

LA REPRÉSENTATION DU CORPS DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

De Medjé Vézina à Nelly Arcan

Lucie Lequin
Université Concordia
Lucie.Lequin@Concordia.ca

Résumé : L'objet de cet article est de relire des œuvres d'écrivaines québécoises afin de suivre les modes de représentation du corps des femmes dans la littérature québécoise des années 1930 à nos jours. Nous essayerons de comprendre à partir de ce contexte historique, comment la lutte, pour l'appropriation du corps des femmes par les femmes, a glissé, au début du XXI^e siècle, vers une nouvelle servitude.

Mots-clés : littérature – québécoise – corps – femmes – représentation.

Abstract: This article proposes a rereading of works by Québec women writers in order to follow the modes of representation of the bodies of women in Québec literature from the 1930s to the current period. Within this historical context, we will try to understand how the battle for the appropriation of women's bodies by women, at the beginning of the XXIst century, has slipped toward a new servitude.

Keywords: literature – Québec – body – women – representation.

*On avait emprisonné ton corps et ici il te semblait que ton corps t'était rendu.
Une peau, des ongles, des cheveux. Tu aimais ton corps pour la première fois.
Neuve ici.
Régine Robin*

Depuis longtemps déjà, l'absence comme l'inscription du sujet féminin en littérature passent souvent par la représentation du corps. Tout au long du XX^{ème} siècle, des écrivaines ont investi le corps des femmes d'un pouvoir de dire le refoulé, le latent, le violé, mais elles ont aussi, parfois, célébré sa jouissance et sa beauté. De nos jours, comment les jeunes écrivaines québécoises représentent-elles le corps? En ce sens, s'inscrivent-elles sur le continuum de leurs aïeules lointaines ou, plus près d'elles, se réclament-elles de l'idée de l'appropriation du corps féminin par la femme elle-même, idée défendue par les écrivaines féministes des années 1970-1980 qui ont condamné la violence faite au corps entre autres, les maternités non choisies, la disponibilité sans faille, de la part des femmes, à la jouissance masculine, le viol et plusieurs autres formes de désappropriation; elles ont aussi célébré le corps dans toutes ses formes et dévoilé la simple beauté du corps au-delà des diktats des modes.

L'héroïne-narratrice de la *Québécoise*, citée en exergue, se réjouit des retrouvailles avec son corps. Elle, qui n'avait jamais été belle selon les normes de son milieu, ici la France intellectuelle, avait été « autorisée à titre exceptionnel à laisser libre cours à [son] bavardage » (Robin, 1993: 139). Au Québec, au début des années 1980, portée par le mouvement des femmes, celle-ci se sent enfin une : elle est corps et esprit, et n'a plus à renoncer à l'un pour l'autre. Ces retrouvailles émouvantes avec le corps, et partant avec une plus grande liberté, l'amènent vers une certitude et une hardiesse nouvelles. Ce corps *neuf* n'occupe pas le centre de la quête de la narratrice qui se cherche tout en cherchant un lieu, néanmoins ce sentiment d'être « neuve » importe, car la narratrice, ainsi plus entière, interroge autrement le soi et le monde puisant dans ce savoir insu du corps beau une nouvelle force et une nouvelle lucidité.

Dans les années quatre-vingt, la représentation positive du corps, et ainsi plus constitutive du soi, a donc droit de cité sans que la représentation de la femme elle-même soit sabordée. Le corps, ainsi que le rappelle Paul Ricœur, est le lieu de l'appartenance du soi, du « maintien d'un soi qui trouve son ancrage » dans le corps même (Ricœur, 1990: 370). Le détour par l'œuvre de Régine Robin se veut un

raccourci pour dire la place réservée au corps à cette époque, non pas le corps parfait, mais le corps tel qu'il est, le corps-soi. De plus, à la fin de cette première décennie du vingt-et-unième siècle, situer au regard d'une certaine histoire, la représentation du corps révèle le chemin parcouru dans le remaniement des normes quant au corps féminin, mais aussi l'émergence, voire l'exigence, de nouvelles normes répressives qui cohabitent avec un certain agir autonome et fécond. Afin de saisir l'ambivalence actuelle dans la représentation du corps, de même que l'ampleur du renoncement, parfois fort sombre, à l'héritage du dernier mouvement des femmes, il faut donc renouer non seulement avec les auteures qui ont participé au dernier mouvement des femmes, mais aussi avec quelques-unes de leurs aïeules¹. En effet, c'est à partir de la représentation du corps chez les auteures les plus récentes, Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche surtout, que j'ai dû remonter le temps, tellement il me semblait que, dans des productions littéraires actuelles, le corps de la femme s'ordonnait à nouveau en obstacle à l'accomplissement du soi femme. Cette impression de perte d'un acquis m'a donc entraînée sur la voie d'une approche historique et sociologique puisque pour parler de la perte, il faut la faire voir.

Dans la plupart des œuvres retenues, le corps n'est qu'un des éléments ouvrant des pistes de lecture, parfois un motif périphérique. Néanmoins, l'image du corps compte et permet d'apprivoiser autrement des œuvres connues, de les saisir à nouveau en déroulant le (un) fil historique jusqu'au désenchantement actuel. Enfin, soulignons que bon nombre des ouvrages retenus ont été l'objet d'abondantes recherches, mais rarement le corps y est-il examiné. D'autres œuvres auraient pu être retenues, d'autres fils, ou plus de fils historiques, se seraient alors dévidés, mais il fallait choisir et se limiter. J'ai donc retenu un *corpus* qui permettait de voir le mouvement de la négation du corps jouissif à l'appropriation du corps intégral tout en incluant malgré les progrès, des œuvres où le corps est encore possédé par un autre que soi pour arriver au corps altéré par soi, contre soi. La désillusion finale ne peut donc qu'être parcellaire et provisoire.

¹ Plusieurs travaux retracent des éléments de l'histoire de l'écriture des femmes. Voir entre autres, Lequin, 1979, 1989 et 1992 ; les deux volumes de Saint-Martin, *L'autre lecture*, 1992 et 1994 qui reprennent des articles publiés par plusieurs chercheuses qui ont influencé l'analyse féministe d'écrivaines québécoises(Boisclair, 2004).

L'interdiction du corps jouissif

Dans le Québec des années 1930, la pudeur réglait le comportement des femmes dans l'écriture comme dans la vie et tout écart connu scandalisait, souvent sous le mode de l'hypocrisie. Repensons quelques instants à la poésie de Medjé Vézina qui, d'une part, célèbre le désir sensuel, et d'autre part, crie sa révolte contre Dieu, – ou est-ce la religion pensée par les hommes ?–, qui interdit ce même désir : « Mon Dieu, c'est toi qui mets dans notre chair, hélas! / L'ardent désir que tu ne permets pas. / Je veux briser la forme étroite de ma vie » (Vézina, 1984: 25). Dans son tumulte intérieur comme dans sa transgression des interdits, elle refuse le remords ; un poème intitulé « Regretter est un blasphème » (*idem*: 60) rappelle avec passion que la sensualité est le propre de l'être humain et se répercute partout, dans la nature même. Au fond, elle se demande comment être une femme entière devant la négation sociétale et religieuse de la sensualité. Quel illogisme a frappé les êtres de son époque? « Mais rien, rien ne répond dans ce pays d'effroi » (*idem*: 44) dit la voix solitaire. Vézina ne décrit pas le corps dans sa totalité, mais le représente par les sens et leur expressivité, dans un mouvement qui part de l'intérieur vers l'extérieur. Elle veut ainsi traduire les sentiments éprouvés, la passion comme la révolte, les rendre presque tangibles, amplifiant ainsi la portée des mots. Envers et contre tous, elle s'acharne à exalter la « volupté des choses de la terre! » (*idem*: 25).

À la même époque, Jovette Bernier, dans *La Chair décevante* met en scène cette même difficulté du vécu amoureux en dehors de la morale prévalente et de la religion catholique locale, encore ultramontaine, du début du XX^{ème} siècle. Une jeune femme de seize ans, Didi Lantagne, répond à son désir sexuel, qu'elle confond avec l'amour, se retrouve enceinte et rapidement abandonnée. Toutefois, après la naissance de son fils, en 1907, elle ne renonce pas à son désir et aura d'autres amants malgré l'ostracisme ambiant qui ne s'adresse qu'aux femmes puisque les jeunes hommes peuvent vivre leur sexualité sans conséquence; chez l'homme « La tache ne paraît pas » (Bernier, 1982: 29) et une grossesse inopportune est uniquement l'affaire de l'amante. Au cœur du roman, Bernier dénonce l'hypocrisie, de même que le sort des femmes qui subissent « la déception » de la chair puisqu'une maternité hors mariage devient une balafre (*idem*: 19) que seul un mariage peut camoufler. Le salut passe donc par un homme valeureux qui, se situant en dehors des attentes sociales, compense l'abandon d'un autre homme. Toutefois, derrière ce sauvetage, la faute reste et risque de ressortir de manière inattendue.

Outre l'importance accordée par Didi au charnel et à l'appel des sens, intuitivement, bien avant l'avancée féministe des dernières décennies du XX^{ème} siècle, elle se réclame à la fois femme et mère : « Il y a des questions auxquelles la vie seule peut répondre ; et ses questions se pressent de mon cœur de mère à mon cerveau de femme » (*idem*: 76). Elle anticipait, entre autres, Luce Irigaray, qui rappelle que la maternité est une fonction et que les femmes n'ont pas à renoncer « à êtres des femmes pour être des mères » (Irigaray, 1981: 27).

Quoique le roman ait choqué pour la désinvolture de Didi, ne dit-elle pas « Je suis la plus amoral des femmes » (Bernier, 1982: 16), il appartient encore profondément à son époque par la représentation du corps « vieillissant ». Veuve, Didi se persuade qu'« Il faut du courage pour être belle à trente-huit ans » (*idem*: 46). Son nouvel état lui dicte une réserve de comportement qu'elle accepte en grande partie ; il lui fallait donc «endormir ses sens de femme que plus rien ne devait affoler» (*idem*: 59) ; à son âge « une femme ne cherche pas l'aventure » (*idem*: 64). L'idée de vieillesse à 38 ans et du renoncement volontaire aux sens associé à son état de veuve souligne l'ambivalence du personnage qui n'arrive plus à s'opposer, voire à se révolter. Elle choisit le fragile masque de la respectabilité. La vie de Didi se déroule donc sous le signe de la progression négative : de jeune femme libre, elle se transforme en épouse reconnaissante, puis en veuve conforme, et pourtant, la société ne lui pardonnera pas ses anciens écarts de conduite. Lorsque sa vie de jeune femme libre sera étalée à la suite de la mort du père légitime de son fils, il ne lui restera que le refuge de la folie. Elle sera à jamais une mère indigne et coupable, condamnée par les apparentes bonnes mœurs².

Anne Hébert, dans *Les Chambres de bois*, publié en 1958, met aussi en scène l'interdit du corps jouissif. Catherine, une jeune femme du peuple, naïve et rêveuse, s'éprend d'un jeune homme riche, cultivé et névrosé. Le mariage célébré, son époux, Michel, entend l'enfermer dans sa pureté de jeune fille. Sans doute l'a-t-il choisie parce que son « âge fût aussi peu sûr aux hanches et aux seins » (Hébert, 1979: 37). Pour lui, la sensualité équivaut à de « la boue » (*idem*: 60). Pour elle, la vie et les sens ne font qu'un ; notamment, l'odeur d'un châle ayant appartenu à sa mère lui « perce » le cœur (*idem*: 55); elle veut goûter la nourriture et distinguer les saveurs ... elle voudrait surtout que son mari la caresse. Il ne lui fera l'amour, la possédera à vrai

² Au sujet de Jovette Bernier, voir Saint-Martin (1999).

dire, que très rarement, par culpabilité, parce qu'il la sent malheureuse, parce qu'il est en colère, ou encore pour se venger. Les mots « que l'amour [est] pourri » (*idem*: 119) suivront sa dernière tentative et souligne davantage le déplaisir que le plaisir, de part et d'autre. Il veut seulement sentir la présence de Catherine et la garder aussi inerte que possible : « Il insista pour que Catherine demeurât comme une douce chatte blanche en ce monde captif sous la pluie » (*idem*: 76). Il veut effacer chez elle toute trace de son passé de femme du peuple capable de goûter, de sentir, de toucher ... Bref, il veut l'effacer : « Je veux te peindre en camaïeu, toute blanche, sans odeur, fade et fraîche comme la neige, tranquille comme l'eau dans un verre » (*idem*: 83).

Pour lutter contre cette négation névrotique, Catherine n'a que le cri et les longs bains sensuels. Intuitivement, elle sait que la proclamation de sa sensualité la sauvera de cette immobilité inhumaine. Toutefois, n'en pouvant plus du déni de la vie, elle deviendra d'abord fiévreuse et, ensuite, malade, se laissera couler vers la mort, mais sa force vive l'emportera. En convalescence dans le Sud de la France à la suite de cette maladie, elle sait avoir « souffert » en tous ses sens (*idem*: 146). Même si aux yeux d'Aline, la vieille servante, la joie de vivre et les plaisirs sensuels relèvent de « l'impudeur » (*idem*: 160), c'est ouvertement, en renouant avec son corps qu'elle cherche à guérir ; elle prie « pour que l'honneur de vivre lui soit ainsi rendu, humblement, petit à petit, par l'animation de tout son corps patient » (*idem*: 156).

Comme chez Vézina et Bernier, le corps est avant tout sensuel et le combat se fait entre le déni social, voire patriarcal, de la sensualité des femmes et le besoin naturel des femmes de s'approprier pleinement leur sensualité, de la vivre à pleine vue, et d'ainsi la faire accepter, bref de mettre fin au déni. Hébert, qui écrit plus de vingt ans après les deux autres, pousse plus loin ce combat : ce n'est plus seulement une question de nature, c'est aussi une question d'honneur. Dans *Les Femmes et le sens de l'honneur*, Adrienne Rich soutient que la conception séculaire de l'honneur eu égard aux femmes ne relève que de « la virginité, la chasteté, la fidélité au mari. Notre [celle des femmes] honnêteté pouvait s'arrêter là : elle n'avait pas d'importance » (Rich, 1979: 5). En ce sens, dès 1958, Hébert transforme cette notion ancestrale de l'honneur en obligation presque morale de favoriser l'épanouissement du corps tout entier, peu importe l'état civil de la femme, sa classe ou sa place dans la société. La femme sensuelle, loin d'être impudique, est tout simplement humaine. Son corps-soi devient « agissant » (Ricœur, 1990: 370) ; Catherine élabore alors pour elle-même un nouveau savoir-vivre.

L'interdiction du corps jouissif relève donc de la religion et de la société, plus ou moins *névrosées*. De plus, à cette époque, avant la venue de la contraception efficace, elle se faufile aussi sous la contrainte de la reproduction à répétition. Sans doute, l'un des meilleurs exemples du corps mis au service de la reproduction est incarné par Rose-Anna, le personnage principal de *Bonheur d'occasion* par Gabrielle Roy publié en 1945³. À la fin du roman, au début de la Deuxième Guerre mondiale, Rose-Anna accouchera de son douzième enfant. Ce corps servile, pris en otage par le désir du mari, les attentes sociales désuètes, – la famille est urbaine, lieu où la pression n'est plus aux familles si nombreuses – , et une forte dose d'ignorance passive ne correspond en rien aux clichés « culturels ou psychanalytiques sur l'engrossement censé correspondre, pour une femme, à la réparation d'un manque primordial » (Schneider, 2006: 245). Rose-Anna se situe plutôt du côté du trop : trop d'enfants, trop de grossesses non désirées, trop de pauvreté, trop de déménagements. Durant l'accouchement, elle se souvient de son désir de jeune femme, de son corps svelte, de ses robes de mousseline, de ses joies, de sa confiance dans la vie. Tout est si lointain qu'elle a du mal à s'en rappeler : la « femme silhouette » (*idem*: 247), légère comme la mousseline, a été engloutie par la « femme-matrice » (*idem* : 247), au corps déformé, lourde « de son fardeau de tous les jours » (Roy, 1978: 368). C'est donc la disjonction entre la femme et la mère que Gabrielle Roy met en mots, au moment même de l'accouchement qui, loin d'être une joie, est vécu comme humiliation (*idem*: 364). Un instant, Rose-Anna souhaite vivement mourir : « Un si grand besoin de s'en aller ainsi dans la mort, de se dérober à toute souffrance » (*idem*: 363). Ce rêve fugace prend la mesure de son désarroi ; elle sait que l'accès à la jouissance a été sa perte, son annulation. D'ailleurs, à chaque accouchement, elle redoute « de donner naissance à une fille » (*idem*: 362) ne voulant pas la voir souffrir et disparaître.

Dans le Québec d'après-guerre, les mentalités se modernisent de façon irréversible : la société se laïcise malgré le pouvoir plus apparent que réel de l'Église catholique, les jeunes filles sont encouragées à poursuivre leurs études, plus de femmes occupent un emploi rémunéré, plus de femmes ont des enfants, mais les familles sont moins nombreuses : « À partir de 1955, le taux de natalité effectue une diminution rapide, baissant de dix points en dix ans » (Le Collectif Clio, 1992: 417). Longtemps interdite, l'information concernant la contraception s'est mise à circuler

³Au sujet de ce roman, voir Lequin (1989) et Saint-Martin (1999).

dans toutes les classes sociales, particulièrement en milieu urbain : « C'est l'époque où les femmes se passent le nom des 'bons docteurs' et celui des 'bons confesseurs' » (*idem*: 419). Bref, en dépit de tous les discours officiels, les femmes sont enfin « libres de contrôler leur fécondité » (*idem*: 420), liberté que plusieurs prennent sans permission. Dans le monde littéraire, la représentation du corps uniquement procréateur tend à disparaître, sauf dans quelques romans à teneur historique. Toutefois, la modernisation des mœurs et des valeurs n'est sans créer de nouveaux problèmes d'appropriation du corps féminin et du soi. On parlera beaucoup dans les décennies suivantes de la femme-orchestre (*idem*: 445) soit celle qui cumule les anciennes fonctions et les nouvelles : « Être une vraie femme, c'est être à la fois une bonne amante, bonne épouse, mère de famille disponible, travailleuse compétente, bonne cuisinière et bonne syndicaliste, tout ça à la fois (*idem*: 447).

L'appropriation du corps

Les écrivaines d'après la Révolution tranquille exprimeront donc leurs paroles rebelles autrement, mais la représentation du corps continuera d'être investie du rôle de révélateur du soi. Dans les années 1970, le corps sera au cœur de l'écriture des femmes ; elles parleront d'appropriation, de jouissance, de lesbianisme, de maternité, d'avortement, de viol et du conditionnement nouveau genre puisque les rapides changements de mœurs entraînent encore refoulements et sublimations, d'où l'importance des mots pour maintenir vivante la rébellion des femmes afin qu'elles puissent (se) penser, choisir et agir avec désir, conscience et amour, et prendre la parole pour « MIEUX SENTIR POUR MIEUX COMPRENDRE MIEUX SAVOIR » (Denis et Savary, 1977: 249). L'écriture du corps est donc prise de conscience, prise de parole et création d'un soi en mouvement et en devenir qui tente de ne pas se laisser enfermer dans un itinéraire préétabli, la définition du féminin restant un enjeu politique, philosophique et religieux, malgré l'évolution des mœurs.

« Mon corps dans l'écriture » par Madeleine Gagnon⁴, l'un des textes emblématiques de l'écriture féministe au Québec, met en évidence les multiples rôles dévolus au corps par les femmes, pour les femmes. L'essai-fiction de Gagnon, divisé en quatre parties : Corps I à Corps IV, délivre la mémoire du corps, débusque les

⁴ Pour Madeleine Gagnon, voir, entre autres, Dupré (1989).

silences des aïeules que la voix narrative porte en elle, et revendique pour les femmes le « pouvoir de représentation et de nomination » (Gagnon, 1982: 145) du corps et du soi. Le « Corps I » explore les mots et les maux du corps. Par des images corrélées à la « perte du corps, sang, lait ou larmes » (*idem*: 150), la voix narrative tente de s'inventer femme. Dans le « Corps II », la femme écrit : « Mon corps est écritures dispersées. Les étendre, les détendre et me les ramasser » (*idem*: 164). Entre autres, l'image des seins devient évocation; c'est un véritable procès culturel qui s'engage au sujet des travestis et des mannequins, des faux seins, des seins trop petits, du sein « disparu, coupé, rasé » (*idem*: 168) à la suite d'un cancer. En même temps, cette même image du sein est célébration du corps et va des seins de la grand-mère associée à la tendresse à l'acceptation de son propre corps : « je veux déshabiller ce corps et l'habiter » (*idem*: 166). Au centre du « Corps III », l'image du ventre, médicalisé souvent inutilement, se fait exhortation à l'action ; l'oscillation constante du *je* au *nous* amplifie l'idée de mouvement collectif et de multiplication des interventions urgentes afin de ne plus être les « représentées » (*idem*: 183) mais de se représenter : « Agir énonciatrice, avec toutes les conséquences que cela entraînera sur nos conceptions de la folie et de la normalité » (*idem*: 182). « Corps IV » est dédié à la mort et à l'amour, puisqu'il faut apprivoiser la mort pour vivre. L'image du ventre est reprise, mais cette fois, il s'agit du corps-désir. Pour Madeleine Gagnon, l'accès au désir et au plaisir charnel passe par l'appropriation du corps parlant. La femme se déploie d'abord, non pas dans sa relation à l'autre, mais par la compréhension du soi, intérieur puis extérieur. Travail d'exploration que Gagnon a souvent nommé « archéologie du dedans » soit le désir de retrouver « des inscriptions, des traces d'avant la loi signifiante, d'avant l'ordre du désir même tel qu'il nous était donné d'éprouver ailleurs. Ailleurs, c'est-à-dire hors de soi. » (Gagnon, 2006: 97)

Avec les écrivaines féministes, le corps s'exprime donc de l'intérieur : toute une multitude d'éléments mémoriels, de motifs, de sensations interviennent, se répondent, se complètent, voire se contredisent d'une écrivaine à l'autre, mais surtout les écrivaines parlent du corps intégral et refusent son morcellement. Elles parlent du corps féminin comme elles le voient sans égard aux limites ou stéréotypes imposés par la mode, la tradition et les divers pouvoirs.

Malgré tout, le corps possédé

La corrélation corps et soi donne aussi lieu à une mise en scène de la souffrance intérieure. La nouvelle appropriation du corps féminin par les femmes elles-mêmes n'a pas mis fin à la domination qu'elle soit masculine, familiale, sociétale ou névrotique. Si pour certaines femmes, le désir de soi comme le désir de l'autre connaît une certaine pérennité, pour d'autres, le corps de la femme reste une proie facilement accessible. Le corps est alors un « objet de jugement » (Collin, 1992: 41), voire d'assujettissement, le lieu visible et concret pour atteindre l'être dans son intériorité : on vise le corps pour atteindre l'âme.

Manitakawa, le personnage principal de *Le double conte de l'exil*⁵, est violée à douze ans parce qu'elle, une jeune Amérindienne, a osé prendre comme prénom, Madeleine, afin de mettre fin aux insultes racistes qui, chaque jour, l'assaillent. Le violeur, un homme blanc rustre, veut remettre la jeune fille à sa place, lui volant ainsi son corps et son âme. L'agresseur la renvoie, d'une part, à sa race qu'il juge inférieure, d'autre part, à sa fragilité et à sa vulnérabilité : une jeune fille n'a pour place que celle qu'on lui assigne. Il veut s'assurer qu'elle demeure sans défense. De surcroît, le viol est violemment une « prescription d'effacement » (Schneider, 2006: 24). En effet, Manitakawa y perd sa beauté : « C'est à ce moment que son visage se noua dans la laideur que peut inscrire la terreur sur un visage » (Latif-Ghattas, 1990: 14). Son corps épaissit pour devenir une muraille qui protège, qui n'attire aucun regard, et sa voix, soudainement rauque, ne se fait que rarement entendre. Manitakawa-Madeleine se réfugie à l'intérieur de son corps pour qu'on ne la touche plus, ni physiquement, ni moralement. La violence de l'homme lui a tout volé : elle tente de vivre au neutre sans regarder, sans toucher, sans goûter, sans voir, sans entendre, sans parler. Elle mettra des années à reprendre vie. Dans la trentaine, elle donnera sa confiance à Fève, un homme qu'elle aimera, car lui aussi a souffert dans sa peau et dans son cœur : il a vu sa femme être violée (*idem*: 139) et a été chassé de son pays.

Parce qu'elle consentira à écouter les contes de Fève, des contes de multiples douleurs, peu à peu, elle laissera sa douleur sourdre. En même temps, à nouveau, elle se met à voir, à sentir, d'abord, le soleil et la chaleur ; elle regarde ses interlocuteurs quand elle leur parle... Ce retour aux sensations sera aussi un retour à la beauté :

⁵ Ont été étudiés, dans cette œuvre, la rencontre des cultures, la présence du racisme systémique et l'importance de la parole. Voir, entre autres, Lucie Lequin et Maïr Verthuy (1998).

« son visage a un éclat particulier » (*idem*: 143). Même si l'oubli n'existe pas, l'amour partagé se fera baume sur « le mal vivant » (*idem*: 11). Pour lutter contre la violence, le racisme, mais aussi pour l'amour de soi et de l'autre, à son tour, Manidakawa se fera conteuse. Ce retour à soi, après un si long détour dans la laideur-neutralité, laisse entendre que la véritable beauté émane de l'intérieur et du partage. Allégée de son secret, Manidakawa, à nouveau à l'aise dans son corps, renoue avec sa force intérieure, un entrelacement d'imaginaire et de pensée dans l'espace des « contes beaux et cruels » (*idem*: 168). Enfin, son corps n'est plus assujéti.

À l'autre extrême de l'axe du corps violenté et éprouvé se situe la maladie qui ravage, isole et se fait prison vivante, d'une autre façon. Dans *D'ailleurs* de Verena Stefan, une femme a émigré au Québec pour venir rejoindre son amoureuse, Lou. Au récit de la découverte de son nouveau lieu, d'une nouvelle langue et au récit de souvenirs du lieu de naissance se jouxent le récit du corps amoureux, désirant et désiré, et celui du corps, soudainement étranger, empêché, traversé par l'effroi du cancer du sein : « Où est le corps? Est-ce que le corps serait là-bas et moi ici? Suis-je mon corps ou une autre personne que mon corps? » (Stefan, 2008: 164). La maladie déstabilise, inquiète et instaure un profond sentiment de disjonction. De plus, le cancer du sein force la réflexion sur la mortalité, un certain retour sur la famille et l'enfance, mais aussi l'appréciation renouvelée de l'amour et de l'amitié, de même que celle des petites joies, le soleil qui brille, par exemple, qui la consolent. En même temps, la maladie devient *le* territoire habité, un territoire où elle se retrouve analphabète : « Je n'ai plus de mots. Où tu [Lou] es, je ne peux pas être. Là où j'ai été emportée, tu ne peux pas venir. Il faudrait avoir en main des mots dans une autre langue que l'on ne connaît pas encore et que l'on ne sait pas utiliser lorsque le cancer fait irruption dans la vie » (*idem*: 161). Le cancer est invasion de domicile, effraction, amputation. Il n'y a pas d'abri possible, pas d'issue. Malgré la fonction intrusive de la maladie, la narratrice refuse l'abdication ; à corps perdu, elle lutte pour vivre et aimer.

La maladie est vécue au présent et racontée de façon impressionniste, par petites touches, laissant deviner l'affluence du mal tant physique que moral. Avant la maladie, c'était l'aisance avec son corps, une aisance qu'elle attribue aux belles heures du féminisme qui lui ont permis dans et par son corps de s'approprier pleinement. La maladie détruit ce bel équilibre, mais le corps empêché est loin ici des traumatismes familiaux, des modes, de la violence contrôlante des hommes. La maladie est bien concrète, visible, isolable, touchable. En ce moment sombre, la

narratrice doit apprendre par les mots à partager ce qui jusque là n'avait pas été et, pour elle, la souffrance est moins loquace que la joie. Ce dire du corps ravagé est partie prenante de la lutte pour la vie et un corps-à-corps avec la tendresse, car il lui faut trouver les mots inédits et insus pour communiquer la maladie dont son amante et ses amies sont exclues. Le partage de la souffrance ne rend pas la maladie échangeable, mais ouvrant sur le réconfort et la consolation, laisse place « au souci de l'âme » (Patočka, 1983: 43) du soi et de l'autre. Ici, le corps empêché, entravé, n'efface pas le soi qui continue d'interroger la vie et de rêver, malgré son univers corps-maladie-amour décentré.

L'asservissement du corps passe aussi par une violence insidieuse. Pour dominer l'esprit, on tente aussi de dominer le corps, de le limiter, de le rendre conforme aux attentes sociales. Les petits gestes et souvent le seul regard empêchent le corps d'être à soi. Se manifeste alors une lutte entre l'adhésion obligatoire à l'image du corps féminin et le droit d'user librement de son corps. Dans *L'Ingratitude* de Ying Chen⁶ et dans *L'Hiver de pluie* de Lise Tremblay, deux attitudes de résistance contre le corps empêché prennent forme et mènent à des résolutions, en apparence dissemblables, mais, au fond, analogues.

Dans *L'Ingratitude*, la mère de Yan Zi exige une relation fusionnelle quoique sa fille ait déjà vingt-cinq ans : « La ligne foncée sur ce ventre étranger me criait en pleine figure : Tu ne peux pas m'échapper, c'est moi qui t'ai formée, ton corps et ton esprit, avec ma chair et mon sang – tu es à moi, entièrement à moi » (Chen, 1999: 19). Pour la mère, la main tient lieu du cordon ombilical : « Lorsque, ensemble, nous n'avions rien à nous dire, elle prenait ma main et la plaçait sur le côté de son ventre et me disait : Tu es là ». Elle lui prend aussi la main dans les réunions de famille, de force : « Ses lèvres pincées me disaient : N'essaie pas de m'échapper ma fille ». Pour traverser la rue, la mère lui « saisi[t] » la main comme s'il s'agissait de « son portefeuille » (*idem*: 110). Outre cet attachement compulsif symbolisé par la main prise, le contrôle du corps s'exerce aussi par le regard : « Ne navigue jamais à contre-courant (...) fais-toi plus petite, baisse tes yeux, et encore et encore...oui comme ça » (*idem*: 137). Cette posture de soumission se veut préservation de la virginité visuelle de la fille qui ne deviendra femme qu'avec le mariage ; le regard, étant savoir et

⁶ Plusieurs études ont porté sur la relation mère-fille et l'idée de matricide dans *L'ingratitude* ; d'autres sur le rôle du père. Voir entre autres, Lucie Lequin (2008) « Pères manqués, filles manquées ou l'importance de repenser la figure du père », *Revue des Lettres et de Traduction*, n° 13, pp. 329-345.

échange, ne peut donc être affirmatif, curieux et sans contrôle. D'une façon certaine, la mère refuse l'autonomie de sa fille et la voudrait à jamais enfermée dans son ventre, sans possibilité de voir et d'apprendre. En effet, Yan Zi a l'impression de se faire manger vivante ; elle étouffe et toute sa lutte contre sa mère, sa famille et contre la société participe du refus d'être possédée et d'être un bien monnayable, un « portefeuille » qui contient l'argent, le pouvoir d'achat, la fierté de ce pouvoir et le devenir, entre autres, familial : « Nous sommes vieux maintenant, nous comptons sur nos enfants » (*idem*: 109).

Pour la mère, le corps de la fille est le prolongement symbiotique de son corps. Pour la fille, il s'agit de se détacher et de s'approprier son propre corps ; elle refuse de vivre à travers sa mère : « Il fallait donc détruire cette reproduction à tout prix » (*idem*: 111). En outre, Chum, son fiancé, parle aussi de propriété : « Tu m'appartiens, à moi seul » ; il l'aime tant qu'il veut l'« avaler tout rond » (*idem*: 110). Le mariage éventuel ne serait donc qu'un changement de propriétaire. Puisque son corps est la reproduction de la mère, la monnaie d'échange, qu'il est la « proie » (*idem*: 145) désirable, qu'il est le lieu de son absence à elle-même, froidement avant de se suicider, Yan-Zi décide de souiller son corps, non pas qu'elle pense que la sexualité soit souillure, mais parce que c'est commettre l'irréparable, le corps défloré perdant toute sa valeur : « La chose était faite. Je m'étais fait déchirer le corps. Maman avait donc pondu un corps qui ne valait plus rien » (*idem*: 90). En rentrant à la maison ce soir-là, le regard de son père lui « ordonna de baisser les yeux. Mais [elle] ne le fi[t] pas » (*idem*: 97). Elle se sert donc de l'objet de contrôle qu'est son corps pour se venger ; la virginité tant sexuelle que visuelle n'est plus. D'une part, elle refuse le contrôle de son corps et de son regard, de ses « gènes » (*idem*: 97) et rejette donc ses parents puisqu'ils ne lui permettent pas de vivre. Toutefois, le rejet est surtout social ; elle continue de les aimer en secret, mais elle veut qu'ils aient honte et qu'ils souffrent, de façon visible, devant les voisins et la famille élargie. D'autre part, cette prise de contrôle de son corps-regard est aussi contrôle de son âme et de sa tête. Or, ici, le contrôle trop tardif conduit à la mort : elle se suicidera pour perpétuer sa vengeance. Le corps trop longtemps empêché de Yan Zi a profondément atteint son intégrité intérieure; incapable de sollicitude, de bienveillance et surtout de pardon, la vengeance narcissique occupe tout son espace intérieur, le faire-souffrir étant nettement plus important que le pouvoir-faire et le pouvoir-aimer. Le corps possédé,

dit Ying Chen, conduit à la mort que l'être se laisse aller à cette sujétion ou qu'il résiste et se révolte.

Dans *L'Hiver de pluie*, encore une fois, le corps et le soi sont insécables. La narratrice je/elle « vit depuis des années sans corps sous des amas de vêtements » (Tremblay, 1990: 60). Le *je* invente un *elle* qui, au fond, est elle-même et sur lequel, elle écrit. Par ce récit, le *je* s'éloigne d'elle-même afin de mieux se jauger et simultanément, se cache de la peur qui l'habite : peur de la maladie mentale, de la solitude, peur du regard des autres et peur de son propre mépris. Comme toutes les grosses, elle se sait « inutile » (*idem*: 81) et sans valeur. Son comportement de promiscuité sexuelle lui confirme qu'elle n'est rien et surtout qu'elle n'est pas désirable. Souvent, elle suit des hommes inconnus : « Je les prends faibles et laids, des hommes dont personne ne veut. Des hommes qui ne disent rien, qui sont épuisés et à qui n'importe quel entrejambes conviendrait » (*idem*: 81). Elle se donne à ces inconnus parce qu'ils lui ressemblent dans leur solitude et leur douleur perpétuelles, qu'ils sont incapables de désir, tout au plus y a-t-il une confirmation que la mécanique sexuelle fonctionne encore. Parfois, c'est par compassion qu'elle se donne, à Jean-Louis notamment, un professeur âgé et dépressif, qui ne voudrait pas être vu avec elle sachant qu'« un homme petit étreignant une grosse femme est toujours ridicule » (*idem*: 96). Pourtant, quand il est déprimé, elle fait son ménage, lui prépare des repas et essaie de le ramener vers la vie. En ces rares moments, elle se sent utile. Pour elle-même comme pour les autres, elle n'est que ce corps obèse, comme si sa corpulence avait effacé son intériorité. Elle se déteste comme elle déteste son corps, en particulier : « elle avait horreur de sentir le poids de ses seins sur le devant de son corps (...) ces seins étaient de trop » (*idem*: 96). Le passage du possessif au démonstratif souligne la distance qu'elle maintient avec elle-même; ce sont les seins de *elle* qui lui font horreur. En outre, c'est l'un des attributs féminins qui la dérange, rejet ce qui met en lumière que son malaise est lié à la féminité.

Quelque chose s'est passé pour qu'elle intervienne ainsi sur sa sexualité et, en quelque sorte, se détourne du désir. À l'âge de quatorze ans, elle a épié une conversation où sa mère affirmait mépriser la sexualité et ne pas aimer le contact avec un homme. Ces paroles, qui ne lui étaient pas destinées, sont-elles suffisantes pour qu'elle se détruise en renonçant à un corps attrayant? A-t-elle une prédisposition malade à l'autodestruction? Se devait-elle de répéter l'indifférence méprisante de la mère? Pourquoi maintient-elle le lien à la mère qui n'est que souffrance? La narratrice

n'explique pas son obésité, mais adulte, elle pense à sa mère chaque fois qu'elle est avec un homme. L'acte sexuel serait-il avant tout un acte de révolte contre le mépris maternel : « Elle [la narratrice] n'avait pas de mots, elle ne connaissait pas le mot qui aurait pu définir le regard de sa mère, il y avait du triomphe et du mépris dans ses yeux et du contentement aussi » (*idem*: 99)?

La séparation d'avec la mère n'a pas été complétée et malgré leurs relations tendues, le *je* reste attachée à celle-ci, à tout le moins au niveau de la survie. Lorsqu'elle souffre d'un épisode névrotique, c'est la mère qui la reprend et la fait rentrer au foyer de l'enfance, d'où le triomphe de la mère : la fille obèse est aussi folle, dépendante et ne peut donc devenir un *je* plein et entier. À la fin du roman, seule la mère la regarde encore et uniquement pour la *peser*. De plus en plus seule, la narratrice se gave de chocolat pour combler sa vacuité. Sa relation au corps est des plus ambiguës ; elle, qui déteste son gros corps, mange de plus en plus et n'est plus qu'un corps obèse en attente de la mort. Elle ne marche plus, elle ne parle plus et ne lit que le journal de quartier. Pourquoi ce défaitisme? S'est-elle persuadée être le fruit du devoir plutôt que celui du désir? Dans ce roman, corps-obésité-absence de désir ne font qu'un et soulignent l'incapacité pathologique d'aimer, soi, l'autre et le monde. L'ampleur de la souffrance n'a d'égale que l'ampleur du corps : « au fond, c'est toujours d'amour qu'on est malade ; on dit platement le manque d'amour, mais le manque et l'amour se croisent à l'origine » (Sibony, 1991: 110). Lise Tremblay écrit ce roman pour qu'on regarde l'obèse et la reconnaisse comme être humain ; elle veut que le regard ne soit plus un jugement prédéterminé, mais plutôt une tentative de compréhension bienveillante.

Comme dans *L'Ingratitude*, le corps possédé, – ici par les émotions refoulées –, conduit à la mort ; la narratrice est, en effet, morte à elle-même, son moi éclipsé par son obésité morbide. Dans les deux œuvres, le roman familial est pris en défaut d'élaboration, au lieu de créer un lieu d'aimance et de déploiement du soi, il installe un abîme infini, sans issue, semble dire la dernière génération. Dans le roman *Borderline* de Marie-Sissi Labrèche, c'est aussi la dernière génération d'une famille dysfonctionnelle, Sissi, qui crie son désarroi. En ce sens, Yan-Zi, la narratrice de *L'Hiver de pluie* et Sissi sont de proches parentes, puisque dans les trois cas, le corps possédé par le mal familial touffu et trouble empêche le soi de prendre forme. Toutefois, Sissi pousse plus loin la destruction du soi ; sa révolte est nettement plus active, plus ostentatoire, plus publique, plus bruyante.

Le titre *Borderline* fait référence à l'état mental de Sissi, la narratrice, un cas limite. Le récit se déplace de son enfance à l'âge adulte, de vingt-trois à vingt-six ans. Sissi est hantée par la maladie mentale de sa mère dont elle a été témoin et victime dès le jeune âge, et également, par le discours traumatisant de sa grand-mère qui, toujours avait recours à des allusions d'abus sexuels possibles pour la discipliner : « À quatre ans, je n'avais pas droit au croque-mitaine ou au Bonhomme Sept-Heures, mais au serial killer » (Labrèche, 2003: 11). Aussi, lorsque enfant, elle raconte à son amie ses peurs, des images de viol lui viennent-elles spontanément puisque son imaginaire se réduit essentiellement à la violence. Adulte, elle est une bombe : « C'est Hiroshima en permanence dans ma tête ... Je suis mon pire drame » (*idem*: 45). Sa vie est en mille morceaux, sans espoir d'unité ni de lumière à l'horizon : « Quand je ferme les yeux, c'est noir. Quand j'ouvre les yeux, c'est noir. Tout est noir. » (*idem*: 77). Elle est en deuil, d'elle-même surtout, le noir l'habille et l'habite. Sissi est belle, mais elle est très maigre, presque sans forme, elle mange mal, se saoule, se drogue et baise sans discernement, avec les hommes, avec deux hommes, avec les femmes pour « se calmer les nerfs » (*idem*: 14) et durant quelques instants, « ne plus être seule dans sa cave » (*idem*: 23). Le jour de ses vingt-quatre ans, devant une bande d'amis, qui sont surtout là pour boire et voir les frasques de Sissi, elle se lance dans les murs, puis se déshabille, et commence à se masturber comme dans les films pornos : « J'entends des cris d'indignation qui viennent de partout (...). Enfin, on s'occupe de moi. Enfin, je suis la Reine de la soirée et je me sens un peu mieux » (*idem*: 53). Toutefois, elle sait que cette attention ne dure pas, elle est éphémère comme l'est la jouissance sexuelle. Les inconvenances sont donc à répéter puisque elle n'arrive pas à installer une durée attentive. La plupart du temps, elle se sent seule, transparente, invisible, et a froid à l'intérieur du corps. Elle vit la peur au ventre.

Au lieu de lui apprendre le rêve et l'autonomie, l'attention apeurée de sa grand-mère l'a étouffée et l'étouffe encore : « Ça fait tellement longtemps que je suis unie à elle que j'ai désappris à penser (...) à aimer, c'est pour cela que l'amour s'enfuit entre mes jambes, mes cuisses ; que j'ai désappris à être » (*idem*: 143). Cette absence du soi est la raison même de tous ses abus ; la maltraitance de son corps, c'est la maltraitance de son âme, c'est l'abjection rendue visible, c'est une descente aux enfers devant témoins. L'enfant en elle, inconsolée et inconsolable, ne sait que détruire. Elle s'invente des histoires pour survivre, mais dans ses histoires, elle est « toujours celle qui finit la plus amochée » (*idem*: 104). Ce que le corps de Sissi

donne à voir, à lire, c'est la colère contre la mère et la grand-mère qui lui ont transmis « des kilolitres de tristesse » (*idem*: 143) et la peur de la folie ; de même, le corps dit la difficulté, voire le trauma, de vivre avec cet héritage qui lui a volé son enfance et sa « légèreté » (*idem*: 143). Quand la grand-mère meurt, le fait de devoir construire sur les ruines familiales l'apeure. Pour la deuxième fois, elle brisera un miroir, ne pouvant pas se regarder. La première fois, une limite s'est imposée : elle ne pouvait pas faire l'amour à trois, avec Olivier qui l'aimait, elle, et avec Saffie, un double d'elle-même qui la bouleversait. Le danger pressenti l'a, pour une fois, arrêtée. Sans doute, un signe que, quelque part en elle, vit encore un moi fragile qui voudrait bien vivre. La deuxième fois, après la mort de sa grand-mère, elle brise un miroir dans une chambre d'hôtel et se défigure avec l'un des morceaux : elle se découpe une bouche rieuse de clown et deux larmes. Réapparaît alors la petite fille blonde qu'elle a été. À ce moment-là, elle offre sa beauté détruite à sa grand-mère : « Ma beauté a fini par me perdre, car je vais te la donner ma beauté » (*idem*: 144). Saura-t-elle reprendre les fils de sa vie là où ils ont été coupés ? La régression vers l'enfance narrée sera-t-elle bienfaisante ? Trouvera-t-elle son propre reflet hors du miroir familial ?

À l'évidence, la route sera longue : elle songe d'abord au suicide, se retrouve en thérapie et, ensuite, commence une nouvelle relation amoureuse. La remontée vers la lumière demeure fragile, mais elle apprend à recevoir la sollicitude, à exercer une certaine sagesse, – elle renonce à la maternité –, et surtout, elle commence à s'aimer en aimant : « comme si l'amitié pour soi-même était une auto-affection rigoureusement corrélative de l'affection par et pour l'ami autre » (Ricœur, 1990: 381). Rien n'indique cependant une durée sécurisante ; il ne s'agit peut-être que d'une rémission, un sursis apaisant.

Ce roman de nature autobiographique joue sur la nomination : Sissi, mais aussi, dit la narratrice « mon nom, c'est le trou, la brèche, c'est la fente de mon petit corps » (*idem*: 63). Le récit lui-même de ce cas limite, de ce corps souffrant, qui, en dépit des abus ou par les abus, est en guerre contre la maladie : « mes larmes sortent comme des balles de mitraillette, on dirait que je veux transpercer l'humanité de ma douleur » (*idem*: 15) ouvre sans doute une *brèche* dans la douleur jusque là ineffable, secrète, transparente et pourtant tout aussi visible que l'obésité du *je* de *L'Hiver de pluie*. Toutefois, Sissi demeure vivante alors que le *je* paradoxalement se rétrécit et n'est plus qu'un corps vide, presque mort. Sissi, elle, vit avec sa douleur et sa

fragilité. Son corps défiguré se cicatrise, mais il rappellera le supplément de souffrance qu'elle a affiché, en pleine vue.

La désappropriation ou le corps altéré

Je voudrais maintenant examiner un roman où le corps, de façon encore plus choquante, crie la haine de soi. Dans *À ciel ouvert* de Nelly Arcan⁷, le fiel tourné vers soi, conduit à l'autodénigrement, au morcellement, à la mutilation, et à l'autodestruction. La beauté n'est plus que fabriquée par le scalpel et en quelque sorte, pré-moulée, et ainsi, de plus en plus uniforme. Le sens de l'honneur dont parlait Anne Hébert a été anéanti et les femmes veulent être représentées et non se représenter. La désappropriation annihilante du corps est la nouvelle marche à suivre.

À ciel ouvert de Nelly Arcan met en scène le milieu de la mode où règne l'engouement à outrance pour le corps altéré. Deux femmes, Julie et Rose, en compétition pour le même homme, Charles, doutent de leur attirance. Pourtant, elles sont *belles* « de cette beauté construite » (Arcan, 2007: 17) par la privation, l'exercice et la chirurgie. Ce travail sur le corps leur donne l'illusion de contrôler leur vie. Le corps *parfait* est associé au succès, au pouvoir, et surtout à la séduction que l'on confond avec l'amour. Seuls l'âge et la beauté comptent ; par conséquent, dans la jeune trentaine, les jeunes femmes commencent déjà à douter de leur jeunesse – Sommes-nous de retour au début du siècle dernier, à l'époque de Didi? – Julie et Rose ne vibrent que regardées par un homme et acceptent sans hésitation, et passivement, leur rôle d'objet puisque leur intériorité s'est dissipée sous l'emprise des apparences laissant toute la place à leur corps hyper-sexualisé. Le libre arbitre n'est plus, leur unique fonction, être un beau corps.

Rose est styliste de mode : « Une arrangeuse de chaire à faire envier, ou bander » (*idem*: 30), mais elle fabrique la beauté des mannequins dans l'envie; pour elle, les autres belles femmes sont des poignards (*idem*: 39), pire, des chiennes (*idem*: 45) ou des truies (*idem*: 103). Quant à Julie, scénariste, c'est une femme qui s'ennuie « parce que son corps avait survécu à la mort de son âme » (*idem*: 32). Toutes les deux ont intériorisé des normes de beauté factices et sont, conséquemment, tout à fait assujetties à la beauté artificielle : le visage refait, le Botox dans les lèvres,

⁷ L'écrivaine Nelly Arcan s'est suicidée le 24 septembre 2009.

l'augmentation mammaire... Rose ira jusqu'à la mutilation chirurgicale (vaginoplastie) pour reconquérir Charles. Elle sera, croit-elle, l'ultime « corps-vulve » (*idem*: 240) irrésistible. Quant à ce dernier, il aime le corps des femmes contrefait. Photographe de mode, il a l'habitude de cadrer un visage, de découper les images, de les équarrir. Dans sa sexualité peu avouable, soit il décompose, à l'ordinateur, des images pornographiques, geste qui le fait jouir, soit il caresse les cicatrices sur le corps de Rose d'abord, et ensuite, sur celui de Julie. Il ne pénètre que rarement l'amante du moment, il la préfère dans une « immobilité réglementaire, les yeux fermés, passive, un cadavre » (*idem*: 210), image qui rappelle les attentes du mari de Catherine dans *Les Chambres de bois*. Mais où donc est passé la jouissance des femmes? Pire, du corps au scalpel glisse l'amour qui n'est plus que séduction névrosée. Si Rose accepte de se placer elle-même « en état du pur fétiche » (*idem*: 118), Julie, elle, cherchera à confronter Charles, à l'obliger à admettre sa perversion. Pour vivre dans cet univers mensonger, les femmes et les hommes se droguent et boivent « à tue-tête, à corps perdu » (*idem*: 249). Sobres, il leur faudrait reconnaître leur univers de pacotille et eux, les « monstres » qui l'habitent et l'« industrie à uniformes » (*idem*: 200) à laquelle ils se soumettent. La sobriété équivaldrait à l'insoutenable. Seul l'artificiel a donc droit de cité dans leur monde.

Rose, complètement pliée à la consigne du milieu, est une poupée vide « au sexe à ciel ouvert » (*idem*: 271) dans un décor de carton-pâte. Du moins, pour elle, tout est décor et illusion. Julie, à peine plus humaine, éprouve parfois des doutes quant au culte de la beauté artificielle et à l'acharnement esthétique. Un instant, elle perçoit le « calvaire » du corps altéré qui devient « une burqua de chair » (*idem*: 201). Bien que fugaces, ces moments d'hésitation lucide la rendent moins monstrueuse, – elle sait notamment qu'elle est incapable de maternage, soit de s'oublier un peu et d'aimer un enfant –, mais elle est tellement vide à l'intérieur de son corps, qu'elle ne sait plus résister. Au fond, le roman d'Arcan dénonce d'une part, l'emprise des images qui, de plus en plus, dénudent les corps des femmes, affichent leur hyper-sexualisation, placent le sexe au centre de la vie et proposent un moule préfabriqué de la beauté, d'autre part la sujétion des femmes à ces images mutilantes et injurieuses. C'est un réquisitoire contre l'auto-violence de la femme, une violence dont les cicatrices sont encore plus profondes sur l'âme ou le cœur. C'est une charge contre l'incomplétude consentie des femmes, contre la discontinuité, contre le harcèlement publicitaire,

contre la censure du regard. Indirectement, Arcan se demande comment les jeunes femmes, et les femmes en général, laissent leur corps en otage.

Le corps mis en regard donne ici à lire un objet imparfait qu'il faut corriger. Mais contrairement à l'interdiction du corps ou à la méconnaissance du corps intégral qui est subie, l'effraction vient de la femme elle-même. Du coup, c'est le gommage de la lutte des femmes, et des images du corps des femmes créées par les femmes pour atteindre l'autonomie et la plénitude. Certes, tout au long du siècle dernier, des femmes, dans les romans comme dans la vie, ont été atteintes dans leur *honneur*, selon le terme d'Anne Hébert. Toutefois, des facteurs extérieurs : la tradition, la culture, la famille, la violence, la maladie, l'ignorance, entre autres, sont à l'origine du corps et du soi pris en défaut d'aimance. Notamment, la mise en danger du corps-soi est entièrement subie, – c'est le cas de Manitakakwa et de la narratrice *D'ailleurs* –, ou partiellement subie comme dans *L'Ingratitude*, *L'Hiver de pluie* et *Borderline* où les narratrices s'abîment dans leur mal de vivre. Dans *À ciel ouvert*, l'inertie des femmes devant la force des images factices, construction qu'elles connaissent de l'intérieur puisqu'elles travaillent dans la mode, frôle la complaisance. Elles ne savent plus voir leur indignité et n'ont plus aucun sens de l'honneur. Au fond, elles ont raison de se penser vieilles ; leur servitude les ramène loin derrière. Dans la prison de leur corps-fétiche, elles disparaissent, s'annulent, incapables de désirer, d'aimer, d'enfanter, de se sentir *neuves*. Elles ne savent plus habiter leur corps. Les yeux grands ouverts, le corps plus ou moins nu, elles acceptent de rester en latence. À quand le retour à la femme intégrale?

Références bibliographiques

ARCAN, Nelly (2007). *À ciel ouvert*. Paris: Seuil.

BERNIER, Jovette (1982). *La Chair décevante* [1931]. Montréal: Fides.

BOISCLAIR, Isabelle (2004). *Ouvrir la voie(x). Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*. Québec: Nota Bene.

CHEN, Ying (1999). *L'Ingratitude* [1995]. Montréal: Babel.

COLLIN, Françoise (1992). « Le corps v(i)olé » in *Le Corps des femmes*, Les cahiers du Grif. Bruxelles: Éditions complexes, pp.21-45.

- DENIS, Johanne et SAVARY, Claire (1977). « Le discours des interventres », *La Barre du jour : Le corps, les mots, l'imaginaire*, n^{os} 56-7, pp.241-256.
- GAGNON, Madeleine (1982). « Mon corps dans l'écriture » [1977] in *Autographies*. Montréal: Vlb éditeur.
- GAGNON, Madeleine (2006). « Entre grammaire et désir. Quel est mon genre? » in *Un certain genre malgré tout. Pour une réflexion sur la différence sexuelle à l'œuvre dans l'écriture*, (dir.) Mavrikakis, Catherine et Poirier, Patrick. Québec: Nota bene, pp. 95-105.
- HÉBERT, Anne (1979). *Les Chambres de bois* [1958]. Paris: Seuil.
- IRIGARAY, Luce (1981). *Le Corps-à-corps avec la mère*. Montréal: Pleine lune.
- LABRÈCHE, Marie-Sissi (2003). *Borderline* [2000]. Montréal: Boréal Compact.
- LATIF-GHATTAS, Mona (1990). *Le double conte de l'exil*. Montréal: Boréal.
- LEQUIN, Lucie (1979). « Les femmes québécoises ont inventé leurs paroles », *The American Review of Canadian Studies*, vol. IX, n^o 2, automne, pp.113-125.
- LEQUIN, Lucie (1989). *De la femme patriarcale à la femme sujète dans les romans québécoise d'après-guerre 1945-1951*. Université Concordia: Spectrum.
- LEQUIN, Lucie (1992). « Les québécoises, une autre révolution? », *Paroles rebelles*, (dir.) Marguerite Andersen et Christine Klein-Lataud.
- LEQUIN, Lucie et Maïr Verthuy (1998). « L'écriture des femmes migrantes au Québec » in *La recherche littéraire. Objets et méthodes*. Claude Duchet et Stéphane Vachon, dir. Montréal/Paris: XYZ /PUV, pp.415-423.
- LE COLLECTIF CLIO (1992). *L'Histoire des femmes du Québec depuis quatre siècles* [1982]. Montréal: Le jour éditeur.
- PATOCKA, Jan (1983). *Platon et l'Europe*. Lagrasse: Verdier.
- RICH, Adrienne (1979). *Les Femmes et le sens de l'honneur. Quelques réflexions sur le mensonge* [1977] traduit par Lisette Girouard. Montréal: Remue-ménage.
- RICOEUR, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- ROBIN, Régine (1993). *La Québécoise* [1983]. Montréal: Typo.
- ROY, Gabrielle (1978). *Bonheur d'occasion* [1945]. Montréal: Stanké.
- SAINT-MARTIN, Lori (1992). *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*. Tome I. Montréal: XYZ.
- SAINT-MARTIN, Lori (1994). *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*. Tome I. Montréal: XYZ.

- SAINT-MARTIN, Lori (1999). *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*. Québec: Nota Bene.
- SCHNEIDER, Monique (2006). *Le Paradigme féminin* [2004]. Paris: Flammarion.
- SIBONY, Daniel (1991). *Entre-deux. L'Origine en partage*. Paris: Seuil.
- STEFAN, Verena (2008). *D'ailleurs*. Montréal: Hélotrope.
- TREMBALY, Lise (1990). *L'Hiver de pluie*. Montréal: XYZ.
- VÉZINA, Medjé (1984). *Le Choix de Jacqueline Vézina dans l'œuvre de MedjéVézina* [1934]. Montréal: Les presses laurentiennes.