sang des tsars dans les veines et, par son père, l'accent de Montmartre. Du moins, en général. Quelquefois le sang slave virait au viking, la Butte sentait l'Auvergne, mais va savoir. On l'appelait Michou et les clients Ninotchka » (p. 81). Un aspect de l'identité aussi immuable que l'origine ethnique est présenté comme quelque chose qui peut être modifié selon ses envies. La pratique corporelle la plus extrême est celle de Zozo, qui va jusqu'à se peindre en noir pour combler le manque de prostituées de couleur

¹¹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, tome 2, *op. cit.*, p. 398.

dans la région. Elle raconte : « Et comble de tout, moi je ne suis pas noire. Il en fallait une dans ces maisons de ces temps-là, mais il y avait plus de bordels en Charente que de filles au Sénégal. Alors on me peignait avec une mixture au brou de noix tous les matins » (p. 129). Le caractère hyperbolique des deux derniers exemples montre bien que le genre est performatif et que l'identité est une mise en scène qui peut être modifiée au moyen de diverses pratiques. Dans ce cas, cependant, il s'agit moins de plaisir que de contraintes.

2.2.2 Caroline et les attentes sociales

Nous l'avons vu, Caroline, la maîtresse d'école, est présentée comme une femme très sensible aux normes de genre. Elle craint le jugement des autres, et pour cette raison, elle accorde beaucoup d'importance à sa réputation de femme « honnête ». Le processus d'identification décrit par Marc Préjean et que Judith Butler appelle la « fiction imaginaire » d'un genre naturel, pratique qui consiste à intérioriser les normes de genre, semble avoir parfaitement fonctionné dans le cas de Caroline. La jeune veuve a une idée bien nette de la manière dont doit agir une femme vertueuse et fait tout pour correspondre à cette image. Elle va jusqu'à nier ses propres désirs pour incarner ce qu'elle croit être la féminité idéale. Paradoxalement, le comportement de la maîtresse d'école, qui tente par tous les moyens de se conformer aux stéréotypes, montre que les normes de genre ne sont pas naturelles. C'est uniquement parce qu'elle craint d'être blâmée qu'elle adopte un comportement stéréotypé.

Pour répondre aux attentes sociales, Caroline se crée de toutes pièces une apparence qu'elle juge digne des personnes de sa classe sociale et de son genre. Voici comment elle se « déguise » en enseignante respectable :

J'arrangeai mes cheveux. Je les portais en chignon pour ressembler à l'idée qu'on se fait d'une directrice de pensionnat. Après mon bain du soir, ils avaient droit à cent coups de brosse, sur toute la longueur. Ils me couvraient au ras du derrière. Ils étaient bruns et brillants. Je ne les défaisais que pour moi seule. En classe, je mettais aussi des lunettes dont je n'avais nul besoin, dotées d'ailleurs de verre ordinaire, uniquement pour m'enlaidir. Les gens sont si bêtes. (p. 166)

Son apparence est clairement performative : elle s'attache les cheveux et porte des lunettes pour se donner un air sévère qui correspond à l'image qu'elle veut projeter. Une fois seule, elle met fin à cette performance en libérant ses longs cheveux « bruns et brillants » et

en se moquant de la stupidité des gens, qu'elle trouve « si bêtes » de croire à pareille mise en scène. Son apparence prude repose sur peu de choses. D'ailleurs, lorsque le héros du roman défait son chignon, Caroline, qui était restée relativement calme pendant sa séquestration, perd son sang-froid. Elle raconte :

Puis, il porta la même main à mes cheveux, il les libéra, et c'est de les sentir se répandre d'un coup sur mes épaules qui déclencha ma crise de nerfs. Je hurlai comme une folle, en me jetant contre sa poitrine, en le frappant de mes poings, à bout d'exaspération, à bout de faiblesse, à bout de tout (p. 188).

Cette réaction de Caroline peut sembler démesurée, mais elle prend tout son sens lorsqu'on comprend que son image de femme chaste reposait en grande partie sur ses cheveux attachés. Son attitude dépend de pratiques corporelles aussi simples que de se faire un chignon ou chausser des lunettes.

2.2.3 Frou-Frou et la comédie

Frou-Frou, la star de cinéma, met constamment en scène une performance imposée par son agent. En tant que célébrité, elle doit correspondre à une certaine image afin de plaire à son public. C'est uniquement lorsqu'elle est loin des projecteurs qu'elle peut vivre sa « vie secrète » (p. 258) et être enfin elle-même. Voici comment elle décrit le bonheur qu'elle ressent à partir en croisière, loin de l'agitation médiatique :

C'était les plus belles vacances de ma vie. Comme on pouvait pas descendre à terre, j'étais même pas obligée de trouver une saleté d'église en ruine d'une beauté captivante, ou de m'habiller, sauf pour dîner, ou de parler de maladie ou de politique, ou de faire la bise à un tas de morveux dans les bras de leur mère ou a des vieux qui sentent le pipi, ou d'écouter des conneries, ou d'en dire à la troisième personne, ou n'importe quoi. J'étais juste obligée d'être allongée au soleil [...], et croyez-moi j'avais tout ce qu'il me fallait, mon soda, mes chocolats, me huiles californiennes, mon jeu de cartes pour les réussites, mes cigarettes Camel, quatre paires de lunettes correctrices, étudiées de cinquante centimètres à l'infini, mon livre sur les plantes en pots, ma bassine de glaçons et la dernière lettre de ma mère, adressée à Germaine Tison, boîte postale 424 à Saint-Julien de l'Océan (p. 220).

Cet extrait montre que la personnalité publique de la célèbre Frou-Frou est un mensonge. Elle joue continuellement une comédie orchestrée par son agent, qui l'oblige à dire et à faire des choses qui ne l'intéressent pas. Seule, Frou-Frou révèle son vrai visage. Elle est une

femme ordinaire, appelée Germaine, qui apprécie des choses aussi simples que de s'étendre au soleil ou jouer aux cartes. Elle n'aime pas réellement les soirées mondaines et les apparitions publiques. Le personnage médiatique de la star est une invention. Frou-Frou, comme de nombreuses autres protagonistes du roman, montre que l'identité dite féminine est culturellement imposée et source de pressions et de contraintes.

2.2.4 L'identité et ses « costumes »

L'idée que le genre est une mise en scène qui se fait à travers diverses pratiques corporelles n'est pas seulement présente dans les témoignages des prostituées, de Caroline et de Frou-Frou. Cette façon de concevoir l'identité traverse l'ensemble du roman à travers l'importance accordée aux vêtements des personnages féminins. Ceux-ci semblent être des costumes servant à représenter l'identité ou à accentuer la féminité des protagonistes.

Emma, une jeune mariée, porte sa robe de noces tout au long du chapitre pour souligner son nouvel état civil. Au fur et à mesure qu'elle est éloignée de son mari et que leur relation s'effrite, sa robe est déchirée et salie. En effet, au début du chapitre, Emma raconte qu'« [elle] avai[t] fait attention toute la journée à [sa] belle robe blanche » (p. 22). Puis, vers la fin de son récit, alors qu'elle avoue au héros que Séverin l'a violée, ses vêtements blancs se retrouvent « maculés de terre » (p. 45). Finalement, lorsqu'elle décide de faire l'amour avec son ravisseur, elle insiste sur le fait qu'il « dégraf[ait] sa robe de mariage » (p. 59). Ses vêtements de mariée jouent donc un rôle très important dans la représentation de l'évolution de son identité. On peut les comparer à un costume servant à montrer le passage de son état de jeune et vierge fiancée d'un homme riche à victime d'un bourreau l'ayant agressée à plusieurs reprises.

Yoko, qui est une Japonaise, porte un kimono pour bien signifier son origine ethnique, même si ce vêtement n'est plus un habit de tous les jours et qu'elle vivait en France avant de s'échouer sur l'île. Elle attache également ses cheveux en chignon « avec des bâtons » (p. 278), une façon de se coiffer typiquement asiatique. On peut donc dire qu'elle est littéralement costumée en Japonaise, même dans un lieu qui ne se prête guère à des tenues vestimentaires compliquées.

Toledo, qui est infirmière dans la marine, porte un uniforme masculin. Outré, le héros du roman lui demande de l'enlever : « Comment une femme peut-elle s'affubler de la sorte? me dit-il dédaigneusement. Vous êtes mignonne et bien faite, pourtant! » (p. 344) Pour lui plaire, Toledo décide de se faire belle et d'échanger son uniforme militaire pour des vêtements féminins. « Ensuite, je plongeai dans le savon, le dentifrice et le shampoing. Je vernis mes ongles des mains et des pieds. Je changeai de blouse, de toque, de slip, de sandales et de marque de déodorant » (p. 347), dit-elle. À la suite de ces attentions corporelles, complètement métamorphosée, elle devient une « ravissante poupée blonde, fraîchement sortie de sa boîte » (p. 347). Toutefois, sa transformation ne fait pas long feu. Après avoir passé la nuit à travailler dans de mauvaises conditions, « [elle] n'étais plus une poupée. [Elle] étais une infirmière dégoulinante de pluie » (p. 347). Il suffit que Toledo troque son uniforme masculin contre des vêtements féminins pour devenir « une ravissante poupée » et qu'il pleuve pour détruire sa transformation. On voit bien qu'il ne s'agit que d'une sorte d'enveloppe extérieure, d'un déguisement ponctuel.

Le héros modifie également son apparence corporelle de manière particulièrement dramatique. Afin de s'évader de prison, il se fait passer pour un autre homme en portant un costume. Emma le décrit alors comme une personne hideuse avec « sa barbe de plusieurs jours, son crâne chauve et ses habits de forçat couverts de boue » (p. 32). Peu de temps après, il enlève son déguisement. Emma raconte : « il a souri d'une drôle de façon, et là, devant moi, il a porté ses mains à ses oreilles et d'un coup il a arraché – oui, arraché – toute la peau de son crâne! » (p. 34) Lorsque la jeune femme le revoit « c'était un autre. Il s'était rasé, lavé et des cheveux aux reflets clairs lui retombaient sur le front. Il avait enfilé un polo blanc, un pantalon d'été, [...] des mocassins » (p. 35). Elle trouve particulièrement séduisant ce nouvel homme.

Il paraît évident que dans *La passion des femmes*, le genre, et de façon plus générale, l'identité, sont le fruit d'une performance qui repose sur différents actes corporels (Judith Butler) ou sur des pratiques de marquage (Marc Préjean). Les prostituées portent des robes du soir osées pour accentuer leur féminité et souligner leur fonction d'objet érotique. Elles vont jusqu'à modifier leur origine ethnique de diverses manières. Leur identité repose en grande partie sur des vêtements et des actes qui peuvent être modifiés en tout temps. Caroline, sur

qui les normes de genre ont une grande emprise, décide de projeter l'image d'une femme prude à travers son apparence et sa façon de se comporter en public. Cependant, son attitude est une mise en scène créée pour bien paraître et elle l'abandonne lorsqu'elle se retrouve seule. Frou-Frou, qui est une personnalité publique, se voit également obligée de jouer un personnage qui ne lui ressemble pas pour plaire à ses admirateurs. Elle laisse tomber son masque lorsqu'elle est loin des caméras. Puis, l'auteur insiste sur les vêtements, des costumes servant à représenter le statut social et qui peuvent littéralement métamorphoser une personne en quelques secondes.

Toutefois, loin d'être subversive, comme Butler montre qu'elle peut l'être dans certaines conditions, la performance des protagonistes est aliénante, car elle est faite uniquement dans le but de se conformer aux attentes sociales et aux stéréotypes. Cependant, nous croyons que cette façon de concevoir l'identité comme une performance appartient tout de même au modèle postmoderne, car elle montre que le genre d'une personne repose sur divers gestes, actes et pratiques corporelles qui peuvent être modifiés en tout temps. Le roman contribue donc à un brouillage des genres en montrant leur caractère artificiel.

2.3 La subversion du genre policier et la subversion du genre

2.3.1 Les règles et le genre policier

Le roman policier est un genre littéraire que l'on associe souvent à un univers fortement codifié et stéréotypé. Selon plusieurs chercheurs, la littérature policière est caractérisée par des conventions claires et bien établies qui varient légèrement d'un sous-genre à l'autre, mais que l'on peut résumer comme suit : le système des personnages, qui s'articule autour de la victime, du coupable, de l'enquêteur et des témoins/suspects, la superposition de deux histoires, soit celle du crime et celle de l'enquête, et la fin, qui consiste en la résolution de l'énigme.

Voici comment Jacques Dubois décrit la dynamique particulière de la littérature policière :

La formule du roman d'enquête introduit sur le marché un type de récit voué à une production-consommation aussi rapide qu'efficace. Tel écrivain se

flattera de composer des énigmes en quelques jours et suivant un rite fixé une fois pour toutes. Tout lecteur a parcouru les deux cents pages d'une histoire policière dans les quelques heures d'une soirée ou d'un voyage en train. C'est que, nous l'avons mentionné, le genre adhère à un modèle sériel bien établi. Il est censé répondre à des règles stables qu'il suffira d'appliquer avec un peu d'invention pour obtenir un produit conforme et fonctionnant avec succès¹².

Les mêmes codes et les mêmes formules sont sans cesse repris; le fond disparaît derrière la forme. Il en résulte un type de roman facilement reproductible, à condition que certaines règles préétablies soient respectées. Selon Tzvetan Todorov, la sérialité de la littérature policière fait partie intégrante du genre :

La grande œuvre crée, d'une certaine façon, un nouveau genre, et en même temps elle transgresse les règles du genre qui avaient cours auparavant. [...] On pourrait dire que tout grand livre établit l'existence de deux genres, la réalité de deux normes : celle du genre qu'il transgresse, qui dominait la littérature antérieure; et celle du genre qu'il crée. Il y a toutefois un domaine heureux où ce jeu entre l'œuvre et son genre n'existe pas; celui de la littérature de masses. Le chef-d'œuvre littéraire habituel, en un certain sens, n'entre dans aucun genre si ce n'est le sien propre; mais le chef d'œuvre de la littérature de masses est précisément le livre qui s'inscrit le mieux dans son genre. Le roman policier a ses normes; faire « mieux » qu'elles ne le demandent, c'est en même temps faire « moins bien » : qui veut « embellir » le roman policier, fait de la « littérature », non du roman policier. Le roman policier par excellence n'est pas celui qui transgresse les règles du genre, mais celui qui s'y conforme¹³.

Les règles sont claires : les romans policiers ne font pas partie de la littérature, mais de « la littérature de masses » et *doivent* respecter les normes du genre. Cependant, cette manière de concevoir le roman policier est loin de faire l'unanimité.

2.3.2 Le jeu et le genre policier

Une école de pensée plus moderne affirme au contraire que la littérature policière mérite une place de choix dans l'institution littéraire et qu'elle répond aux mêmes besoins et aux mêmes attentes que les autres romans. Ses codes ne doivent en aucun cas être une contrainte à la créativité. À l'opposé, plusieurs théoriciens croient que ce sont justement les normes du

¹² Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 26.

¹³ Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 10.

genre policier qui permettent l'innovation, comme si la structure narrative particulière du roman policier autorisait toutes les transgressions narratives et toutes les transformations possibles. Il ne faut pas oublier que le but du roman policier est avant tout de *surprendre* le lecteur. Comme se demande Jacques Dubois :

Instaurer un modèle stable ou une forme fixe, n'est-ce pas induire tout aussitôt un puissant principe de variation? Chaque pièce du modèle, chaque relation entre les pièces seront prétextes à métamorphoses diverses. S'ouvre de la sorte un large domaine aux possibilités de transformation rhétorique. Toute une créativité va donc se traduire tantôt en formes hyperboliques et tantôt en formes euphémiques, tantôt en substitutions et tantôt en déplacements, mais constamment dans les limites d'un même canevas¹⁴.

Le stéréotype semble donc conciliable avec la créativité novatrice, et « le roman policier prend alors la figure d'un prodigieux laboratoire d'expérimentation sur la narrativité¹⁵ ». De plus, la « déconstruction » du genre opérée par certains auteurs ne peut être vue comme un simple « démontage parodique » : lorsqu'un modèle est importé, c'est souvent pour sa valeur propre. D'ailleurs, le détournement est souvent obtenu en allant jusqu'au bout des règles du genre. Contrairement à ce qu'affirme Todorov, le roman policier peut donc être novateur, et de l'avis de la plupart des experts, les meilleurs romans policiers sont justement ceux qui poussent au maximum les possibilités créatrices de la littérature policière. Subvertir le code ne signifie pas nécessairement abandonner le genre policier, c'est plutôt l'une des conditions pour faire un bon roman policier. La transgression des normes ne nuit pas nécessairement à l'intrigue policière; au contraire, elle renforce celle-ci et en fait pleinement partie.

Dans *Le roman policier ou la modernité*, Jacques Dubois a relevé une série de « cas-limite » liés à l'expérimentation des codes et des normes du genre policier. Il s'agit d'écarts déontologiques, d'écarts moraux et d'écarts génériques. Nous allons définir les écarts déontologiques et les écarts génériques puisque ce sont ces deux types d'écarts que nous retrouvons dans *La passion des femmes*.

¹⁴ Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 105.

¹⁵ Yves Reuter, *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 108.

Les écarts déontologiques¹⁶ ont à voir avec le fait qu'un personnage à l'autorité morale incontestée en raison de son statut institutionnel et social soit coupable. L'énigme crée un effet de scandale quand elle place en position de culpabilité un tel personnage. Cependant, cette transgression ne bouleverse pas nécessairement l'ordre établi, puisque des personnes aux mœurs douteuses peuvent occuper des professions honorables. La transgression opère lorsque le personnage en question apparaît comme une personne remplissant correctement ses fonctions et ayant un comportement respectable. Il est invraisemblable de reporter la culpabilité sur celui qui a joué un rôle héroïque tout au long du récit. La rupture est encore plus grande lorsque l'assassin entretient des liens étroits avec le détective; la confusion du rôle du policier honorable et courageux et du tueur va à l'encontre de toute logique narrative.

Alors que les écarts déontologiques sont davantage extralittéraires, les écarts génériques¹⁷ touchent directement au fonctionnement romanesque et narratif qu'ils dérèglent. Bien qu'en apparence techniques et plus ludiques, les écarts génériques sont souvent les plus troublants. Ceux-ci jouent des transferts entre rôles fondateurs du roman policier (victime, coupable, enquêteur, témoins/suspects), à l'origine fortement cloisonnés, mais à la fois susceptibles de se recouper. Les auteurs peuvent être « tenté[s] d'abuser de leur contiguïté pour superposer, confondre ou échanger leurs signes distinctifs¹⁸ ».

Selon Jacques Dubois, « [t]out le propos de Sébastien Japrisot semble être de "dérégler de façon réglée" le genre policier. Au long de ses romans se lit une volonté concertée de ne reprendre un modèle que pour l'enrayer¹⁹ », pour en jouer de façon divertissante. Nous montrerons que la subversion des règles du genre policier par Japrisot peut également être vue comme une façon de subvertir le genre sexuel.

¹⁶ Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 110.

¹⁷ *Ibid.*, p. 115.

¹⁸ *Ibid.*, p. 155.

¹⁹ *Ibid.*, p. 189.

2.4 La subversion du genre dans *La passion des femmes*

2.4.1 Les écarts déontologiques

Commençons par les écarts déontologiques. Dans le roman, Malignaud, l'adjudant chef de police, recherche avec un acharnement incroyable un évadé de prison (le héros) qui serait coupable du viol et du meurtre de Pauline, une jeune femme dont il était fou amoureux. Il va jusqu'à « franch[ir] des milliers de kilomètres et us[er] cinq ans de sa vie pour le retrouver » (p. 373) afin de faire triompher la vengeance et punir l'assassin, dont la culpabilité lui semble évidente. En plus de s'investir corps et âme dans son travail, Malignaud est un « héros de guerre, décoré jusqu'au nombril » (p. 399), un homme particulièrement respecté et admiré. Cependant, on apprend vers la fin du roman que le meurtrier de Pauline ne serait autre que Malignaud lui-même. Celui-ci aurait assassiné sa belle après l'avoir surprise avec son amant, le suspect en question. Tous les éléments des écarts déontologiques sont donc en place. Le détective, présenté comme un homme honorable qui se dévoue à son travail, est en réalité le coupable. L'élément de surprise, souligné par l'acharnement de Malignaud à attraper le (faux) coupable, est à son comble.

En quoi cette déviance par rapport aux normes du roman policier subvertit-elle le genre? En fait, elle rappelle qu'il ne faut pas se fier aux idées reçues pour juger une personne. Bien que Malignaud soit présenté comme un homme héroïque, à la moralité irréprochable, il est le véritable assassin. On a donc affaire à une critique des stéréotypes, et par extension des stéréotypes sexuels, sur lesquels on se base pour définir une personne; ceux-ci sont présentés comme étant erronés, infondés et trompeurs²⁰. En outre, le meurtre de Pauline, qui est au centre de l'intrigue, montre le danger d'imposer aux autres des rôles figés. Tout a commencé lorsque Malignaud est tombé sous le charme de la jeune femme qu'il voyait comme l'idéal de la féminité. Malignaud raconte :

Cet homme dur à la tâche n'avait pas de fils, mais une fille de dix-huit ans, fraîche et jolie, la pureté même : Pauline. La voir aller et venir dans la maison, jeter le grain aux poules, coudre à la veillée, toujours bien mise et discrète, était

²⁰ La position de Malignaud ressemble fortement à celle de Séverin, le mari d'Emma. Celui-ci est présenté comme un homme respectable alors qu'il est en réalité un ivrogne sadique et violent.

pour moi un plaisir neuf. Déjà dans ma quarantième année, n'ayant que répugnance pour les filles de garnison, je rêvais de Pauline comme un adolescent rêve d'un ange. Cependant, un air de confusion quand je rentrais de mon service, certains regards furtifs que je surprénais par-dessus son ouvrage, m'indiquaient que je ne lui étais pas indifférent (p. 160-161).

Il ne fait nul doute que Malignaud projette ses propres fantasmes sur la jeune femme. La timidité de Pauline et ses occupations féminines, dont elle ne s'acquitte peut-être pas de son plein gré, sont vues comme le reflet d'une personnalité chaste et pure. Des gestes aussi anodins que des « regards furtifs » sont interprétés comme le signe de l'intérêt de Pauline pour le policier. En réalité, Malignaud ne connaît rien des désirs profonds de la jeune femme. Voici la « réponse » de Pauline à la demande en mariage de son prétendant : « Elle leva vers moi, une courte seconde, des yeux quelque peu surpris, c'était bien naturel. Elle retrouva aussitôt son air de réserve. Nous ne nous dîmes rien d'autre mais croyez-moi, seule la pudeur la retenait d'accepter sur-le-champ » (p. 161). L'adjudant chef est désormais convaincu qu'ils sont fiancés.

Ce qu'il ignore, c'est que sa « promesse » entretient une relation avec le héros, plus jeune et plus beau. Lorsqu'il le découvre, il est fou de rage. Sa frustration est d'autant plus grande que Pauline « se rebiff[e] avec orgueil » (p. 437), lui « tien[t] tête » (p. 437) et « lui répond sur le même ton que lui [...] : "Non mais vous allez me laisser vieux con²¹!" » (p. 437) Elle n'est pas réellement discrète, polie et chaste. Au contraire, elle possède une personnalité beaucoup plus forte qu'elle ne le laisse paraître. « Je te croyais différente de toutes les autres! Différente!... Et tu es pareille! » (p. 437), s'écrie Malignaud. Ne pouvant contenir sa colère, il la tue. Selon Judith Butler, il n'est pas rare que les normes de genre mènent ainsi au meurtre :

Le désir de tuer ou d'exécuter quelqu'un parce qu'il n'est pas conforme aux normes de genre suivant lesquelles il « devrait » vivre laisse supposer que la vie exige l'existence de normes protectrices et que le fait même de se situer ou de vivre hors de ce système normatif met en danger de mort. Animé de certitudes rigides, l'auteur de telles menaces craint que sa perception du monde et de lui-même ne vole en éclats [...]. La négation de ce corps par la violence n'est en fait rien d'autre qu'une tentative vaine et brutale de restaurer l'ordre, de renouveler

²¹ Le personnage de Pauline contraste avec celui d'Emma qui se soumet à Séverin.

le monde social en le fondant sur un genre lisible et de refuser de repenser ce monde autrement que comme naturel ou nécessaire²².

C'est exactement ce qui se produit ici. Malignaud assassine Pauline car elle ne correspondait pas à son idéal féminin comme il l'avait d'abord cru à tort. Selon Véronique Desnais, ce meurtre révèle la fausseté d'une prétendue nature féminine ainsi que les dangers liés à des modèles trop contraignants : « Malignaud's inflexible preconceptions leave him unable to accept reality : if the woman he loves is not a virgin, then she can only be a whore, as are most women to Malignaud's mind. The only solution is to destroy the real woman in order to preserve the illusion²³ ». Une fois Pauline morte, Malignaud peut continuer à fantasmer sur sa pureté. Cette violence, qui mène à une impasse, montre la nécessité d'un renouvellement des valeurs figées²⁴.

2.4.2 Les écarts génériques

Nous l'avons dit, les écarts génériques portent « atteinte à la loi narrative et à un certain vraisemblable²⁵ ». Dans ses romans, Sébastien Japrisot prend plaisir à jouer du mélange des rôles (victime, coupable, enquêteur et témoins/suspects) et de la narration au point de « dissoudre le code générique²⁶ ». *La passion des femmes* en est un cas exemplaire. Selon le point de vue qu'on adopte, presque tous les personnages jouent plusieurs rôles. Essayons de les définir brièvement.

L'histoire commence alors qu'un homme (le héros), blessé à la poitrine, agonise sur une plage. S'ensuit le témoignage de huit narratrices qui prétendent tour à tour avoir abattu par

²² Judith Butler, *Défaire le genre*, *op. cit.*, p. 49.

²³ Véronique Desnais, « Sébastien et les femmes : Gender and Identity in the Crime Novels of Sébastien Japrisot », dans Martin Hurcombe et Simon Kemp (dir. publ.), *Sébastien Japrisot : The Art of Crime*, New York, Rodopi, 2009, p. 63.

²⁴ Lori Saint-Martin a noté que les stéréotypes liés au genre basculent souvent dans la violence et mènent au meurtre pour « empêcher les récalcitrants de bouger, d'inventer » (Lori Saint-Martin, « Voix narratives féminines dans la fiction des hommes : vers une véritable mixité? », dans Yvan Lamonde et Jonathan Livernois (dir. publ.), *Culture québécoise et valeurs universelles*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 377.) Cependant, cette violence, qui conduit les personnages dans une impasse, « montre la nécessité impérative d'un renouvellement des rôles hommes-femmes » (*ibid.*, p. 378.)

²⁵ Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 115.

²⁶ Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 118.

amour cet homme accusé d'un meurtre. L'homme en question est un évadé de prison, poursuivi par un policier (Malignaud) qui aurait lui-même commis le meurtre pour lequel le fugitif est recherché. À la lumière de ce résumé, le héros est la victime des femmes qu'il a séduites, mais il est également coupable de s'être évadé de prison et d'être à l'origine du meurtre commis par Malignaud. Les narratrices sont les victimes du héros séducteur, mais se rendent coupables d'une tentative de meurtre sur sa personne. De plus, elles jouent le rôle de témoin en acceptant de raconter leur version des faits à Marie-Martine, qui se fait alors enquêtrice. Malignaud, quant à lui, joue le rôle de l'enquêteur et du coupable, mais se considère comme la victime du héros, qui lui a pris la femme qu'il aimait.

Si pareille confusion des rôles est possible, c'est parce que, comme le mentionne Simon Kemp, les narratrices de Japrisot possèdent une vue restreinte ou trompeuse des événements : « the blindness of the narration is the blindness of the narrator²⁷ ». L'astuce : la perspective des narrateurs, ce qu'ils savent et ne savent pas, est centrale à la construction de l'énigme. Dans *La passion des femmes*, les narratrices, qui détiennent seulement une partie de l'information, interprètent forcément mal la réalité. De plus, on peut supposer que les différents points de vue donnés sont déformés par la subjectivité, les souvenirs et les intérêts personnels des protagonistes. Voilà pourquoi les différentes versions des faits se contredisent.

Cette façon de présenter les choses a des implications importantes pour la façon de concevoir le genre. Tout d'abord, le mélange des rôles du roman policier, rôles en apparence étanches et opposés, montre qu'il est difficile de cloisonner l'humanité. Chez Japrisot, les catégories homme et femme, supposément éloignées l'une de l'autre, sont, à l'instar des rôles du roman policier, moins rigides qu'elles ne le paraissent. L'identité est mouvante et une même personne peut jouer plusieurs rôles à la fois. Ensuite, le fait que la réalité soit présentée comme étant une question d'interprétation personnelle suggère que les normes fixes de genre n'ont aucune existence « réelle » concrète : chaque personne a sa manière bien à elle de se concevoir et de concevoir le monde qui l'entoure. Cette idée est amplifiée par le fait qu'aucune solution logique à l'enquête n'est proposée : au contraire, l'ensemble du roman se

²⁷ Simon Kemp, « "Le Roman Policier par Excellence" : Narrative Perspective in Sébastien Japrisot and the Norms of the Crime Novel », dans Louise Hardwick (dir. publ.), *New Approaches to Crime in French Literature, Culture and Film*, Berne, Peter Lang, 2009, p. 143.

révèle, nous y reviendrons plus loin, le fruit de l'imagination d'un scénariste. Le lecteur est libre d'interpréter le livre comme il l'entend. Aucun témoignage n'est plus légitime qu'un autre et aucune vérité n'est définitive. Dans un monde mouvant et changeant comme celui-ci, il ne peut y avoir de place pour des stéréotypes et des idées toutes faites. La réalité et l'identité, présentées comme étant multiples, plurielles et brouillées, se situent donc dans une conception postmoderne qui englobe autant la logique narrative que les rapports hommes/femmes.

2.5 La parodie du genre : ironie et satire sociale

La passion des femmes est une exception dans l'œuvre de Sébastien Japrisot. Alors que les romans de l'auteur sont réputés pour leur propos tragique, *La passion des femmes* se caractérise par un « ton comique²⁸ ». Nous croyons que l'humour présent tout au long du roman, toujours accompagné par l'ironie, sert à tourner en dérision les stéréotypes. Nous allons tout d'abord définir l'ironie et les genres littéraires qui y sont liés, avant de voir comment celle-ci peut être utilisée dans une perspective féministe. Nous étudierons ensuite l'utilisation de ce procédé littéraire dans *La passion des femmes*.

2.5.1 Ironie, satire, parodie

2.5.1.1 L'ironie

L'énoncé ironique est difficile à définir, car le concept est intrinsèquement lié à l'ambiguïté. Cette ambiguïté vient du caractère indirect de l'ironie, trait qui constitue, selon plusieurs, sa toute première particularité. Comme l'explique Linda Hutcheon, « sur le plan sémantique, l'ironie se définit comme marque de différence, de signification, à savoir comme antiphrase. Comme tel, elle se réalise de façon paradoxale, par une superposition structurale de contextes sémantiques (ce que l'on dit/ce que l'on veut faire entendre) : il y a donc un signifiant et deux signifiés²⁹ ». C'est ce décalage entre les propos tenus et ce qu'ils signifient

²⁸ Martin Hurcombe, « The Joy of Specs : The Power of the Gaze in the Novels of Sébastien Japrisot », dans Susan Harrow et Timothy Unwin (dir. publ.), *Joie de Vivre in French Literature and Culture : Essays in Honour of Michael Freeman*, New York, Rodopi, 2009, p. 275.

²⁹ Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, vol. 12, n° 46, 1981, p. 144.

réellement qui produit l'effet ironique. Étant donné son aspect ambigu et indirect, l'ironie demande l'interaction d'un auteur-encodeur et d'un lecteur-décodeur : « l'ironie est à la fois structure antiphrastique et stratégie évaluative impliquant une attitude de l'auteur-encodeur à l'égard du texte lui-même. Attitude qui permet et demande au lecteur-décodeur d'interpréter et d'évaluer le texte qu'il est en train de lire³⁰ ». Pour cette raison, l'ironie comporte toujours le risque d'être mal interprétée ou évaluée, voire de passer inaperçue. Le lecteur doit s'en remettre, entre autres, à ce qu'il connaît de l'auteur pour comprendre où celui-ci veut réellement l'amener.

Certains signaux constituent des « indices » qui permettent de déceler la présence de l'ironie dans un texte. Parmi ces signaux, Philippe Hamon cite les majuscules, l'italique, les guillemets, les hyperboles, les prétérations, les répétitions et l'énumération. Cependant, ces signaux peuvent apparaître en l'absence de toute ironie et ils ne suffisent pas à eux seuls à en marquer la présence :

Rappelons-le : il n'y a pas de signaux fixes et spécialisés de l'ironie, et tous ceux que nous avons enregistrés dans les analyses rapides qui précèdent ne sont, en eux-mêmes, ni nécessaires ni suffisants pour remplir cette fonction. D'autre part, il est difficile de séparer le signal, le sens et la forme de l'effet d'ironie : il n'y a pas d'un côté des signaux, de l'autre un sens à reconstituer, de l'autre encore une forme séparable de ce sens et de ces signaux. C'est le texte tout entier qui est l'opérateur général de l'effet d'ironie³¹.

Pour bien interpréter l'ironie, il faut non seulement analyser le texte littéraire, mais aussi comprendre son contexte.

Une autre particularité de l'ironie est que celle-ci s'exerce toujours aux dépens de quelqu'un ou de quelque chose. Selon Linda Hutcheon, elle relève d'un ethos moqueur, comparable à la raillerie, et sa « fonction pragmatique consiste en une signalisation

³⁰ *Ibid.*, p. 142-143.

³¹ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette supérieur, 1996, p. 107-108.

d'évaluation, presque toujours péjorative³² ». Elle a généralement pour but de promouvoir des valeurs que l'ironiste juge meilleures que celles critiquées :

« Hypocrite », l'ironiste est quelqu'un qui parle de dessous un masque pour démasquer les hypocrisies de la socialité. La phrase de l'ironiste est un monde renversé en miniature : c'est le sens du « dessous » que l'ironiste y veut promouvoir au détriment du sens du « dessus » qu'il affiche, et le sens du « dessous » est considéré par lui comme « meilleur » ou plus vrai, que celui du « dessus », et l'interprétation de la phrase demande un « renversement » de ces deux niveaux. Un « dehors » est donné pour un « dedans » qui doit remplacer ce « dehors »³³.

L'ironie est donc liée à une forme de critique sociale.

2.5.1.2 La satire et la parodie

Alors que l'ironie est un procédé littéraire, la satire est un genre littéraire qui prend pour cible des conventions sociales. Linda Hutcheon la définit comme suit :

La satire est la forme littéraire qui a pour but de corriger certains vices et inepties du comportement humain en les ridiculisant. Les inepties ainsi visées sont généralement considérées comme *extratextuelles* dans le sens où elles sont presque toujours morales ou sociales et non pas littéraires³⁴.

Pour réaliser son but correctif, le satiriste recourt souvent à l'ironie et à la parodie.

Selon Linda Hutcheon, « la distinction entre la parodie et la satire réside dans la "cible visée"³⁵ ». Au lieu de s'attaquer à des éléments extratextuels, la parodie prend pour cible une autre œuvre littéraire en effectuant une superposition de textes. Une œuvre parodiant apporte à une œuvre parodiée des modifications qui sont autant de commentaires ironiques sur le texte de départ. Le but est de provoquer un effet comique, ridicule ou dénigrant en marquant le contraste entre les deux œuvres.

³² Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 142.

³³ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 110.

³⁴ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 144.

³⁵ *Ibid.*, p. 144.

2.5.2 L'ironie au féminin : une arme puissante

La plupart des études consacrées à l'ironie littéraire s'intéressent principalement à ses dimensions pragmatique et sémantique. Dans un essai pionnier intitulé *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise 1960-1980*, Lucie Joubert a étudié l'ironie sous un autre éclairage en se penchant sur son aspect proprement féministe. Selon elle, l'ironie est un excellent moyen de revendication. C'est une arme offensive au fort potentiel d'agressivité qui s'attaque à une cible par une voie détournée. La personne qui ironise affirme sa supériorité sur quelqu'un ou quelque chose.

L'ironie au féminin est donc subversive puisque les femmes ironistes se trouvent investies d'une autorité et d'un pouvoir discursif qui leur ont longtemps été refusés. Elle « permet aux femmes, traditionnellement "objets" d'ironie, de renverser les règles du jeu et de devenir "sujets" ironisants³⁶ ». Ce renversement conduit les femmes à reconnaître l'arbitraire des raisons justifiant leur oppression et à les critiquer. Leurs cibles privilégiées sont, dès lors, les hommes, les institutions patriarcales et leurs partis pris sexistes. Lucie Joubert compare l'ironie au féminin à des « flèches qui atteindront [les hommes] en tant qu'*individus* [l'auteure souligne] dans leurs comportements quotidiens et leurs façons de percevoir les femmes³⁷ ». L'ironie est donc une arme puissante qui permet de critiquer la misogynie et les stéréotypes sexuels. Voyons maintenant comment l'ironie est utilisée par Sébastien Japrisot et ses narratrices-protagonistes dans *La passion des femmes*.

2.6 L'ironie dans *La passion des femmes*

2.6.1 Emma

Dès le premier chapitre, l'ironie est perceptible à travers le discours d'Emma, qui prend pour cible son mari maltraitant, Séverin. Elle trouve celui-ci maladroit, stupide et imbu de sa personne et ne se gêne pas pour l'exprimer à travers divers pointes ironiques. Par exemple, elle le surnomme « mon intelligent de mari » (p. 40) puisqu'elle découvre qu'il a

³⁶ Lucie Joubert, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise 1960-1980*, Montréal, l'Hexagone, 1998, p. 19.

³⁷ *Ibid.*, p. 128.

complètement vidé l'eau de la citerne de la roulotte pour y cacher l'argent de leur voyage de noces. Il s'agit d'une utilisation typique de l'ironie, l'antiphrase, qui consiste à employer des « expressions élogieuses qui impliquent au contraire un jugement négatif³⁸ ». De plus, Emma tourne en dérision les expressions de son époux. Par exemple, alors qu'il affirme que la roulotte est peinte en « *Jaune Artistique* » (p. 22), Emma croit plutôt qu'elle est « jaune sale » (p. 22). Elle insiste sur le ridicule du nom donné à cette couleur par l'utilisation des majuscules et de l'italique, qui sont des marqueurs d'ironie, dans le terme « *Jaune Artistique* ». Elle se moque également de l'expression « "le nid d'amour" » (p. 36), employée par Séverin pour décrire le fourgon. L'utilisation des guillemets montre que « "le nid d'amour" » n'en est pas réellement un. Selon Emma, il s'agit plutôt d'un lieu d'abus. Grâce à l'ironie, elle pose un regard critique sur sa situation et dénonce la personnalité de son mari en se moquant de lui. Il s'agit d'une prise de position grâce à laquelle Emma devient sujet et non seulement objet passif, ne serait-ce que dans ses pensées.

2.6.2 Bélinda

La totalité du chapitre dédié à Bélinda semble être une parodie des romans à l'eau de rose. Nous l'avons dit, les descriptions qui y sont faites sont exagérées, à la limite du ridicule. Le ton employé par Bélinda pour narrer son histoire fait très fleur bleue. Voici un extrait représentatif dans lequel la prostituée exprime son amour pour le héros et qui montre bien le style utilisé :

Je le vois encore, assis au piano sous les mille feux du grand salon, en smoking blanc, les cheveux plaqués à la George Raft, un sourire tranquille découvrant ses dents de nacre, beau comme une réclame. Son regard, parfois, rencontrait le mien à travers le tourbillon d'une valse et c'était comme si nous étions seuls au monde, gardiens d'un mystère qui n'appartenait qu'à nous (p. 103).

La citation comporte de nombreuses expressions convenues, telles que « sous les mille feux » qui caractérisent le style d'écriture de certains romans sentimentaux. Le fait de les utiliser de façon hyperbolique peut être une manière de les parodier et donc de réduire leur emprise sur l'imaginaire féminin. D'ailleurs, Sébastien Japrisot fait une référence

³⁸ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 142.

intertextuelle très claire. Bélinda raconte : « Je lui ai dit : "mon chéri, mon Tony, mon amour, sois sage, tu me fais mourir, tu froisses ma robe je t'en prie, attends que je revienne, aie pitié de moi" – Une mijaurée que, même dans un roman de Delly, on l'aurait jetée » (p. 97). Cette référence peut être vue comme un indice de l'intention parodique de l'auteur.

À travers le style d'écriture romantique du chapitre se glissent toutefois des éléments discordants qui tournent en ridicule les propos tenus. Par exemple, le héros décrit Bélinda comme étant une « grande fille aux yeux de mer, au corps de soie, qui traverse nos vies comme un songe, pour notre argent et pour l'amour de lui » (p. 85). Le fait de dire que la jeune femme se donne pour des raisons monétaires, en d'autres mots, qu'elle se prostitue, contraste avec le ton affecté employé pour décrire sa relation avec elle. Ensuite, Bélinda décrit à quel point elle est éprise de Beau-Masque, dont le surnom lui-même se révèle ironique. Elle raconte : « l'amour de ma vie, dès ce premier regard et pendant les quatre années qui ont suivi, c'était le seul, l'unique, l'ouragan de mes nuits, l'attente de mes jours : Beau-Masque. Il était laid à vous attendrir, plus petit que moi d'une tête mais trapu et il ne restait jamais en place, même quand il dormait » (p. 66). À la suite de cette description de son amant, l'amour qu'elle lui porte paraît absurde.

D'ailleurs, Sébastien Japrisot semble tourner en dérision la naïveté de l'héroïne des romans à l'eau de rose, qui se laisse facilement aveugler par l'amour. Au début du chapitre, Bélinda fait une promenade en compagnie de Beau-Masque. Voici comment est décrite la scène : « L'après-midi, promenade. Je le revois encore, en complet d'alpaga blanc, les chaussures blanches, son canotier sur la tête, son havane sur la bouche, l'air dégouté d'un roi. Je marchais un mètre derrière lui, contente, sous un grand tunnel de palmiers qui longeaient l'océan » (p.69). Nous voyons que la prostituée est complètement soumise à son amant, qu'elle se contente de suivre docilement. Le fait qu'elle marche « un mètre derrière » son amoureux, qui a « l'air dégouté d'un roi » amplifie, voire dénonce implicitement en la rendant visible, l'iniquité de la relation. Loin d'apprendre de ses erreurs passées, Bélinda reproduit exactement la même situation avec le héros à la fin du chapitre : « L'après-midi, promenade sous les palmiers, au bord de l'océan. Je marchais un mètre derrière lui, bien contente, en robe de soie. [...] Il me traînait dans son sillage comme un roi sa reine, lui en complet blanc et canotier, les épaules roulantes et le cigare cubain, je fondais en route rien

que de le regarder » (p. 113). Cette phrase, littéralement copiée sur la précédente, crée un effet comique qui montre combien Bélinda se laisse facilement avoir par les hommes dont elle tombe amoureuse.

Nous croyons qu'en parodiant ainsi les romans d'amour, l'auteur critique également les stéréotypes sexuels. En effet, selon Nancy Huston, les romans à l'eau de rose font partie de la littérature érotique, dont elle a vivement critiqué le caractère sexiste. D'après elle,

[c]ette littérature, très variée quant à sa qualité et quant au public visé, a néanmoins une constante : la représentation des femmes soumises à leur propre sexualité et à celle des hommes. Ainsi définie, elle comprend non seulement les romans érotiques ou pornographiques à proprement parler, mais également – ce qui pourrait sembler à première vue surprenant – les romans sentimentaux, dits à l'eau de rose³⁹.

Huston justifie ce rapprochement de plusieurs façons. Tout d'abord, dans les romans sentimentaux, tout comme dans la littérature érotique, le héros « toujours éminemment phallique⁴⁰ », possède un grand pouvoir sur la femme, qui se trouve désemparée devant lui :

Il peut lire dans ses pensées, et deviner ainsi son être profond qui est « féminin », c'est-à-dire sensuel et désireux de soumission. Dès lors, on peut s'attendre que les coups et les baisers soient interchangeable, les deux signifiant à égalité l'amour de l'homme pour la femme *et* [l'auteure souligne] son pouvoir sur elle; dans chaque roman à l'eau de rose il y a un passage dans lequel cette équivalence est formulée de manière explicite⁴¹.

Ensuite, « les femmes sont présentées comme entièrement préoccupées par ce que les hommes pensent d'elles; obsédées de savoir si elles pourront maintenir en éveil le désir masculin⁴² ». Ce trait, typique de la littérature érotique, « est particulièrement patent dans les romans à l'eau de rose où, à partir du moment où l'héroïne se rend compte qu'elle est amoureuse, elle devient distraite et maladroite, incapable de se concentrer sur quoi que ce soit en dehors du héros et des variations de son attention pour elle⁴³ ». Également, aussi bien dans

³⁹ Nancy Huston, *Mosaïque de la pornographie*, Paris, Denoël/Gonthier, 1982, p. 29.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 96.

⁴¹ *Ibid.*, p. 98.

⁴² *Ibid.*, p. 99.

⁴³ *Ibid.*, p. 99.

les romans sentimentaux que dans la littérature érotique, l'héroïne est souvent orpheline, ce qui la rend vulnérable et plus facilement influençable par les hommes.

Nous l'avons vu, Bélinda répond à plusieurs de ces caractéristiques. Elle est entièrement soumise aux hommes qu'elle aime et qui la contrôlent comme un pantin; elle se laisse violenter avec complaisance par eux; toute son attention est centrée sur la satisfaction de leurs désirs et enfin, elle est orpheline. En reprenant les éléments propres aux romans d'amour et en les présentant de façon parodique, Sébastien Japrisot contribue à critiquer la représentation des rapports hommes/femmes faite dans ce genre littéraire. On peut donc lire le témoignage de Bélinda comme une satire parodique, puisque l'auteur critique des conventions sociales (satire) à l'aide de la parodie. La cible visée est hors du texte, mais il utilise « la parodie en tant que dispositif structurel pour réaliser son but correctif⁴⁴ ». Selon Linda Hutcheon,

[I]à où s'entrelacent la parodie et la satire, et où habituellement se fait valoir aussi l'ironie, on aboutit à une reconnaissance de l'intention « dégonflante » de l'auteur par rapport aux plans littéraires *et* sociales. Dans le cas de l'éthos parodique respectueux, l'entrelacement des cercles peut signifier une dette, voire une déférence envers le texte parodié et ses valeurs, la « cible » étant au premier plan au lieu d'être à l'arrière-plan de l'œuvre. Si l'éthos se donne comme contestataire, le chevauchement de la parodie sur la satire mène plutôt à un défi ou à une provocation cynique⁴⁵.

Nous croyons que le chapitre de la prostituée appartient plutôt au deuxième cas, tant nous semble grande la volonté de tourner en ridicule les romans à l'eau de rose et leurs stéréotypes sexistes. Mais nous aurons à revenir sur l'indétermination interprétative un peu plus loin.

2.6.3 Caroline

Comme nous l'avons mentionné, le chapitre de Caroline correspond à plusieurs égards aux stéréotypes sur le viol. Cependant, force est de constater qu'il se dégage une bonne dose d'humour de son témoignage, principalement en raison des nombreuses exagérations

⁴⁴ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 148.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 148.

présentes tout au long du chapitre. L'hyperbole étant l'un des principaux supports de l'ironie, on peut émettre l'hypothèse que les amplifications servent à critiquer les idées reçues sur le viol.

En effet, alors que la rumeur se répand que Caroline est séquestrée dans sa propre maison par un agresseur sexuel, la ville en entier s'assemble devant chez elle pour assister au spectacle. Les badauds se délectent avec plaisir de son malheur. Leur voyeurisme va jusqu'à se transformer littéralement en fête foraine. La maîtresse d'école raconte :

Je les entendais. Ils riaient, ils s'interpellaient comme au spectacle. Ils avaient amené un accordéon, ensuite un orgue de barbarie. L'avenue était pleine. On avait dû les parquer comme des bêtes malfaisantes dans un réseau de barrières. C'était à croire qu'ils étaient tous devant moi, toute la ville, les hommes, les femmes, les enfants, les vieillards et les chiens. Les baigneurs qui revenaient de la plage s'agglutinaient là, en maillot. On vendait des frites et des glaces (p. 192).

Cette situation inusitée montre de façon hyperbolique, dans une escalade délirante, la perversité d'une société qui aime observer la souffrance d'autrui. Aucune compassion n'est éprouvée pour Caroline, qui voit « la populace devant chez [elle], sa kermesse débordant des barrières, [...] son soulagement que le spectacle continuât » (p. 201).

À la suite de cette séquestration, Caroline est ostracisée par la population :

Pour le reste, ces longues heures où j'avais été enfermée avec lui, j'appris qu'il n'y a pas de limite à la bassesse des gens. D'abord, on me plaignit. Ensuite, on se moqua. Jamais on ne voulut me croire. Pire encore, quand on ne sut plus qui le premier avait raconté quoi, on attribua l'origine de toutes les calomnies à mes propres confidences. Sous le couvert de m'inciter à plus de discrétion, un flot de lettres anonymes me révéla à quels moments précis d'une orgie sans fin j'avais été violée, battue, sodomisée ou réduite à complaisance, dans quelle pièce existante ou non de la maison et dans quelle posture invraisemblable ma sensualité exacerbée par le veuvage avait trouvé son compte. Et puis, d'autres lettres arrivèrent, celles des parents de mes élèves, pour m'informer qu'à leur grand regret mais c'était la guerre, etc. J'eus beau protester, clamer mon indignation, mon assistante elle-même ne revint pas. Je n'avais plus qu'à vendre les murs, les meubles, et à quitter le pays (p. 206).

Toute la culpabilité est reportée sur Caroline, qui est maintenant considérée comme une femme de petite vertu sur qui les gens rapportent les pires ragots.

Ces exagérations sur le voyeurisme et la méchanceté de la population semblent être une critique de l'attitude de la société face à une victime de viol. Il est difficile de ne pas percevoir comme ironique le fait qu'une scène de crime se transforme en kermesse, tout comme le fait que Caroline se voit marginalisée pour un viol qui, il faut se le rappeler, n'a pas réellement eu lieu. Les stéréotypes qui font des victimes de viol des dévergondées qui ont voulu leur agression sont amplifiés au point tel que Caroline n'a d'autre choix que de « quitter le pays » pour fuir le mépris dont elle fait l'objet. L'auteur semble connaître ces stéréotypes et jouer avec eux pour en montrer l'arbitraire et la cruauté.

2.6.4 Frou-Frou

Le chapitre réservé à Frou-Frou, la star de cinéma, est très certainement celui où l'ironie est la plus flagrante. Sébastien Japrisot étant scénariste de film, on peut supposer qu'il connaît bien l'industrie cinématographique et ses rouages, sur lesquels il peut poser un regard critique. Vu sous cet éclairage, le témoignage de l'actrice apparaît comme une satire du monde du cinéma et du rôle qu'il réserve aux femmes.

Tout d'abord, en ce qui concerne le contrôle que Jicks, l'agent de Frou-Frou, exerce sur sa protégée, l'actrice raconte: « Dans mon contrat, il a mis soixante-dix-sept pages pour énumérer ce qui m'était interdit sans son accord, du mariage, à différentes marques de cure-dents. Quand l'envie me prenait de me faire plaisir dans mon lit, il aurait fallu que je lui demande la permission » (p. 211). L'emprise des producteurs de films sur les actrices est tournée en dérision par le fait que Jicks influence des aspects de la vie de Frou-Frou aussi futiles et non pertinents que des marques de cure-dents et qu'il veut contrôler sa sexualité au point de lui interdire la masturbation. Son emprise sur elle ne s'arrête pas là. Il interdit à la star « de parler d'[elle] autrement qu'à la troisième personne » (p. 218), sans doute pour bien signifier son statut d'objet. Et, comble de l'absurde, Jicks exige de Frou-Frou qu'elle cesse de vieillir, c'est pourquoi « cela faisait trois ans qu'[elle] restai[t] bloquée à vingt et un » (p. 255). Le caractère irréaliste de la jeunesse éternelle demandée aux actrices est bien mis en évidence.

Ensuite, l'exploitation dont Frou-Frou fait l'objet, et plus particulièrement l'objectification sexuelle dont elle est victime, est présentée d'une façon ironique au moyen

de l'exagération. Nous l'avons dit, Frou-Frou s'est fait connaître par des films qui fétichisent son corps et qui portent le nom d'une partie de son anatomie. Ses grands succès sont « *Lips* » (p. 183), « *Legs* » (p. 183), « *Neck* » (p. 185), « *Eyes* » (p. 219) et « *Elbow* » (p. 372). Le morcellement du corps de l'actrice ne pourrait être présenté de façon plus claire et absurde. Un film qui s'appelle « *Elbow* » n'a aucun sens. La parcellisation de son corps est amplifiée par une autre scène : « Ils font des brainstormings dans le grand salon pour trouver le titre [du nouveau film]. [...] Ils déchirent tout [son] corps en petits papiers, ils les balancent dans le calot du maître d'équipage, et qu'est-ce qui en sort? *Lips* » (p. 258). Frou-Frou se retrouve donc, de façon métaphorique, découpée en tranches. L'image est particulièrement saisissante. Une fois le mot *Lips* pigé, l'actrice sait qu'

avec un titre pareil, le gratte-papier qu'ils vont engager, ils vont le payer au nombre de baisers que je peux donner en quatre-vingts minutes. Tu commences par Milland, Carradine, Rathbone, Bickford, Peter Lorre et Boris Karloff, tu te fais la statue de Kali pour qu'elle crache ses perles, et puis tout le village de figurants indiens qui t'ont recueillie quand tu es sortie de l'avion en flammes, y compris la prêtresse qui a des mœurs bizarres, et tu finis par rouler des patins aux crocodiles (p. 258).

Dans cet extrait, l'auteur se moque à la fois de la pauvreté des scénarios de certains films, qui s'articulent autour de quelques clichés, et de la place ménagée aux femmes dans cette industrie. Le rôle que tient Frou-Frou dans *Lips* est uniquement celui d'utiliser son corps, ici ses lèvres, pour faire vendre. Ses talents pour la comédie n'ont aucune importance. Tout ce qu'on lui demande, c'est de s'exhiber. Par ailleurs, elle affirme ne rien comprendre à ce qu'elle dit à l'écran. Comme elle ne parle pas anglais, elle lit ses répliques en phonétique (p. 219), ce qui montre bien combien les propos du scénario n'influencent pas réellement la production d'une œuvre cinématographique.

Le flagrant manque d'originalité des films est renforcé par le fait que tous ont pour leitmotiv que la protagoniste agit « pour nourrir son gosse » (p. 210, 212, 214, 228, 243, 257, 269). En effet, dans presque tous les longs métrages cités par Frou-Frou, l'actrice se fait abandonner par le père de son enfant et le reste de l'histoire raconte les difficultés qu'elle doit affronter pour assurer à celui-ci un bel avenir. Selon Véronique Desnain, « the irony of Frou-

Frou's repetitive scenarii mocks [...] the notion of what constitutes the female role⁴⁶ », dans ce cas-ci, qu'une femme ne peut agir qu'à la condition de se sacrifier pour ses enfants. Ce stéréotype de la femme entièrement dévouée à sa progéniture est encore davantage mis en évidence par une discussion sur le titre d'un film oublié. On se demande si le titre est « *Pour son gosse* » (p. 234), « *Le Calvaire d'une mère* » (p. 233), « *La Femme abandonnée* » (p. 233) ou « *La Mère abandonnée* » (p. 233), pour finalement en venir à la conclusion que « la mère, la femme c'est pareil! » (p. 205) Dans le contexte, cette affirmation peut être vue comme une dénonciation des rôles figés, en particulier celui de la femme réduite à son rôle maternel.

En outre, Frou-Frou utilise une sorte d'ironie particulière, une ironie dirigée contre soi. Celles qui ont recours à l'auto-ironie « s'évaluent sévèrement et adoptent une attitude automutilatrice; ces "je" scrutent leurs moindres défauts et se servent de l'ironie pour transmettre leur tyrannique lucidité⁴⁷ ».

C'est le cas de Frou-Frou, qui ne se ménage en rien. Par exemple, elle nous dit « en tant qu'actrice, je suis nulle [...]. Je crie après tout le monde. Je piétine mes lunettes » (p. 209). La vedette se moque ici de ses piètres talents de comédienne et de son comportement de diva. L'expression, « je suis nulle » est d'ailleurs répétée à plusieurs reprises. Elle affirme : « comme danseuse, je suis nulle » (p. 211), « question personnalité, je suis nulle » (p. 213), « question langues, je suis nulle » (p. 215), « question mécanique, je suis nulle » (p. 217), etc. Si elle nous raconte « tout ça c'est pour [nous] dire la merde [que ses films] pouvaient être » (p. 211).

Selon Marie-Martine, cet « humour permanent contre soi » (p. 426) dans le témoignage de Frou-Frou ne doit pas être pris à la légère, car il finit « par révéler plus qu'il ne cache » (p. 426). L'auto-ironie montre que la star ne se leurre pas sur sa situation. Elle est consciente de son manque de talent et sait qu'elle est célèbre uniquement en raison de sa beauté. Cette prise de conscience est en fait une force :

⁴⁶ Véronique Desnain, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁷ Lucie Joubert, *op. cit.*, p. 46.

L'auto-ironie constitue [...] un indice de santé. Les narratrices qui recourent à l'auto-ironie semblent se dire : « Comment ai-je pu tomber si bas? » [...] À la fois constat d'une incongruité et appel au changement, l'ironie sur soi [...] reste empreinte d'une empathie, quelquefois désillusionnée, pour le sujet (elles-mêmes) dont elles se moquent⁴⁸.

Le fait que Frou-Frou puisse rire des ses propres travers montre qu'elle est assez intelligente et lucide pour mettre les choses en perspective. Grâce à l'auto-ironie, elle s'attaque aux fonctions convenues qu'elle remplit, se moque du rôle qui lui est dévolu et montre la difficulté des femmes à trouver leur place dans l'industrie du cinéma.

Nous voyons donc que l'ironie présente dans *La passion des femmes* jette un tout autre éclairage sur notre façon d'interpréter le roman. Caractérisée par l'ambiguïté et par son caractère indirect, l'ironie donne un deuxième sens au récit et nous oblige à revoir notre façon de percevoir les stéréotypes sexuels mis en scène. Hyperboles, répétitions et auto-ironie sont des procédés ironiques utilisés tout au long du roman pour tourner en dérision les idées reçues sur les rapports hommes/femmes. Dès le premier chapitre, Emma ironise à propos de son mari pour critiquer son comportement, affirmant dans le même mouvement sa supériorité sur celui-ci. Ensuite, le témoignage de Bélinda semble être une parodie des romans sentimentaux, connus pour véhiculer une image stéréotypée des rapports de sexe. En tournant en ridicule ce type de littérature, Japrisot fait donc une satire de l'idéologie sexiste qui y est transmise. Puis, le récit de Caroline, par ses nombreuses hyperboles, critique l'attitude de la société face aux victimes de viol. La population se délecte du malheur de la maîtresse d'école au point d'en faire un événement festif et reporte sur la victime l'entière culpabilité de l'agression. Caroline doit s'enfuir à l'autre bout de la terre comme une criminelle. Finalement, le chapitre de Frou-Frou apparaît comme une critique virulente du monde du cinéma. L'auteur semble se moquer à la fois de la piètre qualité de certains films et du sort réservé aux actrices.

Nous avons abordé les extraits qui nous apparaissaient comme les plus éminemment ironiques, mais l'ensemble du récit nous semble empreint de ce procédé littéraire. Toutefois,

⁴⁸ *Ibid.*, p. 51.

comme nous l'avons dit, l'ironie est difficile à décoder et nous ne pouvons être entièrement convaincus des réelles intentions de Sébastien Japrisot. Le sexe de l'auteur vient encore davantage compliquer les choses, comme nous le verrons maintenant.

2.7 L'ironie et « le parti pris chromosomique »

Nous l'avons dit, il faut parfois connaître l'auteur du roman pour être en mesure de décoder efficacement l'ironie : son sexe entre en ligne de compte dans la façon dont va être interprété ce procédé. Comme l'affirme Lucie Joubert :

Quand on traite de l'ironie, aux traditionnelles questions narratologiques « Qui voit? » et « Qui parle? » il faut ajouter « Qui ironise? » Il importe, en effet, de tenir compte du producteur d'ironie, et, plus encore, de son sexe. L'ironie au féminin sera dès lors *chromosomique*, c'est-à-dire décodée en fonction du sexe de l'auteure, un élément paratextuel qui influence le public et est d'une pertinence thématique décisive⁴⁹.

En effet, la lecture obéit à un parti pris qui découle de la conviction que les hommes et les femmes ont une façon différente de voir le monde, une vision « engendrée par la similitude des expériences [...] comme membres d'une même "communauté"⁵⁰ » masculine ou féminine. Le pacte de lecture conclu avec le lecteur tient compte de la spécificité masculine ou féminine de l'ironiste et la réception du texte sera influencée par cet élément.

Ce pacte de lecture demande de faire une mise au point sur les enjeux narratologiques du texte. Les théoriciens s'entendent pour faire une différence entre l'auteur concret, à savoir la personne réelle qui a écrit le texte, et l'auteur abstrait, aussi appelé implicite, qui est la projection de l'auteur dans le récit et le producteur de la diégèse proposée au lecteur. Ainsi, dans un texte ironique, c'est à travers le narrateur que l'auteur du texte exprime sa vision du monde : « le narrateur mis en scène par l'auteure concrète est une instance filtrée en quelque sorte par l'auteure abstraite, qui lui permet de toucher le lecteur⁵¹ ». Le lien qui unit l'auteur au narrateur crée des moments de « coïncidences narratologiques⁵² », qui « existent en très

⁴⁹ Lucie Joubert, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 41.

⁵¹ *Ibid.*, p. 42.

⁵² *Ibid.*, p. 42.

grand nombre dans un texte ironique. L'ironiste, par son rôle d'émetteur d'ironie, est tantôt assimilé à l'auteur tantôt au narrateur⁵³ ». Selon Joubert, un auteur qui décide de faire parler au « je » un personnage du même sexe que lui facilite « l'osmose auteure-narratrice⁵⁴ ».

Dans *La passion des femmes*, l'auteur est un homme, mais ses personnages, les narratrices, sont des femmes. Ce choix pose problème pour décoder la provenance et la signification de l'ironie. La question est d'autant plus problématique qu'à plusieurs reprises les femmes critiquent le comportement des hommes et les stéréotypes qu'ils entretiennent à leur égard. Voyons quelques exemples.

Dans le premier chapitre, Emma, la jeune mariée, prend plaisir à épier le héros lors de ses ébats sexuels avec une autre femme. Elle affirme alors : « On prétend les femmes peu sensibles à un tel spectacle. Vous le savez comme moi, c'est sûrement un homme qui a dit ça » (p. 53). Ensuite, dans son témoignage, Frou-Frou se moque des hommes, qui sont à son avis tous des voyeurs : « N'empêche que les hommes sont des obsédés. Même une grognasse dont mon grand-père n'aurait pas voulu, et c'était pourtant quelqu'un à draguer une poêle à frire, il faut qu'ils voient son joufflu, c'est plus fort qu'eux, c'est leur nature. Je n'en ai d'ailleurs jamais voulu à Frédéric pour cette aberration mentale » (p. 251). Puis, Esméralda, une passagère du Pandora, dit au héros : « vous êtes comme la très grande partie des hommes, un enfant retardé, regardeur et [...] *misogyne*! [l'auteur souligne] » (p. 311).

Suivant Lucie Joubert, le sexe de l'auteur a une incidence importante sur la manière dont de telles attaques vont être interprétées. Est-ce l'auteur, un homme, qui ironise, ou les narratrices, des femmes? Quel sens donner à cette ironie? L'auteur critique-t-il réellement le comportement de certains hommes, ou au contraire, se moque-t-il des femmes qui expriment de telles pensées? Dans la citation d'Esméralda, nous retrouvons l'utilisation de l'italique, parfois utilisé comme marqueur d'ironie, ce qui pourrait signifier que l'auteur se moque des propos tenus par la passagère du Pandora. Dans le contexte du roman, il est très difficile d'interpréter la signification et la provenance de l'ironie puisque l'auteur joue volontairement de la confusion suscitée par l'utilisation de narratrices. Le chapitre III, où nous aborderons la

⁵³ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 43.

question du « travestissement narratif », procédé qui consiste pour un homme à faire parler au « je » des protagonistes féminines, nous aidera à répondre aux questions liées à une telle pratique. Toutefois, une chose est certaine, ce jeu ambigu (un homme qui fait parler une femme qui critique les hommes), par sa complexité même, bouscule les idées reçues sur le genre.

2.8 Conclusion

Comme nous l'avons montré, certains éléments du roman *La passion des femmes* appartiennent au modèle postmoderne, qui fait éclater le système sexe/genre. Le modèle postmoderne considère illégitime d'attribuer des valeurs intrinsèques au genre, ou même au sexe. Cette façon de voir les choses autorise de nombreuses possibilités identitaires en brouillant la frontière entre les genres.

En premier lieu, l'idée de Butler selon laquelle le genre est une performance apprise et imposée socialement, et mise en scène à travers divers actes corporels, pratique que Marc Préjean appelle le « marquage », est abondamment représentée dans *La passion des femmes*. Tout d'abord, les prostituées du récit portent des vêtements qui servent à souligner leur féminité et leurs attributs sexuels. Elles misent aussi sur différents accessoires, maquillage et parures pour se faire belles. Lorsqu'elles revêtent leurs robes du soir, elles se voient métamorphosées en ravissantes beautés pour le bon plaisir de leurs clients, montrant du même coup la fonction sociale de leur habillement. De plus, elles modifient leur identité de façon encore plus dramatique en s'inventant de nouveaux noms, en modifiant leur accent et même en changeant de couleur de peau. Grâce à ces pratiques corporelles, les prostituées peuvent aisément transformer leur identité, même des éléments à première vue immuables, comme l'origine ethnique. Puis, Caroline se crée un *alter ego* qui correspond à l'image chaste que les gens attendent d'une personne de son sexe et de son statut social. Lorsqu'elle se retrouve seule, elle abandonne cette mise en scène. Ensuite, Frou-Frou, qui est une célébrité, se voit contrainte de jouer un rôle en permanence pour plaire à son public. L'image qu'elle projette ne correspond pas à sa véritable personnalité. C'est uniquement loin de la frénésie médiatique qu'elle peut cesser cette comédie et être elle-même. La notion de costume est également présente tout au long du roman. La robe de mariée d'Emma, le kimono de Yoko,

les vêtements, tantôt féminins tantôt masculins, de Toledo et le déguisement du héros transforment le corps des protagonistes afin de les rendre conformes (ou non) à leur sexe et à leur situation sociale. Nous voyons donc que les divers actes corporels, tels que les vêtements, les accessoires, les coiffures, la manière de se comporter en public, etc., utilisés par les personnages jouent un rôle important dans le façonnement de leur identité, qui apparaît comme étant socialement imposée, susceptible de transformation.

En deuxième lieu, la subversion du genre policier, dans *La passion des femmes*, a également un impact sur la subversion du genre sexuel. Tout d'abord, l'écart déontologique que l'on retrouve dans le roman en la personne de Malignaud montre que les stéréotypes sont trompeurs et qu'on ne peut s'y fier pour juger une personne. En effet, Malignaud est un policier reconnu pour le dévouement dont il fait preuve dans l'exercice de ses fonctions et il est respecté par ses concitoyens pour sa bravoure. Toutefois, cet homme, en apparence irréprochable, est le véritable meurtrier. L'opinion que les gens avaient à propos d'un homme de sa stature les a induits en erreur. De plus, le meurtre dont Malignaud est l'auteur montre le danger de cantonner les personnes dans des rôles figés. Le policier a assassiné Pauline car celle-ci ne correspondant pas, comme il le croyait, à sa définition de la femme idéale. En la tuant, il punit la jeune femme d'avoir dévié de la norme et cherche à préserver l'illusion qu'il s'était créée sur sa véritable « nature ». On retrouve également les écarts génériques, qui se jouent des rôles du roman policier, mais aussi de la narration. Dans *La passion des femmes*, presque tous les personnages jouent plusieurs rôles à la fois (victime, coupable, enquêteur et témoins/suspects). Le fait que des rôles en apparence aussi éloignés et étanches que le sont ceux du roman policier puissent se confondre montre qu'il est difficile de classer de façon binaire l'humanité. Les catégories hommes/femmes, en apparence cloisonnées, sont, à l'instar des rôles du roman policier, plus proches qu'elles ne le paraissent. En outre, la réalité est présentée comme étant une question d'interprétation personnelle. Les témoignages se contredisent et aucune solution logique à l'enquête n'est présentée. Dans un tel contexte, des normes fixes telles que les normes de genre sont difficilement défendables puisque chaque personne à une manière bien à elle de comprendre le monde qui l'entoure. L'identité et la réalité sont en constante mutation.

Enfin, l'ironie perceptible dans l'ensemble du roman nous amène à interpréter de manière critique les stéréotypes mis en scène. Ceux-ci, présentés de façon hyperbolique, sont tournés en dérision par l'auteur, apportant au texte une dimension ludique qui le rapproche du modèle postmoderne. Toutefois, comme l'auteur est un homme, il nous reste à nous questionner sur la provenance et la signification de cette ironie. Dans le prochain chapitre, nous nous pencherons sur les questions soulevées par l'utilisation de narratrices féminines par un homme.

CHAPITRE III

AUTORITÉ DISCURSIVE ET « TRAVESTISSEMENT NARRATIF »

Dans *La passion des femmes*, les personnages féminins occupent un rôle central puisque ce sont eux qui assument la majeure partie de la narration du récit. En prenant la parole, elles contrôlent l'histoire et affirment leur subjectivité. Cependant, l'apparent pouvoir qui leur est conféré de cette manière est ambigu en raison du fait que l'auteur du roman est un homme, de sorte qu'il s'agit de voix féminines contrefaites, médiatisées par une conscience masculine. Le dernier chapitre de notre mémoire sera donc consacré aux théories relevant de la narratologie féministe, qui nous permettront d'analyser l'utilisation de voix féminines par Sébastien Japrisot.

En premier lieu, l'ouvrage de Susan Sniader Lanser, *Fictions of Authority : Women Writers and Narrative Voice*, qui a pour objet l'autorité narrative féminine, nous aidera à comprendre les enjeux associés au pouvoir discursif des femmes. Grâce à cette étude, nous serons en mesure d'étudier la position des personnages féminins du roman, qui essaient d'asseoir l'autorité de leur témoignage, mais qui verront leur quête de pouvoir discursif échouer en raison de leur statut social et de leur sexe. La position énonciative de l'avocate Marie-Martine sera particulièrement intéressante pour analyser cette question : comme c'est elle qui a rassemblé les témoignages qui composent le roman, elle semble détenir le pouvoir narratif. Cependant, son prétendu contrôle sur l'histoire est également un leurre. En effet, dans un revirement final, nous apprenons que l'ensemble du roman a été inventé de toutes pièces par un scénariste.

Cette fin inattendue nous mènera à étudier le « travestissement narratif », c'est-à-dire l'emploi de « je » féminins par un auteur masculin et les valeurs que sous-tendent une telle pratique. Les études de Madeleine Kahn et de Lori Saint-Martin nous aideront à saisir les motifs de cette stratégie discursive et éclaireront les répercussions de ce mode de narration sur la représentation des identités sexuelles. Nous verrons que le travestissement narratif permet à Sébastien Japrisot de détourner le discours des narratrices pour leur faire tenir des propos réducteurs à l'égard de leur sexe et vanter les mérites de l'homme; l'auteur peut ainsi

exprimer des sentiments de vulnérabilité sans risquer d'être associé à la faiblesse de ses personnages féminins. Cependant, en prêtant sa voix aux femmes, l'auteur montre que la frontière entre les genres peut être traversée et donc, que la binarité hommes/femmes est une construction sociale. C'est également l'occasion pour Sébastien Japrisot d'exposer des subjectivités féminines et de faire preuve d'empathie pour ses narratrices. Au terme de notre analyse, nous en arriverons à mieux comprendre les enjeux du pouvoir et d'autorité liés à la représentation des genres dans le roman, et à mettre en lumière une pratique narrative qui à la fois repose sur les stéréotypes et les remet en cause.

3.1 L'autorité discursive

Dans *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Lanser s'est intéressée à la construction de l'autorité narrative féminine. Par autorité narrative, elle entend « the intellectual credibility, ideological validity, and aesthetic value claimed or conferred upon a work, author, narrator, character or textual practice¹ ». Garante du récit et de son sens, l'autorité narrative, en contexte de fiction, renvoie essentiellement à une question d'adhésion et de crédibilité : peut-on se fier au narrateur? Selon la théoricienne, toute voix narrative s'inscrit dans un contexte de pouvoir qui dépend de plusieurs facteurs :

I maintain that both narrative structures and women's writing are determined not by essential properties or isolated aesthetic imperatives but by complex and changing conventions that are themselves produced in and by relations of power that implicate writer, reader, and text. In modern Western societies during the centuries of « print culture » with which I am concerned, these constituents of power must include, at very least, race, gender, class, nationality, education, sexuality and marital status, interacting with and within a given social formation².

Ainsi, les narrateurs, en raison de leur race, leur sexe ou leur position sociale, se voient conférer un pouvoir narratif plus ou moins grand. Lanser propose également que, dans la construction de l'autorité textuelle, deux aspects de la narration sont particulièrement importants :

¹ Susan Sniader Lanser, *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, New York, Cornell University Press, 1992, p. 6.

² *Ibid.*, p. 5-6.

The first is the distinction between private voice (narration directed toward a narratee who is a fictional character) and public voice (narration directed toward a narratee « outside » the fiction who is analogous to the historical reader). The second is the distinction between narrative situations that do and those that do not permit narrative self-reference, by which I mean explicit attention to the act of narration itself³.

La voix publique et la voix privée possèdent respectivement un mode de narration qui leur est propre : la voix auctoriale (publique) et la voix personnelle (privée). Ces différents modes de narration s'accompagnent d'un ensemble de dispositions techniques et d'une forme particulière de conscience narrative qui entraîne à son tour des pouvoirs, des dangers, des interdictions et des possibilités.

Selon Lanser, c'est la voix auctoriale qui possède la plus grande autorité textuelle. Ce type de narration est hétérodiégétique, public et autoréflexif. Le narrateur s'engage dans des actions extrareprésentationnelles telles que des réflexions, des commentaires ou des jugements sur le monde extérieur à la diégèse. Il s'arrogue des pouvoirs et de vastes connaissances sur le monde. Cette situation narrative confère à celui qui l'utilise légitimité et autorité et tend à instaurer dans l'esprit du lecteur une homologie entre auteur et narrateur.

Au contraire, la voix personnelle est homodiégétique et suppose une narration à la première personne. Ce type de voix ne possède pas les mêmes privilèges et pouvoirs discursifs que la voix auctoriale. Alors que la voix auctoriale revendique les pouvoirs que lui confère un certain savoir sur le monde, la voix personnelle raconte, plus modestement, sa propre histoire. Cependant, ce type de voix entraîne une libération de l'instance féminine : en utilisant la voix personnelle, la narratrice ne se cache plus derrière la neutralité de la voix auctoriale, qui passe souvent pour masculine en raison de l'association tenace entre masculin et générique. La narratrice qui dit « je » impose son individualité et féminise subtilement l'autorité discursive.

³ *Ibid.*, p. 15.

3.1.1 Les narratrices et la quête d'autorité discursive

Mis à part l'introduction et la conclusion, narrées à la troisième personne, l'ensemble du roman *La passion des femmes* se raconte à la première personne. Les narratrices prennent tour à tour la parole pour raconter, de leur point de vue, l'épisode de leur vie où elles ont rencontré le héros. Le mode de narration utilisé est donc celui de la voix personnelle, qui confère, selon Lanser, moins d'autorité au narrateur. Toutefois, l'utilisation de la voix personnelle offre aussi des avantages. Ce sont les narratrices, des femmes, qui détiennent le pouvoir presque exclusif de la narration du roman; ce sont leurs voix qui en constituent la trame narrative. Par conséquent, c'est leur vision subjective qui détermine la façon dont les événements sont présentés et la manière dont le héros est décrit. En effet, bien que celui-ci soit le personnage central du récit, il ne prend pas la parole pour donner son point de vue. Les seuls moments où la narration est focalisée sur lui sont l'introduction du roman et une partie de la conclusion. Toutefois, comme il est alors en train d'agoniser sur une plage, son discours est vague et incohérent. On peut donc dire qu'il n'existe réellement qu'à travers les descriptions que font de lui les narratrices. Le fait qu'il ait un nom différent dans chaque chapitre amplifie encore davantage l'idée qu'il n'est qu'une projection dans le récit de ses amantes. Il devient un « héros multiple et contradictoire » (quatrième de couverture), difficile à cerner. Selon Martin Hurcombe, il est en quelque sorte prisonnier du discours de ses compagnes et « the sense of entrapment [...] finds its comic expression in the repeated shooting of the male protagonist⁴ ».

L'importance d'être en mesure de narrer sa propre histoire est d'ailleurs suggérée par la grand-mère du héros, qui affirme qu'une personne qui peut « raconter toutes les histoires qu'[elle] veut [...] ne sera jamais l'esclave de personne! » (p. 364) Le recours à la voix personnelle apparaît donc comme une force, et non une faiblesse; elle confère aux narratrices un certain pouvoir et permet, comme l'affirme Lanser, de féminiser l'autorité discursive.

⁴ Martin Hurcombe, « Conflicting Testimonies : Dialogic Oppositions in Japrisot's Suspense Novels », dans Martin Hurcombe et Simon Kemp (dir. publ.), *Sébastien Japrisot : The Art of Crime*, New York, Rodopi, 2009, p. 41.

D'autre part, la question de l'autorité narrative occupe une place centrale dans le roman. En effet, les narratrices ne se contentent pas de raconter leur propre histoire; elles livrent un témoignage qui sera soumis à un jury. Elles cherchent donc à rendre leur discours porteur d'autorité afin d'influencer les jurés. Du coup, elles se retrouvent ainsi en compétition entre elles afin que leur version des faits l'emporte. Des commentaires comme « voilà, tout ce que j'avais à dire, je l'ai dit. Tout ce que j'ai dit, je l'ai vu et entendu. Libre à vous de ne pas me croire et de préférer les élucubrations de l'autre déboussolée » (p. 149), qui parsèment le récit, montrent la bataille que se livrent les narratrices pour que leur témoignage soit celui qui soit cru et entendu. Le fait de témoigner ainsi fait donc de ces femmes des rivales et des ennemies entre elles. De plus, le contexte discursif – témoigner devant la cour – contraint leur parole : elles ne racontent pas librement.

Dans *Conflicting Testimonies : Dialogic Oppositions in Japrisot's Suspense Novels*, Martin Hurcombe a mis en lumière les enjeux liés au pouvoir discursif dans les romans de Japrisot. Selon lui,

Japrisot's novels are structured around a dialogic battle between competing voices [...]. Japrisot's protagonists often find themselves in a battle not only to reconstruct the crime in the narrative form, but to assert the authority of their version of events over those figures that carry greater social authority. These protagonists, who are by and large socially marginalized figures, realize that the laying-down of fact, and therefore the truth concerning the crime, is a linguistic exercise that depends upon the authority of the speaker⁵.

Les obstacles que doivent surmonter les héroïnes de Japrisot prennent donc la forme d'une lutte pour obtenir le pouvoir discursif face à des opposants qui tentent de discréditer leur version des faits. Les narratrices de *La passion des femmes* doivent se battre pour imposer leur histoire, non seulement entre elles-mêmes, mais également devant la cour, qui doit juger de la véracité de leur discours, et contre Malignaud, qui propose une tout autre version du crime commis par le héros.

Leur quête d'autorité discursive est toutefois un échec. Les témoignages des narratrices ne sont même pas soumis au jury car ils sont jugés d'emblée « irrecevables » (p. 428). La

⁵ Martin Hurcombe, « *Conflicting Testimonies : Dialogic Oppositions in Japrisot's Suspense Novels* », *op. cit.*, p. 29.

raison de cette décision n'est pas mentionnée par le juge, mais on peut fortement soupçonner que c'est en raison de leur sexe et de leur classe sociale, ou encore à cause de leur étroite relation avec le héros, que les récits des narratrices sont écartés. Comme l'affirme Martin Hurcombe, les héroïnes de Japrisot sont marginalisées et doivent affronter des voix plus autoritaires que la leur. On souligne à plusieurs reprises que toutes n'ont pas la même crédibilité. Par exemple, Emma refuse de dénoncer son mari car « [elle] passerai[t] pour une petite hystérique, c'est tout » (p. 58). Ensuite, Marie-Martine réussit à trouver deux témoins qui connaissaient la vérité à propos du meurtre commis par Malignaud : Michou, une prostituée, et un soldat. Ils refusent tous les deux de témoigner car ils savent qu'ils ne feront pas le poids devant un policier de l'envergure de Malignaud. « Qui on aurait cru?... Une pute? », dit Michou pour expliquer son silence, et « qui on aurait cru, le sous-off ou moi? » (p. 439), se justifie le soldat. Ces commentaires montrent, comme l'affirme Lanser, que l'autorité discursive dépend en grande partie de la position sociale de la personne qui parle. Une prostituée et un simple soldat ne sont pas des gens socialement investis d'une grande autorité, pas plus que les narratrices, des jeunes femmes qui proviennent de milieux modestes.

Nous voyons donc que les narratrices, bien qu'en apparence privilégiées par le pouvoir narratif qui leur est conféré, ne détiennent en réalité que peu d'autorité puisque leurs témoignages sont rejetés par un juge qui les a trouvés non crédibles. Elles n'arrivent pas à transcender leur sexe et à acquérir l'autorité discursive qu'elles recherchent. Un personnage semble toutefois sortir gagnant du point de vue narratif : l'avocate Marie-Martine.

3.1.2 Marie-Martine et le pouvoir discursif

Comme nous l'avons mentionné, c'est Marie-Martine qui a rassemblé les témoignages qui composent le récit. Le pouvoir narratif du roman semble donc reposer entre ses mains. C'est du moins l'avis de Martin Hurcombe, qui affirme : « Marie-Martine, as the most articulate narrator, the male protagonist's first love, and as the investigator who has

assembled these narratives therefore claims the supremacy of her account, intervening in other narratives in order to shape the reader's interpretation of each⁶ ».

En effet, l'avocate se permet de glisser des commentaires sous forme de notes tout au long du récit. Par exemple, elle écrit que « le témoignage de Zozo est sinon mensonger, du moins bien naïf » (p. 136) et que Caroline fait preuve d'hypocrisie et de complaisance lorsqu'elle « agrmente [son récit] de ses fantasmes » (p. 170). Bien qu'elle se défende de ne vouloir « influencer le jugement de quiconque » (p. 137) et d'être fidèle au récit des femmes qu'elle a contactées, on peut fortement douter de ses intentions. En effet, on finit par apprendre que le témoignage de Bélinda a été enregistré au dictaphone puis retranscrit par Marie-Martine, qui s'est appliquée à « respect[er] le plus qu'[elle] pouvai[t] son langage » (p. 418) tout en prenant « la liberté d'associer [ses] souvenirs aux siens » (p. 111). Ensuite, le témoignage de Toledo, d'abord rédigé en anglais, a été traduit en français. Ces révélations nous amènent à remettre en cause l'authenticité des témoignages des narratrices, qui semblent avoir été modifiés par Marie-Martine. L'avocate apparaît donc comme l'auteure fictive du roman et le personnage le plus privilégié du point de vue narratif puisqu'elle a le pouvoir non seulement de recueillir, mais aussi de manipuler la parole des autres.

Toutefois, malgré l'apparent contrôle qu'elle détient sur le récit, son autorité discursive s'effondre à la fin du roman. Comme nous l'avons dit, les témoignages qu'elle a rassemblés sont rejetés par la cour et son plaidoyer échoue de façon pitoyable. Elle raconte :

Mais à quoi bon m'attarder sur le procès? Je fus lamentable. Je fis tout à contresens au long du premier jour, et pire le lendemain. Je coupai la parole aux jurés qui demandaient une explication. Je mis en doute la sincérité du tribunal. Je ris comme une bécasse de tous les arguments auxquels je ne pouvais répondre. Je ne cessai de me référer à des témoignages qui n'avaient pas été communiqués à mes adversaires, jusqu'à désespérer le président Pommery, pourtant bien disposé à mon égard, qui les avait le premier déclarés irrecevables (p. 445).

⁶ Martin Hurcombe, « Conflicting Testimonies : Dialogic Oppositions in Japrisot's Suspense Novels », *op. cit.*, p. 35.

Désespérée à la suite de cet échec monumental, Marie-Martine sombre dans la folie et est internée dans un hôpital psychiatrique. Elle s'y fait agresser sexuellement par les infirmiers qu'elle tente de dénoncer : « Évidemment, personne ne [l]'a crue » (p. 387). À l'instar de celui des autres narratrices, le discours de Marie-Martine se retrouve dépouillé de toute autorité. Malgré son statut d'avocate et le fait qu'elle ait composé le roman, elle n'a pas pu asseoir son pouvoir discursif.

En outre, nous apprenons à la fin du roman que le pouvoir de Marie-Martine sur l'histoire est un mensonge : l'ensemble du roman est le fruit de l'imagination d'un scénariste de film en train de rêvasser sur une plage. Cette découverte tardive soulève à son tour de nouvelles questions. Si l'utilisation de voix masculines par une femme est compréhensible puisqu'elle acquiert ainsi plus d'autorité, que gagne un auteur à abandonner sa posture masculine traditionnelle à des « je » féminins investis de moins de pouvoir et de prestige, pour finalement la reprendre à la fin du roman? C'est ce que nous verrons maintenant en nous penchant sur les enjeux du travestissement narratif dans un texte d'homme.

3.2 Le « travestissement narratif »

Le « travestissement narratif » est un terme inventé par Madeleine Kahn dans *Narrative Transvestism : Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel*, une étude portant sur des auteurs anglais ayant emprunté une voix féminine pour narrer leur histoire. Le but de l'étude de Kahn est à la fois de comprendre les raisons qui poussent un auteur masculin à franchir les limites de son identité sexuelle/de genre et d'analyser les répercussions de cette transgression sur le fond et la forme de l'œuvre ainsi produite. La théoricienne définit le travestissement narratif comme suit :

I use the term « narrative transvestism » to refer to this process whereby a male author gains access to a culturally defined female voice and sensibility but runs no risk of being trapped in the devalued female realm. Through narrative transvestism the male author plays out, in the metaphorical body of the text, the ambiguous possibilities of identity and gender. I argue that this narrative projection of the male self into an imagined female voice and experience was an integral part of the emerging novel's radical and destabilizing investigation of how an individual

creates an identity and, as our society if not our biology requires, a gendered identity⁷.

L'auteur masculin qui utilise le « je » féminin joue donc avec le genre. Il est à la fois homme et femme et s'approprie les pouvoirs des deux sexes. Cette forme narrative s'apparente au travestissement vestimentaire. Pour le travesti, les vêtements féminins ne sont qu'un déguisement temporaire qui ne le transforment pas en femme, mais lui donnent seulement l'apparence d'en être une : « In terms of gender, the transvestite can assert that he is a woman and then demonstrate that he is not⁸ ». Son exploit est réussi lorsqu'il est montré qu'il s'agit d'une mascarade; c'est uniquement lorsque le travesti enlève son costume et qu'il révèle la présence masculine que le travestissement est complet, car sinon le travesti ne serait qu'une femme parmi d'autres. Le travesti doit donc se faire passer pour une femme pour ensuite dévoiler son sexe masculin. À l'instar de cette pratique, la présence masculine est toujours sous-jacente au texte dans le travestissement narratif, cachée derrière la voix féminine, par exemple à travers un éditeur ou un compilateur fictif.

Ce type de narration est ambigu. Selon Kahn, le travestissement narratif permet à l'homme de créer une certaine image de la femme, image qu'il contrôle à son gré. Par conséquent, le travestissement narratif ne serait pas subversif en soi. Pourtant, la théoricienne constate que cette stratégie discursive déstabilise les frontières sexuelles, qui dès lors « are no longer so comfortably impermeable⁹ ». Différentes motivations sous-tendent donc, d'un texte à l'autre, le désir d'emprunter une voix féminine : renforcer ou renouveler les stéréotypes sexuels, selon le cas. Voyons maintenant les paradoxes inhérents à cette pratique narrative, qui appartient à la fois au modèle patriarcal, qui conforte les idées conservatrices à propos du genre, et au modèle postmoderne, qui brouille la frontière entre les sexes.

3.2.1 La mascarade des « je » féminins

Selon Lori Saint-Martin, la question à se poser lorsqu'un « je » féminin est produit par un homme « est moins celle de la vraisemblance (telle narratrice est-t-elle convaincante?) que

⁷ Madeleine Kahn, *Narrative Transvestism : Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel*, New York, Cornell University Press, 1991, p. 6-7.

⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁹ *Ibid.*, p. 160.

celle du genre. Quelle conception du genre sous-tend cette voix féminine¹⁰? » D'après elle, « [n]ombreux sont les romanciers qui profitent de la mixité narrative (auteur masculin + narratrice/focalisatrice) pour présenter une vision binaire traditionnelle (homme/esprit et femme/corps, par exemple¹¹ ». En effet, le travestissement narratif est parfois utilisé par des auteurs masculins pour s'approprier une voix féminine et détourner son discours pour conforter une vision figée et stéréotypée des rapports hommes/femmes. Ainsi, un écrivain peut utiliser une narratrice pour lui faire admettre son infériorité « naturelle », lui faire consentir à la violence qui lui est infligée ou vanter la supériorité des hommes. Selon Saint-Martin, le romancier annexe ainsi le féminin pour servir ses intérêts personnels, de sorte que les stéréotypes sexuels se voient pérennisés.

Comme nous l'avons vu, les narratrices de *La passion des femmes* sont des figures stéréotypées et tiennent des propos sexistes. Emma se décrit comme une personne douce et docile, les prostituées prennent plaisir à être maltraitées et humiliées, Caroline et Yoko aiment se faire violer, Frou-Frou se voit comme un objet sexuel et consent à exploiter son corps pour être célèbre, Toledo répond aux moindres caprices du héros, et Marie-Martine, une brillante avocate, ne vit que pour le protagoniste masculin, pour qui elle est prête à sacrifier sa vie. En mettant ces idées reçues dans la bouche de ses héroïnes, Japrisot les rend complices de leur propre oppression. Cette tactique renforce et légitime les stéréotypes puisque ce sont les femmes *elles-mêmes* qui adhèrent aux valeurs de l'idéologie patriarcale et se soumettent à un homme, le seul, l'unique. L'idée de la polygamie masculine et de la monogamie féminine « naturelles » est confirmée au passage.

En outre, comme nous l'avons mentionné, bien que l'utilisation du « je » par les narratrices soit une force dans la mesure où c'est leur point de vue subjectif qui détermine la représentation des événements, alors que le héros n'a pas accès à la narration, on se rend vite compte que les narratrices prennent la parole uniquement pour discourir du protagoniste masculin et vanter ses qualités. Leur histoire personnelle n'a que peu, voire pas d'importance.

¹⁰ Lori Saint-Martin, « Romans d'hommes, voix de femmes : "Marie Auger", Gilles Archambault, Jacques Poulin et Maxime Mongeon », *Voix et images*, vol. 32, n° 2, hiver 2007, p. 34-35.

¹¹ Lori Saint-Martin, « Voix narratives féminines dans la fiction des hommes : vers une véritable mixité? », dans Yvan Lamonde et Jonathan Livernois (dir. publ.), *Culture québécoise et valeurs universelles*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 377.

Elles se contentent de raconter la tranche de leur vie où elles ont rencontré le héros, comme si tout le reste était secondaire. Le but avoué de leur témoignage est de disculper le héros, l'amour de leur vie, du crime dont il est soupçonné. En dehors de leur amant, elles n'existent pas. Certaines songent même au suicide lorsqu'il les abandonne. Le personnage masculin fait donc office d'un roi parmi ses sujets. Nous avons affaire au « roman d'un "collectionneur" qui, s'il maintient l'idée d'utopie, va vers celle, toute privée et personnelle, du harem. À ce stade, l'énigme ne se pose plus à la femme; elle est celle de la féminité, telle qu'inlassablement reproduite par l'homme¹² ». L'homme, posé sur un piédestal, est seul et unique, tandis que les femmes sont multiples et gravitent autour de lui. Le travestissement narratif ne sert ici qu'à exagérer la puissance du héros¹³.

Par ailleurs, Japrisot semble s'approprier le discours de ses narratrices pour se dissimuler derrière celles-ci. L'auteur affirme : « J'ai toujours aimé créer des personnages féminins, cela me permet, je crois, un certain confort, car ainsi je passe à l'as, on ne me reconnaît pas, je peux tout dire impunément parce que jamais personne ne me soupçonnera d'être l'héroïne de l'histoire¹⁴ ». De son propre aveu, *La passion des femmes* serait son roman le plus autobiographique :

La passion des femmes est le roman où j'ai mis le plus de moi-même. Je ne raconte que ce que je connais. Et la seule personne qu'on ne connaisse bien, c'est soi. Si j'ai trouvé plus astucieux de parler de moi dans des personnages féminins, c'est qu'ainsi je suis *doublement* [nous soulignons] insoupçonnable¹⁵.

Ces citations sont intéressantes dans la mesure où elles montrent le travestissement de l'auteur qui s'exprime à travers des personnages féminins. Cette tactique lui permet d'être « doublement insoupçonnable » : il s'agit d'un texte de fiction et personne ne songerait à associer l'auteur à des femmes. On peut alors se demander pour quelle raison Japrisot

¹² Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 203.

¹³ Cette situation ressemble fortement à celle analysée par Lori Saint-Martin dans le roman *Les maladresses du cœur* de Gilles Archambault, où un romancier se partage la narration avec six femmes qui existent peu en dehors de lui. (Lori Saint-Martin, « Romans d'hommes, voix de femmes : "Marie Auger", Gilles Archambault, Jacques Poulin et Maxime Mongeon », *op. cit.*, p. 38-40.)

¹⁴ Sébastien Japrisot et Cathy Esposito, « Page d'accueil » *Sébastien Japrisot*, 1999, en ligne, <<http://hansi.pagesperso-orange.fr/japri/index.htm>>, consulté le 19 juillet 2012.

¹⁵ Sébastien Japrisot, cité par Véronique Desnain, *op. cit.*, p. 62.

cherche à disparaître derrière ses narratrices. Nous croyons que ce « masque narratif » permet à l'auteur, comme le suggère Madeleine Kahn, de donner libre cours à des sentiments de vulnérabilité, souvent considérés comme féminins, sans risquer d'être associé à l'impuissance de ses personnages. Au cours des témoignages des narratrices, on apprend que le héros du roman a été abandonné par son père (p. 90), élevé dans la pauvreté par une mère monoparentale qui a dû le mettre en pension (p. 91), victime de racisme en raison de ses origines italiennes (p. 47) et renvoyé de l'école des Jésuites (p. 160). Tous ces événements sont des faits marquants de la vie de Japrisot¹⁶, faits que l'auteur semble ici révéler sans crainte d'exprimer le désespoir (p. 91) et l'épouvante (p. 93) qu'il a ressentis à l'époque puisque ce sont de narratrices qui rapportent ces émotions. En effet, les personnages féminins ne se contentent pas de raconter ce que le héros leur a confié; elles se mettent à sa place, en narrant au « je » ce qu'il leur a dit, et imaginent comment il s'est senti en vivant ces moments difficiles. Voici un exemple tiré du témoignage de Bélinda. La prostituée raconte :

Quand j'avais six ou sept ans, je ne sais plus, disait ce jeune homme avec amertume, mon ostrogoth de père a abandonné ma mère, sans un sou. Nous habitons encore où je suis né, boulevard National, à Marseille. Pour travailler, elle a été obligée de me mettre en pension. Ce n'était pas loin, dans une banlieue qu'on appelle les Trois-Lucs, mais j'ai le souvenir de bout du monde. Je mesurais probablement tout au chagrin d'être séparé de ma mère (p. 90-91).

Nous voyons que Bélinda se substitue au héros quand vient le temps de narrer cette histoire. L'auteur recourt ici à la prostituée pour explorer des émotions plus « féminines » comme la peur, la tristesse et la vulnérabilité. Utilisé de cette façon, le travestissement narratif durcit les stéréotypes et maintient la frontière en les sexes.

Prêter sa voix aux femmes permet donc à Japrisot d'obtenir leur consentement à la violence qu'elles subissent, de glorifier le personnage masculin du roman et de donner libre cours à des sentiments de vulnérabilité sous couvert du féminin. Le travestissement narratif apparaît donc comme une pratique patriarcale qui crée le discours des narratrices pour mieux renforcer les idées reçues sur le genre. Toutefois, ce mode de narration est plus complexe et ambigu qu'il ne le paraît.

¹⁶ Jean Cazenave (real.), et Bernard Pivot (prod.), « Des romans très attendus » dans *Apostrophes*, épisode du 29 août, Paris : Antenne 2, en ligne, 1986, <<http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/CPB86010497/des-romans-tres-attendus.fr.html>>, consulté le 13 septembre 2012.

3.2.2 Féminin/masculin : la frontière des genres

Bien que le travestissement narratif puisse servir à renforcer les stéréotypes, Lori Saint-Martin croit que cette pratique marque d'abord un désir de renouvellement des identités sexuelles. En effet, lorsqu'un auteur crée une narratrice, il traverse les frontières entre les genres et brouille du même coup les catégories masculine et féminine qui reposent justement sur leur propre étanchéité. Le travestissement narratif révèle que « si un homme peut ainsi "faire" la femme, la féminité n'est qu'une mascarade; c'est donc à un éclatement du système sexe/genre que nous assistons¹⁷ ». Voici comment la théoricienne explique cette idée :

Le masque du travesti dé-masque les stéréotypes : si le féminin peut se détacher d'un corps de femme, l'arbitraire du système de sexe/genre saute soudain aux yeux. Et si le genre est une mascarade, tout le monde peut « être » homme ou femme, ou du moins le devenir... Les romans étudiés ici sont troublants parce qu'ils brouillent la distinction habituelle entre « textes d'hommes » et « textes de femmes » en affichant un caractère à la fois masculin et féminin et en semant le doute sur le sens à accorder à chacune de ces expressions. Ils nous invitent donc à repenser l'ensemble des relations entre les sexes¹⁸.

Du choix narratif de Sébastien Japrisot d'emprunter des voix féminines découle donc un brouillage des identités sexuelles puisqu'en « faisant » la femme, il traverse les limites de son genre. D'après Madeleine Kahn, nous l'avons noté, c'est la présence de l'instance masculine qui fait qu'il y a travestissement narratif. Dans *La passion des femmes*, le travestissement narratif est révélé à la fin du récit, lorsque l'on apprend que les narratrices sont la création d'un scénariste qui a inventé l'histoire du roman en s'inspirant de lui et de femmes de son entourage que « son imagination redoutable a transportés quarante années en arrière et jusqu'aux frontières de la Chine » (p. 465). Le fait que le travestissement narratif soit présenté de façon aussi claire à l'intérieur même de la diégèse accentue le « trouble dans le genre » créé par l'utilisation de narratrices par un homme. Le travestissement est ici des plus visibles et très convaincant. On assiste à une mise en abyme qui peut être vue comme une réflexion de l'auteur sur son propre acte d'écriture.

¹⁷ Lori Saint-Martin, « Romans d'hommes, voix de femmes : "Marie Auger", Gilles Archambault, Jacques Poulin et Maxime Mongeon », *op. cit.*, p. 37.

¹⁸ *Ibid.*, p. 47.

En effet, Japrisot, tout comme le scénariste du roman, utilise des personnages féminins dans ses œuvres. Cette réflexion est davantage poussée par le fait que le personnage du scénariste se met à se questionner sur sa propre existence dans le récit : « si au lieu d'être en dehors de l'histoire qui se termine, il était bel et bien dedans? Si quelqu'un, quelque part, était justement en train de rêver tout ça, et lui avec, et que sa propre vie ne tienne plus qu'au fil d'une imagination aussi redoutable que la sienne? » (p. 469) Il est soudainement saisi d'un « frisson d'insécurité » (p. 468) à l'idée d'être une création, comme l'ont été ses narratrices. Il espère que « celui dont il est le jouet ne va pas écrire avant longtemps le mot FIN et tout renvoyer au néant » (p. 468). À ce moment, un personnage, que l'on peut associer à Sébastien Japrisot, ou du moins à l'auteur implicite, prend la parole au « je » pour conclure le roman :

Incertain comme lui de la nature des choses, je m'en garderai bien. Quelqu'un peut-être quelque part, a rêvé et rêve encore que j'aime raconter des histoires et que je suis suffisamment obstiné moi aussi pour ne pas céder à mes ennemis mortels, le doute, l'angoisse et la solitude. Je ne sais pas. Tout ce que je puis dire, c'est qu'un matin de juillet, l'année dernière, après avoir reculé tant de fois au seuil de celle-ci, j'ai pensé soudain que ça commençait à bien faire et qu'il fallait que j'y aille, et j'y suis allé (p. 469).

Nous voyons que Japrisot montre que les personnages de fiction sont, au bout du compte, toujours créés par un écrivain qui tire leurs ficelles comme un marionnettiste. Même le personnage du scénariste, pourtant décrit comme l'inventeur des narratrices, est aussi « le jouet » de l'auteur, la seule personne à réellement détenir le pouvoir sur l'histoire. Cette conclusion semble être un aveu de Japrisot, qui admet que ses personnages féminins ne sont pas de vraies femmes mais plutôt des représentations imaginaires, voire ses propres fantasmes d'homme. En outre, la terreur du scénariste à l'idée d'être contrôlé par une autre instance montre les dangers de voir sa voix appropriée par autrui.

Japrisot semble donc pleinement conscient des enjeux que suppose l'utilisation de « je » féminins. Il prend volontairement plaisir à jouer de la frontière entre les genres en attirant l'attention sur sa performance à l'intérieur même du roman. Le caractère stéréotypé des narratrices prend alors une autre signification. À l'instar du « drag queen » qui s'habille en femme de façon exagérée et loufoque, Japrisot a créé, nous l'avons vu, des personnages à la féminité peu subtile dans un récit où l'humour est omniprésent. À la fin du roman, la comédie

jouée est dévoilée. Comme l'affirme Kahn, le travestissement est ainsi complété et le système sexe/genre déstabilisé.

En plus de faire vaciller la frontière entre les genres, le travestissement narratif peut révéler la volonté de s'ouvrir à l'autre puisqu' « on ne cherche pas à deviner, voire à devenir, l'autre, sans en être soi-même profondément changé¹⁹ ». Lori Saint-Martin affirme que

[c]e qui ressort [...] des démarches masculine et féminine, c'est une curiosité nouvelle envers l'autre, une insatisfaction généralisée envers les rôles figés et une forte volonté de rapprochement. Rechercher l'autre pour se mettre à sa place dans un effort d'empathie, voilà un geste qui semble, selon l'étude de ces quelques romans, marquer notre époque. Se rapprocher sans annuler la spécificité de chaque être, sans la mettre purement sur le compte de la différence sexuelle, refuser de reprendre le vieux système binaire et de l'inverser, mais aller carrément ailleurs [...]. D'après ces romans, ce qui compte ce n'est peut-être pas tant ce qui nous sépare que ce qui nous réunit, dont cette commune volonté d'occuper la place de l'autre, d'imaginer sa voix pour mieux entamer le dialogue, de s'évader en sa compagnie de la prison du genre²⁰.

Le travestissement narratif permet donc, dans certains cas, d'aller à la rencontre de l'autre sexe. C'est le cas dans *La passion des femmes*. Grâce au travestissement narratif, Sébastien Japrisot s'ouvre à ses personnages féminins. Nous avons vu que les stéréotypes sexistes utilisés dans le roman étaient souvent contestés de l'intérieur, du point de vue des narratrices, au moment même où ils étaient inscrits dans le texte. Les femmes du roman ont toutes montré, à leur façon, que les stéréotypes auxquels elles devaient adhérer étaient socialement imposés et nuisaient à leur épanouissement personnel. L'ensemble du roman peut être lu de deux façons différentes : « We may choose to read *La Passion* as a succession of events or fantasy tableaux or we may prefer to listen to each individual narrative voice and take note of the sentiments, and sometimes frustration, expressed by the female narrators, of the *faille* revealed by conflicting perspectives²¹ ». Nous croyons que c'est en grande partie

¹⁹ Lori Saint-Martin, « Romans d'hommes, voix de femmes : "Marie Auger", Gilles Archambault, Jacques Poulin et Maxime Mongeon », *op. cit.*, p. 35.

²⁰ *Ibid.*, p. 47.

²¹ Véronique Desnain, « Sébastien et les femmes : Gender and Identity in the Crime Novels of Sébastien Japrisot », dans Martin Hurcombe et Simon Kemp (dir. publ.), *Sébastien Japrisot : The Art of Crime*, New York, Rodopi, 2009, p. 62.

grâce à l'utilisation de la première personne que l'auteur a pu entrer à l'intérieur de ces subjectivités bafouées, se mettre à leur place et exposer leur souffrance.

En résumé, le travestissement narratif est une pratique complexe et paradoxale qui peut aussi bien servir dans une optique patriarcale, à renforcer les stéréotypes, que d'un point de vue féministe et postmoderne, à critiquer et à déstabiliser les identités sexuelles, voire à faire éclater, le temps de sa lecture, le système sexe/genre. L'ambiguïté de ce mode de narration se reflète dans le roman de Sébastien Japrisot. Dans un premier temps, l'utilisation de « je » féminins permet à l'auteur de mettre dans la bouche des femmes des propos sexistes et ainsi de leur faire admettre leur infériorité « naturelle ». Il les oblige également à vanter les prouesses du héros masculin du roman. L'homme, autour duquel gravitent plusieurs femmes, se trouve ainsi glorifié, contrairement aux narratrices, qui ne vivent que pour le servir. De plus, il semble que l'auteur se travestisse en femme dans le roman afin d'explorer, sans danger pour lui, des émotions « féminines » comme la peur et la tristesse. Il perpétue ainsi une image traditionnelle de la féminité et renforce le pouvoir masculin. Toutefois, par son choix narratif même, Sébastien Japrisot conteste les frontières sexuelles. En devenant femme, il mélange les catégories féminine et masculine, qu'on prétend en général diamétralement opposées. Le travestissement narratif, montré à l'intérieur du monde romanesque, est manifeste. L'auteur, conscient des enjeux que suppose l'emploi de voix féminines, joue volontairement avec le genre. En outre, l'utilisation de la première personne nous amène à entrer dans la subjectivité des narratrices, qui dévoilent leur colère et leur frustration. Les stéréotypes sexuels se trouvent ainsi contestés.

3.3 Conclusion

Dans ce dernier chapitre, nous nous sommes penchée sur l'utilisation de la voix narrative au féminin, qui, comme nous l'avons montré, a pour effet de créer de nombreux paradoxes en ce qui a trait à la représentation des genres dans le roman. Nous nous sommes d'abord intéressée à la question de l'autorité discursive des narratrices, qui disposent du pouvoir presque exclusif de la narration du roman, ce qui leur confère une certaine ascendance. En effet, ce sont leurs points de vue subjectifs qui sont donnés à voir, tandis que le héros n'a pas accès à la narration. Les chapitres respectifs des narratrices sont, au bout du compte, des

témoignages qu'elles désirent soumettre devant la cour pour défendre le héros. Elles cherchent donc à rendre leur discours convaincant et recevable. Cependant, leur quête de pouvoir discursif tourne court. Leurs témoignages sont rejetés en raison de leur sexe et de leur situation sociale. En apparence sujets de la parole, elles ne réussissent pas à s'affranchir par le discours, de sorte qu'elles demeurent objets de la narration et de l'histoire. Marie-Martine semble toutefois faire exception. Avocate de métier, elle occupe une position sociale privilégiée. Elle est celle qui a rassemblé les témoignages qui composent le récit, se permettant de les modifier et de les commenter, établissant ainsi son autorité sur le roman. Confiante en elle, elle est certaine de livrer un plaidoyer convaincant et de pouvoir persuader la cour de l'innocence du héros. Son assurance ne lui permet pourtant pas de gagner le procès. Effondrée à la suite de son échec, elle sombre dans la folie et est internée dans un hôpital psychiatrique. Malgré son apparent pouvoir, elle n'a pas pu échapper à une sombre destinée, mettant ainsi en lumière la difficulté qu'ont les femmes à faire entendre leur voix dans une société patriarcale.

Nous avons ensuite analysé la pratique du travestissement narratif par Sébastien Japrisot. Si, d'un côté, utiliser des narratrices féminines a été l'occasion pour l'auteur de conforter les stéréotypes sexuels en créant une certaine image de la femme qu'il a pu contrôler à son gré, de l'autre, cette pratique narrative a eu pour effet de brouiller le système sexe/genre et a permis à Japrisot de s'ouvrir à des subjectivités féminines et d'exposer leur souffrance face aux normes de genre qui leur sont imposées. Au terme de notre analyse, nous sommes en mesure de voir que la narration du récit est, à l'instar de la représentation des genres dans le roman, complexe et contradictoire. *La Passion des femmes* offre une vision à la fois conservatrice et résolument innovatrice des rapports hommes/femmes. Ce roman déstabilise ainsi notre conception du genre et du monde.

CONCLUSION

Notre mémoire avait pour but d'étudier la représentation littéraire du féminin et du masculin dans *La passion des femmes* de Sébastien Japrisot. À l'aide des études sur la construction sociale du genre, la théorie queer, le roman policier, l'ironie, l'autorité discursive et le « travestissement narratif », nous avons pu établir que *La passion des femmes* est une œuvre qui reconduit et conteste dans le même mouvement les normes en matière de sexe/genre. Si la conception de la masculinité et de la féminité qui s'y reflète est en grande partie stéréotypée, cette vision est en même temps renouvelée et subvertie.

Dans notre premier chapitre, nous avons montré comment Sébastien Japrisot « fait » et « défait » à la fois les stéréotypes sexuels qu'il met en scène. Ce sont les modèles de conceptualisation des genres patriarcal et féministe, suivant la typologie proposée par Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, qui sont à l'œuvre dans *La passion des femmes*, qui ont orienté l'analyse de ce chapitre. C'est à travers quatre grandes relations, soit le mariage, la prostitution, le viol et l'amour, qui unissent les hommes et les femmes, et où la question de domination/soumission joue un rôle important, que nous avons étudié la représentation des stéréotypes sexuels dans le roman.

En ce qui concerne le mariage, nous avons noté que Sébastien Japrisot a mis en scène un couple marié qui correspond en tous points aux conventions patriarcales. Emma, une jeune et jolie jeune femme de milieu modeste, épouse son patron, Séverin, qui possède une meilleure situation sociale que la sienne. La jeune femme accepte de l'épouser en échange de la sécurité économique. Cependant, cette situation traditionnelle et stéréotypée est critiquée par Japrisot, puisque Emma dénonce ce « marché », qu'elle juge injuste. C'est sous la menace et la violence qu'elle a été contrainte à s'unir à Séverin. Elle porte un regard lucide sur sa situation et critique le comportement de son époux.

À propos de la prostitution, Japrisot a détruit bon nombre de stéréotypes en la matière, bien que, dans un premier temps, il ait dépeint Bélinda et Zozo comme les prostituées types des récits érotiques traditionnels. L'auteur les a décrites comme étant des femmes-objets qui

prennent plaisir à être humiliées et grâce auxquelles les hommes peuvent affirmer leur supériorité. Cependant, beaucoup d'éléments vont à l'encontre des stéréotypes sur la prostitution. Aucune des deux femmes ne fait ce métier par inclination; la contrainte physique ou l'appât du gain les a poussées à se prostituer. Nous avons également étudié la situation de Frou-Frou, la star de cinéma qui, malgré son statut en apparence privilégié, occupe une position comparable à celle des prostituées. En effet, Frou-Frou est elle aussi une femme-objet dont le corps est exploité, mais cette fois-ci par des producteurs de films, que nous avons comparés à des proxénètes.

En ce qui a trait au viol, Japrisot a proposé deux situations stéréotypées. La première est celle de Caroline, présentée comme une femme qui cache sous des dehors chastes sa véritable « nature » dévergondée et masochiste. Bien qu'elle le nie, Caroline se réjouit à l'idée d'être violée, fantasme longuement à ce sujet, et finit par avouer, contre son gré, qu'elle ne pourra résister au plaisir de l'agression. Le deuxième cas est celui de Yoko, une exotique et sensuelle Japonaise, qui aime servir d'esclave sexuelle à ses compatriotes et éprouve de la jouissance à se faire violer. Toutefois, dans les deux cas, les stéréotypes touchant le viol ont également été mis à mal. Japrisot a rendu visible le fait que le fantasme de viol de Caroline est le symptôme de normes sociales trop contraignantes envers la sexualité féminine. De plus, étant donné que le viol de Caroline demeure de l'ordre du fantasme, c'est son désir à elle qui est montré. Le fait de représenter le désir d'un point de vue féminin contraste fortement avec les récits érotiques traditionnels, où le désir est montré à travers le regard masculin. De plus, Yoko, en apparence fragile et soumise, est loin d'être une victime passive. Elle refuse de se soumettre aveuglément à ses agresseurs et tente de marchander avec eux, en plus de dénoncer l'idée selon laquelle une victime de viol porte la responsabilité de l'agression.

Nous avons ensuite abordé la question de l'amour, qui joue un rôle important dans l'ensemble du roman. Nous avons noté que la représentation du mythe amoureux dans *La passion des femmes* est conforme à celle transmise par l'idéologie patriarcale. Toutes les femmes qui ont fréquenté le héros du roman sont follement éprises de cet homme, qui devient leur unique raison de vivre. Elles sont prêtes à tout pour venir en aide à leur amant, qu'elles placent sur un piédestal. Il demeure, pour chacune d'elles, son seul véritable amour. À l'opposé, le héros est un séducteur en série qui va de femme en femme au gré de ses caprices.

Ses relations avec le sexe opposé sont intéressées : ses amantes doivent lui apporter des avantages, faute de quoi il les abandonne. Nous retrouvons, du côté des femmes, l'archétype de l'amoureuse dévouée, et du côté du héros, l'archétype du Don Juan irrésistible. Toutefois, cette situation doit être nuancée. En effet, en certaines occasions, l'amour entre le héros et ses amantes donne lieu à un véritable échange égalitaire où les narratrices trouvent aussi leur compte. En outre, bien que l'amour tel qu'il est mis en scène dans le roman entérine en grande partie les stéréotypes patriarcaux, il met à mal un puissant archétype masculin : l'homme dur. En effet, bien que le héros corresponde à l'archétype du Don Juan, il est loin d'incarner celui de l'homme dur, un homme puissant qui ne connaît pas la peur. Au contraire, il est décrit comme un être fragile qui a besoin d'être protégé, voire materné, par les femmes qu'il aime. Nous voyons ainsi que Japrisot inscrit et conteste à la fois tous les stéréotypes qu'il met en œuvre.

Dans le deuxième chapitre, nous avons étudié les éléments du roman *La passion des femmes* qui appartenaient au modèle postmoderne, toujours suivant la typologie proposée par Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin. Ce modèle, rappelons-le, subvertit de manière radicale notre façon de concevoir le sexe et le genre. Nous nous sommes d'abord penchée sur la théorie queer, sur laquelle repose en grande partie le modèle postmoderne. Selon cette théorie, la frontière entre les sexes peut être traversée et le genre est conçu comme une performance jouée à travers divers actes corporels. Suivant cette idée, nous avons montré de quelle manière les personnages du récit performant leur identité de genre. Ainsi, les prostituées portent des robes du soir osées pour bien marquer leur fonction sociale d'objet érotique et modifient même leur origine ethnique selon les désirs de leurs clients. Caroline s'est créé une image publique qui correspond à ce qu'elle juge être la féminité idéale, rôle qu'elle abandonne dès son retour à la maison. À l'instar de Caroline, Frou-Frou, la célèbre actrice, se crée, afin de plaire à son public, un personnage médiatique qui n'a rien à voir avec qui elle est réellement. Enfin, Japrisot décrit en détail les vêtements des protagonistes, présentés comme des costumes à travers lesquels est exprimée leur identité. Ces différentes pratiques corporelles rendent visible la « performativité » du genre.

Nous avons ensuite étudié les liens à faire entre la subversion du genre policier et la subversion du genre sexuel. Nous avons montré que l'écart déontologique, qui consiste en ce

qu'un personnage à la moralité en apparence irréprochable soit l'auteur du meurtre, montre que les stéréotypes, et par extension les stéréotypes sexuels, peuvent induire en erreur. Cet écart est bien représenté dans le roman : Malignaud, le détective, est dépeint comme un homme héroïque alors qu'il est en réalité l'assassin de Pauline. Nous avons également vu que le meurtre de cette jeune femme illustre les dangers d'imposer des rôles figés : Pauline a été assassinée parce qu'elle ne correspondait pas à ce que Malignaud jugeait être la féminité idéale. Il la punit ainsi d'avoir dévié de ce qu'il croyait être la norme. De plus, on retrouve les écarts génériques, qui subvertissent les rôles du roman policier (victime, coupable, enquêteur, témoins/suspects) et de la narration. Dans le roman, les personnages incarnent plusieurs rôles à la fois, montrant ainsi que des catégories en apparence étanches peuvent se confondre. Suivant cette logique, les catégories hommes/femmes, que l'on prétend cloisonnées, sont susceptibles de se recouper. En outre, dans le monde fictif de *La Passion des femmes*, l'identité et la réalité sont en constant changement : tout est une question d'interprétation personnelle. Dans ce contexte, il y a peu de place pour des normes fixes comme le sont les normes de genre, puisque chaque personne conçoit le monde d'une façon différente.

Enfin, l'ironie détectée dans l'ensemble du roman nous a poussée à relire d'une toute autre façon les stéréotypes sexuels mis en scène. Ceux-ci semblent être tournés en dérision par l'auteur, qui les présente de façon hyperbolique. L'ironie étant souvent apparentée à une forme de critique sociale, on peut supposer que Sébastien Japrisot les critique grâce à ce procédé littéraire. Nous avons également soulevé certaines interrogations quant à la provenance et la signification de cette ironie. La posture d'un auteur masculin qui ironise à travers des personnages féminins est complexe. C'est dans le troisième chapitre que nous avons étudié plus en profondeur cette question.

Le troisième chapitre a été consacré aux théories relevant de la narratologie féministe, qui nous ont permis d'étudier l'utilisation de voix féminines par Sébastien Japrisot. Nous avons d'abord analysé la question de l'autorité discursive des narratrices, qui semblent détenir un grand pouvoir sur la narration de l'histoire. En effet, c'est entre leurs mains que repose la presque totalité de la narration du roman. De plus, leurs témoignages sont faits dans le but d'être présentés en preuve devant la cour et donc, d'être convaincants et recevables. Parmi toutes les narratrices, Marie-Martine est celle qui semble détenir la plus grande autorité

discursive, puisque c'est elle qui a rassemblé l'ensemble des témoignages qui composent le roman. Elle se permet à plusieurs occasions de commenter et de modifier le récit des autres protagonistes féminines, affirmant ainsi son pouvoir sur l'histoire. Cependant, ni la quête d'autorité discursive de Marie-Martine ni celle des autres personnages féminins ne réussit; elle tourne court en raison de leur sexe ou de leur position sociale. De plus, nous apprenons dans un revirement final que l'apparent contrôle des narratrices sur l'histoire est un leurre : l'ensemble du roman a été imaginé par un scénariste.

Cette fin inattendue nous a menée à étudier le « travestissement narratif », c'est-à-dire l'emploi de « je » féminins par un auteur masculin, et à réfléchir aux valeurs que sous-tend une telle pratique. Nous avons vu que le travestissement narratif a permis à l'auteur de détourner le discours des narratrices pour leur faire tenir des propos réducteurs à l'égard de leur sexe. Il a pu également exprimer des sentiments de vulnérabilité sans risquer d'être associé à la faiblesse, qu'il projette sur ses personnages féminins. Toutefois, en prêtant sa voix aux femmes, Japrisot a également montré que la frontière entre les genres peut être traversée, qu'elle n'était pas aussi étanche qu'elle ne le paraissait. Ce jeu complexe et ambigu a mis en lumière les enjeux de pouvoir liés au discours.

Si nous faisons le bilan de la représentation du genre dans *La passion des femmes* à la lumière des trois modèles de conceptualisation du genre évoqués plus haut, nous constatons que le roman oscille de façon constante entre les modèles patriarcal, féministe et postmoderne. En effet, nous avons vu que les trois modèles sont à peu près également représentés tout au long de l'histoire. Dans ce contexte, que conclure à propos de la représentation du féminin et du masculin dans le roman? *La passion des femmes* est-elle davantage une œuvre misogyne et sexiste ou, au contraire, défend-t-elle une vision novatrice du genre? Nous croyons que, bien que le modèle patriarcal occupe une place importante dans le roman, l'ensemble du texte tend de façon plus importante vers les modèles féministe et postmoderne. En effet, nous avons remarqué que les extraits du roman en apparence les plus sexistes et contradictoires étaient également ceux où la dénonciation des stéréotypes sexuels nous semblait la plus acerbe et éloquente. Le caractère ambigu du roman, loin d'être une faiblesse concernant la critique des normes rigides de genre, semble en fait être une force.

Nous pensons particulièrement aux chapitres de Bélinda, de Caroline et de Frou-Frou, en apparence extrêmement sexistes, mais qui sont aussi les plus radicaux en ce qui concerne la critique des normes de genre. Comme nous l'avons mentionné, il est difficile de ne pas percevoir comme ironiques les nombreuses exagérations présentes dans leur témoignage, notamment le fait que Bélinda se jette aux pieds du premier inconnu rencontré, que l'agression de Caroline se transforme en fête foraine et que Frou-Frou ait bâti sa renommée sur des films qui fétichisent son corps et qui portaient des titres aussi absurdes que *Elbow*. Ces hyperboles montrent de façon particulièrement grotesque et convaincante les effets pervers des stéréotypes sexuels sur les individus et la société.

De plus, les nombreuses contradictions dans les témoignages de protagonistes révèlent elles aussi le caractère trompeur des stéréotypes mis en scène dans le roman. Par exemple, alors que Bélinda nous offre une vision utopique de la prostitution, Zozo remet les choses en perspective en nous racontant que la vie à « La Reine de Cœur » était loin d'être le conte de fées décrit par sa compagne de travail. Au contraire, nous l'avons signalé, Zozo affirme que les abus physiques et psychologiques étaient monnaie courante, et que les prostituées étaient davantage des esclaves dans une prison que des princesses dans un château. Sa vision des choses, beaucoup plus réaliste, est encore davantage amplifiée par Michou, une de leurs collègues, qui raconte à Marie-Martine à la fin du roman que « ["La Reine de Cœur"] était le boxon le plus minable qu'on ait jamais vu, et sauf pour quelques pêcheurs que la crasse ne rebutait pas, une infâme boîte à soldats » (p. 431). Marie-Martine nous décrit Michou comme étant « une femme sans âge, aux cheveux épars, au front tristement penché [...] [qui] parlait toute seule » (p. 430). Sa déchéance physique et psychologique montre le triste avenir auquel sont destinées les prostituées, vision qui contraste de façon flagrante avec les descriptions faites par Bélinda.

Outre son éloge de la prostitution, Bélinda a aussi offert une vision idéalisée du mariage. En effet, bien qu'elle n'ait été ni mariée ni même fiancée, elle se plaît à s'imaginer mariée avec le héros et rêve d'une vie paisible à ses côtés. Elle compare également sa première relation sexuelle avec « son promis » (p. 97) à leur lune de miel. Nous avons vu qu'Emma a montré que le mariage, en contexte patriarcal, est loin d'être aussi idyllique que ce qu' imagine Bélinda. Le caractère mensonger des stéréotypes est donc révélé à travers les

contradictions des différentes versions des faits données par les protagonistes féminines. D'un côté, nous avons une vision idéalisée d'un stéréotype donné, et de l'autre, une représentation beaucoup plus réaliste qui remet les choses en perspective et détruit le mythe.

Toutefois, ces ambiguïtés nous ramènent encore une fois à la question de l'indétermination interprétative qui fait que chaque lecteur peut interpréter le roman à sa manière. Comme l'affirme Véronique Desnain :

While [the last chapter] appears to solve the mystery on the surface, the questions it has raised about the subjectivity and fluidity of identity remain. [...] [T]he first person narrative in [*La passion des femmes*], and other novels, forces us to consider the subjectivity of discourse, to confront our own preconceptions, our assumptions [...]. Japrisot's novels offer more than a mere enigma to be solved or even a thinly disguised social critique, as is the case with most crime writing. The mysteries he probes are rather metaphysical and are never unraveled, but merely exposed¹.

La passion des femmes, tout comme les autres romans de Japrisot, soulève donc beaucoup d'interrogations et offre diverses pistes de solution, mais sans jamais proposer de réponse définitive. Le lecteur de romans policiers traditionnels, qui s'attend à ce que la solution de l'énigme soit dévoilée, sera probablement déçu par le dénouement de ses romans, où le mystère persiste. En fait, le plaisir de lecture de ses œuvres est d'un autre ordre que le simple fait de découvrir qui est le meurtrier. Au contraire, il provient justement du fait que Japrisot nous oblige à nous questionner et à remettre en doute nos conceptions sur plusieurs sujets, et tout particulièrement sur l'identité et le genre.

¹ Véronique Desnain, « Sébastien et les femmes : Gender and Identity in the Crime Novels of Sébastien Japrisot », dans Martin Hurcombe et Simon Kemp (dir. publ.), *Sébastien Japrisot : The Art of Crime*, New York, Rodopi, 2009, p. 63.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Sébastien Japrisot, *La passion des femmes*, Paris, 1986, Denoël, 470 p.

Études sur Sébastien Japrisot

Desnain, Véronique, « Sébastien et les femmes : Gender and Identity in the Crime Novels of Sébastien Japrisot », dans Martin Hurcombe et Simon Kemp (dir. publ.), *Sébastien Japrisot : The Art of Crime*, New York, Rodopi, 2009, p. 47-64.

Hurcombe, Martin, « Conflicting Testimonies : Dialogic Oppositions in Japrisot's Suspense Novels' », dans Martin Hurcombe et Simon Kemp (dir. publ.), *Sébastien Japrisot : The Art of Crime*, New York, Rodopi, 2009, p. 27-46.

Hurcombe, Martin, « The Joy of Specs : The Power of the Gaze in the Novels of Sébastien Japrisot », dans Susan Harrow et Timothy Unwin (dir. publ.), *Joie de Vivre in French Literature and Culture : Essays in Honour of Michael Freeman*, New York, Rodopi, 2009, p. 269-282.

Kemp, Simon, « "Le Roman Policier Par Excellence" : Narrative Perspective in Sébastien Japrisot and the Norms of the Crime Novel », dans Louise Hardwick (dir. publ.), *New Approaches to Crime in French Literature, Culture and Film*, Berne, Peter Lang, 2009, p. 147-150.

Textes théoriques

Amossy, Ruth, et Anne Herschberg, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997, 128 p.

Badinter, Élisabeth, *XY, De l'identité masculine*, Odile Jacob, Paris, 1992, 313 p.

Bartky, Sandra Lee, *Femininity and Domination : Studies in the Phenomenology of Oppression*, New York, Routledge, 1990, 141 p.

Bataille, Georges, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1957, 306 p.

Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, tome 1, Paris, Gallimard, 1949, 408 p.

Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, tome 2, Paris, Gallimard, 1949, 663 p.

Berger, John, *Voir le voir*, trad. de l'anglais par Monique Triomphe, Paris, Alain Moreau, 1976, 175 p.

Boisclair, Isabelle, et Lori Saint-Martin, « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Recherches féministes*, vol. 2, n° 2, janvier 2007, p. 5-27.

Butler, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La découverte, 2005, 283 p.

Butler, Judith, *Défaire le genre*, trad. de l'anglais par Maxime Cervulle, Paris, Amsterdam, 2006, 311 p.

Charest, Danielle, *Crimes suspects. Femmes et hommes dans le roman policier*, Paris, Pepper, 2006, 339 p.

Dardigna, Anne-Marie, *Les châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, François Maspero, 1980, 334 p.

Delphy, Christine, *L'ennemi principal*, vol. 1, Paris, Syllepse, 1998, 389 p.

Delphy, Christine, *L'ennemi principal*, vol. 2, Paris, Syllepse, 2001, 370 p.

Descarries, Francine, *Entre le rose et le bleu : stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin*, Québec, Conseil du Statut de la femme, 2009, 151 p.

Dubois, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, 235 p.

Falconnet, Georges, et Nadine Lefaucheur, *La fabrication des mâles*, Paris, Seuil, 1975, 204 p.

Guillaumin, Colette, *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Paris, Côté-femmes, 1992, 239 p.

Hamon, Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette supérieur, 1996, 159 p.

Heinich, Nathalie, *États de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, 397 p.

Huston, Nancy, *Mosaïque de la pornographie*, Paris, Denoël/Gonthier, 1982, 221 p.

Hutcheon, Linda, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, vol. 12, n° 46, 1981, p. 140-155.

Joubert, Lucie, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980)*, Montréal, L'Hexagone, 1998, 221 p.

Jung, Carl Gustav, *Les racines de la conscience. Études sur l'archétype*, trad. de l'allemand par Yves Le Lay, Paris, Buchet Chastel, 1971, 628 p.

Kahn, Madeleine, *Narrative Transvestism : Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel*, New York, Cornell University Press, 1991, 172 p.

Lanser, Susan Sniader, *Fictions of Authority : Women Writers and Narrative Voice*, New York, Cornell University Press, 1992, 287 p.

Lemonde, Anne, *Les femmes et le roman policier. Anatomie d'un paradoxe*, Montréal, Québec/Amérique, 1984, 261 p.

Millett, Kate, *La politique du mâle*, trad. de l'anglais par Élisabeth Gille, Paris, Stock, 1971, 461 p.

Préjean, Marc, *Sexe et pouvoir. La construction sociale des corps et des émotions*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1994, 194 p.

Rayburn Yung, Corey, « Better Dead than R(ap)ed? : The Patriarchal Rhetoric Driving Capital Rape Statutes », *St John's Law Review*, vol. 78, n° 4, Fall 2004, p. 1150-1154.

Reuter, Yves, *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, 1997, 126 p.

Rochon, Sara-Lise, « De la soumission à l'émancipation? : la quête d'agentivité des héroïnes de *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* et *Piège pour Cendrillon* de Sébastien Japrisot », mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 2008, 114 p.

Saint-Martin, Lori, « Politique et sexualité. Des avatars de la prostituée dans la littérature », *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche, 1997, p. 191-209.

Saint-Martin, Lori, « Romans d'hommes, voix de femmes : "Marie Auger", Gilles Archambault, Jacques Poulin et Maxime Mongeon », *Voix et images*, vol. 32, n° 2, hiver 2007, p. 31-47.

Saint-Martin, Lori, « Voix narratives féminines dans la fiction des hommes : vers une véritable mixité? », dans Yvan Lamonde et Jonathan Livernois (dir. publ.), *Culture québécoise et valeurs universelles*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 373-384.

Todorov, Tzvetan, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 9-19.

Sites Internet et références multimédias

Cazenave, Jean (real.), et Bernard Pivot (prod.), « Des romans très attendus », dans *Apostrophes*, épisode du 29 août, Paris : Antenne 2, 1986, en ligne <[http://www.ina.fr/art-et-](http://www.ina.fr/art-et)

culture/litterature/video/CPB86010497/des-romans-tres-attendus.fr.html>, consulté le 13 septembre 2012.

Japrisot, Sébastien, et Cathy Esposito, « Page d'accueil », *Sébastien Japrisot*, 1999, en ligne, <<http://hansi.pagesperso-orange.fr/japri/index.htm>>, consulté le 19 juillet 2012.

Ricordeau, Gwénola, « À la recherche de la femme idéale... Les stéréotypes de genre et de race dans le commerce de "promises par correspondance" », *Genre, sexualité & société*, n° 5, printemps 2011, en ligne, <<http://gss.revues.org/index1969.html>; DOI : 10.4000/gss.1969>, consulté le 12 avril 2012.