



**Filles et subjectivité dans trois romans d'autrices québécoises : Regard sur
l'agentivité *Grrrl***

Par Elyse Laberge

THÈSE PRÉSENTÉE À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE DU DOCTORAT EN LETTRES
OFFERT CONJOINTEMENT PAR L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI,
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI
ET L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES EN VUE DE
L'OBTENTION DU GRADE DE PHILOSOPHIAE DOCTOR (PH. D.) EN LETTRES

Québec, Canada

© Elyse Laberge, 2025

RÉSUMÉ

Notre thèse, adoptant une perspective punk féministe inspirée de la culture des *Riot Grrrls*, examine comment et dans quelle mesure l'agentivité des adolescentes est représentée chez les narratrices de trois romans québécois contemporains : *Et au pire on se mariera* (2011) de Sophie Bienvenu, *La déesse des mouches à feu* (2014) de Geneviève Pettersen et *Panik* (2015) de Geneviève Drolet. Sur le plan littéraire, peu d'études portent spécifiquement sur l'agentivité des narratrices adolescentes. La thèse entend élargir cette réflexion en s'interrogeant sur la manière dont leur autonomie et leur pouvoir d'agir se manifestent dans la fiction québécoise contemporaine.

L'agentivité, soit la capacité d'agir et de s'autodéterminer face à l'oppression, s'avère complexe pour les filles, dont l'action est souvent limitée par leur âge et leur genre, les normes sociales persistantes les associant à la passivité et la vulnérabilité. Bien qu'il s'avère que, depuis la fin des années 1980, les *girlhood studies*, influencées notamment par la révolution punk féministe, contribuent à remettre en question l'image traditionnelle des filles, valorisant leur force et leur capacité de résistance, et que la recherche montre que les filles sont désormais perçues comme critiques face aux discours dominants et capables de résister à certaines injonctions, leur subjectivité et leur agentivité demeurent souvent ambiguës ou problématisées. L'agentivité *Grrrl* est une réponse à ces problématiques.

Le premier chapitre pose les bases théoriques du concept d'agentivité *Grrrl*, en montrant comment il s'inspire du mouvement punk féministe et des théories sur la subjectivité des filles. Il met en lumière les obstacles à la reconnaissance de leur agentivité et explique en quoi l'approche *Grrrl* permet de penser leur résistance et leur émancipation dans la littérature.

Les deuxième et troisième chapitres analysent le récit des trois narratrices du corpus pour mettre en lumière leur agentivité, à travers leur prise de parole et leurs actions. Le chapitre 2 s'intéresse plus spécifiquement à la façon dont les narratrices s'expriment et les stratégies narratives qu'elles emploient, tandis que le chapitre 3 s'attarde plutôt à leur rapport à la sexualité ainsi qu'à la façon dont elles occupent ou s'approprient les lieux. Les analyses révèlent la complexité et les contradictions de leur agentivité, même lorsqu'elle se manifeste de façon modeste.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
DÉDICACE	v
REMERCIEMENTS.....	vi
INTRODUCTION	1
État de la question.....	3
Problématique et objectifs.....	22
Approches théoriques et méthodologie.....	25
Établissement du corpus et division des chapitres	35
CHAPITRE 1	42
L'AGENTIVITÉ <i>GRRRL</i> COMME RÉPONSE À LA NON-RECONNAISSANCE DE L'AGENTIVITÉ DES FILLES.....	42
1.1 Être <i>filles</i> , un problème en soi.....	46
1.2 L'image des filles : une représentation paradoxale.....	74
1.3 L'agentivité improbable des filles	88
1.4 Une posture <i>Grrrl</i>	101
1.5 L'agentivité <i>Grrrl</i>	121
1.6 Conclusion de l'agentivité <i>Grrrl</i>	140
CHAPITRE 2.....	142
FAIRE ENTENDRE DES VOIX QUI ÉCORCHENT L'OREILLE	142
2.1 Des narratrices déconcertantes : un regard particulier sur le monde	147
2.2 Catherine : L'agentivité rebelle	155
2.3 Aïcha : fabuler comme acte d'agentivité.....	191
2.4 Dorothée : L'agentivité par l'autodérision et l'autocritique	238
2.5 Conclusion des voix qui écorchent.....	280
CHAPITRE 3.....	284
DIY	284
3.1 Passer de la parole aux actes : une rupture inévitable.....	289

3.2 Filles désirantes	294
3.3 Au-delà des limites : l'art de la débrouille	337
3.4 Conclusion du DIY	395
CONCLUSION	398
BIBLIOGRAPHIE	412

DÉDICACE

À mes enfants, Élodie, Mathis et Émile.

À mes parents, Bernadette et Gilles.

REMERCIEMENTS

Merci à ma directrice, Anne Martine Parent, pour la justesse de ses commentaires, son soutien, sa patience, son intérêt et son ouverture pour mes *idées punks*. Ce sont ses cours qui m'ont initiée aux idées et concepts féministes qui parcourent ma thèse, je lui en serai toujours redevable.

Merci à Cynthia Harvey, professeure au département des arts, des lettres et du langage de l'UQAC, pour m'avoir donné l'envie d'entamer des études doctorales. Sans elle, ce projet n'aurait jamais vu le jour. Merci à François Ouellet et Nicolas Xanthos, tous deux également professeurs au même département, pour leurs cours stimulants et les réflexions qu'ils ont su susciter.

Merci aux membres du Jury, Cynthia Harvey, Eftihia Mihelakis et Joëlle Papillon pour leur ouverture, leur érudition et la pertinence de leurs réflexions.

Merci au personnel de la bibliothèque de l'UQAC pour leur gentillesse et leur aide tout au long de ces années.

Merci à Régis Larrivée, mon amoureux, pour son appui, son réconfort, son temps, son enthousiasme indéfectible et, surtout, sa présence. Merci à ma famille et mes amis pour leur amour, leur curiosité et leur soutien, particulièrement à Marie-Ève Ruest, pour ses précieux conseils, ses encouragements et ses capacités exceptionnelles de chercheuse.

Merci à moi. Entreprendre des études doctorales est l'un des plus beaux cadeaux que je me suis offert.

INTRODUCTION

Selon une perspective punk féministe inspirée des *Riot Grrrls*¹, la présente thèse s'interroge sur la représentation de l'agentivité² des filles chez les narratrices adolescentes de trois romans d'autrices québécoises : *Et au pire on se mariera* (2011) de Sophie Bienvenu, *La déesse des mouches à feu* (2014) de Geneviève Pettersen et *Panik* (2015) de Geneviève Drolet. L'agentivité concerne la capacité d'agir, l'autodétermination et la prise de conscience des situations d'oppression qui amènent un sujet à se positionner comme agent actif. L'agentivité des filles, qui doivent négocier avec des normes qui les représentent essentiellement comme des sujets passifs, influençables et vulnérables, se voit ainsi problématisée, voire complètement déniée. De plus, en raison de leur âge, les filles ne disposent pas du même pouvoir d'action ni de la même expérience que les femmes ; en raison de leur genre, elles ne composent pas avec les mêmes contraintes que les garçons. Réfléchir une agentivité du point de vue des filles demande de revoir les paramètres du concept à la lumière de leurs contraintes et pouvoirs spécifiques. Le mouvement

¹ Les *Riot Grrrls* sont une communauté informelle de jeunes punks féministes états-uniennes incarnées, entre autres, par les groupes Bikini Kill, Bratmobile et Heavens to Betsy. Leur apport et leur influence sur le sujet *filles* seront abordés dans les différents chapitres de cette thèse.

² Ce concept sera défini et précisé dans les paragraphes suivants et dans l'ensemble de la thèse.

Grrrl permet de la comprendre en élargissant les limites du cadre proposé par les normes sociales. À la fin des années 1980, les paradigmes³ concernant les filles sont en effet remis en question notamment par l'émergence des études sur les filles (ou *girl's studies* ou *girlhood*⁴ *studies*⁵) et la présence d'une nouvelle génération de groupes féminins/féministes punks : les *Riot Grrrls*. Le punk, en particulier le punk féministe, propose d'envisager les filles autrement, en misant (valorisant) sur leur force, leurs capacités à mener des projets et à transformer leur société, par exemple. Toujours vivante, cette scène punk demeure un espace où les filles peuvent être bruyantes, transgressives, dérangeantes.

Dans les romans de notre corpus, chacune des narratrices raconte sans gêne, avec verve et vulgarité même, les événements qu'elle a vécus et partage son point de vue parfois étonnant sur son environnement. Opposantes et déstabilisantes, les

³ Le mot paradigme s'emploie ici et dans les pages à venir en tant que « [s]ystème de représentations, de valeurs, de normes qui influent sur la perception du monde » (Paradigme. (n.d.). Dans *Le Petit Robert*, de la langue française).

⁴ Il n'existe pas d'équivalence de ce terme en français. Le terme fait référence à la condition (état) d'être une fille. Le terme sera privilégié, notamment dans le syntagme « *girlhood studies* ».

⁵ Les *girlhood studies* sont un sous-champ de recherche au carrefour des études féministes et des études sur la jeunesse qui souhaitent « rendre visibles les pratiques culturelles des filles et des adolescentes grâce à la réalisation de travaux sur les usages des médias et les pratiques de production et de réception de la culture » (CARON, 2014, p. 8).

figures des filles qui se rencontrent dans ces trois romans se construisent sur des nuances et des paradoxes qui exposent les aliénations et les résistances qui coexistent à l'intérieur de leur discours. Moins engagées que les *Riot Grrrls* certes, pas nécessairement punks elles-mêmes, nos protagonistes entretiennent avec les conventions et les oppressions un rapport ambigu qui ne les empêche pourtant pas, par moment, de choisir et d'agir en accord avec leurs valeurs et leurs désirs. Indéniablement, elles font valoir leur subjectivité⁶, mais est-ce suffisant pour les mener à l'agentivité ? Si oui, dans quelle mesure et avec quelle puissance cette agentivité se manifeste-t-elle ?

ÉTAT DE LA QUESTION

À la fin des années 1980, en parallèle des études sur la jeunesse⁷ dans le domaine des sciences humaines et sociales, se développent des réflexions orientées

⁶ La subjectivité renvoie à l'idée d'adopter une « posture consciente du monde » (GONZALEZ-REY, 2008, p. 108).

⁷ À cette époque une nouvelle sociologie de l'enfance et de l'adolescence émerge qui fait valoir l'idée que les jeunes sont des acteurs sociaux qui « peuvent réinterpréter, se réapproprier et altérer la structure sociale (Corsaro, 2003) » (AUDET, 2017, p. 13). Ainsi, selon cette approche, les adolescents cessent d'être perçus exclusivement comme des adultes en devenir. L'importance de prendre en considération le fait qu'ils « sont contraints par des structures sociales particulières [qui sont] différentes des structures des adultes » (LANG, 2011, p. 190) est mise de l'avant. Cette façon de concevoir la jeunesse explique peut-être l'engouement pour ce type de personnage chez qui on

spécifiquement vers les filles⁸, alors traitées différemment de leurs homologues masculins⁹. C'est en effet une période

où la recherche s'intéressait beaucoup aux filles en général, dans une sorte d'anxiété généralisée, que ce soit en lien avec leur estime personnelle, leur image corporelle, leurs comportements parfois délinquants, et plus encore. (PLOUFFE JETTÉ, 2012, p. 62)

Les études sur les filles s'établissent dans le monde occidental¹⁰ comme une réponse à cette anxiété et à l'« absence de la voix des filles » (PLOUFFE JETTÉ, 2004, p. 112), systématiquement écartées de ce type de recherches puisque la tendance était de se prononcer pour elles afin de les protéger. Les *girlhood studies* « redonne aux filles le pouvoir de se raconter » (DUSSAULT FRENETTE, 2022, p. 15). Considérées la

reconnaît un potentiel considérable à questionner la société et à en proposer des visions alternatives ou une critique acerbe. En effet, à partir des années 1990, le nombre de romans pour adolescents a littéralement explosé au Québec et, de ce fait, les études qui y sont liées, le rappelle Robert Soulières, éditeur et écrivain pour la jeunesse, dans l'éditorial d'un dossier complet intitulé *Adolescents et jeunes adultes* publié par la « Revue du livre d'ici » en 2016 : (BEAUCHAMP, 2008; BEAUDOIN, 2019; CHOUINARD, 1996; CÔTE, 2003; J.-D. CÔTÉ et al., 2001; GATES, 2011; JACOB, 2010; LE BRUN, 1998; A. LEBLANC, 2014; LEBRUN & BARIBEAU, 2003; LEPAGE, 2000; MADORE, 2000; POULIOT, 1994; REILLY, 2016).

⁸ C'est ce que remarque Gabrielle Houbre dans son article, « Les jeunes filles au fil du temps » (HOUBRE, 1996), qui tient lieu de préface au quatrième numéro de la revue *Clio, Histoire, Femmes et Sociétés* intitulé *Le temps des jeunes filles*. Ce dossier thématique témoigne de l'intérêt pour leurs problématiques.

⁹ Ne serait-ce que pour la question de l'âge, les filles et les garçons sont présentés différemment. Houbre note que « [l]a notion d'adolescence fluctue d'ailleurs considérablement sur la longue durée, surtout lorsqu'elle s'attache aux filles » (HOUBRE, 1996, p. 2).

¹⁰ Les *girlhood studies* se sont principalement développées aux États-Unis et au Royaume-Uni, notamment dans les travaux de Michelle Fine, de Carol Gillian et d'Angela McRobbie. En parallèle de ce sous-champ d'études spécifique se sont développées d'autres *girlhood studies*, comme les *black girlhood studies* ou les *Indigenous girlhood studies*, en réponse à la sous-représentation des filles non blanches au sein des études d'origine. Au Québec, les études sur les filles restent encore marginales.

plupart du temps comme des victimes, ce qui les touche s'envisage comme des problèmes et leur point de vue se présente comme invalide. Supposées obéissantes et moins à même d'influencer leur environnement¹¹, elles sont jugées comme particulièrement influencées (déterminées) par les discours dominants (DRISCOLL, 2002, p. 303). Le changement de mentalité qui s'opère à partir de ces années est en partie dû, note Mary Celeste Kearney, directrice du département des études de genre à l'Université du Texas à Austin et spécialiste de la culture médiatique des filles américaines, à l'apport important des théories féministes poststructuralistes – inspirée de la théorie de la construction sociale du genre de Beauvoir ou de la lecture qu'en fait Butler – qui ont favorisé l'émergence d'une tout autre image de l'identité (instable, fragmentée, contextuelle)¹² et par conséquent de l'identité fille (KEARNEY, 2009, p. 12).

Au début du millénaire, adoptant une méthodologie dans la lignée des *girlhood studies*, plusieurs ouvrages, notamment dans le domaine des études

¹¹ Le prochain chapitre montrera que ces biais existent toujours.

¹² Ces idées seront développées dans les prochains chapitres.

culturelles¹³, témoignent du changement de perspective qui s'opère et proposent des portraits des filles du 21^e siècle comme *Girls* (2002)¹⁴ de Catherine Driscoll, *All About the Girl : Culture, Power, and Identity* (2004)¹⁵ recueil dirigé par Anita Harris ou *Girl Culture* (2008)¹⁶ de Claudia A. Mitchell et Jacqueline Reid-Walsh. Plus près de nous, Caroline Caron se penche sur le phénomène de l'hypersexualisation dans la mode et les médias dans une thèse où elle donne la parole aux filles afin d'obtenir leur perspective sur ce sujet qui les touche et qu'on laisse pourtant en dehors des discussions (à propos de l'imposition de codes vestimentaires les touchant spécifiquement, par exemple). Catherine Plouffe Jetté s'intéresse, quant à elle, au rôle des médias chez les filles et explore les pratiques culturelles des adolescentes dans

¹³ Études culturelles : « Ensemble de disciplines ayant pour objet l'étude de la culture des sociétés industrialisées, notamment par l'analyse de phénomènes aux formes complexes comme la littérature, le cinéma, la mode ou la publicité. Les études culturelles s'intéressent aux théories sur la culture et à la façon dont ces théories s'appliquent dans la vie quotidienne. Ce champ d'études touche généralement des disciplines traitant de la culture sous un angle particulier, comme la sociologie, l'ethnographie, l'étude des femmes, etc. » (OQLF, 2005).

¹⁴ Dans cet ouvrage, la professeure de genre et d'études culturelles à l'Université de Sydney étudie les principaux discours qui jouent un rôle dans l'adolescence des jeunes filles. Elle s'interroge entre autres sur la possibilité de l'authenticité individuelle face à aux multiples représentations que ceux-ci en donnent. Ses réflexions – qui s'inscrivent dans les théories féministes et les études culturelles – portent sur la généalogie de l'adolescence féminine : ce que signifie être une fille d'après les discours, les institutions et les productions culturels, la manière dont se positionnent les filles par rapport à ce qui leur est proposé et comment elles marquent la présence à la fois de continuités et de changements culturels.

¹⁵ Ce recueil propose, quant à lui, un portrait des filles du 21^e siècle et la façon d'envisager le « girl power » à notre époque. Les angles d'études sont multiples, on y aborde la scolarité, la sexualité, la culture et l'identité.

¹⁶ Dans cette encyclopédie, les professeures en éducation Claudia A. Mitchell et Jacqueline Reid-Walsh s'intéressent particulièrement aux liens entre filles et culture dominante.

Les filles dans les ouvrages documentaires : qu'en pensent-elles ? : la réception de L'ABC des filles par des adolescentes québécoises (2017). Il ressort de ces recherches que les filles sont critiques par rapport à ce que les différents discours leur prescrivent et qu'elles résistent, à différents degrés, à ce qui leur est suggéré, voire imposé. Les portraits qui s'en dégagent sont divers et tentent d'éviter le piège de l'uniformisation, tout en soulignant que le *devenir filles* n'est pas simple¹⁷. En effet, les filles sont traditionnellement perçues et présentées comme des figures d'immatunité, vulnérables et incapables de déterminer ce qui est bon pour elles¹⁸, ce qui rend leur subjectivité ambiguë et leur agentivité problématique.

Sur le plan des études littéraires, les filles retiennent également l'attention. Au Québec, Eftihia Mihelakis publie en 2017 un essai, *La virginité en question ou les jeunes filles sans âge*, qui « réfléchit au discours occidental sur la virginité vue par la médecine, la loi, la littérature et la mythologie » (MIHELAKIS, 2017, p. 198). Cet essai montre que « notre époque perpétue l'institution des filles dociles » (E. MIHELAKIS, 2017, p. 198) et que la virginité est au cœur du devenir de la fille. Son essai porte sur

¹⁷ Cette idée sera traitée dans le premier chapitre.

¹⁸ Les différents discours qui contribuent à la déterminer ainsi (ou non), dont la littérature, feront l'objet du chapitre 1.

« des adolescences au féminin » (E. MIHELAKIS, 2017, p. 198) et certaines de ses figures emblématiques, notamment celle des *Riot Grrrls*. C'est d'ailleurs cette autrice qui présente le numéro 119 de la revue *Tangence*, paru en 2019, et qui s'intitule « Filles » dans *l'imaginaire littéraire au Québec (1980-2015)*. On y dresse le constat que peu de place a été faite aux filles dans les études littéraires au Québec depuis les années quatre-vingt. L'objectif d'une telle publication est de mettre de l'avant « la portée politique et poétique » des filles et de répondre aux questions suivantes : « Comment les récits contemporains articulent-ils les enjeux sociaux, culturels, économiques des filles ? Qui sont-elles ? Quelle est sa place dans la littérature du Québec aujourd'hui ? » (MIHELAKIS, 2019a, p. 8)

Afin d'apporter notre contribution à ces questions fondamentales dans un projet concernant les filles, nous proposons d'étudier leur agentivité en tant que narratrices. À vrai dire, en tant que narratrices, elles sont peu étudiées¹⁹ quoiqu'elles soient de plus en plus présentes dans le paysage littéraire québécois²⁰. En Suède,

¹⁹ La recherche s'est bien penchée sur la Tinamer de Ferron (qui est adulte au moment d'écrire sa jeunesse), la Bérénice de Ducharme ou la Alice de Soucy, mais ces trois personnages féminins sont construits par des auteurs, la perspective féminine ne pouvant être ici prise en compte.

²⁰ Voici quelques titres en rafale, excluant ceux à l'étude dans notre thèse. Les titres choisis sont tous écrits par des autrices : *La sœur de Judith* de Lise Tremblay (2007), *Il fera jour très longtemps* de Julie Deslauriers (2009), *La balade de Baby* de Heather O'Neill (2008), *Toutes mes solitudes* de Marie-

Malin Isaksson publie en 2004 une thèse au sujet des jeunes narratrices : *Adolescentes abandonnées : je narrateur adolescent dans le roman français contemporain*. Selon une perspective de genre²¹, la chercheuse étudie une trentaine de romans écrits entre 1950 et 1999. Bien que les sujets abordés soient près de nos intérêts (la subversion, la fiabilité du narrateur, etc.), Isaksson s'intéresse à la littérature française et ne traite pas à proprement parler d'agentivité.

Par ailleurs, l'agentivité, telle que conceptualisée par Butler, bien qu'elle soit analysée sous plusieurs angles et dans plusieurs domaines²² – philosophie, sociologie, politique, plus récemment, littéraire – reste un sujet plutôt marginal lorsqu'il est question de la figure littéraire des filles, exception faite des études sur la littérature jeunesse. Or, bien souvent, la représentation des filles et de l'agentivité

Christine Lemieux (2012), *Barbe* de Julie Demers (2015), *À l'abri des hommes et des choses* de Stéphanie Boulay (2016), *Les filles bleues de l'été* de Mikella Nicol (2017), *Il préférerait les brûler* de Rose-Aimée Automne T. Morin (2020), *Méconnaissable* de Valérie-Jessica Laporte (2020) et sa suite *Asymétrique* (2023), *La fille d'elle-même* de Gabrielle Boulianne-Tremblay (2021), *Envole-toi, Mikun* de Moira-Uashteskun Bacon (2023), etc. Ces titres ont été écartés de notre corpus en raison de l'âge de la narratrice, de sa proximité avec l'écriture de soi, ou de sa parole plus tempérée face aux discours normatifs, des critères qui seront précisés à la fin de la présente introduction.

²¹ Dans le sens de *gender*.

²² Principalement en études féministes.

dont elles font preuve est moins nuancée, influencée (parfois même censurée) par la portée didactique de ces œuvres²³.

Lorsque l'agentivité est abordée dans les études littéraires, c'est l'agentivité des personnages femmes (et non filles) qui retient surtout l'attention²⁴. Cette agentivité est fréquemment mise en relation avec l'écriture de soi (autobiographie, autofiction, journaux intimes), à laquelle on reconnaît un grand potentiel d'agentivité, puisque le geste d'écrire est considéré comme une façon de transformer son statut d'objet en celui de sujet. C'est ce que mettent notamment de l'avant les

²³ Certaines représentations des filles dans la littérature jeunesse seront abordées dans le chapitre 1.

²⁴ Le concept d'agentivité en études littéraires est somme toute récent et foisonnant. C'est Helga Druxes qui l'applique d'abord dans son ouvrage *Resisting Bodies : The Negotiation of Female Agency in Twentieth-Century Women's Fiction* (1996) dans lequel elle explore les tentatives de divers personnages féminins à résister à la marchandisation en milieu urbain. S'appuyant sur une « double approche théorique », à la fois psychanalytique et anthropologique, Druxes s'interroge tout au long de son étude à propos de la capacité bien inégale de ces personnages à « transcender le statut d'objet » (DRUXES, 1996, p. 27). À partir des années 2000, ce concept devient de plus en plus populaire dans les études littéraires féministes francophones et différentes approches permettent de l'étudier. Par exemple, Rachel Van Deventer, qui s'intéresse à l'écriture des femmes en Algérie, aborde l'agentivité littéraire en termes de « volets » (extratextuel, transtextuel, interdiscursif et intratextuel) tandis que Véronique Lord, dans son mémoire sur Éva Sénécal, présente des « modes d'agentivité littéraire » qu'elle attribue à différentes chercheuses comme l'étude du « statut du personnage » (Isabelle Boisclair), l'étude de « ses actions et ses discours » (Druxes), le « travail sur les idées stéréotypées » (Havercroft) ou « l'altération des conventions romanesques traditionnelles » (Felski, Frye) (LORD, 2009). Toutes ces approches assurent aux chercheuses de mesurer le degré d'agentivité ou la nature de l'agentivité des personnages féminins, et ce, en relation avec le contexte spatio-temporel propre aux œuvres ou aux autrices étudiées.

recherches de Barbara Havercroft²⁵ — à qui l'on doit par ailleurs la traduction du terme *agency* — qui présentent l'écriture de soi comme lieu propice à la reformulation et à la *recitation* en raison du retour critique qu'elle permet²⁶. Quant à notre thèse, elle s'attarde à l'agentivité dans des romans qui ne sont pas des « écritures de soi » ou dont les narratrices ne s'expriment pas à travers l'écriture. La subjectivité qu'on y trouve ne se caractérise pas par une distance critique.

Par ailleurs, l'agentivité étudiée qui retient particulièrement l'attention dans les études francophones est celle des personnages de femmes marginalisées notamment par leur culture, leur métier ou l'époque dans laquelle elles évoluent : Rachel Van Deventer²⁷ et Marie-Ève Maréchal²⁸ étudient des personnages de femmes

²⁵ « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret » (1999) ; « Intertextualité sexuée et recherche d'identité au féminin dans *Les images* de Louise Bouchard » (1999) ; « Auto/biographie et agentivité au féminin dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* d'Annie Ernaux » (2001) ; « Pour une rhétorique de l'agentivité: anorexie et autofiction dans *Petite* de Geneviève Brisac » (2006).

²⁶ Tout comme le constate Isabelle Boisclair qui s'intéresse à la subjectivité et l'agentivité de la figure de la prostituée dans les autofictions de Nelly Arcan.

²⁷ VAN DEVENTER, R. (2010). *L'agentivité et la naissance de la femme-sujet dans la littérature algérienne contemporaine* [thèse de doctorat]. Université d'Ottawa.

²⁸ MARÉCHAL, M. (2011). *(Re)-faire l'histoire : agentivité et démocratisation du passé* dans « Cette fille-là » et « Surtout ne te retourne pas » de Maïssa Bey [mémoire de maîtrise]. Université du Québec à Montréal.

algériennes, Isabelle Boisclair traite de celui de la « vieille fille²⁹ » et Véronique Lord de Camille L'Heureux, une Canadienne française qui remet en question son rôle de femme³⁰. La figure de la prostituée, autre figure marginale, est au cœur des recherches d'Isabelle Boisclair³¹ et de Mélanie Leclerc³². Comme il sera fait dans la présente thèse, ces études tentent de déterminer la part d'agentivité dans les réflexions (discours), les motivations et les actions de ces personnages.

Lorsqu'il est spécifiquement question des filles, personnages de fiction ou non, et de leur rapport à l'agentivité, la plupart des études s'intéressent à leur rapport à la sexualité, le corps des filles étant « le site de toutes les possibilités et simultanément de toutes les restrictions » (MIHELAKIS, 2017, p. 11). Pensons, entre autres, aux publications de Caroline Caron à propos de l'hypersexualisation,

²⁹ BOISCLAIR, I. (2000). Laure Clouet, femme de personne. Dans L. Joubert et A. Hayward (dir.), *La vieille fille. Lectures d'un personnage* (p.83-98). Triptyque.

³⁰ LORD, V. (2009). *Une voix féminine contestataire des années 1930 : agentivité et écriture* dans « Dans les ombres » d'Éva Senécal [mémoire de maîtrise]. Université du Québec à Montréal.

³¹ BOISCLAIR, I. (2007). Accession à la subjectivité et autoréification: statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan. Dans *L'Écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980* (p.111-118). PULIM.; (2019). L'agentivité sex/tex/tuelle de la travailleuse du sexe à travers le prisme de l'écriture au Je. *Recherches féministes*, 32(1), p.35-47.

³² LECLERC, M. (2005). *L'agentivité et la figure de la prostituée: une lecture de « Nécessairement putain » de France Théoret et « Terroristes de l'amour » de Carole David* [mémoire de maîtrise]. Université du Québec à Trois-Rivières.

nommées précédemment, ainsi qu'au texte de Marie-Ève Lang, « L'“agentivité sexuelle” des adolescentes et des jeunes femmes : une définition » (2011). Plus particulièrement dans le domaine littéraire, les essais de Catherine Dussault Frenette s'intéressent à la sexualité et au désir chez les filles. Dans *L'expression du désir au féminin dans quatre romans québécois contemporains* (2015), l'autrice interroge la représentation du désir chez des personnages d'adolescentes en lien avec leur agentivité. Ses réflexions à propos de la *filles désirante* sont essentielles pour aborder l'agentivité des narratrices sous l'angle de la sexualité. Son plus récent ouvrage, *Désirs féminins sous contrainte* (2022), se concentre sur l'initiation sexuelle dans des romans d'autrices françaises et québécoises dont *La déesse des mouches à feu* de Geneviève Pettersen et *Et au pire on se mariera* de Sophie Bienvenu, deux des trois romans de notre corpus. Elle se demande ce que nous « disent aujourd'hui les œuvres contemporaines des femmes sur le rapport des jeunes filles au désir et à la sexualité » (DUSSAULT FRENETTE, 2022, p. 12). Elle insiste sur l'idée que les contraintes qui sont imposées aux personnages étudiés ne les empêchent pas de résister. Ce que Dussault Frenette propose pour la sexualité, nous nous proposons de l'explorer dans d'autres sphères d'actions des narratrices du corpus.

L'essai *Resisting Images: Rereading Adolescence* de Marianne Hirsch aborde l'agentivité des filles par rapport à leur capacité de résistance en lien avec la sphère familiale. Elle étudie quatre textes autobiographiques³³ où la photographie familiale joue un rôle fondamental. L'agentivité, dans les exemples de Hirsch, se manifeste notamment dans la réappropriation des photos en question par les protagonistes adolescentes qui les altèrent (pratique artistique). Son essai précise que l'agentivité des filles peut s'envisager sur le mode de la discontinuité et du refus (rejet des normes). Pour elle, transformer les photographies « becomes a form of intervention, a strategy for the female familial subject to create a space of resistance and agency out of her own submerged and forgotten history » (HIRSCH, 1995, p. 254). L'agentivité qu'elle présente prend ses assises dans des comportements dits négatifs ou condamnables sans qu'elle soit sous-estimée, un constat essentiel pour la présente thèse qui tente de défendre une agentivité qui appelle à la nuance et demande, dans le cas des filles, d'en étendre les limites. Dans un même ordre d'idées, Lucie Guillemette s'intéresse aux marques d'agentivité chez les personnages de filles chez Anne Hébert³⁴. Elle souligne l'ambiguïté de leur agentivité qui naît de leurs désirs,

³³ Il s'agit de *Annie John* (1985) de Jamaica Kincaid, de *L'amant* (1984) de Marguerite Duras, de « Dreams from Ordinary Childhood » (1985) et « Behind the Painted Smile » (1991) de Valerie Walkerdine. La photo de Lorie Novak intitulée *Fragments* (1987) y est également étudiée.

³⁴ GUILLEMETTE, L. (2005). Les figures féminines de l'adolescence dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert. Entre le mythe du prince charmant et l'agentivité. *Globe : revue internationale d'études*

et ce, malgré les stéréotypes qu'elles ont intégrés. Les paradoxes et les nuances que révèle Guillemette sont essentiels dans notre élaboration d'une agentivité envisagée du point de vue des filles; ces principes (paradoxes et nuances) constituent en quelque sorte les bases de notre réflexion. En 2018, paraît *Willful Girls: Gender and Agency in Contemporary Anglo-American and German Fiction*, dans lequel Emily Jeremiah explore le processus de « devenir femme » à travers une analyse de la représentation des filles et des jeunes femmes dans la littérature contemporaine anglo-américaine et allemande. Se basant sur la théorie queer, notamment sur le « willful subject³⁵ » de la théoricienne culturelle Sara Ahmed, Jeremiah se sert de la littérature pour rendre compte des discours contradictoires qui constituent la féminité tout en soulignant la présence d'un « sentiment général de transgression queer » (R. JONES, 2020, p. 146). Bien que ses intérêts, au plus près des nôtres, touchent à l'agentivité, la sexualité et l'identité, Jeremiah met l'accent sur le « devenir femme » (et non le « devenir filles ») essentiellement dans des récits de passage à

québécoises, 8(2), 153-177.; (2005) L'adolescente et les marques d'agentivité dans *Le temps sauvage* d'Anne Hébert : une expérience de l'altérité. *Cahiers Anne-Hébert*, 6.

³⁵ Le « willful subject » renvoie à l'idée d'un être *volontairement* obstiné, chez qui le fait d'être rabatoïe, insistant ou désobéissant incarne un pouvoir de résistance. Entre autres, Ahmed donne comme exemple Antigone pour qui la « disobedience is required to achieve her aim » (AHMED, 2014, p. 137). Au demeurant, la figure d'Antigone est récurrente lorsqu'il est question d'agentivité. Barbara Havercroft, Luce Irigaray, Helga Druxes et Eftihia Mihelakis, pour ne nommer que celles-ci, l'invoquent dans leurs différentes réflexions à ce sujet. Elle est « érig[ée] comme modèle de contestation audacieuse des lois sociales » (HAVERCROFT, 1999, p. 105) et, selon Druxes, comme « the earliest archetypes of female agency » (DRUXE, 1996, p.35).

l'âge adulte, des romans éducatifs ou d'apprentissage (« bildungsroman »), ce qui n'est pas tout à fait le cas des romans de notre corpus.

Un autre aspect abordé en relation avec l'agentivité est celui de la résistance que les filles doivent déployer face aux discours qui les déconsidèrent. Jacinthe Cardinal se penche sur la résistance des filles face aux « fictions dominantes³⁶ » dans l'œuvre de Suzanne Jacob. Bien que sa recherche soit une ressource fort pertinente pour l'étude des « procédés rhétoriques rebelles » (CARDINAL, 2000, p. 9) et de la résistance féminine en lien avec l'agentivité, il reste qu'il n'y est pas fait mention des enjeux spécifiques liés à l'agentivité fille, ce que nous nous proposons de faire par le biais du punk féministe. Deux autres ouvrages établissent un rapport entre résistance et agentivité chez des protagonistes filles, mais cette fois dans les littératures jeunesse. *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction* regroupe des essais variés qui abordent la figure de filles rebelles. Les différents concepts qui émergent de ces textes, notamment celui de la « liminarité³⁷ » comme potentiel

³⁶ Le terme est emprunté à Suzanne Jacob et correspond à « un ensemble des conventions de réalité et des idéologies en vigueur dans une société » (CARDINAL, 2000, p. 2). Selon Jacinthe Cardinal, adhérer à ces fictions c'est faire preuve d'un certain "conformisme social" ». (CARDINAL, 2000, p. 12) Le terme sera utilisé dans ce sens dans notre thèse.

³⁷ Ce concept sera abordé au chapitre 1. Il concerne l'état d'entre-deux qui caractérise efficacement l'adolescence, état qui connote à la fois la vulnérabilité et la force dans notre thèse. Bien que le terme

d'autonomisation³⁸, rejoignent nos intérêts bien que l'appartenance des personnages à la littérature jeunesse tend à les présenter dans un certain idéal : « Further, and perhaps most significantly, these young also attempt to recreate the worlds in which they live, making their societies more egalitarian, more progressive, and, ultimately, more free » (DAY et al., 2014, pp. 19-20). Par ailleurs, K. Allen et Green-Barteet ont récemment présenté un numéro spécial dans la revue *Women's Studies* sur la politique de la persévérance/résistance en lien avec le *girlhood* et la littérature pour adolescentes : « Girls Who Persist: Girls, Literature for Girls, and the Politics of Persistence ». Les différents essais soulignent le potentiel de résistance des figures de filles qui entre en contradiction avec les discours à propos de leur passivité et de leur impuissance, notamment « Punk Persistence: Subversive Change and Continued Resistance in Celia C. Pérez's "The First Rule of Punk" » de Cristina Rhodesalso. Dans l'ensemble des essais, la résistance des filles est présentée comme à la fois complexe et ambiguë, tout à fait à l'image de l'agentivité des filles défendue

« liminalité » soit plus usuel, Michel Biron élabore la « poétique de la liminarité » (BIRON, 2000, p. 13) pour évoquer les écrits qui ne se fixent pas dans un modèle esthétique : « [c]omme les héros liminaires qu'elles inventent, ces œuvres ne sont guère reconnaissables [...] » (BIRON, 2000, p. 13). La liminarité est, pour Biron, « un espace aux frontières incertaines » (BIRON, 2000, p.85). C'est ce terme que nous privilégierons.

³⁸ L'autonomisation est le terme privilégié par l'Office de la langue française comme traduction du terme « empowerment ». Il sera vu dans le prochain chapitre en quoi cette traduction, et ses nuances, semble plus adéquat que le terme d'origine pour ce qu'expérimentent les filles.

dans cette thèse. Il reste que les protagonistes dont il est question dans cet ouvrage cherchent elles aussi à faire un monde meilleur, « more egalitarian, more inclusive, and more just, even as their resistance may be ridiculed » (ALLEN & GREEN-BARTEET, 2023, pp. 624-625), ce que ne cherchent pas à faire nos trois narratrices dont les résistances sont d'un autre ordre.

Toujours en littérature jeunesse, Elizabeth Marineau aborde, elle aussi, l'agentivité, mais l'intérêt de sa recherche réside surtout dans le portrait qu'elle propose de l'adolescente québécoise entre les années 1990 et 2005 en s'appuyant principalement sur le roman pour la jeunesse et la presse féminine adolescente. Elle inscrit sa recherche dans la mouvance des *girlhood studies* et établit des liens entre le caractère rebelle d'un de ses personnages et le mouvement *Riot Grrrl*, une avenue qui sera davantage approfondie tout au long de la présente thèse. Plus récemment, la thèse de Karine Beaudoin (2019), *Marges et marginalités dans le roman québécois pour adolescents (2003–2018) : quand l'adulte dicte la déviance*, interroge les notions de transgression, d'hybridité et d'identité dans des textes proposant des personnages marginaux et subversifs. Son propos rejoint plusieurs de nos préoccupations telles

que les concepts de norme et d'agentivité, bien que sa thèse ne traite pas spécifiquement des filles et se borne aux personnages de la littérature jeunesse.

Finalement, l'apport du punk féministe, principalement le mouvement *Riot Grrrl*, est fréquemment mis en lien avec l'émergence de la voix des filles et leur prise en considération dans la sphère universitaire et sociale³⁹. Des études comme celles de Lauraine Leblanc⁴⁰, Manon Labry⁴¹ ou Christine Avenir⁴² soulignent l'importance de la participation des filles aux « subcultures⁴³ », du potentiel de résistance qui leur est inhérente - bien que cette résistance soit souvent perçue comme ayant moins de valeur que celle des garçons ou des femmes – et de la possibilité qu'offrent ces milieux pour redéfinir ce qu'on entend par « filles ». Dans *FéminiSpunk : le monde est notre terrain de jeu*, un essai punk sur le genre, Christine

³⁹ À titre d'exemple, Mary Celest Kearney, Eftihia Mihelakis, Jacinthe Cardinal et Elizabeth Marineau soulèvent cette corrélation entre *Riot Grrrls* et naissance des *girlhood studies*.

⁴⁰ LEBLANC, L. (1999). *Pretty in Punk: Girls' Gender Resistance in a Boys' Subculture*. Rutgers University Press. Dans cet ouvrage, Leblanc s'intéresse aux façons dont les filles punks résistent aux rôles de genre et se créent des identités fortes.

⁴¹ LABRY, M. (2017). *Pussy Riot Grrrls: Émeutières*. IXE.

⁴² AVENTIN, C. (2021). *FéminiSpunk : le monde est notre terrain de jeu*. Zones.

⁴³ Le terme « sous-culture » est le plus souvent employé et est l'expression en usage dans les ouvrages traitant du punk. Il faut néanmoins souligner, à l'instar de Manon Labry, que l'emploi du terme « subculture » est plus juste : « le terme de "sous-culture" [est] une traduction imparfaite du vocable *subculture*, un vocable parfaitement dépourvu de la connotation négative que revêt le préfixe français *sous-* » (LABRY, 2011, p. 10). Le terme « subculture » sera donc utilisé dans la présente thèse.

Aventin présente Pippi Långstrump (Fifi Brindacier⁴⁴) comme « l’inventeuse » du punk, la première « féminiSpunk⁴⁵ », un personnage féminin qui « [n]’emprunte rien au masculin, ne refuse rien du féminin », qui « n’a pas besoin de mimer la masculinité pour être forte, libre, bruyante et drôle » (AVENTIN, 2021, p. 8). Sa réflexion invite à la remise en question des idées normatives, notamment celles liées au genre, mais également à repenser la dissidence et l’anticonformisme. Les parallèles qu’elle établit avec la culture punk s’inscrivent dans les hypothèses de la présente thèse à propos de la subjectivité et de l’autonomie des narratrices du corpus. Il reste que le lien direct entre punk et agentivité, particulièrement avec l’agentivité littéraire, est plus que marginale.

Outre la dernière publication de Dussault Frenette, deux des romans du corpus, les romans de Bienvenu et de Pettersen, font l’objet de quelques publications, principalement d’articles. Marco Modenesi fait une étude comparative entre l’édition

⁴⁴ Fifi Brindacier est inventé en 1945. Son nom, en suédois, se décline ainsi : *Pippilotta Viktualia Rullgardina Krusmynta Efraimdotter Långstrump*.

⁴⁵ « What’Spunk? Le refus de la conformité telle qu’elle résulte de “l’observation des autres en vue d’obtenir de l’information pour adopter un comportement approprié”, ce qui implique une condition : l’autonomie. Assortie de l’épineuse nécessité de ne pas en faire un système, ce fonctionnement morbide qui transforme les rapports de force en logiques de pouvoirs » (AVENTIN, 2021, p. 10).

québécoise et l'édition française de *Et au pire on se mariera*. Il se réjouit que l'adaptation ait été faite par Bienvenu elle-même bien qu'il y déplore « l'effacement de la coloration québécoise du code linguistique » (MODENESI, 2017, p. 33). C'est également la langue qui intéresse Benoît Melançon, mais cette fois-ci dans « une réflexion sur la langue littéraire telle qu'elle se donne à lire depuis quinze ans au Québec » (MELANÇON, 2016, p. 105). *La déesse des mouches à feu* est l'un des quarante romans de son corpus et l'œuvre y retient l'attention en raison de la non-hiérarchisation des langues qui s'y retrouve. Martine-Emmanuelle Lapointe⁴⁶ et Isabelle Kirouac Massicotte⁴⁷, dans leur article respectif, s'intéressent quant à elles à la représentation du territoire chez Pettersen. Lapointe établit une relation entre la violence de la représentation (du territoire) et la parole de la narratrice alors que Kirouac Massicotte « cartographi[e] les lieux de la périphérie » (KIROUAC-MASSICOTTE, 2019, p. 65) à la lumière de la notion de « ruralité trash » proposée par Mathieu Arsenault⁴⁸. La chercheuse s'attarde au centre commercial et à la forêt,

⁴⁶ LAPOINTE, M.-E. (2014). Violences et images du territoire. *Spirale* (250), 49-52. <http://id.erudit.org/iderudit/73147ac>

⁴⁷ KIROUAC-MASSICOTTE, I. (2019). Écrire la périphérie au Québec : Le Chicoutimi-Nord de Geneviève Pettersen et le Nutshimit de Naomi Fontaine. *Voix et images*, 45(1), 63-77.

⁴⁸ ARSENAULT, M. (2012). Ruralité trash, *Liberté*, 53(3), 38-47. <https://www.erudit.org/fr/revues/liberte/2012-v53-n3-liberte074/66336ac/>

lieux identitaires pour la narratrice et dont il sera question dans notre thèse. Sauf erreur de notre part, il n'y a pas d'études autour du roman de Drolet, *Panik*⁴⁹.

PROBLÉMATIQUE ET OBJECTIFS

La principale question qui sous-tend notre recherche s'articule autour de l'hypothèse d'une agentivité du sujet *filles*⁵⁰ et de ses représentations. Les définitions de l'agentivité, comme nous le verrons, sont élaborées à partir du « sujet femmes » et concernent sa capacité à parvenir à un degré de conscience assez élevé pour remettre en question les discours qui tendent à le déterminer et à le restreindre à des stéréotypes. Étant donné que, même chez les femmes, l'agentivité reste relative,

⁴⁹ *Et au pire on se mariera* et *La déesse des mouches à feu* ayant connu des adaptations théâtrale (mise en scène de Nicola Gendron en 2014 pour le texte de Bienvenue et mise en scène d'Alix Dufresne et de Patrice Dubois en 2018 pour celui de Pettersen) et cinématographique (le roman de Bienvenue a été adapté au cinéma par Léa Pool en 2017 et celui de Pettersen par Anaïs Barbeau Lavalette en 2020), c'est peut-être là ce qui explique leur plus grande visibilité.

⁵⁰ Dans la présente thèse, il sera question du sujet « filles » puisque le pluriel rappelle que toutes les filles sont différentes. Insister sur l'hétérogénéité de ce sujet ouvre la voie à la prise en compte de différentes façons d'agir et de résister, par exemple. Cela s'oppose aux discours qui tendent à uniformiser les filles (Driscoll). Il reste que pour Butler, l'utilisation de l'un ou l'autre est une impasse. Pour elle, « la catégorie femme est problématique au singulier comme au pluriel » (C. MERCIER, 2020, p. 78). En effet, « [p]arler de "la femme" est sans doute davantage essentialiste, mais affirmer qu'il existe *des femmes* continue à supposer que toutes ces femmes, pour être différentes, ont quelque chose en commun : on reste dans les termes de l'identité » (C. MERCIER, 2020, p. 78). Le pluriel sera tout de même privilégié dans notre thèse puisque, pour nous, devenir *filles* renvoie fondamentalement à une question d'identité et d'expériences partagées.

inconstante, complexe, et ce, en raison du contexte où évolue le sujet (également de ses conditions matérielles, ses pratiques culturelles, etc.), comment envisager un tel concept chez des sujets qui, en raison de leur âge et de leur genre, sont jugés incapables de décider ce qui est bon pour eux, car déterminés par des discours qui les cantonnent à la passivité, à la vulnérabilité ou à l'immaturité ? L'agentivité des filles est-elle même *possible* ? Si oui, est-il possible de concevoir une agentivité qui tient compte des complexités et des nuances liées à leur subjectivité ? Si le mouvement des *Riot Grrrls* – intimement lié à l'émergence des *girlhood studies* – permet de penser les filles autrement qu'à travers les stéréotypes de la féminité adolescente et les portraits standardisés que l'on propose des filles, peut-il être une avenue pour envisager une forme d'agentivité cohérente avec certaines de leurs spécificités ?

Dans la représentation littéraire, la position de narratrices assure aux filles le statut de sujet de l'énonciation, mais est-ce suffisant pour faire d'elles des sujets agents ? Dans les trois romans étudiés, les narratrices s'expriment effrontément et semblent avoir peu de tabous. Est-ce que leur supposée liberté de parole s'accompagne d'une liberté d'action (corps, mouvements, etc.) ? Quelles marques

d'agentivité retrouve-t-on dans leur discours ? Arrivent-elles à se réappropriier les discours aliénants concernant les comportements acceptables des filles ?

Une chose est certaine, les trois narratrices s'opposent par différents moyens à l'autorité. Comment la posture rebelle des trois narratrices s'inscrit-elle et se manifeste-t-elle dans le récit ? Est-ce que la posture rebelle adoptée par les trois narratrices se révèle une résistance significative ? Arrivent-elles à remettre en question les structures en place et à dépasser les injonctions qui les concernent ? Sont-elles conscientes de ce qui les oppresse ? Sinon, peuvent-elles agir sur les contraintes sans être pleinement conscientes de ce qui les contraint ?

L'objectif principal de notre recherche est d'abord de déterminer en quoi (et pourquoi) l'agentivité des filles se distingue de celle des femmes et des garçons, et ensuite de proposer une façon *possible* de la concevoir : l'agentivité *Grrrl*. La connotation du mot *Grrrl*⁵¹ – néologisme issu du mouvement *Riot Grrrl* – incarne efficacement l'autonomisation et l'agentivité de filles comme celles de notre corpus.

⁵¹ La théorie *Grrrl* sera développée au chapitre 1.

Élaborée à partir des principes du punk féministe, et du punk en général, l'agentivité *Grrrl* tient compte des oppressions qui concernent les filles ainsi que des moyens qui sont à leur disposition pour agir.

Il s'agit d'une part de révéler les codes, les conventions et les contraintes imposées spécifiquement aux filles à partir des multiples représentations du sujet *filles* et, d'autre part, d'identifier ce qui aliène les narratrices de notre corpus, d'explorer la façon dont elles se jouent des normes sociales, mais aussi comment ces mêmes normes agissent sur elles. L'étude de la parole des narratrices et de leurs actions devrait permettre de déterminer comment elles négocient avec les différents discours normatifs imposés, se les réapproprient et les font resignifier, l'intention étant d'établir la portée de leur agentivité.

APPROCHES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIE

Il est évident qu'écrire sur les filles et leur agentivité appelle à la transdisciplinarité puisque la recherche s'inscrit d'abord dans les études féministes au carrefour de disciplines telles que les études philosophiques, psychologiques,

sociologiques, culturelles ou littéraires. La théorie du sujet telle que la développe la philosophe Judith Butler, figure marquante du féminisme postmoderne, se trouve à la base de la réflexion de la présente thèse⁵². La conception du sujet de Butler, elle-même inspirée, entre autres, des idées d'Althusser, d'Austin, de Witting et de Foucault, définit le sujet comme « le résultat et le produit d'un ensemble de normes, de discours, d'institutions, de contraintes, de pouvoirs qui s'inscrivent sur l'axe hétéronormatif » (BARIL, 2007, p. 71). La spécificité de la théorie butlérienne du sujet réside dans son rapport au genre. Actuellement considérée comme l'une des théoriciennes du genre et des théories queers la plus influente, sa conception du sujet permet de mieux comprendre le « devenir sujet *filles* », c'est-à-dire les mécanismes qui se mettent en œuvre lorsque les filles sont reconnues *comme telles* par le pouvoir (discours, normes, institutions) et qu'elles se reconnaissent elles-mêmes *comme telles*. Pour des théoriciennes comme l'historienne culturelle Catherine Driscoll, la subjectivité des filles apparaît comme problématique, car elle se construit sur une suite de négociations difficiles avec des discours qui ne les reconnaissent pas comme

⁵² D'une œuvre à l'autre, Butler transforme, affine et critique sa pensée et ses concepts. Des chercheurs comme Sara Salih (*Judith Butler* (2002)), Alexandre Baril (« De la construction du genre à la construction du « sexe » : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler » (2007)) et Capucine Mercier (*Entre oppression et subjectivité: le sujet du genre de Simone de Beauvoir à Judith Butler* (2020)) rendent compte de sa pensée foisonnante en rassemblant, dans leur ouvrage et article respectifs, les différents concepts et leurs principales hypothèses. Leurs recherches sont tout aussi essentielles pour une compréhension accrue de la théorie butlérienne du sujet notamment.

des sujets autonomes. En effet, nombre de discours⁵³ perpétuent l'image de la jeune fille comme insuffisamment rationnelle et expérimentée, incapable de déterminer ce qui est bon pour elle. Qu'il s'agisse de publicité, d'objets culturels destinés aux adolescentes, de magazines pour adolescentes, des codes vestimentaires ou de réflexions venant des adultes, l'image de la fille qui s'y reflète ne la prédispose pas à l'agentivité : « Lorsque la culture des filles est décortiquée, c'est souvent pour la dénoncer et pour la présenter comme dangereuse, néfaste pour les adolescentes, qui en seraient des victimes passives » (PLOUFFE JETTÉ, 2004). L'étude de Driscoll, *Girls, Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory* (2002), reste un ouvrage clé pour l'analyse des discours et de leurs impacts sur les filles et sur l'image que les autres se font d'elles. Constamment citée dans les études à son propos, Driscoll s'évertue à montrer la spécificité du sujet *filles* et ses relations complexes avec les pouvoirs en place. Ses pensées et influences (notamment Foucault) rejoignent Butler, dont elle aborde par ailleurs les concepts : celui de l'interpellation et de l'agentivité⁵⁴, entre autres. D'autres études, comme celles de Di Cecco⁵⁵,

⁵³ Cet aspect sera approfondi principalement dans le chapitre 1.

⁵⁴ L'agentivité, en tant que concept déterminant de notre thèse, sera définie et explicitée au chapitre 1.

⁵⁵ DI CECCO, D. (1998). *Entre femmes et jeunes filles. Le roman pour adolescentes en France et au Québec* [thèse de doctorat]. The University of British Columbia.; (2009) *Portraits de jeunes filles, l'adolescence féminine dans les littératures et les cinémas français et francophones*. L'Harmattan

Saxton⁵⁶, Chesney-Lind et Irwin⁵⁷ ainsi que celles de Mihelakis⁵⁸, alimentent également notre réflexion sur les représentations des filles comme personnages, à travers les thèmes de la sexualité, de l'école, de la famille, notamment. Ces recherches révèlent les discours qui participent à la socialisation des filles et permettent de nuancer (parfois de réaffirmer) les représentations hégémoniques qui perdurent à leur propos. Notre thèse s'inscrit dans cette lignée en proposant le portrait de trois narratrices qui ne s'érigent pas en modèles.

Si la théorie du sujet s'avère essentielle pour amorcer notre réflexion sur les filles, c'est le concept de l'agentivité, inspiré par les travaux de Butler, qui est central dans notre recherche. Le concept – issu de plusieurs disciplines dont la philosophie et la psychologie – concerne la capacité d'agir du sujet, son autodétermination et la prise de conscience des situations d'oppression qui l'amènent à se positionner comme agent actif. L'agentivité se comprend à travers les relations au pouvoir et le contexte dans lequel le sujet prend place. Pour Butler, l'impossibilité d'échapper au

⁵⁶ SAXTON, R. (1998). *The Girl: Constructions of the Girl in Contemporary Fiction by Women*. St. Martin's Press.

⁵⁷ CHESNEY-LIND, M. et IRWIN, K. (2008). *Beyond Bad Girls: Gender, Violence and Hype*. Routledge

⁵⁸ MIHELAKIS, E. (2017). *La virginité en question ou les jeunes filles sans âge*. Les Presses de l'Université de Montréal; MIHELAKIS, E. (dir.). (2019). *Tangence*, 119.

pouvoir n'empêche pas le sujet d'agir sur lui de l'intérieur et par le langage grâce à des stratégies comme la réappropriation, la *resignification* et la réitération (de mots, de discours, d'actions, etc.)⁵⁹.

L'agentivité, nous le verrons, appelle à la nuance et à la relativité.

L'ouvrage collectif dirigé par Judith Kegan Gardiner, *Provoking Agent ; Gender and Agency in Theory and Practice* (1995) constitue un apport important autour du concept. Les essais abordent l'agentivité sous différents angles et selon différentes disciplines, ce qui fait de cet ouvrage un incontournable pour saisir la complexité du concept général. Il y est entre autres abordé la question de l'agentivité en situation d'oppression⁶⁰ ainsi que l'idée de la création⁶¹ comme moyen d'accéder à l'agentivité et de déconstruire les discours hégémoniques.

⁵⁹ Stratégies qui seront traitées au chapitre 1 et employées, par moment, par les différentes narratrices à l'étude.

⁶⁰ MESSER-DAVIDOW, E. (1995). « Acting Otherwise », 23-51.

⁶¹ HEKMAN, S. (1995). « Subjects and Agents: The Question for Feminism », 194-207; SCHWEICKART, P.P. (1995). « What Are We Doing? What Do We Want? Who Are We? Comprehending the Subject of Feminism », 229-248.; HIRSH, M. (1995). « Resisting Images : Rereading Adolescence », 249-279.

Afin d'aborder le concept d'un point de vue littéraire, ce sont les approches de Havercroft et de Papillon, fondées principalement sur les processus énonciatifs (rhétorique, voix, focalisation, énoncé, etc.) qui permettent de répondre au mieux aux objectifs de cette thèse (définir une agentivité *filles*) et s'appliquent efficacement dans l'étude de notre corpus qui se concentre sur des filles occupant la posture de narratrices. Partant du principe que la subjectivité se construit « dans et par le langage » (HAVERCROFT, 1995), l'étude des processus énonciatifs s'avère éclairante pour cerner la complexité et les nuances des protagonistes ainsi que leur rapport avec leur autonomie, leur autodétermination et leur capacité d'agir. Pour Barbara Havercroft, l'agentivité d'un personnage peut se manifester de différentes façons⁶² par exemple par des stratégies narratives comme la « réénonciation critique » (HAVERCROFT, 1999, p. 99). L'hypothèse d'une agentivité fille chez des narratrices passe irrémédiablement par l'étude de l'énonciation, lieu possible de leur autonomisation. Joëlle Papillon, de son côté, s'intéresse aux femmes désirantes, notamment à leur « passivité active⁶³ ». Pour cette dernière, deux objets d'étude sont primordiaux pour l'étude de l'agentivité : « D'abord le geste de prise de parole du

⁶² En plus des stratégies textuelles, l'agentivité peut se manifester dans le discours métatextuel et l'intertextualité (les allusions fréquentes à la figure d'Antigone dont il a été question précédemment, par exemple).

⁶³ PAPILLON, J. (2018). *Désir et insoumission : la passivité active chez Nelly Arcan, Catherine Millet et Annie Ernaux*. Presses de l'Université Laval.

sujet féminin (l'énonciation) et ensuite les gestes effectués par les narratrices-personnages (l'énoncé) [...] » (PAPILLON, 2018, p. 18). Notre volonté d'élargir la perception de l'agentivité des filles s'inscrit dans la continuité des travaux de Papillon sur l'étude des « narratrices-personnages » (PAPILLON, 2018). Les nuances qu'elle apporte au concept de l'agentivité (instable) et à la « tension constante entre collaboration (la reconfirmation du *statu quo*) et résistance » (PAPILLON, p.19) rejoignent notre vision de l'agentivité réfléchie à partir de narratrices filles.

En plus de ces approches proposées, l'agentivité se réfléchit à travers des thèmes comme le désir (Dussault Frenette, Papillon), la maternité ou les rapports à l'autre, particulièrement dans la relation mère-fille (Saint-Martin) que Cardinal considère comme « capitale pour le développement de l'agentivité chez la femme » (CARDINAL, 2000, p. 32). Si tous ces thèmes s'avèrent pertinents dans l'élaboration d'une définition nuancée du concept d'agentivité, ce sont principalement les rapports au corps (Boisclair, Dussault Frenette, Guillemette, Lang, Papillon) et à

l'espace (Beaudoin, Boisclair⁶⁴, Comtois⁶⁵, Ganser⁶⁶) qui retiendront notre attention puisqu'il s'agit de *lieux possibles* de pouvoir pour les trois narratrices.

Finalement, en étudiant la subjectivité des filles, le projet s'inscrit spécifiquement dans les *girlhood studies* qui s'intéressent notamment « à la manière dont les filles arrivent à négocier et à résister » aux discours médiatiques⁶⁷ et aux stéréotypes, et ce, en plaçant leur voix « à l'avant-plan et [en] dépeign[a]nt leur situation de manière réaliste et non paternaliste » (PLOUFFE JETTÉ, 2012, p. 62). Outre les influences des théories féministes poststructuralistes, évoquées précédemment, la révolution punk féministe de la fin des années 1980 est considérée comme une influence majeure des *girlhood studies*. L'implication des filles sur la scène musicale a permis à leur voix de s'inscrire et de s'imposer en quelque sorte

⁶⁴ BOISCLAIR, I. (2017). Filles de rue : s'appropriier l'espace, s'appropriier soi-même. Dans Beneventi, D., Rimstead, R. et Harel, S. (dir.), *La lutte pour l'espace : ville, performance, et culture d'en bas* (273-288). Presses de l'Université Laval.

⁶⁵ COMTOIS, C. (2018). *Donner lieu(x) au pouvoir : mobilité géographique et agentivité au féminin dans quatre romans québécois contemporains* [mémoire de maîtrise]. Université de Sherbrook.

⁶⁶ GANSER, A. (2009). *Roads of Her Own Gendered Space and Mobility in American Women's Road Narratives, 1970-2000*. Rodopi.

⁶⁷ En effet, au début des années 1990, les filles deviennent un public cible pour les industries de la mode, de la beauté et des médias note Mary Kearney dans son article (KEARNEY, 2009, p. 14). Il semble s'agir d'un véritable phénomène dont Anita Harris parle en ces termes : « young women suddenly seem to be everywhere. They are the new heroes of popular culture, the dominant faces on college campuses and the spokespeople of public education campaigns. » (HARRIS, 2004, p. xvii)

dans la sphère publique et populaire forçant ainsi à leur prêter l'oreille. Menée par les *Riot Grrrls*, bien décidées à rendre « le punk plus féministe et le féminisme plus punk » (LABRY, 2016, p.31), cette révolution punk transforme et participe à redéfinir l'identité fille et leurs résistances. À titre d'exemple, les *Riot Grrrls* se sont réapproprié le terme *girl* afin de le transformer en un mot connotant la puissance et l'action (KEARNEY, 2009, p. 15) tentant ainsi de le débarrasser de sa connotation négative⁶⁸. Les paroles et les actions de ces musiciennes contribuent à faire reconnaître les filles comme légitimes et adéquates : elles insistent notamment sur la reconnaissance et l'importance de la résistance sous toutes sortes de formes (même celles qui semblent banales) et considèrent que « “[e]very Grrrl is a Riot Grrrl” » (LABRY, 2017, p. 56).

Les *Riots Grrrls* sont résolument agentes (comme nous le verrons dans le premier chapitre), bien que les stratégies qu'elles emploient pour manifester leur autonomie et leur autodétermination ne correspondent pas tout à fait à celles des femmes : « look » provocateur, paroles de chanson vulgaires, fanzines à

⁶⁸ Considérées par exemple comme faibles, influencées ou consommatrices. Ces représentations des filles seront abordées au chapitre 1.

« l'esthétique trash⁶⁹ », par exemple. C'est précisément parce que leurs motivations et leurs actions diffèrent de celles des femmes et s'éloignent des prescriptions faites originellement aux filles (être douces, polies, passives) que nous qualifions leur agentivité de *Grrrl*. Nous postulons que l'agentivité *Grrrl* est une réponse à la non-reconnaissance de l'agentivité des filles.

L'angle punk que nous proposons pour étudier l'agentivité des filles s'inspire des principes généraux du mouvement (conscience de soi, responsabilité individuelle, refus de l'autorité, autonomie, créativité, notamment) que les punks féministes se réapproprient. Ces principes sont notamment élaborés dans les recherches de Manon Labry qui explique, dans *Pussy Riot Grrrls: Émeutières*, la genèse du mouvement, ses idéologies et aussi ses impacts socioculturels. Mihelakis, tout comme Virginie Despentes⁷⁰, établit également des liens entre le fait d'être punk et celui de la possible redéfinition du sujet *filles*.

⁶⁹ Esthétique visant à provoquer et à choquer. Il en sera question au chapitre 1.

⁷⁰ DESPENTES, V. (2006). *King Kong théorie*. Grasset.

ÉTABLISSEMENT DU CORPUS ET DIVISION DES CHAPITRES

Les enjeux de notre thèse s'articulant autour de la subjectivité féminine et de la représentation de l'agentivité des filles, les trois romans qui constituent notre corpus ont tous comme narratrice une adolescente. Plusieurs critères ont guidé notre choix : autrice, narratrice, écart critique, époque et résistance.

D'abord, afin de participer à élargir le champ des études littéraires francophones autour du concept d'agentivité des filles, les trois romans choisis sont issus du champ littéraire québécois et sont écrits par des femmes : Sophie Bienvenu, Geneviève Drolet et Geneviève Pettersen sont des voix originales et audacieuses, peu étudiées au Québec. Pour parler des filles, il nous semblait important que nos narratrices soient issues de subjectivités de femmes.

Des composantes énonciatives communes aux trois romans nous sont apparues comme primordiales afin de rendre compte de la subjectivité des filles et de saisir l'essence de leur agentivité. Dans chacun, une narratrice raconte avec verve

les événements qu'elle vit : Aïcha, 13 ans, dans *Et au pire on se mariera*⁷¹ de Sophie Bienvenu, Catherine, 14 ans, dans *La déesse des mouches à feu*⁷² de Geneviève Pettersen et Dorothee, 16 ans, dans *Panik*⁷³ de Geneviève Drolet. Il était essentiel pour nous que les personnages filles étudiées aient la charge de la narration, et ce, pour différentes raisons. D'abord, parce que les *girlhood studies* ont cette volonté de tenir compte de la voix des filles, ce que s'efforcent de mettre en place les autrices choisies qui permettent à des voix de filles (dissonantes, marginales, provocatrices) de se faire entendre. Ensuite, parce qu'en disant *je*, les narratrices partagent leurs pensées, ce qui permet de voir les mécanismes qui se mettent en place dans la construction de leur subjectivité, les résistances qui s'y fomentent et les motifs derrière leurs actions.

Et au pire on se mariera de Sophie Bienvenu est un dialogue entre Aïcha St-Pierre et une intervenante sociale, mais dans lequel seule la parole de l'adolescente est entendue. De son côté, Pettersen donne une voix unique à sa narratrice. Ses opinions, son langage, son indifférence aux codes en général y contribuent. Ses

⁷¹ *Et au pire on se mariera*. À l'avenir : EPOM.

⁷² *La Déesse des mouches à feu*. À l'avenir : DMF.

⁷³ *Panik*. À l'avenir : PK.

références, tant linguistiques que culturelles, rendent cette voix subversive. Elle incarne la révolte, la désobéissance, mais aussi l'indifférence. Par elle, la contestation devient à la fois figure formelle et thématique. Drolet, pour sa part, nous plonge dans le récit de Dorothée envoyée au Nunavut par ses parents qui souhaitent l'éloigner de ses problèmes. L'adolescente règle ses comptes principalement dans un monologue intérieur qu'elle livre avec un rythme brutal. Ses armes sont le sarcasme, l'autodérision et le tempo effréné de ses pensées. Sa façon de rendre compte des paroles des autres dans son propre discours brouille les frontières de l'énonciation.

Chacun des trois récits présente également un écart très court entre le temps de l'énonciation et le temps de l'histoire et aucun ne se pose clairement comme un regard critique sur les événements vécus (à la différence d'une autofiction par exemple). Leurs réflexions sont plutôt de l'ordre de la réaction que du calcul, ce qui fait que leur agentivité se place sous le signe de l'impulsion ou du chaos.

Par ailleurs, bien que le syntagme « fille » ne renvoie pas à une notion d'âge (MIHELAKIS, 2017)⁷⁴, c'est pourtant cette notion qui a guidé notre choix de corpus. Notre sujet s'élaborant autour des concepts de normes, de questionnement de ces normes et de leur possible transgression, la posture adolescente s'avère cohérente avec nos objectifs puisque les adolescents « héritent d'un rôle surjoué, assigné au désordre et à la non-conformité » (BEAUDOIN, 2019, p. 14). De plus, en tant que personnage, l'adolescent des romans *de* (autour de) l'adolescence⁷⁵ se présente

⁷⁴ L'adolescence est une notion dont les définitions et les limites sont difficiles à déterminer. Selon les époques, les sociétés et les événements, cette notion – l'âge, la fonction, les définitions – se transforme, comme le note Pierre Huerre dans « À quoi sert l'adolescence... et à qui ? » paru en 2012 dans l'ouvrage *Codes, corps et rituels dans la culture jeune*. L'adolescence se construit et se définit surtout par rapport à des facteurs d'exclusion (ce qu'ils peuvent et ne peuvent pas faire) (Alison H. James citée dans (SKELTON & VALENTINE, 1998, p. 5). Driscoll et Harris soulignent toutes deux, dans leurs différents ouvrages, le flou qui entoure l'âge des filles : « The girls I call "adolescent" here are not necessarily teenagers and not exclusively young women either; rather, they are defined as in transition or in process relative to dominant ideas of Womanhood » (DRISCOLL, 2002, p. 6). Il en va de même pour Harris : « Even the issue of how old a "girl" is – previously a fairly simplistic categorization of females between the ages of approximately 12 and 20 – has been complicated by both the "tweenies" phenomenon and the "Girlie" movement, which together "girlify" 7 year olds in midriff tops and 40 year olds with Hello Kitty barrettes » (HARRIS, 2004, p. XX).

⁷⁵ Les personnages adolescents et les romans qui les mettent en scène font partie d'un vaste champ d'étude dont les *girlhood studies* sont la branche qui nous intéresse particulièrement. Il nous semble pourtant important de souligner que le roman *de* l'adolescence (à ne pas confondre avec le roman *pour* adolescents) est devenu « presque un culte littéraire au début du vingtième siècle » (DI CECCO, 1998, p. 15) et les personnages adolescents une véritable tendance vers la fin des années cinquante (JOHNSON, 1959). Ils deviennent en effet l'objet d'articles, de thèses et d'essais particulièrement aux États-Unis depuis la publication de *The Catcher in the Rye* de J.D. Salinger en 1951. Le Québec n'échappe pas au phénomène puisque « les protagonistes adolescents apparaissent en grand nombre dans [l]es romans québécois parus après 1950 » (DI CECCO, 1998, p. 34) et sont considérés, à partir des années 1960, comme une métaphore politique qui s'étend jusqu'aux années 2000 (LETENDRE, 2012, p. 101). Depuis les années cinquante, on retrouve des récurrences dans la représentation de l'adolescent, comme l'errance, la révolte, le mensonge, la famille et l'identité. Derrez soutient que les romans de l'adolescence « [...] abordent principalement les thèmes de relation à l'autre et de découverte de soi, et renvoient aux préoccupations de la jeunesse : découverte de la sexualité, conflits

comme toujours en marge (DERREZ, 2010, pp. 16-17). Ainsi, ce personnage de l'entre-deux, en se jouant des limites de sa société en révèle les contraintes, d'autant plus lorsque le personnage est une fille, car celui-ci révèle en plus les contraintes genrées. Sa posture adolescente lui permet de traiter de certains sujets avec virulence, parfois sans nuances. Ces personnages peuvent être critiques, subversifs, polémiques d'autant plus lorsqu'ils sont narrateurs et que le récit leur laisse l'espace pour s'exprimer librement.

Les trois narratrices ont donc été choisies en raison de leur âge, mais aussi, et surtout, en raison de l'aplomb qu'elles démontrent, comme filles, dans leur approche de la vie et des événements. L'étude de personnages rebelles est, en effet, cohérente avec les enjeux des *girlhood studies* qui s'évertuent à faire valoir la façon dont les filles négocient et résistent aux discours normatifs. En ce sens, les narratrices semblent répondre aux nouveaux paradigmes⁷⁶ entourant la figure des filles qui s'approprient dorénavant des comportements déviants, similaires à ceux des

parents / enfant, drogue, grossesse, fugue, suicide, ou encore violence. Les tabous d'hier semblent donc nourrir les œuvres d'aujourd'hui » (DERREZ, 2010, p. 5).

⁷⁶ Saxton, Chesney-Lind et Irwin considèrent que c'est ce que laisse présager le nouveau millénaire.

garçons rebelles (MIHELAKIS, 2017, p. 166). Ces nouveaux paradigmes peuvent s'observer dans la littérature des dernières années, comme en témoignent les trois narratrices du corpus. Toutefois, ces dernières incarnent nuances et paradoxes, puisque les portraits proposés rendent compte d'une complexité du sujet : à la fois rebelles et aliénées, violentes et sensibles, stéréotypées et marginales. Et c'est pourquoi elles ont retenu notre attention, car elles font coexister des caractéristiques qui semblent contradictoires et qui influencent les paramètres de leur agentivité.

La thèse se divise en trois chapitres. Le premier chapitre, théorique, propose et définit l'agentivité *Grrrl* comme réponse à l'agentivité improbable des filles. Il cerne d'abord les problématiques liées à leur subjectivité et à leur agentivité. En prenant appui sur différentes théories à propos de la représentation des filles (Driscoll, Mihelakis, Saxton, etc.), les discours normatifs persistants qui contribuent à les définir ou à les nier comme sujet sont abordés. Le chapitre 1 s'applique aussi à démontrer que, selon les différents modèles (contre-modèles) qui leur sont proposés et les définitions de l'agentivité (Butler, Havercroft, Gardiner, etc.), la leur se conçoit difficilement. Or, l'agentivité *Grrrl*, qui emprunte aux principes du mouvement punk féministe des années 1990 (Aventin, Hein, Labry, O'Hara, etc.) – mouvement

en étroite relation avec l'émergence de la considération qui a été accordée aux filles à partir de cette époque – se révèle tout indiquée pour envisager celle des filles. Dans ce chapitre, la rhétorique punk, l'apport des *Riot Grrrls* à l'émancipation et à la valorisation des filles ainsi qu'à leur potentiel de résistance sont détaillés et mis en relation afin de définir l'agentivité *Grrrl* et son application possible dans la littérature.

Les deuxième et troisième chapitres se présentent comme des analyses des trois romans afin de souligner les marques de l'agentivité des narratrices et d'en prendre la mesure. Il s'agit d'y étudier les formes de négociation et de résistance que les narratrices mettent en place dans leurs discours et d'interroger les motifs derrière leur parole et leurs actions. Le chapitre 2 se concentre sur la parole des narratrices (l'énonciation) alors que le chapitre 3 s'attarde aux actions (l'énoncé), principalement celles liées à leur sexualité et celles qu'elles entreprennent en tentant de s'approprier les différents lieux. Les analyses proposées dans les deux derniers chapitres révèlent les paradoxes, les ambiguïtés et les failles qui constituent l'agentivité *Grrrl* des narratrices. Bien que cette agentivité ne soit pas toujours une évidence, la présente thèse souhaite en révéler les moindres parcelles.

CHAPITRE 1

L'AGENTIVITÉ GRRRL COMME RÉPONSE À LA NON-RECONNAISSANCE DE L'AGENTIVITÉ DES FILLES

Il semble désormais admis, selon la célèbre formule, que l'« on ne naît pas femme : on le devient » (BEAUVOIR, 1949 [1986], p. 13). Au cœur des études féministes est l'idée que le « devenir sujet » est crucial puisqu'il révèle les enjeux identitaires, relationnels et institutionnels liés au fait d'être femme dans un monde dominé par le patriarcat⁷⁷. Si Beauvoir n'est pas la première à réfléchir à l'identité femme⁷⁸, il reste que les idées de la philosophe sont à la base de nombreuses réflexions sur la formation de ce sujet spécifique et qu'elles ouvrent la voie aux différentes théories du genre élaborées par la suite⁷⁹ dont celle de Butler qui

⁷⁷ Devenir sujet est loin d'être évident pour les groupes (catégories) opprimés (c.-à-d. être soumis à une « autorité excessive et injuste » (asservir, écraser, tyranniser), mais également, dans une moindre mesure, être « empêch[é] de s'exprimer, de se manifester ». Opprimer. (n.d.). Dans *Le Petit Robert*, de la langue française). Ainsi, les catégories opprimées par l'ordre dominant sont multiples et en constante évolution et doivent lutter non seulement contre le pouvoir, mais également contre elles-mêmes afin que soit considéré comme valide leur point de vue et que soit entendue leur voix. Les enjeux identitaires, relationnels et institutionnels doivent être alors négociés selon des problématiques spécifiques aux catégories opprimées.

⁷⁸ Selon Christine Delphy, ce sont les travaux de Margaret Mead sur les rôles sociaux qui, dès les années trente, ouvrent la voie au concept de genre (C. MERCIER, 2020, p. 8).

⁷⁹ « Michelle Perrot désigne Beauvoir comme la “mère du genre”, et ce, alors même que Beauvoir n'a jamais utilisé ce terme » (C. MERCIER, 2020, p. 15).

« s'appuie avant tout sur l'analyse du pouvoir, des rapports de force présents dans la société et dans le langage » (TURGEON, 2014, p. 1).

Bien que les réflexions autour du « devenir sujet » tentent d'être les plus inclusives possible, il reste qu'à l'intérieur même des mouvements féministes s'opère inévitablement des mises à l'écart, dont celle du sujet *filles*⁸⁰. Driscoll soutient, tout comme Kearney, que le sujet *filles* y est habituellement abordé en opposition avec « la femme mature et indépendante » (DRISCOLL, 2002, p. 9), ce à quoi se sont opposées les *girlhood studies* lorsqu'elles ont vu le jour. Puisque les discours normatifs concernant le fait d'être *filles* mettent surtout en évidence leur aspect fragile, malléable et influençable, leur subjectivité se présente comme précaire

⁸⁰ Certes, cette mise à l'écart ne leur est pas exclusive puisque les femmes non-blanches, trans, etc. revendiquent leur propre subjectivité, ne se reconnaissant pas dans la « catégorie femme(s) » élaborée selon des normes et des oppressions qui ne les concernent pas toutes. Mercier souligne d'ailleurs les enjeux liés à la catégorisation : « Mais considérer que toutes les femmes, peu importe les contextes sociaux et culturels où elles vivent et la particularité de leur situation, subissent une même oppression, c'est supposer un patriarcat universel. Des féministes non blanches ont souligné le caractère hégémonique d'une telle supposition : à travers la notion d'une oppression universelle, les féministes (blanches) généralisent leur expérience sans prendre en compte les facteurs spécifiques et les différences culturelles propres à chaque contexte, reproduisant ainsi une certaine violence coloniale qui n'est pas sans rappeler celle du patriarcat. L'oppression des femmes ne peut pas être dite "universelle", c'est-à-dire qu'elle ne peut pas être vue comme une et uniforme : les oppressions sont plurielles et spécifiques à chaque contexte. Nombre de féministes se sont donc distancées de la thèse d'un patriarcat universel; elles doivent aussi selon Butler renoncer à son corollaire, soit la catégorie de "femme" » elle-même. [I]nspirée par Derrida et Lacan, Butler soutient que toute définition repose nécessairement sur l'exclusion » (C. MERCIER, 2020, p. 79).

et relative d'autant plus que même leurs luttes perturbent peu l'image que l'on a d'elles. Les filles étant des figures ambivalentes, considérées et représentées comme inachevées, liminaires⁸¹ – ni enfant, ni garçon, ni femme – les stéréotypes qui leur collent à la peau rendent difficilement envisageable le sérieux de leur subjectivité. Et même si elles deviennent sujets, l'agentivité ne leur est pas pour autant assurée, puisque celle-ci demande conscience, jugement et action. C'est ce que nous abordons dans les trois premières parties, *Être filles, un problème en soi*, *L'image des filles : une représentation paradoxale* et *L'agentivité improbable des filles*.

Cependant, les filles peuvent ne pas se reconnaître dans les discours qui les définissent et cet échec devient un espace possible de subversion⁸². Les chercheuses dont il est question dans notre thèse, comme Driscoll, Mihelakis, Jeremiah et Plouffe Jetté pour ne nommer que celles-ci, bien qu'elles ne rejettent pas l'influence des fictions dominantes⁸³ qui nomment et constituent les filles, soulignent toutefois

⁸¹ Rappelons que la liminarité correspond à un état d'entre-deux, caractéristique de l'adolescence, qui sera détaillée au cours du chapitre.

⁸² Pour Jeremiah, il est clair que « [a]mbivalents subjects are also agents. [...] There is no easy distinction to be made between agency and passivity, or between power and victimhood. After all, as Walkerdine suggests, there is power in victimhood. And refusing to “become” – failing to do – can be powerful gesture [...] » (JEREMIAH, 2018, p. 9).

⁸³ Expression attribuée à l'autrice Suzanne Jacob.

l'importance de prendre en compte leurs négociations individuelles avec ces conventions et ces discours afin de reconnaître aux filles leur spécificité et tenter d'éviter la généralisation. Envisager une agentivité spécifiquement filles, c'est notamment comprendre comment celles-ci arrivent à résister aux injonctions qui les concernent. Ces résistances parfois déstabilisantes évoquent la rhétorique punk et surtout la révolution punk féministe qui nous invite à réévaluer la notion d'agentivité à partir de cette subculture, ce que nous appellerons l'agentivité *Grrrl*. Ici, le punk joue un rôle métaphorique : il incarne la jeunesse, la provocation, la négociation et même la contradiction et a permis, et permet encore, d'exploser les représentations permises de la féminité (AUSINA, 2014, p. 84). Ainsi, il devient une image incomparable pour étudier ces personnages féminins, qui ne sont pas des femmes, et dont les actions et les revendications perturbent parfois le bon sens. C'est ce que met de l'avant la section *Une posture Grrrl*.

1.1 ÊTRE FILLES, UN PROBLÈME EN SOI

Selon Driscoll, puisque le « sujet femme » se définit selon des attributs comme l'indépendance, l'agentivité et l'originalité (DRISCOLL, 2002, p. 9), il exclut bien des femmes et les filles en particulier, en raison notamment de leur âge⁸⁴ :

Despite the exemplary modernity of girls, the Subject on which modern popular, public, and academic discourses center is never a girl, even for feminism. Feminist practices (including feminist theory) are still dominated by adult models of subjectivity presumed to be the endpoint of a naturalized process of developing individual identity that relegates a vast range of not only people but roles, behaviors, and practices to its immature past (DRISCOLL, 2002, p. 9).

Face à des discours qui les laissent en marge, se reconnaître comme sujet *filles* est difficile pour elles. En effet, cela implique de répondre à certaines injonctions et à se plier à un certain nombre de normes implicites et explicites suggérées par les différents discours qui déterminent ce qu'implique « être une fille » : lois sur le consentement, codes vestimentaires dans les écoles, magazines pour adolescentes, romans jeunesse, etc. Se reconnaître ou non dans ces différents discours est fondamental dans les réflexions sur le « devenir sujet ». Cette reconnaissance, aussi

⁸⁴ Dussault Frenette soutient la même idée : « Les jeunes filles, dont le statut social est d'emblée marqué par l'impouvoir ou, à tout le moins, par une vulnérabilité certaine. Leur appartenance à (au moins) deux classes infériorisées – l'une fondée sur le sexe, l'autre, sur l'âge – circonscrit leur pouvoir d'agir [...] » (DUSSAULT FRENETTE, 2022).

appelée « interpellation⁸⁵ », Catherine Driscoll la considère comme « crucial to late-twentieth-century work on youth » (DRISCOLL, 2002, p. 117) et s’y réfère d’ailleurs afin d’expliquer d’où viennent les injonctions sociales qui créent le sujet *filles* et comment ces injonctions agissent sur elles :

Interpellation describes the way in which a social context or discursive regime calls you into "being" (Althusser 160); names you as a particular kind of person—worker, middle-class, student, delinquent, perhaps even as raced or gendered. Interpellation refers to a mutual recognition wherein society, sometimes manifest in an individual or an institution, recognizes you (e.g., as possibly delinquent) and you recognize that recognition and are called into being by that exchange. Ideological apparatuses that urge girls to want to be a particular kind of subject include structures such as the family with its shared images of good and bad families or girls. (DRISCOLL, 2002, p. 117-118)

Driscoll insiste sur l’importance de la reconnaissance mutuelle qui, dans le cas des filles, n’advient pas si aisément puisqu’il existe d’abord une « dévalorisation

⁸⁵ Sara Salih soutient que Butler revisite le concept d’interpellation d’un ouvrage à l’autre. Les premières mentions du concept se retrouvent dans *Trouble dans le genre* (1990) et *Ces corps qui comptent* (1993) et il s’inspire des idées d’Althusser. L’interpellation est une opération par laquelle l’idéologie « transforme les individus en sujets » (ALTHUSSER, 1976, p. 113) en les « hélant » : « prevailing discourses “call” or “hail” each of us to assume a place with respect to them » (GARDINER, 1995, p. 2). Butler donne l’exemple de l’interpellation médicale qui fait passer le « ça » (fœtus) à un « il » ou à un « elle » établissant ainsi normes et limites le concernant. Butler précise que dans le cas d’une fille, « cette “fillation” [...] ne s’arrête pas là ; au contraire, cette interpellation fondatrice est répétée par diverses autorités et à divers intervalles pour renforcer ou contester cet effet naturalisé. La nomination est à la fois l’établissement d’une frontière et l’inculcation répétée d’une norme » (BUTLER, 2018 [1993], p. 24). Butler émet tout de même des nuances par rapport au concept d’Althusser : « Moreover, there is more than one way of “turning around” and recognizing oneself, so that, as in *Bodies*, interpellation is not a straightforwardly effective performative that has the power to enact what it names » (SALIH, 2002, p. 131). Butler soutient que l’interpellation fonctionne par échec : « Butler reiterates her point that interpellation works by failing, since it never fully constitutes the subject it “hails” » (SALIH, 2002, p. 135).

systematique de ce qui est désigné comme féminin » (AMOSSY & HERSCHBERG-PIERROT, 2005, p. 171) et qui exhorte à ne pas se sentir fière en s'identifiant comme tel. Ainsi, les différents discours les concernant ont tendance à nier leur indépendance, leur autonomie et leur agentivité. Leur « devenir sujet » devient une véritable problématique.

1.1.1 Des contraintes et des filles

Dans la théorie butlérienne du sujet, la construction de l'identité s'envisage sur le mode du paradoxe et de la relativité puisque « le sujet accède à l'existence en internalisant, voire en incarnant la norme » (C. MERCIER, 2020) même si celle-ci le contraint⁸⁶ :

Véhiculées à l'intérieur des différentes matrices de pouvoir, ces normes possèdent donc un double statut. D'une part, elles construisent le sujet et sont nécessaires à son émergence sociale et, d'autre part, elles peuvent se révéler extrêmement régulatrices, exclusives, coercitives, voire violentes. (BARIL, 2007, p. 70)

Ce processus nommé « assujettissement » désigne simultanément le processus par lequel on devient subordonnée au pouvoir (en incarnant la norme), et celui par

⁸⁶ Concept d'« attachement à la norme ».

lequel l'individu devient sujet (accède à l'existence, à sa subjectivité propre). Le sujet doit s'envisager à travers ces zones ambiguës où on lui demande d'assumer et de détourner tout à la fois les normes mises en place :

The "discourses" – the disciplines and practices – within which our identities are constructed are multifarious and often contradictory. So, in learning that we must become "feminine", we also learn (officially) that we are the equals of men, a proposition that appears, to say the least, compromised by many aspects of feminine body display. In this society, we learn too that we are to be responsible agents, that we must cultivate our individuality and that we are, finally, self-determining. Again, the ethical structures contained within these discourses sit uneasily alongside the conformist and ambiguously demeaning "subtext" of the discourse of femininity. (BARTKY, 2002, p. 25)

Bartky donne comme exemple les pratiques disciplinaires qui entrent en jeu lorsqu'il est question de féminité (épilation douloureuse, régimes contraignants, chirurgie plastique, etc.) et qui sont suivies par un grand nombre de femmes même si elles se considèrent comme fortes et indépendantes... et même féministes. Elle constate que ces règles implicites sont suivies, car elles sont basées sur le principe que les visages et les corps des femmes sont « défectueux » (BARTKY, 2002, p. 22), ce qui cause une forme de honte, une aliénation envers son propre corps. La femme qui refuse de se plier à ces règles sera jugée (comme paresseuse ou négligée) et mise à l'écart d'une quelconque façon (dans le jeu de la séduction ou au travail, par exemple). Cette résistance à se présenter comme « féminine » devient parfois difficile, car l'action

peut rater sa cible (politique) et être perçue comme de l'irrespect ou un affront déplacé (éthique)⁸⁷.

Butler, pour sa part, soutient que nous intériorisons et acceptons ces normes parce que nous sommes fragilisés par le pouvoir : « L'assujettissement consiste précisément en cette dépendance fondamentale envers un discours que nous n'avons pas choisi, mais qui paradoxalement initie et soutient notre action » (BUTLER, 2002, p. 22). Malgré cela, l'adhésion à ces normes (à ces discours dominants et indifférents) est souvent préférée à la non-existence sociale⁸⁸. Il s'avère confortable de s'allier au pouvoir (à l'opresseur) puisqu'en lui obtempérant, nous retirons des privilèges (travail, famille, éducation, consommation, reconnaissance, acceptation, etc.) au sein de cette société. Pourtant, ces privilèges

ne sont en vérité que des leurres disciplinaires. Des leurres qui, ayant la fonction bien réelle d'assurer [l]es privilèges dans les marques de la culture dominante,

⁸⁷ Bartky donne aussi comme exemple le fait de se présenter en bottes et en salopette dans des funérailles ou dans un mariage (BARTKY, 2002, pp. 24-25). Même si l'exemple peut paraître moins choquant à notre époque, puisque le décorum a changé, il reste que l'essence de la proposition est encore signifiante puisqu'il illustre efficacement les tensions qui peuvent exister entre politique et éthique.

⁸⁸ Dans *Pourquoi le patriarcat?* les chercheuses formulent l'hypothèse qu'à l'origine du patriarcat existe la peur de la perte (peur de déplaire, d'être rejeté, etc.) et que pour éviter cette perte, l'humain tait sa voix (ses désirs, ses idées, etc.), et ce, en suivant des parcours scénarisés en fonction de leur genre propre. Pour les femmes, il s'agit de suivre « la voie de la négation de soi » (GILLIGAN & SNIDER, 2019, p. 51).

sont à l'intérieur de cette culture les seuls critères de réalité (AVENTIN, 2021, p. 9).

Le conformisme se présente donc comme une facilité rendant l'aliénation subtile et pernicieuse puisqu'il donne l'impression au sujet d'acquérir les choses par mérite. Ainsi, l'adhésion aux normes signifie à la fois subordination et épanouissement, d'où le paradoxe et la relativité inhérents à la formation du sujet évoqués plus haut.

Or, si « devenir femmes » se fait dans la contradiction, il faut imaginer que « devenir filles » l'est encore plus, car les discours auxquels elles sont soumises sont davantage contraignants, vu leur âge et leurs champs d'action fort restreints. Les enjeux auxquels sont soumises les femmes sont en fait à l'œuvre dès l'enfance⁸⁹, ce que mettent notamment de l'avant différentes études sur les filles qui « affirment qu'à l'aube de l'adolescence, les filles perdent leur authenticité et leur résistance pour se conformer à un certain modèle culturel » (MARINEAU, 2009, p. 27)⁹⁰. Mary

⁸⁹ Voir à ce propos le court-métrage *À mort le bikini* (2023) de Justine Gauthier qui raconte l'histoire de Lili, 10 ans, qui s'est toujours baignée torse nu et se révolte lorsque ses parents lui imposent le haut de bikini pour une sortie aux glissades d'eau, alors que ses amis garçons n'ont pas à le faire. Fait intéressant, le titre du court-métrage rappelle le nom de l'un des groupes à l'origine du mouvement *Riot Grrrl*, Bikini Kill. La trame sonore comprend par ailleurs une chanson de NOBRO, un groupe punk féminin québécois.

⁹⁰ Dans sa campagne publicitaire pour la marque Always (produits hygiéniques) (2014), la réalisatrice Lauren Greenfield met en scène une audition où les candidats doivent effectuer des actions simples (courir, sauter, lancer) mais « comme une fille ». Jeunes hommes et jeunes femmes ont tous le réflexe de caricaturer les mouvements demandés, alors que les jeunes filles auxquelles on

Pipher le réitère également dans son ouvrage *Reviving Ophelia : Saving the Selves of Adolescent Girls*⁹¹ à propos de la « “girl-poisoning culture” surrounding adolescents » :

Girls have long been trained to be feminine at considerable cost to their humanity. They have been evaluated on the basis of appearance and caught in myriad double binds: achieve, but not too much; be polite, but be yourself; be aware of our cultural heritage, but don't comment on the sexism. Another name for this training could be false self-training. Girls are educated to be what the culture wants of its young women, not what they themselves want to become. (PIPHER & GILLIAM, 2019, p. 38)

Gilligan et Snider, quant à elles, expliquent la docilité face au conformisme par le glissement de la résistance politique (contestation saine, bruyante, parfois dérangeante) vers la résistance psychologique qui conduit à se conformer au modèle dominant. Elles notent l'évolution de

[...] la résistance stratégique, par laquelle une fille peut sembler, de l'extérieur, respecter les conventions culturelles en choisissant prudemment quoi dire, quand prendre la parole et quand il est plus sage de se taire, tout en gardant parfaitement conscience de ce qu'elle pense, ce qu'elle ressent et ce qu'elle voudrait dire, à une résistance psychologique où des obstacles internes bloquent l'accès à ses propres émotions et l'empêchent de connaître certaines *facettes* d'elle-

demande de faire de même courent, sautent, lancent de toute leur force et avec brio. L'objectif de la campagne est de souligner que « les jeunes filles perdent énormément de leur confiance en elle lors de la puberté » (BRICARD, 2014) (et, publicité oblige, d'affirmer bien évidemment que la marque compte agir contre cela). Il s'agit là d'un exemple qui réitère ce que véhicule les discours médiatiques sur les filles.

⁹¹ D'abord publiée en 1994, la nouvelle édition révisée et mise à jour en 2019 par Mary Pipher et sa fille, Sara Pipher Gilliam, intègre les nouvelles opportunités et les nouveaux défis auxquels sont confrontées les adolescentes d'aujourd'hui, notamment les réseaux sociaux.

même, qui avec le temps, sont devenues inconvenantes à ses yeux. (GILLIGAN & SNIDER, 2019, p. 66) (C'est nous qui soulignons)

Tout concourt à faire de ces « facettes » des tares et c'est ainsi que se perpétuent, encore aujourd'hui, des stéréotypes dont on ne se débarrasse pas facilement. Lorsque les différents discours (magazine, lois, etc.) définissent les filles, c'est souvent par rapport à ces stéréotypes qui les cantonnent dans une forme de passivité et d'effacement⁹², des caractéristiques aux antipodes du sujet agent.

En revanche, selon des études comme celle de Chesney-Lind et Irwin, *Beyond bad girls : gender, violence and hype* (2008), il apparaît que, depuis le nouveau millénaire, les filles ne sont plus « cantonnées dans un rôle passifs où elles éprouvaient de la difficulté à manifester leur voix » (Mihelakis, 2017, p. 165). Elle s'approprient dorénavant des comportements rebelles et combatifs associés au « stéréotype de l'adolescent rebelle, criminel, et socialement dangereux » (Mihelakis, 2017, p. 166)⁹³. Pour Mihelakis cependant, il est clair que « les filles

⁹² Marineau remarque qu'à partir de 2005, « près de 80 % [de la presse pour adolescentes] diffuse un message visant à conformer les jeunes lectrices à des normes particulières de la féminité » (MARINEAU, 2009, p. 126).

⁹³ Selon Beaudoin, « l'adolescent-victime » et « l'adolescent-délinquant » sont les deux figures de l'adolescence qui émergent dans les recherches sur l'adolescence et qui circulent dans le discours social et culturel (BEAUDOIN, 2019, p. 11).

sont toujours sujettes à un système paternaliste qui tente de corriger et de contrôler les comportements considérés comme masculins (déviance, violence, etc.) » (MIHELAKIS, 2017, p. 166). Ainsi, même lorsqu'elles s'écartent des places qui leur sont traditionnellement assignées et qu'elles s'inscrivent dans l'action, elles n'échappent pas à l'inadéquation, elles ne cadrent nulle part :

Mais le danger est d'autant plus grand que la fille extériorise sa colère et assume une place qui ne peut appartenir aux codes hétéronormatifs (défloration, maternité) ; elle ne peut pas non plus appartenir à ceux du garçon (rébellion, délinquance). (MIHELAKIS, 2017, p. 166)

Envisagées selon d'autres paradigmes, être *filles* est toujours aussi problématique et ce qui est attendu d'elles semble n'avoir pas beaucoup changé. Si les « fille[s] méchante[s] » jouissent d'un intérêt populaire à l'heure actuelle, cela s'explique par « l'anxiété publique et à la fascination culturelle plus générale pour les filles et la féminité » (MAZARELLA & PECORA, 2007, p. 105). Cette anxiété rappelle celle des années 1990 en regard de leur hypersexualisation. Dans un cas comme dans l'autre, les filles doivent être encadrées, ramenées à une certaine « docilité ». Elles semblent naviguer d'un stéréotype à l'autre, mais toujours demeurer inadéquates.

1.1.2 Inachevées : les filles en tant que sujet liminaire

Quand les *girlhood studies* se mettent en place, leur but est d'aviser et de rectifier la non-reconnaissance (voir de la négation) des filles comme sujet dans les études universitaires. L'écart systématique dont elles ont été victimes dans ces études s'explique d'abord, selon Kearney, par la «reproduction of patriarchal ideologies via the historical male dominance of academia contributed to the persistent construction of males as normative in all forms of research, *including those that were youth-based* » (KEARNEY, 2009, p. 4) (c'est nous qui soulignons) mais aussi, surtout, par la perspective centrée sur les adultes qu'on y retrouvait⁹⁴. Cette perspective s'intéressait aux filles dans la mesure où elles seraient un jour femmes, plutôt que de se concentrer sur des questions qui les touchaient spécifiquement⁹⁵. Aujourd'hui encore, près de quarante ans plus tard, le centrisme adulte reste un enjeu comme le note Eftihia Mihelakis qui considère que « la fille peut difficilement se penser sans [cet] horizon [...] » (MIHELAKIS, 2017, p. 91). Cela a contribué, et

⁹⁴ Catherine Driscoll soulevait la présence de la même problématique dans la culture populaire : « However, feminine adolescence has been excluded from theories of modern subjectivity despite being widely employed as both metaphor for modern life and crucial data source for developmental models of identity. Despite the exemplary modernity of girls, the Subject on which modern popular, public, and academic discourses center is never a girl, even for feminism. Feminist practices (including feminist theory) are still dominated by adult models of subjectivity presumed to be the endpoint of a naturalized process of developing individual identity that relegates a vast range of not only people but roles, behaviors, and practices to its immature past » (DRISCOLL, 2002, p. 9).

⁹⁵ C'est ce que verbalisaient deux jeunes britanniques dans une critique parue dans la revue féministe *Spare Rib* en 1982 dans laquelle elles reprochaient aux féministes de l'époque de les traiter comme si elles étaient « smaller, inadequate and immature versions of the older women » (KEARNEY, 2009, pp. 5-6) du mouvement féministe de l'époque.

contribue encore, à perpétuer l'image de la jeune fille comme insuffisamment rationnelle et expérimentée et, par conséquent, incapable de déterminer ce qui est bon pour elle⁹⁶. Il s'agit d'enjeux déterminants lorsqu'il est question de l'agentivité des filles qui suppose autonomie et autodétermination.

Définies par rapport à leur immaturité et à leur tendance au conformisme⁹⁷, les filles sont souvent considérées comme inachevées⁹⁸, occupant une position ambivalente et instable entre l'enfant et la femme⁹⁹ (ni garçon ni femme). En fait,

⁹⁶ Cela a d'ailleurs mené les féministes des années 1960 et 1970 à rejeter le terme « girl » (KEARNEY, 2009, p. 10) afin de se défaire de l'image négative qui le connotait, terme que se réapproprièrent les *Riot Grrrls* à la fin de la décennie 80.

⁹⁷ La tendance au conformisme est l'une des caractéristiques récurrentes soulignées dans les discours au sujet des filles qui explique la difficulté pour elles de devenir sujet. Selon Driscoll, « [g]irls have been employed to represent conformity and the mainstream » (DRISCOLL, 2002, p. 303). Gabrielle Houbre, quant à elle, précise qu'avant les années 1990, dans les recherches sur la jeunesse, les filles ont « moins retenu l'attention parce que réputées moins "dangereuses" moins aptes que les garçons à faire vaciller l'ordre établi » (HOUBRE, 1996, p. 2). C'est également ce que souligne *Mauvaises filles : incorrigibles et rebelles* (2016) de Véronique Blanchard et David Niget : « L'ouvrage met en lumière les existences individuelles d'un groupe généralement méconnu en raison du manque de sources » (FISHMAN, 2018, p. 227).

⁹⁸ « Entre la puberté et la maternité, la jeune fille évoque peut-être le rapport le plus compliqué entre la masse et l'individu qui ait dominé les discours de la modernité. Associée à une subjectivité malléable, transitionnelle, généralement dénigrée, jugée superficielle, narcissique et dénuée de moralité [...] » (KENNEDY, 2014).

⁹⁹ Dans son petit ouvrage *Le féminisme, ça pense !*, la philosophe Geneviève Fraisse considère comme un trauma un jour des années 1970 où elle lit chez Spinoza un passage qui « évoque "le délirant, la bavarde, l'enfant" ». Elle en fait le constat suivant : « La jeune femme que je suis comprend qu'elle existe entre le fou et l'enfant, êtres pourvus d'une raison limitée et c'est un choc d'une violence extrême. [...] Trauma inscrit plus tard dans une réflexion sur le fait que la femme n'est jamais pensée

cette position ambivalente est récurrente lorsqu'il est question d'adolescence¹⁰⁰ souvent définie comme une « transition » ou un « passage social de l'état d'« objet » à l'état de « sujet »¹⁰¹ » (BEAUDOIN, 2019, p. 14). Cet état transitoire, correspondant à une période de mise en « marge » (VAN GENNEP, 1981 [1909], p. 14), est nommé « liminaire » chez Arnold Van Gennep¹⁰² et Victor Turner¹⁰³. À l'origine, c'est vraisemblablement de l'anthropologie que s'inspire le sujet, l'état ou le statut « liminaire » dont il est parfois question pour évoquer l'inachèvement et l'ambiguïté de l'adolescence¹⁰⁴. Mihelakis aborde le concept dans *La virginité en question ou les*

seule. Avec Aristote elle est avec l'enfant et le serviteur, avec Kant le sexe trouve place avec le peuple et la race... » (FRAISSE, 2023, pp. 7-8).

¹⁰⁰ « Si les textes présentent l'adolescent comme *multiple et ambigu, toujours dans l'entre-deux*, il subsiste une permanence dans son identité, un trait inéluctable que l'on retrouve dans chaque œuvre, spécifique à l'adolescent et garant de sa stabilité : le sentiment de marginalité par rapport à une norme, et l'affirmation de cette différence par la révolte – critique, incompréhension, inadaptation sociale, etc. » (Derrez, 2010: p.16-17) (c'est nous qui soulignons).

¹⁰¹ Beaudoin spécifie également que « ce qui prend forme à travers [l]es scénarios populaires, c'est la figure d'un être marginal, coincé dans un entredeux qui n'a rien de confortable [...] » (BEAUDOIN, 2019, p. 13)

¹⁰² VAN GENNEP, A. (1981 [1909]). *Les Rites de passage*. Picard.

¹⁰³ TURNER, V. (1967). *The Forest of Symbols*. Cornell University Press.

¹⁰⁴ Daniel Letendre l'évoque dans son article « Faire entendre sa voix. L'adolescent en crise et le roman québécois récent » (LETENDRE, 2012, p. 107). L'auteur s'inspire lui-même du « sujet liminaire » développé par Michel Biron, dont la définition renvoie à l'idée de marge de Van Gennep : « personnage "qui ne possède aucune autorité juridique ou politique [qui] échappe aux classifications habituelles et tend à se dépouiller des signes propres à la structure sociale (la position hiérarchique, la propriété, les vêtements)" » (BIRON, Michel, *L'absence du maître*. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme, Montréal, Presse de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2000, p.14) (LETENDRE, 2012, p. 107). Dans leur introduction au recueil d'essais *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction* (2014), les autrices précisent s'inspirer de Turner pour éclairer leur définition du « liminal ». Elles s'en servent pour qualifier les protagonistes étudiées : « In the cases of many of the protagonists being examined in this collection, the young women are in "a state of transition" both because they are adolescents and because of the ways they are rebelling against the structures of their dystopian

jeunes filles sans âge où, tout en insistant sur le potentiel et la force qui se dégage de cet entre-deux qui échappe parfois aux classifications¹⁰⁵, elle constate les difficultés et les injustices que les filles subissent (et ont subies) en raison de cet état liminaire :

La fille peut être le symbole d'une force inouïe (Jeanne d'Arc la sainte guerrière) tout en étant traitée comme un enfant qui doit être protégée ou punie (Jeanne d'Arc l'hérétique). Son statut liminaire inscrit son corps, son être, autant dans le monde incarné des lois et des normes que dans le monde désincarné des idéaux et de la morale. Puisque son corps fait appel à quelque chose qui n'est pas encore entièrement développé, il devient le site de toutes les possibilités et simultanément de toutes les restrictions. (MIHELAKIS, 2017, p. 11)

En regard des normes et des différents discours (juridiques¹⁰⁶, éducatifs, religieux, politiques, familiaux, artistiques, sexuels, psychologiques, psychanalytiques, etc.) qui ont pour objet l'adolescence féminine afin de l'encadrer, la positionner et la

sociétés » (DAY et al., 2014, p. 32). Pour Catherine Rondeau, photographe, il s'agit du thème central de son exposition « Traversée boréale » (2020) où elle aborde l'adolescence féminine, « [c]ette période de transition [qui] exacerbe les paradoxes vécus de l'intérieur oscillant entre le mystère de l'intimité et celui de la distanciation avec les conventions sociales et normées » (VOART, 2020).

¹⁰⁵ Le potentiel de résistance qui émane de l'état liminaire sera traité ultérieurement.

¹⁰⁶ Dans son mémoire *Délinquance des filles et délinquance des garçons : différence dans les comportements ou différence dans la gestion des comportements ?*, Catherine Lafrenière met à jour le double standard qui existe lorsqu'il est question de délinquance juvénile : « Les intervenants admettent intervenir différemment envers les jeunes de l'un ou l'autre sexe. Avec les filles, ils disent utiliser la discussion alors qu'avec les garçons, l'intervention sera plutôt orientée vers l'action. Des attributs tels la sensibilité et la compassion sont employés par les intervenants pour décrire les filles, alors que les garçons sont qualifiés de virils, de robustes. Cette apparente dichotomie dans le propos des interviewés suggère une vision stéréotypée de leurs représentations sociales des comportements des filles et des garçons, influençant leur explication et questionnant du même coup la possibilité pour eux d'appliquer une mesure disciplinaire identique aux jeunes de l'un ou l'autre sexe pour des comportements, somme toute, similaires » (LAFRENIÈRE, 2012, p. 123). Une idée similaire est développée dans l'ouvrage *Mauvaises filles : incorrigibles et rebelles* : « Si on reproche aux garçons ce qu'ils font [...], on reproche souvent aux filles ce qu'elles sont [...] » (BLANCHARD & NIGET, 2016, p. 12).

discipliner, il semble que l'état liminaire (l'inachèvement, l'ambiguïté) crée un malaise. Selon Mihelakis, la présence de ce cadre (discours, normes, etc.) conduit à « l'anéantissement de la possibilité pour un sujet liminaire de réaliser certaines prises de conscience » (MIHELAKIS, 2017, p. 95). Pour la chercheuse,

[i]l s'agit ici non seulement d'un ensemble de règles qui ont pour effet premier d'exclure et d'empêcher quelqu'un de faire quelque chose, d'obvier à la possibilité même qu'une personne puisse reconnaître ce qu'on lui a enlevé, le droit qu'on lui a retiré, le potentiel qu'on lui a volé, mais aussi de ce que le sujet s'empêche lui-même de réaliser. (MIHELAKIS, 2017, p. 95)

Dans les discours les concernant, plusieurs insistent sur le manque (de maturité, d'expérience, de jugement) inhérent à leur âge ou sur l'urgence de se fixer par rapport à leur genre, c'est-à-dire devenir femme. Par exemple, le discours autour des premières menstruations, qui font supposément de la fille une femme¹⁰⁷, occulte leur adolescence (l'âge moyen des ménarches est de douze ans au Québec, les filles passeraient donc de l'enfant à l'adulte à partir de ce moment) et inscrit dans la tête des filles qu'être femme c'est avant tout la possibilité (le pouvoir) de devenir mère.

¹⁰⁷ Dans un essai s'adressant aux « préados et ados, filles ou garçons », *Les règles... Quelle aventure*, Élise Thiébaud et Mirion Malle résument bien l'idée de l'échec de la reconnaissance mutuelle dans le cas des discours entourant les premières menstruations : « Quand une jeune fille a ses règles pour la première fois, on lui dit souvent qu'elle est "devenue femme". Heu, c'est gentil, mais c'est un peu idiot. Parce que cette jeune fille n'était pas un singe avant, ni un objet ! Le fait d'être menstruée signifie que la puberté est achevée et qu'à partir de là, elle peut tomber enceinte, donc devenir mère. Or être une femme ne se résume pas à être mère, et les nombreuses femmes qui n'ont pas d'enfants ne sont ni des crapauds ni des dragons [...] » (THIÉBAUD & MALLE, 2019, p. 6).

De plus, la honte ou le dégoût qui entourent les menstruations¹⁰⁸ participent à faire sentir les filles comme inadéquates et ont des impacts sur leur participation à la vie en société (sport¹⁰⁹, sortie scolaire, voyage, travail, par exemple). Il faut noter également que l'« hypersexualisation » des filles québécoises devient, au milieu des années 2000, un « problème de société » (CARON, 2014, p. 15) et que les discours à ce propos soulignent leur manque de discernement. L'urgence de contrer¹¹⁰ ce « nouveau » phénomène favorise, entre autres, la mise en place de codes vestimentaires dans les écoles dans le but d'éviter leur objectification, mais aussi d'empêcher les garçons d'être distraits (É. MERCIER, 2020). La mise en place de ces

¹⁰⁸ Toujours dans *Les règles...Quelle aventures*, les deux autrices abordent avec humour ce tabou : « Tu as sans doute remarqué qu'on ne parle pas beaucoup des menstruations en société, alors que ça arrive à la plupart des femmes plusieurs jours par mois. Souvent, les gens font même une mine dégoûtée quand on aborde le sujet. On pourrait croire qu'une malédiction ou un complot international touche les menstruations... On baisse la voix pour demander un tampon ou une serviette à une amie, et on les cache sous la table ou dans sa poche comme si c'était une arme blanche. [...] Les autres fluides corporels (la sueur, les larmes, la salive, le sperme...) ne sont pas aussi mal aimés ou honteux. La morve, par exemple, n'est pas la chose la plus appétissante du monde. Mais est-ce que tu baisses la voix pour demander un mouchoir [...] ? » (THIÉBAUT & MALLE, 2019, pp. 11-12) Le RQASF (réseau québécois d'action pour la santé des femmes) confirme la persistance de ces tabous dans leur guide *Vivre ses règles...Autrement !* « [c]onçu dans une perspective d'empouvoirement », il conscientise également à la « médicalisation systématique du cycle menstruel » (RQASF, 2020).

¹⁰⁹ Le texte de Geneviève Tardif paru sur le site de Radio-Canada le 17 février 2025, « Les menstruations, un sujet encore tabou dans le sport », témoigne de cette réalité (G. TARDIF, 2025).

¹¹⁰ Dans *Vues, mais non entendues : Les adolescentes québécoises et l'hypersexualisation*, véritable ouvrage de référence en ce qui a trait à la place de la parole des filles dans les débats qui les concernent, Caroline Caron explique la mise en place de telles mesures : « [l]a perception d'une menace à l'ordre social a progressivement contribué à la justification des mesures accrues de contrôle et de surveillance des corps féminins adolescents sur le territoire scolaire » (CARON, 2014, p. 18).

règles est un autre exemple de discours qui, au nom de leur protection, imposent des contraintes principalement aux filles dont on juge l'habillement trop sexy et le discernement inadéquat pour choisir des vêtements convenables¹¹¹.

À l'inverse de la tendance à les présenter comme vulnérable, des chercheuses comme Delvaux, Mihelakis ou Wroblewski insistent plutôt sur le « potentiel » et la « puissance » des filles¹¹², car le moment de sursis qu'est la liminarité, cet entre-deux, qui participe la plupart du temps à les discréditer en tant

¹¹¹ En 2018, « le mouvement des carrés jaunes », initié par des élèves du secondaire, voyait le jour dans une école de Québec afin de dénoncer le sexisme inhérent à ces codes qui sous-entendent que le corps féminin est à la fois « vulnérable et dangereux » (É. MERCIER, 2020) et qui contribuent à définir les filles d'abord comme un corps sexualisé (on associe systématiquement « nudité » et sexualité).

¹¹² Par exemple, Beth Gale parle du « puissant potentiel de l'adolescente » (GALE, 2009, p. 29), Ania Wroblewski de sa « puissance et [...] prescience inouïe » (WROBLEWSKI, 2019, p. 98) et Eftihia Mihelakis de son « potentiel infini » (MIHELAKIS, 2017, p. 11). Dans *Les filles en série: des Barbies aux Pussy Riot*, Martine Delvaux rappelle que Deleuze et Guattari dans leur œuvre *Mille Plateaux*, où ils s'évertuent à défaire l'histoire des identités, concèdent à la jeune fille « une force de résistance » puisqu'elle incarne le « devenir » : « Si c'est d'abord à la fille qu'on vole ce corps (raison pour laquelle elle est la première victime), la résistance est donc aussi de son côté. Le devenir lui-même est jeune fille. Et tous les devenirs passent par lui » (DELVAUX, 2013, pp. 43-44). Pour la photographe Agnès Geoffray et la commissaire d'exposition Vanessa Deslcaux, « [l]es jeunes filles qui aspirent à des formes de liberté et d'indépendance incarnent une menace à l'égard de l'ordre patriarcal [...] » (AMSELLEM, 2025).

que sujet, peut aussi se muer en un espace pour repenser et réajuster et même détourner certaines normes (certaines pratiques disciplinaires)¹¹³.

Les filles, prises dans leur liminarité, se trouvent donc dans une tension constante entre l'aliénation et la résistance :

This is how girls and young women grow up, then: On the one hand they're seduced by the feminine lifestyle; on the other, it's drummed into them the sexes are equal. On the one hand they're stuffed full of feminine clichés; on the other, people go on about the fact that old roles are outdated. On the one hand they're trained to conform; on the other, their narcissism is relentlessly confirmed. (MIKA, 2012, cité dans JEREMIAH, 2018, p.3)

Ce rapport complexe aux injonctions et au pouvoir s'explique aussi, dans leur cas, par leur manière propre, souvent paradoxale, d'interagir avec les normes (images, discours, par exemple) inhérentes à leur genre, mais aussi à leur âge, qui ont cours dans une société et qui menacent constamment de « contaminer [leur] possibilité de prise de conscience » (MIHELAKIS, 2017, p. 90). Butler et Hekman, dans leurs théories autour du devenir femme, rappellent que le sujet est complexe, multiple,

¹¹³ Hirsch, sans employer le terme « liminaire », évoque tout de même cette posture qu'elle identifie comme des « fissures » permettant la manifestation de l'agentivité : « These fissures are found to be in specific moments of girlhood and adolescence - different moments in each texts - revealing adolescence as a source of resistance and agency » (HIRSCH, 1995, p. 256).

construit et influencé par différents discours et expériences¹¹⁴. À la lumière de leurs réflexions, il semble que le sujet *filles*, en tant que sujet liminaire, est d'autant plus complexe.

1.1.3 Discréditées : quand l'inexpérience invalide la révolte

Bien que depuis les années 1990, les *girlhood studies* s'efforcent de les définir autrement, notamment « comme des agentes de changement » (PLOUFFE JETTÉ, 2017, p. 15), il faut remarquer la forte tendance des discours (évoqués précédemment) à uniformiser les filles et à les englober sous une même identité¹¹⁵. Ainsi, les filles sont généralement présentées comme en constante *renégociation* avec

¹¹⁴ Un sujet réitère, réarticule, réincarne les discours auxquels il est confronté et peut ainsi se reformer puisqu'il n'est jamais « définitivement fixé » (BUTLER, 2002, p. 156) et n'a pas d'identité stricte. Dans le même ordre d'idées, Susan Hekman, met de l'avant l'idée du *sujet discursif* et le décrit comme un *sujet hétérogène* : « The subject that emerges from this perspective is a heterogeneous subject. It is a subject that is a product of the fluctuating, changing, and often conflictual historical and social influences that impinge on it. [...]. Rather, it is an identity that is fluid, heterogeneous, changing. Again, Donna Haraway puts this point very clearly: "Subjectivity is multidimensional... The knowing self is partial in all its guises, never finished, whole, simply there and original; it is always constructed, situated together imperfectly, and *therefore* able to join with another, to seam together without claiming to be another." » (HEKMAN, 1995, p. 201)

¹¹⁵ Les magazines pour filles, par exemple, produisent une image normative de la fille à laquelle ils s'adressent qui maintient certaines conventions dominantes. Voir à ce sujet le mémoire de Catherine Plouffe Jetté *Les filles dans les ouvrages documentaires : qu'en pensent-elles ? : la réception de L'ABC des filles par des adolescentes québécoises*.

leur image corporelle, qu'elles construisent par l'observation de leur corps et de celui des autres filles. L'importance du regard (être regardée mais aussi se surveiller soi-même) est d'ailleurs une constituante de l'identité des filles¹¹⁶ et « largement vécu sur le mode de l'aliénation » (C. MERCIER, 2020, p. 40). On retrouve dans ce portrait standardisé l'importance de la romance (voire l'obsession pour l'amour) et de la séduction¹¹⁷, la timidité, la passivité¹¹⁸ et l'incapacité à la violence¹¹⁹ ou, plus récemment, capables d'une violence surprenante calquée sur celle des garçons délinquants. Elles sont très souvent montrées comme vulnérables — d'ailleurs leur corps est continuellement menacé — surtout en ce qui a trait à la sexualité, comme

¹¹⁶ « Comme l'a montré Young en analysant le mouvement féminin dans "Lancer comme une fille", la femme vit son corps en partie à travers le regard d'un Autre. Les significations qui imprègnent le corps féminin émanent d'un regard masculin et extérieur sur ce corps ; le rapport des femmes à leur propre corps est ainsi médiatisé par un point de vue étranger [...] » (C. MERCIER, 2020, p. 40).

¹¹⁷ Catherine Plouffe Jetté souligne à ce propos que plusieurs des études qu'elle a consultées « en viennent à la conclusion que les messages transmis par les magazines pour adolescentes seraient contraires aux valeurs d'égalité entre les sexes. La solidarité entre filles, par exemple, se verrait remplacée par une rivalité féminine issue de la séduction hétérosexuelle (Lebreton, 2009; Bouchard et Bouchard, 2005). Les magazines valoriseraient ainsi un modèle de *girl power*, détournant l'*empowerment* féministe qui promeut une affirmation et une valorisation de soi. Il se centrerait sur "le plaisir et le pouvoir que les filles tirent de leur investissement dans les pratiques et les rituels de la féminité" (Lebreton, 2009, p. 88) et valoriserait la consommation (Bouchard et Bouchard, 2005) » (PLOUFFE JETTÉ, 2012, p. 64).

¹¹⁸ Judith Kegan Gardiner, dans l'introduction de l'ouvrage phare sur l'agentivité, *Provoking Agent: Gender and Agency in Theory and Practice*, précise qu'une différente valeur est accordée à la passivité et à l'activité selon qu'on soit un homme ou une femme et que les femmes sont lésées par cette impuissance acquise dès l'enfance (GARDINER, 1995a, p. 3).

¹¹⁹ « [...] déclinée au féminin, la brutalité n'est-elle pas toujours considérée comme obscène ? » (DORIN, 2017, p. 163)

si elles étaient déterminées et évaluées « by the inviolate form of their bodies¹²⁰ ». Plusieurs ouvrages les concernant (ceux de Gilligan, Pipher, Brumberg, Shandler, etc.) « ont souligné le manque de confiance en soi, l'insécurité et l'autocensure » (DI CECCO, 1998, p. 18) des filles. Si de nouveaux paradigmes tendent à voir le jour, Pipher, dans la réédition de son ouvrage culte, réitère pourtant ces constatations premières :

When I reread *Reviving Ophelia*, I was stuck by how relevant it still felt. Girls continue to grapple with peer troubles, family discord, and anxiety about their appearance. While the culture has changed, the developmental needs of girls have stayed the same. (PIPHER & GILLIAM, 2019, p. xxi)

Même lorsqu'elles manifestent leur désaccord envers les discours qui les dévalorisent – comme cela fut le cas pour le mouvement des carrés jaunes¹²¹ qui dénonçait le sexisme implicite des codes vestimentaires scolaires –, leur engagement (politique ou social) est discrédité et leur féminisme est dévalué parce qu'il ne s'inscrit pas dans les discours féministes des femmes (adultes)¹²² : « When being

¹²⁰ Driscoll souligne la charge négative de ces discours qui tendent à circonscrire à tout prix les filles et insiste sur le fait suivant : « girls are not bounded quantities of sexual availability » (DRISCOLL, 2002, p. 256). Pour Agnès Goeffray, « [l]es adolescentes représentent le corps féminin en devenir, le corps qui est en train de se construire, le corps qui commence à se sexualiser, le corps qui commence à se sortir de l'enfance et qui est épris de liberté, c'est la figure même de la sexualité du féminin en construction. Ce corps représente la figure à contraindre, à déssexualiser, annihiler toute forme de féminité » (AMSELLEM, 2025).

¹²¹ Se référer à la note de bas de page numéro 111.

¹²² « Just as significantly, accounting for girls, and the discourses on feminine adolescence that constrain and inform them, necessarily entails critiquing the individual adult Subject to which girls can only fail to conform—as Woman has always done. Feminism's comparative silence on feminine

“young” is discursively linked with inexperience, the critiques issued by those identified as “young” become constructed as naïve, disrespectful, and historically uninformed. » (EISENHAUER, 2004, p. 82) Si elles se rebellent, leurs lieux de résistance sont associés, la plupart du temps, au privé (vie de famille, école, etc.) et cela est supposé temporaire¹²³. Notons que si elles participent aux subcultures, pensons au rap ou au punk, les filles sont présentées comme en marge de ces subcultures déjà marginales¹²⁴. Les *Riot Grrrls*, par exemple, ne sont d’abord pas prises au sérieux, car leur mouvement de contestation est considéré comme une simple incursion dans les cultures alternatives. Et même, ce mouvement de contestation inspirera le très critiqué *Girl Power*, popularisé par le groupe pop

adolescence except in defensive if not actually accusatory modes almost requires young women receive it in reactionary ways. And yet feminine adolescence has much to offer feminists interested in avoiding stagnation of their practice and predetermination of their subject » (DRISCOLL, 2002, pp. 133-134).

¹²³ L’adolescence étant « acceptée comme une période irrationnelle de contestation » ou considérée comme « une étape de résistance, avant le “moulage” » (DI CECCO, 1998, pp. 27, 153-154).

¹²⁴ Lauraine Leblanc le rappelle dans le cadre de sa recherche sur les « subcultures » à la fin des années 1990 : « Within the context of such male-focused and male-generated subculture theory and research, girls who participate in youth subcultures have been described as passive, ancillary, sexual, and « less resistant » than their male peers » (L. LEBLANC, 1999, p. 67). Elle précise que les filles de ces subcultures sont perçues différemment de leurs pairs masculins, même si elles adoptent les mêmes moyens d’expression : « Girls adopting the same modes of self-expression as their male peers have been described as marginal, girls in subcultures have been described as sluts and victims, and girls’ contributions to the creation of subcultures and style have been elided. Girls in subcultures have been discounted as groupies, as detractors from pure male rebellion, and as bimbos and playthings » (L. LEBLANC, 1999, p. 225).

britannique les *Spice Girls*, qui prendra diverses significations¹²⁵ qui se résument toutes à définir le *girlhood* « as a non-political space » et les filles de ces mouvements « as noncritical, nonactive subjects » (TAFT, 2004, p. 70). Récupéré et dénaturé par la culture populaire et les médias de masse¹²⁶, ce mouvement n'offre finalement qu'une image de puissance (qui passe surtout par le consumérisme et la séduction) renvoyant les filles en périphérie des vraies luttes¹²⁷. Il reste que les *Riot Grrrls*, en dépit de cette récupération médiatique, proposent une façon d'être *filles*, fortes et fières, qui bouscule les paradigmes autour du sujet *filles*. En effet, « la culture punk » (MIEHLAKIS, 2017, p. 167) permet notamment de rendre intelligible la « fille en colère » (MIEHLAKIS, 2017, p. 167)¹²⁸.

1.1.4 Instrumentalisées

¹²⁵ Jessica K. Taft donne quatre significations différentes du *Girl Power* : « These four meanings are Girl Power as anti-feminism, Girl Power as postfeminism, Girl Power as individual power, and Girl Power as consumer power » (TAFT, 2004, p. 70).

¹²⁶ Dans son essai, Avenir constate le même phénomène de récupération idéologique avec la figure de Fifi Brindacier, tantôt pour servir dans une publicité Ikea, tantôt pour vanter le système scolaire suédois (AVENTIN, 2021, p. 37).

¹²⁷ Catherine Plouffe Jetté souligne qu'« on accuse généralement les médias d'utiliser ce concept afin de renforcer les stéréotypes féminins dans le but de valoriser la consommation et la romance hétérosexuelle » (PLOUFFE JETTÉ, 2017, pp. 58-59).

¹²⁸ Il sera question de cette posture plus en détail dans la partie 1.4, *Une posture Grrrl* et dans les exemples du chapitre 2.

1.1.4.1 Les filles comme symbole des maux de la société

Autre écueil du devenir *filles*, il arrive que dans les discours qui font appel à la figure des filles, ces dernières se réduisent à des métaphores qui les dépassent ou les instrumentalisent. Elles symbolisent alors autre chose qu'elles-mêmes. Dans l'essai philosophique et poétique *Premiers matériaux pour une théorie de la Jeune-Fille* du collectif Tiqqun¹²⁹, la jeune fille n'est en réalité qu'un concept non sexué, représentant « le citoyen-modèle tel que la société marchande le redéfinit à partir de la Première Guerre mondiale, en réponse explicite à la menace révolutionnaire. [I]l s'agit d'une figure polaire, qui oriente le devenir plus qu'elle n'y prédomine » (Tiqqun, 2001, pp. 10-11). Dans cet essai, la « jeune-fille » peut tout aussi bien être incarnée par un homme branché et toute adolescente n'est pas une « jeune-fille » au sens où Tiqqun l'entend¹³⁰. Elle devient donc un contre-modèle, un réceptacle des

¹²⁹ Tiqqun est le nom d'une revue philosophique française, et d'un mouvement philosophique, d'inspiration anarchiste, fondée en 1999 avec pour but de « contribuer à l'intelligence de l'époque afin d'aiguiser la conscience révolutionnaire des lecteurs » (ASTRUC, 2020). La revue propose des analyses politiques de la société contemporaine qui s'inscrivent dans le sillage de la pensée critique de Foucault, Deleuze, ou Agamben.

¹³⁰ En 2017, Olivier Choinière reprend l'idée en présentant la pièce *Manifeste de la Jeune-Fille* au théâtre Go à Montréal. La pièce « a pour point de départ les magazines féminins, qui mettent en scène un modèle féminin idéal, qui est également un modèle de consommateur idéal qu'on appelle la Jeune-Fille. La Jeune-Fille n'a ni sexe ni âge. Elle trouve satisfaction dans le fait de n'être qu'une image et de s'exprimer à coups de publicités. » <https://espacego.com/les-spectacles/2016-2017/manifeste-de-la-jeune-fille/>

maux de la société contemporaine. Ce n'est pas vraiment d'elle que l'on parle, mais tout de même sa représentation qu'on utilise. Ce genre de représentation l'invalide, la ridiculise même. Elle incarne certes des problèmes sérieux, mais est-elle elle-même prise au sérieux ? Daphné B., dans son essai *Maquillée* (2020), une réflexion féministe sur la beauté, mentionne l'ouvrage de Tiquun et déplore l'association entre filles et maux qui survient trop souvent :

Cette association perverse n'est pas nouvelle. Elle sature d'ailleurs les milieux de gauche. [...] Ainsi, philosophes et intellectuels se plaisent à tenter "l'antropomorphose" du capital et dans un exercice de style douteux, intellectualisent l'abjection de la Jeune-Fille [...]. À lire ce boys club de la gauche française, notre système économique serait mieux conceptualisé sous les traits d'une femme, qui elle, personnifie la source de tous nos problèmes. Cette façon d'octroyer aux filles le rôle du fléau à combattre se manifeste d'ailleurs partout dans la langue, notamment à travers la féminisation métaphorique de phénomènes néfastes. » (D. B., 2020, pp. 186-187)

Jennifer Kennedy¹³¹, pour sa part, soulève une même utilisation problématique de la représentation de la fille par l'International situationniste (IS), un groupe d'artistes et d'écrivains dits de l'avant-garde qui œuvrait au début des années 70. Dans un article à propos de leur héritage, Kennedy souligne « l'obsession collective du

¹³¹ Kennedy s'intéresse à la « façon dont l'agentivité et le pouvoir sont exprimés et vécus à travers la production et l'interprétation de l'art, en particulier par les communautés qui ont été marginalisées par les récits dominants de l'histoire de l'art » (Queen's University, <https://www.queensu.ca/art/people/jennifer-kennedy>)

groupe pour les jeunes filles ultracontemporaines » (KENNEDY, 2014, p. 23). Elle y précise que

[d]urant les années où l'IS développait ses projets, la notion même de "jeune fille" a été redéfinie en France ; les caractéristiques qui étaient précisément celles que l'on dénigrait ont fini par faire de la jeune fille une sorte de cryptogramme, clé des anxiétés nationales liées, après la guerre, à la reconstruction, à la décolonisation et à la soi-disant "américanisation" (KENNEDY, 2014, p. 21).

Plus de vingt ans séparent l'image de la fille de l'IS et de Tiqqun : la métaphore, elle, a peu changé. Les filles deviennent ainsi une façon de problématiser le patriarcat, de figurer les stéréotypes et d'incarner le conformisme, phénomène que remarque d'ailleurs Di Cecco dans la littérature occidentale du XX^e siècle où « la jeune fille est souvent un personnage métaphorique, objet par excellence du désir masculin » (DI CECCO, 1998, p. 15). La philosophe de la pensée féministe Geneviève Fraisse mentionne, quant à elle, qu'il en est ainsi pour le féminin en général :

[...] il faut reconnaître que les femmes sont un prétexte pour échanger des idées. Elles sont donc un signe, au sens où elles renvoient à autre chose qu'elles-mêmes. Ce n'est pas une situation enviable, ou confortable ; c'est un donné auquel on doit faire face. Cela change la politique, autant que la philosophie : le sujet pur n'existe pas ; il est entaché du sens qui lui est donné. Il n'est pas aliéné pour autant par cette situation ; il peut et doit exister malgré tout. [...] Le féminin sert à diverses opérations argumentatives (FRAISSE, 2005, pp. 21-22).

L'idée de servir d'« opérations argumentatives » se remarque aussi lorsque les filles sont mises de l'avant positivement. Si l'on en croit Fraisse, il est possible d'affirmer qu'elles en retireront un bénéfice certain.

1.1.4.2 Les filles comme symbole de résistance

En dépit de l'association entre filles et maux, des chercheuses comme Martine Delvaux font plutôt d'elles un symbole de résistance. Par exemple, dans l'essai *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot* (2013), elle repense le féminin en analysant des objets culturels variés — des troupes de danse, des films, des textes, des groupes musicaux, etc. — à la lumière de la figure des filles en série. Cette figure de sérialité permet de dénoncer entre autres l'objectivation des femmes et surtout d'aborder différentes formes de résistance là où l'on ne voit parfois qu'aliénation. Pour l'autrice, la figure sérielle stipule que les filles ne se pensent pas comme des individus, mais s'envisagent à travers un groupe. Elles deviennent une métaphore de la femme-objet de nos sociétés contemporaines et permettent de conceptualiser l'idée de l'uniformité. Elles sont un concept, une image qui s'impose lorsqu'il est question des femmes. Elles sont blondes, minces et blanches (DELVAUX, 2013, p. 13). Elles sont le signe de l'oppression et pourtant — et c'est ce que développe Delvaux tout au long de son ouvrage — aussi celui de la résistance. Toujours est-il que ce ne sont pas réellement des filles comme telles dont il est question.

Dans *Filles corsaires : écrits sur l'amour, les luttes sociales et le karaoké*¹³², Camille Toffoli explore différentes « figures oubliées et les angles morts d'un certain féminisme universitaire » (TOFFOLI, 2021, p. quatrième de couverture). Le mot « filles » – qui renvoie ici aux chanteuses country, aux championnes de rodéo, aux « p'tites madames » (TOFFOLI, 2021, p. 12), aux lesbiennes radicales et aux « vieux gais qui traînent dans les karaokés » (TOFFOLI, 2021, p. 12) – connote ainsi les figures insoupçonnables de la résistance. Cette connotation se retrouve également dans l'essai *Féminispunk : le monde est notre terrain de jeu* où Aventin se positionne essentiellement « contre la mascarade féministe blanche néolibérale ». L'autrice y précise que

le mot « filles » est une bombe et doit être pensé, non comme une catégorie genrée mais comme une fiction politique. Une fiction politique radicale, dont peut librement se réclamer toute personne dont l'existence infecte celle de l'étalon universel (AVENTIN, 2021, p. 66).

Par l'expression « toute personne », elle fait référence aux gens queer, trans, drag, bref à tous ceux qui ne se retrouvent pas dans les normes de genre. Elle mentionne

¹³² Dans une entrevue accordée à la revue *Les libraires*, Toffoli indique que le choix de son titre fait référence à des chroniques féministes et personnelles qu'elle a tenues dans la revue *Liberté* pendant trois ans. Ce titre est inspiré du recueil d'essais provocateurs de Pier Paolo Pasolini : *Écrits corsaires*. Difficile de ne pas y voir également un clin d'œil au personnage de la suédoise Astrid Lindgren, Pippi Långstrump (Fifi Brindacier), qui décide d'être pirate plutôt qu'une dame bien élevée.

également qu'« est “fille” toute personne qui, au milieu des filles, est prête à s'autodéterminer fille, preuve s'il en est qu'elle n'a pas de couilles dans le cerveau » (AVENTIN, 2021, p. 76). Être filles devient alors une catégorie intersectionnelle, ouverte à *toustes*. Aventin utilise, tout comme Delvaux et Toffoli, la figure des filles pour évoquer des réalités qui les transcendent. Ainsi, la « catégorie filles », dans ces essais, devient une « catégorie ouverte », c'est-à-dire une catégorie qui tente d'éviter les définitions strictes qui « repose[nt] nécessairement sur l'exclusion » (C. MERCIER, 2020, p. 79). C'est par ailleurs ce que suggère Butler à propos de la catégorie femme :

[...] if feminism presupposes that “women” designates an undesignatable field of differences, one that cannot be totalized or summarized by a descriptive identity category, then the very term becomes a site of permanent openness and resignifiability. (BUTLER, 1994, p. 166)

Il nous semble pourtant que la représentation des filles proposées dans ces essais leur dérobe, en quelque sorte, leurs spécificités intrinsèques, c'est-à-dire leur genre et leur âge, et ce n'est donc plus vraiment d'elles dont il est question. Bien que l'essai d'Aventin ne soit pas d'ordre proprement littéraire¹³³, il permet d'entrer, grâce à Pippi Långstrump, dans le monde de la représentation de la fille comme personnage

¹³³ Les réflexions d'Aventin sur Pippi Långstrump et les conséquences de la traduction francophone qui a dépouillé le texte original de son côté subversif sont par ailleurs fascinantes.

et du potentiel qu'il recèle. En mettant en avant plan un tel personnage, cela illustre bien que la littérature « est l'un des discours qui construit et peut déconstruire le sujet fille » (Driscoll, 2002, p. 51) et qui permet aussi de le repenser.

1.2 L'IMAGE DES FILLES : UNE REPRÉSENTATION PARADOXALE

1.2.1 Modèles et contre-modèles culturels

L'adolescence féminine se construit, comme il a été vu, sur une suite de négociations et de performances difficiles¹³⁴ suggérées (même imposées) par des discours où elles peinent à se reconnaître et à se faire valoir¹³⁵. C'est à partir de ces différents discours ou en réponse à ceux-ci que se construisent les modèles qui sont proposés aux filles dans la culture. Deux tendances s'opposent, celle qui représente les filles de façon plus traditionnelle¹³⁶ et celles qui les présentent comme rebelles à

¹³⁴ Devenir femme notamment, mais également être prises au sérieux.

¹³⁵ Les caractéristiques mises de l'avant dans ces discours concourent la plupart du temps à les présenter comme des victimes, des objets ou comme d'inoffensives rebelles, parfois mises au service d'une idéologie qui les dépasse.

¹³⁶ Lucie Guillemette mentionne, à l'instar de Beauvoir, que « la féminité telle qu'elle se déploie dans [l]es univers de représentations [que sont les contes par exemple] se pose comme un amalgame de traits reléguant les femmes et les jeunes filles à un statut d'objet » (GUILLEMETTE, 2005, p. 154).

cette tradition. En effet, les modèles proposés à l'époque actuelle sont plus variés et la tendance est à présenter des filles fortes et indépendantes. Dans son essai *De ces hommes*, Christina Brassard note ceci :

[...] d'autres modèles de femmes plus fortes, plus indépendantes, sont maintenant offertes aux jeunes adolescentes, tels que Bella (*Twilight*), Katniss Evergreen (*Hunger Games*), Béatrice Pior (*Divergent*), Rey (*Star Wars 7*) et Eleven (*Stranger Things*). Il est vrai que ces femmes ou ces jeunes filles sont en majorité de couleur blanche, qu'on est loin du superhéros et que la différence entre les identités genrées est toujours omniprésente, mais, tout de même, la femme est représentée sous d'autres perspectives et bien souvent elle est plus intelligente que l'homme (pensons à Hermione Granger dans *Harry Potter*). (BRASSARD, 2023, p. 44)

Néanmoins, ces nouveaux modèles proposés se présentent souvent comme idéaux et difficilement atteignables. Camille Toffoli dans son essai *Filles corsaires* fait voir l'effet pervers de ces nouvelles propositions en soulignant que les modèles féminins forts que lui proposait la culture populaire en fin de millénaire (Mulan¹³⁷, Rebelle¹³⁸, etc.) ne lui correspondaient pas plus que ceux des contes traditionnels :

J'ai vieilli en cumulant les compulsions, les complexes et les lendemains de veille, et en entretenant une culpabilité diffuse : celle de ne pas être la guerrière amazone qu'on m'a si souvent servie en exemple, la femme indépendante dans laquelle on reconnaît une réalisation du féminisme. [...] Mais ce désir de trouver des modèles positifs reste un réflexe répandu qui consiste à faire rimer féminisme avec combativité, à chercher l'inspiration dans des portraits de femmes qui luttent

¹³⁷ *Mulan* (1998) est le 54^e long-métrage d'animation des studios Disney. Il met en scène une jeune fille chinoise qui, pour éviter la guerre à son père vieillissant, se coupe les cheveux et enfiler son armure afin de prendre sa place contre les Huns.

¹³⁸ *Rebelle* (2012) est le 122^e long-métrage d'animation des studios Disney. Il s'agit de l'histoire de Mérida, une jeune princesse écossaise qui refuse de se marier. Renversant les règles établies, elle se présente elle-même comme participante au concours de tir à l'arc où l'enjeu est sa main.

avec détermination pour échapper aux schémas traditionnels. Dans cet idéal, les émotions peu héroïques que sont la tristesse et la mélancolie n'ont pas leur place. Pourtant, le féminisme ne concerne pas que les parcours rayonnants. (TOFFOLI, 2021, pp. 42-43)

Les filles sont donc prises entre différents discours qui, quoique fort différents, n'en sont pas moins problématiques puisqu'elles ne s'y reconnaissent pas tout en demeurant constituées par eux : « So, although Butler notes the subject's "readiness to be compelled" [...], subjects who do not willingly embrace the names they are called will nonetheless be constituted by them » (SALIH, 2002, p. 107). Les modèles proposés oscillent d'un pôle (conformisme) à l'autre (rébellion), faisant des filles chaque fois les instruments d'une idéologie.

1.2.2 Le sujet *filles* en littérature : les adolescentes de la littérature jeunesse : entre stéréotypes et modèles de résistance

Marie Fradette, l'autrice de la thèse *De la jambe poilue au nombril percé. Le roman québécois pour adolescentes de 1940 à 2000*, constate que

depuis 1939, le discours social qui se dégage [des romans pour adolescentes] offre une vision normative de l'adolescente et s'accorde avec le discours dominant en vigueur faisant ainsi de ce genre littéraire le garde-fou d'une jeunesse tiraillée par de multiples images (FRADETTE, 2006, p. 2).

Ce point de vue est partagé par plusieurs chercheuses qui s'intéressent à la littérature jeunesse¹³⁹, dont Daniela Di Cecco. Cette dernière explique ce phénomène par l'idée que les romans pour adolescentes prennent d'abord comme modèles les romans à « l'eau de rose » qui « prescrivent le conformisme » plutôt que le roman de l'adolescence considéré comme « transgressif » (DI CECCO, 1998, pp. 40,43). Les filles des romans français et québécois pour la jeunesse étudiées par Di Cecco jusqu'à la fin des années 1990 se ressemblent toutes : « Elles se définissent toutes comme normales ou neutres, c'est-à-dire scolarisées, issues de la classe moyenne. » (DI CECCO, 1998, p. 132) Elles sont également ambivalentes par rapport à leur corps, perpétuent le culte de la minceur et la première relation sexuelle se retrouve au cœur de leurs préoccupations. Elles vivent également une amitié exclusive et intense avec une fille de leur entourage. La plupart sont narratrices¹⁴⁰, afin de favoriser

¹³⁹ Michele Leigh Haiken dans sa thèse *Representations of Adolescent Girls in Contemporary Young Adult Fiction* (2005) note ceci : « Yet, towards the end of the 1990s a majority of books published as contemporary realistic young adult fiction portrayed narrow images of adolescent females as victimized, oppressed, and problematic (Fine, 1992; Walkerdine, 1997; Sommers, 2000; Kantrowitz, 2002) ». Au Québec, Joanie Corbin évoque des idées similaires dans un article intitulé « La représentation de l'adolescente dans une collection de romans à grande diffusion » (2009) où elle se penche sur les romans de la collection Cœur-à-cœur publiés entre 1982 et 1998. Françoise Letendre dans « Le roman pour adolescentes de 1945 à 1960 » conclut, quant à elle, qu'il faut attendre les années 1980 pour que ces romans se libèrent de leur conservatisme.

¹⁴⁰ L'on considère que la première narratrice québécoise dans la littérature pour adolescente est celle du roman *L'été enchanté* de Paule Daveluy paru en 1958. Rosanne y expose son point de vue sur le monde, une nouveauté pour l'époque. Il faudra pourtant attendre les années 1980 pour que cette « voie nouvelle » soit à nouveau empruntée (LEPAGE, 2000, p. 246).

l'identification des lectrices, et les romans prennent le plus souvent la forme de journaux intimes.

Il s'y rencontre toutefois des personnages qui « résistent à la mascarade de la féminité » (DI CECCO, 1998, p. 154). Certaines héroïnes deviennent des sujets actifs (notamment lorsqu'il est question de sexualité) et responsables. Plusieurs d'entre elles, « en rupture avec les figures féminines traditionnelles » (GUILLEMETTE, 2000a, p. 281), se positionnent contre le patriarcat et semblent pleinement conscientes des oppressions qui les entourent et des contradictions qui les traversent lorsque vient le temps d'agir (aborder un garçon, défendre une amie ou contester des décisions parentales, par exemple). En ce sens, il semble que la littérature jeunesse au Québec voit de plus en plus naître de véritables héroïnes féministes¹⁴¹ dont le point de vue permet de « revoir et corriger les modèles canoniques » (GUILLEMETTE, 2000b, p. 148)¹⁴². Elles incarnent en quelque sorte un idéal : des filles conscientes, autonomes, libres et résistantes. Les filles des romans

¹⁴¹ Nous entendons le « héroïne » selon la définition qu'en donne Christine Avenir, c'est-à-dire comme le pendant masculin du « héros », celui (celle) qui incarne les « valeurs positives d'une époque et d'une culture donnée » (AVENTIN, 2021, p. 40).

¹⁴² Marineau donne l'exemple de trois héroïnes adolescentes de la littérature jeunesse : Marilou dans *Un terrible secret* (1991) de Ginette Anfosse, Gabrielle dans *Comme une peau de chagrin* (1995) de Sonia Sarfati et Avril dans *La fille de la forêt* (2002) de Charlotte Gingras.

contemporains pour la jeunesse sont définitivement agentes¹⁴³, ou ont « toujours l'occasion d'aspirer à pareil état » (MARINEAU, 2009, p. 144)¹⁴⁴.

Par ailleurs, les recherches sur la littérature pour les adolescents¹⁴⁵, particulièrement celles pour adolescentes, soulèvent la portée didactique, et même thérapeutique, de cette littérature dont les auteurs (généralement des autrices) sont pleinement conscients (ALARIE, 2008). Il est ainsi possible de supposer que cette ambition didactique explique, en partie, l'évolution positive (voire idéale) des représentations des filles dans cette littérature.

Les modèles proposés en littérature jeunesse oscillent donc, tout comme les modèles et contre-modèles culturels évoqués précédemment, entre conformisme et

¹⁴³ Cette notion sera élaborée à la fin de ce chapitre.

¹⁴⁴ C'est également ce que notent les essais du recueil *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*, à propos des héroïnes contemporaines des romans dystopiques de la littérature jeunesse. Ces protagonistes sont conscientes d'elles-mêmes, résistent aux limites de genre et d'âge qui leur sont imposées, tentent de recréer un monde plus égalitaire et sont politiquement engagées. Les autrices avisent que malgré certains paradoxes qui habitent ces héroïnes le « dystopian mode provides girls – who continue to be constructed as passive and weak within much of contemporary Western culture – with the means to challenge the status quo [...] » (DAY et al., 2014, pp. 19-20).

¹⁴⁵ Soulignons au passage, outre les recherches nommées précédemment, *Les enjeux du roman pour adolescents : roman historique, roman-miroir, roman d'aventures* d'Alain Jean-Bart et Danielle Thaler publié en 2002.

rébellion et, quoique les modèles littéraires contemporains soient plus positifs, voire idéalisés, l'on peut affirmer qu'ils occultent ou atténuent les difficultés qu'entraîne la négociation constante avec les injonctions contradictoires auxquelles sont soumises les filles. Cette manière de présenter le sujet *filles* renvoie au questionnement de Ruth Saxton : « In my desire to avoid stereotypes and to avoid the reinscribing dominant cultural myths, am I merely inscribing alternative stereotypes » (SAXTON, 1998, p. xviii)¹⁴⁶ ? Est-ce que le même questionnement se pose lorsque la portée didactique n'est pas un enjeu ? Comment se présente alors le sujet *filles* dans les autres productions littéraires ?

1.2.3 Le sujet *filles* en littérature : plus ça change...

À première vue, dans la littérature qui n'est pas destinée à la jeunesse, les mêmes observations émergent puisqu'on met souvent de l'avant l'idée que l'adolescence, et particulièrement les filles, y sont généralement stéréotypées :

¹⁴⁶ Amossy et Herschberg soulignent, en prenant appui sur les travaux de Barthe sur la *Doxa*, cette idée qu'« [o]n ne peut se défaire du stéréotype sans poser une nouvelle affirmation, qui risque elle-même de se figer en idée reçue, dans un mouvement infini [...] » (AMOSSY & HERSCHBERG-PIERROT, 2005, p. 63). Elles insistent cependant sur les « fonctions constructives » des stéréotypes et de la possibilité de les « déjouer » (AMOSSY & HERSCHBERG-PIERROT, 2005, p.64).

Les études de Barbara White (1985), d'Annis Pratt (1982) et de Kristin Järvstad (1996) confirment chacune à sa façon que le portrait littéraire typique d'une adolescente est celui d'une jeune fille rêveuse et passive en amour, que ce portrait soit tracé dans un roman du XIX^e siècle anglo-américain ou dans un roman suédois des années 1970. Les chercheuses citées s'accordent pour dire que la passivité de l'adolescente ne change pas au cours des siècles, elle ne fait que se manifester différemment selon les époques. (ISAKSSON, 2004, p. 45)

Dans sa thèse au sujet des jeunes narratrices, *Adolescentes abandonnées : je narrateur adolescent dans le roman français contemporain*, publiée en 2004, Malin Isaksson analyse une trentaine de romans écrits entre 1950 et 2000. Bien qu'elle se concentre exclusivement sur le roman français et traite surtout de sexualité, il reste qu'Isaksson met de l'avant des récurrences notables à propos des filles que l'on retrouve également dans les études québécoises. L'autrice cible certains stéréotypes spécifiques à partir desquels elle analyse les narratrices de son corpus : la « femme-victime », passive et impuissante, la « Putain » et « la Vierge » (ISAKSSON, 2004, pp. 44-45). Bien qu'elle voie (ou souhaite voir) dans la trame narrative des romans étudiés une critique et une dénonciation du patriarcat (elles ne naissent pas faibles mais le deviennent), Isaksson constate que le potentiel subversif des romans étudiés est somme toute plutôt faible. Di Cecco, de son côté, remarque que, dès les années 1960, plusieurs autrices françaises, comme Françoise Sagan (*Bonjour tristesse*) ou Monique Wittig (*L'opposonant*), mettent en scène des adolescentes marginales qui

subvertissent les normes de la féminité (DI CECCO, 1998, p. 38)¹⁴⁷, elle admet toutefois que la tradition littéraire cantonne les filles au second plan. En effet, en 2009, dans l'introduction du collectif intitulé *Portraits de jeunes filles*, où des œuvres d'autrices et de réalisatrices de la francophonie (France, Québec, Guadeloupe, Cameroun) sont analysées, Di Cecco fait la réflexion suivante : « [...] les protagonistes des œuvres étudiées dans ce collectif s'affirment en tant que Sujet tout en quittant leur place traditionnelle de personnage secondaire, métaphorique, objet du désir masculin. » (DI CECCO, 2009, p. 13) (c'est nous qui soulignons) Elle reconnaît que, généralement, les personnages féminins versent plutôt dans la passivité nonobstant certaines œuvres qui contrastent. Plus encore, on s'« étonn[e] » d'y retrouver des « protagonistes fortes et sûres d'elles-mêmes » (M. ROGER, 2009, p. 92) alors que les théories sociologiques et historiques de l'époque (Dolto¹⁴⁸, Bromberg) insistent plutôt sur la fragilité des filles. Ruth O. Saxton, dans le collectif *Constructions of the Girl in Contemporary Fiction by Women* (1998), constate, quant à elle, que malgré de

¹⁴⁷ En fait, déjà en 1923, Colette, dans *Le blé en herbe*, « remet en question les stéréotypes sexuels » et propose une « nouvelle vision de la femme » (DI CECCO, 1998, p. 32), mais le roman fait scandale, ce qui confirme son écart avec ce qui se faisait à l'époque.

¹⁴⁸ François Dolto a développé un concept nommé « le complexe du homard » où elle utilise la métaphore de la mue de ce crustacé, qui se retrouve alors sans carapace, pour évoquer la période de vulnérabilité que vivent les filles à l'adolescence. Comme par hasard, le personnage de Catherine dans *La déesse des mouches à feu* mentionne, avec ironie, que sa mère s'inspire de cet ouvrage pour lui faire son éducation.

nouveaux thèmes et de nouveaux modèles narratifs (l'accent nouvellement mis « on reaction and active subjectivity » (SAXTON, 1998, p. xi)) rencontrés à la fin de la décennie 90, les filles avaient peu changé dans la littérature :

However, despite the important ways in which the texts addressed in this work break open and into older narratives and plots of girlhood, I have found that contemporary literary investigations into the Girl continue to envision girlhood according to tropes and plots familiar since the dawn of novelistic fiction. (AXTON, 1998, p. xi)

Dans la littérature actuelle, du moins québécoise, certaines caractéristiques sont encore récurrentes, comme c'était le cas dans la littérature jeunesse, notamment l'idée d'identité et des questionnements qui y sont liés particulièrement ceux qui touchent au désir et à la sexualité¹⁴⁹, hétéronormative la plupart du temps. Mihelakis, dans son introduction au collectif « "Fille-s" dans l'imaginaire littéraire au Québec (1980-2015) », paru en 2019, constate que « la fille est une figure qui vit [...] à l'heure actuelle une sorte de nouvelle vague sur le plan de l'imaginaire littéraire » (Mihelakis, 2019b, p. 9) et elle invoque « l'urgence » de « couper la tête de toute théorie ou [...] représentation hégémonique de la fille frivole, désirable, jeune, toujours prête à assouvir les désirs de la société » (Mihelakis, 2019b, p. 9).

¹⁴⁹ Pour France Théoret, « l'adolescente est la figure sexuelle par excellence » (THÉORET, 1987, p. 18). Pour sa part, Eftihia Mihelakis, dans *La virginité en question ou les jeunes filles sans âge*, soutient que notre époque perpétue « l'institution des filles dociles » (Mihelakis, 2017, p. 198).

C'est donc dire que le sujet *filles* est encore aujourd'hui pris entre différents stéréotypes et lieux communs qui perdurent même si la figure des filles de notre époque s'éloigne « de la fille défaillante, dépressive et solitaire qui prédominait dans les années 1990 » (MIHELAKIS, 2019b, p. 12).

1.2.4 Nouveaux paradigmes

En dépit des constats précédents sur la perdurance des stéréotypes liés au féminin, il reste que lorsque le personnage central d'un roman est une fille et qu'il s'éloigne des représentations figées dont il a été question, ce personnage propose des paradigmes nouveaux le concernant. Les romans qui mettent en scène des figures de filles complexes et nuancées élargissent ainsi le champ des possibles de ce qu'est « être filles » et de la potentialité à la résistance et à la subversion qu'elles peuvent détenir¹⁵⁰. À quoi peut bien ressembler un sujet *filles* qui ne s'inscrit pas dans l'un des modèles hégémoniques (soit de conformité ou de rébellion idéale) ? Quelle est sa part de conscience et d'autonomie ?

¹⁵⁰ C'est ce que met en évidence Jeremiah dans son ouvrage *Willful Girls* où les protagonistes adolescentes des romans anglo-saxons étudiés refusent et résistent aux discours dominants, démontrant ainsi « that "socialization is not secure at all" » (JEREMIAH, 2018, p. 37). Elle constate cependant que dans l'ensemble des textes « agency and voluntarism [are] problematic: either because these are ill-directed or because they are lacking » (JEREMIAH, 2018, p. 64).

Au Québec, les filles des romans d'Anne Hébert retiennent souvent l'attention pour leur profondeur et leur nuance. C'est le cas, entre autres, chez Nathalie Gagnon¹⁵¹ et Lucie Guillemette¹⁵². La première met de l'avant que dans *Les chambres de bois* (1958), les « héroïnes hébertiennes », bien que leur tentative de subjectivation se limite à la sphère privée (maison paternelle, chambre, etc.),

revendiquent le droit d'aimer dans un univers qui condamne les passions et la fureur de vivre. Elles apparaissent en tant que filles rebelles, marquées par l'individualité et elles tentent d'imposer leurs désirs jusqu'aux portes de la mort (N. GAGNON, 2000, p. 109).

Cette affirmation de soi par rapport à l'amour et au désir se remarque de façon encore plus probante dans les œuvres ultérieures de l'autrice, notamment *Les fous de Bassan* (1982), *L'enfant chargé de songes* (1992) et *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* (1995), où se rencontrent de « jeunes héroïnes appelées à se dire et à agir selon leurs désirs et leurs valeurs, bien qu'elles soient assujetties à un idéal amoureux » (GUILLEMETTE, 2005, p. 157). Ces exemples illustrent bien la volonté

¹⁵¹ Dans Les figures de l'adolescent(e) dans « *Les Enfants terribles* » de Jean Cocteau, « *Les chambres de bois* » d'Anne Hébert et « *Le Nez qui voque* » de Réjean Ducharme (2000), Gagnon soulève cependant que dans les deux autres œuvres, celle de Ducharme et celle de Cocteau, le personnage féminin est idéalisé.

¹⁵² « Les figures féminines de l'adolescence dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert. Entre le mythe du prince charmant et l'agentivité », *Globe*, 8(2),153–177. <https://doi.org/10.7202/1000913ar> (2005); « L'adolescente et les marques d'agentivité dans *Le temps sauvage* d'Anne Hébert: une expérience de l'altérité » (Cahiers d'Anne Hébert, 6, 2005).

des chercheuses à nuancer l'image des filles (à brouiller l'image hégémonique) et à extraire des lieux communs toutes les parcelles d'autonomie qu'elles mettent en œuvre. C'est ce que mettent également de l'avant les analyses proposées dans le collectif « "Fille-s" dans l'imaginaire littéraire au Québec (1980-2015) » qui montrent bien que les personnages de filles sont dorénavant plus confiants, que celles-ci sont « solides », effrontées mêmes, et qu'elles peuvent initier des actions. Ce dossier est le premier au Québec à mettre en avant la fille « de façon délibérément transhistorique et transculturelle » (MIHELAKIS, 2019a, p. 14). Dans tous les articles proposés, la fille est au cœur d'une réflexion qui nous entraîne sur des chemins variés. On y traite des fondements de la violence sexuelle et de la racialisation comme outils de domination (Nathalie Batrville), de la remise en question des stéréotypes liés à la fille autochtone par le regard d'amour et d'admiration des narratrices (Joëlle Papillon), de la représentation de la jeune fille latino-américaine (Karine Rosso), de la mauvaise foi et de la virginité (Eftihia Mihelakis), de l'aventure au féminin (Ania Wroblewski) et de l'importance de l'amitié contre la lutte au patriarcat (Catherine Dussault Frenette). Toutes les autrices de ce collectif, en mettant de l'avant les filles et en soulevant leurs forces et leurs spécificités, contribuent à les redéfinir comme sujet. Par ailleurs, dans sa dernière publication, Dussault Frenette met de l'avant le

potentiel subversif de la fille désirante qui bousculent les paradigmes liés à l'initiation sexuelle.

Ce qui est commun à toutes ces propositions, c'est notamment le refus de représenter les filles comme des victimes ou comme des objets. C'est dans cette continuité que s'inscrit les narratrices de notre corpus, qui participent, elles aussi, à définir autrement le sujet *filles* notamment en tant que « sujet parlant » :

Le premier stade de l'agentivité est la parole. Il s'agit de nommer, d'identifier, de mettre des mots sur [son] rapport au monde, aux autres et à [s]oi-même. [...] La prise de parole provoque une prise de conscience subversive, libératrice. (HAVERCROFT et al., 2023, p. 2)

Or, selon Patricia Smart, « l'activité subversive [commence] par la parole de filles » (SMART, 1988, p. 334). C'est par elles qu'adviennent les transformations sociales puisqu'elles peuvent se prononcer avant de « devenir femme » (d'être formatées) : « Girls do not live innocently, and they do not narrate the world innocently when they are allowed to narrate. Furthermore, they will point to the lack of innocence in others » (CURRY, 1998, p. 103). Leur posture narrative nous semble un incontournable dans l'étude de leur subjectivité et de leur agentivité spécifique. Pourtant, même lorsqu'elles prennent la parole, leur agentivité n'est pas une

évidence puisque le concept se définit selon des caractéristiques qui entrent en contradiction avec les fondements du sujet *filles*.

1.3 L'AGENTIVITÉ IMPROBABLE DES FILLES

L'agentivité¹⁵³ consiste à « construire, créer, affirmer son identité indépendamment des conventions » (CARDINAL, 2000, p. 92). La mise en pratique de l'agentivité reste relative et puisqu'elle n'est « jamais absolue (elle est constamment mise en jeu par les interactions avec les cadres qui la restreignent), la position de sujet agissant est facilement dérobée [...] » (DUSSAULT FRENETTE, 2015, p. 40). Cette précarité du sujet agissant est encore plus probante lorsque le concept est réfléchi du point de vue des jeunes. En effet, en ce qui les concerne, la reconnaissance même de leur agentivité est la plupart du temps niée (Driscoll), sous prétexte qu'ils n'ont pas la maturité pour prendre des décisions convenables à leur propre sujet. Cela s'avère encore plus ardu pour les filles – victimes du double

¹⁵³ L'agentivité étant le concept central de la présente thèse, elle sera abordée plus en détails à la fin de ce chapitre et exemplifiée à l'aide des romans du corpus. Il s'agit ici de présenter les principales caractéristiques qui représentent très souvent des écueils lorsqu'il s'agit d'étudier l'agentivité du point de vue des filles.

standard¹⁵⁴, perçues comme naïves et dont les décisions sont ainsi considérées comme encore plus à risque – qui se butent aux contraintes inhérentes à leur genre en plus de celles liées à leur âge. Souvent perçues comme victimes (des hommes, de la consommation, etc.), leur vulnérabilité intrinsèque semble en effet dénier leur agentivité. Leur état liminaire, entre l'enfant (garçon) et la femme, fragilise également leur accession à la subjectivité et, par conséquent, la manifestation de leur agentivité.

1.3.1 Principes fondamentaux de l'agentivité : les écueils et les opportunités

L'agentivité se présente en lien avec la capacité d'agir de façon compétente et réfléchie, la responsabilisation, l'autonomisation¹⁵⁵ et la prise de conscience des

¹⁵⁴ Le double standard est le fait de percevoir les filles « comme plus naïves ou plus innocentes que les garçons et que leurs décisions sont considérées comme “plus à risque” ou “problématiques” » (LANG, 2011, p. 190).

¹⁵⁵ L'Office québécois de la langue française préconise ce terme comme traduction à celui d'*empowerment*. Dans son article paru en janvier 2017 dans *Le Devoir*, la journaliste Sophie Chartier souligne cependant que ce terme anglais, comme d'autres, n'ont pas encore trouvé « d'équivalent juste » dans notre langue. Elle y précise, entre autres, l'incapacité des néologismes proposés à inclure à la fois le processus et le résultat que sous-entend le terme anglais. Il y est précisé que pour Anne Calvès, professeure de sociologie à l'Université de Montréal, le mot « a été vidé de son sens. [...] C'est l'aspect collectif qui est perdu, croit la professeure. Dans sa conception initiale, l'*empowerment* permet à un groupe d'augmenter sa qualité de vie en prenant conscience de son pouvoir d'action collective

situations d'oppression¹⁵⁶ qui amènent le sujet à se positionner comme agent actif.

L'agent dit actif résiste aux conventions sociales et peut, potentiellement, les transformer :

L'agentivité implique une interaction complexe entre le sujet féminin et sa société, car ses actions sont susceptibles d'apporter des transformations sociales sur le plan des normes, des limites, des possibilités ou des contraintes. (HAVERCROFT, 2001, p. 521)

Pour Butler, c'est « le redéploiement, la resignification et la répétition subversive »

(BARIL, 2007, p. 72) des normes qui permettent au sujet de transformer (d'agir sur)

les situations qui l'oppressent. Comtois précise de son côté que

[l']agentivité des individus *se mesure* ainsi à leur capacité à ne pas répéter les modèles dominants de même qu'à leur aptitude à les reconfigurer à leur avantage, à imprimer leur pouvoir dans les espaces et les sociétés » (COMTOIS, 2018, p. 10) (c'est nous qui soulignons).

et d'émancipation par rapport au dominant, en se rendant compte de l'oppression intériorisée. Mais de plus en plus, dans le discours ambiant, sa compréhension est réduite à une sorte de confiance en soi, ou de pouvoir économique » (CHARTIER, 2017). Dans le cas des filles, il sera parfois plus juste d'utiliser le terme « autonomisation » (maîtrise des moyens pour améliorer sa vie) puisque l'aspect collectif est rarement remarqué dans leur agentivité.

¹⁵⁶ Une prise de conscience de soi s'avère nécessaire pour reconstruire sa subjectivité. Julie Nelson-Kuna et Stephanie Riger dans l'essai *Women's Agency in Psychological Contexts* abordent cette notion en s'interrogeant sur la possibilité de devenir agente dans un contexte de subordination. Selon ces deux chercheuses, croire en ses capacités augmente son potentiel d'agentivité. Elles précisent que bien que les influences sociales peuvent contraindre et façonner l'agentivité des femmes, ces influences n'enlèvent pas la capacité d'agir puisqu'elles considèrent que les individus ont la capacité d'évaluer leurs propres capacités et de changer cette évaluation (NELSON-KUNA & RIGER, 1995, p. 176). De son côté, Sandra Lee Bartky soutient, en accord avec les travaux de Jana Sawicki, que la conscience des forces sociales qui nous entourent est un plus qui ne doit pas nous faire craindre pour l'agentivité : « such knowledge should not lead to a denial of rational agency but to more secure understanding of its parameters, its possibilities, and its limits » (BARTKY, 1995, p. 186).

Mais encore faut-il avoir les moyens pour y parvenir. L'idée de « mesure » est ici capitale, car elle sous-entend que l'agentivité a une certaine valeur qui peut être plus ou moins élevée. Il y a également toute une notion de capacité derrière le concept qui implique que certaines peuvent la manifester et d'autres non. Il reste que la possibilité d'agir sur sa société a tout à voir avec « la volonté, le pouvoir et les moyens nécessaires pour effectuer des changements sociaux » (HAVERCROFT, 2001, p. 521) et qu'en raison de leur âge les filles possèdent peu de moyens¹⁵⁷. Elles sont ainsi limitées dans leurs possibilités d'interventions.

Néanmoins, être agent signifie aussi avoir ses propres désirs, motivations, capacités et intérêts. C'est se donner la liberté de choisir et de décider ce qui semble souhaitable ou non pour soi¹⁵⁸. C'est en fait prendre conscience de soi. L'agentivité ainsi conceptualisée se définit comme une capacité d'autodétermination réalisée par

¹⁵⁷ Par exemple, Véronique Lord souligne « combien le facteur économique joue un rôle déterminant dans [la] configuration des statuts féminins. Sans autonomie financière (sans argent ou la possibilité de pratiquer une activité professionnelle pour son propre profit), la femme ne peut espérer échapper à son état de dépendance envers les hommes » (LORD, 2009, p. 28). Ce type d'indépendance, bien qu'elle soit plutôt en lien avec une société de type traditionnelle, reste de toute façon inenvisageable pour une fille qui ne possède pas de moyens pécuniers suffisants pour subvenir à ses besoins.

¹⁵⁸ Deux dimensions sont inhérentes au concept d'agentivité : l'une attachée au soi et l'autre, au social.

la décision et l'action. D'après Patricia Mann, citée par Havercroft, « [a]gency refers to those individual or group actions deemed significant within a particular social or institutional setting » (HAVERCROFT, 2001, p. 521). L'agentivité dont il sera question dans cette thèse, soit l'agentivité des filles, a bien plus à voir avec la dimension individuelle¹⁵⁹.

Pour envisager le processus à l'œuvre dans la manifestation de l'agentivité, Lucie Guillemette le conceptualise à partir de l'interrelation entre trois éléments clés que sont le regard, la parole et l'action :

Articulée au sein de la triade *regard/parole/action*, l'agentivité féminine consiste d'abord en une prise de conscience, au moyen du *regard*, des mécanismes d'oppression enfermant la femme dans l'idéologie dominante, puis en une affirmation, par le biais de la *parole*, d'un désaccord quant aux croyances imposées par cette idéologie. Le sujet féminin peut poser des *gestes* significatifs à l'intérieur même de ce système dans le but de transgresser l'ordre établi et de proposer de nouvelles significations. (GUILLEMETTE, 2005, p. 156) (c'est nous qui soulignons)

La triade proposée par Guillemette « constitue toujours les sphères centrales que devra maîtriser la femme qui désire se poser en sujet et devenir agente » (CARDINAL, 2000). Pourtant, chez les filles qui agissent, ce processus

¹⁵⁹ Quoique « en vérité, l'individu et le collectif sont interdépendants » (GILLIGAN & SNIDER, 2019, p. 64).

(regard/parole/action) paraît souvent bien inconscient et il serait hasardeux de prétendre qu'elles *maîtrisent* les trois sphères compte tenu de leur socialisation « fondée sur la non-reconnaissance du sujet féminin » (DUSSAULT FRENETTE, 2022, p. 19) et qui les prédispose au doute et à l'inadéquation. Si l'agentivité est le fait de se positionner *consciemment* contre des discours dominants, l'agentivité des filles est-elle-même possible ?

L'agentivité se comprend également (et essentiellement) en rapport avec les relations de pouvoir comme l'expliquent Nelson-Kuna et Riger dans *Women's Agency in Psychological Contexts* lorsqu'elles affirment que supposer que les femmes n'ont d'autres voix que l'écho des discours dominants, c'est nier leur agentivité et la possibilité d'un changement social, mais d'un autre côté, ne pas tenir compte des discours subordonnants qui les constituent est un non-sens¹⁶⁰. Et bien qu'il semble que les capacités de devenir agent soient potentiellement disponibles pour l'ensemble des individus, celles-ci sont façonnées dans des champs de pouvoir interpersonnels et discursifs qui peuvent les inhiber ou les habilitier :

¹⁶⁰ Comme le précise Judith Gardiner, « any theory that denies women "agency" retards the changes in patriarchal social structures for which feminism strives, because it denies the existence of an entity to attack those structures » (GARDINER, 1995a, p. 9).

Each person's potential for activity will also be shaped throughout life as behaviors are repressed, rewarded, learned, and transformed in the practice of organizations and institutions from the family to the state, from the university to the feminist consciousness-raising group. (GARDINER, 1995b, p. 13)

L'agentivité ne s'exerce donc pas toujours de la même manière et le fait d'être agente dans une certaine situation ne garantit pas qu'on le sera si une situation semblable se représente. Et même, selon Butler, le sujet n'est jamais entièrement responsable de son agentivité puisqu'un individu se constitue d'abord à l'intérieur d'une culture et qu'il est donc d'emblée confronté à des scripts déjà établis qu'il pourra, selon son vouloir, mais surtout son *pouvoir*, modifier. Les champs de pouvoirs restreints des filles, en raison des contraintes nommées précédemment, constituent donc un nouvel écueil dans leur capacité à manifester de l'agentivité. Cependant, dans l'ouvrage *Vulnerability in resistance* (2016), Butler, Gambetti et Sabsay proposent que la vulnérabilité, associée généralement à la passivité, peut être un moteur d'action. Cette considération ouvre de nouveaux champs possibles dans la perception du concept, notamment chez les filles :

Dans l'introduction de leur ouvrage collectif *Vulnerability in Resistance*, Butler et ses collègues soulignent qu'au sein de plusieurs discours populaires, mais également théoriques, la vulnérabilité est parfois définie comme un état de passivité auquel il faut répondre par des mesures politiques et sociales de prise en charge ou de protection que l'on peut qualifier de paternalistes (Butler, et al., 2016 : 1). Pour ces dernières, il s'agit d'une erreur. Notre capacité à agir doit plutôt être vue comme indissociable de notre condition de vulnérabilité. (PARADIS-DESCHÊNES, 2021, pp. 30-31)

L'agentivité reste un concept complexe, car elle est fluctuante et relative, voire paradoxale¹⁶¹. Chez les femmes, et aussi chez les filles, elle naît des contraintes dont elles décident de s'accommoder, qu'elles conviennent d'ignorer ou auxquelles elles tentent de résister (parfois tout en même temps)¹⁶².

Exercer son agentivité reste une question de contexte et de construit social, et plus encore des motifs¹⁶³ derrière les choix du sujet. Patricia Mann considère la « motivation » et la « responsabilité » comme des dimensions incontournables de l'agentivité (HAVERCROFT, 2001, p. 521). En effet, il existe une différence entre se sentir habilité d'un pouvoir et le fait de l'être réellement¹⁶⁴. L'agentivité ne se limite pas à l'agir, mais renvoie aussi à l'idée de se savoir à l'origine de ses actes. Il s'agit là

¹⁶¹ « Ahmed also assert agency as ambivalent and contradictory, and yet possible » (JEREMIAH, 2018, p. 36).

¹⁶² Réflexion qui se retrouve chez Arlene Elowe MacLeod, citée dans l'introduction de *Provoking Agents : Gender and Agency in Theory and Practice*, et aussi dans le texte de Lauraine Leblanc, *Pretty in Punk : Girls' Gender Resistance in a Boys' Subculture*, à propos des filles punks.

¹⁶³ Marie-Ève Lang dans son article « L'agentivité sexuelle » des adolescentes et des jeunes femmes : une définition » insiste particulièrement sur cet aspect. Il en sera question de façon plus explicite au chapitre 3.

¹⁶⁴ Selon Ilse Bindsein dans « La fabrication sociale de la subjectivité féminine » : « la subjectivité en tant que projet de se réaliser dans la vie et d'expérimenter une utopie personnelle relève non pas d'une féminité enfin consciente de ses capacités, mais de l'autonomisation du secteur idéologique du conditionnement et de la publicité qui, loin de ne produire que des marchandises, se met à produire – sous forme de marchandise – des identités et des opinions, l'individualité, voire le sujet dans sa totalité » (AVENTIN, 2021, p. 37).

d'une précision fondamentale. Comme le précise Barbara Havercroft, bien qu'il existe une relation étroite entre la subjectivité et l'agentivité, on peut être sujet d'énonciation sans être agent, autrement dit on peut dire « je » sans ébranler les conventions, sans transformer sa société ni même sa propre vie. On peut même dire « je » et se nuire. C'est ce que la chercheuse nomme l'agentivité négative (ou agentivité de la négation), une agentivité complexe et paradoxale qu'elle traite à partir notamment du sujet anorexique dans son article « Pour une rhétorique de l'agentivité : anorexie et autofiction dans *Petite* de Geneviève Brisac » (HAVERCROFT, 2006). En effet, le refus de manger peut se percevoir comme un acte de contrôle et d'auto-détermination conduisant à l'agentivité, mais

[s]e priver de nourriture, c'est aussi se vouer à l'effacement, c'est suivre une voie négative qui se révèle parfois fatale. Cette agentivité complexe que représente les actions de la jeune anorexique s'avère donc ultimement négative, ce que Leslie Heywood (147) nomme "*the agency of negation*". Effectivement, cette posture paradoxale consiste en des actes visant le contrôle du corps mais ultimement, sa destruction [...] (HAVERCROFT, 2006, p. 405).

Poser des actes qui s'éloignent de la conscience et de la liberté (HAVERCROFT, 2006, p. 406) n'est donc pas synonyme d'agentivité, du moins d'agentivité positive. Selon les discours qui déterminent le sujet filles, lorsque celles-ci agissent cela est fréquemment représenté comme problématique (hypersexualité, délinquance, dévalorisation, etc.). Souvent perçues comme conformistes, moins d'attention est

accordée à la manière dont elles résistent aux messages qui ont tendance à les victimiser. Les filles luttent continuellement avec les contraintes liées à leur genre, elles en acceptent certaines et parfois arrivent à en rejeter ou à résister à d'autres. Malheureusement, « this agentic view of girls' socialization is absent from much of the work on girls and self-esteem » (L. LEBLANC, 1999, p. 228). Quelles formes leur agentivité peut-elle alors prendre ? Peut-elle être autre chose que négative ? Assaillies de représentations qui mettent en évidence des caractéristiques négatives qui s'opposent à leur autonomie, leur indépendance et leur autodétermination (vulnérabilité, influence, immaturité), comment se manifeste l'agentivité des filles ?

1.3.2 L'agentivité littéraire des filles : dire je... et ensuite ?

Il a été évoqué en introduction que l'utilisation du concept d'agentivité en études littéraires est foisonnant et concerne très souvent l'écriture de soi¹⁶⁵ (autofiction, journaux intimes, par exemple). Dans tous les cas, les chercheuses

¹⁶⁵ L'écriture de soi permet une réflexion et une critique sur des gestes et événements passés « en même temps qu[e] [les femmes] se construisent comme sujets dans et par leur écriture » (HAVERCROFT, 1999). C'est parce qu'elles se racontent, qu'elles questionnent les événements passés, que ces autrices deviennent agentes et non pas toujours parce que leurs actions passées leur ont permis de l'être.

s'attardent aux personnages de femmes marginalisées – par leur culture, leur métier, l'époque dans laquelle elles évoluent, etc. – et tentent, comme il sera fait dans la présente thèse, de déterminer la part d'agentivité dans leurs réflexions (discours), motivations et actions. Les recherches se concentrent sur les personnages dont l'agentivité n'est ni une évidence ni une certitude. Pour tous ces personnages – comme pour les femmes en général – « cette quête d'agentivité [...] n'est jamais un parcours linéaire ; il implique des détours, des régressions, voire [...] la rencontre d'obstacles insurmontables et une forme d'abdication de la part des héroïnes » (LORD, 2009, p. 39).

Il reste que ces femmes reconnaissent leur condition de marginalisées et que cela peut devenir leur moteur d'action, action(s) qu'elles ont la possibilité (soit économique, sociale ou professionnelle) d'entreprendre, ce qui n'est pas le cas des narratrices de notre corpus. En fait, hormis en littérature jeunesse où se rencontrent des modèles d'agentivité chez les personnages de filles (conscience, autonomie, résistance, action), il n'est, en réalité, pas toujours évident de prendre la mesure de

l'agentivité de narratrices¹⁶⁶ dont les *combats* sont ordinaires et la *résistance* peu flamboyante. Bien que rebelles, l'on peut se demander si nos trois narratrices sont pour autant résistantes ? En effet, elles ne luttent ni pour leurs droits, ni pour faire du monde un endroit meilleur. Cependant, il nous semble que la rébellion et l'agentivité vont de pair lorsqu'il est questions des filles puisque dès qu'elles s'affirment un tant soit peu, elles adoptent d'ores et déjà une posture en opposition à la passivité qui leur est supposée. L'autonomie, l'indépendance, l'action sont toujours considérées comme en dehors de la voie prescrite pour elles.

Une chose s'avère certaine, en accédant à la parole, les filles s'inscrivent dès lors en tant que sujet ayant la possibilité de questionner et de remettre en doute l'ordre établi (possibilité d'*agentivité*). Cependant, faire valoir sa subjectivité ne signifie pas nécessairement de remettre en doute les normes et de proposer de nouvelles façons de les envisager. En effet, prendre la parole s'inscrit d'abord dans une dynamique de la continuité¹⁶⁷, c'est-à-dire qu'il y a d'une part la réinscription

¹⁶⁶ Papillon note de son côté qu'il n'est « pas toujours facile de déterminer si les narratrices rejettent les structures en place ou cherchent seulement à y occuper de meilleures positions » (PAPILLON, 2018, p. 179).

¹⁶⁷ Dans son ouvrage *La présentation de soi*, Ruth Amossy rappelle que « le sujet parlant n'est pas maître des significations, mais est nécessairement conditionné par les codes de la langue, par le

dans une norme sociale jusqu'à ce qu'il y ait *resignification*¹⁶⁸ et réappropriation de ces normes. Il est en effet possible de dire « je » et ne rien remettre en doute. Pour ce faire, il faut faire preuve d'agentivité puisque c'est ce concept qui permet au sujet d'incarner (ou de proposer) autre chose que ce qu'on attend de lui.

Qu'en est-il lorsque les personnages sont jeunes ? Ambigus ? Liminaires ? Pas toujours prêts à se battre pour changer leur vie ? Les narratrices de notre corpus peuvent-elles remplir toutes les conditions inhérentes à l'agentivité, c'est-à-dire de prendre conscience des oppressions (regard), les verbaliser (parole) et agir pour les transformer (action) ? Il nous semble que pour entériner l'agentivité des personnages de notre corpus, celle-ci doive se conceptualiser selon d'autres limites et paradigmes.

discours ambiant et par des contraintes idéologiques, institutionnelles et culturelles » (AMOSSY, 2010, p. 107).

¹⁶⁸ La *resignification* est cette possibilité d'inversion de la signification, mais aussi l'inauguration de possibilités signifiantes qui excèdent la signification de départ. Butler le conceptualise en prenant pour exemple des injures qui peuvent être « recontextualisés sur des modes plus positifs » (BUTLER, 2004, p. 41). Pour que la *resignification* ait un réel impact, il faut que ces idées soient prononcées par l'autorité donc réinscrites dans la norme.

1.4 UNE POSTURE GRRRL

En raison, entre autres, de la liminarité du sujet *filles* et parce qu'elles sont jugées comme particulièrement influencées (déterminées) par les discours dominants, le processus de subjectivation, et par conséquent leur agentivité, doit être compris comme leur étant propre : « To be named/recognized as a girl implies *a range of approved and valued behaviors differentiated from women, boys, or children* » (DRISCOLL, 2002, pp. 117-118) (c'est nous qui soulignons). Selon ce qui a été vu dans les pages précédentes, l'on peut se demander en quoi consiste ces comportements légitimes ? En effet, lorsque les filles font entendre leurs voix – évidemment trop bruyantes et dérangeantes car à l'opposé de leur passivité consentie – pour exprimer une insatisfaction ou soulever une injustice et qu'elles posent des actions pour tenter de se libérer de ces oppressions, elles courent le risque d'être encore plus marginalisées alors que questionner les pratiques (les discours) et les adapter pour soi est un premier pas vers l'agentivité. L'expression de leur agentivité s'inscrit donc fréquemment en faux par rapport aux attentes et aux codes liés au féminin. Qui plus est, leur agentivité se révèle inévitablement différente de

celle des femmes puisque les filles ne disposent pas du même pouvoir d'action ni de la même expérience qu'elles¹⁶⁹.

En fait, les filles entretiennent avec les conventions et les oppressions un rapport autre que celui des femmes et des garçons, ce qui ne les empêche pourtant pas, par moment, de choisir et d'agir en accord avec leurs valeurs et leurs désirs qui bousculent l'ordre qu'on a établi pour elles¹⁷⁰. Parfois, les motifs qui les poussent à agir (et les actions en elles-mêmes) peuvent paraître nébuleux ou frivoles mais ne sont pas pour autant dénués d'intuition et de lucidité : « Girls do not passively accept the discursive practices of either popular culture or girls' organizations, but produce their own readings from these practices. » (HARRIS, 2004, p. 70) Proposer sa propre lecture du monde en faisant fi de ce qui est imposé est tout à fait punk. Une véritable posture *Grrrl*.

¹⁶⁹ Dans l'introduction du collectif *All About The Girl*, Anita Harris note ceci : « The Harvard research on Women's Psychology and Girls' Development, which includes the work of Carol Gilligan, Lyn Mikel Brown and Jill MacLean Taylor among others, researched the now popular idea that girls lose their resistant and authentic voices when they engage with cultural requirements to shape their identities in line with dominant femininities » (HARRIS, 2004, p. XVIII).

¹⁷⁰ Isabelle Boisclair affirme à propos des figures de travailleuses du sexe, dont la subjectivité est trouble, qu'« on ne voit pas pourquoi la vérité de certaines serait moins vraie que celles de certaines autres » (BOISCLAIR, 2019, p. 45). Elle conclut que leur agentivité est certes paradoxale mais bien présente. Il s'avère que cela vaut également pour les filles dont la subjectivité et l'agentivité, bien qu'en devenir, nous semblent tout aussi valables que celles des autres figures féminines.

1.4.1 Résistance version filles

1.4.1.1 Des résistances protéiformes

Il a été évoqué que le *girlhood* est un lieu de contradiction et de tension (JEREMIAH, 2018, p. 3) notamment en raison des discours contradictoires touchant au « devenir *filles* » :

[...] while both *Reviving Ophelia* and *Girl Power* have drawn attention to the status and potential of the adolescent woman, these movements have also, paradoxically, reinforced cultural expectations and limitations. For example, Ruth O. Saxton contends that “On the one hand, the girl is more endangered than ever before yet she is simultaneously being told that she is freer than girls of previous generations to “just do it” (xxi). (DAY et al., 2014, p. 21)

Il en est de même pour leur état liminaire, qui semble les fragiliser davantage et restreindre leur accès à la conscience, alors que, paradoxalement, c’est dans le lieu même de leur inachèvement, dans cette « impasse identitaire » (MIHELAKIS, 2017, p. 12), que peut naître une forme de résistance ou de subversion¹⁷¹. En effet, dans cet entre-deux, plusieurs aspects en lien avec l’identité des filles (comme leurs attitudes,

¹⁷¹ Bien que cela puisse paraître contradictoire, Butler soutient que « c’est de notre subordination même à un pouvoir que nous tirons, paradoxalement, notre capacité d’agir » (C. MERCIER, 2020, p. 100).

leurs comportements, leurs valeurs ou leurs croyances) restent à définir et potentiellement à reformuler.

Bartky, Herman, Hirsh¹⁷² au sujet des femmes et des filles soulignent que la résistance aux normes peut se présenter sous différentes formes et que cet aspect doit être pris en compte avant de juger un sujet comme passif ou aliéné, jugement fréquent lorsqu'il est question des filles. Selon cette idée, la résistance peut s'incarner tout aussi bien dans la construction d'un style vestimentaire que dans l'interprétation subversive d'un texte par une lectrice. Pour Hekman, ces différentes façons d'agir (agentivité) sont possibles parce que la subjectivité est hétérogène, multidimensionnelle et variable. Un sujet peut donc proposer des interprétations surprenantes, mais non moins valides, qui courent le risque d'être dévaluées parce

¹⁷² Sandra Bartky, dans « Agency: What's the Problem? » (p.189), propose l'idée des résistances multiples en réponse aux pouvoirs multiples. Susan Hekman réitère cette affirmation dans « Subjects and Agents : The Question for Feminism » (p. 205). Marianne Hirsh, quant à elle, voit dans la lecture (et relecture) des photographies familiales des espaces de résistance aux idéologies familiales (p. 250). En fait, la plupart des chercheuses du collectif *Provoking Agent; Gender and Agency in Theory and Practice* défendent l'idée que la résistance aux oppressions prend diverses formes qui doivent être considérées dans un discours sur l'agentivité des femmes. Un autre exemple se retrouve chez Lauraine Leblanc qui souligne quant à elle que la « resistance has thus been conceptualized in many ways » (L. LEBLANC, 1999, p. 14).

qu'elles s'écartent des normes. C'est le cas, par exemple, du « féminisme jeune » dont parle Driscoll qui s'écarte de la lecture traditionnelle du féminisme :

This is sometimes seen as a commodified feminism, which cannot be oppositional because it is part of a saleable youth culture that implies no political maturity: "Rebel only temporarily, through what you wear or the music you buy. Don't learn anything from these excursions into alternative cultural styles" (Heywood and Drake 41). But these modes of feminism claim the girl as more empowering than she might seem, even if this maneuver is only tangentially referred to interests, positions, or behaviors ordinarily associated with girls. (DRISCOLL, 2002, p. 137)

Il semble donc impératif de tenir compte des manières (variées) de résister et des degrés de résistance¹⁷³ au courant dominant puisque celle-ci peut se rencontrer dans la remise en question, l'impression que quelque chose ne va pas (qui serait un degré de prise de conscience, condition essentielle à l'agentivité) ou s'incarner dans le détournement de sens (ou la *recitation*) des objets culturels (mode, maquillage, musique), et ce, même sous des apparences de la conformité (aux normes de genre, par exemple) (DRISCOLL, 2002, p. 167)¹⁷⁴. L'échec, le dégoût et la colère peuvent

¹⁷³ Puisqu'il existe des « échelles » (FOUCAULT, 2014 [1984], p. 112) de pouvoir et des pouvoirs multiples, il existe des résistances variées : « Il n'y a donc pas par rapport au pouvoir *un* lieu du grand Refus [...]. Mais *des* résistances qui sont des cas d'espèces : possibles, nécessaires, improbables, spontanées, sauvages, solitaires, concertées, rampantes, violentes, irréconciliables, promptes à la transaction, intéressées, ou sacrificielles [...] » (FOUCAULT, 2014 [1984], p.126). La résistance peut donc se retrouver dans les petits gestes (microrésistances).

¹⁷⁴ Il semble en effet trop facile, selon Driscoll, de considérer les jeunes, et particulièrement les filles – que l'on définit toujours dans un rapport étroit à la consommation – comme des consommatrices passives et ignorantes alors qu'elle voit dans leur façon de consommer une possibilité de résistance : « However, girls repeatedly reject or abandon fashions that those industries would have them take up, and the plethora of new lines all the time is only one element of girls' diversity. » (DRISCOLL, 2002, p. 246)

également servir d'armes de résistance (JEREMIAH, 2018, p. 140). Les *girlhood studies* tendent à démontrer que les filles trient et transforment les idées que les discours (médiatiques surtout) leur proposent. C'est le cas du critiqué (ridiculisé, même) *Girl Power* dont l'impact du changement de paradigme qu'il a proposé (et propose toujours) a tendance à être rejeté alors que des chercheuses comme Driscoll y décèle un certain potentiel émancipatoire :

Their articulation of feminist politics occurs on the terrain of international multiple-platinum-selling pop music articulated as by and for girls. This marks a shift in the dominant paradigms of girl culture the effects and limitations of which are worth considering. (DRISCOLL, 2002, p. 281)

Cette idée est partagée par Catherine Plouffe Jetté qui croit que ces discours permettent « aux filles de développer un pouvoir individuel et éventuellement devenir agentes de changement social » (PLOUFFE JETTÉ, 2004, p. 119). Pour Martine Delvaux, dans son ouvrage *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot*, c'est lorsque les filles en série, « harems, écuries, équipes, gangs, groupes, cohortes, troupes, collectifs, communautés » (DELVAUX, 2013, p. 35), brisent l'harmonie de ladite série, la détournent, la contournent, ou même la réinventent qu'il y a possibilité de résistance¹⁷⁵. Ce sont différentes manières de refuser l'identité que la

¹⁷⁵ Dans son ouvrage, Delvaux explique que la résistance peut survenir quand l'image se met à trembler, lorsque les filles des « natures mortes-vivantes » de Vanessa Beecroft se laissent tomber de fatigue, de faim et de froid, par exemple. Elle voit dans la réappropriation de cette image de filles en série une subversion. Les femmes même présentées comme des objets n'en sont pas. Cette résistance

société leur impose. Martine Delvaux affirme même que la séduction et l'harmonie esthétique peuvent être des armes au service de cette résistance et que c'est ainsi que les filles « incarnent l'Ingouvernable » (DELVAUX, 2013, p. 264). Dans *Filles corsaires*, Camille Toffoli traite des différents lieux et occupations où les filles-femmes exercent un pouvoir, par exemple le cyclotourisme comme « moyen d'agentivation » (cycloféminisme) (TOFFOLI, 2021, p. 16) et Catherine Plouffe Jetté traite de son côté de « féminité alternative » en faisant référence à différentes recherches qui s'intéressent « à la manière dont des filles ou des femmes expriment leur féminité à l'extérieur de cette norme sociale dominante, notamment en investissant des lieux généralement réservés aux garçons et aux hommes » (PLOUFFE JETTÉ, 2017, p. 65)¹⁷⁶. C'est ce que feront notamment les *Riot Grrrls*, nous le verrons, en investissant la scène punk.

se rencontre également chez les icônes comme Misty Copeland ou Beyoncé – incarnant chacune à leur manière une forme de filles en série – qui, par leur attitude, brisent la chaîne dans laquelle elles prennent place. Que ce soit en prenant position pour la diversification du milieu de la danse classique ou en mettant en avant-scène la féminité noire, ces femmes deviennent une force politique, une « voix singulière mise au service d'un anonymat » (DELVAUX, 2013, p. 164). Le contre-pouvoir se crée aussi lorsque des actions sont posées par celles-là mêmes qu'on sous-estimait, c'est-à-dire lorsque les actrices de cinéma pornographique deviennent réalisatrices ou que les femmes en général prennent le risque d'occuper des espaces traditionnellement masculins. Descendre dans la rue devient, suivant cette logique, un geste hautement féministe. Il sera question de l'appropriation des lieux par les narratrices au chapitre 3.

¹⁷⁶ Elle donne comme exemple Deirdre M. Kelly, Shauna Pomerantz et Dawn Currie, autrices de « Skater Girlhood and Emphasized Femininity : 'you can't land an ollie properly in heels' » (2005), qui « se sont intéressées aux filles pratiquant la planche à roulettes ». « En interviewant des filles qui s'adonnaient à cette activité sur une base régulière, ces chercheuses ont pu comprendre comment ces

Bref, résister ou agir contre des injonctions sociales peut se faire de différentes façons et celles choisies par les filles ne sont pas moins signifiantes même si elles peuvent paraître superficielles (*Girl power*, maquillage, habillement, par exemple) ou déconcertantes (sport extrême, punk, séduction)¹⁷⁷, comme le souligne Driscoll :

Just as significantly, accounting for girls, and the discourses on feminine adolescence that constrain and inform them, necessarily entails critiquing the individual adult Subject to which girls can only fail to conform—as Woman has always done. Feminism's comparative silence on feminine adolescence except in defensive if not actually accusatory modes almost requires young women receive it in reactionary ways. And yet feminine adolescence has much to offer feminists interested in avoiding stagnation of their practice and predetermination of their subject. (DRISCOLL, 2002, pp. 133-134)

Ces différentes formes de résistance indiquent que, par moment, les filles comprennent et intègrent les normes autrement que ce que proposent les instances de pouvoir, car le pouvoir ne produit pas toujours quelque chose en fonction d'un

filles produisaient une féminité alternative, se plaçant à la fois en opposition avec les garçons qui pratiquaient aussi cette activité et auprès de qui elles vivaient parfois de l'amitié, mais parfois aussi de l'exclusion ou du discrédit. De plus, ces filles se définissaient en opposition par rapport aux autres filles » (PLOUFFE JETTÉ, 2017, p. 65).

¹⁷⁷ Geneviève Fraisse, philosophe française de la pensée féministe, va encore plus loin dans ce que l'on pourrait appeler les limites de l'agentivité alors qu'elle se prononce sur des sujets polarisants comme la prostitution et le port du voile : « Être propriétaire de soi, c'est pouvoir disposer librement de soi. Alors, des choix individuels peuvent sembler contraires aux idéaux et exigences du féminisme. Outre que le féminisme est toujours multiple, il faut souligner qu'il s'agit là d'un mouvement nouveau dans l'histoire de l'émancipation, mouvement qui permet de revendiquer une politique fondée sur le sujet comme être indépendant, ou sans dépendance. C'est pourquoi le mot clé est celui de consentement. Le consentement serait déterminant pour évaluer la liberté d'une personne, le seul critère pour respecter le choix de l'individu. [...] Reconnaissons simplement que le choix et l'adhésion sont des actes compatibles avec "la servitude volontaire" » (FRAISSE, 2005, p. 16).

but. Reconduire le pouvoir n'est pas un processus simple, car il ne se reproduit pas mécaniquement lorsqu'il est assimilé. Au contraire, dans cette assomption, il court le risque de prendre une autre forme, une autre direction. La scène punk et ce qu'en feront les filles en est un bon exemple, car elle procure encore et toujours un espace aux filles où elles osent incarner autre chose que ce que leur propose (impose) la norme. L'attitude, l'apparence et les convictions qui s'en inspirent peuvent sembler intenses ou provoquantes, mais sont cohérentes avec les oppressions subies.

1.4.1.2 Le punk comme lieu de résistance

Véhiculant des valeurs telles que l'individualité, l'affirmation de soi, l'anticonformisme et l'anti-consumérisme, le punk incarne une rhétorique de la rébellion « qui scandalise la "majorité silencieuse" qui conteste le principe d'unité et de cohésion, qui contredit le mythe du consensus » (HEBDIGE, 1979 (2008), p. 21). N'en déplaise aux puristes, non, *le punk n'est pas mort* !

Bien au contraire, le punk possède toujours un indéniable potentiel de résistance. Il suffit de penser à l'étendue tentaculaire du mouvement. Au début des

années quatre-vingt, on retrouve une effervescence punk en Slovénie alors que quelques jeunes se servent de la scène pour s'insurger contre le régime communiste. En Indonésie, les punks font de l'éducation populaire et mettent à profit les valeurs du DIY¹⁷⁸ afin de se libérer d'un système autoritaire où, par exemple, crier en public est très mal vu. En 2017, à Manille, est fondé le groupe punk The Male Gaze « composé uniquement de filles¹⁷⁹ » afin de contrer les déclarations misogynes du président Duterte. Leur musique « s'inspir[e] des groupes Riot Grrrl américains d'origine tels que Bikini Kill et Le Tigre » (GOLDMAN, 2020, p. 18). Il existe également une telle scène en Inde – la chanteuse Tritha Electric, entre autres, fait entendre une voix féminine avide d'affranchissement, en dépit des préjugés sociaux et politiques qui minent toute forme d'émancipation des femmes indiennes –, au Népal, au Myanmar (où adhérer à cette sous-culture représente un vrai choix de vie, un combat de tous les jours réellement dangereux), en Amérique du Sud... Partout, le punk est un véhicule pour se positionner contre l'ordre établi. Dans ces cas précis, il est synonyme d'action et de changement. Il incarne l'idée de tourner le dos aux traditions pour retrouver la liberté. Il devient un exutoire de la colère, une façon de

¹⁷⁸ Le DIY (*Do it yourself*), l'un des principes maîtres de cette subculture, est cette volonté d'indépendance et d'organisation par la création (et la créativité) avec les moyens mis à la disposition des individus.

¹⁷⁹ Mariah Reodica et Mich Duce se sont notamment rencontrées au sein du collectif « Grrrl Gang Manila ».

semer la graine du désordre et d'exprimer sa haine de l'autorité. Le punk bouscule, provoque et défie. Pour les filles, il s'avère un terrain fertile.

Entre punk et filles existe d'abord un lien étymologique dont on parle rarement. Bien qu'il soit appelé à subir quelques glissements qui feront oublier son origine, ce mot renvoie, fondamentalement, à la marginalité féminine. En effet, dans la langue anglaise du XVI^e au XIX^e siècle, le mot « punk » avait une connotation fortement sexuelle puisque employé comme synonyme de prostituée¹⁸⁰. Les premières mentions de ce mot, du moins à l'écrit, se retrouvent dans les pièces de Shakespeare¹⁸¹. Au milieu du XX^e siècle, on appelle punk un jeune homme utilisé, dans le milieu carcéral, pour assouvir les pulsions sexuelles des autres prisonniers¹⁸².

¹⁸⁰ C'est dans les annexes de la bande-dessinée *Trop n'est pas assez* de Ulli Lust, un ouvrage percutant où l'autrice raconte, de son point de vue de jeune punk, les aventures qu'elle a vécues lors de son périple vers l'Italie au cours de l'année 1984, que nous avons appris que la première trace écrite du mot « punk » était attribuée à Shakespeare (LUST, 2012 [2009], p. 457).

¹⁸¹ « La plus ancienne mention figure dans *Les Joyeuses Commères de Windsor*, pièce écrite aux alentours de 1597. Curieusement, la réplique "This punk is one of Cupid's carriers" ("cette catin est envoyée par Cupidon") sort de la bouche d'un personnage dénommé Pistol » (KERGARIOU, 2017, p. 18).

¹⁸² « Punk » dans le dictionnaire *Collins* note l'obsolescence et de cette définition et de celle qui fait allusion à la prostitution. (al., 1986) Craig O'Hara, dans *La philosophie du punk*, oblitère carrément le lien avec les prostituées femmes, mais réaffirme celui avec les prisonniers qui jouaient ce rôle dans les années cinquante : « La façon particulière de se vêtir, l'attitude, et le dédain de l'autorité qui caractérisaient ces punks ont été adoptés par les punks du milieu des années soixante-dix à New York et ailleurs. Avec leurs looks de prostituées décadentes, la première vague du punk défendait une ambiguïté et une non-conformité sexuelle qui ont duré pendant des années » (O'HARA, 2004, p. 141)é

Il désigne également des « voyous », des « vauriens¹⁸³ ». Le mot sera récupéré¹⁸⁴ dans les années soixante-dix pour désigner des musiciens qui rejettent les « valeurs établies » et se positionnent contre le mouvement hippie. Sous la plume de Lester Bangs, critique de rock pour le magazine *Creem* dans les années soixante-dix, le mot renvoie à ceux qui n'ont pas besoin de connaissances pour s'exprimer musicalement avec justesse¹⁸⁵. Retenons surtout que, bien que l'histoire n'en fasse pas de cas, le mot

Il note au passage l'utilisation du terme « queer » qu'utilisaient les « punks homosexuels » (O'HARA, 2004, p. 141). La culture queer se retrouve aujourd'hui au cœur du punk, plusieurs groupes ou regroupements punks féministes se réclament de cette identité (le collectif *Les Insoumises* notamment dont il sera question dans les prochains paragraphes). Par ailleurs, le *Queercore* est une branche du punk qui prend naissance au milieu des années quatre-vingt. Il s'agit un mouvement culturel et social qui « naît du sentiment d'aliénation qu'éprouvent une bonne partie des punks queers » (LABRY, 2017, p. 24). Leurs démarches influencent d'ailleurs les *Riot Grrrls*.

¹⁸³ Le mot est « dérivé du sens de “pourri, délabré” (1902) ». Punk. (n.d.). Dans *Le Petit Robert*, de la langue française.

¹⁸⁴ Il y a dans la réappropriation punk (mot, style, etc.) la même essence que ce que Butler entend par *resignification* : « [o]n pourrait définir la réappropriation comme un type de resignification où un groupe opprimé reprend à son compte une certaine signification (par laquelle il était exclu ou blessé) en la modifiant. La réappropriation ouvre ainsi la possibilité de détourner une appellation de son intention injurieuse pour en faire plutôt une source de fierté » (C. MERCIER, 2020, p. 93). Le mouvement punk laisse beaucoup de place à ces idées. Par exemple, le style punk se construit en se jouant des conventions, en transgressant les codes, en inversant, détournant, imitant, parodiant des éléments du courant dominant, par exemple en subvertissant des objets culturellement valorisés évoquant la tradition (kilt), la conformité (cravate), l'autorité (uniforme) ou la féminité (porter-jarretelles, maquillage). En fait, « l'éloignement des valeurs unanimement considérées comme positives caractérise le punk » (KERGARIOU, 2017, p. 476). L'ironie et l'autodérision se remarquent autant dans le style que dans les paroles des chansons. Il s'agit d'une arme critique utilisée également dans les fanzines *Riot Grrrls* comme le note Naomie Piecuch : « Au sein du fanzine *Bikini Kill* numéro 1, créé en 1990 par Kathleen Hanna, Tobi Vail et Kathi Wilcox, s'illustre un autre des procédés de cette esthétique. Il s'agit de l'utilisation de la fausse naïveté associée à la figure de la jeune fille qui se devrait d'être crédule et facilement impressionnable » (PIECUCH, 2023, p. 56). Ce détournement de sens participe à la création de nouveaux codes et devient une façon d'affirmer son désaccord avec la société et surtout d'en souligner l'absurdité.

¹⁸⁵ Il sera vu dans les prochaines pages que cet « amateurisme » se retrouve d'ailleurs au cœur de l'agentivité *Grrrl*, à savoir que l'on peut, même sans expérience, occuper et revendiquer une place.

« punk » est d’abord utilisé pour parler des femmes marginalisées et que le punk, comme mouvement, est signifiant lorsqu’il est question des voix dissonantes des filles : « [H]istoriquement, le mouvement punk des tout débuts aura été un terrain d’expression relativement accessible aux femmes, dans la mesure où [...] il a répercuté les voix des déconsidéré·es et des marginales et marginaux en tous genres » (LABRY, 2017, p. 20). L’implication des filles dans la culture punk a donc permis à leurs voix de s’inscrire et d’être entendues dans la sphère publique¹⁸⁶.

Dans les années fastes du punk, contre toute attente, la plupart des groupes comptent au moins un membre féminin – et l’on parle ici d’un membre créateur et non secondaire. C’est le cas des groupes comme Poison Girls, Patti Smith Group, X-Ray Spex, The Bags, The Cramps, etc. Alors que l’histoire a surtout retenu les autres, les groupes masculins comme Sex Pistols, The Clash, Ramones, The Damned, Buzzcocks ou Sham 69, il existait également des groupes entièrement composés de filles qui œuvraient sur les mêmes scènes comme Siouxsie and the Banshees, The

¹⁸⁶ Paradoxalement, en même temps que ces voix punks – qui empruntent un chemin marginal pour revendiquer – se font entendre, les filles deviennent un public cible de choix pour divers objets de consommation, elles occupent donc simultanément une place dans la culture populaire et dans la culture marginale.

Slits ou encore L7¹⁸⁷. Même le Québec des années 70 participe de ce mouvement¹⁸⁸ avec Blue Oil, considéré comme le premier groupe de ce genre¹⁸⁹. Martine Bédard, la guitariste, explique d'ailleurs qu'elles ont choisi le punk par féminisme : « J'étais déjà très féministe et pour nous, le punk, c'était une façon de ne pas être associées à tous ces bands de rock dominé [sic] par des hommes, dont les paroles étaient souvent misogynes. » (D. TARDIF, 2023)

En fait, dès qu'il est question de *girlhood* et d'*empowerment*, les recherches abordent fréquemment le lien avec le punk¹⁹⁰, plus spécifiquement avec le

¹⁸⁷ Manon Labry souligne que l'influence de ces femmes reste « consignée à des sphères assez confidentielles d'initié-es » et qu'elles seront redécouvertes « dans les années 1990, en partie sûrement grâce à des musiciennes un peu moins underground que leurs prédecesseuses, et grâce au courant *Riot Grrrl* qui les cite en référence » (LABRY, 2017, p. 21).

¹⁸⁸ Ève Lamont, dans son article « Jeunes femmes et “contre-culture” » (1986), souligne également l'apport des groupes punk-rock ontariens uniquement composés de femmes à l'aube des années 80 : Unwarrented Trust d'Ottawa et Fifth Column de Toronto. L'ONF consacre d'ailleurs un court documentaire au groupe torontois *Modern Disease* (2011) qui traite de l'influence que ces femmes ont eue et des problématiques qu'elles ont abordées.

¹⁸⁹ En février 2019, Félix B. Desfossés consacre à Blue Oil une chronique à l'émission d'ICI Première *On dira ce qu'on voudra*. Toujours disponible en ligne : <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/on-dira-ce-qu-on-voudra/segments/chronique/105226/sorti-des-fosses-felix-b-desfosses-blue-oil-punk-feminin?isAutoPlay=1>

¹⁹⁰ En plus des recherches spécifiques sur le *girlhood* (Kearney, Driscoll, Harris, etc.), ces liens se retrouvent tout aussi bien dans les recherches sur la musique (Labry, Rosenberg et Garofalo, etc.) que dans celles sur la littérature (Mihelakis, Marineau, etc.).

mouvement des *Riot Grrrls* dont il sera question à la fin de cette section¹⁹¹. Ces recherches mettent généralement de l'avant le potentiel de résistance aux injonctions de la fille punk¹⁹², qui incarne une forme de désacralisation de la figure des filles :

C'est justement dans la culture punk, à l'opposé des autres cultures populaires, que la jeune fille en colère refuse de se rêver comme la future Miss de son patelin. Elle ne se fonde pas au désir collectif et entre en conflit avec son rôle social. Elle se durcit, se réapproprie son corps et ne le donne pas en pâture à ceux qui rêvent de la voir garder sa place de jeune fille en fleur. (MHELAKIS, 2017, p. 167)

À ce propos, Lauraine Leblanc établit d'ailleurs que les formes de résistance des filles punks leur sont propres puisqu'elles sont construites à partir des formes d'oppression qui les concernent, c'est-à-dire des oppressions liées aux normes de genre dont n'ont pas à se préoccuper leurs pairs masculins :

Punk girls construct a wide spectrum of negotiated positions between the masculine norms of punk and those of the female gender role. In all their rejections or reconstructions of femininity, punk girls exhibit a reflexive position

¹⁹¹ Bien que cette thèse se limite au punk, en raison des liens notables entre les caractéristiques de ce mouvement et l'agentivité dont les filles font preuve, il faut garder en tête que d'autres mouvements ont participé à l'émergence des voix des filles. Manon Labry, dans son ouvrage *Pussy Riot Grrrls : Émeutières*, donne deux avertissements. D'abord, qu'il serait réducteur de ne retenir que « l'ascendance punk du mouvement Riot Grrrl », faisant référence au lien obliaté avec le mouvement *Queercore* (voire à ce propos le texte de Mary Celest Kearney, « The missing links : Riot Grrrl – Feminism – Lesbian culture ») et, ensuite, que tout comme le punk, le grunge et le hip-hop, parce qu'ils sont peu codifiés à l'origine, ouvrent eux aussi une porte aux filles (LABRY, 2017, p. 22). Pensons notamment à Sonita Alizadeh, la rappeuse et militante afghane qui s'est insurgée par le biais de sa musique contre les mariages forcés. Ces filles sont de véritables *Grrrls*, comme nous le verrons dans les pages suivantes.

¹⁹² Le féminin « punkette » n'est pas à retenir puisque la suffixation en -ette « [i]ndique l'idée de petitesse ou indique l'idée de diminution ». -ette. (n.d.). Dans *Usito* en ligne. En anglais, Vivien Goldman propose « she-punk » dans son ouvrage *La Revanche des She-punks : une histoire féministe de la musique de Poly Styrene à Pussy Riot* (2019)

that is much more complex than that of their male peers. (L. LEBLANC, 1999, p. 160)

En effet, l'une des oppressions que les filles punks subissent, comme toutes les filles, est en lien avec leur corps et leur image. L'un des moyens qu'elles ont trouvés afin d'incarner autre chose que ce qui est attendu d'elles (notamment la passivité et beauté) se retrouve dans leur allure provocatrice qui rejette ou subvertit leur propre féminité. Les premières filles punks affichaient «une féminité radicalement nouvelle, bouleversant totalement le champ des possibles » (HEIN, 2012, p. 23). Les filles n'étaient plus les groupies ou les sujets des chansons, elles n'avaient plus à simuler la mièvrerie, elles pouvaient crier, accorder leurs instruments et s'habiller comme il leur plaisait en se jouant, entre autres, des codes féminins. L'idéologie punk a ouvert une brèche et a permis d'imaginer de nouvelles figures pour la féminité en dehors des stéréotypes habituels. Avec leurs cheveux rasés, leurs tatouages et leur style de vie hors-norme, ces punks « percutent l'image de "la" femme imprégnée dans les consciences collectives et représentée dans les médias » (AUSINA, 2014, p. 93). En réinvestissant ces codes, elles parviennent à reprendre possession de leur image. Ainsi, elles deviennent des sujets actifs dans la construction de leur identité de genre. On leur reprochera d'ailleurs à plusieurs reprises leur manque de féminité, car il était « bien difficile aux journalistes de parler

des musiciennes punks en d'autres termes que ceux auxquels ils [étaient] habitués » (KERGARIOU, 2017, p. 494).

En dépit du « caractère résolument “non discriminatoire” de la scène punk » (HEIN, 2012, p. 24) évoqué par les spécialistes du mouvement et du fait qu'elle a procuré un « formidable élan aux femmes » (HEIN, 2012, p. 23), celle-ci demeure un lieu où triomphe tout de même « l'hétéropatriarcat » (LABRY, 2017, p. 24). Le punk reste contradictoire¹⁹³, notamment par rapport à la place des femmes au sein de ce mouvement. Bien qu'il soit un lieu qui leur permet de protester, il s'agit malheureusement aussi d'un lieu où elles subissent des pressions similaires que celles imposées par la culture dominante. D'ailleurs, à mesure que la décennie quatre-vingts avance, cette scène devient plus masculine et violente. Il devient de plus en plus difficile d'être une femme ou une fille *sur* et même *devant* la scène punk, puisque la majorité

des groupes qui se produisent sont entièrement masculins, [...] les comportements machistes sont monnaie courante, et la violence qui se donne

¹⁹³ Le punk entretient également un rapport ambigu entre son envie d'indépendance et sa volonté de vivre de sa musique. Cette ambiguïté, ce va-et-vient, entre norme et marginalité, fait écho au à la conception du rapport au pouvoir proposé par Foucault et Butler et à la relativité inhérente au concept d'agentivité.

libre cours dans les *mosh pits*¹⁹⁴] dissuade plus d'une femme de s'approcher de la scène (LABRY, 2017, pp. 29-30).

Les filles du XXI^e siècle continuent de dénoncer ces enjeux. Par exemple, au Québec, le collectif intersectionnel *Les Insoumises* s'est donné la mission « de faire la promotion des femmes et artistes non-binaires issues de la scène punk, hardcore et rock'n'roll [parce que] le punk rock n'est pas un criss de boys club » (Insoumises, 2015)¹⁹⁵. En France, l'article « Anticapitaliste, suante et révoltée : Bienvenu dans la scène émergente du hardcore punk féministe », publié en 2024, fait état de la vivacité de cette scène qui « tord les normes dans tous les sens » (LIZEE & GAUER, 2024, pp. 1,3) et de la nécessité de ces groupes « déterminés à sortir la contre-culture de ses codes masculinistes » (LIZEE & GAUER, 2024, pp. 1,3)¹⁹⁶. Les fans y dénoncent entre

¹⁹⁴ « Zone de la salle de concert généralement située au pied de la scène, et où se déroulent les pogos » (LABRY, 2017, p. 29). Pogo. (n.d.). Dans *Le Petit Robert*, de la langue française Le « pogo » est une « [d]anse répandue dans les concerts punks, qui consiste à se bousculer frénétiquement ».

¹⁹⁵ À ce propos, une page Facebook voit le jour en 2023 afin de dénoncer l'omniprésence des groupes masculins dans les programmations de festivals (LUBECK, 2023). La créatrice de la page en question annonce la dernière publication le 24 avril 2024 en s'expliquant ainsi : « L'idée de la page est venue suite aux [sic] annonces du Red Bridge, on voulait dénoncer le boys club dans ce genre d'événements, tout en faisant la promotion d'excellents groupes avec présence féminine. On voulait aussi célébrer les bons coups des festivals, malheureusement ce n'est pas arrivé souvent. Plus les programmations sortaient, plus on voyait qu'on s'était embarqué [sic] dans quelque chose de trop gros. Évidemment on a et aura toujours la cause à cœur, mais d'entretenir le plus souvent possible cette page devenait un genre de fardeau. Principalement parce le boys club est fort, on le sait qu'on dérange bien du monde, et tant mieux » *Mise à jour sur la présence de femmes dans les festivals* (Facebook).

¹⁹⁶ « Dans les années 2010, les États-Unis ont vu éclore des groupes de hardcore punk féministes comme G.L.O.S.S., Gel ou See you space cowboy. Le mouvement émerge maintenant en Europe. À Paris, une poignée de queer bands, des groupes de musiques qui se revendiquent engagés sur les causes féministes et LGBTQIA+, organisent des concerts qui rassemblent jusqu'à 250 personnes dans

autres la violence sur la piste de danse (*mosh pit*). Le groupe français *King Kong meuf*¹⁹⁷, créé en 2023, s'identifie au « punk grrr ¹⁹⁸» et les membres du groupe sont présentés ainsi : « Sur scène, les “KKM” se font plaisir, se foutent des codes et dépoussièrent une scène vieillissante, très (et beaucoup trop) masculine, toujours nostalgique d'un soi-disant “bon vieux temps” » (P. B., 10 mai 2024). Le fait que les combats des filles punks du XXI^e siècle soient étonnamment similaires à ceux de leurs aînées inscrit le punk comme lieu *toujours possible* d'affirmation et de résistance féminine.

À travers les diverses ramifications du mouvement (comme le grunge, le hardcore ou l'anarchopunk), une nouvelle génération de groupes féminins punks émerge à la fin des années quatre-vingt : les *Riot Grrrls*, une communauté informelle de jeunes punks féministes incarnée, entre autres, par les groupes Bikini Kill, Bratmobile et Heavens to Betsy. La résistance de ces musiciennes se joue à l'époque sur trois plans : elles se positionnent contre la scène punk de la fin des années 1980

des squats, des bars underground ou des salles associatives. S'y mélangent des contre-cultures punk, anticapitalistes, féministes et queer [sic] » (LIZEE & GAUER, 2024, p. 1).

¹⁹⁷ Un clin d'œil à l'ouvrage *King Kong théorie* (2006) de Virginie Despentes.

¹⁹⁸ En faisant tomber le « l » de *Grrrl*, les filles de KKM souhaitent se distancier de l'étiquette genrée qu'implique le mot « girl ».

dont il été question précédemment et contre la société de consommation et la standardisation imposée par le courant dominant à la culture en général et aux filles en particulier. Elles s'en prennent également au féminisme de la deuxième vague qu'elles considèrent comme « trop académique ». Elles sont d'avis que « cette forme dissuade un grand nombre de jeunes femmes de s'investir dans les luttes féministes [...] ». C'est pourquoi elles souhaitent transposer le combat sur la scène culturelle « afin de toucher un public plus jeune » (LABRY, 2017, p. 30)¹⁹⁹. Par ailleurs, les *Riot Grrrls* ont ceci de singulier par rapport aux punks de la première génération : elles se préoccupent spécifiquement (mais pas uniquement) des filles et croient en leur potentiel comme l'illustre l'un de leurs célèbres slogans « Révolution Grrrl Style Now » ou les propos de Kathleen Hanna à la toute fin de l'un des manifestes qu'elle publie en 1991 sous forme de zine, *Bikinikill#2* : « BECAUSE I believe with my wholeheartmindbody that girls constitute a revolutionary soul force that can, and will change the world for real » (MaddyKitty, 2022). Considérées comme l'un des mouvements artistiques et politiques les plus forts « ayant la fille comme figure de proue » et s'intéressant à leur place dans la société, les *Riot Grrrls* attaquent les rapports « entre pouvoir et transformation sociale » (MIHELAKIS, 2017, p. 10) « par

¹⁹⁹ C'est pourquoi les *Riot Grrrls* sont bien décidées, selon les propos d'Allison Wolfe chanteuse de Bratmobile, à rendre « "le punk plus féministe et le féminisme plus punk" » (LABRY, 2016, p. 31).

l'entremise de gestes do-it-yourself et d'une voix agressive, enragée, mettant à mal le concept traditionnel de la jeune femme victime, vulnérable et incertaine » (MIHELAKIS, 2017, p. 10). C'est ainsi qu'elles incarnent ce qu'est être agentes quand on est *filles*, ce que nous appellerons l'agentivité *Grrrl*.

1.5 L'AGENTIVITÉ GRRRL

1.5.1 Une définition

Plus que le punk, c'est la connotation même du mot « *grrrl* » qui incarne le mieux l'autonomisation et l'agentivité du point de vue des filles. Le terme est trouvé par Tobi Vail, la batteuse et l'un des membres fondateurs du groupe Bikini Kill. La « modification orthographique *grrrl* » – mot-valise formé de l'onomatopée qui représente un grognement et du mot « *girl* » – représente d'ailleurs le souhait du groupe de véhiculer une image de la fille différente²⁰⁰ de celle présentée dans la culture de masse (LABRY, 2017, p. 32)²⁰¹. Le mot connote également l'action : « The

²⁰⁰ Remarquons également l'improbable prononciation de ce mot qui marque, il nous semble, l'indocilité et représente un affront à une certaine « esthétique phonétique ».

²⁰¹ Il apparaît notamment dans le titre de l'album démo de Bikini Kill en 1991, *Revolution Grrrrl Style Now!*, invitation à faire les choses à la manière des filles. Pour illustrer son caractère dérangeant,

name *Riot Grrrl* was chosen to reclaim the vitality and power of youth with an added growl to replace the perceived passivity of “girl” » (ROSENBERG & GAROFALO, 1998, p. 809). Le mot fait officiellement son entrée dans le dictionnaire Oxford en 1992 avec la signification suivante : « A young woman perceived as strong or aggressive, esp. in her attitude to men or in her expression of feminine independence and sexuality. » (Oxford Dictionary, 2023) Il y est également précisé que ce nom est la plupart du temps une « auto-désignation²⁰² », ce qui illustre implicitement un degré d'autonomisation et d'agentivité supplémentaires. Il est intimement lié au mouvement punk et précisément aux filles qui ont soif d'indépendance et qui mettent tout en œuvre (même parfois l'agressivité) pour y parvenir.

L'audace intrinsèque au terme « *grrrl* » fait partie de la définition même de l'agentivité *Grrrl*, c'est-à-dire une agentivité qui se manifeste quand les filles osent s'affirmer et prendre leur place alors qu'on les préfère douces et passives²⁰³. Au cœur

il suffit de se rappeler que lorsque les Spice Girls prennent d'assaut le mouvement *Girl Power*, les « r » de *Grrrl* tombent (LABRY, 2017, p. 95).

²⁰² Ainsi le terme est employé sciemment par les membres des *Riot Grrrls*. Cette réflexion, de l'ordre du métadiscours, échappe aux narratrices du corpus qui, nous le verrons, compose avec une pensée à vif plutôt de type réactif que réflexif.

²⁰³ « Too often we, adult women and men, demand silence from girls about perpetrations and knowledge so that we may maintain our romantic ideals about the milksopish purity of girls » (CURRY, 1998, p. 96).

de l'agentivité *Grrrl* se retrouvent les principes du DIY et de l'amateurisme. En effet, Manon Labry précise que

la non-nécessité d'expertise technique et la valorisation de l'amateurisme [...] avaient été une panacée pour [les filles et femmes du milieu punk], que l'on avait rarement encouragées à prendre des leçons de batterie, de basse ou de guitare électrique dès le plus jeune âge, contrairement à leurs congénères masculins (LABRY, 2016, p. 13).

Le manque d'expérience n'est pas ici une tare : l'on peut, même sans elle, occuper et revendiquer une place. L'expérience de vie des filles est somme toute nouvelle, due entre autres à leur état liminaire, leurs moyens (physiques, légaux, pécuniers ou décisionnels) limités ainsi qu'à leur dépendance à l'autorité parentale et à la pression des injonctions qui les déterminent. Il va de soi que leur agentivité porte les marques de leur expérience spécifique : maladresse, influences, intensité, par exemple. Bien que l'« amateurisme » comprenne une connotation négative, l'une de ses définitions renvoie au « caractère de quelqu'un qui pratique une activité en amateur, sans jamais parvenir à la maîtrise du professionnel²⁰⁴ ». Dans ce sens, l'amateurisme lié à l'agentivité des filles souligne leur maîtrise relative du concept sans pour autant la nier ou l'amoindrir. Il va sans dire que nous n'insinuons pas que les femmes soient des « professionnelles de l'agentivité », mais plutôt que les moyens dont certaines

²⁰⁴ Amateur. (n.d.). Dans *Le Larousse en ligne*.

d'entre elles disposent leur permettent d'atteindre des niveaux d'agentivité supérieure à celles des filles.

Lorsque les filles désirent s'affranchir et s'autodéterminer, elles doivent composer avec ce qu'elles ont, c'est-à-dire leur corps et leurs idées. Pour prendre leur place, elles s'inscrivent inévitablement dans la transgression (des injonctions) et la rupture (avec leur environnement). Les moyens qu'elles choisissent pour y parvenir risquent d'étonner puisqu'ils jouent parfois avec les codes de la féminité, les font flirter avec le danger ou l'obscénité, et ce, sans nécessairement revendiquer quoi que soi d'autre que leur propre indépendance. L'agentivité *Grrrl* se distingue donc de l'agentivité des femmes par les moyens et les motifs pour se faire voir et entendre. Les *Riot Grrrls*, par leurs revendications et leurs actions sur scène et hors-scène, en sont l'incarnation extrême.

1.5.2 Les Riot Grrrls, figure de l'agentivité Grrrl

Bien que les adeptes du mouvement punk exècrent l'étiquetage et les définitions²⁰⁵, il reste qu'il existe une rhétorique punk²⁰⁶ s'articulant autour de certains principes et valeurs qui sont des constantes et font consensus. Ces principes sont la conscience de soi (individualité)²⁰⁷, la responsabilité individuelle²⁰⁸, le refus

²⁰⁵ Les différents chercheurs ou critiques qui s'y intéressent ne s'entendent pas toujours sur l'authenticité même de ses influences : « Le punk est de plus en plus fréquemment comparé aux courants dadaïstes et situationnistes (souvent d'ailleurs de manière assez peu documentée). » (LABRY, 2011, p. 52).

²⁰⁶ Cette rhétorique va bien au-delà de ce que le punk incarne dans l'imaginaire collectif. Selon Manon Labry, « il s'agit d'un phénomène des plus volatiles, qui a émergé de manière informelle, sans se présenter de manière fédérée sous une bannière "punk". Le punk n'est pas un mouvement musical homogène, ce n'est d'ailleurs pas un mouvement [mais plutôt] un conglomerat de personnalités truculentes et marginales. Le terme "punk" est une invention de la critique musicale, d'abord indépendante, puis récupérée par les médias de masse, qui ont fini par réduire ce que signifiait originellement ce mot à une série de clichés, à un style vestimentaire, et à des frasques assez largement montées en épingle ». (LABRY (2011, p. 51)

²⁰⁷ Dans son essai *La philosophie du punk : bien plus que du bruit ! : histoire d'une révolte culturelle* Craig O'Hara décrit la démarche qui attend la personne qui prend conscience d'elle-même : « Quiconque cherchant à se démarquer pour devenir soi-même "devra [...] se poser un certain nombre de question concernant ses désirs, ses aspirations, ses objectifs, etc... En fin de compte, ce procédé le poussera, sans doute, au refus de se conformer à de nombreuses règles et attentes de la société [...] ". En plus de trouver des réponses à ces questions, il est important de s'interroger sur les motivations de ses choix. Ce procédé peut permettre une prise de conscience de soi-même et de sa propre identité. Par certains aspects, une personne ayant réfléchi dans ce sens devient alors différente des autres » (O'HARA, 2004, p. 56). Cette démarche correspond aux démarches pour atteindre l'agentivité, du moins l'agentivité individuelle. Les narratrices du corpus s'inscrivent, à différents niveaux, dans cette quête.

²⁰⁸ O'Hara, citant le groupe anarcho-punk Crass, souligne l'importance de la responsabilité individuelle (à ne pas confondre avec l'égoïsme ou l'avidité promu par le capitalisme) : « Ayant conscience que l'État oblige les gens à lui subordonner un certain aspect de leur vie (et dans certains cas leur vie entière), "l'anarchie refuse cette mainmise de l'État et représente la revendication de l'individu à vouloir vivre la vie de son choix, sans qu'elle dépende de quelque manipulation

de l'autorité et la rébellion²⁰⁹, l'indépendance, la négociation, l'ironie, la performance et l'action (DIY) ainsi que la provocation : principes et valeurs au fondement même l'agentivité que nous décelons chez les *Riot Grrrls*. D'ailleurs, dans un pamphlet du collectif *Positive Force* (1985) cité dans l'essai de Craig O'Hara, Mark Andersen, auteur et militant, donne sa conception du punk (« Penser par toi-même, être toi-même, ne pas te contenter de prendre ce que la société te donne, établir tes propres règles, vivre ta propre vie » (O'HARA, 2004, p. 55)) qui fait curieusement écho aux idées liées à l'agentivité en tant que

capacité de faire des changements dans sa conscience individuelle, dans sa vie personnelle et dans la société, de se construire une identité cohérente, de s'autodéterminer et d'agir avec discernement et en accord avec ses valeurs et ses désirs (CARDINAL, 2000, p. 3).

Cette définition résume parfaitement l'idéologie des *Riot Grrrls* qui, par leurs actions sur scène et hors scène, ont participé à conscientiser et à transformer leur société. Leur agentivité se manifeste principalement par la créativité des moyens de

politique" [...] Avec le refus de subordination vient aussi une certaine part de responsabilité personnelle » (O'HARA, 2004, p. 106).

²⁰⁹ Le milieu punk proclame à la fois son inadéquation au monde et son désir d'exister – pensons seulement à la musique, au style et à l'insouciance qui le caractérisent. Le punk se construit sur la provocation et sa révolte s'incarne plus particulièrement, mais pas exclusivement, dans le style et la musique : « Punk's radical politics, therefore, were more on the level of self-expression than social revolution » (L. LEBLANC, 1999, pp. 42-43).

résistance qu'elles développent et encouragent, ainsi qu'à leur refus des normes, notamment celles de genre.

Au cœur de l'idéologie punk se retrouvent les notions d'engagement par l'action, d'autonomie et d'indépendance (DIY). S'affranchir des modèles dominants et leur opposer des alternatives deviennent synonymes d'action. Pour les punks féministes (comme pour tous les punks), *l'empowerment* se matérialise notamment en autoproduisant disques, fanzines et concerts²¹⁰. Les actions et performances de ces groupes ne se limitent donc pas à la scène musicale puisque les filles qui y participent s'expriment également « par le biais d'une production littéraire abondante, sous la forme de fanzines, au moyen de réunions [...], de correspondances épistolaires, d'actions ponctuelles et de rassemblements festifs » formant ainsi des réseaux et une « culture féministe à part entière » (LABRY, 2017, p. 11). Elles instaurent un véritable courant qui inspire, encore aujourd'hui, d'autres groupes ou événements « qui contribuent à échafauder de nouvelles tactiques de

²¹⁰ C'est ce qui leur permet de s'affranchir, du moins dans les premiers temps, des grandes maisons de disques. Fabien Hein note, dans son chapitre consacré aux modèles économiques de l'industrie punk, que « beaucoup de gros labels indépendants ne le sont en réalité jamais totalement » (HEIN, 2012, p. 138). Du côté des *Riot Grrrls*, ces dernières cherchent à se réapproprier « les moyens de production afin de créer [leurs] propres significations » (LABRY, 2017, p. 47).

résistance dans une sorte de constante réactualisation » (LABRY, 2017, p. 13). Manon Labry fait ici référence aussi bien à la création des Ladyfest dans les années 2000²¹¹ qu'au coup d'éclat du groupe les *Pussy Riot* en 2012 qui ont livré, à leurs risques et périls²¹², leur « prière punk » anti-Poutine dans la cathédrale du Christ-Sauveur de Moscou. Les collectifs comme les *Insoumises* ou les *Girl Rock Camps*²¹³ sont d'autres exemples d'initiatives créatives des réseaux *Riot Grrrls* (ou influencés par) pour défendre leurs idées, donner une visibilité ou un espace aux filles, briser l'image normative de ces dernières et, par la force des choses, « semer le trouble ». En septembre 2024, le magazine québécois pour adolescentes *Cool*, fait paraître un article sur le mouvement *Riot Grrrl*. L'article se présente sous forme d'une entrevue avec Tobi Vail qui réaffirme l'importance de la création pour les filles : « Si toutes les filles fondaient un groupe, ce serait une manière pour elles de prendre le contrôle de

²¹¹ Ces festivals autogérés sont « destinés à promouvoir une production culturelle féministe indépendante » (LABRY, 2017, p. 13). D'autres groupes vont également s'inspirer de ces événements, par exemple les *Grrrl Fest* : « The idea behind Grrl Fest draws upon the riot-grrrl inspired movement of the 1990's that started as *Ladyfest* – "a community-based, not-for-profit global music and arts festival for feminist and women artists" » (BROOMSTICK).

²¹² Deux des membres des *Pussy Riot* seront condamnés au Goulag pendant deux ans. Aujourd'hui, la plupart d'entre elles vivent en exil (KOPILOFF, 2024).

²¹³ Ces stages permettent à des adolescentes qui n'ont, pour la plupart, jamais fait de musique d'apprendre des notions de guitare, basse, batterie et chant, et de former des groupes et prendre plaisir à jouer. Ils leur rappellent qu'elles ont aussi leur place dans le rock. (GAILLER, 2022, p. 26) Le premier camp de ce genre a eu lieu à Portland en 2001 et plusieurs sont toujours en activité en 2025, dont celui de Saskatoon.

la culture [...], de leur ville, au moins ! » L'article se termine en certifiant que le « mouvement est encore vivant aujourd'hui », citant des groupes qui s'en inspirent et donnant comme exemple l'autrice-compositrice-interprète-musicienne pop Olivia Rodrigo dont le look et les thèmes s'inspirent du mouvement *Riot Grrrl*. Selon ses dires, la musique lui permet d'exprimer « ces sentiments qui sont vraiment difficiles à verbaliser, ou qui ne sont pas socialement encouragés à être dits. Surtout en tant que fille » (GIRARD, 2024, pp. 14-16).

Par ailleurs, la diversité et l'individualité des filles sont fondamentales dans ce mouvement. Elles veulent faire entendre des voix qui s'écartent des courants dominants et qui sont trop souvent laissées de côté²¹⁴. Elles ont le désir de leur donner une légitimité et d'encourager la prise d'initiatives. Elles accordent en effet une grande importance aux insurrections individuelles²¹⁵, d'où « l'usage récurrent du slogan "Every Grrrl is a *Riot Grrrl*" » (LABRY, 2017, p. 56). La pluralité des points de vue est constamment valorisée et considérée comme un facteur d'enrichissement.

²¹⁴ Malgré leurs bonnes intentions, l'« homogénéité » et les problèmes d'inclusivité seront sources de discorde au sein des différentes *Riot Grrrls* (LABRY, 2017, p. 101).

²¹⁵ Johnny Rotten, chanteur des Sex Pistols, appelle ça « l'anarchie personnelle ». (KERGARIOU, 2017, p. 487)

Cette polyphonie représente pour les *Riot Grrrls* un signe de vitalité et un outil ouvrant sur une multitude de possibles²¹⁶. La négociation individuelle avec les conventions et les discours dominants est non négligeable et, pour ces filles, ce n'est pas parce que quelqu'un ne résiste pas de la même manière que soi (moins bruyamment, par exemple) qu'il ne résiste pas²¹⁷. Les réactions aux oppressions peuvent donc surprendre tout en arrivant à ébranler (et peut-être même transformer) les conventions. À ce propos, Lois McNay rappelle, dans *Gender and Agency*, que l'agentivité possède une dimension créative qui peut se déployer de manière singulière, voire inusitée :

It is crucial to conceptualize these creative or productive aspects immanent to agency in order to explain how, when faced with complexity and difference, individuals may respond in unanticipated and innovative ways which may hinder, reinforce or catalyse social change. (MCNAY, 2000, p. 5)

Par exemple, les *Riot Grrrls* troublent par les thèmes de leurs chansons et fanzines qui sont liés à l'identité, à la difficulté d'être femme et racontent le paradoxe, la contradiction, la dissonance intérieure qu'elles ressentent :

Ce mal-être transparaît largement dans la culture riot grrrl. Il s'avoue dans les fanzines, dont les dessins et les textes disent le manque d'estime de soi, les difficultés à se conformer aux exigences, notamment esthétiques, de la société vis-

²¹⁶ La polyphonie devient d'autant plus pertinente qu'il est question de narration dans notre thèse.

²¹⁷ Pour les *Riot Grrrls*, par exemple, occuper la scène punk est un geste politique.

à-vis des filles, la révolte anticonformiste et l'impression d'être seule au monde.
(LABRY, 2017, p. 65)

De manière plus directe, le groupe Bikini Kill, dès leurs premiers concerts, invite les filles à prendre leur place et à ne pas rester derrière (« girls in the front ») afin de participer, elles aussi, au *mosh pit*. De plus, afin de dénoncer l'infantilisation des filles/femmes, les *Riot Grrrls* arbore un look à l'« esthétique *girlie*²¹⁸ » (LABRY, 2017, p. 33) :

Sur ce sujet, Annah-Marie Rostowsky affirme que la réutilisation de ces stéréotypes comme la naïveté sexuelle, l'hyperféminité, ainsi que l'hypersexualisation vient contraster avec le rejet agressif visible, notamment, dans la manière dont ces « grrrls » hurlent leurs chansons sur scène ou avec la violence de leurs témoignages (Rostowsky, 2014: 68). (PIECUCH, 2023, p. 56)

En effet, Kathleen Hanna a aussi l'habitude de se présenter sur scène en soutien-gorge et d'écrire sur son ventre des insultes provocatrices²¹⁹ comme « viol » ou « salope » (LABRY, 2017, p. 38), tendance que perpétuent entre autres les chanteuses Catherine Jeanne-D'Arc, du groupe québécois *Charôgne*²²⁰, et Heather du groupe

²¹⁸ Barrettes *Hello Kitty*, jupes d'écolières, lulus, etc. On retrouve également cette esthétique dans les fanzines par l'utilisation de cœur, dessins enfantins, des fleurs, etc., « motifs récurrents et emblématiques » (PIECUCH, 2023, p. 56).

²¹⁹ Cela n'est pas s'en rappeler l'« esthétique punk trash » retrouvée dans les fanzines Riot Grrrl : « Issu du mot anglais "poubelle", le terme *trash* : "Se dit d'une tendance contemporaine à utiliser une forme de mauvais goût agressif, dans le but de provoquer, de choquer" (Dictionnaire Larousse, 2021) » (PIECUCH, 2023, p. 59).

²²⁰ « Chârogne est un quatuor féminin qui fait dans le post-punk féministe. Elles utilisent l'hypersexualisation comme arme et la contestation fait partie de leurs textes engagés. Leur EP, *Mange-moi*, est paru en septembre 2017. » <https://lecanalauditif.ca/artistes/charogne/>

français *Dealing for Dimes*²²¹. Les membres du groupe français *Les Murènes*²²² mènent quant à eux le combat contre les torsos nus : « Les seins étant très sexualisés, on ne se sent pas à l'aise de les montrer. Donc on dit aux gars de remettre leurs gros t-shirts qui puent ! Et on vire les gros bourrins » (LIZEE & GAUER, 2024). Les *Riot Grrrls* et leurs héritières agissent donc en cohérence avec ce qu'elles souhaitent dénoncer (viol, sexisme, par exemple) et avec les moyens dont elles disposent : leur corps, leur look et leurs chansons.

Le punk, principalement celui inspiré des *Riot Grrrls*, permet aux filles, encore aujourd'hui, d'occuper une place, de revendiquer, de s'exprimer. Dans ce contexte, l'agentivité dont elles font preuve en tant que musiciennes et artistes est audacieuse, voire effrontée, et pour l'atteindre elles inventent avec les moyens mis à leur disposition, à la manière DIY. Elles font la démonstration que les filles peuvent, elles aussi, agir dans la société et s'affranchir des oppressions avec toutes sortes de moyen, même ceux provocateurs comme l'hypersexualisation, les paroles et gestes

²²¹ *Dealing for Dimes* est un groupe mixte punk-rock français formé en 2017.

²²² *Les Murènes* est également un collectif féministe antifasciste contre-culturel qui organisent aujourd'hui des concerts soutenant « essentiellement des causes féministes et queer [sic], en s'engageant à offrir des programmations inclusives [...] » (LAURENT, 2023 en ligne).

vulgaires, la musique violente, etc. Cette agentivité est définitivement *Grrrl* et leur est propre. Il reste que les *Riot Grrrls* sont pleinement conscientes des enjeux qui les concernent et qu'il s'agit d'une agentivité exemplaire consolidée par la force du réseau mis en place.

Nuance importante, les filles auxquelles elles s'adressent et pour qui elles se font le porte-voix ne sont pas toutes punks, ne partagent pas nécessairement leurs convictions et ne sont même pas toujours conscientes des oppressions subies. Mais, puisque selon l'idéologie *Riot Grrrl*, n'importe quelle fille possède la force et le potentiel nécessaire pour renverser l'ordre établi (« Every Grrrl is a *Riot Grrrl* »), dès qu'elles s'affirment ou agissent en s'écarter des normes qui concourent à les définir, elles provoquent, déstabilisent et s'attirent la critique en véritables *Grrrls* : leur agentivité a souvent un parfum de subversion. Certes, le contexte et les moyens dont disposent les narratrices de notre corpus sont différents de ceux des *Riot Grrrls* et leur agentivité se révèle moins aboutie et organisée, en raison de leur âge et du caractère inachevé de leur subjectivité, mais cette agentivité reste *Grrrl* dans la poursuite d'indépendance et d'affirmation de la singularité.

1.5.3 L'agentivité *Grrrl* des narratrices

Pour Mihelakis, qui prend comme exemple l'œuvre de Desportes, « la culture punk » (Mihelakis, 2017, p. 167) permet sans contredit de réfléchir les filles autrement, notamment en représentant des « filles en colères » (Mihelakis, 2017, p. 167.). Elle considère qu'en dépit de l'

éclosion incontestable d'études sur l'adolescence au féminin au sein de la discipline des *Girlhood Studies* depuis le début des années 1990, c'est la littérature et la culture moins *mainstream* qui ont su mettre à mal [la] posture infantilissante de la jeune fille en complexifiant cette figure [...] (Mihelakis, 2017, p. 167).

S'attarder à la présence d'agentivité chez de jeunes narratrices de la littérature québécoise contemporaine et tenter d'en montrer la nature, la puissance et la validité participent également de cette intention : présenter des personnages de filles nuancées. La figure des filles dans la littérature québécoise contemporaine et leur rapport à l'agentivité sont complexes, comme il le sera démontré dans le chapitre suivant à partir des œuvres de notre corpus.

Pour établir les bases de l'agentivité *Grrrl* de nos narratrices, nous sommes fortement inspirées des idées de Lucie Guillemette élaborées dans « Les figures féminines de l'adolescence dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert. Entre le mythe

du prince charmant et l'agentivité » (2005). Il y est question de degré de conscience dans l'énonciation des choix et de tension entre le vouloir et le pouvoir qui n'empêche pas

l'avènement d'une parole féminine qui mène à l'autoreprésentation des jeunes personnages ébranl[ant] une conception traditionnelle des femmes et suscit[ant] une résistance à un ordre social chosifiant le sexe féminin (GUILLEMETTE, 2005, p. 176).

Guillemette affirme que l'assujettissement des personnages à leur quête de l'amour et à l'espoir de la rencontre avec le prince charmant ne les prive pas de leur liberté de penser et d'agir. Elles parviennent à l'agentivité en opposant aux fictions dominantes (dans ce cas-ci incarnées par les contes de fées) une parole féminine où s'affirment désirs et indépendance. Dans les romans de notre corpus, les narratrices se présentent aussi comme assujetties, soumises – parfois même aliénées – aux mêmes conventions que toutes les filles du nouveau millénaire, comme la beauté, la consommation ou la sexualité hétéronormative, et les motifs derrière leurs actions ne sont pas toujours nobles et réfléchis. C'est pourtant à partir de ces alinéations que s'éveille leur agentivité. Celle-ci se manifeste dans leur parole (énonciation) et leurs actions (énoncé). À tout moment, les narratrices font preuve d'une certaine indépendance (d'esprit, de mouvement, etc.), adoptent des comportements qui vont

à l'encontre de l'image normative en adhérant parfois « à des codes [et référents] culturels non représentatifs de la norme » (SKIDDS, 2013, p. 4) associée aux filles.

Les personnages féminins choisis pour notre thèse sont parfois exécrables, même antipathiques²²³. Leurs idées et leurs valeurs dérangent parce qu'elles sont à la fois aliénées et contestataires, parce qu'elles ne prennent pas tout au sérieux, parce qu'elles n'utilisent pas toujours leur capacité d'agir à bon escient (langage, sexualité, etc.)²²⁴ ou parce qu'elles troublent l'image normative qu'on se fait d'elles. Elles ne se posent pas comme victimes ou abordent des sujets dérangeants, du moins lorsqu'il est question des filles – la masturbation, le viol, la violence, l'inceste –, indifférentes aux malaises qu'elles pourraient ainsi créer. Elles rappellent en ce sens les narratrices de Curry²²⁵ :

The girl narrator of contemporary literature defies our definitions of twentieth-century fragmentation and alienation. She occupies a self-aware "I" who speaks of the past, present, and future as if it were always already occurring. This girl

²²³ Catherine dans *La déesse des mouches à feu* de Geneviève Pettersen se présente comme une adolescente prétentieuse, arrogante et délurée. Aïcha dans *Et au pire on se mariera* de Sophie Bienvenu est une menteuse manipulatrice et provocante. Dorothée dans *Panik* de Geneviève Demers tient des propos sarcastiques et condescendants au sujet des autres qu'elle critique sans cesse.

²²⁴ « S'appartenir, c'est être, donc être libre, y compris pour faire des choix problématiques, plus exactement controversés [...] » (FRAISSE, 2005, p. 16).

²²⁵ Il s'agit de Earlene Bean dans *The Beans of Egypt, Maine* (1985) de Carolyn Chute, de Ruth Anne « Bone » Boatwright dans *Bastard Out of Carolina* (1992) de Dorothy Allison et d'Annie John dans *Annie John* (1985) de Jamaica Kincaid.

“ain’t no friggin’ little wimp,” not in the face of rape, not in the face of incest, not in the face of poverty, not in the face of her own developing desires, nor in the face of leaving a country. (CURRY, 1998, p. 104)

La subjectivité de ces filles, celle de Curry et des nôtres, confronte donc les discours normatifs, car elles font preuve de spontanéité, émettent des jugements, avouent des perversions ou prennent des risques, par exemple²²⁶. De tels personnages montrent que les normes, comme celles de la féminité, peuvent être modifiées par la pratique et que les règles peuvent changer lorsque nous jouons différemment. Les narratrices de notre corpus ébranlent les certitudes, ne serait-ce que parce qu’elles s’affirment et agissent selon leurs désirs et leurs valeurs, sans honte et sans peur d’offenser (l’espérant même un peu), à l’image des *Riot Grrrls*. Tout comme elles, leur agentivité (réflexions, paroles et actions) dérange parce qu’elle écorche à la fois les discours dominants et les discours féministes.

²²⁶ Bien que d’une certaine manière il ne pourrait s’agir ici que d’une nouvelle inscription dans la norme puisque que ces caractéristiques sont associées à la crise d’adolescence, caractéristiques qui sont répétées et reprises « par différents locuteurs, dans différents contextes » (C. MERCIER, 2020, p. 88), il s’agit néanmoins d’un réel éclatement des cadres ne serait-ce que du point de vue du genre. Ce ne sont pas des comportements attendus des filles. Il est en effet admis, nous l’avons vu, que la jeunesse évoque un temps de contestation et de rébellion, mais présumé temporaire, surtout pour les filles.

Puisque les romans mettent en place des narratrices jeunes qui se racontent, nous le verrons, dans des récits présentant une certaine « proximité entre histoire et narration » (GENETTE, 1972, p. 230)²²⁷, leurs réflexions sont plutôt de l'ordre de la réaction que du calcul. Leur agentivité est en ce sens plutôt impulsive et chaotique, mais elle n'est pas dénuée d'impact : c'est l'éveil d'une agentivité tout à fait *Grrrl*. Cette spontanéité fait écho à ce que Curry observe chez ses filles narratrices de la fin du millénaire :

Earlene, Annie, and Bone, as girl "I" narrators, are not in the processs of becoming. They are not dreaming about who they will become. These girls already are, and they "ain't no friggin' little wimp[s]." (Curry, p.95)

Tout comme les narratrices de Curry, celles de notre corpus ne rêvent pas de devenir (adulte, femme, mère). Elles s'affirment plutôt dans ce qu'elles sont au moment des faits racontés et leur agentivité s'en trouve influencée.

Indépendamment de leur âge et de leur genre, les narratrices de notre corpus accèdent d'emblée au statut (minimal) de sujet, du moins dans l'espace narratif : par leur prise en charge de la narration elles posent une action

²²⁷ Les trois récits présentent un écart très court entre le temps de l'énonciation et le temps de l'histoire, bien que la posture des trois narratrices soient différentes. Nous y reviendrons au chapitre suivant.

linguistique²²⁸. Par cette action spécifique, elles négocient une forme d'autonomie (de paroles, de pensées) qui ouvre la porte à la *resignification*, c'est-à-dire la relecture ou la réappropriation d'un terme, d'un discours ou d'une image, qui permet de subvertir les structures dominantes. La résistance à ces discours/images normatives devient aussi une forme d'agentivité. Pour Butler, le fait de rejouer des « formules conventionnelles de façon non conventionnelle » (BUTLER, 2004, p. 229) est une façon de renverser l'ordre établi. De plus, les rapports qu'elles entretiennent avec leur corps et les lieux qu'elles habitent (ou tentent de s'approprier) sont signifiants et déterminants dans l'accession à l'agentivité (BOISCLAIR, 2007). L'énonciation (lieu de la parole) et l'énoncé (lieu de l'action) étant des espaces propices à la résistance et à la *resignification*, les narratrices ont donc la possibilité d'y exercer leur agentivité. Reste à déterminer si celle-ci, définitivement complexe et paradoxale, peut être positive et signifiante.

²²⁸ Selon Louise Dupré, « la parole provoque une prise de conscience subversive, libératrice » (HAVERCROFT et al., 2023, p. 2)

1.6 CONCLUSION DE L'AGENTIVITÉ *GRRRL*

Les prochains chapitres démontreront que, bien que les narratrices de notre corpus ne se définissent pas elles-mêmes comme punk, l'agentivité dont elles font preuve est à l'image de ce mouvement, puisque leur façon d'entrer dans le monde et de s'y positionner (par certaines de leurs pensées, leur langage et leurs actions) s'inscrit dans la rhétorique punk, plus spécifiquement dans l'esprit *Grrrl*. Reconnaître les filles comme agentes, c'est leur reconnaître la capacité de négocier autrement avec le pouvoir et, à défaut de les transformer, de parvenir à altérer les structures sociales. Nous proposons, dans les chapitres suivants, d'analyser les formes de résistance que les narratrices mettent en place dans leurs discours et de questionner les motifs derrière leurs actions. Il semble en effet « plus facile de dire qu'une fille est mauvaise et que son avenir de femme est en danger que de se questionner sur le pouvoir de sa subjectivité et des particularités de ses revendications » (MIHELAKIS, 2017, p. 167).

Dans les textes choisis, des tabous – sexualité, masturbation, homosexualité – et des interdits – l'inceste, le meurtre – sont franchis ou transgressés, soit parce

qu'ils sont glorifiés ou parce qu'ils restent impunis. La façon dont les filles des romans négocient les conventions qui les concernent devrait permettre d'établir les structures qu'elles remettent en cause et les nouveaux codes mis en place. Selon Manon Labry, les écarts par rapport à la norme trahissent momentanément le caractère arbitraire des codes. C'est ce qui se produit avec les filles de notre corpus qui, l'espace d'un roman, adoptent des comportements hors-normes et partagent des réflexions singulières *troubant* l'image des filles. Les prochains chapitres explorent la façon dont elles s'approprient la parole et les actions qu'elles osent dans le but de révéler leur agentivité *Grrrl*.

CHAPITRE 2

FAIRE ENTENDRE DES VOIX QUI ÉCORCHENT L'OREILLE

Reconnaissons d'emblée que les narratrices des romans du corpus principal, soit Catherine (*La déesse des mouches à feu*), Aïcha (*Et au pire on se mariera*) et Dorotheé (*Panik*) sont des adolescentes aux parcours bien différents, mais qui partagent des préoccupations typiques de cette période de la vie. Certains des stéréotypes adolescents²²⁹ s'y rencontrent puisque tous ces personnages se rebellent contre l'autorité (surtout parentale) et leur discours aborde les thèmes canoniques de la famille dysfonctionnelle, des premières relations sexuelles et de l'apparence physique. D'une certaine manière, les romans de notre corpus s'inscrivent dans une norme, celle des romans de l'adolescence. En effet, on y reconnaît des thématiques typiques de ces romans dont la présence du « protagoniste [qui] ne parvient pas nécessairement à s'intégrer socialement [et] peut même refuser de se conformer au

²²⁹ Dans sa thèse, Beaudoin précise les caractéristiques récurrentes concernant les adolescents. Elle en parle comme d'un « scénario répandu » (BEAUDOIN, 2019, p. 12) ou de « scénarios populaires » (BEAUDOIN, 2019, p.13) : égocentrisme, volonté d'affirmation, tendance à la rébellion, au désordre, etc.

rôle d'adulte prescrit par la société [...] » (DI CECCO, 1998, p. 27). La diégèse de ces romans se construit fréquemment selon la progression actantielle suivante: « [s]entiment d'aliénation à l'égard de l'environnement social, conflit avec les parents, déception amoureuse, départ de la maison et contact avec de nouvelles personnes et de nouvelles idées » (DI CECCO, 1998, p. 27). Les narratrices du corpus cadrent plutôt bien dans ce schéma. Pourtant, chacune rejoue ces « stéréotypes » en y apportant nuances et variations (autodérision, mensonges, désinvolture, par exemple) et casse à la fois le genre littéraire ainsi que l'image traditionnelle des filles en renversant notamment l'idée que les adolescentes ne sont que des victimes, des êtres fragiles, des sujets aliénés, des rebelles temporaires ou des délinquantes notoires.

Il a été vu dans les chapitres précédents que la prise en charge de la narration assure minimalement le statut de sujet aux personnages qui s'en prévalent. Indépendamment de leur âge et de leur genre, les narratrices du corpus accèdent donc d'emblée à ce statut. Faire entendre leur voix devient une façon de s'affirmer, d'accéder à la conscience de soi (même si cela est parfois de façon partielle) et de résister (aux injonctions sociales ou parentales par exemple). L'espace narratif leur

permet d'exercer une créativité²³⁰ langagière, structurelle ainsi que critique (idéologique)²³¹. Elles peuvent y laisser libre cours, selon les contextes, à leur caractère et leurs particularités²³². Ainsi, chacune des narratrices raconte un moment de vie, dont la durée varie de quelques mois à quelques années, d'une façon qui correspond à son idiosyncrasie²³³ et selon une logique (narrative, énonciative, rhétorique, morale) qui lui est propre. Bien que cette logique ne se déploie parfois qu'en focalisation interne, ne se confrontant pas ouvertement aux logiques autres,

²³⁰ Susan Hekman considère, à l'instar de Barbara Havercroft, que la création et la créativité sont des éléments primordiaux pour considérer un sujet comme agent : « Agents are subjects that create, that construct unique combinations of elements in expressive ways » (HEKMAN, 1995, p. 203). Rappelons que la création et la créativité sont également des composantes essentielles de la rhétorique punk, plus spécifiquement du DIY.

²³¹ Aventin donne la créatrice de Fifi Brindacier, Astrid Lindgren, comme exemple de la puissance de l'avenue de la création : « Choisir la créativité comme mode d'action et faire des zones les plus dominées de la culture populaire un terrain privilégié de la lutte pour le politique, tu vois bien que le mouvement est né là, qu'il est dès l'origine un activisme féministe et, en tant que tel, particulièrement attentif aux subordinations linguistiques : à qui tu t'adresses ? Dans quelle langue tu parles ? Est-ce que tu prends le pouvoir, est-ce que tu le donnes, ou est-ce que tu l'explores ? La génération Riot n'a pas fait autre chose, et elle l'a fait avec les mêmes moyens [...] ». (AVENTIN, 2021, p. 26)

²³² À ce propos, Ruth Amossy, spécialiste de l'analyse du discours, précise dans son essai *La présentation de soi : ethos et identité verbale* que « l'usage de la première personne du singulier autorise, en même temps que l'émergence d'une subjectivité, celle d'une image de soi qui est aussi une construction identitaire » (AMOSSY, 2010, p. 104).

²³³ Idiosyncrasie. (n.d.). Dans *Le Petit Robert*, de la langue française : « [t]empérament personnel ».

elles y créent une image d'elles-mêmes en opposition, ou en accord, avec les normes ou ce que les autres attendent d'elles²³⁴.

C'est précisément cette « présentation de soi²³⁵ » que font les narratrices en se racontant et en livrant le fond de leurs pensées qui participe à faire d'elles des agentes puisqu'au cœur de cette pratique se retrouve « la question de la subjectivité et de l'identité, de la capacité à se dire et se dire pour agir [...] » (AMOSSY, 2010, p. 104)²³⁶. Par la prise de parole²³⁷, ces narratrices posent, minimalement, une action linguistique et, par cette action spécifique, négocient une forme d'autonomie. La narration leur permet d'accéder à l'agentivité car les narratrices arrivent à y déployer leur regard (critique), à faire entendre leur parole et à agir, par l'acte de narrer, ainsi

²³⁴ Ruth Amossy précise que « l'image qui se veut souvent singulière est [...] en prise sur des modèles culturels, sur un imaginaire social changeant dont elle se nourrit et qu'elle alimente en retour » (AMOSSY, 2010, p. 7).

²³⁵ C'est-à-dire une « mise en scène de sa personne plus ou moins programmée » qu'effectue « celui qui prend la parole ou la plume » en utilisant « les ressources du langage dans des objectifs communicationnels divers » (AMOSSY, 2010, p. 7).

²³⁶ C'est également ce que propose Judith Gardiner dans l'introduction du collectif *Provoking Agent: Gender and Agency in Theory and Practice* : « Furthermore, narrative – storytelling in itself – seems to create subjects capable of action » (GARDINER, 1995a, p. 5).

²³⁷ Il convient de rappeler que Saussure établit une distinction entre langue et parole. Selon lui, « la langue est le résultat d'une convention sociale transmise par la société à l'individu et sur laquelle ce dernier n'a qu'un rôle accessoire », alors que « la parole est l'utilisation personnelle de la langue (toutes les variantes personnelles possibles: style, rythme, syntaxe, prononciation, etc.) ». (GUILBAULT, 2005) Dans le cas de nos narratrices, il s'agit bel et bien, nous le verrons, de prise de parole.

qu'à se construire une image *en accord avec leurs désirs*. Chacune des narratrices du corpus est une *Grrrl*, soit par sa posture rebelle ou l'expression de sa colère, de son inadéquation ou de sa marginalisation. Si pour Jacinthe Cardinal, la résistance « ne fait que nier ou réagir, sans nécessairement proposer de nouvelles versions de la réalité » (CARDINAL, 2000, p. 91), nous proposons qu'il s'agît pour ces filles d'un véritable moteur de création qui les pousse à s'affirmer et à agir, à exercer leur agentivité *Grrrl*, donc.

Ainsi, dans ce chapitre, il sera traité de la façon dont les conditions de l'agentivité *Grrrl* prennent forme dans la narration de Catherine, d'Aïcha et de Dorothée. Comme évoqué au chapitre précédent, il sera vu qu'elles cherchent à avoir un impact sur leur vie, à la transformer, et ce, par des moyens qui bousculent et provoquent. Les stratégies narratives qu'elles emploient relèvent, à notre sens, du DIY. Les images qu'elles convoquent, la langue créative qu'elles emploient, les idées qu'elles tentent de se réapproprier révèlent leur volonté de s'approprier la parole de façon brute : « Faire ce que l'on peut avec ce que l'on sait et avec les outils dont on dispose » (PIECUCH, 2023, p. 68). C'est en analysant leur parole, leurs référents (ce qu'elles valorisent et dévalorisent dans leurs discours propres : mode,

comportement, valeurs, etc.), leur rapport aux autres personnages et aux discours de ces derniers qu'il sera déterminé la teneur et les limites de cette agentivité. Il sera vu que leur agentivité est en éveil, parfois douteuse, mais en aucun cas inexistante. La section 2.1, *Des narratrices déconcertantes : un regard particulier sur le monde*, détaille les principales caractéristiques et stratégies narratives qui se retrouvent dans les trois récits et la possibilité d'agentivité qui s'y rattache. Les autres sections sont des analyses des manifestations de l'agentivité *Grrrl* des narratrices en regard de leurs stratégies narratives spécifiques. La section 2.2, *Catherine : L'agentivité rebelle* est consacré à l'étude de la narratrice de *La déesse des mouches à feu* de Pettersen ; la section 2.3, *Aïcha : Fabuler comme acte d'agentivité* à celle dans *Et au pire on se mariera* de Bienvenu et, finalement, la section 2.4, *Dorothée : L'agentivité par l'autodérision et l'autocritique* à celle dans *Panik* de Drolet.

2.1 DES NARRATRICES DÉCONCERTANTES : UN REGARD PARTICULIER SUR LE MONDE

Les romans du corpus donnent la place à des voix singulières, uniques, qui comprennent et racontent les choses différemment (comme le souhaitaient les *Riot*

Grrrls en encourageant la diversité des points de vue). Alors que racontent-elles ? Et surtout comment ? Leur geste narratif fait d'elles des agentes et cette agentivité, bien qu'imparfaite et pleine de maladresses, reste une tentative de s'affranchir des premières oppressions et injustices qu'elles découvrent ou subissent au fur et à mesure que progresse leur récit. Il s'agit très certainement d'un éveil de la conscience (de soi, critique) et de la mise en place d'une agentivité *Grrrl* même si certaines de leurs actions et réflexions entrent parfois en contradiction avec l'image des filles affranchies et capables d'agir sur leur société. Selon que l'on parle de l'une ou l'autre de ces narratrices, cette agentivité sera parfois positive, souvent négative (notamment en raison de leurs motifs respectifs à agir), et toujours *paradoxe*.

2.1.1 La narration autodiégétique « quasi simultanée »

Ruth Amossy soutient dans son essai *La présentation de soi : ethos et identité verbale* que

[s]e pencher sur le discours permet de voir comment la subjectivité et l'identité se forment dans l'usage de la langue – comment le sujet advient en disant “je”, et comment il se donne une identité à travers l'image qu'il construit de sa personne à la fois dans son énonciation (les modalités de son dire) et ses énoncés (ce qu'il dit de lui) (AMOSSY, 2010, p. 211).

L'intérêt de se concentrer sur la narration autodiégétique²³⁸ réside donc dans le fait que cette narration donne accès presque uniquement à la pensée des narratrices : celles-ci deviennent le filtre à travers lequel sont perçus les événements. L'on peut alors apprécier la façon dont sont intégrées les normes (également les clichés et les stéréotypes), comment elles sont réinterprétées et resignifiées. De plus, une constante, dans les romans retenus, est que l'écart entre le moment de l'action (les événements rapportés dans la diégèse) et celui de la narration (l'acte narratif) est minime ou donne l'illusion de l'être. Les récits semblent mettre en scène une pensée « à vif ». En effet, ces récits ne se posent pas comme des rétrospectives adultes sur l'adolescence, le ton n'y est ni nostalgique, ni pédagogique, ni informationnel ; il est plutôt spontané et direct. Leur narration, quasi-simultanée²³⁹, permet à ces filles de s'affranchir de certaines conventions sociales ou stéréotypes genrés et même des

²³⁸ « Le sujet de la création [pose] la question [...] de la subversion des représentations » (FRAISSE, 2005, p. 16).

²³⁹ Nous utilisons le terme « quasi-simultanée », car les trois romans présentent une narration donnant l'illusion que la réflexion est en construction. Dans *Figure III*, Genette distingue quatre types de narration. La narration *ultérieure*, *antérieure*, *simultanée* et *intercalée* (GENETTE, 1972, p. 231). Dans *La déesse des mouches à feu* et *Panik*, les narratrices racontent des événements passés (narration *ultérieure*), cependant le contexte d'énonciation n'est pas précisé. La langue utilisée par les narratrices et les réflexions parfois immatures sur les événements laissent croire à une proximité entre le temps de l'histoire et la narration (narration *intercalée*) donnant parfois l'illusion que les choses se passent au moment où elles sont racontées (narration *simultanée*). Dans le cas de *Et au pire on se mariera*, Aïcha raconte au moment présent (narration *simultanée*) les événements qui se sont produits dans la dernière année (narration *antérieure*). Dans les trois cas, cette *impression de simultanéité* s'accorde avec la subjectivité en construction des protagonistes.

règles linguistiques puisque leurs récits adoptent davantage la spontanéité de l'oralité que la distance que suppose l'écrit : il s'agit d'une façon d'assister à la naissance d'une « conscience critique » menant à l'agentivité (CARDINAL, 2000, p. 33). Cette posture narrative s'accorde parfaitement avec les narratrices de notre corpus qui abordent le monde selon leur propre perspective et tentent d'exercer leur libre arbitre.

2.1.2 L'empreinte adolescente

Leur parole devient également un objet d'analyse primordial pour étudier leur agentivité. En effet, rappelons que pour Havercroft, « le langage occupe une place capitale dans le fonctionnement de l'agentivité, étant donné sa place déterminante dans la transmission de l'idéologie et son rôle capital dans la construction de toute subjectivité » (HAVERCROFT, 1999, p. 95). Dans les romans du corpus, une « empreinte adolescente » (DERREZ, 2010, p. 12) marque l'expression des narratrices, ne serait-ce que par la langue utilisée qui s'écarte de la norme linguistique. Faite de répétitions, d'images parfois puériles, de vocabulaire vulgaire, d'injures, de mots flous et d'entorses à la grammaire, la langue ainsi

maltraitée devient un moyen de se positionner contre la norme (BUTLER, 2005, p. 41), un véritable moyen d'exprimer sa *rupture* avec l'image des filles « bien », polies et fragiles²⁴⁰. Plus encore, pour Catherine (DMF), Aïcha (EPOM) et Dorothée (PK), la langue devient un espace créatif ou un lieu d'aliénation²⁴¹, une façon de choquer, de toucher, de manipuler, etc. :

Une énonciation peut tirer sa force précisément de la rupture qu'elle accomplit avec le contexte. [...] Le langage prend une signification non ordinaire afin justement de contester ce qui est sédimenté dans le langage ordinaire. (BUTLER, 2004, p. 226)

La parole de Catherine, d'Aïcha et de Dorothée, pourtant singulière chacune, surprend et devient un outil pour exprimer leurs désirs, leurs inconforts et leurs insatisfactions. Ainsi, il est indéniable que les trois narratrices s'affirment. Chacune à leur manière, Catherine, Aïcha et Dorothée mènent le récit et imposent leur filtre sur ce qu'elles racontent.

²⁴⁰ Dans leur ouvrage « Beyond Bad Girls », les autrices Chesnay-Lind et Irwin traitent de la construction de la « bad girl » (mauvaise fille) et plus précisément de la « mean girl » (méchante fille) qui intéresse particulièrement les médias du début du millénaire. Cette image a été popularisée, selon les autrices, par des ouvrages populaires comme *Queen Bees and Wannabes* de Rosalind Wiseman. Chesnay-Lind et Irwin dénoncent cette diabolisation des filles qui s'écartent du « droit chemin », c'est-à-dire du chemin de la « passivité » (CHESNEY-LIND & IRWIN, 2008, p. 14). Il est suggéré à ces filles d'être gentilles avec les autres : « In the essence, this is a clumsy repackaging of the feminine script Brown has labeled "the tyranny of nice and kind" [...] » (CHESNEY-LIND & IRWIN, 2008, p. 8).

²⁴¹ Le rapport à la langue participe à la construction de l'image et au rapport au monde mis en place puisque « toute prise de parole est cooptation; elle est, dans sa fabrication même, tissée d'implicites référentiels [...] » (AVENTIN, 2021, p. 46).

2.1.3 Réénonciation critique

Cependant, bien que ce soit leur voix qui soit principalement « entendue », d'autres discours traversent les romans. En effet, les narratrices paraphrasent fréquemment les paroles des autres personnages, leur laissent parfois la place dans les dialogues ou citent des œuvres qui les fascinent et dans lesquelles elles se reconnaissent (ou aimeraient se reconnaître). Il n'est pas rare que ce soit par ces discours autres que soient introduits et réitérés des croyances et des préjugés en accord avec les normes, notamment celles liées au genre, « qui prescrivent les comportements "acceptables" » (LANG, 2011, p. 189) que devraient adopter les filles et les garçons. La manière dont elles rapportent et traduisent ces idées reçues révèle une grande part d'aliénation et cela pourrait faire douter de leur agentivité. En effet, Barbara Havercroft soulignait, comme mentionné dans le chapitre précédent, qu'il est possible de dire « je » sans bouleverser quoi que ce soit. En rapportant les discours stéréotypés – de façon directe²⁴² ou indirecte –, les narratrices perpétuent ces idées en les adoptant, semble-t-il. Dans ces moments précis, elles apparaissent

²⁴² Genette, cité par Dorrit Cohn, suggère que le narrateur « est l'émetteur physique du récit et son responsable à tous les niveaux » sauf lorsqu'il rapporte les discours d'autres personnages. Il restreint alors son rôle « à n'être plus que celui d'un simple locuteur ou émetteur physique [...] » (COHN, 1981, pp. 34-36).

comme inconscientes des oppressions qui les concernent et elles illustrent ce qu'affirme Driscoll, à savoir que les filles sont jugées comme particulièrement influencées (déterminées) par les discours dominants.

Nous postulons que, paradoxalement, lorsqu'elles rapportent ces discours autres (conseils, mises en garde, reproches), leur agentivité peut se manifester dans la manière dont elles le font²⁴³, dans le choix de ce qu'elles décident de transmettre, ce qu'elles en font ou en disent. En effet, bien que leur regard sur leurs actions et réflexions manque de recul et que les clichés qui traversent leurs œuvres sont parfois grossiers et tenaces, les narratrices du corpus résistent, par moment, à ce qui leur est servi comme des vérités. Même si cette résistance est parfois timide²⁴⁴, cette façon de faire peut être considérée comme une forme ou une tentative de « rénonciation critique », une stratégie discursive avancée par Barbara Havercroft qui consiste en la répétition de « clichés patriarcaux et de mythes sociaux » dans le but de les « dénoncer » et de les « dépasser ». Et elle précise que, selon le texte de France

²⁴³ Par ailleurs, chacune des narratrices intègre ces discours bien différemment. Il s'agit d'une constante (toutes le font), mais aussi d'une marque de singularité.

²⁴⁴ Dans le chapitre précédent, il a été souligné l'importance de tenir compte des degrés de résistance au courant dominant et des formes diverses qu'elle pouvait prendre.

Théorêt, « ce dernier geste [...] s'avère long et éprouvant » (HAVERCROFT, 1999, p. 99). Compte tenu des écueils²⁴⁵ rencontrés par les filles pour faire reconnaître ne serait-ce que leur subjectivité, il est clair que pour nos jeunes narratrices, la « marche²⁴⁶ » est haute pour en arriver à « ce dernier geste ». Pourtant il est notable qu'elles arrivent à remettre en doute certaines des assertions qui traversent les romans (notamment les prescriptions adultes) et qu'elles comprennent et intègrent les normes *autrement* que sous la forme dans laquelle elles leur sont proposées, déployant ainsi une forme d'agentivité. Par ailleurs, en entrant en dialogue, le sujet devient « une instance agissante. Il l'est à la fois dans le sens où il accomplit un acte de parole, et dans celui où il exerce sa volonté, fût-elle conditionnée et traversée par la *doxa* de l'époque » (AMOSSY, 2010, p. 107).

Dans les prochaines pages, il sera explicité comment chacune des narratrices s'approprie la parole pour se mettre en scène, se positionner sur le monde

²⁴⁵ Abordés au premier chapitre.

²⁴⁶ Havercroft souligne que chez Théorêt, le dépassement de ces clichés et mythes est « souvent figuré comme une “marche” » (HAVERCROFT, 1999, p. 99), une façon métaphorique de traiter d'une étape à franchir qui demande un certain effort.

et le questionner. L'agentivité qu'elles manifestent dans l'énonciation se révèle bien différente, tant dans les motifs, les stratégies employées que dans sa puissance.

2.2 CATHERINE : L'AGENTIVITÉ REBELLE

La déesse des mouches à feu de Geneviève Pettersen présente une poétique tout à fait particulière. Le langage cru de Catherine, la narratrice, sa façon réaliste d'aborder les thèmes et son absence d'autocritique semblent faire de *La déesse des mouches à feu* un texte célébrant la voix rebelle (ce roman est d'ailleurs dédié « aux petites crisses »). Catherine, c'est cette fille rebelle telle que la définit la « *culture riot grrrl* » : « C'est n'importe quelle fille qui fait sciemment quelque chose de travers, qui lutte comme elle peut contre le courant dominant [...]. » (LABRY, 2016, p. 83) Et c'est ainsi que se met en place son agentivité *Grrrl*. Celle qui s'autoproclame la « déesse des mouches à feu » rappelle par ailleurs « that girl » de la chanson du groupe Bikini Kill, « Rebel Girl²⁴⁷ », dans laquelle on y « glorifie la meuf qui n'entre pas dans les rangs » (LABRY, 2016, p. 83) :

That girl thinks she's the queen of the neighborhood
She's got the hottest trike in town

²⁴⁷ Avant dernière chanson de l'album *Yeah Yeah Yeah Yeah* sorti en 1993.

That girl, she holds her head up so high
I think I wanna be her best friend, yeah

Rebel girl, rebel girl
Rebel girl you are the queen of my world
Rebel girl, rebel girl
I think I wanna take you home
I wanna try on your clothes, uh

[...]

That girl thinks she's the queen of the neighborhood
I got news for you, she is!
They say she's a slut, but I know
She is my best friend, yeah. (Bikini Kill, 1993)²⁴⁸ (c'est nous qui soulignons)

Catherine cadre bien avec cette définition qui décrit la fille rebelle comme ayant confiance en elle-même et en ses capacités, bien qu'elle puisse déranger son entourage. La rébellion de la narratrice est personnelle, impulsive et sans motif autre que de briller encore plus fort, mais ce faisant, elle incarne un modèle de filles qui bouscule par l'indifférence, la condescendance et la vulgarité de son discours, qui n'est pas s'en rappeler l'esthétique « *punk-trash*²⁴⁹ ».

²⁴⁸ « Rebel gril » « deviendra l'un des hymnes non officiels de la nation internationale volontairement non proclamée des grrrls » (LABRY, 2016, p. 81).

²⁴⁹ Évoquée au chapitre 1, rappelons que l'« esthétique punk trash » a pour but de provoquer et de choquer par la forme.

2.2.1 Un modèle fêlé : la construction d'une image rebelle

L'histoire de *La déesse des mouches* à feu débute au cours de l'été 1995 et se termine avec le « déluge du Saguenay » de juillet 1996. À cette époque, Catherine a quatorze ans :

Ça s'est passé le 18 juillet 1995. Je m'en rappelle parce que c'était le jour de ma fête. Le 18 juillet, mon père a sacré le Grand Cherokee de ma mère dans un arbre au bout de l'entrée chez nous. [...] Il était à peu près six heures du soir quand mon père a foncé dans l'arbre préféré de ma mère. C'était un espèce de chêne centenaire. Je suis pas certaine de la race de l'arbre parce que ma mère connaissait rien là-dedans. (DMF, p.9-10)

Visiblement – d'après le vocabulaire approximatif utilisé (« race de l'arbre » au lieu de « variété » ou « espèce ») et la référence à l'autorité maternelle pour justifier l'emploi du mot « chêne » – Catherine est encore jeune au moment où elle raconte cette histoire. Le décalage entre le temps de la narration et le temps de la diégèse semble minime, Catherine relate les événements sans apparence d'autoréflexion ni d'autocritique (le moment de l'énonciation et le contexte ne sont pas précisés). Elle détaille ainsi des souvenirs et des événements qui dépeignent une vie familiale problématique, mais n'a pas le recul nécessaire pour « revisiter » ceux-ci et les déplorer (alcoolisme, négligence, violence). Jamais elle ne se positionne, ni ne se justifie par rapport aux pensées qui lui viennent ou à la langue qu'elle utilise. S'adressant à elle-même, la narratrice n'explique rien, ni les images, ni les références

culturelles même si quelques indices peuvent se glisser dans le discours pour éclaircir des zones plus obscures²⁵⁰. Il n'y a aucune traduction des néologismes²⁵¹ ou quasi rien sur le plan typographique qui permette de les cerner²⁵². Catherine, qui ne se soucie pas de voir son langage devenir un obstacle à une hypothétique compréhension extérieure ni que ses opinions puissent choquer ou troubler, incarne ainsi l'indifférence²⁵³. Elle ne raconte ni pour défendre des idées, ni pour charmer son auditoire, et cette attitude est tout à fait en accord avec cette image de personnage rebelle qu'elle se construit tout au long du récit, image en opposition totale avec celle de la victime ou de l'adolescente fragile qui est généralement accolée aux filles. Paradoxalement, elle se présente également comme fortement influencée par les injonctions sociales comme l'importance accordée à l'apparence et à la séduction, mais sans en constater la contradiction. C'est que le discours de Catherine concourt à la positionner au-dessus de tout.

²⁵⁰ Alors qu'elle utilise pour la première fois le mot « pouilleux » (DMF, p. 28), elle précise ceci : « C'était des genres de B.S. à pinch pis à pad qui venaient de Falardeau en char pour se tirer un rang ». Est-ce vraiment plus clair ? À moins d'être un résident du Saguenay-Lac-St-Jean, ces précisions restent nébuleuses.

²⁵¹ Il en sera question plus en détails au point 2.2.4, *Une langue créative, vulgaire et provocante* [...].

²⁵² Quelques mots comme « *gorgeous* » (DMF, p. 25) ou « *this pis that* » (DMF, p. 44) sont en italique pour indiquer qu'ils sont prononcés par des anglophones ou avec un accent anglophone.

²⁵³ En effet, « [l]a langue adolescente n'est pas "corrigée" par une narratrice ayant vieilli » et « le roman n'est pas l'espace pour penser la langue, mais où la faire résonner » (MELANÇON, 2016, p. 110).

L'image que Catherine met en place, et ce, dès le début du roman, n'est pas celle d'une fille « bien » et l'incarner n'est pas une préoccupation pour elle. Cela évoque Virginie Despentes qui se dresse, dans son essai *King Kong théorie*, contre cette image et surtout contre les gens qui s'imaginent que « les filles naissent dans des sortes de roses virtuelles et qu'elles devraient devenir des créatures douces et paisible » (DESPENTES, 2006, p. 129). Elle ironise en affirmant que la « qualité première [des femmes] reste d'être agréables » (DESPENTES, 2006, p. 123) et que cela leur demande d'effacer chez elles « tout ce qui relève du domaine de la puissance » comme parler et rire fort ou s'exprimer avec autorité. La féminité se résume, pour l'autrice, à être « complexée », « effacée ». Il s'agit de « [b]ien écouter. Ne pas trop briller intellectuellement²⁵⁴ » (DESPENTES, 2006, pp. 128-129).

Bien que Catherine ne soit pas aussi réfléchie par rapport à l'image qu'elle brise, tout ce qu'elle raconte participe à le faire. Elle se décrit d'abord comme

²⁵⁴ Despentes, elle-même, affirme, dans cet essai, n'être jamais parvenue à se conformer (malgré certaines tentatives) et remercie Courtney Love et le milieu punk qui lui ont permis de l'accepter : « Si je ne venais pas du punk-rock, j'aurais honte de ce que je suis. Pas foutue de convenir à ce point-là. Mais je viens du punk rock et je suis fière de ne pas très bien y arriver » (DESPENTES, 2006, p. 131).

paresseuse, du moins c'est ainsi qu'elle dit que son père la perçoit : « J'étais pas tellement vaillante. Mon père disait que j'étais vache comme un âne » (*DMF*, p. 10). Elle n'a pas du tout l'intention de changer, puisque c'est ce qui lui permet d'échapper aux tâches demandées :

Il ramassait dix sacs [de feuilles] pendant que j'en ramassais un. Il finissait par s'en rendre compte pis il me disait de scamer pis d'aller jouer au Nintendo. Cet été-là, j'ai passé pas mal toutes mes journées à essayer de délivrer la princesse du château de Bowser. (*DMF*, p. 10)

Elle n'a pas froid aux yeux et méprise ceux et celles qui n'osent pas : « Sarah, ça la stressait d'aller là [derrière le centre d'achats], elle était un peu tapette [...] » (*DMF*, p. 28). Elle manifeste également un désir de s'affirmer par la violence (« [...] ça faisait longtemps que moi pis Véro on avait le goût de crisser une volée à des petites vaches en gilet bedaine » [*DMF*, p. 29]) et se présente comme insensible, ce qui peut être constaté par ses réactions à la surdose de Mélanie (*DMF*, p. 137-138) ou lorsque son amoureux la trompe, comme en témoigne la formulation « je m'en crissais » (*DMF*, p. 115 et p. 132) utilisée à ce propos à deux reprises. Dans ce cas-ci, il serait plutôt attendu qu'elle en soit atterrée en raison de l'importance que les filles accordent supposément à l'amour²⁵⁵. Elle tait également les compliments qui lui viennent à

²⁵⁵ Dans sa thèse, Marie Fradette soulève l'omniprésence de cette pensée : « Le rêve du grand amour, le besoin de connaître ce sentiment, la hâte du premier baiser, voilà qui reste profondément ancré au cœur des préoccupations des adolescentes. Les attentes amoureuses que ressentent les filles demeurent, encore en 2005, romantiques et idéalisées » (FRADETTE, 2006, p. 156).

l'esprit. Parfois afin de conserver le contrôle sur les situations, comme lorsque sa mère lui offre des cadeaux : « Elle était cute, *mais je lui ai pas dit* » (DMF, p. 94) ou « [j]e les trouvais belles [...]. *Mais je l'ai pas dit* à ma mère. Elle aurait été ben trop contente pis elle s'en serait resservie contre moi plus tard » (DMF, p. 105) (c'est nous qui soulignons). Parfois, par simple désintérêt : « Je me rappelle que j'avais voulu lui faire un compliment pour la remercier [la blonde de son père] *mais que j'avais comme choké* au milieu de ma phrase » (DMF, p. 109) (c'est nous qui soulignons). Les passages soulignés marquent la rectification de ses intentions premières, elle ne s'abandonnera pas à la gentillesse.

Malgré l'image rebelle qu'elle se construit, en contraste avec la représentation traditionnelle des filles, Catherine souhaite avant tout plaire et susciter le désir chez l'autre²⁵⁶. Ainsi, elle est fortement influencée par la culture commerciale qui « soutient le patriarcat et la soumission des femmes au pouvoir des hommes en mettant l'accent sur l'apparence physique et la désirabilité » (LANG, 2011, p. 193). L'image qu'elle souhaite projeter est d'ailleurs construite à partir de la

²⁵⁶ Alors que « pour Despentès, la punk est une incarnation corporelle, un manifeste vivant, de cette irrévérence qui ne se joue jamais dans un désir de plaire ou de respecter la place qu'on lui assigne » (MIHELAKIS, 2017, p. 168).

publicité (Chantelle, Senza, etc.), des films pornographiques de son père²⁵⁷, de ses modèles Mia Wallace (l'épouse d'un caïd de la drogue incarnée par Uma Thurman dans le film *Pulp fiction* de Quentin Tarantino) et Christiane F. (héroïne de l'autobiographie *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée*) ainsi que de la culture punk commerciale. Par exemple, son *look* idéal est imaginé à partir de cette esthétique²⁵⁸ :

Je voulais des Docs huit trous avec des bas aux genoux rayés comme les filles dans les vidéoclips de NOFX. Je les porterais avec des petites jupes carreautes attachées avec une épingle à couche géante pis un t-shirt fille de No Use For A Name. Je voulais un coton ouaté de Face to Face, aussi. (DMF, p. 45)

Catherine est superficielle et accorde une grande importance à son apparence. Entre autres exemples, elle détaille constamment ce qu'elle porte, ou souhaiterait porter, et ce dont elle a l'air (DMF, pp. 15, 42, 47, 48, 69, 89, 93, 95, 142, 159 et 162). Elle se montre critique envers l'apparence des autres (DMF, p. 28, 30, 51, 83, 84, 109, 134 et 147) ou juge de leur valeur selon leur beauté ou leur *look* (DMF, p. 51, 52 et 68). Bref, l'image que se construit Catherine n'est pas exempte de contradictions ; le modèle n'est pas traditionnel (par exemple elle se bat, riposte, parle mal et se drogue), mais

²⁵⁷ Cet aspect sera abordé plus en détails au chapitre suivant.

²⁵⁸ Notons qu'à la base, l'esthétique punk se compose de beaucoup d'éléments vestimentaires qui sont empruntés au milieu de la prostitution (JULIEN, 2010, pp. 22-25).

tout de même influencé par des normes qui confèrent à la fille le statut d'« objet » du désir (l'importance de l'apparence).

2.2.2 Une logique de « petite crise »

D'autres stratégies narratives, différentes de celles qu'elle utilise pour se dépeindre, se remarquent dans le discours de Catherine et participent à la construction de cette image rebelle et de sa logique particulière : la digression, l'exagération et la contradiction, par exemple.

2.2.2.1 *La digression*

L'indifférence de Catherine s'incarne notamment par les digressions qui parsèment son récit. Au début du roman, elle raconte une altercation entre son père et sa mère. Le récit commence violemment : « Ma mère a sauté sur mon père. Pendant qu'ils se battaient, elle lui a graffigné l'intérieur de l'avant-bras en le traitant de trou de cul. Elle avait les ongles longs comme dans les magazines » (*DMF*, p.12-13). À partir de ce moment, il y a digression pendant tout un paragraphe à propos

de l'esthéticienne de sa mère, des manucures européennes et du magasinage d'un lit d'eau chez Gagnon Frères, un commerce situé sur la rue principale. Puis, le récit reprend, plus violent et désolant encore :

Quand il a fini par maîtriser ma mère, mon père avait la chemise déchirée, un œil au beurre noir pis l'avant-bras qui saignait, comme s'il s'était battu avec un carcajou. Mon père était habitué aux crises à ma mère. [...] C'était toujours pareil : ma mère sautait sur mon père, il la laissait s'énerver pis fesser un peu, pis il l'accotait dans un mur pour l'arrêter. Là, elle devenait encore plus folle. Elle lui crachait souvent dans les yeux pis elle le traitait de noms. (DMF, p. 13)

Lorsque la mère se calme, le père somme sa fille d'aller lui porter un verre d'eau tout en prenant garde à la fureur maternelle. Catherine précise ceci : « Mais moi j'avais pas peur de ma mère [...] » (DMF, p. 14). Son récit des coups et blessures que ses parents se sont infligés perdure et cela contribue à montrer la narratrice comme forte et difficile à impressionner. Les digressions dans le discours de l'adolescente sont fréquentes et renforcent l'image d'indifférence de cette narratrice. Ses préoccupations sont ailleurs. Peu touchée par sa situation familiale problématique, elle préfère se concentrer sur ses objectifs qui, eux, contrairement à son image de *Grrrl*, sont en parfait accord avec le portrait standardisé des filles : aller au centre commercial, être « sexy », devenir populaire, etc.

2.2.2.2 L'exagération

Le discours de Catherine est également truffé d'exagérations qui laissent perplexe et font douter de la fiabilité du discours²⁵⁹:

Ce vendredi-là, ça a dégénéré *comme jamais*. On s'est ramassés *au moins six cents* en arrière du centre d'achats pour se battre. [...] Ça a été *la plus grosse bataille* de skateux contre pouilleux *de tous les temps*. [...] Il devait y avoir *vingt chars* [de police] plus un panier à salade pis *trois* ambulances, mais il était *déjà trop tard* pour nous disperser pis empêcher la bataille. (DMF, p. 28-30) (c'est nous qui soulignons)

Le nombre de personnes et de véhicules convoqué ainsi que les marqueurs d'intensité (« comme jamais », « tous les temps », « déjà trop tard ») font douter de la véracité ou de la justesse du propos. Ailleurs, et à plusieurs reprises, Catherine utilise le verbe « tuer » pour décrire la réaction de ses parents à l'une ou l'autre de ses frasques : « [...] je savais que mon père me tuerait si je me faisais pogner à voler dans un magasin » (DMF, p. 65). Son propos est également hyperbolique sur bien des sujets : « Ma mère avait jamais été célibataire plus que dix minutes depuis ses premières menstruations » (DMF, p. 65). Ces fabulations rappellent qu'elle tient les rênes de la narration, que c'est elle qui raconte. Ne s'adressant à personne en particulier (théoriquement elle s'adresse à elle-même), le « mensonge » ne sert pas

²⁵⁹ La fiabilité des narratrices sera traitée plus en profondeur avec le personnage d'Aïcha (EPOM).

ici à camoufler ou à manipuler, il devient créativité et expressivité. En effet, Aventin rappelle les « vertus performatives du mensonge » : « Parler, c'est jouer. Ça improvise du réel. " We can lie things into existence ", disait Kathleen Hanna [...] : on peut faire advenir des choses en les fabulant » (AVENTIN, 2021, p. 13). Catherine donne ainsi de la valeur à certaines choses ou événements (en les exagérant) et pimente son récit en rendant extraordinaires ou intenses des situations qui ne le sont pas, renforçant sa posture de « dure ». Sans filtre et bien peu soucieuse des conventions, elle est une « petite crise », « égoïste, injuste, superficielle, extrême et déstabilisante » (J. LAPOINTE, 2014, en ligne).

2.2.2.3 La contradiction

Catherine aborde des thèmes sensibles comme la mort, la sexualité, la pauvreté avec détachement, nonchalance, vulgarité, jugements ou paradoxes. Si les propos de la narratrice se contredisent parfois, dérangent souvent, c'est que ce récit présente un système de valeurs particulier selon une logique de « petite crise » qu'elle tient jusqu'à la fin du roman. Par exemple, alors que Mélanie est en train de

« passer out » (DMF, p. 136) et de changer de couleur à cause de la drogue, Catherine et Marie-Ève fomentent un plan pour l'amener incognito à l'hôpital :

On a *garroché* Mélanie sur le banc pis on est montés à l'urgence de l'Hôpital de Chicoutimi en paranoïant des chars de police partout. Dans l'auto, y avait "Always" qui jouait sur le tape à cassettes. Mélanie écoutait du Bon Jovi dans son char avant d'arriver chez Fred. *Ostie de conne pareil. On l'a laissée* en avant des portes de l'urgence pis on *s'est sauvés* avec le char. Après, on est allés *le domper* dans l'autogare [...]. On avait faim. Il devait être rendu neuf heures, avec cette *histoire d'overdose là*. [...] on est allés au Monsieur Hotdog. J'ai commandé une poutine barbecue, Marie-Ève a pris une guedille aux œufs pis Fred s'est enfilé trois hot-dogs vapeur. *Je le trouvais porc, dans les circonstances*. [...] en fin de compte elle est restée trois jours aux soins intensifs. [...] Sûrement qu'on l'avait obligée à rencontrer le psychiatre de l'hôpital, aussi. Ça avait dû être *un moment magique*. (DMF, p. 137-138) (c'est nous qui soulignons)

Dans l'extrait précédent, le vocabulaire souligné connote le manque de délicatesse et d'empathie à l'endroit de la jeune fille inconsciente, que Catherine insulte au passage. Alors qu'elle banalise la surdose de Mélanie et qu'elle raconte de manière expéditive la façon de se débarrasser d'elle, en revanche, elle juge que leur commande au restaurant a le mérite d'être détaillée. Catherine se permet alors de critiquer Fred, prise de conscience qui arrive bien tard. Elle maîtrise l'art de s'attarder sur des choses insignifiantes dans des situations pourtant tragiques.

2.2.3 La condescendance comme arme critique

Catherine adopte également une posture condescendante par rapport au monde qui l'entoure²⁶⁰, façon pour elle de poser un regard critique sur lui et d'avoir le dessus. Elle s'autoproclame notamment « la reine de toute » et la « déesse des mouches à feu » (*DMF*, p. 97), désignation éponyme du roman, rappelant cette supériorité qu'elle s'octroie. À ce propos, Catherine rapporte à plusieurs reprises des situations où elle a échappé aux conséquences, se sortant constamment des situations délicates. Ces exemples semblent justifier le bien-fondé de la posture qu'elle se donne. Ainsi, les policiers n'avisent personne lorsqu'ils découvrent des sachets de mescaline dans sa sacoche (*DMF*, p. 56), l'infirmière qui lui fait un lavement à l'hôpital n'appelle pas sa mère (*DMF*, p. 80), cette dernière ne dit rien à son père pour la drogue (*DMF*, p. 128), le directeur n'appelle pas ses parents ni ne l'envoie en retenue lorsqu'elle insulte un enseignant (*DMF*, p. 156), etc. En fait, dans le monde de Catherine, les adultes sont inconséquents, stupides et naïfs. Catherine est plus maligne qu'eux et le rappelle tout au long du roman. Pour la narratrice, sa mère est « plus stupide qu'un chien » (*DMF*, p. 11), alors qu'elle-même excelle à l'école. Par ailleurs, celle-ci tente d'en apprendre plus sur sa fille « dans les trois

²⁶⁰ C'est une posture qu'adoptent également Aïcha (*EPOM*) et Dorothée (*PK*).

cents livres sur l'éducation des adolescents qu'elle lisait, le soir, quand [Catherine] étai[t] au centre d'achats²⁶¹ » (DMF, p. 63). Cette phrase souligne l'absurde de la démarche, alors que la mère lit des ouvrages qui traitent de « temps de qualité » (DMF, p. 63) alors qu'elles sont toutes deux occupées dans des activités différentes (voire opposées)²⁶². À l'école, Catherine a aussi l'occasion de prouver sa supériorité alors que le directeur se montre inquiet pour elle :

Il m'a demandé sur un ton déçu ce qui ne marchait pas avec moi, ces temps-ci. Il savait que mes parents s'étaient séparés, mais c'était pas une raison pour virer délinquante pis gâcher mon avenir. J'avais changé depuis le début de l'année. [...] En plus, mes notes avaient baissé. Il savait pas si je passerais mon année, amanchée de même. J'ai levé les yeux au ciel. Je lui ai dit de lire mon dossier. Il a ouvert la chemise beige devant lui pis il a fait la face que je savais qu'il ferait en voyant mes notes. J'avais les meilleures notes de mon niveau, peut-être même de toute l'école. *Quatre-vingt-dix-sept de moyenne*. [...] J'avais pas de misère pantoute. Genre que j'avais des chances de gagner la *Médaille du Gouverneur général* si je continuais de même. (DMF, p. 157) (c'est nous qui soulignons)

Dans ce passage, elle souligne le manque de professionnalisme du directeur (il n'a pas lu le dossier, ne connaît pas l'une de ses meilleures élèves, etc.) et se montre en contrôle de la situation. Elle le laisse faire son *laisus*, consciente que la bataille est déjà

²⁶¹ Catherine fait ici allusion au livre des sœurs Dolto dont il était question au chapitre 1 : « Le dernier qu'elle avait acheté, c'était *Paroles pour adolescent ou Le complexe du homard*. Ça parlait d'enfants ingrats qui se font une carapace. Je me rappelle que je trouvais que de me comparer à un homard, c'était la chose la plus débile dans l'univers » (DMF, p. 63-64). Encore une fois, l'exagération s'invite et cela a pour effet de ridiculiser à la fois la mère et le monde des adultes.

²⁶² Une situation similaire se produit alors le père décide de donner l'argent de la pension alimentaire directement à Catherine, convaincu par son psychologue qui « avait lu une étude américaine sur les enfants du divorce » (DMF, p. 147).

gagnée, comme le montrent les nombreuses références à propos de ses notes extraordinaires qu'elle lui réserve. Catherine est intouchable et elle le sait. Elle répète d'ailleurs ce stratagème dans une scène analogue lorsqu'elle rencontre un policier censé lui faire peur par rapport à la drogue et à ses fréquentations :

J'ai regardé Martial drette dans les yeux pis je lui ai dit que lui, il avait bien viré même si c'était le plus gros vendeur d'acide à Chicoutimi dans les années soixante-dix. [...] Martial Bédard m'a répondu que c'était des menteries, cette rumeur-là. Mais je savais qu'il s'était mis à paniquer parce qu'il a remballé ses photos pis s'est levé pour partir. J'étais certaine qu'il dirait à ma mère qu'on s'était compris. (*DMF*, p. 190) (c'est nous qui soulignons)

Encore une fois, le lexique relatif à la conviction installe Catherine dans une position de contrôle. Plus fine que les adultes, Catherine s'en sort toujours. Du moins, c'est ainsi qu'elle raconte l'histoire. L'espace narratif lui appartient.

2.2.4 Une langue créative, vulgaire et provocante : « Use language as a weapon²⁶³ »

La parole de Catherine, qui trahit ses influences et aussi sa singularité²⁶⁴, est en *rupture* avec les normes linguistiques, mais également avec celles liées au genre féminin puisqu'elle est vulgaire. La manière dont s'exprime la narratrice, par le biais des entorses à la langue, rappelle ce que la linguiste Tagliamonte propose : « ["Teen talk"] is about the way teenagers talk. It is not about the way adults think teenagers should talk. It is about the way they do talk ». (TAGLIAMONTE, 2016, p. 1) Catherine s'approprie l'espace narratif en s'exprimant sans filtre (ou plutôt avec un filtre rebelle²⁶⁵) et sans complexe. Puisque, selon le linguiste Benveniste, « une langue sans expression de la personne ne se conçoit pas » (BENVENISTE, 1966, p. 261), il est possible d'affirmer que la façon crue dont Catherine rend compte de sa réalité participe à la construction de son image rebelle et indifférente qui s'oppose à

²⁶³ « La langue – inventer les mots qui nous manquent, détourner les mots qui nous marquent – est un outil insurrectionnel. *Use language as a weapon* [slogan keupon et mantra féministe] ». (AVENTIN, 2021, p. 15)

²⁶⁴ La langue de Catherine peut être qualifiée de vernaculaire, dans le sens du « "parler" qui sert couramment au discours familier intime » (L'ABBÉ, 2006, p. 2) tel que le définit Fannie L'Abbé dans son étude sur le lexique appartenant au vernaculaire de jeunes Montréalais de 17 à 25 ans.

²⁶⁵ Catherine pose sur le monde qui l'entoure un regard de fille rebelle : elle dit ce qu'elle pense, provoque, etc. Sa subjectivité porte les marques de cette posture.

celle de la fille traditionnelle. Bien qu'aucun enjeu linguistique ne soit identifié ou soulevé par la narratrice, la parole qu'elle emploie pour raconter s'inscrit dans un rapport à la liberté et à la résistance. Sa parole semble jaillir sans entraves et elle ne se soucie pas de la discipliner. Rappelons que Catherine excelle à l'école, il est donc permis de poser l'hypothèse qu'elle maîtrise son français écrit et que l'oralisation de sa pensée crée une distance consciente avec les normes et les règles linguistiques. La parole qu'elle utilise est révélatrice du système de valeur de l'adolescente.

2.2.4.1 L'oralisation du discours

D'emblée, le discours de la narratrice porte la marque constante de l'oralité : il est constitué d'une syntaxe particulière, de québécismes, d'archaïsmes, d'anglicismes et de néologismes. Si la syntaxe de Catherine trahit parfois sa jeunesse, notamment ses limites, elle apporte également une dimension drolatique à l'expression de l'adolescente. Par exemple, lorsqu'elle évoque la séparation de ses parents elle dit : « Ma mère avait déjà commencé à chercher un appartement quand elle m'a dit qu'on divorçait [...] » (DMF, p. 21) (c'est nous qui soulignons). Plus loin, elle affirme qu'elle « restait dans le nouveau développement *avec pas d'arbre* » (DMF,

p. 23) et ailleurs que « c'était clair qu'[elle] pouvai[t] *pas pas y aller* » (DMF, p. 29) (c'est nous qui soulignons). Plusieurs « pis » servent de conjonction de coordination (« moi, Véronique pis Sarah Duperré » [DMF, p. 27]), des « ben » remplace le mot « bien » (« Elle était toujours ben pas pour aller rester dans un deux et demie pour leur faire plaisir » [DMF, p. 23]). Le texte regorge de québécoismes (« sacrer » (*jeter*), « crosseur » (*profiteur qui essaie de tirer profit de tout*), « magasiner » (*faire des emplettes, courir les magasins*), « bête » (*désagréable, méchant*)) d'archaïsmes (« gravelle » (*gravier*), « vache » (*individu avachi, lâche*), « char » (*automobile*)) et d'anglicismes (« scamer » (*ficher le camp*), « beam » (*poutres*), « canceler » (*annuler, révoquer une vente*), « curve » (*courbe*), « party » (*petite fête*), « napkin » (*serviette de table*)). Plusieurs termes sont inventés ou « utilisés essentiellement au Saguenay–Lac-Saint-Jean et dans l'est du Québec » (J. LAPOINTE, 2014, en ligne). On retrouve dans le récit des verbes comme *astucer* (*comprendre quelque chose, avoir une bonne idée*), *se donner* (*se masturber*), *pleutasser* (*se dit d'une pluie qui tombe en bruine*), *ressoudre* (*arriver quelque part de façon impromptue*), des noms comme *capeux* (*surveillant, agent de sécurité*), *Garwa* (*femme, jeune fille qui manque d'élégance*), *ouessé* (*gens qui consomment du PCP*) et des adjectifs tels *malécoeurs* (*dédaigneux*) ou *quotient* (*intelligent, doué*) (LAPOINTE, 2014, en ligne). Il ne faut pas non plus s'étonner de rencontrer au détour des pages des jurons sous plusieurs formes, servant parfois de

qualificatifs (« l'ostie de baveux »), de verbes (« crisser son camp »), d'adverbes (« crissement écoeuré ») et même de substantifs (« av[oir] l'air en tabarnac »).

En fait, cette langue rythmée et inventive rejoint les conclusions de plusieurs linguistes qui considèrent que « le langage des jeunes est très vivant et se renouvelle constamment » (L'ABBÉ, 2006, résumé) et que « l'adolescence s'avère propice à la création du langage et à l'apparition de néologismes permettant la variation et la transgression de certaines règles (Boyer, 1997) » (L'ABBÉ, 2006, p. 6). Les choix langagiers de Catherine apparaissent donc comme tout à fait justifiés, réalistes et cohérents par rapport au personnage. Et si le langage utilisé par Catherine pourrait être taxé d'incompréhensible pour des lecteurs hors Québec, voire hors Saguenay–Lac-Saint-Jean, c'est perdre de vue que le langage adolescent en général tant à « poser quelques problèmes de compréhension pour les non-initiés » (L'ABBÉ, 2006, p. 7) et que Catherine ne se soucie guère d'être comprise.

2.2.4.2 *Vulgarité et banalisation*

Certains mots exprimant les réalités liées à des sujets plus délicats comme la sexualité et la drogue bousculent les idées reçues à propos de l'adolescente et de ses premières fois. Par exemple, lorsque Catherine aborde la sexualité, c'est avec des mots comme « vadge », « fourré », « bandé », « crosser », « zigner », « cul », « baisé », « bite » répétés plus d'une fois tout au long du roman. Ce langage grossier donne une image moins innocente de l'adolescente et désacralise complètement la sexualité, principalement la perte de la virginité. Ici, ce sujet n'est pas abordé par euphémismes ou périphrases, mais de manière franche. Ainsi, sa façon vulgaire d'aborder la sexualité peut choquer. Un effet similaire se remarque lorsqu'il est question de la drogue ; vocabulaires et images en font un sujet banal, quoique central, intégré au discours de l'adolescente au même titre que ses sorties, ses relations familiales et l'école. De plus, la façon dont elle s'adresse aux autres témoigne de son insensibilité et de son indélicatesse. Les jurons et les vulgarités sont utilisés pour s'adresser aussi bien à ses parents (*DMF*, p. 40, 147, 158, 179, par exemple) qu'aux pairs qu'elle méprise (*DMF*, p. 77 et 86).

Cependant, lorsqu'elle tente d'exprimer ce qu'elle aime ou n'aime pas, surtout en ce qui a trait à l'intime, l'affirmation se fait de façon mitigée. Il s'agit parfois de paroles qu'elle prononce, par exemple lorsque Pascal lui demande si elle veut faire l'amour et qu'elle dit lui répondre ceci : « [...] j'ai dit que ça ne me dérangeait pas » (*DMF*, p. 49). Mais il s'agit surtout de réflexions qu'elle s'adresse en narration interne : « J'ai toujours un peu haï ça qu'on me joue dans la tête » (*DMF*, p. 77) ou « [e]lle m'a embrassée sur la bouche un peu. C'était pas dégueulasse » (*DMF*, p. 116). Litote et euphémisme illustrent donc un côté de Catherine moins vindicatif qui expose le balbutiement d'une prise de conscience et les difficultés pour l'adolescente d'assumer certaines envies.

Dans cette narration, aucune tentative donc pour idéaliser l'adolescente. Cette parole est punk, libérée et semble dire qu'on peut s'exprimer comme on veut à propos de ce que l'on veut. Elle ne le fait pas pour revendiquer, mais impose une image de filles qu'on ne veut pas nécessairement voir et entendre. Une fille peut être vulgaire, provocante et dérangeante. Sa langue décomplexée et inventive rappelle que l'on peut se jouer des codes et que la langue n'est pas figée.

2.2.5 Souligner les failles

Bien que la parole de Catherine la positionne résolument contre la bienséance et la maturité, il reste que dans *La déesse des mouches à feu*, la mentalité de la narratrice se construit principalement à partir des discours de sa famille et de ceux de ses amis. Ainsi, les « comportements acceptables » sont transmis par le biais de plusieurs préjugés, véhiculés notamment à propos de la conduite des filles, que Catherine a glanés au fil du temps et qu'elle rapporte ou intègre tout au long du roman. Cette partie s'intéresse à la manière dont Catherine reprend les discours ambiants et expose à la fois son aliénation et sa capacité à se les réapproprier.

2.2.5.1 Ajouter l'insulte à l'injure

Ce qui est le plus manifeste dans le récit de Catherine, c'est qu'elle évoque continuellement les discussions de ses parents, dévoilant leur relation tendue, les malaises qui les entourent et les dessous de leur vie bourgeoise, mais surtout leur système de pensées :

Mon père était en troisième crise. [...] En partant, il a crié à ma mère de prendre sa fille pis ses guenilles pis de crisser son camp. Il a dit que, si on était encore dans

la maison quand il reviendrait du bois, il lui tirerait une balle dans tête. Ma mère m'a dit qu'il parlait comme ça parce qu'il était fâché. Les hommes sont de même. Ils disent des affaires épouvantables pis ils regrettent après. C'est là qu'il faut en profiter pour leur demander ce qu'on veut, une grosse pension alimentaire, la maison pis la Corvette. (DMF, p. 22)

Le langage utilisé par Catherine dans ces moments-là et les idées qu'elle transmet viennent en partie d'eux. Quoiqu'elle les méprise ouvertement et s'y oppose plus souvent qu'autrement, elle reprend à plus d'une reprise leurs idées, leurs préjugés ou leurs conseils. Tout au long du roman, Catherine se permet donc diverses réflexions remplies de préjugés et de mépris. Par exemple, les gens bénéficiant de l'aide sociale, communément appelée le « bien-être social²⁶⁶ » au Québec, deviennent des références négatives dans son discours tout comme c'est le cas pour son père et sa mère²⁶⁷. Ainsi les jeunes de Falardeau, une petite municipalité au nord de Chicoutimi, sont traités de « BS à pinch » et les quartiers pauvres appelés « quartiers de BS²⁶⁸ ». Des termes méprisants pour parler des autochtones, surtout des filles,

²⁶⁶ Bien-être social. (n.d.). Usito. L'expression *bien-être social* est considérée comme un anglicisme. L'abréviation familière (et péjorative) *BS* est également critiquée. Elle s'utilise au Québec pour parler et de l'aide en question et des gens qui en bénéficient.

²⁶⁷ « Il a dit qu'on aurait jamais sa maison pis encore moins sa Corvette. On avait juste à prendre l'autobus comme les osties de BS qu'on était » (DMF, p. 23) ; « Chaque fois qu'on passait devant, ma mère soupirait pis elle se demandait ce qu'un bloc de même faisait dans le quartier des Hirondelles. C'était assez nouveau comme pratique, que la Ville installe des HLM dans des quartiers pas BS » (DMF, p. 33) ; « Elle avait lâché la teinture de pharmacie quand elle avait rencontré mon père. C'était juste le BS qui se mettait de la teinture en boîte dans tête. C'était hors de question que je me mette ça dans les cheveux » (DMF, p. 89).

²⁶⁸ « On s'est dit que le gaz, c'était une affaire de BS pis de Kawish pour de vrai » (DMF, p. 111).

sont utilisés comme « squaw » (*DMF*, p. 29) ou « kawish » (*DMF*, p. 13 et 111). Certains de ces termes se retrouvent également dans le discours de son père lorsqu'il justifie la violence de la mère : « Il disait que c'était parce qu'elle avait du sang kawish qu'elle tombait dans le blues à ce point-là [...] » (*DMF*, p. 13). Ses réflexions sont dures et peu nuancées, mais la plupart d'entre elles ont déjà été énoncées par ses parents. Lorsque Catherine répète ces idées, elle s'inscrit dans la continuité. Elle ne reformule pas, n'investit pas autrement ce qui lui est proposé. Ainsi, Catherine se présente comme conditionnée par les préjugés de son entourage.

Ce conditionnement est d'autant plus flagrant lorsqu'il est question des préjugés à propos des filles. Par exemple, elle dit que sa mère lui répète « que les sous-vêtements de couleur, c'[est] pour les guidounes, même si [elle-même] en avait plein » (*DMF*, p. 47) et son père, quant à lui, se prononce à propos de la pilule qu'il tient pour être une « cochonnerie de guidoune » (*DMF*, p. 63). Sa grand-mère, quant à elle, considère qu'être « hôtesse de l'air, c'est pour les putains » (*DMF*, p. 25). Selon la famille proche de Catherine, les jeunes filles sont toujours menacées de se voir

accoler l'étiquette de « pute²⁶⁹ », de « putain » ou encore de « guidoune ». Ces préjugés sont en accord avec l'idée du « double standard (LANG, 2011, p. 190). Ces mêmes préjugés déterminent la pensée de Catherine et ses comportements. Ainsi, lors de sa première sortie avec Pascal, elle choisit ses vêtements en fonction du fait qu'il « fallait être sexy mais pas pute » (*DMF*, p. 42), rappelant le vocabulaire utilisé par ses parents.

De plus, elle n'hésitera jamais à juger sévèrement les comportements des autres filles. Par exemple, l'une d'entre elles qui dit s'être fait violer n'obtient pas sa sympathie : « J'avais entendu parler de cette histoire-là, moi avec. Pis je savais c'était qui la fille. D'après moi, elle avait tout inventé. [...] C'était juste une pute. Toute la ville lui avait déjà passé le doigt » (*DMF*, p. 130-131). Ces pensées témoignent du fait que les stéréotypes genrés sont très ancrés dans la tête de la narratrice. Par exemple, la locution « comme un gars » revient à quelques reprises, lorsqu'elle raconte l'assaut qu'elle subit de la part de Mélanie (« elle m'a uppercuttée comme un gars » [*DMF*,

²⁶⁹ « À cet égard, l'exercice de l'agentivité sexuelle s'oppose, pour les femmes et les filles, au rôle social qui leur est traditionnellement associé, soit celui de l'asexualité (Averett, Benson et Vaillancourt 2008 : 336). Les femmes et les filles ressentent en effet une forte pression sociale qui leur prescrit « d'éviter à tout prix d'être perçues comme des putes » (Vaillancourt 2008 : 336), sans quoi elles risquent de perdre le respect social (Vaillancourt 2008 : 340) » (LANG, 2011, p. 194).

p. 31]) ou lorsqu'elle décrit l'une des filles populaires qui la fascinent (« elle ridait son skate comme un gars » [DMF, p. 53]). Elle semble surprise qu'une mannequin qu'elle admire ait été violentée par son mari puisqu'elle considère que « c'était pas son genre, d'être une femme battue » (DMF, p. 111), sous-entendant qu'il existe un profil de femmes prédisposées à subir de la violence. Lorsque la narratrice rapporte les paroles de ses amis, les stéréotypes genrés se perpétuent. Ainsi Keven, qui porte des pantalons serrés, se fait traiter de « tapette » (DMF, p. 69)²⁷⁰ par les autres gars. Le qualificatif « pisseuse » (DMF, p. 50, 77, 82, etc.) apparaît à plusieurs reprises afin de décrire des comportements enfantins et peu courageux, surtout venant des filles. Dans la narration de Catherine, ce sont les garçons qui construisent les cabanes dans les bois et qui savent « arranger » les perdrix (DMF, p. 96) et c'est Mélanie qui reçoit les insultes lorsque Pascal trompe Catherine avec elle (DMF, p. 97).

²⁷⁰ Catherine utilise également ce terme ou des synonymes dans plusieurs situations, lorsqu'elle parle de Michel le coiffeur ([...] c'était une tapette, comme tous les coiffeurs » [DMF, p. 89]), d'un de ses enseignants (« le prof s'appelait Gaétan pis tout le monde le traitait de tapette dans son dos. C'est vrai qu'il avait l'air gai. [...] Moi, il me tombait sur le gros nerf, ça fait que je l'ai appelé Gaétanne le fif ». [DMF, p. 156]), de l'habillement de Keven au salon funéraires (« Il haïssait ça les costumes. [...] Il avait l'air d'un gai, arrangé de même » [DMF, p. 176]), etc.

2.2.5.2 *Rien à foutre, un éveil de la conscience ?*

Malgré ce « je » qui semble répéter et reproduire les clichés et stéréotypes sans y apporter de nuances, la position de la narratrice par rapport à ces discours reste ambiguë : elle les intègre, comme on vient de le voir, et les rejette tout à la fois. En effet, elle adopte plusieurs des comportements jugés (et qu'elle-même juge) répréhensibles (habillement, sexualisation) et ne prête pas foi à tous ces commentaires lorsqu'il s'agit d'elle-même. Or, si Catherine reconduit plusieurs préjugés et stéréotypes, elle se construit aussi une image par laquelle elle prend ses distances avec les modèles proposés. Peut-on dire que la protagoniste prend pour autant conscience des contradictions qui l'entourent et des envies qui l'habitent ? Il est plutôt tentant ici de qualifier son agentivité de négative, car elle correspond à une « agentivité paradoxale », celle qui met en « évidence la relation difficile entre le sujet et son propre assujettissement » (HAVERCROFT, 2006, pp. 404-405). Selon Havercroft, qui cite Brown, il s'agit d'« une agentivité éloignée des notions conventionnelles de la liberté et de la conscience (Brown, 190-191) » (HAVERCROFT, 2006, p. 406). Il reste que Catherine parvient à se faire sa propre opinion (bien que celle-ci soit conditionnée par d'autres normes) et à prendre ses propres choix (discutables). L'agentivité qu'elle manifeste ainsi réside dans la façon dont elle se

réapproprié les discours pour qu'ils correspondent à sa vision du monde, une forme *timide* de *réénonciation* critique.

La discussion entre le père, la mère et l'adolescente à propos de la pilule est éloquente. Sa mère lui fait savoir que « tous les petits gars de la poly le sauraient » et son père renchérit que « les gars les mariaient pas, ces filles-là » (DMF, p. 62-63). Catherine, en rupture avec ces idées, se dit : « Je m'en foutais pas mal. Marie-Ève la prenait, elle, la pilule, pis tout le monde voulait sortir avec » (DMF, p. 63). Dans ce cas-ci, son désir de plaire prend le dessus sur le discours moralisateur de ses parents, lui-même teinté de préjugés et de stéréotypes genrés. Catherine navigue ici d'une injonction à l'autre, mais sa décision est prise : elle va prendre la pilule contraceptive.

Elle conçoit également que les idées qu'on lui propose ne s'accordent pas nécessairement avec les siennes. Par exemple, alors que Mélanie lui prodigue des conseils mode, elle se positionne contre elle, dans sa tête, et *s'énonce* ses préférences :

Elle a dit que c'était beau. Je pouvais l'avoir, Pascal. Fallait que j'arrête de porter des Kickers, par exemple. J'avais l'air folle avec ça. [...] Fallait que je m'achète des Airwalk pis que je les porte avec des bas brodés Jacob. Les Airwalk, je trouvais ça crissement laite sur une fille. Pis les bas Jacob, c'était pour les pisseuses. Je lui

disais-tu, moi, ostie, que son chandail lui faisait des boules slotcheuses ? Je voulais des Doc huit trous [...]. (DMF, p. 45)

Malgré son envie de plaire et d'être populaire, Catherine arrive à départager ce qu'elle veut de ce qu'une autre adolescente (mésestimée) lui recommande. C'est le glissement entre ce qu'on lui dit et ce qu'elle en pense qui relève d'une véritable réappropriation du discours. Il semble au départ que la narratrice prête foi à ce qui lui est dit, puis au détour d'une phrase (par la formule interrogative « je lui disais-tu »), elle se positionne et résiste, bien que cela se passe surtout dans ses propres pensées. Cette forme de réappropriation du discours se remarque aussi dans le passage où les idées de la police et des parents à propos des jeunes et des cabanes dans les bois s'intègrent au discours de Catherine avant qu'elle ne s'y oppose :

C'était comme les chalets de nos parents sur les monts Valin mais en plus le fun pis en moins beau. Les parents pis la police aimaient pas ça, ces histoires de camps là. C'était rien que de la boisson, de la drogue pis du sexe. Paraissait même qu'il y avait des petites filles qui s'étaient fait violer par plein de gars le même soir. Ma mère avait peur pour le feu, en plus. L'été d'avant, la moitié du bois [...] avait brûlé à cause d'une gang de jeunes [...]. *Mais* on était pas des têtes de chat comme eux autres, pis le père à Keven nous avait expliqué comment nous organiser pour pas que ça arrive. De toute façon, il se passait trop d'affaires heavy là-dedans, pis le maire de Chicoutimi avait décidé de mettre un wô là-dessus. C'est pour ça que Keven, son père pis les autres gars avaient décidé de bâtir le campe loin [...]. C'était une *crisse de bonne idée* [...]. (DMF, p. 67) (c'est nous qui soulignons)

Idées reçues et prises de position se confondent jusqu'à ce que Catherine se prononce. Il s'agit d'une forme de *rénonciation* critique du discours des autorités dans lequel la narratrice se distance de ce que l'on pense des jeunes et affirme du

même coup savoir comment faire pour ne pas répéter les mêmes erreurs. C'est ainsi que prennent forme ses prises de conscience qui concernent surtout le discours des autorités (parents, policiers, enseignants) à propos des jeunes, mais aussi celui de ses pairs. Il s'agit pour l'adolescente d'une forme d'affirmation par l'opposition, d'une prise de position critique où elle s'inscrit en *rupture* par rapport à son milieu.

Même si Catherine se réapproprie beaucoup des paroles, conseils et préjugés transmis par les adultes qui l'entourent, elle remet également en doute leurs gestes et affirmations, surtout ceux de ses parents. Elle prend conscience de leurs nombreuses contradictions par des tournures de phrases (oppositions, hyperboles et ironie) qui laissent paraître son incrédulité. Par exemple, ses parents lui permettent dorénavant d'aller au centre commercial, alors que, jusqu'à tout récemment, cela était interdit, puisque jugé inapproprié : « J'aurais enfin le droit d'aller au centre d'achats le jeudi soir. Mes parents étaient d'avis que les filles de treize ans qui se tenaient à Place du Royaume étaient des *petites putains*. Mais ça a l'air qu'à quatorze ans, c'était *ben correct* » (DMF, p. 12) (c'est nous qui soulignons). Elle souligne à plusieurs reprises l'incohérence entre le discours parental et les actions posées. Elle manifeste son incompréhension à l'aide de modalisateurs qui

marquent la nuance et le paradoxe, comme on peut le constater lorsqu'elle évoque les idées de sa mère sur les sous-vêtements « sexy » (DMF, p. 47) ou sur la teinture de pharmacie qu'elle ne voulait pas qu'elle utilise alors qu'elle-même « se teindait en blonde depuis qu'elle avait genre treize ans » (DMF, p. 89). La mère de Catherine incarne ici un contre-modèle, une femme soumise aux « impératifs sociaux » bien qu'elle tente de dissuader Catherine de faire de même selon des principes tout aussi aliénants (menace d'être prise pour une *putain*). Pour Cardinal,

[l]a relation mère-fille est d'une importance capitale pour le développement de l'agentivité chez la femme (Couchard, 1991; Gardiner, 1995). En effet, comme elle est la première à enseigner à sa fille la performance appropriée pour son genre sexuel (*gender*), la mère joue un rôle très important dans la transmission des impératifs sociaux concernant le contrôle corporel et l'apparence physique des femmes (CARDINAL, 2000, p. 32).

Ainsi, il s'avère que pour Catherine, il est « encore plus difficile [...] de se poser en sujet et d'atteindre une certaine autonomie » (CARDINAL, 2000, p.32). Pourtant, en refusant d'accepter tout ce qu'on lui dit sans réfléchir ou sans le commenter, Catherine contre l'influence de sa mère, relève ses paradoxes et fait preuve d'agentivité. Une agentivité certes ambiguë, puisqu'en définitive l'adolescente se soumet aux mêmes impératifs que sa mère.

Un mécanisme critique similaire se remarque, lorsqu'elle évoque les problèmes fiscaux qu'avaient eu son père lorsque Catherine était en première année : « Ma mère m'avait juré que mon père avait rien à se reprocher. Je l'avais crue sur le coup, mais aujourd'hui je pense que c'était *pas si vrai que ça* » (DMF, p. 151) (c'est nous qui soulignons). La prise de conscience est timide, mais la narratrice intègre l'idée qu'on lui a probablement menti, mensonge qu'elle n'arrivait pas à envisager avant « aujourd'hui ». Elle avoue également ne pas comprendre leurs agissements ou leurs choix (DMF, p. 145 et 148), les trouve « gignons », « colons », « bitch » ou « fish » (DMF, p. 38, 148, 152 et 177) et les considère pitoyables lorsqu'ils laissent aller leurs émotions ou qu'ils sont dépassés par ses agissements (DMF, p. 24,40 et 149). Elle sait que sa mère lui raconte des histoires pour lui faire peur à propos des garçons (DMF, p. 59) et son père à propos de la drogue (DMF, p. 168). Elle ne prend pas leur mise en garde au sérieux ni leurs méthodes d'éducation qu'elle rapporte de manière ridicule : « Elle avait dû apprendre ça dans les trois cents livres sur l'éducation des adolescents qu'elle lisait le soir [...] » (DMF, p. 63). Elle est aussi assez lucide pour comprendre que son père lui offre des choses et de l'argent quand il « se sentait cheap » (DMF, p. 146). Elle décrit ses parents sans finesse et tous leurs défauts sont exacerbés. Leurs paroles étant filtrées par la narratrice, l'image qu'elle envoie d'eux, et de la société en général, est peu flatteuse et loin d'être idéalisée. Cela permet

à la narratrice de souligner les failles et les paradoxes de monde adulte tout en se créant son propre système de valeur qui la place au-dessus de ces idées. À ce propos, Catherine est aussi très consciente de transgresser les règles établies parce qu'elle rappelle à plusieurs reprises, par l'exagération, ce que son père lui ferait s'il apprenait qu'elle était impolie (*DMF*, p. 157) ou qu'elle prenait de la drogue, par exemple. Elle sait aussi pertinemment qu'elle ne transgressera pas certaines règles pour les mêmes raisons, par exemple se faire percer le nez : « C'était une bonne idée, je trouvais, mais mon père me tuerait » (*DMF*, p. 141). En fait, tout ce système, cette logique rebelle, repose sur le fait de surtout ne pas se faire prendre, ce pourquoi elle se permet certains gestes et s'en empêche d'autres, tout à fait consciente et soulagée d'échapper plusieurs fois aux sanctions.

Finalement, le moment où l'éveil de la conscience de Catherine atteint, selon nous, son apogée est celui où elle comprend son pouvoir de séduction et devient la « déesse des mouches à feu », celle qui attire tous les regards. Cela survient alors que son copain vient de la tromper et que son indifférence semble susciter une certaine admiration :

Je pense que c'est à ce moment-là que je suis devenue la reine de toute. *C'était moi, astheure*, la déesse des mouches à feu. [...] Je *savais* que tous les gars dans la place

me regardaient pis que les filles se mettraient à me parler dans le dos. *Je m'en crissais*. J'étais la déesse des mouches à feu. *Je faisais ce que je voulais*. [...] Je dansais en brassière avec la chemise ouverte pis *je m'en foutais* que tout le monde me voie les boules. (DMF, p. 97-99) (c'est nous qui soulignons)

Le désir de Catherine est de plaire et d'être populaire et sa quête culmine à ce moment-là. Le lexique de l'adolescente dénote le nouveau pouvoir qu'elle possède et dont elle est pleinement consciente (« je savais »). Il lui permet d'agir comme bon lui semble. Toutefois, il y a une différence entre se sentir habilité d'un pouvoir et le fait de le détenir, comme le précise Marie-Ève Lang, citant Sharon Lamb, dans son article sur l'agentivité sexuelle des adolescentes :

Le pouvoir que ressent une fille ou une femme lorsqu'elle attire l'attention par des actes calqués sur des modèles pornographiques ou sur le marketing commercial *peut* constituer un pouvoir réel, selon Lamb (2010 : 301), mais il s'agit d'un pouvoir défini de façon « étroite ». (LANG, 2011, p. 193)

Un plein pouvoir s'acquiert lorsque « la femme ou la fille agit selon des désirs qui sont les siens, et non selon ceux qui sont dictés par un système patriarcal qui lui prête les siens » (LANG, 2011, p. 193)²⁷¹. Il est vrai que les désirs de Catherine sont en accord avec l'idéologie patriarcale qui positionne les filles et les femmes comme objet de désir²⁷². Pourtant, Catherine, dans sa quête superficielle, malmène au passage

²⁷¹ Marie-Ève Lang traite d'agentivité sexuelle, mais ses définitions et hypothèses valent pour l'agentivité en général. L'agentivité sexuelle sera abordée plus en détails dans le chapitre 3.

²⁷² Piecuch souligne que « les *Riot Grrrls* se réapproprient le choix d'être sexualisées ou non, de correspondre aux critères d'une féminité normée ou non et de réinventer leur vision de la lutte féministe » (PIECUCH, 2023, p. 63).

d'autres normes, notamment celle de la fille douce et passive. Elle se met en action alors qu'elle vient d'être trompée. Elle pourrait se sentir dévalorisée et rejetée, mais c'est le mécanisme inverse qu'elle enclenche. Catherine obtient ce qu'elle veut, et ce, indépendamment de l'opinion qu'on se fait d'elle et sans « respecter la place qu'on lui assigne » (MIHELAKIS, 2017, p. 168). C'est ici que Catherine agit en véritable *Grrrl*, négociant à sa façon avec les conventions. Catherine ne résiste peut-être pas *convenablement* au discours dominant, mais elle renverse tout de même de multiples codes lorsqu'elle devient « la reine de toute ».

L'imaginaire adolescent que Catherine met en place est à la fois en accord avec les valeurs de la société néolibérale et l'image qu'elle en donne des filles (notamment consommatrices, superficielles et influençables) et, simultanément, bien loin des idéaux souhaités pour celles-ci. Dans sa narration, Catherine donne sa propre lecture du monde et fait ainsi preuve d'une certaine indépendance d'esprit. Ce sont ses convictions sur elle-même et sa posture sur le monde qui la rendent agente, bien plus que ses propos ou l'image qu'elle souhaite projeter.

2.3 AÏCHA : FABULER COMME ACTE D'AGENTIVITÉ

Aïcha est sans doute la narratrice la plus créative de ce corpus : son agentivité réside dans le fait qu'elle fabule littéralement sa vie. Son pouvoir d'action physique est pourtant limité²⁷³ parce que contraint, étant donné qu'elle est détenue dans un centre jeunesse²⁷⁴. Son agentivité consiste alors surtout en sa capacité à transformer les versions de son histoire pour s'en assurer le contrôle et ces effets. Bien qu'Aïcha soit soumise à un interrogatoire, elle fait le choix de raconter certains faits plutôt que d'autres, d'en fabriquer certains et d'organiser la chronologie dans laquelle elle présente le tout. Son imagination étant sans bornes, Aïcha n'est pas une narratrice fiable. Ses motifs sont ambigus. S'agit-il pour elle de gagner du temps ? De profiter de cette occasion pour se confier ? D'embellir sa vie ? Ou s'agit-il tout simplement d'utiliser l'espace narratif pour se réapproprier son histoire afin de la faire correspondre à son idéal²⁷⁵ ?

²⁷³ Cet aspect sera traité plus en profondeur dans le chapitre 3.

²⁷⁴ Bien que le lieu ne soit ni nommé, ni décrit, vu l'âge de la narratrice et quelques indices qui parsèment son récit, l'on peut inférer qu'il s'agisse d'un centre jeunesse. C'est ainsi que nous nommerons le lieu où elle est détenue.

²⁷⁵ Nous verrons que son idéal réside dans la volonté d'une relation amoureuse bien ancrée dans les stéréotypes genrés et que cet idéal amoureux reste son principal moteur d'action et de création.

Les prises de conscience de la narratrice touchent à sa façon de percevoir le monde et ses limites personnelles. Si l'agentivité d'Aïcha transforme quelque chose, c'est uniquement sa réalité afin de rendre soutenable une situation qui ne l'est pas, de mettre de la magie dans une vie de déception, de solitude et d'abus. Elle se présente comme une marginale en lutte contre un monde qui ne la comprend pas, sans pour autant tomber dans le cliché de la vulnérabilité. Elle n'est pas « that girl » célébrée par Bikini Kill comme l'est Catherine dans *La déesse des mouches à feu*, mais incarne plutôt cette « fille en colère », au cœur de la culture *Riot Grrrl*, qui a « l'impression d'être seule au monde » (LABRY, 2016, p. 65) et qui imagine des alternatives à ce qui lui déplaît²⁷⁶. L'interrogatoire est ici une opportunité pour elle de partager sa vision du monde et ses fantasmes, de dénoncer les injustices qu'elle perçoit (liées à son âge surtout) en imaginant d'autres versions des événements. Sa subjectivité se pose alors en vérité, le brouillage et les contradictions sont ses armes pour contester. C'est là son principal acte d'autonomisation dans un contexte qui ne lui laisse pas ce privilège. Elle décide d'agir volontairement sur sa situation. Dans l'instantanéité du moment.

²⁷⁶ La culture *Riot Grrrl* accorde une grande importance en cette capacité à inventer, imaginer d'autres façons de voir et de faire, faisant du « mensonge » une véritable force. Cet aspect sera traité dans les prochaines pages.

Et au pire on se mariera est, tout comme *La déesse des mouches à feu*²⁷⁷, une histoire racontée par une narratrice unique. Il s'agit ici d'Aïcha, 13 ans. L'histoire commence alors qu'elle est enfermée depuis vingt-quatre heures dans un centre jeunesse, afin de faire la lumière sur les circonstances du meurtre d'Élisanne Blais, la nouvelle amoureuse de Sébastien (Baz), ce jeune adulte dont l'adolescente s'est entichée. Même si l'élucidation des circonstances entourant la mort d'Élisanne Blais est la raison pour laquelle Aïcha est interrogée, cela apparaît plutôt comme un prétexte pour la jeune fille qui profite de l'occasion pour raconter sa vie, son amour pour Sébastien, ses relations avec son beau-père incestueux, les conflits avec sa mère, les échanges avec ses amies prostituées, sa première expérience sexuelle... bref, Aïcha se perd en digressions, se contredit, réinvente l'histoire pour éviter d'entrer dans le vif du sujet²⁷⁸. Tout le récit d'Aïcha repose sur son témoignage qu'elle invente ou organise à mesure qu'avance le texte. Ses réactions et les impressions qu'elles

²⁷⁷ Le roman *Panik*, lui, présente en alternance le point de vue de Dorothée et celui d'un narrateur externe.

²⁷⁸ C'est d'ailleurs un ultime fantasme qui termine le roman, alors qu'elle fabule ses adieux avec Baz (*EPOM*, p. 152).

partagent participent à la construction de son image de fille « en crise » (*EPOM*, p. 15), marginale et incomprise.

2.3.1 Un récit en otage

La particularité de ce récit est qu'il ne s'agit ni d'un monologue intériorisé, ni d'un journal qui donnerait accès aux pensées intimes du personnage. Il s'agit d'un dialogue entre Aïcha et une travailleuse sociale, mais où le lecteur n'a accès qu'aux paroles de l'un des deux personnages. En effet, le texte est construit de façon à ne faire entendre qu'une seule voix, celle de l'adolescente²⁷⁹. Semblant se débattre seule avec ses idées, ses mensonges et ses interprétations, ce choix discursif illustre l'indépendance et l'autonomie que la narratrice tente de se donner ainsi que son désir de contrôle.

²⁷⁹ Par exemple, le chapitre 2 s'ouvre ainsi : « Oui, avec "Sébastien" je me sentais bien. C'est weird que tu l'appelles de même, "Sébastien ". Personne l'appelle comme ça. C'est Baz, son nom. En plus, t'en parles comme s'il était mort, ou quoi. Il est pas mort, hein ? Tu m'as fait peur [...] » (*EPOM*, p. 17).

2.3.1.1 *Se donner la réplique*

Puisque que seule Aïcha se fait entendre, tout au long du récit, donc, les paroles qu'elle a échangées avec les différents personnages sont rapportées par la narratrice. Dans certains cas, l'adolescente se donne elle-même la réplique. Des locutions comme « qu'il m'a dit » et « que j'ai répondu » ponctuent son discours et l'alimentent. Parfois, elle pose des questions à la travailleuse sociale qui l'interroge, mais celles-ci semblent rhétoriques puisqu'Aïcha n'attend pas de réponse pour poursuivre (« C'est dégueulasse, hein ? J'ai googlé, une fois, pour savoir si ça avait une signification, mais j'ai pas trouvé. Ça veut dire quoi, tu penses ? En même temps, je m'en fous. C'est juste une rêve... »). Elle va même jusqu'à considérer des paroles imaginées comme étant la réalité. On peut le constater alors qu'elle dit à la travailleuse sociale qu'elle sait exactement ce que sa mère dirait à propos d'Hakim ([e]lle va te dire que [...] » [EPOM, p. 74]), terminant son idée en colère : « Tu vois comme elle est folle et qu'elle tourne tout à son avantage ? » (EPOM, p. 74) Ce retour au présent est significatif : ce qui vient d'être communiqué, l'énoncé fabulé, a la valeur d'une vérité.

Parce qu'elle n'hésite pas à livrer sans retenue des détails intimes dans le récit qu'elle fait des événements, Aïcha semble parfois faire fi de la présence de son interlocutrice. Elle aborde sans gêne la masturbation (« J'ai répondu "oui, oui, bonne nuit" tout essoufflée et je me suis endormie, mes doigts encore dedans » [EPOM, p. 50]) ou de sa première relation sexuelle (« Il est venu dedans, ça coulait partout le long de mes cuisses, c'était chaud pis dégueulasse » [EPOM, p. 68]). Elle livre également ses pensées déconcertantes notamment lorsqu'elle se montre d'une froideur sans pareil pour évoquer la mort d'Élisanne Blais, qu'elle a vraisemblablement assassinée sous le coup de la jalousie²⁸⁰ et de la colère, et ce, sans éprouver ni remords, ni culpabilité autre que celle d'avoir mis Baz dans le trouble. Elle dit d'Élisanne Blais qu'elle était « une insignifiante vivante, et ce sera une insignifiante morte » (EPOM, p. 115)²⁸¹. De même, elle évoque la relation incestueuse avec son ancien beau-père avec des termes tendres et un discours érotique (EPOM, p. 77-81)²⁸². Elle use ainsi d'une liberté de parole étonnante, possible, il nous semble,

²⁸⁰ Pour Aïcha, la relation amoureuse est à préserver à tout prix et les rivales à éliminer, soit symboliquement soit réellement, signe de l'internalisation du sexisme d'Aïcha dont il sera question dans le prochain chapitre.

²⁸¹ Dans *Panik*, Dorothée s'exprime d'une manière très similaire pour évoquer la jeune fille qu'elle a blessée : « [...] j'avais peut-être endommagé son cerveau, mais il était déjà pas mal altéré alors ce n'est pas mon petit BOUM de coude de fille qui avait fait les plus grandes séquelles si on me demandait mon avis parce qu'une plote comme elle qui se défonce avec des pilules de prescriptions toutes les fins de semaines, ça ne remporte pas de concours de quotient » (PK, p. 93).

²⁸² Le passage en question sera étudié au chapitre 3.

grâce à ce dialogue tout à fait particulier. Aïcha y laisse tomber sa garde, évoque sans pudeur ses fantasmes et assume ses idées et désirs hors du commun.

2.3.1.2 Se construire dans l'opposition et la confrontation

La présence de l'interlocutrice se devine cependant lorsque Aïcha l'interpelle, dans les critiques qu'elle lui adresse et les réponses qu'elle donne à ses questions ou commentaires. Les interventions de la travailleuse sociale, qui orientent l'histoire, doivent être imaginés à partir des réactions de la narratrice. La présence de la femme, bien qu'elliptique, car connotée strictement par les points de suspension, permet néanmoins d'illustrer une dynamique de l'échange telle que la conçoit Amossy :

Quelles que soient les données préexistantes dont l'interlocuteur dispose sur le sujet parlant, l'exercice de la langue les reprend et les rejoue. Il les entraîne dans le dynamisme de l'échange où le « qui je suis pour moi », « qui je suis pour toi » et surtout « qui je veux être pour toi » sont renégociés. (AMOSSY, 2010, p. 105)

Aïcha s'approprie le discours et impose l'image d'elle-même qu'elle souhaite projeter. En effet, malgré la précarité de sa situation, Aïcha se montre autoritaire (« Pis en revenant, tu pourrais aller voir si y aurait pas du jus » [EPOM, p. 31]) et tente de négocier : « Ok, je reste ici. Mais arrête de faire ça avec tes yeux, sans farce, ça me

fait freaker » (*EPOM*, p. 32) ; « Pourquoi tu m’emmènes pas le voir? Je dis plus rien tant que je l’ai pas vu » (*EPOM*, p. 89). Inversant les rôles le temps du récit, la narratrice tient à l’endroit de la femme qui l’interroge un discours directif où elle lui autorise, suggère ou ordonne certaines actions. Surtout, elle se permet d’imposer son rythme : « Attends, j’ai pas fini de te raconter. Si tu me mêles, je vais en perdre des bouts » (*EPOM*, p. 25) ; « Je vais tout te dire, promis. Mais pas tout de suite » (*EPOM*, p. 96). Elle retarde les aveux et se perd en digressions, et ce, jusqu’à la fin du récit. Elle détaille par exemple des scènes entières où Baz et elle font l’amour (*EPOM*, p. 49-50), son scénario catastrophe (*EPOM*, p. 54) ou son amour des chiens (*EPOM*, p. 83-84). À plusieurs reprises, elle utilise des termes comme « anyway » ou des phrases comme « Je sais plus pourquoi je te disais ça » (*EPOM*, p. 84) qui indiquent qu’elle s’égare, laissant libre cours à ses pensées.

Lorsque la travailleuse sociale se manifeste pour la sortir de ses fantasmes ou de ses digressions afin de lui remettre les pieds sur terre, Aïcha s’en irrite, semble exaspérée ou insultée par les propos de cette dernière (« Oui, oui, ma mère était au courant que je dormais chez lui » (*EPOM*, p. 52) ; « Wow. C’est rendu que tu me coupes pis que tu supposes des affaires, ça va pas bien ! » (*EPOM*, p. 103) ; « Oh ! Tu

peux bien me regarder avec ta face de “si j’étais toi je rirais pas de comment s’appelle le monde [...]”, mais tu peux pas comparer » [*EPOM*, p. 111]). Pourtant l’adolescente ne se laisse pas désarçonner facilement et ses répliques rappellent que c’est *sa* version qui compte. Par exemple, un chapitre débute ainsi :

S’il s’est déjà passé quelque chose avec Baz ailleurs que dans mon imagination ?
Tu me prends pour une folle, ou quoi ? Comme si j’avais tout imaginé ! Tu m’énerves, avec tes questions. Je te raconte des trucs super personnels et tu m’accuses de mentir, et tout (*EPOM*, p. 51)

Vers la fin du roman, elle dit : « Après tout ce qu’il m’avait dit... qu’il m’aimait et tout... qu’il voulait être avec moi... [...] Oui, il a dit ça. Je viens de te le dire » (*EPOM*, p. 135). Dans les exemples précédents, la narratrice, sur la défensive, s’oppose fermement (ponctuation, accusations, etc.) à son interlocutrice et à son discours terre-à-terre soulignant la conviction avec laquelle elle présente les faits. Ses répliques exposent l’écart qui existe entre son interprétation des faits et l’interprétation qu’en propose la travailleuse sociale. Plus encore, l’adolescente se montre arrogante avec la femme qui l’interroge²⁸³. Elle l’insulte (« Je parles d’Hakim, là, hein ? Je me promène pas en bobettes devant Baz, t’es folle ou quoi ? » (*EPOM*, p. 36) ; « T’es plate. On peut jamais rigoler, avec toi » (*EPOM*, p. 52) ; « Tu me fais capoter. C’est pas comme si c’était difficile à suivre, comme histoire, pourtant »

²⁸³ Ceci n’est pas sans rappeler la posture condescendante de Catherine du roman de Pettersen.

[*EPOM*, p. 123]) et se montre même vulgaire à son endroit : « C'est pas grave, je m'en fous, tu fourres avec qui tu veux » (*EPOM*, p. 52). Elle va jusqu'à la traiter de « salope » (*EPOM*, p. 91). À plusieurs reprises, elle lui reproche de ne pas l'écouter : « Je peux te faire des pauses publicitaires, si je te demande trop de concentration, tsé, comme ça tu pourras décrocher une fois de temps en temps » (*EPOM*, p. 123). Aïcha, ironique, communique son agacement envers son interlocutrice et réaffirme l'idée de contrôle du discours, notamment avec la référence à la publicité, ce discours imposé par excellence.

2.3.2 Une « fille en colère²⁸⁴ »

En s'opposant à la travailleuse sociale, elle se positionne comme une fille hardie, mais aussi comme une fille incomprise et en colère. Elle le note d'ailleurs elle-même dès le début de son récit : « Parce que c'est vrai, j'avoue, je suis tout le temps en crise » (*EPOM*, p. 14-15)²⁸⁵. Elle adopte ainsi la posture *Grrrrl*, puisqu' « [o]n dit

²⁸⁴ La colère est identifiée par Hirsch comme une façon dite *inacceptable* de manifester son agentivité : « And the only possibilities for her own active interventions are identified whit unacceptable emotions and images: her own agency was coextensive whit anger and rage, greed and envy, eating too much or saying something inappropriate » (HIRSCH, 1995, p. 273).

²⁸⁵ « Anyway, je suis tout le temps en crise, y paraît » (*EPOM*, p. 14).

souvent que les *riot grrrls* sont des filles en colère » (LABRY, 2016, p. 83). En effet, chez elles, ce sentiment de rage se manifeste lorsqu'on tente de s'affranchir d'un mal-être et « il est quasiment irréalisable, voire non souhaitable de faire l'impasse dessus » (LABRY, 2016, p. 81). Dans le cas d'Aïcha, il lui semble impossible d'en faire fi :

Tu sais, quand t'as l'impression que tu sors de ton corps, tellement t'as de la rage en dedans et qu'il n'y a plus de place pour toi-même ? Ben c'est comme ça que je me suis sentie. J'ai crié fort et longtemps. (EPOM, p. 71)

La rage de la narratrice occupe tout son espace intérieur et chapeaute tout le reste.

2.3.2.1 Haine de la mère

C'est peut-être lorsqu'il est question de sa mère qu'Aïcha se montre le plus tenace dans son rôle de *filles en colère*. En effet, elle se fait un devoir d'haïr sa mère et la rhétorique qu'elle emploie (oppositions, analogies et hyperboles) l'illustre sans subtilité :

Tu lui diras pas que je te l'ai dit, mais le pâté chinois de ma mère, il kicke des culs. Ça fait des années que ça me fait chier que ce soit si bon, quelque chose que c'est elle qui a fait. Tsé, c'est comme Hitler. Si ça se trouve, son gâteau au chocolat kickait des culs lui aussi [...] » (EPOM, p. 41) (c'est nous qui soulignons)

La comparaison caricaturale est à la hauteur de la bataille intérieure qu'Aïcha entretient : si elle lui accorde un mérite, il est aussitôt suivi d'un reproche. Ses exagérations esquissent le portrait d'une adolescente qui refuse de se laisser attendrir et qui maintient sa posture rebelle coûte que coûte. Aïcha décrit même un moment de tendresse avec sa mère comme un « moment d'égarement » et précise ceci : « *Elle m'a fait un câlin ; moi, j'ai subi* » (EPOM, p. 118-119). Le parallélisme et la présence de l'italique sont éloquentes : Aïcha reste froide. Elle demeure pourtant consciente, malgré la rudesse à l'endroit de sa mère, qu'elle est sa seule relation authentique : « Mais tu sais quoi ? Mettons que ce soit quelqu'un d'autre que ma mère qui me découpe pour me mettre dans des pots de fleurs, je suis sûre qu'elle, elle finirait par se demander où je suis » (EPOM, p. 120). Vers la fin du roman, elle réclame également sa présence. Le paradoxe qui habite Aïcha est une source de rage pour l'adolescente. L'image qu'elle souhaite donner de sa mère est celle d'une femme négligente²⁸⁶ et violente. Et bien que l'on puisse fortement en douter, puisqu'Aïcha se contredit plus d'une fois à ce propos²⁸⁷, cette image prend beaucoup de place. En construisant une image de la mère comme antagoniste, l'adolescente peut laisser

²⁸⁶ Bien que la narratrice revienne sans cesse sur le fait que celle-ci est absente (la mère travaille beaucoup, parfois de nuit, et ne semble pas beaucoup disponible), le nombre de fois où elle fait référence à son horaire qu'elle dit ne pas consulter – mais qu'elle connaît pourtant très bien – instaure l'idée que sa mère est plus attentionnée que ce qu'Aïcha ne veut le laisser croire.

²⁸⁷ Les mensonges d'Aïcha seront traités dans les prochaines pages.

libre cours à sa colère. Elle devient son exutoire, la responsable de tous ses malheurs. C'est elle qui l'empêche de réaliser ses désirs – être avec Hakim ou avec Baz – bien que celle-ci le fasse pour la protéger : « Je voulais la tuer. [...] Pour vrai, je te jure, je l'aurais tuée » (*EPOM*, p. 71). La virulence d'Aïcha envers sa mère dépasse vraisemblablement cette dernière et trahit plus précisément son sentiment de mal être et d'inadéquation.

2.3.2.2 Misanthropie et inadéquation

Aïcha se présente comme misanthrope et asociale, ce qui contribue à son image de marginale. Elle affirme sans détour dans les premières pages du texte que « des amis [elle] en a pas » (*EPOM*, p. 13) – phrase d'ailleurs elle-même isolée du reste du texte – ou qu'elle n'est pas comme les autres filles de sa classe qui s'envoient des lettres et gloussent entre elles : « J'ai personne avec qui échanger des lettres, déjà. Mais je m'en fous, je trouve ça con anyway » (*EPOM*, p. 20). Les gens de son âge ne présentent aucun intérêt et elle a d'ailleurs l'impression d'avoir « mille ans » (*EPOM*, p. 61) dans sa tête. Cette exagération participe à la présenter comme très à part (différente) et souligne son sentiment d'inadéquation avec la société. Elle préfère

s'entourer d'amis comme Jo et Mel, deux travesties prostituées qui lui prodiguent des conseils pour le moins étonnants²⁸⁸, et dit parfois se référer au vieux monsieur juif qui s'occupe du dépanneur. À quelques reprises, elle manifeste son antipathie ou même sa peur des gens, surtout ceux qu'elle ne connaît pas : « [...] j'aime pas le monde que je connais pas. Il m'aime pas non plus, faut dire, alors ça me dérange pas. Pis comme je connais personne... ben j'aime pas grand monde » (*EPOM*, p. 12). Par ailleurs, cette haine des gens, et son opinion sur l'humain en général, est illustrée par sa haine des chats à laquelle elle fait plusieurs fois référence : « C'est con, un chat. C'est comme le reste du monde. Ça comprend ce que tu dis, mais ça s'en fout » (*EPOM*, p. 84). Ou encore : « C'est moins grave des chatons, parce qu'en fin de compte, c'est rien que juste des chats, pis les chats, j'haïs ça, mais quand même... C'est cute quand c'est petit pis que ça se crisse pas encore de toi » (*EPOM*, p. 114). Paradoxalement, elle se compare souvent à cet animal, surtout dans la façon dont elle approche Baz : « Tsé, des fois, ils font ça les chats. Ils te suivent, tu sais pas pourquoi. [...] C'est ça que j'ai fait. Je l'ai suivi jusque chez lui, sans essayer de me cacher, mais à distance raisonnable » (*EPOM*, p. 29-30).

²⁸⁸ Cela sera traité dans les prochaines pages.

Toutes ces réflexions brossent un portrait de la piètre estime que la narratrice a pour elle-même et pour le genre humain en général ainsi que de la déception qu'il lui cause. Aïcha est convaincue que « si » elle laissait libre cours à ses envies et à sa personnalité, « les gens [la] prendraient pour une malade mentale » (EPOM, p. 35). L'hypothèse d'Aïcha suppose qu'elle s'auto-censure pour éviter le jugement²⁸⁹, qu'elle restreint ses envies et garde un certain contrôle sur l'image qu'elle souhaite projeter (« résistance stratégique²⁹⁰ »). Cette auto-censure amoindrit l'agentivité d'Aïcha, la « fille en colère » ne parvient pas à s'exprimer librement en dehors de l'espace « protégé » de la salle d'interrogatoire. Toutefois, bien qu'elle tente d'en faire abstraction, la présence des « autres » se remarque dans la construction de ses idées et assombrit l'indépendance qu'elle cherche à acquérir en livrant son récit.

²⁸⁹ Elle se soucie d'ailleurs de l'impression qu'elle laisse : « (je savais pas que ça se faisait soi-même, des frites, mais j'ai rien dit pour pas avoir l'air d'une conne) [...] » (EPOM, p. 45) ; « [...] parce que c'est ça que les gens font quand ils ont une peine d'amour. Ils fument et ils boivent. [...] J'allais jeter la cig, mais je me suis trouvée cute avec. Je ressemblais encore plus à Elvira, en fumant [...] » (EPOM, p. 33).

²⁹⁰ Voir 1.1.1, *Des contraintes et des filles*. Selon Gilligan et Snider, la résistance stratégique consiste à filtrer ses pensées, c'est-à-dire à décider quoi dire et quoi taire selon les situations, et ainsi donner l'impression de se conformer.

2.3.3 L'échec de la *ré*enonciation critique ?

Aïcha tire la plupart de ses idées – principalement celles liées à l'amour²⁹¹ (et par extension à la sexualité et à l'attachement) – des différents personnages secondaires qu'elle invoque, de ce qu'ils ont dit et ce qu'elle en comprend. Une part de son savoir vient également des films qu'elle a vus. Les différents discours qu'elle a intégrés semblent tous se valoir aux yeux de l'adolescente et les propos qu'elle tient se présentent comme des affirmations sans nuance qui trahissent ses influences et son âge. Ainsi, tout au long du roman, Aïcha expose sa conception du monde en convoquant préjugés et idées reçues.

Pour parler d'amour, par exemple, Aïcha fait souvent référence aux films qu'elle a écoutés, notamment avec Hakim. Il s'agit pour la plupart de films américains²⁹² issus de la culture populaire dans lesquels se reconnaît le schéma patriarcal. Dans ceux-ci, l'homme est un héros et la femme objet de convoitise (LANG, 2011, pp. 195-196), comme dans son film fétiche, *Scarface* de Brian de Palma

²⁹¹ Thème au cœur de ce roman et moteur de toutes ses actions.

²⁹² Par exemple, elle cite *Armagedon* de Micheal Bay (1998), *L'Arme fatale* de Richard Donner (1987) (EPOM, p.54), *Cobra* de George Pan Cosmatos (1986) (EPOM, p.79) et *James Bond* de Terrence Young (1962) (EPOM, p. 151).

(1983)²⁹³. Tout au long du roman, Aïcha leur fait allusion et rappelle que beaucoup de ses idéaux romantiques viennent de ces films. Elle répète constamment que les événements qui se sont produits, principalement avec Baz, se sont passés comme « dans les films » (*EPOM*, p. 22, 23, 28, 45, 70, 131, 152, etc.) : « Cute, piteuse, et à moitié à poil. S'il avait plu, j'aurais été mouillée, ça aurait été comme dans un film. Il m'aurait soulevée, frenchée, pis on aurait fait l'amour » (*EPOM*, p. 131). Sa vision de l'amour et des rapprochements physiques s'est construite, entre autres, à partir des scénarios proposés par les films hollywoodiens. En s'accrochant à de tels scripts²⁹⁴, le jugement de la narratrice est discrédité puisque cela laisse transparaître sa grande naïveté et l'impact de ces influences. Jusqu'à la toute dernière page du roman, Aïcha s'accroche à ces visions alors que sa situation est extrêmement grave :

« Dans les films, ils sont toujours beaux, ils puent jamais. Et c'était un peu un film, on aurait dit, qui était en train de se jouer. Encore un peu, maintenant,

²⁹³ Catherine, dans le roman de Pettersen est, elle aussi, fascinée par l'univers de gangster de ce film. Elle y fait allusion à plusieurs reprises : « Je regardais les souliers du directeur, ils avaient l'air neufs, des espèces de souliers de gangster noir et blanc. Je les trouvais vraiment cool, le genre que le gars de *Scarface* aurait pu porter. C'était pas pantoute des souliers de directeur mais en tout cas. Il a fallu que j'arrête de fantasmer sur Al Pacino » (*DMF*, p. 38) ou « Elle avait toujours rêvé d'un gros bain comme dans *Scarface*, avec une télé en face, des robinets en or pis des statues. [...] Moi avec je trouvais ça hallucinant » (*DMF*, p. 150).

²⁹⁴ L'utilisation du mot « script » est sciemment employé ici parce qu'il renvoie à la théorie des « scripts sexuels » de Gagnon et Simon, théorie dans laquelle les chercheurs expliquent les origines du désir par les articulations entre les dimensions sociale et culturelle, les relations interpersonnelles, mais aussi les relations qui se déroulent dans des situations collectives et des institutions et leur intériorisation subjective et individuelle (J. H. GAGNON, 2008, p. 18).

d'ailleurs...non ? » (*EPOM*, p. 152) Plus que jamais, la réalité et la fiction s'entremêlent dans l'esprit d'Aïcha, illustrant son incapacité à poser un regard critique sur les événements et sur ses propres attentes.

Par ailleurs, d'autres discours auxquels elle prête foi proviennent de Mel et Jo, ses amies prostituées transgenres. Elle partage avec la travailleuse sociale leurs conseils quant à la façon d'agir avec les garçons (« Jo dit qu'il faut cultiver le mystère » [*EPOM*, p. 36]) et précise qu'elle suit certains d'entre eux : « Je joue la hard-to-get. Ça, c'est un conseil de Mélissa. [...] Ça veut dire que tu fais comme si tu t'en foutais, même quand tu t'en fous pas » (*EPOM*, p. 36) ou « [...] j'ai enjolivé un peu [...] Jo m'avait conseillé de le rendre jaloux [...], alors c'est ça que j'ai fait » (*EPOM*, p. 98-99). Mel et Jo informent Aïcha sur la séduction et la sexualité²⁹⁵ en perpétuant les stéréotypes liés à la femme-objet, figure dépourvue d'agentivité. Plus saisissant encore, pour exposer sa vision de l'amour à Baz, Aïcha se sert d'une analogie avec la prostitution :

En fait, je voudrais être une pute, oui, mais juste avec un client. Un respectueux.
[...] On aurait un contrat qui dit que je peux juste être sa pute à lui, et lui mon

²⁹⁵ Par exemple, elles lui disent « comment on fait des bonnes pipes et combien tu dois mettre de lubrifiant pour pas que ça fasse mal quand tu te fais prendre par derrière mais que ça reste quand même le fun » (*EPOM*, p. 53).

client à moi, et qu'il doit s'occuper de moi, et moi de lui. Ce serait la loi. Mais au pire, si c'est trop compliqué, on se mariera. (*EPOM*, p. 46)

En réalité, elle décrit ici la situation d'une femme au foyer entretenue par son mari fortuné²⁹⁶. À la suite de cette affirmation, Baz lui rétorque avec ironie que « Françoise David serait fière » (*EPOM*, p. 46). Aïcha ne comprend pas l'ironie, ne partage pas les connaissances féministes du jeune homme et n'a aucune conscience de perpétuer des idées liées au schéma patriarcal : « Je sais pas c'est qui, Françoise David. Je m'en fous qu'elle soit fière » (*EPOM*, p. 46). D'ailleurs, à plus d'une reprise, Aïcha expose ses idées bien ancrées dans les stéréotypes genrés. Par exemple, lorsqu'elle essaie une robe noire devant Baz et qu'il passe le commentaire que « c'est pas mal trop sexy pour [s]on âge » (*EPOM*, p. 103), elle lui répond « que les gars aiment ça » (*EPOM*, p. 103). Lorsqu'elle exprime son incompréhension face au désir que peut susciter une femme trans, ses propos sont peu nuancés :

Faut être malade, un peu, pour vouloir coucher avec une pute qui est un gars habillé en fille, non ? Elles sont cools et tout, mais c'est pas comme si le gars se faisait sucer par leur personnalité, tsé. Non... Faut être un peu malade, je trouve.

²⁹⁶ Dans cette citation, on retrouve le titre du roman. Celui-ci désacralise « l'union ultime », du moins la symbolique que l'on veut bien lui accorder, en présentant le mariage comme une alternative, et pas la meilleure. Ce titre annonce une certaine insouciance, une certaine naïveté, tout à fait à l'image de la jeune narratrice. Pourtant, dans cet énoncé transparait l'idéal d'Aïcha. Derrière cette vision tordue de la relation amoureuse, il y a l'idée du contrat qui oblige les partenaires à prendre soin l'un de l'autre. Aïcha considère que la relation amoureuse a besoin de lois pour assurer la fidélité et l'attachement. Le mariage apparaît finalement comme dernier recours qui semble protéger contre l'abandon. Et même si les paroles sont prononcées avec nonchalance, c'est finalement un enjeu essentiel pour l'adolescente.

Si t'aimes les gars, t'aimes les gars, j'ai pas de problème avec ça, j'en connais plein, des fifs. (*EPOM*, p. 13-14)

Que ce soit par l'utilisation du terme « fif », du fait de blâmer Élisanne Blais et non Baz alors qu'elle a l'impression d'avoir été trompée (*EPOM*, p. 136)²⁹⁷ ou de ses réflexions concernant l'expérience sexuelle et le risque constant pour les filles de se voir accoler les étiquettes de « pute » ou de « salope²⁹⁸ », Aïcha semble avoir bien intégré les stéréotypes genrés :

Tu te demandes si tu fais ça comme il faut [fellation], aussi. Parce que t'as beau t'en foutre, du gars en question, t'as pas envie de passer pour une dinde à l'école pis dans tout le quartier, tsé. Tu veux pas être « la fille qui sait même pas dans quel sens ça se prend ». Tu veux faire genre tu connais ça. Mais sans avoir l'air de connaître *trop* ça. Sinon tu te fais une réputation de salope de service [...] » (*EPOM*, p. 66)

Ses paroles et ses idées montrent que bien que la narratrice soit sujet, elle n'est pas pour autant agente puisqu'elle reconduit des stéréotypes sans transformer quoi que ce soit, elle s'inscrit dans la continuité.

Des indices laissent croire que certains de ses interlocuteurs tentent de lui faire voir le monde autrement (les allusions à Françoise David ou au fait qu'elle soit trop jeune pour comprendre, par exemple) et que la réalité est plus complexe et

²⁹⁷ Comme Mélanie dans le roman *DMF*.

²⁹⁸ Propos qui rappellent ceux de Catherine dans *DMF*.

nuancée que ce qu'elle croit. Pourtant, Aïcha ne donne pas beaucoup d'espace à ces discours. Lorsque la travailleuse sociale veut savoir si Hakim abusait d'elle, par exemple, Aïcha commence par donner la version de sa mère en prétendant ne pas le faire. Cette prétérition permet d'accéder, d'une certaine façon, au discours de la mère : « Je te raconterai pas sa version des faits à elle. T'as juste à lui demander. [...] Elle va te dire que [...] » (*EPOM*, p. 73). Les révélations d'Aïcha confirment qu'elle a été victime d'inceste, mais elle le réfute parce qu'elle est contaminée par de nombreux stéréotypes et clichés (jalousie des femmes, violeur type, etc.) dont celui du viol qui ne correspond pas à ce qu'elle a vécu :

Je sais ce que ça veut dire, abuser, ça veut dire violer. Je sais ce que c'est un viol. [...] Ça avait rien à voir avec ça Hakim et moi. C'était pas un vieux soûlon dans le fin fond d'un parc. Il était beau et je l'aimais. C'est pour ça que ma mère l'a crissé dehors. Parce qu'elle était jalouse. C'est ça la vraie raison. La triste vérité. (*EPOM*, p. 77)

Un peu plus tard dans le roman, après qu'Aïcha ait raconté à Baz qu'elle avait « couché avec un gars » (*EPOM*, p. 103), Baz tente de lui inculquer une vision plus saine de l'amour et de la sexualité, mais il réitère, ce faisant, l'importance de « la première fois » et, par le fait même, la notion de virginité sacrée²⁹⁹ : « [...] Crisse,

²⁹⁹ Dans la littérature jeunesse, ces idées sont récurrentes. Di Cecco questionne ces représentations en prenant comme exemple la trilogie de Marie-Francine Hébert, plus particulièrement le troisième tome dont le thème principal est la perte de la virginité : « Hébert démystifie le rôle que joue l'amour dans une première expérience sexuelle en illustrant de façon réaliste la gaucherie et le côté embarrassant de l'expérience de Léa. Comme l'héroïne de Smadja [autrice française de *J'ai hâte de*

Aïcha ! Ça te tentait pas d'attendre de faire ça avec un gars que t'aimes vraiment ? Que ça veuille dire quelque chose ? Que ça te donne pas envie de vomir quand tu y repenses ? » (*EPOM*, p. 104) Ce discours, quoique bienveillant, s'inscrit dans « le mythe selon lequel les femmes cherchent avant tout à établir des relations amoureuses » (LANG, 2011, p. 194) et est en parfait accord avec ce que Saxton constatait à son époque à propos de « la figure de la fille dans la littérature » (MIHELAKIS, 2017, p. 101), à savoir que « ses modalités d'apparition se façonnent autour de l'importance de la perte de la virginité, du mariage et de la maternité » (MIHELAKIS, 2017, p. 101). Aïcha agit contre ce principe et Baz lui rappelle qu'elle a commis une faute, ce à quoi Aïcha rétorque : « Je lui ai répondu que s'il avait voulu faire l'amour avec moi, que s'il était amoureux de moi aussi, que s'il m'aimait comme je l'aime, ce serait pas arrivé » (*EPOM*, p. 105). Elle ne remet donc pas en question la réflexion qui lie amour et « première fois », bien qu'elle ait agit autrement (pour le rendre jaloux).

vieillir], celle-ci est déçue; l'acte marque la fin des attentes. Quel est le message implicite du roman ? L'acte sexuel sans amour mène-t-il au regret ? Si c'est le cas, le discours assimilant sexualité féminine et amour prédomine malgré la présence d'une héroïne intrépide, dans la mesure où le désir féminin qui ne mène qu'au plaisir physique s'avère insatisfaisant » (DI CECCO, 1998, p. 144).

La narration d'Aïcha est ainsi façonnée par les discours ambiants et elle y remet peu en question ses conceptions de la vie³⁰⁰ et de l'amour. Sa soif d'aimer et d'être aimée par un homme s'inscrit dans un scénario tout ce qu'il a de plus traditionnel. De ce point de vue, il est très difficile de voir Aïcha comme agente puisque son discours ne semble construit que de stéréotypes. Cependant, sa facilité à inventer et à réagir à la contradiction est l'une de ses plus grandes capacités créatives, comme nous le verrons dans les prochaines pages. C'est littéralement un art qu'elle maîtrise d'un bout à l'autre de son récit, là où elle pallie son manque de jugement critique.

2.3.4 Le véritable récit DIY d'Aïcha

2.3.4.1 Une rhétorique du mensonge

Aïcha concentre son récit autour de sa rencontre avec Baz, environ un an auparavant, et de ce qui s'est déroulé depuis. Aïcha met toutefois son interlocutrice

³⁰⁰ Par exemple, elle répète parfois ce qui lui a été dit sans en mesurer l'impact ou adapter le propos, comme c'est le cas lorsque Baz lui propose de l'amener manger un sandwich merguez au marché Jean-Talon et qu'elle reprend les paroles d'Hakim : « "Tu sais pas ce que c'est si t'es jamais allé en Algérie. Les Québécois, il y connaissent rien" [...] » (EPOM, p. 38).

en garde : « *Mais je t'avertis, j'ai pas les dates exactes, ni rien. Je suis nulle pour les dates et ce genre d'affaires-là* » (*EPOM*, p. 19) (c'est nous qui soulignons). Dès le début, donc, Aïcha se montre autoritaire et installe cette dynamique avec la travailleuse sociale. Cette dernière ne doit pas s'attendre à obtenir exactement ce qu'elle souhaite avoir.

La narration se déroule sur quelques heures (« C'est pour ça que je te raconte ma vie depuis... depuis combien de temps, d'ailleurs ? Quatre, cinq heures ? » [*EPOM*, p. 148]) et les événements qui expliquent sa détention se sont produits la veille : « Mettons, comme hier... S'il avait pas été là, je pense que j'aurais perdu la carte » (*EPOM*, p. 96). Ici, il s'agit d'une réelle narration simultanée³⁰¹ (sa discussion avec la travailleuse sociale) dans laquelle les événements racontés se sont déroulés dans la dernière année. Sa pensée se construit littéralement sous nos yeux. Les rectifications se font au fur et à mesure qu'avance l'interrogatoire et les contradictions d'Aïcha, nombreuses, sont soulignées par son interlocutrice. Pourtant, la jeune fille ne se laisse pas décontenancer et persiste à raconter sa version

³⁰¹ À la différence de Catherine du roman *DMF* et de Dorothée dans *PK* qui présentent un décalage entre le temps de la narration et le temps de l'histoire.

des faits en lui donnant une tournure toute personnelle. Tout au long du roman, la narration force à la vigilance factuelle : il s'avère impossible de faire confiance à la narratrice. La vérité se situerait quelque part entre les lignes.

2.3.4.2 Rectification et réinterprétation

La posture narrative d'Aïcha est bien singulière, car celle-ci ment du début à la fin du roman. Dans « Esthétique du mensonge » (MECKE, 2017, p. 79), Mecke précise que le mensonge peut se retrouver à plusieurs niveaux dans un texte. Lorsqu'il se situe dans la narration, le lecteur a affaire à un narrateur dit « non fiable » (MECKE, 2017, p.81). Cette « non-fiabilité du narrateur est signalée par la discordance entre les opinions du narrateur et le monde du roman lui-même » (MECKE, 2017, p. 81.). Dans *Et au pire on se mariera*, Aïcha peut être considérée comme *non fiable* puisqu'elle réinterprète et réécrit son histoire avec Baz, qu'elle voudrait romantique et passionnée alors qu'il semble plutôt qu'elle se soit méprise sur la nature de la relation. Plusieurs marques fictionnelles permettent de penser que la narratrice ment ou dénature les faits de manière subjective, car elle utilise tout un lexique relatif au doute ou à la nuance (« [p]'tête » (EPOM, p. 32) « je ne sais plus »

(*EPOM*, p. 52 et 97), « je ne me souviens plus » (*EPOM*, p. 101), « c'est presque comme je viens de raconter » (*EPOM*, p. 103), etc.) et plusieurs énoncés qui laissent entendre que la vérité n'est pas vraiment importante, notamment lorsqu'elle utilise le terme « anyway ». Par ailleurs, Aïcha exerce un contrôle sur le discours par une rectification (réinterprétation) constante des événements. Tout au long du récit qu'elle fait à la travailleuse sociale, Aïcha change sa version des faits, se contredit ou révoque parfois même de grands pans de son histoire. Le discours de l'adolescente illustre bien la part de subjectivité et de fantasme qui peut intervenir dans l'interprétation d'une situation, comme le note Gonzalez-Rey dans « Subjectivité sociale, sujet et représentations sociales ». Ce dernier considère que l'individu « construit sa connaissance sur la base de ses expériences de vie, à partir de ses propres ressources. Parmi elles, on trouve la fantaisie et l'imagination, qui font partie de ses sens subjectifs de manière inséparable [...] » (GONZALEZ-REY, 2008, p. 116). Dans *Et au pire on se mariera*, Aïcha expose, d'une façon toute personnelle, particulière, voire extrême, à quel point l'intensité d'un moment (ou d'une rencontre) prend sa valeur dans la façon dont il est perçu.

2.3.4.2.1 Des perceptions changeantes

Les mensonges d'Aïcha revêtant plusieurs formes, la perception que l'on se fait des autres personnages doit être constamment révisée à la lumière des révélations de l'adolescente qui, au détour d'une phrase, contredit certaines affirmations antérieures. Les exemples les plus frappants concernent sa mère et sa prétendue négligence. Lorsqu'elle commence à raconter son histoire à la travailleuse sociale, Aïcha justifie le fait qu'elle préfère passer du temps hors de chez elle ainsi : « Tsé quand tu te fais comme un peu virer de chez toi par ta mère parce qu'elle a un gars à maison et qu'elle lui a pas dit qu'elle avait un flo [...] Y a pas vraiment d'autres endroits où tu peux aller que la bibliothèque³⁰² » (*EPOM*, p. 13). Ce n'est que vers la moitié du roman qu'Aïcha dément cette idée : « Je sais que je t'ai dit tantôt qu'elle ramenait tout le temps des gars à la maison, mais c'est pas tout à fait vrai. Elle aimerait ça, *je suis sûre*, mais elle le fait pas » (*EPOM*, p. 61) (c'est nous qui soulignons). Cet exemple illustre comment Aïcha transforme ce qu'elle croit savoir des désirs de sa mère en vérité absolue et c'est de cette façon qu'elle justifie la plupart de ses mensonges. Ainsi, l'opinion à propos de la mère que se fait la travailleuse

³⁰² Elle répète la même idée lorsqu'elle relate à la travailleuse sociale une de ses rencontres avec Baz où il lui demande ce qu'elle fait : « Oh... tu sais... la routine... Je peux pas rentrer chez moi parce que ma mère a un gars à la maison, pis ils fourrent dans le salon » (*EPOM*, p. 37).

sociale – et en l’occurrence le lecteur qui occupe une position analogue – est d’abord négative. Même si elle tend à changer, l’image de la mère est constamment parasitée par les premières révélations. Élisanne Blais subit le même sort, quoique les révélations qui la concernent soient moins subtiles. En effet, elle est d’abord décrite comme une fille laide qui n’a aucune chance avec Baz même si elle croit le contraire, alors qu’elle se révèle toute autre à la fin du roman. Même le vieux Klop, celui qui s’occupe du dépanneur, et qui semble lui apporter un certain réconfort à quelques moments dans le roman, s’avère être un parfait étranger qui ne « se souvient pas [d’elle] d’une fois qu[’elle] rentre dans son dép’ à l’autre [...] » (*EPOM*, p. 120).

L’une de ses formes de mensonge les plus remarquables est qu’elle revient sans cesse sur les mêmes événements, ajoutant des détails en omettant d’autres. Elle raconte parfois des anecdotes entières et ne dément les faits que plusieurs lignes plus loin ou même seulement au chapitre suivant... quand elle les dément. Par exemple, au début du roman, elle raconte que Baz l’a amenée sur un toit pour regarder les étoiles. Elle donne plusieurs détails et précise qu’il a passé son bras autour de ses épaules, qu’il l’a embrassée et qu’elle a ensuite crié qu’elle l’aimait à tout le quartier. Puis, au paragraphe suivant, Aïcha avoue :

Non, OK, c'est pas vrai, j'ai pas crié ça. Mais ça aurait été le fun. J'aurais voulu crier ça. Si on avait frenché pour vrai, je pense que je l'aurais fait. Sauf que là, non. Heille ! J'ai pas tout inventé, hein ! C'est vrai, l'histoire du toit, et tout. C'est tout vrai, sauf qu'on a pas frenché. (EPOM, p. 23-24) (c'est nous qui soulignons)

On en arrive à croire qu'Aïcha a besoin de travestir la réalité afin qu'elle corresponde à ses attentes, à ses rêves, à ses fantasmes et cela se révèle entre autres par la présence du conditionnel. Paradoxalement, elle éprouve un grand besoin d'être prise au sérieux afin de pouvoir continuer d'être écoutée, désir que l'on peut constater par la répétition du mot « vrai » dans la citation précédente. Ce travestissement de la réalité concerne surtout ses rencontres avec Baz, son entourage et les événements liés au crime, dont elle affirme d'ailleurs à plus d'une reprise ne plus se rappeler les détails et les circonstances.

2.3.4.2.2 *Un rapport trouble avec la vérité*

La narratrice est tout à fait consciente de ce qu'elle fait puisqu'elle dit, à deux reprises, que « [m]entir, c'est fatigant, et voir la face du monde changer quand tu leur répons la vérité, c'est déprimant » (EPOM, p. 42 et 45)³⁰³. De plus, sa définition

³⁰³ Dans son article *Ingrédients culturels pour mentir, fabuler* paru dans la revue *Enfances & Psy* en 2012, Malika Bennabi-Bensekhar précise que le mensonge est « utilisé pour agir sur la subjectivité d'autrui [...] » (BENNABI-BENSEKHAR, 2012, p. 30) et que « dans la mesure où il se produit dans

du mensonge est fluctuante et les contours en sont flous. Afin de rester dormir chez Baz, elle provoque une chicane avec sa mère afin que la raison qui la pousse chez le garçon soit vraie : « J'aurais pu mentir à Baz, mais j'étais toujours à fond dans ma résolution de ne plus lui raconter de conneries » (*EPOM*, p. 47). Elle lance donc un verre dans la télévision et la casse. Arrivée chez Baz, elle lui raconte que sa mère a brisé l'objet parce qu'elle était en colère. La travailleuse sociale réagit à cette histoire et la réponse de l'adolescente illustre bien sa perception toute personnelle du fait de mentir : « Ouin. T'écarquilles. T'as les yeux secs ou tu trouves ça grave ? Mais c'était comme pas vraiment un mensonge, c'est arrivé pour vrai, non ? Anyway, c'est ça que j'ai fait » (*EPOM*, p. 48).

Ce rapport trouble à la réalité est un élément essentiel du texte, puisque la vérité des événements nous échappe jusqu'à la fin. C'est donc que la vérité importe finalement peu et que notre attention doit se porter ailleurs. Nous ne pouvons savoir avec certitude ce qui s'est réellement passé lors des rencontres d'Aïcha avec Baz ou lorsque Élisanne Blais a été tuée. Pas plus que nous ne saurons si le jeune homme a

un rapport d'interlocution, le mensonge est un acte impliquant une mise en mots, une parole adressée à autrui. Il est donc d'essence relationnelle [...] » (BENNABI-BENSEKHAR, 2012, p.36).

bel et bien essayé de la couvrir comme la narratrice le sous-entend dans diverses versions à la fin du roman. D'ailleurs, le texte se termine par ce qui a tout l'air d'un fantasme d'Aïcha : « Avant de s'en aller, [Baz] m'a pas expliqué où on irait. Il a pas parlé d'île déserte, ni rien. Même pas d'Outremont. Il m'a juste donné un bec sur la bouche, puis il m'a dit : "Moi aussi, je t'aime, Aïcha. Moi aussi." » (EPOM, p. 152). Le lecteur ne peut que deviner, supposer et doit se contenter de cette vérité qui est celle de la narratrice, les points de vue autres étant limités à une travailleuse sociale qui pose des questions auxquelles nous n'avons pas accès.

Il appert que pour Aïcha, vérité, mensonges, rêves et fantasmes ont tous le même poids. Son récit traduit *sa* vérité³⁰⁴. Le mensonge est une composante essentielle de l'imaginaire de la narratrice et de son rapport au monde, mais surtout, une façon de *repandre le contrôle sur une situation qui lui a échappé*. L'agentivité d'Aïcha réside dans la réinterprétation des faits (fantasmer, rejouer des scènes, etc.). Elle reprend du pouvoir sur sa vulnérabilité, sa tristesse, ses carences : « J'ai décrié de chez lui sans rien dire, ou juste "je suis pas ton chien" ou un truc du genre, ouais,

³⁰⁴ « [S]elon Foucault (1972), le pouvoir opère à travers le discours, et ce, si bien que les discours les plus puissants réussissent à s'établir comme des "vérités" » (LANG, 2011, p. 195). Ici, puisque le seul discours entendu est celui de l'adolescente, c'est lui le discours le plus puissant.

je pense que j'ai dit ça, et j'ai marché » (*EPOM*, p. 56). L'espace de cet interrogatoire, l'adolescente est agente, car elle exerce un pouvoir tant sur sa façon d'exposer la *vérité* que sur sa rétention. La vérité sur les faits est un pouvoir qu'Aïcha détient, car elle seule sait ce qui s'est passé. Elle croit pouvoir en user. Vers la fin du roman, elle menace d'ailleurs la travailleuse sociale ainsi :

Je m'en fous, je te dis plus rien, jamais, c'est fini. Et je retire tout ce que j'ai dit. De toute façon, j'ai menti tout le long, c'est pas vrai tout ça, tout ce que je t'ai raconté. Tu peux tout effacer. À partir de maintenant, je me souviens de rien et je vais fermer ma gueule [...]. (*EPOM*, p. 90)

Par son récit, Aïcha reprend du pouvoir sur des situations dans lesquelles son âge ne lui permet pas d'en avoir.

2.3.4.3 L'expression acérée d'une fille inadéquate

La parole d'Aïcha est portée par ses fantasmes, ainsi lorsqu'on la ramène sur terre, elle se montre agressive, peinée ou insultée. En position de défense, elle impose des images. Les événements qu'elle raconte sont de l'ordre du performatif³⁰⁵, puisqu'elle les invente au moment même de l'interrogatoire, elle les fait advenir en

³⁰⁵ D'après la citation d'Aventin lorsqu'il était question du mensonge chez Catherine (*DMF*).

les narrant. La langue qu'elle utilise et les images qu'elle convoque participent à faire d'Aïcha une voix singulière qui, incomprise, cherche pourtant à se rendre intelligible. Son rapport au monde et à la vérité s'inscrit également dans sa parole qui est un lieu d'autonomisation pour la jeune fille, une façon pour elle d'énoncer ses fantasmes sans contraintes ni censure.

2.3.4.3.1 Partager sa rage

À bien des égards, la parole d'Aïcha rappelle celle de Catherine (DMF) par son franc-parler et sa virulence en opposition avec une image conventionnelle des filles. Cependant, les deux adolescentes ne poursuivent pas les mêmes objectifs et leur parole émerge différemment. Alors que celle de Catherine connote l'indifférence et la rébellion, celle d'Aïcha s'inscrit dans la rage et la spontanéité. Elle devient, pour cette adolescente, un matériau qui lui sert à inventer sa vie, à mettre des mots et des images sur son inconfort au risque d'être à nouveau incomprise.

La parole d'Aïcha, plus contemporaine que celle de la narratrice de Pettersen³⁰⁶, est ancrée dans l'urbanité du Centre-Sud montréalais. Ainsi, chacune trahit l'endroit précis d'où elle parle tout en se ralliant au discours adolescent rebelle et provocant. Comme Catherine, le langage d'Aïcha est familier³⁰⁷, rempli de plusieurs québécismes³⁰⁸ et anglicismes³⁰⁹. Aïcha se sert également de jurons³¹⁰ et verse dans la vulgarité, surtout lorsqu'il est question de sexualité³¹¹ ou lorsqu'elle rage contre sa mère et Élisanne Blais. Elle s'exprime sans pitié, particulièrement en ce qui concerne ces femmes. Sa langue surgit et éclabousse. Elle les traite tour à tour

³⁰⁶ La parole de Catherine convoque des mots typiques du Saguenay-Lac-St-Jean, du monde du punk et de celui de la drogue des années 1990.

³⁰⁷ « bouffant », « gueule », « engueuler », « raclée », « virer de chez toi », « bonhomme », « ouais », « con », « chiant », « soûle », « chiard », « mongole », « dégueu », « cul », « kicke », « bousiller », « torcher », « bander », « BS », etc.

³⁰⁸ *flo* : « enfant »; *fif* : « homosexuel »; *niaiser* : « se moquer »; *marde* : « excrément, déformation phonétique de merde »; *fait que* : « donc »; *[avoir] l'air cave* : « avoir l'air imbécile »; *plate* : « ennuyant »; *heille* : « dérivé de l'interjection hé »; *piasse* : « piastre en langue familière » – elle utilise le mot « dollar » dans le même paragraphe pour la compréhension p.25; *pognée* : « comprise »; *frette* : « froid », *graine* : « pénis », *chus* : contraction de « je suis »; *magané* : « en mauvais état »; *tanné* : « à bout de patience »; *bobettes* : « sous-vêtement » – elle utilise le mot « slip » quelques lignes avant; *bébelle* : « objet de peu de valeur »; *se pousser* : « s'en aller », *capoter* : « perdre la tête, être dans tous ses états »; *poche* : « nul, mauvais », etc.

³⁰⁹ « nice », « whatever », « gun », « full », « anyway », « cool », « sticke », « business », « fun », « weird », « luck », « full looser », « cheesy », « buildings », « frenché », « filer » (québécisme), « cash », « stalkeuse » (dérivé du mot anglais *stalker*), « right », « freaker », « squishe », « googlé », « squatte », « cute », « hard-to-get », « chiller », « date », « fuse », « toune » (québécisme familier), « shaker », « callée, c'te shot-là ! », etc.

³¹⁰ Les jurons servent à la fois de qualificatifs (« une crisse de malade », « crisse d'oiseau », « estie de sale », « ostie de pulpe »), de verbes (« tu t'en crisses », « décâlisse », « décrissé »), d'adverbes (« crisement haut ») et de substantifs (« [être] en crisse »), etc.

³¹¹ . Elle utilise alors les mots « pute », « sucer », « chier », « pisse », « fourrer », « pipe », « tapette », etc.

de « conne » (*EPOM*, p. 26), de « connasse » (*EPOM*, p. 61), de « salope » (*EPOM*, p. 69), de « malade » (*EPOM*, p. 74), de « grosse vache » (*EPOM*, p. 112), de « criss d'insignifiante » (*EPOM*, p. 121), de « grosse crisse » (*EPOM*, p. 135), etc. Le récit devient ainsi un défouloir, un espace où se déploie la violence d'Aïcha sans que cela ne connote chez celle-ci ni malaise, ni honte. Bref, Aïcha s'exprime, comme Catherine, dans une forme de langue vernaculaire, libre et décomplexée.

Dans un souci de réalisme de la situation de l'énonciation – c'est-à-dire l'interrogatoire qui suppose l'immédiateté du dialogue – l'oralité d'Aïcha est encore plus manifeste que celle de Catherine³¹². Truffée de répétitions, de tics de langage, d'hésitations et d'injures, la parole rythmée d'Aïcha traduit surtout l'impulsivité. Cette parole, elle aussi en rupture avec les normes linguistiques, s'interprète pourtant plus aisément que celle du roman de Pettersen. En effet, la langue utilisée par Aïcha, bien qu'il ne s'y retrouve pas plus d'indices typographiques ou de lexique pour assurer la compréhension, est parsemée de référents et de précisions

³¹² Ses expressions et tics de langage (« whatever », « anyway », « tsé », « OK » « et tout », « mais bon », « genre ») sont abondants et répétitifs, comme c'est le cas avec différentes utilisations du mot « foutre » : « Je m'en fous » (*EPOM*, p. 46, 74 et 77), « Pas que j'en aie quelque chose à foutre » (*EPOM*, p. 117), etc. On y retrouve des interjections (« Ah ») et des onomatopées (« paf », « bang ») typiques de l'oralité. À l'occasion, il lui arrive même d'élider des mots comme « peut-être » (« p'tête » p. 12) ou « de toute façon » (« T'façon » p. 52).

(métadiscours) qui la rendent moins hermétique que celle de la déesse des mouches à feu. Par exemple, Aïcha tempête contre la perruche de sa mère et utilise, pour parler du cri de l'oiseau, le néologisme « piou-piouter » suivi de l'explication suivante : « [...] ou je sais pas quel son c'est supposé faire cet oiseau-là » (*EPOM*, p. 12). Dans un autre chapitre, elle se sert des mots « piasse » (québécoïsme) et « dollar » à l'intérieur d'un même paragraphe, annulant une possible méprise : « Le deux dollars, c'est pas vrai que j'allais lui remettre. [...] Personne s'obstine jamais pour deux piasses » (*EPOM*, p. 25). Toute aussi provocante que Catherine, elle cherche toutefois à prévenir davantage le malentendu, moins indifférente à l'autre en raison des enjeux liés à la situation de communication, puisqu'Aïcha désire faire connaître sa version des faits.

Par ailleurs, sa parole est très réactive, rappelant constamment la spontanéité de la parole et son dynamisme. Par exemple, les points de suspension, outre qu'ils apparaissent lorsqu'il y a intervention de la travailleuse sociale, figurent le discours en construction. En effet, ils trahissent parfois ses hésitations, ses rectifications ou sa difficulté à dire les choses (« Tout allait bien, puis plus rien. Non... Pas "plus rien", c'est pas vrai » [*EPOM*, p. 16]), mais ils représentent surtout

les idées et images qui surgissent au fur et à mesure de ses inventions: « C'est comme si... Imagine... Tu regardes *Scarface* et tu t'endors au moment où Tony se marie et où tout va bien » (*EPOM*, p. 15). Ses phrases sont également chargées de répétitions, comme lorsqu'elle tente de convaincre la travailleuse sociale de la véracité de ses propos (« [p]our vrai vrai vrai » [*EPOM*, p. 14]) ou qu'elle l'assaille jusqu'à ce qu'elle obtienne ce qu'elle veut : « J'ai soif, j'ai soif, j'ai soif, j'ai soif, j'ai soif, j'ai soif, j'ai soif, j'ai soif, j'ai soif » (*EPOM*, p. 51). Ces répétitions connotent la volonté d'Aïcha d'agir sur l'autre et des stratégies qu'elle utilise pour y arriver. D'ailleurs, de nombreuses interrogations ponctuent le récit d'Aïcha et ont le même impact. De cette manière, elle s'assure de garder le contact avec l'interlocutrice, d'avoir son attention ou son approbation (« T'écoutes des fois, ce que je raconte, ou tu fais juste écarquiller les yeux pis me donner du jus avec de la crisse de pulpe ? [*EPOM*, p. 83] ou « Tu sais, quand tu gagnes mais que ça goûte dans ta bouche comme si t'avais perdu ? [*EPOM*, p. 59]) Dans tous les cas, Aïcha réagit, que ce soit aux questions qui lui sont posées ou aux émotions que lui font vivre les événements racontés. Surtout, Aïcha réagit lorsqu'elle sent que sa parole traduit mal ses pensées.

2.3.4.3.2 *Parole inadéquate*

Si la parole d'Aïcha est marquée par son impulsivité, elle n'est pas toujours adéquate pour rendre compte de sa réalité, ce dont l'adolescente est pleinement consciente. L'un des aspects les plus notables dans sa parole est la façon dont la rhétorique de l'adolescente traduit ce sentiment d'inadéquation. Le personnage d'Aïcha, qui raconte le monde selon ses impressions, remet elle-même en doute sa capacité à bien traiter, encoder et partager l'information. Par exemple, elle a constamment l'impression d'être incomprise. Elle répète un nombre incalculable de fois la phrase « tu vois ce que je veux dire ? » remettant en doute à la fois la capacité de son interlocutrice à comprendre et la sienne à communiquer. Elle lui dit d'ailleurs : « Des fois, j'ai l'impression que je te parle dans une autre langue. Mais c'est pas juste toi, hein. C'est tout le monde. C'est aussi pour ça que j'ai pas d'amis » (*EPOM*, p. 83). Cette incapacité à communiquer intervient directement dans son rapport aux autres : cela l'empêche d'entrer en relation.

Les émotions qu'elle ressent sont aussi très difficiles à transmettre; elle se sert souvent de comparaisons ou de métaphores hyperboliques et pas toujours

adéquates pour tenter de les exprimer. Par exemple, elle tente de décrire à la travailleuse sociale sa difficulté à dire « je t'aime » :

Tu sais quand tu veux dire un truc, mais que ça sort pas ? Quand tu veux dire à quelqu'un que tu l'aimes, par exemple, mais que tu en es physiquement incapable parce que c'est des mots trop gros pour ta bouche, genre, ou que t'as l'impression que ça va créer une avalanche et que tu vas être ensevelie sous toutes les émotions que ça va engendrer ? *Non* ? Ok, c'est p'tête juste moi. (EPOM, p. 34) (c'est nous qui soulignons)

La question qui suit ces images réitère son impression d'être à part, incomprise. Aïcha pense d'ailleurs que « personne [ne la] prend jamais au sérieux, anyway » (EPOM, p. 95). Elle semble incapable de communiquer adéquatement ce qu'elle ressent, pense ou désire et le souligne. Elle parle de l'amour comme d'« un genre de chaud vide. Un trou... *Je sais pas* » (EPOM, p. 20) (c'est nous qui soulignons) ou décrit l'effet que lui fait Baz la première fois qu'elle le rencontre ainsi :

Je ne sais pas comment t'expliquer la sensation. C'était comme si je venais de me faire mordre par un vampire qui m'aurait vidée de mon sang et qu'on me l'avait instantanément remplacé par du Coke. Comme la fois que je fouillais dans les affaires de ma mère et que j'ai reçu une boîte en carton pleine de linge d'hiver sur la tête. BANG ! (EPOM, p. 29) (c'est nous qui soulignons)

À un autre moment, elle tente d'exprimer la douleur qu'elle ressent à l'évocation d'Hakim :

Moi... c'était comme si on m'avait retiré toute la peau pis qu'on m'avait trempée dans le sel. J'étais juste pas capable de penser qu'il fallait que je me douche pour enlever tout ce sel. Alors que c'était même pas du vrai, c'était du fictif. *Enfin, tu vois ce que je veux dire.* (EPOM, p. 70) (c'est nous qui soulignons)

Bref, chaque émotion intense doit être accompagnée d'une description physique, d'une image très concrète afin de faire comprendre ce qu'elle ressent. Chaque fois elle doute de sa propre capacité à les communiquer, ce qui témoigne de son sentiment d'échec à ce propos.

Elle avoue également que ses pensées et son attention sont parfois perturbées, ce qui l'empêchent de bien réfléchir. Elle dit à la travailleuse sociale : « Quand je fais un truc, j'ai comme aucune notion de ce qui se passe autour de moi. C'est un défaut que j'ai » (*EPOM*, p. 33). Ou encore :

Je sais pas comment tu fais pour être dans le silence, comme ça. Ça t'étourdit pas, genre ? Moi, quand y a trop pas de bruit, ça me fait comme un ronflement de frigo dans la tête à force que toutes les affaires à quoi je pense s'entrechoquent. C'est pas le fun » (*EPOM*, p. 19)

Parfois, elle affirme carrément que ce qu'elle a compris n'est peut-être pas tout à fait ce qu'elle déclare : « “Tu fourres avec qui tu veux !” Baz m'a dit ça, une fois. Ou “tu fais ce que tu veux”, je sais plus très bien. Mais en tout cas, ça voulait dire “tu fourres avec qui tu veux” » (*EPOM*, p. 52). On peut voir que pour Aïcha, communiquer n'est pas chose simple et que raconter son monde comporte des écueils. Ainsi, puisque l'ensemble du roman se limite au discours d'Aïcha, cela suppose que peu importe ce qui a été réellement dit, c'est ce qu'elle en comprend qui compte.

Les images singulières qu'elle invoque, sa difficulté à rendre compte de ses mouvements intérieurs et à décoder son environnement composent le filtre avec lequel elle perçoit le monde. Ses tentatives pour concrétiser sa vision des choses relèvent du DIY puisqu'elle la crée avec peu de moyens, c'est-à-dire avec les matériaux (linguistiques, rhétoriques) à sa disposition *pour convaincre et négocier*. Parce que nombre de ses tentatives pour y arriver échouent et qu'elle se bute à l'incompréhension, son discours en est un rempli de colère et d'amertume, qu'elle crache au visage de son interlocutrice. Ainsi, Aïcha incarne la fille colérique, une *Grrrl* qui tente d'exprimer son malaise, qui ose s'affirmer même si elle a conscience de l'embarras qu'elle cause. Son agentivité se manifeste dans sa tentative pour se faire entendre, pour légitimer *ses* impressions sur le monde.

2.3.5 Parcelles de conscience

Il est vrai que les fantasmes d'Aïcha occupent une grande place dans son récit et qu'ils traduisent sa capacité à inventer le monde. Cependant, elle parvient par moment à poser un regard éclairé sur elle-même et son environnement,

reconnaissant les manques, les limites et les contraintes qui agissent sur elle. Il est possible de supposer que c'est cette conscience critique qui la pousse à fabuler.

Elle est d'une part consciente de son habileté à « arranger » la réalité et à manipuler son entourage en jouant certains rôles. Elle l'avoue à la travailleuse sociale : « Normalement, je suis bonne pour doser les mensonges que je dis. J'exagère des fois, mais je reste très raisonnable dans mon arrangement de la vérité » (*EPOM*, p. 33-34). Le terme « arrangement » renvoie à l'idée de créativité et réitère l'idée qu'Aïcha exerce un contrôle sur la narration. Cette idée se retrouve quelques pages plus loin, alors qu'elle explique à la travailleuse sociale les limites de certains mensonges : « C'est aussi pour ça que j'ai décidé de ne plus lui mentir. Je voulais pas être obligée de manger ce truc-là et possiblement d'en crever, juste parce que je jouais le rôle de l'affamée pour l'attendrir » (*EPOM*, p. 45). Aïcha sait se jouer de la réalité pour tenter d'obtenir ce qu'elle veut et fait preuve d'un certain jugement qui l'amène à moduler selon les situations. C'est d'ailleurs ce qui explique pourquoi elle rectifie son histoire lorsqu'elle considère qu'elle va trop loin et qu'elle risque de perdre son interlocutrice : « C'est *presque* comme je viens de te raconter [...] » (*EPOM*, p. 103)

(c'est nous qui soulignons). Elle ne se cache pas de manipuler le réel, consciente de l'impact de ses révélations.

Par rapport à elle-même, Aïcha reconnaît le sentiment de rage qui l'habite (« C'est normal à force de se faire chier tout le temps d'être en crise, non ? » [EPOM, p. 16]) et l'associe avec le départ de Hakim, son beau-père incestueux. Il s'agit d'ailleurs de l'enjeu central du récit, puisqu'Aïcha n'a jamais pardonné à sa mère d'avoir mis l'homme à la porte. Incapable de reconnaître le mal qui lui a été fait, l'adolescente est tout de même apte à ressentir la douleur de l'abandon et à comprendre que cet état la perturbe. Elle fait également preuve d'une grande perspicacité par rapport à son âge et aux contraintes qui en découlent. Elle a conscience, d'une part, que l'adolescence peut être pénible (« [...] mine de rien, y a pas grand-chose à foutre dans la rue ou dans le parc aux canards, quand t'es plus une enfant » [EPOM, p. 37]) et d'autre part, que son âge la pénalise. En effet, elle énonce des idées liées au peu d'expérience qu'elle a acquise : « Je me suis fait avoir *comme une débutante*. C'est excusable, parce que *je débute*, mais quand même » (EPOM, p. 115) (c'est nous qui soulignons) ou « Je suis bonne pour les descriptions, mais je serais pas capable de t'expliquer ses yeux. Tous les sentiments qu'il y avait

dedans. *J'ai pas assez d'expérience en regards* » (EPOM, p. 150) (c'est nous qui soulignons). Elle convient tout de même que « [c]'est long longtemps, toute une vie, même si c'est juste treize ans » (EPOM, p. 121). Elle est consciente de ses lacunes, mais également consciente qu'il est possible de souffrir même sans expérience.

Aïcha voit également la limite de ses moyens (physiques, monétaires, etc.) et si elle s'en désole parfois (« Moi, j'ai un peu boudé parce que ça m'énerve, de faire rire de moi. Si j'avais su comment rentrer chez moi, je me serais poussée » [EPOM, p. 39]), elle parvient également à s'y faire :

Fait que je me suis dit que comme j'irais jamais en Algérie, j'étais aussi bien d'apprécier le savoir-faire québécois en matière de sandwich merguez. Parce que mine de rien, cette journée-là, le cul sur un cube de béton, c'est le meilleur sandwich que j'ai mangé de ma vie. (EPOM, p. 40)

Ainsi, Aïcha décide de profiter de ce qui lui est offert, alors qu'elle constate le peu de probabilité qu'elle se rende au pays d'Hakim.

Elle parvient aussi à énoncer ses désirs à la travailleuse sociale, principalement au sujet de Baz : « [...] j'ai eu envie de plus. Au bout d'un moment, j'ai eu envie d'une nuit » (EPOM, p. 47). Bien qu'elle considère manquer

d'expérience, Aïcha est en mesure de savoir ce qui est bon pour elle. Elle refuse également l'étiquette de fille fragile, en est même outrée : « [...] elle est restée en arrière à me parler comme si j'étais un petit animal fragile, ou quoi. Je déteste quand on me parle comme si j'étais un petit animal fragile. Je suis *pas* un petit animal fragile » (*EPOM*, p. 69). Lorsqu'on s'inquiète pour elle, l'adolescente se sent infantilisée comme le montre la répétition des qualificatifs connotant la vulnérabilité : « petit animal » et « fragile ». La présence de l'italique dans la dernière phrase illustre l'aplomb et la certitude qui teintent cette déclaration. Aïcha ne s'érige pas en victime et ne souhaite pas être perçue ainsi.

Elle parvient également à poser un regard juste et réaliste sur les gens qui l'entourent. Vers la fin de son récit, elle se dit bien consciente que s'il lui arrivait quelque chose, il n'y a que sa mère qui la chercherait puisque Mel et Jo lui signifient constamment qu'elle ne devrait pas « traîner dans les rues » (*EPOM*, p. 120) et que le « vieux Klop » (*EPOM*, p.120) ne la reconnaît pas. Bref, elle sait ses relations superficielles et son filet de sécurité bien mince. Même Baz, qu'elle idolâtre, n'échappe pas au jugement :

Tsé quand le gars que t'aimes pleure... t'es partagée entre vouloir le prendre dans tes bras, t'excuser pis t'arracher les organes un par un pour qu'il aille mieux...

mais en même temps, t'es comme devant la triste réalité que... ouin... Y est pas invincible. (*EPOM*, p. 143)

Bien qu'ancrée dans un stéréotype genré, cette réflexion montre qu'elle est en mesure de reconsidérer sa vision du jeune homme.

La conscience d'Aïcha devient manifeste aussi lorsqu'elle pose un regard impitoyable sur la pauvreté de son environnement, c'est-à-dire les quartiers plus défavorisés du Centre-Sud montréalais. Ce regard contraste avec (ou explique) sa grande capacité à enjoliver la réalité. Par exemple, alors qu'elle fantasme un baiser avec Baz, elle nuance son propos avec une description crue de ce qui l'entoure :

Pis on s'est embrassés. La première fois. Comme dans les films, c'était. À part que les putes en bas s'engueulaient avec le voisin fif qui appelle tout le temps son chat en pleine nuit. Et qu'y avait comme une odeur de pisse. Et que la musique, c'était pas de la musique de film d'amour, c'était une vieille folle soûle qui chantait *My Heart Will Go On* à l'Astral. (*EPOM*, p. 23)

Elle tempère sa rêverie, sans pour autant la nier, et montre ainsi que son regard est vif et sa capacité à remettre en doute bien présente. Elle partage d'ailleurs, quelques pages plus loin, son point de vue éclairé sur le traitement réservé habituellement aux gens victimes de pauvreté :

Mais bon, Centre-Sud, c'est pas Hollywood. [...] Dans Centre-Sud, quand c'est la fin du monde, tu meurs. Y a personne qui vient te sauver au dernier moment, le gouvernement, la police, ou je sais pas quoi. Voir que s'ils peuvent réchapper du

monde de la catastrophe, ils vont choisir les tapettes, les putes, les drogués pis les BS ! (EPOM, p. 53-55)

Comme on peut le constater dans les derniers exemples, plusieurs indices laissent penser qu'Aïcha se joue de la réalité en toute connaissance de cause. Consciente de la misère qui l'entoure et du vide qui l'habite, elle n'hésite pas à décrire de façon crue son environnement, à poser un regard critique sur les gens qui gravitent autour d'elle, à faire preuve de sagacité à propos de son âge et de sa difficulté à communiquer. Pour pallier ses diverses déceptions, pour se soulager, l'adolescente mène le récit en mettant de l'avant ses fantasmes, recomposant ainsi *sa* réalité (action narrative). Elle retarde par la même occasion les aveux qui la feront vraisemblablement accuser de meurtre. Aïcha s'offre un peu de liberté par la fantasmagorie avant de perdre sa liberté physique.

En raison de la vision hétéronormative de l'amour qui influence la plupart de ses gestes et de ses décisions, il peut être difficile de considérer Aïcha comme agente. Pourtant, elle fait preuve d'une grande créativité dans sa façon de revisiter le réel et de le faire *resignifier*. Elle se donne ainsi des moyens pour transformer sa vie, pour se libérer de ce qu'elle considère comme des oppressions.

2.4 DOROTHÉE : L'AGENTIVITÉ PAR L'AUTODÉRISION ET L'AUTOCRITIQUE

Panik, c'est l'histoire de Dorothée³¹³, 16 ans, envoyée chez Mike, un supposé ami de ses parents, afin de l'éloigner d'une situation difficile. Mike est en réalité son père, mais Dorothée l'ignore, tout comme le lecteur, jusqu'à la toute fin du roman (*PK*, p. 285)³¹⁴. La narration est principalement autodiégétique³¹⁵, assurée par Dorothée qui raconte son arrivée précipitée au Nunavut. Plongée de force dans un nouvel environnement, Dorothée règle ses comptes dans un monologue intérieur qu'elle livre comme un hymne punk tant le rythme et les expressions sont bruts. Ses armes sont le sarcasme, l'autodérision et le tempo effréné de ses pensées. L'agentivité de Dorothée se manifeste dans cette parole décomplexée, son regard acerbe, les fantasmes de riposte qu'elle imagine³¹⁶ afin de prendre le contrôle sur la situation

³¹³ « Ma mère aime le *Magicien d'Oz* » (*PK*, p. 64), dit-elle pour justifier son nom à sa nouvelle amie inuite. Dorothée du *Magicien d'Oz* est une jeune orpheline innocente qui a le désir de rentrer chez elle ; la Dorothée de *Panik* présente à n'en pas douter une version plus punk.

³¹⁴ Le mot « panik » signifie « ma fille » en inuktitut (*PK*, p. 232).

³¹⁵ Près de la moitié des chapitres (vingt-et-un sur quarante-huit) laisse place à un narrateur omniscient. Ils entrecoupent la narration de l'adolescente.

³¹⁶ Par cet aspect, Dorothée rappelle Aïcha, mais également Catherine qui exagère et enjolive ses anecdotes afin de renforcer son image rebelle.

qui lui échappe³¹⁷ et surtout dans sa débrouillardise, notamment à décoder seule un univers nouveau à la manière DIY³¹⁸.

Pour Dorothée, les contraintes sont multiples. Elle est confrontée à Mike, chez qui elle habite et qui lui donne des ordres, au climat hostile, à la culture inuite qu'elle méconnaît ainsi qu'aux langues anglaise et inuktitute qu'elle maîtrise mal, voire pas du tout. Elle cherche tout de même à faire les choses par elle-même et à sa manière. Petit à petit, dans ce lieu où elle se trouve qui ne lui offre pas beaucoup d'options et de divertissements, Dorothée se transforme. D'abord réfractaire, la narratrice de *Panik* change tranquillement son point de vue sur elle-même et son environnement³¹⁹. Cela ne l'empêche pas d'adopter, elle aussi, une posture rebelle et de refuser d'adopter les comportements attendus. Dorothée, c'est aussi une adolescente en colère et arrogante : entre « that girl » à la Catherine et la « fille en colère » à la Aïcha. Inapte à survivre seule dans ce nouvel environnement, elle

³¹⁷ Dorothée décrit Igloolik comme une « vallée en forme de cuvette de toilette » où il n'existe que deux façons de sortir : « l'aéroport et le cimetière » (*PK*, p. 32). Elle s'y s'en prisonnière. Cet aspect sera abordé au chapitre 3.

³¹⁸ La débrouillardise de Dorothée et les actions qu'elles mènent font d'elle la narratrice la plus agente. Ces aspects seront également traités dans le chapitre suivant.

³¹⁹ Elle est la narratrice dont la conscience de soi est la plus aboutie. Est-ce en raison de son âge ?

parvient tout de même à faire quelque chose avec le peu de moyens qu'elle a, et ce, dans le pur esprit du punk.

2.4.1 La parole virulente

Tout comme Catherine dans *La déesse des mouches à feu*, Dorothée ne s'adresse à personne en particulier. Sa narration, décrite comme « sans complexe³²⁰ », se présente comme un flux de pensées qui transgresse les normes linguistiques :

Il y avait plein d'autres Québécois, tout aussi débiles que mes parents, des gens qui attendent toute l'année pour aller dans un tout-inclus-rien-à-faire pour s'y exciter la tête et trop boire trop rougir trop fêter trop parler trop tromper trop baiser avec trop de personnes attraper trop de maladies comme des débutants et là, ils retournent à leur vie de gros ploucs, vomissent leurs photos ratées sur des gens qui n'en n'ont rien à foutre, qui ne pourront jamais se payer de telles vacances, et même même même quand mes parents montraient leur album de Cancún ils disaient *C'était beaucoup plus beau en vrai...* mais moi je savais que c'était beaucoup plus laid alors je les trouvais vraiment nuls de mentir comme ça pour mettre des paillettes dans les yeux des gens, pour se voir reluire dans ces yeux-là, pour la vanité, genre. (*PK*, p. 10-11) (c'est nous qui soulignons)

Cette façon de raconter (ponctuation lacunaire, syntaxe fautive, répétitions) suggère que Dorothée dit ce qu'elle pense au fur et à mesure que lui viennent ses idées. Les marques de l'oralité (mots composés et tics de langage retranscrits à l'écrit, par

³²⁰ Selon les propos de Josée-Anne Paradis de la revue *Les libraires* (PARADIS, 2015b, en ligne).

exemple³²¹) accentuent cette impression et brouillent les frontières entre paroles et pensées, entre écriture et oralité. Cette logorrhée se trouve entrecoupée de dialogues, plutôt courts, indiqués par des changements de lignes, jamais par des tirets ou des guillemets, ce qui tend à confondre les actes d'énonciation. De plus, elle rapporte les paroles des autres à même son discours, les identifiant seulement par une majuscule initiale (comme soulignée dans la citation précédente), s'en détachant et les absorbant simultanément.

L'imagerie qu'elle convoque pour raconter son histoire témoigne de sa propre cohérence et s'inspire de ses expériences passées et présentes. Portée vers la personnification des choses, celle qui a tendance à déshumaniser ses proches³²² témoigne ainsi du vide de son entourage. Moins hermétiques que celles utilisées par Aïcha (*EPOM*), les images utilisées par Dorothée restent très personnelles. Par

³²¹ « [S]’ouvraient abracadabra » (*PK*, p. 9) ; « j’avais réussi ka-tching ! à me faire donner des cocktails [...] » (*PK*, p. 10) ; « genre » (*PK*, p. 11) ; « big time » (*PK*, p. 11) ; « fuck all » (*PK*, p. 13) ; « j’allais me faire chier, big time ! » (*PK*, p. 15 et 48) ; « et je me disais Bordel, à répétition aussi, comme si ça allait arranger les choses » (*PK*, p. 24) ; « il avait le temps de me faire chier, beaucoup » (*PK*, p. 30) ; « Ouch ! Fais attention bordel ! » (*PK*, p. 30) ; « Peut-être que t’es un sale con ? » (*PK*, p. 43) ; « YASH ! » (*PK*, p. 47) ; « j’ai dit Fuck it d’la marde je le prends » (*PK*, p. 48) ; « Peut-être tu te fourres la vaisselle dans le cul ? » (*PK*, p. 51) ; « gueule » (*PK*, p. 150 et 157) ; « fucking nothing » (*PK*, p. 195) ; etc.

³²² Elle surnomme son père « l’Anus », sa mère « la Méduse » et Mike « le Yéti », nous y reviendrons dans les prochaines pages.

exemple, les échanges entre ses parents sont remplis de « mots plein de morve » (*PK*, p. 9), un divan éventré est décrit comme « un divan d'où sortait de la mousse, comme les touffes de poils d'une fille qui ne se rase pas » (*PK*, p. 17) et une mitaine perdue comme « patient[an]t au milieu de la toundra comme une petite fille qui attend l'autobus en pleine campagne » (*PK*, p. 146). Elle décrit le comportement de Mike lorsqu'il est en colère contre elle ainsi : « [II] a fait semblant qu'il était un bloc de glace, il produisait des courants glacés qui me pétrifiaient quand il passait à côté de moi et il était aussi volubile qu'une touffe de lichen » (*PK*, p. 235)³²³. Au contraire d'Aïcha (*EPOM*), qui sent que les images qu'elles convoquent pour exprimer ses émotions sont lacunaires et déficientes, s'assurer que l'image convient n'est pas un enjeu pour Dorothée qui s'adresse à elle-même.

³²³ « [Ç]a me donnait des frissons comme quand tu bois trop de slush et que ça pétrifie tout ton intérieur » (*PK*, p. 12) ; « « la machine restait muette comme un enfant boudeur » (*PK*, p. 143) ; « réconfortant comme une vieille doudou avec une odeur de bave sèche et des trous partout » (*PK*, p. 151) ; « déballer ça comme une cascade d'eau qui n'en finit plus de s'abattre sur les pierres au fond de la rivière et qui les polit, à force » (*PK*, p. 163) ; « le faire craquer comme la glace du lac Avvajja » (*PK*, p. 227) ; « Mes sentiments n'étaient pas limpides, ils s'apparentaient à une marre de bouette pleine de détritrus et de têtards frétilants et dans le fond, tu sais qu'il y a de l'eau, de la vase, des sédiments, des brindilles et de futures grenouilles, mais quand tu regardes vite vite, tu ne peux pas séparer les éléments, ça prend du courage pour tout filtrer, et j'en manquais, terriblement » (*PK*, p. 263-264).

2.4.1.1 Une parole pour se positionner contre l'autorité

Dans son récit, Dorothée fait le choix conscient d'utiliser une langue peu soignée, et ce, afin de se positionner contre son père :

Si mon père avait entendu les paroles qui défilaient dans ma tête depuis qu'il m'avait largué dans un avion vers le Nord, il m'aurait dit Surveille ton langage, poussin, et je détestais quand il me donnait des ordres venus de nulle part parce qu'il ne s'était jamais intéressé à moi [...], mais mon père, l'Anus, ne pouvait rien entendre, j'ai décidé de parler comme ça me chantait et puis si j'avais envie de semer des gros mots partout dans mon propre jardin, ce serait mon problème s'il était envahi de mauvaises herbes, bordel ! » (PK, p. 16)

Ce choix hautement symbolique marque une rupture avec sa vie dans le Sud, mais surtout avec l'autorité. La vulgarité est donc un moyen pour l'adolescente d'agir, de prendre une décision qui lui appartient et dont elle assume les conséquences, selon sa métaphore du « jardin ». Il s'agit ici de briser les normes établies (par le père) et de présenter, par le fait même, une image de soi rebelle et contestataire. À cette rupture avec un registre de langue normatif s'ajoute aussi celle de sa prise de position contre la langue anglaise qui est celle de son père :

[...] mais comme mon père n'était jamais là et qu'il ne l'avait jamais été, ce n'était même pas ma langue paternelle, et je trouvais que ça en disait beaucoup sur la nature de nos relations, et aussi quand il me parlait, il utilisait souvent le français, comme si je n'étais pas digne d'être sa descendance anglophone et il le parlait très mal, mais il pensait qu'il le parlait bien alors c'était encore pire. (PK, p. 15)

Ironiquement, c'est avec la langue anglaise qu'elle devra se débrouiller à Igloolik et lorsqu'elle rencontre Mike pour la première fois (son père biologique), elle se désole qu'il soit « [u]n gros plouc d'anglophone » (*PK*, p. 15) qui semble avoir « perdu la faculté de s'exprimer de façon continue » (*PK*, p. 24). Que ce soit avec le père adoptif ou avec le père biologique, il y a un problème de communication et de maîtrise de la langue de part et d'autre. Dorothée tient pourtant une position ferme. Tout son récit se déroule en français, à l'exception de certaines expressions en anglais ou de mots en inuktitut³²⁴. Le récit fait oublier que les échanges sont en anglais et qu'en plus, il s'agit d'un anglais approximatif dans lequel « on prenait vite des raccourcis, on n'utilisait presque aucun temps de verbe, seulement des mots-clés pour parler le moins possible » (*PK*, p. 210). La langue du père (des pères) est donc malmenée³²⁵ et effacée.

Elle parodie également la façon de parler de Mike (son parler de « Yéti ») qui lui donne en permanence des ordres ou des conseils, la plupart du temps sous

³²⁴ Ce rapport à cette langue sera traité dans les paragraphes subséquents.

³²⁵ « Au début, je n'ai pas compris tout de suite à cause de mon anglais de débutante [...] » (*PK*, p. 18).

forme d'interrogation commençant par la formulation « peut-être³²⁶ » : « Peut-être tu sortiras le sac à merde quand tu iras pelleter ? (PK, p. 29) ou « [p]eut-être que t'aurais dû mieux t'habiller pour venir ici ? » (PK, p. 43)³²⁷ ou « [p]eut-être tu fais la vaisselle ? » (PK, p. 51). Ce à quoi elle lui répond : « Peut-être que tu te fourres la vaisselle dans le cul ? » (PK, p. 51) À quelques reprises, Dorothée se réapproprie en effet cette façon de s'exprimer et la retourne contre Mike pour refuser l'ordre, se moquer ou l'insulter³²⁸. Pour Dorothée, il s'agit d'une façon de s'opposer à Mike et de s'imposer en tant que sujet.

2.4.1.2 Traverser les barrières de la pensée

Si, dans sa tête, Dorothée use d'une parole libre et virulente, échanger avec autrui s'avère plus complexe. Elle doute d'ailleurs de son habileté à le faire:

³²⁶ Formulation qui semble commune, comme on peut le constater au chapitre 9 dans le discours en narration externe : « Peut-être dès qu'il sera prêt? est la réponse qu'il obtient en même temps qu'un haussement d'épaule » (PK, p. 71).

³²⁷ « Peut-être va jouer dehors, ah, le toit est à déneiger » (PK, p. 63) ; « Peut-être tu réponds toujours au téléphone à l'avenir ? » (PK, p. 92) ; « Peut-être tu ne peux pas comprendre » (PK, p. 135) ; « Peut-être tu laisses la vie des autres tranquille? » (PK, p. 179) ; « Peut-être tu retournes dans le Sud ? » (PK, p. 241) ; etc.

³²⁸ « Peut-être que tu ne devrais pas fumer autant ? / Peut-être tu fermes ta gueule et tu te mêles de tes affaires ? / « Peut-être que t'es un sale con ? / On pouvait continuer comme ça longtemps » (PK, p. 43) ; « Je ne savais pas que tu étais rentrée.../ Peut-être tu étais trop occupé ? » (PK, p. 226).

« Décidément je ne filtrais pas beaucoup ce qui sortait de ma bouche [...] je trébuchais sur mes mots qui me faisaient des jambettes de traître et je savais que je ne m'organisais pas trop pour l'amadouer » (*PK*, p. 94). Jusqu'à la fin de son récit, Dorothée exprime cette difficulté : « Ça m'a cousu le bec, big time, avec de gros barbelés et tout et mes échafauds mal construits se sont effondrés, toutes les paroles que j'aurais voulu prononcer ont été coincées sous des tonnes de matériaux trop lourds. Sous la honte aussi » (*PK*, p. 279). Lorsqu'elle se laisse finalement aller à faire des confidences, elle le fait de façon malhabile (« j'ai commencé à dire n'importe quoi » [*PK*, p. 182]) et désorganisée : « [...] je lui ai parlé de Ça et de cette grosse plote de fille et de son chum encore plus plote qu'elle et de mon père et de ma mère [...] » (*PK*, p. 182). Cette accumulation sans points ni virgules illustre son trop-plein et la difficulté qu'il y a à le verbaliser. Elle s'exprime d'ailleurs à ce sujet en considérant qu'il est « plus facile de recevoir des grêlons de sucres par la tête que de se confier à quelqu'un » (*PK*, p. 276).

En raison de sa situation d'étrangère et d'observatrice, une tension entre le besoin de dire et celui de garder certaines choses pour soi traverse tout le récit de Dorothée. En côtoyant Mike et les habitants d'Igloolik, elle n'a d'autres choix que

d'ajuster sa perspective : « [...] parfois les choses sont comme elles sont et tout ce que tu peux faire, c'est de l'accepter, ou de te forcer à les percevoir d'une autre manière [...] » (*PK*, p. 276). Plusieurs de ses questions restent sans réponse ou reçoivent des réponses fragmentées (tout comme elle le fait pour ses propres pensées). Elle ne parvient pas à savoir exactement l'histoire de Mike, que les habitants nomment « Tunik » (le géant), ou ce qui est arrivé à son amie Lakeesha-Jewel qui, à dix ans, est partie dans le Sud pour accoucher d'un enfant. La narratrice intègre peu à peu le conseil que lui donne Mike : « Peut-être tu laisses la vie des autres tranquille ? » (*PK*, p. 179) Elle se réapproprie ce conseil et comprend qu'il vaut parfois mieux « [...] laisser la crap tranquille » (*PK*, p. 196), qu'il peut être réconfortant de rester dans l'ignorance (*PK*, p. 151), de « ne pas savoir » (*PK*, p. 289). Elle réalise que Mike est « en ruines » (*PK*, p. 91), elle ne souhaite pas « creuser dans les puits de neige de [l]a vie » (*PK*, p. 255) de son amie de dix ans, bref elle apprend à « se mêler de ses affaires » et à faire ce qui lui a été suggéré. Bien qu'elle constate qu'un silence peut être « dévastateur » (*PK*, p. 237) et que les pires scénarios peuvent s'inventer « quand personne ne se parlait » (*PK*, p. 273), elle mesure toute la portée des mots, mais aussi des silences, notamment lorsqu'elle confronte Mike à propos de sa femme morte :

Je me suis rendu compte que des fois, le silence garde les gens en vie parce qu'on aurait dit que je venais de faire mourir sa femme une deuxième fois en parlant

d'elle, et j'aurais vraiment dû ne rien dire parce que ce n'était pas ce que je voulais, faire mourir encore sa femme. (*PK*, p. 227)

Elle conclut que « le silence est parfois la meilleure des choses » (*PK*, p. 288) puisque les paroles limitent ou déforment parfois l'important. Ces idées à propos du dit et du non-dit constituent un élément clé de prise de conscience de Dorothee. En effet, elle jongle elle-même avec des événements douloureux qu'elle garde pour elle-même et qu'elle ne parvient à appeler « abus » qu'à la fin du roman (*PK*, p. 266). Sa confession se situe ainsi entre la parole et le silence³²⁹.

2.4.2 Une censure salubre

Les chapitres qui laissent place au narrateur omniscient donnent des détails sur les événements bouleversants qu'ont vécus Mike et Dorothee quelques mois avant leur rencontre. Ce narrateur observe principalement les deux protagonistes, mais également les autres personnages gravitant autour d'eux. La narration reste

³²⁹ « Pour des autrices et des auteurs comme Kennan Ferguson (2003 : 49-51), Sophie Bourgault (2015 : 163-165) Sean W.D. Gray (2015 : 475-474), la prise de parole a souvent été associée à l'agentivité (au pouvoir d'agir) et à la liberté du sujet, alors que le silence a été principalement associé à l'obéissance et à l'oppression. Or, Gray, Ferguson et Bourgault soutiennent que le silence et la prise de parole ne sont pas toujours nettement opposés et peuvent en fait tous deux constituer des pratiques discursives. Ils et elles affirment entre autres que le silence peut faire sens [sic] et s'inscrire dans une logique d'action, qu'il peut même être un acte de refus et de résistance » (PARADIS-DESCHÊNES, 2021, p. 6).

alors discrète puisqu'elle ne nomme jamais les protagonistes, préférant les appeler avec des termes génériques tels « la fille » et « l'homme ». Elle donne des informations supplémentaires nécessaires pour mieux cerner la narratrice, car Dorothée ne dit pas tout. Son discours se construit de manière fragmentaire. En effet, elle filtre et contrôle ce qu'elle raconte. Aux autres, d'abord, mais également à elle-même. Par exemple, elle garde certaines idées et commentaires pour elle-même : « [...] et je me suis dit Bien fait pour toi, ça t'apprendra à être un gros plouc, mais il a été gentil, surtout parce que j'ai conservé mon commentaire dans ma tête [...] » (*PK*, p. 107) ; « Je n'allais pas lui dire que mon visage entretenait une relation passionnelle avec les animaux morts [...] » (*PK*, p. 223) ; « [...] j'ai demandé à Mike pourquoi il n'avait pas envie de récupérer son enfant au lieu de l'emprunter comme ça à la fille pichou, mais je n'ai pas fait mention de mes commentaires sur la beauté approximative de la fille [...] » (*PK*, p. 256). La narratrice se permet bien des critiques, mais sait lorsqu'il vaut mieux se taire. Étrangement, elle se réserve parfois le même traitement, rectifiant certaines de ses propres pensées : « [...] dans un cœur, il y avait Tunik + Tanya, BAM ! J'ai failli dire BINGO, mais j'ai trouvé que ça faisait ringard, alors BAM ! » (*PK*, p. 103) Par ailleurs, Dorothée se refuse à plonger dans des zones douloureuses ou complexes tout au long de son récit et se ment par moment à elle-même, non sans une certaine conscience de le faire : « Personne ne

méritait de savoir la vérité, même pas moi, peut-être » (PK, p. 77) ; « [...] ce que je voulais vraiment dire c'était Arrête ta putain de scie, ça me fend les oreilles. / En même temps, ça m'arrangeait parce que comme ça, il n'entendait pas mes sanglots, c'était sûrement le vaccin ça aussi, ouais... » (PK, p. 95) ; « [...] et je ne savais pas pourquoi ça m'inquiétait, mais peut-être que je le savais et que je voulais juste faire semblant que non [...] » (PK, p. 203). En livrant ses réflexions tout en précisant qu'elle ne le fait pas à voix haute (« résistance stratégique ») ou même dans sa conscience (« résistance psychologique³³⁰ »), la narratrice peut sembler ne pas assumer ce qu'elle est, mais il s'agit tout de même de choix narratifs qu'elle prend. C'est elle qui décide quoi dire et quand, mais aussi à qui.

2.4.2.1 Une pensée inachevée

Par ailleurs, elle exerce un contrôle sur le récit en laissant sa pensée inachevée³³¹. La locution « parce que » suivie des points de suspension apparaît de façon récurrente dans le discours de Dorothée (PK, p. 104, 107, 112 et 173 par

³³⁰ Selon Gilligan et Snider, la résistance psychologique est une forme de blocage où le sujet n'a plus accès à ses propres idées et ressentis.

³³¹ Cela n'est pas sans rappeler Aïcha (EPOM) qui retarde ses aveux.

exemple). Elle tait ainsi les motifs derrière les gestes posés (ou non), les paroles dites (ou tues) ou les désirs. Cette façon de faire court-circuite la relation causale induite par la locution. Considérant que cette logique lui appartient, elle n'a pas à la partager : « [...] je conduisais la motoneige vers Avvajja en évitant les dos d'âne de glace pour que le Yéti ne râle pas trop sur le traîneau, mais des fois, je ne les évitais pas, juste parce que... » (*PK*, p. 212) Elle s'abstient de terminer sa réflexion, elle n'en voit pas l'intérêt³³². Toutefois, elle utilise en abondance la même locution (« parce que ») sans les points de suspension, justifiant ainsi bon nombre de ses comportements et idées : « j'ai préféré ne pas me tourmenter avec ce genre de concept parce que c'était un peu désagréable [...] » (*PK*, p. 140) Dorothée choisit sciemment ses révélations.

2.4.2.2 Garder le secret

Le plus grand contrôle qu'elle exerce dans la narration concerne sa façon de livrer son secret, celui qui l'a menée dans le Grand Nord et qu'elle ne souhaite pas partager initialement. Résolue à garder la vérité pour elle, Dorothée le dévoile de façon parcellaire. Il s'agit dans les premiers temps d'une forme de négation, d'une

³³² Il arrive que les pensées interrompues de Dorothée rappellent l'indifférence dans le discours de Catherine (*DMF*).

stratégie (narrative) qu'elle met en place (DIY) afin de garder le cap. C'est la narration externe qui précise que « la fille » a subi un viol dans le Sud, est tombée enceinte, s'est battue avec la copine du garçon qui l'a violée et a perdu son fœtus dans l'altercation. Dorothée a envoyé la jeune fille à l'hôpital en lui assenant un coup de coude sur la tempe. L'histoire se dévoile progressivement, mais dès les premières pages, il est possible de constater que Dorothée sait très bien ce qu'elle fait :

Mes parents s'étaient débarrassés de moi comme si j'étais un machin radioactif à enfouir le plus loin possible dans la terre pour ne pas être contaminés et tout le monde savait que ça ne faisait que remettre le problème à plus tard, moi aussi, parce que j'étais le problème en question et que je n'avais aucune envie de plonger à l'intérieur de moi pour régler des choses, [...] alors je restais un peu à l'écart, mais le problème restait là et c'était ça le problème. (*PK*, p. 13)

Lorsqu'une pensée surgit à propos de ce qui s'est passé, Dorothée l'interrompt, la laisse en suspens ou refuse d'y songer davantage. Elle sait faire preuve d'une grande créativité pour éviter ce sujet douloureux. Par exemple, la première fois qu'elle fait allusion aux événements troubles de son passé récent, il s'agit d'une phrase perdue entre deux paragraphes : « C'était pire que les coups que cette grosse plote de fille m'avait donnés » (*PK*, p. 14). Elle ajoute, quelques pages plus loin, que les morsures de froid lui donnent l'air « d'avoir été tabassée une fois de plus [...] » (*PK*, p. 23-24). Les stratégies employées par l'adolescente sont clairement mises en œuvre lorsqu'elle évoque pour la première fois son fœtus :

[...] j'étais comme hypnotisée par le bébé qui tapotait le dos de sa mère et ça m'a fait penser à *Ça*, mais *pas longtemps*, parce que tout de suite, j'ai *bloqué* les images dans ma tête et je me suis *blindée* quelque part où elles ne pouvaient pas m'atteindre, *comme quelqu'un qui t'interpelle au loin, mais sa voix ne se rend pas jusqu'à toi*, à cause du vent et de la distance. (PK, p. 45) (c'est nous qui soulignons)

Ici, Dorothee réifie le fœtus en l'identifiant par un pronom indéterminé. Paradoxalement, celui-ci porte la majuscule, ce qui lui donne simultanément une certaine importance. Les autres mots soulignés (par nous) renvoient à l'idée de protection et de défense. La comparaison rappelle que le traumatisme est là, enfoui. Pour des raisons qu'elle camoufle à ce moment du récit, Dorothee se refuse d'y penser mais ne l'oublie pas. Retenir des informations, des commentaires et des pensées révèle l'entêtement de la narratrice à garder le contrôle de sa narration et, par conséquent, de sa vie. Cela participe de son image de rebelle et de dure, une posture plutôt pratique pour éviter de confronter certaines douleurs.

2.4.2.3 *Fantasmes de vengeance*

Puisque la majorité du roman se passe dans la tête de Dorothee qui partage ses réflexions à propos de son nouvel environnement, le fantasme devient un lieu privilégié pour imaginer beaucoup de situations et de revirements de situation. Cela

rappelle Aïcha du roman de Bienvenu³³³. Cependant, le fantasme n'a pas la même fonction chez Bienvenu et Drolet. Alors qu'Aïcha crée des fantasmes qu'elle présente comme des vérités à la travailleuse sociale afin d'idéaliser sa relation avec Sébastien, Dorothée se sert surtout de son imagination pour assouvir sa soif de vengeance³³⁴, sachant très bien que la réalité est tout autre. En effet, elle utilise à plusieurs reprises les mots « fantasme » (*PK*, p. 34 et 195), « pensée » (*PK*, p. 34) ou un lexique qui renvoie à l'idée d'imaginaire : « je me suis dit Bien, bien, continue comme ça... avec encore la *même impression* d'être diabolique » (*PK*, p. 45) ; « Je suis sortie dehors en ayant des *images divertissantes* de vaisselle tout éclatée dans le cul du Yéti » (*PK*, p. 51) ; « Je suis retournée à *mes rêves* maculés de sang et dans lesquels je tabassais la grosse plote de fille [...] » (*PK*, p. 70) ; « je massacrais mes parents *dans ma tête* depuis un bon moment déjà » (*PK*, p. 90) ; « et je *faisais des plans*, un coup de coude sur la tempe ferait l'affaire [...] » (*PK*, p. 141) (c'est nous qui soulignons). Dans ses pensées, Dorothée laisse libre cours à toute sa violence et son mépris sans pour autant passer à l'action.

³³³ Cette façon de faire rappelle également dans une moindre mesure Catherine (DMF) qui hyperbolise ses anecdotes.

³³⁴ Le narrateur absent confirme d'ailleurs cette idée à la page 194 : « Sous son masque de clown boursoufflé, la fille rit. Un rire nerveux. Elle pense à sa vengeance ».

Ces stratégies d'évitement, sa censure et ses fantasmes, sont développées de manière consciente et affichent sa créativité. En effet, elle ne cache pas les mécanismes d'autocensure et de censure qu'elle met en pratique. Puisqu'il s'agit de restreindre sa pensée, de se restreindre à la pensée ou de se contraindre dans les aveux, ces mécanismes pourraient être perçus comme contraires à l'agentivité. Di Cecco note à ce propos que plusieurs ouvrages identifient « l'autocensure » comme un des comportements nuisibles aux filles (DI CECCO, 1998, p. 18). Pourtant, Dorothée le fait pour elle. Elle agit sur son discours et décide ce qu'elle désire ou non transmettre. Rappelons que l'agentivité, c'est notamment se donner la liberté de choisir et de décider ce qui semble souhaitable ou non pour soi. La narratrice de *Panik* fait de l'autocensure une arme de résistance qui s'inscrit dans le processus qui la mène vers l'agentivité.

2.4.3 Ironiser pour discerner

Le filtre que Dorothée appose en général sur sa vie est empreint de critiques acerbes sur le monde qui l'entoure³³⁵. Elle mène d'ailleurs une « quête pour embêter tout le monde » (*PK*, p. 52)³³⁶ et se réjouit, plus d'une fois, à l'idée d'être « diabolique » (*PK*, p. 34 et 45). Son sarcasme n'épargne ni les lieux, ni les humains qu'elle côtoie. Ainsi, elle surnomme son père « l'Anus » (*PK*, p. 16) et sa mère « la Méduse » (*PK*, p. 78). Mike devient le « Yéti » (*PK*, p. 16), mais est aussi appelé « gros plouc », « gros con », « gros cave ». Elle renomme sa tutrice Barbie Nuun « madame Plote » (*PK*, p. 60), puis « Barbie Nouné » (*PK*, p. 61) ou « madame Nouné » (*PK*, p. 63). Lorsqu'elle découvre la maison de Mike, son regard est impitoyable : « [...] on est arrivés devant une bicoque qui semblait avoir été rafistolée par un aliéné mental lors d'un projet de bricolage dans une institution spécialisée [...] » (*PK*, p. 16). Tous les mots utilisés jugent et dénigrent l'homme et sa maison.

³³⁵ À mesure que le roman avance, le regard de Dorothée se fait moins intransigent. Cela sera traité plus loin.

³³⁶ « [J]'étais contente de l'embêter par mon inefficacité » (*PK*, p. 143).

Son regard sur le monde des adultes est impitoyable, rappelant celui de Catherine (*DMF*). Dorothée considère que le By-law (« genre d'officier qui s'occupe de faire respecter quelques lois » [*PK*, p. 62]) « manque de jugement » (*PK*, p. 69), que Barbie Nuun « semblait être d'une incompétence rare » (*PK*, p. 80) et que l'infirmière n'est « pas douée » (*PK*, p. 120) et qu'elle semble « empotée » (*PK*, p. 162)³³⁷. Elle répète à plusieurs reprises ne pas être une « experte » ni en vaccin (*PK*, p. 122), ni en nutrition (*PK*, p. 124), ni en confession (*PK*, p. 157), mais se permet quand même des commentaires subséquents dans lesquels elle souligne la stupidité ou l'absurdité de la situation à laquelle elle assiste : « je n'étais pas une experte en nutrition non plus, mais j'étais certaine que c'était louche de manger autant de caramel en une shot » (*PK*, p. 124). Son sarcasme souligne sans doute sa lucidité, mais surtout sa condescendance. Il s'agit ici d'une posture critique qui rappelle celle de Catherine (*DMF*). C'est une façon de remettre le monde et ses lieux communs en doute.

³³⁷ Pour nommer l'infirmière, elle procède par des images sans équivoque comme « la charcutière de bras » (métonymie) (*PK*, p. 121) ou « la fille qui me charcutait le bras de façon épisodique » (périphrase) (*PK*, p. 162).

Dorothée est aussi capable de se remettre en doute elle-même, ce qui la différencie de Catherine (*DMF*) et la rapproche d'une agentivité plus constructive et plus à même de la transformer profondément (sur le long terme). Ce qui est propre au discours de Dorothée, c'est son ironie (« Ma vie était chouette, pleine de fêtes et d'activités intéressantes » [*PK*, p. 66]³³⁸) et son autodérision. Elle est consciente de sa situation pathétique et de ses vaines tentatives pour manifester son mépris et son désaccord. Par exemple, à peine arrivée chez Mike, elle quitte brusquement la maison pour manifester sa contrariété à l'homme qui l'oblige à pelleter. Elle marche dans le froid extrême et en ressent les effets : « [...] je m'étais sauvée pour embêter Mike, mais je m'embêtais moi-même et c'était pour ça que je pleurais, parce que j'avais l'impression de m'être empêtrée dans mes propres plans à la con [...] » (*PK*, p. 19-20)³³⁹. Quelques pages plus loin, Dorothée revient avec une carcasse de renard dénichée au dépotoir dans le but de « pimper » (*PK*, p. 59) son manteau avec sa fourrure. Mike lui fait comprendre que l'animal pourrait être porteur de la rage en lui lançant un dépliant à ce sujet :

[...] une fois les symptômes apparus, on avait entre dix et quatorze jours à vivre avant de mourir dans l'agonie, mais ça ne disait pas le mot agonie, ça parlait juste

³³⁸ « Le son de ma voix magnifiée par la résonnance du tuyau [d'aspirateur] » (*PK*, p. 209), alors qu'elle a les deux pieds dans la merde et respire avec ce tuba de fortune.

³³⁹ « [...] et dans ma tête, j'ai répété sa dernière phrase avec une voix très énervante, mais je me suis rendue compte que c'était seulement moi que ça dérangeait alors j'ai laissé tomber ». (*PK*, p. 140)

de la mort, mais j'ai rajouté un peu de drame dans ma tête, je ne savais pas trop pourquoi, vu que ça me concernait. (PK, p. 48) (c'est nous qui soulignons)

Son regard sur elle-même montre bien qu'elle ne se prend pas au sérieux. De plus, elle est consciente de l'image qu'elle renvoie³⁴⁰ :

Avec mes morsures de froid, mon nez cassé encore bien bombé, mon crâne rasé plein de gales et mes touffes de cheveux inexistantes, je n'avais pas un physique de winner et même, j'avais l'air de quelqu'un qui ne sait pas trop manœuvrer sa vie [...]. (PK, p. 59)

En énumérant ses cicatrices et ses blessures de la sorte, elle n'est pas dans l'idéalisation et n'hésite pas à se critiquer. Elle se trouve « vraiment incompétente » (PK, p. 64) d'envoyer « la snoutte blanche direct dans les trous [qu'elle] avai[t] pelletés hier » (PK, p. 64) et considère qu'elle est « une attraction de première qualité dans ce village où rien ne les stimulait autant qu'une Blanche toute cabossée à la recherche de sa nouvelle amie âgée de dix ans » (PK, p. 102). Elle est consciente que ses habitudes de vie ne conviennent pas (« je n'étais pas une spécialiste en nutrition, mais j'avais l'impression que j'aurais le scorbut vite fait [...] si je continuais comme ça à alterner les frites, les Pop-Tarts, et les pâtes en saumure » [PK, p. 93]) ou de n'être pas douée pour les travaux manuels :

³⁴⁰ « En suivant Mike à l'infirmerie, j'avais l'impression d'être un petit bâtard qui talonne son maître avec un mélange d'appréhension et de fidélité, le genre de chien dont personne ne veut, mais qui est utile pour finir les restes de table ou se libérer de son agressivité » (PK, p. 58).

[...] je faisais vraiment un travail de merde, ça avait l'air de gros points de suture cousus par un ivrogne en fin de brosse, juste avant le coma éthylique, avec sa mauvaise main parce qu'il tient sa bouteille d'alcool de l'autre [...] ». (*PK*, p. 125)

Analogies et exagérations indiquent le ridicule de sa situation³⁴¹. Enfant gâtée dans le Sud³⁴², elle se prête ici à des activités qui la sortent de sa zone de confort aux antipodes de ce qu'elle était. Elle s'étonne elle-même (non sans humour) : « j'ai dit Je finis de coudre mon caribou et j'arrive, mais en disant cette phrase, je me suis étonnée du naturel avec lequel je l'avais prononcée, comme si c'était quelque chose qu'on dit dans la vraie vie » (*PK*, p. 126).

L'autodérision fait de Dorothée une narratrice plus nuancée, une stratégie qui l'amène à faire preuve de discernement : elle ne fait pas que critiquer, elle se remet également en doute et change sa perspective sur ce qu'elle était et sur ce qu'elle peut être. Cardinal affirme que l'ironie est un « outil subversif » qui permet « l'autodétermination et l'affirmation du sujet-femme » (CARDINAL, 2000, p. 66).

³⁴¹ « Filer quelqu'un dans la toundra n'était pas une mince affaire parce qu'à part les maisons, il n'y avait pas de planques, pas de haies de cèdres, pas de panneaux, pas rien, juste moi, point coloré dans le blanc qui faisait des bruits de squik squik avec mes bottes dans la neige, alors filer quelqu'un qui filait quelqu'un d'autre, on avait tous l'air de gros imbéciles pas subtils » (*PK*, p. 86).

³⁴² « Demande et tu recevras, c'était comme ça que ça fonctionnait » (*PK*, p. 84).

Ici, l'autodérision agit de même pour le « sujet-fille » et est en cohérence avec sa posture narrative (monologue intérieur) et son processus d'introspection.

2.4.4 Un sens critique nordique

En se retrouvant à Igloolik, Dorothée doit réajuster son système de valeurs et ce qu'elle croit connaître du monde. Fille gâtée du Sud, elle se retrouve chez Mike avec une valise dans laquelle ne se trouvent « que des choses qui servent autour d'une piscine, à trente degrés Celsius [...] » (*PK*, p. 12). Elle doit composer avec son nouvel environnement de façon plutôt solitaire, puisque Mike est un homme « en ruines » qui lui donne surtout des ordres, et cela tout en ayant des moyens limités (elle n'a plus de forfait téléphone, pas de vêtement, pas d'argent). Que ce soit en termes d'apparence, de relation, d'habitudes, tous les codes qui lui sont familiers ne fonctionnent plus. L'agentivité de Dorothée se manifeste dans son adaptation au choc culturel qui l'amène à changer le filtre à travers lequel elle aborde habituellement la vie.

2.4.4.1 Avoir de l'intuition

Dorothée – comme Catherine (*DMF*) et Aïcha (*EPOM*) – dit *je* tout en reconduisant plusieurs stéréotypes genrés. Cela rappelle que ces personnages, tout en étant rebelles et revendicateurs, sont habités par diverses aliénations qui les font agir. On le remarque notamment par le lexique vulgaire et misogyne utilisé pour parler des femmes (« pétasse » [*PK*, p. 10] ; « grosse plote » [*PK*, p. 14] ; « grosse torche » [*PK*, p. 49] ; « ultra plote » [*PK*, p. 89]). Dorothée intègre également l'idée qu'elle a « mérité » l'abus dont elle a été victime dans le Sud sous prétexte qu'elle avait d'abord désiré ce rapprochement : « [...] j'avais tout fait pour séduire ce gros débile, qui, à la base, n'était pas un gros débile dans ma tête, pas du tout et il était vraiment très beau, mais j'avais reculé, il n'avait pas aimé, et m'avait fait Ça » (*PK*, p. 265). Elle est d'ailleurs « réticente à appeler ça un abus »³⁴³ (*PK*, p. 265). Elle fait appel à un lexique relatif au « feu » pour évoquer sa part de responsabilité dans cette histoire, se considérant comme une « allumeuse » (*PK*, p. 266). Dorothée a bien assimilé qu'« on attend des femmes qu'elles “contrôlent” le degré d'intimité d'une

³⁴³ « [...] ce pauvre connard qui m'avait mis Ça dans le ventre, de force, enfin, pas vraiment de force, mais sans que je le veuille vraiment » (*PK*, p. 259).

relation (par le fait de consentir ou non) [...] » (LANG, 2011, p. 196)³⁴⁴. Elle considère avoir agi à l'encontre de ce qu'est une « fille bien », [une] fille décente » (PK, p. 266). Dans *La déesse des mouches à feu* et dans *Et au pire on se mariera*, les deux narratrices se retrouvent dans une situation où une autre fille entre en relation intime avec ceux qu'elles aiment. Dans les deux cas, la faute revient sur la fille qui a séduit « leur » copain : Mélanie (DMF) et Élisanne (EPOM). Ici, celle qui séduit endosse, elle aussi, la responsabilité : « [...] j'avais juste voulu voir si je pouvais être attirante, plus attirante que l'autre, juste voulu voir, et c'était ça qu'on appelait une agace, non ? » (PK, p. 266) Dorothée a eu besoin du regard du garçon pour valider son potentiel de désirabilité³⁴⁵, qui plus est, dans un rapport de compétition avec une autre fille. Les motifs et actions de l'adolescente sont, à ce moment-là, loin d'être agentiques puisqu'elle agit selon des principes patriarcaux qui réaffirment l'objectivation des femmes et leur soumission au regard masculin. Il faudra tout le récit à Dorothée pour mieux saisir ce qui lui est arrivé et, même à ce moment-là, toute cette histoire

³⁴⁴ Jonhson et Sigler précisent que « cette responsabilité attendue apporte parfois, insidieusement, des conséquences juridiques injustifiées : le viol dans le contexte d'un rendez-vous amoureux (*date rape*), par exemple, a souvent été justifié par le fait que la partenaire féminine n'exprimait pas assez clairement son refus de consentir. [...] (Johnson et Sigler 1997 : 19-25) ». (LANG, 2011, p. 196)

³⁴⁵ Dans le même ordre d'idée, elle n'arrive pas à comprendre l'intérêt de Mike pour une fille au physique ingrat qu'elle surnomme la « fille pichou » (PK, p.136, 159 et 162). Elle se convainc qu'elle ne le questionne pas par jalousie (PK, p. 227) et lorsqu'elle embrasse Mike, qui la rejette – elle ne sait pas qu'il est son père biologique à ce moment-là – elle se sent « dégoûtante, dégoulinante » (PK, p. 263).

ne lui semble pas très claire³⁴⁶, la prise de conscience est donc timide. Cependant, la virulence avec laquelle elle traite le garçon qui l'a agressée tout au long de son récit (« son chum encore plus plote qu'elle » (PK, p. 182) ; « pauvre connard » (PK, p. 259) ; « gros débile » (PK, p. 265) ; « connard de mec » [PK, p. 266]) laisse supposer qu'elle ne l'excuse pas et ne considère pas qu'il a bien agi (PK, p. 198). Dorothée a l'intuition que quelque chose ne va pas et cela, en lui-même, est un signe d'agentivité³⁴⁷.

C'est lorsque le doute s'installe qu'émerge un *je* plus conscient, plus agent. Par exemple, lorsqu'elle se remémore le rapport sexuel non consentant avec le garçon de son école, elle utilise à la fois un lexique vulgaire qui illustre la passivité et un lexique qui s'oppose à celle-ci :

[...] ma propre expérience m'apparaissait comme un *engourdissement* et j'étais dégoûtée, mais j'étais *pas mal certaine* de l'avoir désirée, aussi, pas de cette manière, *pas du tout*, car juste avant qu'il me *ramone* en disant des choses comme *Fuck yeah bitch* et *Tiens prends ça*, tous les *classiques moches* qu'on entend dans les films pornos et qui m'avaient poussée à agir exactement comme ces femmes à l'orgasme *aseptisé*, *je me souviens avoir voulu* faire marche arrière [...] » (PK, p. 266) (c'est nous qui soulignons)

³⁴⁶ Il est possible de le remarquer par la présence des termes « floue » (PK, p. 265), « pas aussi cristallin » (PK, p. 265) et « engourdissement » (PK, p. 266) qu'elle utilise pour décrire la situation, les conséquences et ses propres motivations.

³⁴⁷ Voir 1.4.1.1, *Des résistance protéiformes* à propos des degrés de résistance.

Elle indique clairement les paroles du jeune homme (par la présence des majuscules) qui appartiennent au registre de la pornographie populaire qui traite les femmes comme des objets. En détachant les paroles du jeune homme des siennes et en les connotant négativement (« classiques moches »), elle induit une critique ou du moins une prise de conscience. Elle fait de même par la façon dont elle décrit ses propres actions, en les comparant à celles de ces femmes-objets. La prise de conscience se remarque également par le lexique connotant son ambivalence et ses doutes au moment des faits.

Un autre passage illustre cet éveil de la conscience de Dorothée. Il s'agit du moment où Dorothée se remémore son père qui la quitte à l'aéroport. Elle suppose qu'il souhaite qu'elle lui revienne « docile » :

La docilité, pour l'Anus, c'était comme les *putes* qu'il payait pour se faire *sucer* à trois bouches [...] et il fallait vraiment être une *loque* pour penser que ces filles-là le désiraient [...] mais il avait l'air de penser que les *putes* aimaient ça *se faire embrocher* de tous les bords un deux trois des *poulettes* sur son *dard*... j'en savais beaucoup sur la chose parce que des parents qui s'engueulent et qui se balancent ce genre d'informations graphiques alors que leur fille est à portée d'oreille, et qui en sont conscients, *méritent de mourir jeunes* d'un cancer du pancréas, d'une overdose de pilules, quelque chose comme ça [...] il se faisait un honneur à tout divulguer, avec un mélange d'exaspération et d'excitation, parce que ça avait l'air de le faire *bander*, d'éjaculer sa vie de *partouze* entre les orbites vides de sa femme, et là, le Yéti a continué de parler même si je ne l'écoutais plus et que *je massacrais mes parents dans ma tête* depuis un bon moment déjà. (PK, p. 89) (c'est nous qui soulignons)

Les paroles échangées entre son père et sa mère sont intégrées au discours de Dorothée. Il n'y a pas la majuscule habituelle qu'elle emploie pour marquer les paroles d'autrui, ce qui laisse supposer qu'il y a appropriation et assimilation du contenu (le lexique relatif aux femmes et à l'acte sexuel souligné dans le texte). Cependant, elle traite sans ménagement ses parents, consciente du tort qu'ils lui causent et de l'horreur de cette situation. Les insultes qu'elle leur adresse, violentes et menaçantes, montrent toute la colère et le ressentiment qu'elle a à leur endroit.

2.4.4.2 *Barbie Nuun*

Sa pensée critique, Dorothée la développe également en ce qui a trait à Barbie Nuun avec qui elle se montre condescendante et méprisante pendant la grande majorité de son récit, avant de la considérer comme une confidente et une amie. Elle la ridiculise d'abord en raison de son nom³⁴⁸ puis de son allure sur laquelle elle se base pour évaluer son intelligence. Ses préjugés envers cette femme sont grands et sa critique acerbe. Elle précise qu'elle bat des cils « comme un papillon qui

³⁴⁸ « [...] j'étais trop occupée à rire de son nom dans ma tête parce que quelque part, des adultes pourvus d'un cerveau, probablement en très mauvais état, avaient décidé de nommer leur fille Barbie Nuun... » (PK, p. 37)

aurait pris de la méthamphétamine » (*PK*, p. 60), « ri[t] comme une fillette » (*PK*, p. 80), a les « ongles outrageusement manucurés » (*PK*, p. 166) et dit qu'elle se prend « un peu pour un félin » (*PK*, p. 166). Elle soulève tous les détails la concernant et qui renvoient à une féminité outrancière : talons hauts (*PK*, p. 60), robe léopard (*PK*, p. 79), ongles vernis (*PK*, p. 98), habits « pleins de bling-bling » (*PK*, p. 98), les traces de rouge à lèvres qu'elle laisse sur son pain (*PK*, p. 99). Dorothée ridiculise également son désir et sa compétence à apprendre le français (*PK*, p. 60, 79, 80, 98, 100 et 123), et insiste plusieurs fois sur son air stupide, laissant entendre qu'elle n'est pas certaine qu'elle réfléchisse véritablement à des moments où elle semble le faire (*PK*, p. 61 et 80).

C'est tout de même à elle qu'elle se confie pour la première fois et qu'elle se met à pleurer entre « ses gros seins comme si c'était ceux de [s]a maman avant qu'elle ne devienne une méduse morte » (*PK*, p. 183). Grâce à Barbie, Dorothée transforme son regard sur le peuple inuit. L'adolescente lui reconnaît enfin une profondeur et une sensibilité qu'elle ne soupçonnait pas en raison de son apparence clinquante :

Je me suis dit que malgré son nom honteux et son odeur de cupcake qui donnait mal à la tête, Barbie avait plusieurs couches en dessous de son glaçage trop sucré,

c'était quelqu'un de vraiment bien même si elle se dissimulait sous des airs de nunuche débile (*PK*, p. 210)³⁴⁹

Le mari de Barbie, Brandon, se révèle également autre que ce à quoi s'attendait Dorothée et se distingue des hommes de la construction qu'elle méprise³⁵⁰. Bien qu'elle modifie ses idées sur Barbie et Brandon et qu'ils se montrent gentils à son endroit en l'hébergeant quelques jours, Dorothée arrive tout de même à se faire sa propre opinion concernant leurs préjugés sur les « couples mixtes » qui engendrent inévitablement des drames :

[...] c'était vrai que je n'avais pas vu beaucoup de couples mixtes depuis mon arrivée, car les gens restaient cantonnés dans ce qu'ils connaissaient, ils ne mélangeaient pas les choses parce qu'on ne pouvait pas savoir quel genre de bouette ça pouvait faire, *mais je trouvais quand même que Barbie et son mari parlaient de choses qu'ils ne connaissaient pas.* (*PK*, p. 91) (c'est nous qui soulignons)

Même si elle conserve une posture critique, Dorothée démontre une capacité à revoir ses préjugés. Même ceux qui la concernent.

³⁴⁹ Cette façon de complimenter tout en insultant, n'est pas sans rappeler le comportement d'Aïcha (*EPOM*).

³⁵⁰ « Son mari n'était pas du tout comme je me l'étais imaginé, c'était un être chétif au regard vif qui avait une mèche blanche dans les cheveux [...], il n'était pas un de ces gros ploucs que mon père employait [...] » (*PK*, p. 189).

2.4.4.3 Un look à la G.I. Jane

Par ailleurs, en raison de son visage tuméfié, de son look hétéroclite – composé de vêtements empruntés à Mike (*PK*, p. 30) ou de vêtements d'hiver loin d'être « sexy » – et même de son odeur³⁵¹, Dorothée s'éloigne des discours sur la féminité qui présentent les filles comme superficielles et accordant une grande importance au regard qu'on pose sur elles. Dorothée le précise elle-même :

[...] avant, je me regardais tout le temps, même dans les vitres de voitures, les vitrines de magasins, dans l'écran de mon ordinateur, dans celui de mon iphone, dans les lunettes de soleil des personnes qui étaient devant moi, sur les photos, sur les vidéos, j'étais comme un peu intense [...] (*PK*, p. 221)³⁵²

Iglolik l'oblige à revoir ses valeurs :

[...] moi, avec mon chandail en polyester, mes maillots de bain en guise de sous-vêtements et mes pantalons de jogging que je lavais à la main et qui avaient perdu leur souplesse [...], je n'étais pas au sommet de ma forme esthétique et jamais je n'aurais porté ça à mon école, mais ici, il y avait un peu moins de pression on aurait dit [...]. (*PK*, p. 98)

³⁵¹ Puisque qu'il n'y a pas de douche chez Mike, Dorothée doit se contenter d'une hygiène rudimentaire : « J'ai tranquillement étudié mon livre d'inuktitut sur mon lit en tentant d'ignorer les effluves qui émanaient de mon corps, mais c'était insupportable, j'avais l'impression de m'être roulée dans une carcasse de poisson pourri pendant des heures » (*PK*, p. 156).

³⁵² La narration externe précise également que « la fille » se préoccupe de son apparence et de son potentiel de séduction : « Un peu de mascara, du rouge à lèvres. Des pommettes. Un trait noir sous les yeux. [...] La fille se regarde dans la glace, pense qu'elle a l'air de ça naturellement, mais en fait, non. [...] Pendant quelques jours, elle se forcera à avoir toujours ce regard, celui qui lui donne l'expression qu'ont les filles dans les magazines. [...] Cheveux lisses lisses, brillants, bien placés sur son front. C'est important » (*PK*, p. 40-41).

Toujours dans l'autodérision, la jeune fille relativise son allure et prend conscience de l'apport de l'influence des autres dans l'apparence physique. Paradoxalement, l'une des raisons pour lesquelles elle accepte sa nouvelle apparence, c'est qu'elle a l'impression de se « fond[re] dans le paysage » (*PK*, p. 92). Elle en vient même à être satisfaite de cette allure :

Lorsque je me suis regardée ce matin-là, j'ai vu, primo que j'avais moi aussi une face de raton laveur, deuxio, qu'une fois les gales complètement disparues, je ne garderais presque aucune trace de mon agression, seulement de petites cicatrices [...], aussi, j'avais environ un centimètre de cheveu sur la tête et je trouvais que ça me donnait un air de G.I. Jane, si je ne montrais pas trop mes broches, et je n'étais pas contre. (*PK*, p. 222)

La référence au film de Ridley Scott, *G.I. Jane* (1997), n'est pas anodine. Dans ce film, Jordan O'Neill, incarné par Demi Moore, est la première femme à intégrer un programme de sélection d'élite de la Marine américaine alors que tous misent sur son échec. Se rasant elle-même la tête³⁵³ et s'entraînant avec fougue, la jeune femme brise les codes de la féminité et trouble l'ordre établi du monde masculiniste de l'armée. En s'associant à cette image, Dorothee s'inscrit dans l'anticonformisme, étant fière de son allure qui ne répond pas aux standards de beauté. Cela s'accorde avec la posture rebelle qu'elle souhaite entretenir, elle qui ne veut pas avoir « l'air trop

³⁵³ Ce « geste qui est censé être un doigt d'honneur au sexisme militaire » fut également critiqué comme une négation de sa féminité (<https://www.marieclaire.fr/demi-moore-crane-rase-film-a-armes-egales,1481932.asp>). Cela reste un geste audacieux pour l'actrice qui incarnait à l'époque un canon de beauté.

responsable » car « ce n'était pas l'image qu'[elle] voulai[t] projeter [...] » (PK, p. 99)³⁵⁴.

Si Dorothée se plaint de la douleur qu'elle ressent au visage, à aucun moment elle ne se plaint de ne pas être attirante ou d'être moins belle. Elle rage contre ce qui lui a déformé le visage (la bataille, le froid, Mike), mais ne s'apitoie pas sur son sort.

2.4.4.4 Poser le regard sur une culture étrangère

La posture narrative de Dorothée lui permet également d'adopter un regard singulier, « ni éloge ni diatribe » (PARADIS, 2015b, en ligne), sur la culture inuite dans laquelle on l'a catapultée. Ses réflexions sont tour à tour naïves, incrédules et admiratives³⁵⁵. Sa pensée critique se développe ici au contact d'une culture autre que la sienne.

³⁵⁴ « [...] je me suis sentie conne, mais je ne l'ai pas montré » (PK, p.135).

³⁵⁵ Dans un article paru sur le site Les libraires, Geneviève Drolet s'exprime par rapport à Dorothée : « "Avec un personnage d'adolescente, précise Geneviève Drolet, je pouvais justement mettre de l'avant les préjugés plus aisément. Ainsi, on pouvait l'excuser plus facilement : à cet âge-là,

Dès les premières pages, et jusqu'à ce que Barbie lui signifie l'erreur qu'elle commet (*PK*, p. 100), elle appelle les Inuits des « Esquimaux », qualifie leur langue de « langue débile » (*PK*, p. 14) ou de « langue de bâtard » (*PK*, p. 63) et leur nourriture de « viande de zombie » (*PK*, p. 128). Elle a « honte pour eux » (*PK*, p. 32) parce qu'ils fouillent dans les déchets jetés au dépotoir, critique leur façon de moucher leurs enfants (« on n'était pas dans le putain de jurassique ! » [*PK*, p. 59]) et leur façon de s'habiller (« [f]allait dire rapidement adieu à l'individualité si l'on ne voulait pas être déçu » [*PK*, p. 98]³⁵⁶). Dorothée se positionne d'abord au-dessus des gens du village, considérant savoir des choses qu'ils ignorent. Par exemple, elle retient son commentaire par rapport à la consommation excessive de sucre, mais n'abandonne pas l'idée de le faire ultérieurement : « j'ai été tentée de lui parler d'hygiène dentaire, mais je me suis dit que ça pouvait attendre un peu parce que je n'étais pas sa mère » (*PK*, p. 111). Plusieurs fois ébranlée dans ses convictions et ses valeurs, notamment à propos de la grossesse de Lakeesha-Jewel, elle réagit d'abord

on est ouvert, mais on ne connaît pas tout. Et malgré le fait qu'on puisse avoir des idées préconçues, on n'est pas encore totalement perverti par notre entourage." » (PARADIS, 2015b, en ligne)

³⁵⁶ Cette relation entre habillement et individualité/identité est récurrente, on y retrouve d'ailleurs une autre allusion quelques pages plus loin : « [...] c'était comme le film *Le jour de la marmotte* ou bien ces livres pour enfants où les personnages sont toujours habillés pareil, comme si leur identité en était altérée [...] » (*PK*, p. 119-120).

(« [...] je n'ai pas pu m'empêcher de crier Bordel Lakeesha, t'as dix ans ! » [PK, p. 197]) ou use de son sarcasme habituel pour pointer les absurdités qu'elle constate :

[...] j'étais pas mal certaine que Slush allait faire rire de lui s'il se promenait avec ça [un collier mauve] au village, les préjugés que les gens pouvaient avoir sur les animaux étaient sans limite et Mike m'avait parlé d'un couple de Blancs qui avaient un chat, le seul d'Igloolik, tout le monde s'en moquait *comme si c'était la chose la plus dérangeante du hameau, juste après l'inceste et les suicides*. (PK, p. 224) (c'est nous qui soulignons)

Cependant, la culture inuite dans laquelle elle évolue oblige Dorothée à réévaluer ce qu'elle croit connaître et à réinventer sa vision des choses. Elle reconnaît qu'il y a moins de pression liée à l'apparence puisque « tout le monde s'habillait au Norther(n) » (PK, p. 98) et elle prend même goût au « magasinage en plein air » (c'est-à-dire au dépotoir) (PK, p. 199). Elle est « impressionnée » par Lakeesha qui donne un ordre « à voix basse sans crier » (PK, p. 110) et elle est fière d'elle lorsqu'elle revient d'accoucher (PK, p. 254). Elle prend peu à peu conscience des enjeux culturels et de la dynamique entre Blancs et Inuits à Igloolik : « comment pouvaient-ils savoir avec certitude ce qui leur fallait, à ces Inuits qui ne vivaient pas du tout comme nous ? Même moi je pouvais voir ça et je n'avais pas encore mon diplôme secondaire » (PK, p. 122). Elle admire les chasseurs (PK, p. 214) et fait allusion à la résilience et à l'endurance des Inuits (PK, p. 92 et 120). En plus, leur façon de communiquer lui fait revoir sa propre façon de le faire. En effet, on lui apprend que

c'est un peuple qui communique peu, mais observe beaucoup : « Leur manière d'apprendre, c'est de regarder comment les autres procèdent. Par imitation. Personne ne se présente comme la réponse absolue à une question » (*PK*, p. 210). Dorothee adhère à cette vision, qui lui fait prendre conscience d'une autre façon de faire les choses. Il s'agit d'un déclic pour elle qui présente à ce moment du récit une autonomie de penser :

[...] en général, quand tu grandis, toutes les personnes plus âgées essaient toujours de t'obliger à faire comme elles, croyant qu'elles détiennent la vérité sur tous les problèmes de la vie et comme chaque parcours est différent, chaque réaction à ce parcours devrait l'être aussi, on devrait pouvoir choisir les traces que l'on veut suivre, pas être coincé dans un tuyau qui nous mène express à la vie que quelqu'un a décidé pour nous (*PK*, p. 210)

Dorothee reprend donc à son compte des idées partagées. Elle réalise que cette façon de faire est salubre, mais elle en perçoit également les limites alors qu'elle cherche des réponses : « Aussi, il y avait ce truc culturel où personne ne se disait détenteur de la vérité, alors tout le monde patageait comme des cons à la recherche d'une bouée, beaucoup coulait, à force... ou de leur plein gré » (*PK*, p. 276). Elle formule même son propre conseil à Mike qui tente de lui faire comprendre que les concepts sont différents au Nord et que ces gens préfèrent les petits sentiers aux chemins faciles. Dorothee remet en doute cette conception et se réapproprie les paroles de

Mike : « C'est pas parce que tu prends les petits sentiers qu'il faut que tu marches dans la bouette » (*PK*, p. 258).

Elle reconnaît pourtant ses limites lorsqu'elle prend la décision de ne pas questionner davantage sa jeune amie sur les circonstances entourant sa grossesse (« j'ai pensé que c'était quelque chose qui me dépassait » (*PK*, p. 255) et considère d'ailleurs qu'elle est « mal placée pour lui faire la morale » (*PK*, p. 198). Peu à peu, donc, Dorothée cesse de juger et se montre plutôt fascinée par ce qu'elle voit à Igloolik : « Ça me semblait improbable, mais depuis que j'étais arrivée, les improbabilités se multipliaient comme les lapins aux printemps » (*PK*, p. 199). Un passage en particulier agit comme une pause dans le récit de Dorothée et s'interprète comme un signe de la transformation qui s'opère chez la narratrice : il s'agit de sa rencontre avec Quat. Elle prend le temps de le questionner et de l'écouter : « J'ai ri, ça faisait longtemps. On s'est assis sur le sofa défoncé, il a sorti un thermos de thé et m'en a offert et c'était réconfortant et tout » (*PK*, p. 201). La douceur et l'admiration dont elle fait preuve pour décrire cette rencontre tranchent avec la colère et le sarcasme caractéristiques de Dorothée (*PK*, p. 200-202).

Elle réalise qu'il est difficile d'accepter qu'un « peuple choisi[sse] de faire les choses autrement, de se foutre des horaires des conventions des règles » (*PK*, p. 275), mais elle s'y sent somme toute bien. Dorothée révisé ses normes à la lumière des nouvelles qu'elle découvre.

2.4.5 Reconnaître quand on a « merdé »

Dorothée, au contraire de Catherine (*DMF*) et d'Aïcha (*EPOM*), progresse de façon manifeste entre le début et la fin du roman. Son regard sur son environnement, les gens qu'elle côtoie et sa propre situation s'affine et s'adoucit. *Panik* est, de ce point de vue, un roman d'apprentissage qui s'accorde, en dépit du genre de la narratrice, avec la définition proposée par C. Hugh Holman dans *The Femal Bildungsroman* :

A NOVEL which recounts the youth and young manhood of a sensitive PROTAGONIST who is attempting to learn the nature of the world, discover its meaning and pattern, and acquire a philosophy of life and "the art of living". (FUDERER, 1990, p. 2)

L'agentivité de la narratrice se manifeste dans les efforts qu'elle met pour tenir tête aux idées préfabriquées, à l'œuvre tant au Nord qu'au Sud³⁵⁷, et surtout dans ceux qu'elle met pour s'adapter afin de se sentir mieux.

Elle se présente d'emblée comme une jeune fille contestataire, « plutôt habile à contourner toutes sortes de systèmes débiles qui te cantonnent dans certains cadres précis » (*PK*, p. 10) et qui n'est pas prête à être docile. Son refus de consentir aux prescriptions adultes pourrait s'inscrire comme signe d'agentivité puisqu'elle le fait par choix, prise de position qu'elle réitère : « Je n'ai pas bougé parce que je ne faisais jamais ce qu'on me disait et je faisais le contraire la plupart du temps, j'étais une petite polissonne, mais c'était un choix et non un état permanent » (*PK*, p. 20)³⁵⁸. Cependant, son entêtement lui nuit (morsures de froid, ennui, gifle, etc.) et c'est,

³⁵⁷ « Peut-être que je ne savais pas, mais on ne dit rien aux enfants, pour les protéger alors on se préfabrique des idées, tout plein » (*PK*, p. 212).

³⁵⁸ « J'ai fait non avec la tête, mais en réalité, mon ventre glougloutait depuis une bonne heure, mais je ne voulais rien avoir affaire avec Mike » (*PK*, p. 23) ; « j'en ai conclu que le Yéti n'avait pas encore abandonné l'idée de faire de moi son esclave, mais il pourrait attendre longtemps » (*PK*, p. 29) ; « juste pour montrer que je n'avais pas peur de lui » (*PK*, p. 31) ; « je l'ai regardé faire avec un sourire vainqueur » (*PK*, p. 57) ; « je voulais être méchante et j'étais consciente que ce genre de comportement enrageait les adultes qui payaient pour l'eau [...] » (*PK*, p. 106) ; « j'étais contente de l'embêter par mon inefficacité » (*PK*, p. 143) ; « j'ai pensé que le Yéti ne serait pas d'accord [ramener le chiot], mais je m'en foutais big time parce que je n'étais pas non plus d'accord avec ce qu'il faisait » (*PK*, p. 162) ; « j'ai eu envie de voir si je pouvais le faire craquer » (*PK*, p. 227).

selon nous, cette prise de conscience qui l'inscrit dans une agentivité plus saine. Elle saisit en effet rapidement la précarité de sa situation :

[...] je lui ai fait ma pire face de dégoût avant de monter derrière lui sur la machine parce qu'il avait sûrement raison et aussi parce qu'il avait l'air de quelqu'un qui connaît bien la région et pas moi alors j'étais obligée de me tenir avec lui sinon je n'allais pas faire long feu, pas de feu du tout, j'avais l'impression. (PK, p. 20)

Dans sa volonté de contrarier les gens, c'est surtout elle qu'elle contrarie³⁵⁹. Coincée à Igloolik et dépendante de Mike (« je suis retournée avec docilité chez le Yéti, même si dans ma tête je ne voulais pas vraiment être docile, mais j'avais beaucoup de mal avec le froid, et entre mourir gelée ou glander chez Mike, je choisisais l'option la moins douloureuse [...] » [PK, p. 88]), elle utilise son espace mental pour énoncer ses désirs de vengeance, ses doutes et ses regrets. Consciente de s'autosaboter depuis longtemps, son séjour au Nunavut lui est finalement salutaire :

Les choses changeaient dans ma tête, elles s'agençaient mieux, ça détonnait *presque plus*, mais je sentais aussi *quelque chose de puissant* qui me *labourait* la poitrine, comme une *faux* brûlante qui *défrichait* pour me purifier, qui me *blessait* en même temps, parce que j'avais trop fait ceci, pas assez cela. (PK, p.258) (c'est nous qui soulignons)

³⁵⁹ Voir 2.4.3, *Ironiser pour discerner*.

Le lexique relatif au travail de la terre illustre tout le travail qui reste à faire dans le « jardin³⁶⁰ » de Dorothée et marquent également l'inachèvement puisque Dorothée ne sait pas où elle va avec sa vie (*PK*, p. 269) et qu'elle ne parvient pas toujours à énoncer ce qu'elle ressent (« quelque chose de puissant »). Elle sait pourtant qu'elle a « assez merdé » (*PK*, p. 276). En effet, plus le roman progresse, plus apparaissent des traces de repentir notamment lorsqu'elle qualifie ses actions de « fourbe[s] » (*PK*, p. 82) et d'« envahissantes » (*PK*, p. 241) ou lorsqu'elle se regarde agir :

Il m'a regardée comme si j'étais redevenue la petite conne du début, celle qu'il méprisait big time et ça m'a vraiment fait chier qu'il revienne comme ça en arrière, mais peut-être que je n'aurais pas dû être si insolente même s'il s'agissait d'un gros plouc qui veut tout cacher et que ça me titillait [...] (*PK*, p. 226)³⁶¹

Elle prend de plus en plus conscience de son attitude qui lui nuit et des limites que lui impose son âge : « Pour la première fois de ma vie des événements venaient me prouver que j'étais trop jeune, trop immature, ma capacité d'absorption avait des limites, et elles étaient là, big time, dans ma face [...] » (*PK*, p. 264).

³⁶⁰ Au début du roman, Dorothée utilise cette métaphore (voir 2.4.1.1 *Une parole pour se positionner contre l'autorité*) pour indiquer qu'elle peut dorénavant mener sa vie comme elle le souhaite, loin du regard et des oreilles de son père.

³⁶¹ Il est intéressant de noter ici qu'elle reproche à Mike le même comportement qu'elle adopte, c'est-à-dire celui de retenir de l'information. L'on peut également observer que tout en se repentant, elle écorche tout de même l'homme en le traitant de « gros plouc » (à la manière d'Aïcha, lorsqu'elle a de bons mots pour sa mère à travers les pires insultes).

Étant confrontée dans sa vie et ses convictions, le regard de Dorothée devient de plus en plus lucide. La conclusion du roman marque la plus grande prise de conscience de Dorothée qui comprend que l'on peut être « prisonnier des barrières que la certitude peut ériger autour de nous » (*PK*, p. 289). En abandonnant ses certitudes, elle s'affranchit.

2.5 CONCLUSION DES VOIX QUI ÉCORCHENT

Les trois adolescentes qui prennent parole dans les romans du corpus partagent plusieurs points communs entre elles, mais aussi avec les personnages adolescents typiques dans la fiction en général. Elles se révoltent contre l'autorité (surtout parentale), ont un dédain du monde adulte et s'expriment avec une parole rythmée, vulgaire et provocante. Si les adolescentes présentées peuvent sembler stéréotypées, c'est sans compter sur l'idée que chacune rejoue ces lieux communs à sa manière et qu'elles deviennent ainsi des *je* uniques dont l'agentivité l'est tout autant.

Lorsque les *Riot Grrrls* prennent d'assaut la scène punk dans les années quatre-vingt-dix, elles invitent les filles, toutes les filles, à faire entendre leur voix et leur colère. Elles encouragent toutes les formes de résistance et la diversité des points de vue. Elles affirment qu'il ne faut pas hésiter à s'imposer. C'est ce que font Catherine, Aïcha et Dorothée à l'intérieur de leur récit respectif. En se positionnant comme sujets, elles font connaître leur vision de la vie et les choix qu'elles prennent pour faire correspondre cette vision à la réalité. En agissant sur leur « conscience individuelle » et dans leur « vie personnelle », elles tentent de « se construire une identité cohérente, de s'autodéterminer et d'agir avec discernement et en accord avec [leurs] valeurs et [leurs] désirs » (CARDINAL, 2000, p. 3).

Plusieurs obstacles se dressent pourtant devant leur agentivité. D'abord, chacune des narratrices s'exprime dans une narration quasi simultanée et, contrairement au récit autobiographique ou au journal intime qui permettent une prise de distance avec les événements racontés, faire preuve de discernement et de critique dans un tel récit n'est pas implicite. Plusieurs stéréotypes et préjugés sont reconduits par les narratrices qui répètent bien souvent ce qui leur a été dit, notamment en ce qui concerne les femmes et leurs comportements acceptables.

Pourtant, chacune des narratrices critique ou remet en doute ce qui lui est imposé et s'entête à faire les choses à sa manière. Prendre conscience des oppressions qui poussent à agir et des motifs réels derrière ses choix n'est pas une évidence dans des récits si spontanés. Les narratrices du corpus sont effectivement surtout dans la réaction et le conflit, mais c'est pourtant cet état qui les invite à agir. Leurs revendications ou les oppressions dont elles prennent conscience n'ont que très peu à voir avec leur genre (il ne s'agit pas d'une perspective très féministe). Elles se rendent surtout compte des incohérences des adultes qui les entourent, des injustices qui concernent leur âge. Leur quête de liberté va dans ce sens. Grâce à leur révolte, les narratrices font entendre une voix plus forte, plus assumée. Catherine énonce ses désirs, assume les regards et confronte le monde adulte. Aïcha partage ses idéaux coûte que coûte et impose sa vision de la vie dans un contexte peu propice à l'imagination. Dorothée, quant à elle, se reconstruit littéralement une identité en exprimant d'abord et avant tout ses critiques et sa colère.

Pour les trois narratrices, c'est le fantasme qui leur permet d'avoir la plus grande emprise sur leur vie et de la modeler comme elle l'entendent. Leurs moyens limités (par leur âge et leur statut de dépendance) ne leur permettant pas

d'entreprendre tout ce qu'elles veulent, l'imagination devient un espace à conquérir. Ainsi, Catherine hyperbolise les anecdotes qui lui arrive et les tourne à son avantage, Aïcha s'invente une vie dans laquelle sa mère incarne une marâtre et où elle vit une histoire romantique avec Baz, tandis que Dorothée laisse exploser toute sa violence dans différents scénarios de vengeance. C'est dans ces fantasmes qu'elles s'opposent et mettent en place une logique qui leur est propre.

Catherine, Aïcha et Dorothée font donc preuve d'une agentivité *Grrrl*, car réactive et opposante, qui leur permet de dire *je* en se jouant bien des convenances. Dans les trois récits, nous assistons à un éveil de la conscience critique plutôt qu'à une pleine conscience des oppressions, mais il reste que les trois narratrices posent les bases de leur agentivité qui se transforme selon les contraintes qu'elles rencontrent. Puisqu'elles doivent composer avec des moyens limités, c'est à la manière du DIY qu'elles doivent affronter le monde et si la narration leur appartient et fait d'elles des agentes, c'est en analysant les gestes qu'elles posent, notamment en lien avec leur sexualité et les lieux qu'elle occupent que la pleine mesure de cette agentivité *Grrrl* peut être prise.

CHAPITRE 3

DIY

Nous l'aurons compris avec le chapitre précédent, pour Catherine, Aïcha et Dorothée, la narration est un espace de liberté et d'exploration personnelle. Elles peuvent y être ce qu'elles souhaitent (séductrice, vengeresse, amoureuse) et y agir en accord avec leurs idéaux, bien que ceux-ci restent teintés par les fictions dominantes. Alors que leur subjectivité ne fait pas de doute, puisqu'elles s'expriment au *je*, leur agentivité demeure de l'ordre de l'amateurisme³⁶², paradoxale et fragmentaire. Il s'agit d'une agentivité *Grrrl* qui s'installe avec fracas et maladresse. En effet, elles arrivent à imposer une vision du monde rebelle et des modèles de filles qui s'écartent par certains aspects des normes genrées, mais les motifs derrière leurs

³⁶² Comme cela a été expliqué au chapitre 1, l'*amateurisme* est valorisé par les *Riot Grrrls*. Dans ce sens, l'amateurisme de l'agentivité des filles souligne leur maîtrise relative du concept sans pour autant la nier.

raisonnements restent questionnables³⁶³. Il est notable qu'elles tentent de remettre en question ce qui leur est imposé et qu'elles réagissent pour contourner ou transformer ces injonctions. La prise en charge de la narration devient ainsi leur principale action pour y arriver.

Si le chapitre précédent s'est attardé surtout aux pensées et aux discours qui traversent les récits des narratrices, ce chapitre s'intéresse aux actions posées par celles-ci. L'agentivité consistant à commettre des *actes* significatifs par rapport au système et à ses normes, ce qu'entreprennent les narratrices est tout aussi important que ce qu'elles pensent ou disent. En effet, Butler « soutient que l'agentivité ne peut être considérée comme une capacité exclusivement vocale et la parole ne peut être le modèle unique de l'action³⁶⁴ [...] » (PARADIS-DESCHÈNES, 2021, pp. 74-75). De son côté, Messer-Davidow distingue deux dimensions à l'agentivité, l'une attachée

³⁶³ Comme il a été vu au chapitre précédent, la parole des trois narratrices oscillent entre l'incarnation de la norme (séduction, hétéronormativité, victimisation) et son éclatement (remise en doute, critique, réappropriation des stéréotypes), cette ambivalence se reflétant dans leur agentivité.

³⁶⁴ Selon Bescont et Richard, les derniers travaux de Butler « dépassent très largement [l]e cadre d'analyse [des études de genre]. S'y expose une théorie politique originale, caractérisée par une critique de l'imaginaire de la souveraineté et de ses effets tant au niveau collectif qu'individuel. [...] Elle cherche à repenser les rapports entre le sujet politique et le monde dans lequel il vit et agit, de façon à promouvoir des relations plus égalitaires entre les individus et avec leur environnement » (BESCONT & RICHARD, 2019, p. 5). S'il est question d'« action politique » dans la citation précédente, la dimension générale n'en est pas exclue.

au soi et l'autre au social. Celle qui s'attache au soi, et qui prédomine chez les adolescentes de notre corpus³⁶⁵, se réalise dans les choix et les gestes posés : « In individualist models, when agency is attached to a "self" and conceived as an element of psychological being, it is said to be an individual's capacity for self-determination realized through decision and action » (MESSER-DAVIDOW, 1995, p. 25). Les actions (gestes³⁶⁶ et déplacements) revêtent donc leur importance lorsqu'il est question de capacité d'agir et de résistance. Chez les narratrices de notre corpus, l'étude de cet aspect est d'autant plus cruciale pour déterminer leur degré d'agentivité qu'elles se voient contraintes dans leur liberté d'action par différentes règles et restrictions en lien avec leur âge³⁶⁷ et leur genre.

³⁶⁵ Voir chapitre 1.

³⁶⁶ Dans *Le pouvoir des mots*, Butler affirme que le corps marque toujours tant l'écriture que le discours, les deux étant des « actes corporels ». En raison de la simultanéité du discours, « l'attitude corporelle [devient] instrument rhétorique d'expression » (BUTLER, 2004, p. 236). Cette expression du corps « doit toujours être lu parallèlement au contenu propositionnel de ce qui est dit, et souvent même contre lui ». (BUTLER, 2004, p. 236) Dans le cas où les narratrices-personnages s'expriment dans une narration « quasi-simultanée », l'« attitude corporelle » devient un élément supplémentaire à ajouter afin de déterminer la portée de leur agentivité. Si elles arrivent à manifester une forme d'agentivité dans leur narration, arrivent-elles à poser des gestes qui vont dans le même sens ? Ou ces attitudes corporelles nuisent-elles ou contredisent-elles cette agentivité déjà timide ?

³⁶⁷ Ces contraintes sont notamment en lien avec la posture liminaire des adolescents (Mihelakis) : « As the teenager was always placed within disciplinary structures such as families and schools, he or she always articulated tensions between containment and freedom and between conformity and agency [...] » (DRISCOLL, 2002, p. 68).

L'agentivité des femmes, comme « interaction complexe entre le sujet féminin et sa société » (HAVERCROFT, 2001), entraîne des actions « susceptibles d'apporter des transformations sociales sur le plan des normes, des limites, des possibilités ou des contraintes ». (HAVERCROFT, 2001) Dans le cas d'une agentivité *Grrrl*, les actions posées sont des *tentatives* pour transformer ce qui est avec des moyens limités (DIY). Les actions que les filles posent, à tout le moins, interrogent les normes, les limites et les contraintes avec lesquelles elles doivent infailliblement composer. Il s'agira, dans les prochaines pages, de voir comment elles s'approprient leurs corps (violence, sexualité) et les lieux qui leur sont parfois hostiles (centre-ville, centre jeunesse, Igloolik) ou qui sont codés comme masculins (forêt, cabane dans les bois, nuit). Ces appropriations montrent leur volonté à contourner ce qui leur a été implicitement ou explicitement imposé. Cela n'est pas sans rappeler les actions des *Riot Grrrls* lorsqu'elles ont occupé la scène punk qui se montrait, à leur époque, hostile envers les musiciennes et les spectatrices³⁶⁸ : « En décrétant que le parterre est désormais dédié aux filles lors de leurs concerts, [les *Riot Grrrls*] imposent de nouvelles règles. C'est une forme radicale d'autonomisation » (HEIN, 2012, p. 82). Les gestes des narratrices de notre corpus, moins radicaux, n'en sont pas moins des

³⁶⁸ « As punk evolved during the 1980s, it became even more closed off to women such that by the early '90s there were hardly any women in rock or punk bands. The atmosphere at punk shows themselves was hostile towards women » (BELZER, 2004, p. 28).

tentatives d'autonomisation afin d'occuper une place, de s'imposer là où on ne les attend pas.

Toujours dans le but de prendre la mesure de l'agentivité de ces trois narratrices, les motifs derrière les actions qu'elles mènent et la nature de ces actions seront questionnés puisque, comme le note Bartky, il est possible d'agir sans faire preuve d'agentivité (comme il est possible de dire *je* sans être agent) :

An "agent" is someone who is contemplating an action, has already acted, or is presently acting. But "action" *tout court* is not incompatible with the agent's being wholly determined by factors outside her control. (BARTKY, 1995, p. 178)

Lorsqu'il est question d'agentivité, ce sont les motifs³⁶⁹ qui, finalement, comptent le plus³⁷⁰. Quelles raisons poussent les narratrices à agir ? Agissent-elles pour répondre aux injonctions qui les oppressent ? En cherchant à s'accorder avec leurs valeurs propres et leurs idéaux proposent-elles de nouveaux paradigmes ou ne s'inscrivent-elles que dans la continuité ? Comment leur esprit *Grrrrl* se reflète-t-il dans leurs actions ? Dans la section 3.1, *Passer de la parole aux actes : une rupture inévitable*, il sera traité des enjeux liés aux gestes des filles en lien avec l'agentivité.

³⁶⁹ L'intentionnalité est « un critère de l'agentivité selon Eileen O'Neill » (PAPILLON, 2018, p. 106).

³⁷⁰ L'agentivité sexuelle est tributaire de la nature des motifs derrière les choix des filles. Il en sera plus amplement question dans les prochains paragraphes.

La section 3.2, *Des narratrices désirantes, entre stéréotypes et agentivité*, aborde plus spécifiquement les problématiques liées à l'agentivité sexuelle et étudie la manifestation de cette agentivité chez les trois narratrices du corpus. La section 3.3, *Au-delà des limites : l'art de la débrouille*, s'attarde à la façon dont les narratrices occupent ou dénaturent les lieux dans leurs récits.

3.1 PASSER DE LA PAROLE AUX ACTES : UNE RUPTURE INÉVITABLE

Dans les trois romans de notre corpus, les narratrices vivent un moment charnière qui les oblige à prendre des décisions et à poser des gestes importants : Catherine entreprend sa quête d'indépendance et de popularité, Aïcha celle de faire valoir sa version des faits afin de justifier ses actes violents, voire meurtriers, et Dorothée tente de se reconstruire après un événement traumatisant tout en s'adaptant à un nouvel environnement qui contraste avec son milieu de vie habituel. En raison de leur nouvelle posture sur le monde, la plupart de leurs gestes et de leurs mouvements s'inscrivent dans une *thématique de la rupture*³⁷¹, créant ainsi une

³⁷¹ La thématique de la rupture fait d'ailleurs partie de celles qui sont inventées pour le public adolescent, « ce destinataire en transition » (BEAUDOIN, 2019, p. 18).

discontinuité avec leur vie d'avant : rupture avec l'autorité parental, la maison familiale, l'enfance, un mode de vie, les limites, la loi, etc. Pour Marianne Hirsh, la « discontinuité » (HIRSCH, 1995, p. 262) a tout à voir avec l'agentivité. Dans « Resisting Images: Rereading Adolescence », elle constate que l'agentivité du personnage principal du roman *Annie John* (1985) de Jamaica Kincaid³⁷² se construit sur la rupture, car elle refuse de consentir aux diktats féminins³⁷³. Selon la chercheuse, le refus, l'absence, la colère et l'abnégation, par exemple, sont des moyens légitimes et efficaces pour atteindre l'agentivité, bien que ces (ré)actions soient considérées comme négatives. Les narratrices de notre corpus, quant à elles, par leurs (ré)actions, se détournent ou s'éloignent de ce qu'elles étaient³⁷⁴ : en se battant, en ayant une sexualité active, en s'exilant, par exemple. Cela ne veut pas dire que cette nouvelle affirmation de soi, provoquée par ces ruptures, s'inscrive en dehors de toutes injonctions ou de tous stéréotypes. En effet, il a été vu que les trois narratrices ont internalisé les normes, surtout celles de genre³⁷⁵, mais que cela ne les

³⁷² *Annie John* de Jamaica Kincaid (1985).

³⁷³ « Thus, Annie's agency depends precisely on absence, discontinuity, and incongruity - on the negativity with which she has inscribed her adolescent break, her refusal to consent to a prescribed adult femininity » (HIRSCH, 1995, p. 261). Hirsh remarque une expression similaire de l'agentivité chez le personnage principal de *l'Amant* de Marguerite Duras.

³⁷⁴ Catherine était une fille trop jeune pour sortir seule, vierge et qui ne consommait pas. Aïcha était libre et Dorothee était une enfant gâtée et ingrate.

³⁷⁵ Les traces de cette internalisation se retrouvent notamment dans le vocabulaire des narratrices et dans les comportements qu'elles jugent ou non acceptables. Voir chapitre 2.

empêche pas d'énoncer leurs désirs et de tracer leur propre voie, en accord avec l'esprit *Riot Grrrl* qui soutient que « la féminité et la force ne sont pas opposées » (LABRY, 2016, p. 26)³⁷⁶.

Il arrive aussi que le fait de passer à l'acte devienne un moyen de « détourner les pratiques disciplinaires liées à la féminité » (BARTKY, 2002, p. 25)³⁷⁷. En effet, il peut s'agir d'une façon de résister à la féminité telle que véhiculée dans les discours populaires³⁷⁸. Bien que Catherine, Aïcha et Dorothée se présentent comme « féminines » – ou aspirent à l'être – elles ne sont pas à proprement parler des filles passives et ont même, ce que l'on pourrait appeler, des *écarts de conduite* par rapport à la norme³⁷⁹. Elles sont actives sexuellement, volent, mentent, fuguent,

³⁷⁶ Les membres fondateurs de Bikini Kill assistent au spectacle de Babes in Toyland en 1989 et sont impressionnées par ces filles qui « n'avaient pas besoin de cacher le fait qu'elles étaient des femmes pour pouvoir jouer une musique aussi intense [...] » (LABRY, 2016, p. 26).

³⁷⁷ Bartky donne comme exemple les femmes culturistes, les femmes d'affaires en espadrilles de course ou, dans une certaine mesure, comme Butler l'a fait, les drag-queens. Elle va même jusqu'à considérer les troubles alimentaires comme un geste hostile envers le mythe de la beauté. (BARTKY, 2002, p. 26).

³⁷⁸ Le point de vue d'Aventin sur Fifi Brindacier est particulièrement intéressant. Pour elle, Fifi Brindacier crée une « défamiliarisation », c'est-à-dire qu'elle incarne « l'élément fou qui vient déboîter » la norme, au contraire d'une Alice (aux Pays des merveilles) qui incarne la norme « au milieu d'un monde fou » (AVENTIN, 2021, p. 52).

³⁷⁹ La philosophe Geneviève Fraisse considère que « des choix individuels peuvent sembler contraires aux idéaux et exigences du féminisme » (FRAISSE, 2005, p. 16).

tuent même³⁸⁰. Elles sont *Grrrls* parce qu'elles dérangent l'ordre établi, surtout celui mis en place par les autorités près d'elles, et agissent de façon inattendue et déconcertante pour parvenir à leurs fins. Parfois, elles ne coopèrent pas et refusent de faire ce qui leur est imposé. Comme le notent Hirsh, Paradis-Deschênes et Papillon³⁸¹, même les refus ou les silences peuvent devenir une force.

Pourtant, les trois narratrices remettent peu en cause les oppressions liées à leur genre et si elles agissent à l'encontre du modèle féminin normatif, il s'agit plutôt d'un réflexe que d'une conscience, agissant le plus souvent sous le coup de la colère, de l'envie ou de la révolte. Elles ne revendiquent rien de particulier, hormis leur indépendance. Mais, ne serait-ce que parce qu'elles sont filles, cette soif de liberté dérange :

³⁸⁰ Certains gestes « marquent de façon définitive la rupture de tout lien pouvant [...] unir au reste de la société » (SKIDDS, 2013, p. 20).

³⁸¹ Éloi Paradis-Deschênes cite des chercheurs (chapitre 2) qui considèrent que le silence peut « s'inscrire dans une logique d'action » (PARADIS-DESCHÊNES, 2021, p. 6). Il fait ainsi échos aux travaux plus récents de Butler qui voit dans la vulnérabilité une possibilité d'agentivité. Joëlle Papillon, quant à elle, précise que Marguerite Duras considère « "l'inertie, les refus, le refus passif, le refus de répondre [...] comme une force colossale" » (PAPILLON, 2018, p. 21). Papillon cite également Cixous pour qui la passivité ne s'oppose pas nécessairement à l'agentivité, s'il s'agit d'une passivité consciente et réfléchie il va sans dire. C'est d'ailleurs De Beauvoir qui considère que « "tout refus est choix, tout silence a une voix. Notre passivité même est voulue; pour ne pas choisir, il faut encore choisir de ne pas choisir" » (PAPILLON, 2018, p. 102).

Les jeunes filles qui aspirent à des formes de liberté et d'indépendance incarnent une menace à l'égard de l'ordre patriarcal qui veut les soumettre par la force morale de la société ou par celle, physique, de l'internement. (AMSELLEM, 2025)

Les comportements que les trois narratrices adoptent sont orientés vers l'autodétermination, la liberté et l'indépendance, et elles se soucient bien peu qu'ils puissent outrer, déranger ou désarçonner les gens qui les entourent. Tout comme le constatait Mihelakis à propos de la jeune fille punk, Catherine, Aïcha et Dorothee deviennent, dans ces moments-là, « tourment pour autrui » (MIHELAKIS, 2017, p. 171)³⁸². Poser dans le but d'agir sur leur propre vie (comme initier des rapprochements sexuels, sortir la nuit ou chasser), certains de ces comportements peuvent être considérés comme agentifs et contribuer « à altérer la norme, [à] défie[r] les limites et contraintes » (Havercroft, 2001, 521) et « [à] participe[r] à l'élaboration de nouveaux possibles » (COMTOIS, 2018, pp. 10-11). L'esprit *Grrrl* derrière les actions des narratrices incarne l'un de ces possibles.

³⁸² Le groupe français King Kong meuf chante par ailleurs dans « Apocalypse bébé » (un hommage à l'œuvre de Despentès et à son personnage de Valentine) le refrain suivant qui concerne la protagoniste punk adolescente de Despentès : « Je suis la peste le choléra bébé/ La grippe aviaire et la bombe A bébé ». <https://kingkongmeuf.bandcamp.com/>

3.2 FILLES DÉSIRANTES

La sexualité est une sphère fortement codée³⁸³ où se déploient quantité de normes et de restrictions liées principalement au genre. Il s'agit en effet d'une sphère où les rôles genrés sont définis selon un schéma androcentré³⁸⁴, c'est-à-dire orienté vers le désir masculin où les filles et les femmes incarnent l'objet du désir. Ces dernières sont faites pour être regardées et non pour regarder. Elles ne sont pas initiatrices et l'expression de leur désir est suspecte, puisque qu'elles sont culturellement considérées comme passives. Les filles, quant à elles, considérées comme des « figure[s] hétéronormée[s] » (MIHELAKIS, 2017, p. 15), subissent des pressions de toute part en lien avec leurs activités (ou non-activités) sexuelles. Leur sexualité « excite beaucoup la curiosité et l'angoisse des adultes » (HUERRE, 2002, p. 84) qui ont tendance à vouloir l'encadrer, la restreindre, la normaliser. Elles sont victimes d'une double aliénation, car en plus de se voir contraintes à reproduire les conduites sexuelles attendues selon leur genre, elles doivent répondre à celles liées

³⁸³ Katherine Roussos en parlerait comme d'un « imaginaire colonisé » (DUSSAULT FRENETTE, 2015, p. 17).

³⁸⁴ Dans le prologue du collectif « Femmes désirantes », publié en 2013, Boisclair et Dussault Frenette attirent l'attention sur le fait que les mots « désir », « désir féminin » et « désir masculin », entrés dans le moteur de recherche Google-images, renvoient tous à des corps, ou parties de corps, de femmes dénudées (parfois à des images de couples hétérosexuels). Les femmes y incarnent le désir, mais il semble aux autrices que jamais les images ne montrent ce que « désirent » les femmes, ce qu'elles souhaitent regarder. (BOISCLAIR & DUSSAULT FRENETTE, 2013, p. 12)

à leur âge. En effet, les scripts dominants sont non seulement androcentrés, mais ils sont également façonnés en fonction d'une sexualité adulte (DUSSAULT FRENETTE, 2015, p. 148). Faire preuve d'agentivité sexuelle pour les adolescentes implique donc de passer outre plusieurs injonctions et stéréotypes qui préfèrent les jeunes filles vierges et innocentes. En effet, la fille, qu'on imagine mal prendre les devants sur le plan des désirs, court toujours le risque de se voir coller les étiquettes de « fille facile », de « salope » (BOISCLAIR & DUSSAULT FRENETTE, 2013, p. 13) ou de « pute³⁸⁵ » :

[Ces] étiquette[s] – ou le risque d'y être associée[s] – ont beaucoup à voir avec le rôle traditionnel féminin et le double standard³⁸⁶. Il s'agit d'un " scénario de genre " qui exerce un réel pouvoir sur les filles et les femmes [...] (LANG, 2011, p. 202)

Vivre une sexualité saine et libre n'est donc pas simple pour elles. Les différents scénarios culturels auxquels les filles sont exposées réitèrent généralement les rôles traditionnels et les stéréotypes dans lesquels leur désir est contraint, nié ou perçu comme problématique. L'entourage ayant tendance à réaffirmer ces idées, elles font partie intégrante de l'imaginaire des filles lorsqu'elles s'apprêtent à vivre leur sexualité. Si, comme l'affirme Joëlle Papillon, la tâche s'avère ardue pour les autrices

³⁸⁵ En raison, selon Peggy Sastre, « de la "culture du viol" qui est ancrée à même nos schèmes sociaux [...] » (BOISCLAIR & DUSSAULT FRENETTE, 2013, pp. 14-15).

³⁸⁶ Rappelons que le « double standard » consiste à traiter différemment les filles des garçons même si les gestes posés sont similaires.

contemporaines de présenter des « femmes désirantes “dont l’expérience de la sexualité, des délices de la sensualité, est entièrement *empowering* ou exemplaire” » (PAPILLON, 2018, p. 178), il faut imaginer que la tâche est encore plus difficile lorsqu’il est question de représenter la sexualité des filles. En effet, comme l’affirme Dussault Frenette, « faute de modèles existants » (DUSSAULT FRENETTE, 2022, p. 20), il y a une véritable « difficulté d’imaginer [...] et de mettre en scène un sujet féminin à la fois jeune et agentif sexuellement » (DUSSAULT FRENETTE, 2022, p. 20). Les narratrices de notre corpus qui présentent, comme nous l’avons vu, une agentivité énonciative relative, fragmentaire et amateur, loin de l’agentivité réfléchie du point de vue des femmes, peuvent-elles manifester une agentivité sexuelle ? Est-ce que leur vision de la sexualité parvient à remettre en question les normes et les contraintes qui définissent la sexualité adolescente ?

3.2.1 L’agentivité sexuelle des filles : définition et problématique

L’agentivité sexuelle, qui se présente comme une autre dimension du concept plus général, « fait référence à la capacité des hommes et des femmes de prendre en charge leur propre sexualité et de l’exprimer de façon positive » (LANG,

2011, p. 189). L'agentivité sexuelle, chez les femmes hétérosexuelles, renvoie à l'idée de « contrôle » de sa propre sexualité et du fait de devenir « actives » plutôt qu'objets du désir masculin. Le droit au désir (apprécier une sensation de pouvoir sur la situation et son corps sans honte ou impression de devoir s'excuser), l'aisance, le confort, l'intégrité, mais aussi le pouvoir, sont des notions centrales de ce concept. Il s'agit en fait de « “régir” sa propre sexualité et de s'en sentir “responsable”, élément important à la fois pour définir ses désirs et ses limites » (LANG, 2011, p. 192), d'agir selon des désirs qui sont les siens et non selon ceux dictés par le système, qui constitue le véritable pouvoir.

L'agentivité sexuelle peut prendre plusieurs formes, mais certains comportements ne sont clairement pas « agentiques » comme être passif, soumis ou blâmer son partenaire quant à sa participation sexuelle. Ainsi, le simple fait d'agir sexuellement ne rend pas le comportement agentique (tout comme le seul fait de s'exprimer ne rend pas nécessairement le sujet agent). Le contraire est aussi vrai : le fait de refuser certains actes en raison d'une pression sociale qui incite à dire « non » ne rend pas le refus agentique (LANG, 2011, p. 194).

Les éléments centraux de l'agentivité sexuelle sont le respect de soi-même, de ses valeurs, de ses désirs. La prise d'initiatives, la conscience du désir, la notion de contrôle, le sentiment de confiance et de liberté dans l'expression de sa sexualité, ainsi que le sentiment d'avoir le droit au désir et au plaisir rendent les filles et les femmes agentes de leur sexualité. Selon ces principes, atteindre l'agentivité sexuelle exige une profonde connaissance de soi ainsi qu'une agentivité préalable forte. Il est donc légitime de se demander si les filles, notamment les narratrices de notre corpus, qui se présentent comme des filles rebelles et réactives, sont en mesure d'exercer une telle emprise sur leurs gestes et de faire preuve d'une telle conscience de leurs limites et de leurs responsabilités. Par ailleurs, les filles étant victimes du double standard, leur agentivité sexuelle pose déjà un problème. De plus, on leur inculque « l'idée que la sexualité devrait être restreinte au contexte d'une relation amoureuse stable et sérieuse » (LANG, 2011, p. 194)³⁸⁷ sous peine d'être considérées négativement. Les discours de protection qui ont « pour objet de protéger les filles et les enfants du désir masculin, perçu comme dangereux et irrépressible [sont] l'une des causes de la répression sociale du désir féminin (et plus particulièrement adolescent) » (LANG, 2011, p. 199). Cela nuit à leur autonomie sexuelle. Dussault Frenette conclut

³⁸⁷ Cette idée est « fortement associée aux femmes et aux filles, comme si les hommes n'avaient pas autant à s'en soucier (Averett, Benson et Vaillancourt 2008 : 336 ; Gilmartin 2006 : 430) ». (LANG, 2011, p. 194)

d'ailleurs dans son ouvrage où elle interroge la représentation du désir chez des personnages d'adolescentes³⁸⁸ que celles-ci peinent à exercer leur agentivité sexuelle bien qu'elles soient « foncièrement désirante[s] » (DUSSAULT FRENETTE, 2015, p. 156). Elles arrivent surtout à « mettre au jour la défaillance des discours dominants sur le sexuel » (DUSSAULT FRENETTE, 2015, p. 156).

Les trois narratrices dont il est question dans la présente thèse sont des sujets désirants qui n'hésitent pas à *regarder*³⁸⁹ ceux qui leur font envie, nous le verrons, mais dont l'agentivité sexuelle reste trouble et à nuancer puisqu'au cœur de cette agentivité s'entrecroisent envies, autonomie et aliénations. Leur rapport à la sexualité et à leurs désirs se construit à partir de plusieurs stéréotypes dont elles n'ont pas toujours pleinement conscience (rôles préétablis, comportements acceptables, passivité, etc.) ce qui ne les empêche pas de s'inscrire à l'intérieur de certains critères en lien avec la notion d'agentivité sexuelle développée par Lang. Il

³⁸⁸ Dans *L'expression du désir au féminin dans quatre romans québécois contemporains*, Dussault Frenette interroge la représentation de ce désir chez les personnages dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert (1982), *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin (1984), *L'île de la Merci* d'Élise Turcotte (1997) et *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy (2000).

³⁸⁹ Le regard, comme composante de l'agentivité, prend une autre dimension lorsqu'il est question de sexualité. En effet, la fille qui *regarde* le sujet de son désir (active) transgresse d'ores et déjà les scénarios traditionnels dans lesquels les filles sont regardées (passives).

sera vu que Catherine, Aïcha et Dorothée ne prennent pas leur temps pour découvrir l'amour et la sexualité, elles provoquent plutôt et foncent vers ce qu'elles croient désirer. Elles ne sont ni prudes, ni tranquilles, ni raisonnables³⁹⁰. En ce sens, elles ne peuvent que proposer d'autres façons de concevoir la sexualité que celles androcentrées et hétéronormatives, même si ces conceptions traditionnelles ne sont jamais bien loin.

3.2.2 Des narratrices désirantes, initiatrices et pourtant aliénées

Les romans de notre corpus abordent tous trois le thème de la sexualité. Pour Catherine et Aïcha, il s'agit d'un thème obsédant qui les pousse à l'action³⁹¹, alors que Dorothée tente de se reconstruire après une mauvaise expérience. Nous avons constaté, au chapitre précédent, que chacune des narratrices est traversée par de nombreux stéréotypes transmis par différentes influences dont celle leur

³⁹⁰ Aventin fait référence à la possibilité pour les filles d'être inélégantes, fières de son corps, d'être sans retenue, de parler fort, d'avoir un rire vulgaire, etc. : « Indésirables, nous le sommes pour s'affirmer désirantes ; le chemin le plus court de l'affranchissement social passe par la sortie des surveillances identitaires – en l'occurrence, des enjeux sexuels convenus. Condition nécessaire et suffisante » (AVENTIN, 2021, p. 99).

³⁹¹ Bart et Thaler constataient, au début des années 2000, que la sexualité, notamment l'obsession pour la première relation sexuelle, constitue une thématique récurrente dans le roman *pour* adolescents (THALER & JEAN-BART, 2002, p. 190).

entourage immédiat. Ces différents stéréotypes sont liés principalement à leur genre, notamment le stéréotype qui fait des femmes des objets à admirer. Catherine, Aïcha et Dorothee sont en effet préoccupées par leur apparence (et celle des autres) et se construisent en opposition aux autres filles de leur entourage. Envie, jalousie et rivalité sont des motifs d'action communs aux trois narratrices, mais sont loin de correspondre à la définition de l'agentivité.

Rappelons que la mentalité de Catherine est aliénée par les discours sur la beauté et l'importance de l'image et qu'elle se valorise dans la séduction³⁹². La beauté de Catherine lui donne du pouvoir. Elle n'en doute pas et est consciente de l'impact qu'elle a sur les autres (elle se trouve « autant belle que la fille sur le poster de Budweiser » [DMF, p. 48]). Elle s'éloigne ainsi des stéréotypes qui soulignent le manque de confiance des adolescentes de son âge³⁹³. C'est dans une volonté d'être désirée et désirable que s'ancre son rapport à la sexualité. L'imaginaire amoureux et sexuel d'Aïcha s'est, quant à lui, construit à partir des nombreux films qu'elle a

³⁹² Le chapitre précédent détaille les influences de Catherine lorsqu'il est question de plaire et de séduire et élabore à propos de sa « quête superficielle ».

³⁹³ Voir chapitre 1.

écoutés avec Hakim, son beau-père, et les conseils de ses amies Mel et Jo³⁹⁴. Tout comme Catherine, elle souhaite avant tout plaire et accorde une grande importance à l'apparence, méprisant par exemple le physique d'une rivale (Élisanne Blais) ou se trouvant « pas mal hot » (*EPOM*, p. 62) lorsqu'elle s'habille en femme. De son côté, Dorothée a intégré les stéréotypes qui font de la fille la seule responsable dans les relations sexuelles³⁹⁵. Elle a, elle aussi, posé des gestes afin de séduire dans le but de s'assurer d'être « plus attirante que l'autre » (*PK*, p. 266). Selon Egan et Hawkes, « la sexualité d'une personne est construite en relation à la fois avec son histoire personnelle et avec les normes sociales – elle est donc le reflet de la culture et de l'expérience du sujet » (LANG, 2011, p. 189). Chacune des narratrices vit donc sa sexualité d'une façon qui lui est propre (histoire personnelle), mais où s'y reflètent les influences et les stéréotypes dont il a été question. Provoquer la jalousie, se comparer aux autres filles, se sentir supérieure grâce à son apparence physique ou tenter de le faire sont des valeurs que les trois narratrices partagent et qui façonnent leur perception et leurs pratiques de la sexualité.

³⁹⁴ Voir chapitre 2.

³⁹⁵ Voir chapitre 2.

Par ailleurs, elles utilisent toutes les trois un langage cru et sans détour lorsqu'il est question des femmes et de sexualité. Les discours des narratrices autour de la sexualité sont filtrés par leur subjectivité et le langage coloré qu'elles utilisent : vulgaire mais direct³⁹⁶. Pour elles, il n'y a pas de honte à évoquer ces réalités. Tout en soulignant les limites de la pensée et une certaine immaturité, cette vulgarité désamorce le sérieux relatif à la sexualité. Cette façon d'aborder le sujet est d'ailleurs en accord avec les idées de Gagnon quant à la nécessité de la « désacraliser » (GIAMI, 2008, p. 31). En utilisant des mots vulgaires et obscènes, les narratrices présentent un contre-discours à celui qui fait des jeunes filles des êtres naïfs et vulnérables (très *Grrrls*). Ce langage grossier donne en effet une image moins virginale des adolescentes, ainsi le discours conventionnel sur la sexualité est détourné. Le sexe n'est pas un sujet tabou mais n'est pas non plus posé sur un piédestal, au contraire.

La sexualité, telle qu'elle est présentée dans les trois romans de notre corpus, se retrouve en marge de la vision adulte sur la sexualité adolescente. En effet,

³⁹⁶ « Pour Catherine Cusset, si l'écriture contemporaine des femmes est dominée par la question de la sexualité et s'exprime souvent par une langue crue, c'est afin de mieux refléter les changements sociopolitiques de la condition féminine » (PAPILLON, 2018, p. 6).

il s'agit d'une sexualité empreinte d'ambiguïtés qui n'est pourtant pas marginalisée dans le récit, entraînant « une variante sur le plan des représentations traditionnelles du désir » (Catherine DUSSAULT FRENETTE, 2013, p. 109). La vision de la sexualité des narratrices est parfois contradictoire – perpétuant certains stéréotypes, en brisant d'autres – et la manière crue de traiter le sujet trahit un sans-gêne, une familiarité qui jure avec l'image normative des filles. L'agentivité sexuelle des trois adolescentes n'est pas une évidence, mais elles sont toutes trois des narratrices désirantes (donc transgressives) qui agissent pour tenter de faire correspondre ce qu'elles ressentent à l'intérieur avec la réalité extérieure.

3.2.3 Catherine : s'objectifier et en retirer du plaisir

La quête de Catherine est plutôt en accord avec l'idéologie dominante néolibérale qui s'articule autour des notions d'individualisme, de rentabilité et de consommation. Sa façon d'envisager sa sexualité reflète cette idéologie tout en proposant une façon de la vivre différente de celle que les adultes encouragent.

3.2.3.1 La pornographie comme modèle

Lorsqu'elle commence à explorer sa sexualité avec Pascal, c'est d'abord sa gêne par rapport à ses sous-vêtements qui l'empêche d'aller plus loin avec le garçon, elle vole donc un soutien-gorge qui est « supposé [...] faire une craque comme dans les annonces de Chantelle » (DMF, p. 47) et désire également des « bobettes » qui s'agencent avec le soutien-gorge volé :

Le soir dans mon lit, j'ai réalisé en pensant à mon affaire que j'avais pas de bobettes qui fittaient avec. J'avais vu dans les films de cul de mon père cachés dans le plafond suspendu du sous-sol que ça prenait des bobettes pour aller avec. Des porte-jarretelles aussi, ça faisait bien. Les gars avaient vraiment l'air d'aimer ça. Moi aussi je trouvais ça beau. (DMF, p. 47)

Les fantasmes de Catherine sont liés à l'image qu'elle projetera, cette image qui est elle-même établie par rapport aux modèles pornographiques. Son désir est de se présenter comme objet sexuel et elle en retire du plaisir :

Je me suis enfermée dans la salle de bain pis j'ai mis le kit rouge. Je me trouvais vraiment belle même si les bobettes pochaient en arrière. J'arrêtais pas de regarder mon ventre pis de me dire que j'étais mieux faite que Mélanie Belley. J'étais autant belle que la fille sur le poster de Budweiser dans la chambre de Pascal. J'étais pareille à elle sauf pour les cheveux. Pascal aussi a eu l'air de penser ça [...]. (DMF, p. 48)

Ainsi, les comportements de Catherine ne peuvent être considérés comme agentiques, puisque ses idées sur la beauté et la sexualité sont clairement

déterminées par le modèle patriarcal³⁹⁷. Catherine se croit habilitée d'un pouvoir, mais son agentivité est, en réalité, plutôt limitée. D'un côté, « l'incorporation de la condition objectale réduit la capacité des sujets féminins à élaborer de nouveaux scripts, basés sur leur autonomie sexuelle » (DUSSAULT FRENETTE, 2022, p. 186). De l'autre, « l'autoréification semble représenter l'unique pouvoir dont [les filles] peuvent se saisir » (DUSSAULT FRENETTE, 2022, p. 75).

Comme on peut le constater, cette idée est complexe. Bien que Catherine se conforme aux stéréotypes (beauté et désirabilité), elle s'inscrit tout de même en marge « par rapport à ce que les adultes évaluent être acceptable socialement » (LANG, 2011, p. 200), notamment en étant active sexuellement. De plus, en initiant des relations sexuelles et, surtout, en posant certaines limites, elle se révèle agente.

³⁹⁷ Il s'agit en fait d'un pouvoir « étroit » comme cela a été montré au chapitre précédent.

3.2.3.2 Renverser les stéréotypes de la sexualité adolescente

Catherine renverse les stéréotypes généralement associés à la sexualité adolescente (vulnérabilité, pudeur, honte) et s'oppose ainsi au discours de protection qui « est déficient et injuste, puisqu'il ne laisse aucune place à la reconnaissance de la subjectivité et de l'agentivité sexuelle des jeunes [...] » (LANG, 2011, p. 201). Sa position par rapport aux mises en garde de sa mère en constitue le meilleur exemple. Lorsqu'elle commence à fréquenter Pascal, sa mère lui fait part de ses craintes : « Ma mère était un peu inquiète, pour Pascal. Les gars de cet âge-là, ils veulent tout le temps la même affaire. Ils pensent juste au sexe. Moi, ça ne me dérangeait pas que Pascal pense juste à ça » (DMF, p. 46). Quelques pages plus loin, sa mère lui raconte pour la énième fois l'histoire qui était arrivée à son amie à un spectacle de Supertramp en 1976 :

Je savais qu'elle me racontait ça pour me faire peur. Elle me disait que même les gars qui ont l'air ben corrects peuvent être des violeurs cachés. Fallait que je me rappelle ce qui était arrivé à sa chum avec les gars de Supertramp si l'envie de coucher avec un gars me pognait. (DMF, p. 59)

Catherine ne partage pas les craintes de sa mère. Elle n'accepte pas d'emblée l'idée que le désir des garçons est dangereux. En se faisant sa propre idée sur le type de rapport qu'elle souhaite entretenir avec Pascal, Catherine s'écarte du discours

parental et rejette les valeurs qui ne lui correspondent pas. Elle manifeste, par exemple, son désir de prendre la pilule dans le but d'avoir des relations sexuelles avec son amoureux, même si elle sait ce qu'en pensent ses parents qui tiennent un discours méprisant à ce propos (« cochonnerie de guidounes », « c'était juste les filles faciles qui prenaient la pilule à quatorze ans », « passerait pour une Jézabelle » [DMF, p. 62-63]). C'est pourquoi elle donne le prétexte des maux de ventre et du désir d'être « régulière » pour obtenir leur consentement. Malgré les mises en garde et les menaces, l'adolescente suit son idée et prend, en plus, ses responsabilités au sérieux, attendant sagement que les trente jours prescrits pour l'efficacité de la contraception soient passés pour inviter Pascal chez elle (DMF, p. 82). Elle transgresse donc l'ordre établi en posant « des gestes significatifs à l'intérieur même [du] système » (GUILLEMETTE, 2005, p. 156). Il semble donc que Catherine, en se positionnant contre le discours de protection de sa mère, fait preuve d'une certaine agentivité. De plus, tout au long du texte, l'adolescente est à l'écoute de ses désirs. Elle met le doigt sur ce qu'elle aime ou ce qu'elle aime moins :

Pascal m'a mangée, pis je pense que je suis venue. J'étais jamais venue avant. Même pas quand je me touchais dans ma chambre, le soir, en m'imaginant que je baisais avec un croisement de Pascal, de Keven pis de Detlev. C'était quand même le fun aussi, ce que je me faisais. Surtout depuis que j'avais découvert le vibreur de ma mère [...]. Mais c'était pas aussi intense que de se faire manger. (DMF, p. 85)

Elle est également capable de dire non, comme on peut le constater dans l'extrait où Pascal lui demande si elle sait mettre un condom avec sa bouche (« Trop pas. Il se l'est mis lui-même pendant que j'attendais » [*DMF*, p. 84]) ou encore quand elle refuse de coucher avec lui parce que la pilule ne fait pas encore effet. Catherine est donc en mesure de poser ses limites et de faire respecter ses choix. C'est pourtant avec Keven, son deuxième amoureux, que son agentivité est la plus frappante. C'est elle qui amorce l'acte sexuel, qui guide son partenaire et lui demande de recommencer :

Keven a mis un CD de Sonic Youth pis il est revenu dans le lit. Il respirait fort. Il m'a demandé s'il pouvait me toucher. J'ai ri de lui. J'étais dans son lit les boules à l'air, c'était clair qu'il pouvait me faire tout ce qu'il voulait. (*DMF*, p. 143)

Catherine se sent à l'aise d'exprimer ses désirs et ne ressent jamais de regrets par rapport aux gestes qu'elle (p)ose. Elle se présente ainsi similaire à Nora, l'héroïne hébertienne dont traite Guillemette, qui, « [e]n accord avec les exigences instinctives de sa psyché concrétise son agentivité, car elle n'a pas honte de ce qu'elle ressent » (GUILLEMETTE, 2005, p. 161). Dans ses rapports sexuels, Catherine n'est pas passive et quoiqu'elle se plaise à se poser en objet sexuel (importance de l'image et

du regard de l'autre³⁹⁸), on ne peut pas affirmer qu'elle se conforme totalement aux normes du patriarcat. Il est donc possible d'affirmer qu'elle possède une certaine agentivité.

3.2.3.3 Première relation sexuelle : un geste attendu mais banalisé

Par ailleurs, sa vision sur la sexualité transgresse les conventions. Catherine, au contraire des héroïnes des romans jeunesse par exemple, ne fait pas un cas de ses premières relations sexuelles – même si elle partage avec elles certaines angoisses quant à sa normalité : « Je me demandais comment ça mon chum me trompait avec une laitte pis comment ça j'étais pas capable de rentrer un pénis dans moi » (*DMF*, p. 97). Ou encore : « J'ai pas eu de misère à rentrer le pénis de Keven dans moi. Ça m'a rassurée, j'étais normale » (*DMF*, p. 143). Catherine est définitivement de son temps puisqu'on constate qu'aujourd'hui « la virginité, sacralisée par les générations précédentes, a considérablement perdu de sa valeur pour les jeunes occidentaux » (COSLIN, 2007, p. 62). En effet, lors des premiers rapprochements sexuels avec

³⁹⁸ Dussault Frenette rappelle, en accord avec Dardigna, que dans l'idéologie patriarcale le regard de l'autre est masculin et qu'il constitue les filles comme objets. Le regard qu'elles posent ensuite sur elles-mêmes est parasité par perception. (DUSSAULT FRENETTE, 2015, p. 48)

Pascal, elle semble même un peu détachée. Elle a surtout hâte de passer à l'acte : « J'étais tannée du niaisage, ça fait que j'ai commencé à le crosser comme dans les films de cul de mon père » (DMF, p. 49). L'héroïne de *La déesse des mouches à feu* se présente comme une jeune femme impatiente d'exercer son pouvoir, de tester son potentiel érotique. La description que fait Catherine du reste de leur rapport renvoie pourtant la jeune fille à ses modèles et ses stéréotypes. Centrée sur le désir du garçon, elle ne mentionne aucune sensation particulière de son côté, c'est l'éjaculation de son partenaire qui sera pour elle la consécration (l'aveu) ultime de sa beauté et de son effet sur les hommes :

Je me suis dit que j'allais le sucer. Il s'est assis sur le bord du lit. [...] Ça goûtait moins pire que je pensais, mais j'étais pas capable. Son pénis était trop gros. J'avais de la misère à le rentrer au complet. J'ai continué, mais pas longtemps, le cœur me levait. J'ai comme développé une technique, je lui suçais le bout pis je lui crossais le bas. Il a pas toffé deux minutes. Il s'est levé vite du lit pis il est venu sur le tapis de la chambre. J'étais vraiment contente. Ça voulait dire que j'étais belle dans ma brassière pis mes bobettes. [...] Après ce jour-là, j'avais comme un nouveau pouvoir sur Pascal. (DMF, p. 49)

Malgré la naïveté qui se dégage de ce passage, entre autres à cause des liens qu'elle fait entre beauté et éjaculation³⁹⁹, on constate que Catherine est tout à fait consciente

³⁹⁹ Lili Boisvert considère que l'importance accordée à l'éjaculation s'inscrit dans un rapport passif-actif : « Ce type de rapport est la première composante de ce que j'appelle le principe du *cumshot*. Dans le jargon pornographique, le *cumshot*, littéralement "plan d'éjaculation", survient au moment où la caméra saisit l'image de l'éjaculation de l'homme sur le corps ou sur le visage de la femme. Il s'agit du plan final, quand l'actrice reçoit le sperme sur elle. Cette image représente à merveille le principe à la base du rapport hétérosexuel typique dans la conception dominante de la sexualité, le désir est un élan qui part de l'homme et qui aboutit sur la femme. C'est ça, le principe du *cumshot*. La

de son potentiel érotique et ce pouvoir dont elle parle est concret puisque c'est à partir de ce moment que s'entame le processus qui fera d'elle la déesse des mouches à feu, c'est-à-dire celle que tout le monde envie et regarde. Lorsqu'elle perdra réellement sa virginité, l'émotion ne sera pas plus intense. L'acte n'est pas idéalisé et l'adolescente ne se sent pas différente après l'avoir fait : « Ça a même été le fun pareil. J'ai eu un peu mal au début, mais après, ça été correct » (*DMF*, p. 143). La sexualité n'est pas une fin en soi, ce n'est pas le but ultime du personnage. Sa quête est ailleurs et la sexualité n'est qu'un des moyens pour y parvenir. Par ailleurs, il est notable que la pénétration ne procure que peu de plaisir à l'adolescente⁴⁰⁰ qui y préfère le cunnilingus et la masturbation (*DMF*, p. 85). Catherine ne réduit donc pas « la sexualité hétérosexuelle à la pénétration vaginale » (PAPILLON, 2018, p. 177)⁴⁰¹ et propose qu'il existe d'autres moyens d'atteindre le plaisir. D'ailleurs, c'est avec Marie-Ève, nous le verrons, que la jouissance est la plus forte.

passivité féminine est une des conséquences directes de ce principe, parce que la femme fait office de cible, et une cible, c'est passif » (BOISVERT, 2017, pp. 14-15). L'on peut cependant noter que dans le cas de Catherine, Pascal éjacule sur le tapis, présentant un scénario légèrement différent de celui indiqué par Boisvert.

⁴⁰⁰ De son côté, Aïcha compte les allers-retours que fait le garçon dans la voiture (« Au septième ça commençait à chauffer un peu. Au neuvième, ça faisait vraiment mal » [*EPOM*, p. 68]) tandis que Dorothée utilise les termes « ramoner » et « orgasme aseptisé » (*PK*, p. 266) pour décrire son expérience, deux termes excluant toute délicatesse ou tout plaisir par rapport à l'acte.

⁴⁰¹ Selon Boisvert, « [c]ette croyance selon laquelle les femmes doivent être pénétrées pour jouir est très ancrée dans nos esprits [...] » (BOISVERT, 2017, p. 119).

3.2.3.4 D'autres modèles que l'hétéronormativité

Outre les scènes entre Catherine et ses amoureux, on retrouve dans *La déesse des mouches à feu* deux scènes qui présentent des échanges sexuels s'écartant du modèle hétéronormatif. Ces moments s'inscrivent dans une quête du plaisir et se passent sous l'influence de la drogue. Catherine se voit confrontée à ces réalités pour la première fois et quoiqu'elle puisse être critique dans ses propos, elle fait preuve d'une grande ouverture d'esprit surtout parce que Marie-Ève est au cœur de ces deux expériences. La première fois se passe au « campe » entre Marie-Ève, Jean-Simon et Fred. Catherine assiste à la scène alors qu'elle est couchée à côté de Pascal. Elle décrit les choses de façon directe : « Marie-Ève était rendue toute nue pis Fred la lichait entre les jambes. Elle se tortillait pis Jean-Simon les regardait. [...] je me suis retournée pour checker si Jean-Simon me regardait encore. Non, il suçait Fred » (DMF, p. 74). Elle ne juge pas la situation parce qu'ils sont « ben stones » (DMF, p. 74), mais remet en question l'hétérosexualité de Jean-Simon qui était « trop dedans » (DMF, p. 74) selon elle. Elle considère que le chum de Marie-Ève est très ouvert d'esprit et lorsqu'elle en parle à son amie, celle-ci lui laisse entendre qu'elle la trouve un peu prude. Ainsi, pour Marie-Ève, faire l'amour à trois est plutôt banal. L'autre scène se passe entre Catherine et Marie-Ève. Elle n'est pas l'initiatrice et est

mal à l'aise lorsque Marie-Ève commence à l'embrasser. Elle en retire tout de même un grand plaisir : « C'était encore mieux qu'avec Pascal » ; « mes jambes tremblaient » ; « j'ai eu envie de crier » (*DMF*, p. 117). C'est le seul moment où la narratrice manifeste une réticence claire et où ses motifs peuvent être questionnés (et donc son agentivité) puisqu'elle pense se dégager de l'étreinte mais a peur de peiner Marie-Ève. Elle se laisse finalement convaincre par Marie-Ève qui lui dit que « c'était juste pour se faire du fun » (*DMF*, p. 119). Contre toute attente, cet événement n'est pas bouleversant pour l'adolescente. Il ne transforme pas Catherine, n'entrave ni l'amitié ni l'estime qu'elle porte à Marie-Ève. Cette façon d'entrevoir la sexualité s'inscrit désormais dans le domaine du *possible* pour l'adolescente. Puisque Marie-Ève Lang précise dans son article que « le discours social [...] interdit [aux jeunes filles] d'avoir une sexualité en dehors d'une relation stable ou encore pour le plaisir » (LANG, 2011, p. 197), il est intéressant ici de constater tous les interdits qui sont transgressés par Marie-Ève et Catherine. Les deux scènes décrites s'écartent des représentations normatives et habituelles de la sexualité adolescente – surtout lorsqu'on pense que Catherine n'a que quatorze ans – et confirment les idées de Egan et Hawkes à propos du fait qu'« accepter l'idée que des enfants [et les adolescents] peuvent vivre une sexualité personnellement et, qui plus est, sur un mode différent

du nôtre requiert une ouverture d'esprit et la capacité d'être à l'aise avec l'ambiguïté » (LANG, 2011, p. 201).

Dans *La déesse des mouches à feu*, la sexualité est abordée de façon paradoxale. Celle-ci est à la fois conditionnée par les schémas traditionnels (hétéronormativité, responsabilisation, attention portée sur le désir masculin) et assumée (audace, capacité à nommer ses envies, expériences homosexuelles). Il s'avère que Catherine ne répond à aucun idéal adolescent, si ce n'est que celui au sein de son groupe d'amis. Son discours sur la sexualité n'est pas en accord avec les attentes de la société puisqu'il « véhicule un discours d'opposition et de différenciation à l'égard [des] discours adultes » (REVAH-LEVY, 2002, p. 30) et que le personnage porteur de ce discours n'est pas stigmatisé pour autant. Sa voix s'éloigne également des discours féministes qui condamnent l'objectivation de la femme. L'héroïne ne rejette pas les stéréotypes féminins, au contraire elle les perpétue et éprouve du plaisir à se présenter comme objet sexuel. Catherine vit sa sexualité à sa manière, selon ses propres normes. Sa façon de la vivre confronte les idées reçues puisque Catherine n'est pas un modèle – elle n'est pas une bonne petite fille vertueuse –, mais elle n'est pas non plus un anti-modèle, car ses « mauvaises »

actions ne sont pas sanctionnées. « Gagnon et Simon critiquent l'idée selon laquelle, lorsque la sexualité échappe aux règles sociales contraignantes de la morale dominante qui l'encadrent, elle engendrerait le chaos » (GIAMI, 2008, p. 22) et c'est exactement ce que Catherine prouve en vivant, en tant qu'adolescente, une sexualité qui ne répond pas aux normes sociales acceptables sans en souffrir ou se culpabiliser.

3.2.4 Aïcha : une sexualité fantasmée

Aïcha est en quête d'amour et de tendresse qu'elle recherche notamment dans le rapprochement sexuel. Ayant subi l'inceste de la part de son beau-père, Hakim, son regard sur la sexualité est biaisé. Pour l'adolescente, les hommes sont à séduire et les femmes sont des rivales à abattre (littéralement). Cependant, Aïcha ne se voit pas comme une victime et idéalise la relation avec son beau-père, qu'elle superpose sur sa relation avec Baz. Chez Aïcha, la sexualité est surtout fantasmée et elle est alors axée sur la réciprocité, la douceur et le plaisir. Cette conception de la sexualité semble de prime abord en accord avec certaines des composantes de l'agentivité sexuelle proposée par Lang, notamment la conscience du désir et le sentiment d'avoir le droit au plaisir. Il reste que même au cœur de son imaginaire,

Aïcha éprouve le doute et le sentiment de perte de contrôle. Par ailleurs, elle se permet d'aborder ce sujet de façon « éminemment libre » (PAPILLON, 2018, p. 173) partageant sans inhibitions sa vision de la sexualité avec son interlocutrice. Par la *mise en récit* de ses pensées les plus intimes, Aïcha se positionne comme « sujet de son désir » (PAPILLON, 2018, p. 171) et, potentiellement, comme agente de sa sexualité même si cela se borne à son imagination⁴⁰². Dans la sexualité vécue, cependant, Aïcha contrôle finalement bien peu de choses et ses comportements et réactions portent la trace de nombreux stéréotypes et injonctions. Son agentivité sexuelle est d'autant moins manifeste.

3.2.4.1 La mise en récit de scénarios sexuels satisfaisants : l'agentivité fantasmée

Renversant les rôles associés traditionnellement au féminin, Aïcha fait des avances à Baz qui la repousse en raison de leur grand écart d'âge. L'adolescente s'en remet donc à son imaginaire pour satisfaire ses envies. Tout au long de son récit, elle

⁴⁰² Dussault Frenette tient compte d'aspects autres que relationnels dans ce qu'elle appelle la « formation sexuelle », notamment les « expériences individuelles » (DUSSAULT FRENETTE, 2022, pp. 44-45).

décrit des actes sexuels qu'elle imagine vivre avec Baz⁴⁰³, toujours racontés comme des faits accomplis, parfois réfutés, parfois non. La première fois qu'elle met en scène un rapport sexuel avec lui, il s'agit d'un scénario qu'elle se crée alors qu'elle se masturbe chez lui et qu'elle parvient à une jouissance (réelle). Dans ce scénario, elle se présente comme inexpérimentée, ne sachant pas quoi faire et se laissant guider par Baz, ce qui peut sembler aller à l'encontre de l'agentivité sexuelle. Les actes sont initiés par le jeune homme alors que l'adolescente se questionne sur les réactions de son corps qui lui échappent. Cependant, Aïcha en retire un plaisir évident :

Il m'a embrassée dans le cou, il a soulevé le t-shirt pour me lécher les seins. Même s'ils sont tout petits, ça m'a quand même fait plein d'effet. Il a glissé ses doigts dans ma culotte. Je respirais de plus en plus fort, mais *je savais pas* si c'était correct, si j'étais censée faire du bruit, alors j'essayais de me retenir. J'avais envie de le toucher, moi aussi, mais *j'osais pas*. Alors il a pris ma main et l'a mise sur son... truc. *Je savais pas* quoi faire avec et j'étais gênée. Il m'a dit que c'était pas grave, qu'on allait aller doucement. Il a continué à me caresser. Quand il s'éternisait à un certain endroit, ça me rendait électrique et j'avais du mal à me retenir de crier. C'était comme rien que j'avais déjà expérimenté. [...] Plus il jouait avec moi, plus ça devenait mouillé. Tellement que ça coulait entre mes fesses, un peu. *Je sais pas* si c'est supposé faire ça, *j'avais peur* que ça tache ses draps [...] il a enfoncé son doigt en entier. J'ai crié un peu, parce que c'était bon ! [...] Il a mis deux doigts. C'est beaucoup, deux, mais c'était encore meilleur. J'aurais voulu qu'il les mette tous, mais *j'ai pas osé* demander. Mon ventre réclamait qu'il les mette tous » (EPOM, p. 49-50 (c'est nous qui soulignons))

⁴⁰³ EPOM, p. 49, 108 et 143.

La perte de contrôle sous le coup du plaisir déborde même de l'imaginaire de la narratrice, puisque qu'à la fin de sa mise en scène elle est rappelée à la réalité par Baz qui l'a entendue :

J'ai dû gémir un peu trop fort, ou prendre une trop grande respiration, je sais pas trop ce qui s'est passé. / Il m'a crié du salon : "Aïcha, ça va ?" / J'ai répondu "oui, oui, bonne nuit" tout essoufflée et je me suis endormie, mes doigts encore dedans. (EPOM, p. 50)

D'un côté, elle n'ose pas exprimer clairement son désir, comme l'illustrent tous les verbes soulignés connotant le doute et la retenue, et ressent une certaine honte par rapport aux réactions de son corps. Tout concourt à la représenter comme passive⁴⁰⁴, ce qui contrevient à son agentivité. La perte de contrôle est d'ailleurs une thématique récurrente dans l'imaginaire de l'adolescente qui peine à retenir soupirs, cris et fluides corporels lorsque la tension sexuelle atteint son apogée. D'un autre côté, elle ne se pose pas en victime du désir masculin puisqu'elle souhaite ardemment ce rapprochement. Surtout, c'est elle qui met en scène le scénario qui nourrit ses fantasmes, rappelant que

[s]i le désir est fréquemment vécu comme une perte d'agentivité par l'individu qui est poussé vers l'autre par une force qui le dépasse, il devient d'autant plus

⁴⁰⁴ L'on pourrait considérer qu'Aïcha exerce une forme de « *passivité active* » (PAPILLON, 2018, p. 102) puisqu'elle retire un plaisir certain à s'en remettre à quelqu'un d'expérience. Cependant, on ne peut affirmer qu'il s'agisse d'une passivité « ardemment désiré » (PAPILLON, 2018,, p.102), car sa passivité est en lien avec son inexpérience.

important pour lui de se concevoir comme sujet de son désir et de parvenir à le mettre en récit. (PAPILLON, 2018, p. 171).

Aïcha est dépassée par la puissance de ses envies et la mise en récit de ses fantasmes lui permet de l'apprivoiser. Par ailleurs, dans d'autres scénarios sexuels imaginés par l'adolescente, elle se montre plus active et assume son plaisir :

J'ai écarté les cuisses le plus que je pouvais, j'ai mis mes mains sur ses fesses, et j'ai dit : "Baz... vas-y, j'en peux plus, ça me fait mal tellement j'ai envie." / Il est entré tout doucement. Et le plaisir se multipliait par dix, centimètre par centimètre. / C'était bon, c'était tellement bon ! J'ai pleuré tellement c'était bon. [...] Il est venu sur mon ventre. [...] j'apprivoisais le sperme collant sous mon nombril. [...] J'ai léché mes doigts. (EPOM, p. 109)

Dans ce scénario, la narratrice prend l'initiative des actions et manifeste son plaisir. Pour élaborer ses fantasmes, la narratrice emploie un lexique lié à la douceur⁴⁰⁵, la jouissance et à l'intensité⁴⁰⁶. Elle se montre notamment moins vulgaire dans ces scénarios que dans d'autres passages de son récit où elle aborde la sexualité. Les échanges sexuels qu'elle décrit sont ici satisfaisants, matures, consentis et respectueux. L'adolescente rejoue des scènes dans lesquelles elle assure différentes postures, parfois actives, parfois passives. Chaque fois, la pénétration (des doigts ou

⁴⁰⁵ « Doucement » (3 fois), « effleurant », « lécher », « caresser » (EPOM, p. 49), « chatouillement », « chuchoté » (EPOM, p. 50), « embrassée » (apparaît plusieurs fois dans le récit), « coller », « ma peau contre sa peau » (EPOM, p. 108), « bougeait lentement » (EPOM, p. 143), etc.

⁴⁰⁶ « [R]endait électrique » (EPOM, p. 49), « fait [...] effet », « [d]es chatouillements le fun, *mais fois mille* », « mouillé », « c'était bon » (5 fois), « encore meilleur », « *C'est malade* comme c'était bon » (EPOM, p. 50), « envie » (4 fois), « peur que mon ventre *explose* » (EPOM, p. 108), « j'en peux plus », « le plaisir se *multipliait par dix* » (EPOM, p.109), etc. (c'est nous qui soulignons)

du sexe) lui procure une jouissance maximale comme l'illustrent les nombreuses allusions au bien-être que l'orgasme lui procure (voir le lexique lié à l'intensité de la note de bas de page 407), appuyant l'idée que les scénarios (scripts) sexuels d'Aïcha sont teintés par une certaine vision normative de la sexualité qui associe pénétration et plaisir.

3.2.4.2 Un consentement ambigu

Cependant, la première expérience sexuelle que dit avoir vécue la narratrice contraste violemment avec les rapports sexuels fantasmés. Elle provoque ce rapport avec le frère d'un garçon de son école « pour faire chier Baz » (*EPOM*, p. 59) et, pour cette raison, considère qu'elle n'a « jamais fait l'amour » (*EPOM*, p. 59) et que « ça ne compte pas » (*EPOM*, p. 59). Bien qu'elle initie la rencontre et souhaite vivre une expérience sexuelle, l'expérience en question est désagréable et vécue de façon plus ou moins consentante. Alors qu'elle raconte l'événement à la travailleuse sociale, son expression devient vulgaire : « C'est pas difficile de fourrer quand t'as besoin ou quand t'as le goût. Tu peux même avoir de l'argent pour » (*EPOM*, p. 61). La sexualité perd le caractère sacré qu'elle avait lorsqu'elle était imaginaire et Aïcha en

parle d'une façon détachée, indifférente (« OK, ça s'enlène pour être vraiment *poche*, comme première fois » (EPOM, p. 64) ; « [a]lors j'ai embarqué sur lui, j'ai tassé ma culotte d'un bord, et *hop* » [EPOM, p. 68])⁴⁰⁷ (c'est nous qui soulignons). L'acte est brutal. Le garçon a mis ses mains sous sa robe « même pas doucement » (EPOM, p. 64) et ça lui « fait mal » (EPOM, p. 64). De son côté, Aïcha s'est « laissé faire » (EPOM, p. 64) :

Ça a pas trop fait mal. Il avait mes mains sous ma jupe sur mes fesses et il me faisait aller et venir sur lui. Une chance que je suis tombée sur un gars qui savait plus ou moins comment faire, parce que je serais restée de même sans bouger en attendant je sais pas quoi. Ça aurait pu être long. Il a fait quatorze allers-retours. Au bout du *troisième*, je commençais à trouver ça plate. Au *septième*, ça a commencé à chauffer un peu. Au *neuvième*, ça faisait vraiment mal. Au *douzième*, j'ai juré que je ne ferais plus jamais ça de ma vie. [...]. (EPOM, p. 68) (c'est nous qui soulignons)

Ici, la passivité d'Aïcha est bien réelle (illustrée notamment par la gradation soulignée) et n'a rien d'excitant. Les gestes (ou plutôt les non-gestes puisque l'adolescente ne sait pas quoi faire) qu'elles posent sont donc à l'opposé de l'agentivité, d'autant plus que sa principale motivation est de rendre Baz jaloux. Aïcha ne parvient pas à exprimer ni ses limites ni ses envies. De plus, elle se remet

⁴⁰⁷ Elle banalise également l'événement en y accolant des analogies en décalage avec le malaise du moment : un pénis ne se transformera pas en « cornet Häagen-Dazs » (EPOM, p. 65) ou passer à l'acte devient comme « sauter dans une piscine froide » (EPOM, p. 67). De plus, elle justifie l'un de ses actes ainsi : « Comme j'avais l'air d'hésiter, il a serré mes cheveux dans ses mains, pis il a tiré ma tête vers...là. [...] [J]e me suis plutôt dit : "Ah, pis d'la marde. [...]" *Donc*, je l'ai sucé » (EPOM, p. 65). L'utilisation de la conjonction « donc » indique que le raisonnement d'Aïcha semble prendre des raccourcis. La fellation se présente comme une solution tout à fait logique, probable et banale.

en doute. Elle se demande si elle est « poche », « nulle » et si elle « fai[t] ça comme il faut » (EPOM, p. 65-67). Aïcha réalise dès le début des échanges avec le garçon que ce qu'elle se fait et imagine est beaucoup plus agréable que ce qui se passe dans la voiture (EPOM, p. 64). Il y a paradoxe entre les actes imaginaires et la réalité. Pourtant, cela n'empêche pas Aïcha d'aller jusqu'au bout : « [...] les scripts sexuels traditionnels [...] exhortent les jeunes filles à taire leurs réticences à l'égard des désirs qui ne sont pas les leurs autant qu'à garder le silence sur leurs propres désirs » (DUSSAULT FRENETTE, 2022, p. 20). Cet acharnement montre que les stéréotypes en lien avec le consentement, la femme-objet ou le viol sont bien internalisés par l'adolescente.

3.2.4.3 Un regard biaisé par l'inceste

Par ailleurs, son regard sur la sexualité est biaisé par l'inceste qu'elle a vécu. La manière dont elle aborde la sexualité en lien avec Hakim est troublante puisqu'elle est amoureuse de son beau-père. Dès la première page, Aïcha se présente en soulignant que son nom est d'origine algérienne comme Hakim. Les premières paroles échangées avec la travailleuse sociale sont consacrées à décrire sa relation

idyllique avec lui et le rôle abject (selon Aïcha) que sa mère a joué dans le départ de celui-ci. Pour Aïcha, Hakim incarne le bonheur. Lorsqu'elle l'évoque, le lexique est mélioratif et connote le bien-être, la simplicité et la bienveillance. Les passages concernant ce personnage reflètent tous cette idée de bonheur dorénavant perdu. Mais Hakim, chassé par la mère, les a quittées il y a déjà plusieurs années. Les moments évoqués avec lui sont des souvenirs filtrés par la narratrice.

Plus le récit avance et plus la nature de la relation entre Hakim et Aïcha se précise. Hakim est en réalité un pédophile qui a abusé d'elle et c'est pourquoi sa mère l'a chassé. Mais ça, ce sont les mots de la mère mis dans la bouche d'Aïcha. Jamais l'adolescente ne parle de lui en ces termes puisqu'elle est complètement amoureuse de cet homme et avoue sans gêne qu'elle a aimé ce contact, qu'elle le recherchait. Au milieu du roman, elle décrit les abus avec un vocabulaire qui est celui de la sensualité, de l'érotisme et du désir. Les mots sont sans équivoque, les actes aussi. C'est un passage troublant au vu des circonstances, un passage qui, contrairement à ce à quoi on pourrait s'attendre d'un discours sur un abus sexuel, ne le condamne pas :

T'entends son cœur battre de plus en plus vite, et fort. Parfois, c'est à ce moment-là qu'il devient dur. Parfois c'est plus tard, quand tu te retournes sur le dos, en

faisant comme si c'était pas exprès, et que sa main glisse de ta hanche à ton ventre. Plus bas même. Sur ta culotte, entre tes jambes. Tout doucement. Comme s'il caressait un bébé oiseau. Il te demande si ça te fait du bien, mais t'oses pas vraiment répondre, parce que tu peux pas vraiment avouer aimer un truc interdit. (EPOM, p. 79)

Elle livre son témoignage au « tu », puisqu'elle le raconte en demandant à la travailleuse sociale de s'imaginer ce que ça peut faire. Ce pronom a un effet étrange, il provoque une intimité et une complicité à un moment dont on souhaiterait pourtant se distancier. Aïcha se présente comme un sujet désirant et se reproche même de ne pas avoir assez osé. C'est également ce qu'elle se reproche pour Baz. C'est d'ailleurs à la fin de ce passage qu'on comprend que pour Aïcha, Baz comble le manque que Hakim a laissé, que l'histoire de l'un et celle de l'autre s'entremêlent :

Parce que, comme je te disais tantôt t'oses jamais. Quand t'aimes le gars, ça te coupe les jambes. Tu peux faire une pipe au frère d'un gars de ton école, embarquer dessus pis baiser, faire ta salope autant que tu veux, mais quand tu l'aimes, tu peux rien faire, t'es paralysée. Encore plus à neuf qu'à treize. [...] Pis quand il se pousse parce que ta mère, cette folle, le chasse de la maison à cause qu'elle est jalouse de toi, tu te dis que p'tête si t'avais osé, il serait resté. Ou qu'il serait revenu te chercher. (EPOM, p. 81)

Toutes les premières phrases de cette citation font référence à ce qu'elle a fait pour provoquer Baz. Le reste de la citation concerne plutôt son histoire avec Hakim. Aïcha ne tient pas ici un discours de victime. Ce passage montre plutôt une jeune fille qui se prend pour femme, en compétition avec sa propre mère. Bien que son attitude et ses propos sur ce qu'elle a vécu soient des conséquences des abus qu'elle a subis, il

reste que c'est rarement ce genre de discours qu'il est donné d'entendre. Dans cette vision pour le moins déstabilisante, Aïcha insiste sur l'intensité des sentiments et des regrets, mais jamais sur l'horreur que suppose l'inceste : « [N]on, Hakim n'abusait pas de moi. On se faisait des câlins, des bisous et tout, pis c'était l'fun. Je m'en fous si tu trouves ça dégueulasse » (*EPOM*, p. 78). Aïcha assume ses gestes et ses désirs, même si ceux-ci contreviennent à une certaine morale. Ainsi, si certains de ses comportements peuvent s'apparenter à l'agentivité sexuelle (aisance, plaisir, initiative), le contexte la dénie complètement.

Aïcha est l'exemple le plus frappant de l'agentivité négative, puisqu'elle perçoit ses actes et ses décisions comme positives, alors que le risque et les conséquences lui sont néfastes. Bien qu'elle semble tirer une certaine satisfaction des actions qu'elle entreprend – comme avoir une relation sexuelle avec un inconnu afin de déstabiliser Baz ou se retourner pour obtenir les caresses désirées – ou qu'elle exprime par moment son plaisir et ses envies, il reste qu'Aïcha manifeste surtout son impuissance, car dans toutes les situations elle n'« ose pas », est « paralysée » ou ne sait pas quoi faire. Ce n'est que dans ses fantasmes qu'elle arrive à vivre une sexualité saine, décomplexée et satisfaisante. L'agentivité sexuelle d'Aïcha est bien ambiguë :

elle ne se positionne pas en victime, énonce ses désirs, mais arrive bien mal à prendre conscience des oppressions et maltraitances qu'elle a subies puisque dans la triade regard/parole/action, le regard critique d'Aïcha est biaisé par l'inceste.

3.2.5 Dorothée : Assumer le malaise

La sexualité n'est ni un thème central dans le récit de Dorothée ni une obsession pour l'adolescente lorsqu'elle atterrit à Igloolik. Au contraire de Catherine et d'Aïcha, Dorothée a déjà vécu ses premières relations sexuelles, dont celle qui a entraîné plusieurs conséquences fâcheuses comme son avortement et la bagarre qui a mené à son exil dans le Nord. Dorothée raconte cette dernière expérience sexuelle de façon fragmentaire et rétrospective, la décortiquant à la lumière des événements qu'elle vit au moment du récit. Au quotidien, c'est autre chose qui la préoccupe : elle éprouve des pulsions qui la troublent par rapport à Mike, son véritable père qui lui a été présenté comme un ami de la famille. Sur ce plan, sa quête en est surtout une de tendresse. La jeune fille vit donc deux expériences différentes, dans des contextes tout aussi différents. Son agentivité sexuelle est à étudier à partir de ses expériences passées et présentes.

3.2.5.1 Un consentement ambigu, prise deux

Dans le chapitre précédent, il a été expliqué que la dernière expérience sexuelle de Dorothée se révélait être une agression et qu'une part de son agentivité relevait de sa capacité à la reconnaître comme telle. Dorothée a d'abord l'impression de suivre ses désirs (« j'étais pas mal certaine de l'avoir désiré »; « je savais pertinemment que j'avais eu envie de lui » [PK, p. 266]) en ayant une relation sexuelle avec le jeune homme qu'elle a séduit, puisqu'elle était attirée par lui. Ce faisant, elle avait aussi l'impression de prouver ses charmes, car le jeune homme avait déjà une copine. Dorothée semble donc exercer son agentivité sexuelle puisqu'elle répond à ses envies et amorce des actions en lien avec elles. Cependant, la narratrice affirme qu'« au dernier moment » elle a souhaité « renoncer » (PK, p. 198) et que c'est ce qui a conduit le jeune homme à se comporter d'une manière grossière et violente.

En refusant l'acte, Dorothée exprime son agentivité (LANG, 2011, p. 194). Cependant, les motifs qui la poussent à ne plus consentir proviennent d'une

pression sociale, son refus lui étant inspiré par un soudain⁴⁰⁸ souci moral : agir en « jeune femme *décente* » (PK, p. 266) (c'est nous qui soulignons). Or, selon les chercheurs cités par Lang, « si une personne refuse certains actes parce qu'elle sent une pression sociale qui l'incite à dire "non", le refus est loin d'être agentique » (LANG, 2011, p. 194). Le refus de Dorothée – qui ne justifie en rien les comportements inacceptables du garçon – provient d'une volonté de respecter les convenances et les bonnes mœurs⁴⁰⁹ qui prescrivent aux filles (et aux femmes) certains comportements « sans quoi elles risquent de perdre le respect social » (LANG, 2011, p. 194). Tout le lexique employé par la narratrice pour justifier son recul renvoie à ce code moral : « j'ai senti que *c'était mal* » (PK, p. 198) (c'est nous qui soulignons) ; « je me souviens avoir voulu faire marche arrière en me remémorant qu'*une fille bien*, ça ne couche pas avec un gars qui a une blonde » (PK, p. 266) (c'est nous qui soulignons) ; « j'ai voulu être *quelqu'un qui fait de bonnes actions* » (PK, p. 266) (c'est nous qui soulignons). Son comportement, induit par la pression sociale, la rend vulnérable au double standard, ce que l'on constate par son réflexe premier qui est

⁴⁰⁸ Dorothée emploie le terme « illumination » (PK, p. 266), un terme qui, dans sa définition première, renvoie au « divin », attribuant ainsi la prise de conscience de la jeune fille à une autorité (force) suprême (religion, patriarcat, etc.). Illumination. (n. d.). Dans *Le Robert Dico en ligne*.

⁴⁰⁹ La décence a tout à voir avec la « convenance » et la « pudeur », c'est une manière de se conduire en accord avec les normes sociales. Pour une fille, il s'agit d'agir de manière à ne pas se voir coller l'étiquette « pute » (LANG, 2011, p. 202). Décence. (n.d.). Dans *Le Robert Dico en ligne*.

d'endosser la responsabilité de l'acte et de considérer qu'elle avait bien cherché ce qui lui était arrivé (elle se traite d'« agace » et d'« allumeuse » [PK, p. 266]). De plus, la manière dont elle raconte l'agression laisse supposer que son agentivité sexuelle, au moment des faits, est loin d'être positive. L'on pourrait même la considérer comme nulle. Dorothée accepte de la part de son partenaire des comportements humiliants (elle dit qu'il la « ramone en disant des choses comme Fuck yeah bitch » [PK, p. 266]) tout en éprouvant un vague malaise à les subir⁴¹⁰. Elle dit avoir agi comme les femmes « à l'orgasme aseptisé » (PK, p. 266) des films pornos. Ainsi, tout comme Catherine et Aïcha, Dorothée modèle sa sexualité sur des scénarios genrés et dégradants. Par ailleurs, l'un des exemples qu'a Dorothée quant à la sexualité relève de son père (adoptif) qui, selon ses dires, traite les femmes comme des objets⁴¹¹.

⁴¹⁰ Son histoire rappelle, dans une moindre mesure, ce qu'Aïcha a vécu dans la voiture avec le frère d'un garçon de son école.

⁴¹¹ Selon les propos rapportés par Dorothée, son père visite les prostituées et utilise des termes comme « putes » et « poulettes » pour parler d'elles. Il décrit également ses pratiques sexuelles dans lesquelles la soumission des femmes est notable. C'est notamment ce que met en lumière le passage de la page 89, cité au chapitre précédent dans la section 2.4.4.1, *Avoir de l'intuition*.

3.2.5.2 *Le syndrome de l'île déserte*

Bien que cet abus soit marquant pour Dorothée, il reste en filigrane du récit de l'adolescente qui ne réalise la véritable portée de l'événement que dans les dernières pages. Brisée physiquement⁴¹² et psychologiquement à son arrivée au Nunavut, la séduction et la sexualité ne sont pas au cœur de ses préoccupations. L'adolescente s'évertue plutôt à déchiffrer son environnement afin de s'y tailler une place, en mode « survie ». En constante opposition avec Mike, elle cherche par tous les moyens à l'irriter et à lui faire voir qu'elle n'est « pas d'accord avec sa tentative de domestication » (*PK*, p. 23). Cependant, elle éprouve une solitude⁴¹³ et un manque flagrant d'affection⁴¹⁴ qui la pousse à s'attacher, malgré tout, à Mike, attachement dont elle ne comprend ni la nature (*PK*, p. 101 et 182) ni les raisons. À plus d'une

⁴¹² Lorsqu'elle arrive au Nunavut, Dorothée est physiquement amochée par l'altercation avec l'autre fille et d'autres incidents, en plus du froid et du soleil du Nord, aggravent son apparence. De plus, elle dit se contenter de vêtements qui ne lui plaisent pas et ne se sent donc pas « au sommet de [s]a forme esthétique » (*PK*, p. 98). Elle ne répond pas aux standards de beauté.

⁴¹³ Elle sauve un chiot et l'adopte. Dès la première nuit passée avec lui, elle dit se sentir déjà moins seule (*PK*, p. 165).

⁴¹⁴ Il n'y a qu'à penser à la manière dont elle évoque ses parents tout au long de son récit, particulièrement à page 211 où elle tente de se remémorer la dernière fois où elle a « ressenti quelque chose de beau pour eux ».

occasion, elle tente de sonder ses motivations, mais se rétracte ou nie ce qu'elle ressent⁴¹⁵ :

[...] je ne savais pas pourquoi ça m'inquiétait, mais peut-être que je le savais et que je voulais juste faire semblant que non, alors c'est pour ça que ça m'inquiétait vraiment, parce que quand tu commences à faire semblant, ça veut dire que tu n'es pas honnête et si tu n'es pas honnête, tu fais des bêtises, tout plein (*PK*, p. 203-204)

Dorothée craint ses propres désirs et la perte de contrôle qu'ils entraînent. Ses sentiments et envies sont flous, comme lorsqu'il est question de ses agissements dans le Sud⁴¹⁶ (signe de la méconnaissance de ses propres désirs), et cela s'inscrit « au cœur des scénarios culturels dominants » (J. H. GAGNON, 2008). Cet attachement semble d'autant plus suspect et incompréhensible que Mike la gifle solidement à plusieurs reprises (*PK*, p. 20, 83, 90-91 et 227) et qu'elle craint ses colères (*PK*, p. 131, 139-141 et 169). De plus, elle le décrit comme monstrueux tout au long de son récit. Elle le baptise d'emblée « le Yéti », une créature sauvage et velue⁴¹⁷, le nomme également « Hulk » (*PK*, p. 227), puis souligne tous ses défauts : de son

⁴¹⁵ « Peut-être que je n'y avais pas mis la bonne intonation parce que, visiblement, j'ai eu l'air d'être jalouse alors que ce n'était pas du tout ça, pas du tout, du tout, du tout tout tout » (*PK*, p. 227).

⁴¹⁶ « [...] j'avais des drôles de sensations, un peu comme quand j'avais eu envie de séduire ce pauvre connard [...] ». (*PK*, p. 259)

⁴¹⁷ Elle fait plusieurs fois mention de sa toison et de la largeur de ses membres (*PK*, p. 222), plus près de la bête que de l'humain. Elle le décrit d'ailleurs la première fois comme « une bête de foire » (*PK*, p. 18). Les Inuits, eux-mêmes, l'ont surnommé « Tunik », d'après les membres d'un peuple de géants aujourd'hui disparus, d'une force extrême mais stupides (*PK*, p. 87).

haleine fétide (*PK*, p. 31) à son hygiène corporelle discutable (*PK*, p. 52, 106, 119 et 156) en passant par ses « narines poilues » (*PK*, p. 119). Bref, Mike n'a rien pour lui plaire et n'a rien pour incarner le désir. Envisager une intimité avec cet homme lui semble d'ailleurs « improbable [et] dégoûtant » (*PK*, p. 177). À la fin de son récit, elle parvient à expliquer ce « désir indésirable⁴¹⁸ » (Catherine DUSSAULT FRENETTE, 2013) par ce qu'elle appelle « le syndrome de l'île déserte » :

Quand tu te retrouves seul avec quelqu'un et que tu sais que personne d'autre ne pourra juger tes actions, disons que tu gagnes quelque chose en témérité, je me suis rendue [*sic*] compte que l'isolement aussi pouvait ajouter un certain lustre à des personnes qui n'auraient jamais figuré au top de mon palmarès et j'avais l'impression que c'était un peu ça avec Mike, c'était un repère et des fois, on confond les repères avec d'autres choses. (*PK*, p. 264)

Cette attirance étonnante est attribuable à l'isolement et au grand besoin d'affection de l'adolescente. Dorothée, qui ne risque pas d'être jugée socialement, intègre de nouvelles possibilités à ses scénarios romantiques et sexuels et en est consciente.

En somme, Dorothée semble plus ou moins sujet de son désir, puisqu'elle s'accommode de la situation plus qu'elle ne la souhaite. D'un certain point de vue,

⁴¹⁸ Désirer un « autre, stigmatisé par le discours normatif » peut être considéré comme une « transgression des scripts sexuels établis » (Catherine DUSSAULT FRENETTE, 2013, p. 127). À ce propos, il faut mentionner qu'en plus des caractéristiques monstrueuses de Mike que souligne Dorothée, celui-ci est également marginalisé dans le village d'Igloodik.

elle n'apparaît pas maîtresse de ses pulsions, comme le montre le lexique de l'incompréhension qu'elle utilise lorsqu'elle décrit les gestes intimes (se coller, l'embrasser) qu'elle ose envers Mike : « je ne sais pas ce qui m'a pris » (*PK*, p. 192) ; « je ne sais pas trop comment j'en suis arrivée là » (*PK*, p. 238) ; « [j]e ne savais pas trop ce qui se passait » (*PK*, p. 259) ; « [j]e ne devais pas avoir toute ma tête » (*PK*, p. 259) ; « je me suis brusquement avancé vers son visage » (*PK*, p. 259). Ces gestes se soldent par la gêne et la honte, puisque le Yéti la repousse, parfois violemment. Dorothee porte l'odieux de l'initiative, l'odieux d'inverser les rôles en faisant un mouvement vers l'objet de son intérêt (double standard) : elle se sent alors « dégoûtante, dégoulinante » (*PK*, p. 263). D'un autre point de vue, elle est aussi consciente de l'audace dont elle fait preuve : elle « *pousse la note* jusqu'à aller dormir avec lui » (*PK*, p. 236) (c'est nous qui soulignons). Elle l'embrasse (*PK*, p. 259). Elle sait qu'elle agit de façon hors-norme, mais est prête à passer outre : « parfois, on se dit, *Fuck* les conventions et *hop !* » (*PK*, p. 263) (c'est nous qui soulignons) Cela traduit bien la facilité avec laquelle elle aimerait que les choses se passent. Il s'agit d'un appel au laisser-aller, une proposition d'émancipation faisant fi des conventions. À un certain moment, elle affirme, pour une fois sans ambivalence, avoir aimé l'embrasser (*PK*, p. 272) et cela coïncide avec le port de la robe léopard que Barbie Nuun vient de lui offrir. Ce vêtement très féminin révèle ses « rondeurs » et lui donne un « look

de féline novice » (*PK*, p. 272), un look qui figure sa prédation (inversion des rôles). C'est parée à la manière de Barbie, qui incarne une féminité presque caricaturale (voir chapitre 2), que Dorothée se montre la plus sûre d'elle-même, sa tenue semblant lui donner l'*empowerment* nécessaire pour assumer pleinement son désir⁴¹⁹. Dorothée navigue donc, comme c'est le cas pour Catherine et Aïcha, d'un pôle (passif, influencé, stéréotypé) à l'autre (affirmé, initiatrice, assumée), ce qui rend son agentivité sexuelle trouble.

Par ailleurs, lorsqu'on la touche enfin lors d'une petite célébration en son honneur, l'adolescente est soulagée. Elle précise qu'« une personne qu'on ne touche pas pendant longtemps se dessèche et son corps devient un paysage désertique et ce qui y vit devient trop coriace pour être aimé » (*PK*, p. 270). Elle ajoute que ses nouveaux amis l'ont « récupérée juste à temps, juste avant qu'[elle] ne soi[t] plus

⁴¹⁹ Il semble que les vêtements soient une métaphore de l'*empowerment* chez les adolescentes. Dussault Frenette le souligne pour le personnage de Clara du roman *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* d'Anne Hébert dont une robe que lui a légué sa professeure lui « insuffl[e] toute la détermination de Mademoiselle » (Catherine DUSSAULT FRENETTE, 2013, p. 112). Dans la présente thèse, il s'agit d'une récurrence puisqu'en plus de Dorothée, une scène similaire se produit alors qu'Aïcha décide de sortir dehors à la recherche d'un partenaire sexuel habillée comme sa mère et que Catherine devient la déesse des mouches à feu une fois que son « look » lui apparaisse aussi bien que celui de Mia Wallace du film de Tarantino. Pour les adolescentes, l'habillement semble être l'un des moyens d'atteindre un degré d'autonomie et d'assurance supplémentaire compte tenu du peu de moyens dont elles disposent.

jamais aimable, douce et désirable » (*PK*, p. 270). Dorothée dévoile ici sa conception des rapports affectifs, transcendant la sexualité, dans laquelle elle occupe la position d'objet d'amour (Lang) (« être aimé » plutôt qu'*aimer*, être « désirable » plutôt que *désirante*). Ces révélations renvoient Dorothée à une posture plutôt traditionnelle et rappellent son envie première : « être une femme décente » (« aimable », « douce »). Jouer la dure la marginalise et, selon ses dires, cela risque d'être permanent (emploi du verbe « récupérer »). Somme toute, elle préfère l'acceptation sociale. Paradoxalement, c'est tout de même à la suite de cet aveu de vulnérabilité aux diktats sociaux qu'elle se décide à « proclamer » (*PK*, p. 279) à Mike ses sentiments, toujours flous mais assez puissants pour la pousser à l'action. Sentiments qui lui font courir le risque d'être réprouvée.

Aimer Mike reste marginal et va à l'encontre des conventions, selon ses propres dires, mais Dorothée l'assume et manifeste ainsi une forme d'agentivité sexuelle : « [L]a conclusion que j'espérais était la même : une finale tout en douceur avec des câlins qui durent longtemps [...] » (*PK*, p. 278). En désirant Mike, qui n'agit

ni en séducteur ni ne se présente comme désirable⁴²⁰, la jeune fille ne s'inscrit pas dans la représentation romantique traditionnelle du désir⁴²¹, d'autant plus que Mike est son père biologique (ce qui est dévoilé seulement en fin de récit). Dorothée montre ainsi que le désir peut être surprenant et, surtout, confondu avec d'autres sentiments. La honte, bien que manifestée à plusieurs occasions, tombe lorsqu'elle comprend que Mike est son père. Le récit n'insiste pas sur sa méprise, assurant à l'adolescente la légitimité de ses sentiments plutôt que de la condamner pour les transgressions qu'elle a franchies, notamment oser désirer.

3.3 AU-DELÀ DES LIMITES : L'ART DE LA DÉBROUILLE⁴²²

En raison de leur genre et de leur âge, les trois narratrices du corpus sont contraintes par plusieurs facteurs qui limitent leurs possibilités d'action et, par conséquent, leur agentivité. Catherine, Aïcha et Dorothée sont soumises à des règles implicites et explicites déterminant la pratique de leur sexualité adolescente, qu'elles

⁴²⁰ Rappelons que Dorothée parle de Mike en des termes qui le rapprochent plus de la bête (le monstre) que de l'humain.

⁴²¹ Elle désire, d'une part, puis l'objet de sa convoitise ne répond pas aux normes de désirabilités, d'une autre part.

⁴²² « La débrouille, c'est ce que la philosophie du punk appellera le Do It Yourself – riposte individuelle [...] à la mise en négociation de soi » (AVENTIN, 2021, p. 11).

contournent notamment en vivant ou souhaitant une sexualité active. Chacune doit également composer avec des règles domestiques, parfois scolaires (moins dans le cas d'Aïcha), qui réduisent leurs choix et leurs opportunités : un horaire à suivre, un budget à respecter ou un code vestimentaire à prendre en considération, par exemple. En plus, elles sont toutes trois limitées dans leurs déplacements, en raison du fait qu'elles n'ont pas de permis de conduire⁴²³ ou que les lieux où elles se trouvent (ou les lieux qu'elles souhaitent rejoindre) sont soit trop éloignés (la ville, la forêt, le Nord), soit inappropriés (la nuit, le froid). Ou alors, elles se retrouvent dans des lieux dont on ne peut s'échapper (le centre jeunesse, Igloolik). Leur « potentiel de mobilité⁴²⁴ » se révèle donc limité. Pour arriver à leurs fins, c'est-à-dire s'appropriier ou quitter les lieux, elles doivent faire preuve d'initiatives et d'astuces qui se traduisent, la plupart du temps, par la transgression des limites qui leur sont imposées (notamment en lien avec les codes de la féminité adolescente). Elles font

⁴²³ Selon ses recherches sur la « mobilité véhiculaire au féminin », Brigham soutient que les femmes qui prennent le volant se dotent d'un pouvoir mitigé, entre la fuite, l'abandon et la liberté (WROBLEWSKI, 2019, p. 100). Pour Wroblewski, il en est tout autre pour les adolescentes de son corpus qui « montent dans une auto » et pour qui ils ne s'agit pas d'un « abandon quelconque » mais d'une « *affirmation* », une « liberté que les filles s'octroient de force » (WROBLEWSKI, 2019, pp. 100-101). Les filles de notre corpus ne conduisent pas, hormis Dorothée qui conduit deux fois la motoneige de Mike, elles doivent donc trouver d'autres astuces pour se déplacer. Cette forme de liberté ne leur est donc pas accessible.

⁴²⁴ Cette expression est utilisée par Charlotte Comtois pour traiter du degré de liberté de mouvement dont jouissent ou non les personnages de son étude en raison de leur âge, de leur classe, de leur race, etc. Elle emprunte le terme à Cressweel et Priya Uteng, bien que ces chercheuses ne traitent pas de représentations littéraires (COMTOIS, 2018, p. 19).

montre ainsi d'une *aptitude à l'autodétermination* dans le pur esprit du DIY. Cela concourt à les inscrire dans une agentivité *Grrrl*, puisqu'elles osent, par l'inventivité et la débrouillardise, occuper des espaces qui ne leur appartiennent pas ou dénaturer des espaces qui leur appartiennent et par le fait même présenter des facettes d'elles-mêmes en contradictions avec la passivité et la vulnérabilité qu'induit le sujet *filles*.

Il apparaît que « le rapport à l'espace est un signe fort dans la détermination du statut d'objet ou de sujet du personnage [...] » (BOISCLAIR, 2007, p. 117), ce qu'affirme par ailleurs Grosz, citée entre autres par Driscoll et Druxe, lorsqu'elle établit que l'ancrage dans l'espace est une condition essentielle au développement de la subjectivité :

for the subject to take up a position as a subject, it must be able to be situated in the space occupied by its body. This anchoring of subjectivity in its body is the condition of coherent identity, and, moreover, the condition under which the subject has a perspective on the world. (GROSZ cité par (DRISCOLL, 2002, p. 262)

En effet, posséder un lieu (comme une maison, un appartement ou un chalet) permet d'y déployer (exposer) sa singularité et de s'affranchir de certaines contraintes. C'est un premier pas vers l'indépendance, un « signe d'autonomie » (BOISCLAIR, 2007, p. 117). Les adolescentes de notre corpus ne possèdent rien, encore moins les lieux

qu'elles habitent qui appartiennent à une tierce personne. C'est donc que leur autonomie s'acquiert plutôt par la *rupture* que par la possession. Elles doivent trouver des moyens autres (actions signifiantes, autres lieux où évoluer⁴²⁵) pour s'ancrer dans leur environnement afin d'exprimer leur autonomie, leur singularité, leur résistance, bref leur subjectivité et leur agentivité. Cette dernière se déploie d'ailleurs plus aisément, dans le cas des narratrices, lorsque les figures d'autorité sont absentes.

Habituellement, les lieux de résistance des filles et ceux où elles sont susceptibles de manifester une forme d'agentivité (autonomie, autodétermination, etc.) sont associés à la « sphère privée⁴²⁶ » ou aux « lieux clos » :

While girls occupy a wide range of social spaces and lifestyles, they are publicly understood as marginal participants in youth as spectacle, and as proper to more

⁴²⁵ Par exemple, Beaudoin, qui étudie les personnages adolescents de la littérature jeunesse, constate que « l'exil constitue notamment un motif récurrent. On peut voir dans cette inscription répétitive la nécessité pour le personnage adolescent de s'éloigner de la maison pour vivre des aventures. Dans un même ordre d'idées, François Paré, dans son ouvrage critique sur les littératures de l'exiguïté, réitère l'argument selon lequel *l'exil permet de rompre les liens de sujétion* » (BEAUDOIN, 2019, p. 18) (c'est nous qui soulignons).

⁴²⁶ Une géographie critique féministe se développe dans les années 1980 qui remet en question « la division traditionnelle de l'espace assignant le masculin à la sphère publique et le féminin à la sphère privée (Massey, 1994). [C]ette répartition genrée est un outil de subordination (Massey, 1994, 179) qui entrave la mobilité des femmes, dont la construction identitaire se voit conséquemment circonscrite ». (COMTOIS, 2018, p. 7) Au début des années 1990, Lauraine Leblanc établit également ce constat en lien avec les zones occupées par les punks, comme les parcs et les rues (L. LEBLANC, 1999, p. 200).

enclosed spaces—houses, bedrooms, and shopping centers. (DRISCOLL, 2002, p. 258)

Dans les discours et représentations populaires, la chambre représente bien souvent l'archétype de ces lieux clos, un espace sacré ⁴²⁷ pour les adolescentes:

La chambre est le premier espace qui nous appartient, que l'on peut décorer de manière à imprégner un peu de nous-mêmes, de manière à se sentir véritablement chez soi. [Elle] constitue une alternative à l'espace domestique et à l'espace extérieur. N'étant ni l'un ni l'autre, elle fournit un territoire neutre où le regard des autres a déjà moins d'emprise (BEAUDOIN, 2019, pp. 162-163)

Ce lieu est donc susceptible d'en être un où peut se manifester la subjectivité et même une forme d'agentivité. Pour Driscoll, il s'agit cependant d'un lieu paradoxal qui peut représenter tant l'isolement que la résistance à l'autorité familiale (DRISCOLL, 2002, p. 261). Il s'agit, dans un cas comme dans l'autre, d'un « lieu clos » qui détermine le sujet *filles* par rapport à une forme de confinement et de mise à l'écart.

Driscoll nomme cette perspective la « bedroom culture » :

Girlhood is represented across various forms of girl culture as a process of containment. The most significant of these appears to be her containment in relation to her own body. This section considers the representation of girls as especially determined by a domestic subspace. Girls often seem to be not only produced in relation to the nuclear family but to live their adolescence closely contained within its territory. (DRISCOLL, 2002, p. 257)

⁴²⁷ Nous verrons que ce caractère « sacré » n'en fait pas un lieu inviolable.

Confiner les filles à des lieux clos permet de les surveiller et de les protéger puisque les autres lieux (ouverts⁴²⁸), considérés comme dangereux et menaçants par les discours patriarcaux qui circulent dans la société (DUSSAULT FRENETTE, 2015, p. 92)⁴²⁹, se présentent traditionnellement aux filles comme des lieux hostiles. Ils sont associés à la violence et à la peur, ce qui laisse entendre qu'il est toujours risqué pour une fille de s'aventurer au-delà du « foyer » :

[B]ien que les faits indiquent que l'espace public est relativement sécuritaire [...] les femmes et les jeunes filles intériorisent les discours sociaux ainsi que la division genrée des pratiques de l'espace qui s'opère autour d'elles, ce qui les décourage de s'aventurer dans certains endroits publics et à certains moments de la journée (DEVEAULT, 2022, p. 148)

Bien qu'il soit aujourd'hui plus aisé pour les filles et les femmes de se mouvoir d'une sphère à l'autre⁴³⁰, il appert que femmes « ne jouissent pas de la même emprise sur la sphère publique que leurs homologues masculins » (COMTOIS, 2018, p. 8) et que « l'ascendant qu'elles [y] détiennent [...] se révèle ambivalent » (COMTOIS, 2018, p.

⁴²⁸ Les lieux clos s'opposent, dans la présente thèse, aux lieux ouverts c'est-à-dire ceux qui se retrouvent à l'extérieur : la rue, la forêt, les terrains vagues, par exemple. Il ne s'agit pas ici d'ouverture au sens moral, bien que la question puisse se poser : les lieux représentés sont-ils accueillants pour les filles ? Il sera vu que les lieux représentés dans les trois romans de notre corpus restent associés, du moins dans l'esprit de l'entourage des narratrices, aux stéréotypes genrés et présentés comme hostiles pour elles.

⁴²⁹ Dans *Mise en forme*, Mikella Nicol aborde le malaise ressenti lorsque l'on est femme dans le monde extérieur : « Suis-je devenue à part dès que nous avons mis le pied dehors ? Ou est-ce que ce sont les propos du chauffeur qui m'ont isolée ? Nous ne sommes plus un couple en déplacement. Je suis une femme dans l'espace public où il y a des hommes. Et je refuse les baisers de celui des deux qui m'aime, parce que ma solitude est irrévocable. Il ne peut m'y rejoindre » (NICOL, 2023, p. 70).

⁴³⁰ Linda McDowel parle « d'hypermobilité » (COMTOIS, 2018, p. 8).

8). Dans le cas des filles, l'impact sur la sphère publique, ne serait-ce que leur présence, est encore moindre vu leur statut de dépendance à l'égard de l'autorité parentale et scolaire qui restreint leur « expérience spatiale » en raison de la « crainte de la violence [qui] déclenche davantage de comportements protecteurs [...] » (COMTOIS, 2018, p. 15).

Malgré les menaces qui suggèrent implicitement aux filles de rester chez elles, la quête d'autonomie, propre à l'adolescence, les pousse « à arpenter des territoires autres que domestiques, à explorer davantage [leur] environnement » (BEAUDOIN, 2019, p. 166). Les narratrices de notre corpus ne se confinent donc pas à l'intérieur, et donc, contrairement à ce qu'on a vu précédemment, les lieux de leur agentivité ne sont pas nécessairement ceux de la sphère privée. D'ailleurs, leur chambre, si elles en possèdent une, n'est pas nécessairement le lieu le plus déterminant pour elles. Plus encore, elles sortent la nuit, l'hiver, se promènent au centre-ville, dans les bois ou même au dépotoir. Si l'extérieur représente un danger, parfois réel, parfois imaginé, il n'en demeure pas moins que les trois adolescentes ne s'empêchent pas de l'occuper. Elles ont de l'audace, elles prennent le risque de sortir et cela fait résolument punk. Despentes tient d'ailleurs ce discours :

[À] l'époque, voir des concerts était plus important que tout. Justifiait de se mettre en danger. Rien ne pouvait être pire que de rester dans ma chambre, loin de la vie, alors qu'il se passait tant de choses dehors. J'ai donc continué d'arriver dans des villes où je ne connaissais personne, de rester seule dans des gares jusqu'à ce qu'elles ferment pour y passer la nuit [...]. De faire comme si je n'étais pas une fille. Et si je n'ai plus jamais été violée, j'ai risqué de l'être cent fois ensuite, juste en étant beaucoup à l'extérieur. Ce que j'ai vécu, à cette époque, à cet âge-là, était irremplaçable, autrement plus intense que d'aller m'enfermer à l'école apprendre la docilité, ou de rester chez moi à regarder des magazines. (DESPENTES, 2006, p. 44)

Bien que contre-intuitif, en ce qui concerne ce qui est attendu des filles, *sortir* est un geste hautement symbolique lorsqu'il est question de leur agentivité. En effet, « une réappropriation spatiale peut se fonder sur de nouvelles manières d'appréhender l'espace, formant ainsi un nouveau discours autour de celui-ci » (DEVEAULT, 2022, p. 149). Investir ces lieux (par les gestes posés et les comportements adoptés) et ne pas en avoir peur de le faire est une façon pour ces adolescentes de *renégocier*⁴³¹ ces lieux en espaces *possibles* pour elles. Contournant les obstacles, les contraintes et les interdits, les trois narratrices inscrivent leur présence et leur pouvoir (ou tentent de le faire) dans les lieux qui ne leur sont pas toujours recommandés en raison de leur

⁴³¹ Mihelakis prend comme exemple les jeunes *skaters* de l'essai de Craig Stecyk considérés comme de véritable « *guerilleros* urbains » pour affirmer l'importance de l'occupation spatiale. Si Bourgain et Giroux considèrent que « la signature adolescente serait “une pratique de l'écart”, plus qu'une pratique de participation à des lieux politiques et publics », Mihelakis considère plutôt ce « mouvement d'écart » comme « un acte politique ». Elle soutient que « [p]our ces jeunes qui préfèrent faire du skate dans des espaces qui ne sont pas réservés à cet effet, il faut comprendre que cette activité devient plus qu'un usage des plaisirs ou un défaut d'inscription. C'est aussi une transformation, une manière de s'approprier un espace institutionnel pour qu'il devienne un espace de jeu improvisé. L'adolescent marque cet espace par l'entremise de son corps » (MIHELAKIS, 2017, p. 77).

genre et aussi en raison de leur âge. En forçant leur inscription spatiale, elles bousculent et peuvent faire preuve d'une agentivité *Grrrl*. Ainsi, elles modifient la perception de la présence des filles dans l'espace, mais sans pour autant incarner un modèle de fille dans l'espace.

3.3.1 Catherine : une agentivité qui défonce les portes

Catherine se promène assez librement entre sa maison ou celles de ses amis, le centre commercial, le centre-ville et les bois. Elle n'hésite pas à sortir le soir ou la nuit, été comme hiver. Pour se déplacer, elle prend l'autobus, marche ou se fait reconduire par les adultes. Ses contraintes sont minimes, elle doit suivre quelques règles, nous le verrons, qu'elle contourne par la ruse ou la manipulation. Ce qui marque dans le rapport à l'espace de Catherine, c'est la façon dont elle dénature les lieux codés comme féminins (centre commercial, chambre) tout comme ceux qui sont codés comme masculins (cabane dans les bois, « bas de la ville », par exemple). Bien qu'elle s'approprie ces espaces par des moyens que l'on pourrait qualifier de négatifs, parce qu'ils nuisent à sa santé physique et mentale, Catherine refuse la passivité et les injonctions qui la préfèrent à la maison. Les lieux extérieurs à son

domicile deviennent déterminants dans la construction de son identité⁴³², de son autonomie, de son agentivité, bien plus que ceux associés à la sphère privée.

3.3.1.1. Intimité et chambres à coucher

Catherine tente d'investir plusieurs « lieux clos » associés à la sphère privée. Il s'agit de lieux comme le condo de sa mère, sa chambre à coucher et celles de ses amoureux, Pascal et Keven. Là, Catherine tente d'exercer un certain pouvoir et de poser ses limites. Il reste que ces lieux sont toujours susceptibles d'être violés, rappelant que l'adolescente n'est chez elle nulle part. Toutes les fois qu'elle peut s'appropriier ces espaces, elle le fait en posant de petits gestes qui lui donnent l'illusion de contrôle et de possession, donc d'autonomie.

L'agentivité de Catherine en termes d'occupation de l'espace est difficile à imaginer, d'abord au sein de la cellule familiale, car sa mère et elle « sont mises à la

⁴³² « Sous la plume de Pettersen, des non-lieux comme le McDonald's, le terminus d'autobus et les transports en commun sont pourvus d'une dimension identitaire et relationnelle » (KIROUAC-MASSICOTTE, 2019, p. 65).

porte » (*DMF*, p. 24) par le père dès le début du récit. La narratrice perd ainsi ses repères et n'est pas enchantée par leur nouvel environnement⁴³³. Elle quitte une maison luxueuse de Chicoutimi-Nord⁴³⁴ pour un endroit où la piscine doit être « partag[ée] avec les autres propriétaires de condos » (*DMF*, p. 23). La narratrice précise que ça la gêne de se « baigner devant des inconnus » (*DMF*, p. 24), soulignant de cette manière l'un des désavantages causés par la dépossession. Si l'ancrage dans l'espace est une composante essentielle au développement de la subjectivité (Boisclair, Druxe, Driscoll), il n'est pas aisé de la développer quand il est sans cesse rappelé au sujet que les lieux ne lui appartiennent pas et, qu'à tout moment, ils peuvent être envahis. Par exemple, une nuit après une chicane entre ses parents, le père de Catherine casse une fenêtre en tirant une statue, objet de leur litige, dans leur condo (*DMF*, p. 62). Avant de comprendre de quoi il s'agit, la mère et la fille ont peur. Cette violation de leur domicile rappelle la fragilité à la fois des lieux et des gens.

⁴³³ Par ailleurs, Mélanie Belley, celle avec qui elle s'est battue, habite dans le même quartier qu'elle : « Depuis la bataille du terrain vague, c'était toujours la même affaire. Mélanie se plantait à l'arrêt pis elle me regardait bête jusqu'à temps que l'autobus arrive. [...] Je me rappelle que j'étais pas grosse dans mes culottes quand je la croisais » (*DMF*, p. 33). La narratrice se sent envahie et menacée dans son nouvel espace, ce qui contribue à la fragiliser dans son désir d'autonomie et d'émancipation.

⁴³⁴ De tout le récit, Catherine ne retourne pas chez son père, excepté pour des demandes ponctuelles. Cette maison n'est plus la sienne.

Le schéma se répète à l'échelle de la chambre de la narratrice. L'adolescente répète à deux reprises que sa mère entre dans sa chambre avant qu'elle ne lui en donne la permission (*DMF*, p. 91 et 171) et précise qu'afin de la surveiller et de l'encadrer, cette dernière prévoit des inspections surprises de sa chambre : « Pis c'était pas tout. Elle fouillerait ma chambre pis mes affaires au moins une fois par semaine. Elle me dirait pas quand. Ça pourrait être n'importe quel jour à n'importe quelle heure » (*DMF*, p. 126). Bref, la chambre de l'adolescente n'est pas, comme on pourrait le supposer, un refuge. C'est un lieu très peu décrit qui ne semble pas identitaire pour Catherine⁴³⁵. Même la couleur des murs, « un vert forêt de marde » (*DMF*, p. 133), a été choisie par une décoratrice.

Le peu de contrôle qu'elle semble avoir chez sa mère est peut-être ce qui explique son besoin de se déplacer et d'investir d'autres lieux où elle peut échapper aux contraintes qui lui pèsent au condo. À la suite d'une altercation avec sa mère, la narratrice émet d'ailleurs un souhait : « Moi, j'aurais sacré mon camp n'importe où

⁴³⁵ À la mort de Keven, elle entreprend pourtant un grand ménage de sa chambre et prévoit jeter les chaussures qu'elle portait au début de son histoire (*DMF*, p. 171).

ailleurs » (*DMF*, p. 40) (c'est nous qui soulignons). Dans cet énoncé, l'utilisation du conditionnel est significative : Catherine n'a pas les moyens d'échapper à son environnement. Prise au piège, elle s'enferme dans sa chambre (*DMF*, p. 40 et 127), claque la porte et « donn[e] des coups de poing dans le mur jusqu'à ce que le gyproc défonce » (*DMF*, p. 40). La violence de sa réaction semble proportionnelle à son besoin de liberté. Les gestes posés connotent sa rage et son impuissance à faire ce qu'elle veut, quand elle veut. D'ailleurs, la grande punition qu'elle reçoit, à la suite de ses frasques en lien avec la drogue, a comme objectif de restreindre ses déplacements et de la confiner à sa chambre : « Je serais comme l'écrivain dans *Misery*. Les flots en prison à l'Institut avaient plus de liberté que moi, astheure » (*DMF*, p. 126). La narratrice exprime ainsi son sentiment d'enfermement et s'évertue par la suite à contourner la plupart des restrictions qui lui sont imposées. Elle parle en termes de « système » et de « techniques » (*DMF*, p. 127) qu'elle élabore. Elle « cach[e] » sa drogue, « invent[e] des excuses » à son père qui ne sait rien de sa punition et de ses causes (*DMF*, p. 128) et après un certain temps, elle peut recouvrer la liberté puisque sa mère « baiss[e] sa garde » (*DMF*, p. 128). À d'autres occasions, sa mère tente d'imposer à sa fille des confinements similaires en l'obligeant à passer Noël au chalet de Paul (*DMF*, p. 103) ou en lui interdisant de se rendre dans une fête, par exemple. Chaque fois, la narratrice transgresse les règles, déterminée à faire les

choses à sa manière. Elle remet ainsi en question les limites et contraintes qui sont, soi-disant, bonnes pour elle et fait la démonstration qu'on peut agir à leur rencontre sans conséquences fatales.

Si la chambre de la narratrice n'est pas un lieu déterminant pour la construction de son identité et de sa subjectivité, il en est tout autre pour les chambres de ses deux copains. Dans celle de Pascal, ils « s'embarr[ent] » (*DMF*, p. 46) et ne sont jamais dérangés. C'est là qu'elle peut jouer ses scénarios sexuels comme elle les entend et qu'elle acquiert « un nouveau pouvoir sur Pascal » (*DMF*, p. 49) en lui faisant une fellation. Puis, c'est dans la chambre de Keven, alors que ses parents dorment, qu'elle fait l'amour pour la première fois, assumant ses désirs et guidant son partenaire. C'est donc dans les chambres à coucher des garçons que Catherine exerce toute son agentivité sexuelle⁴³⁶.

À partir du moment où elle sort avec Pascal Tremblay et qu'elle met le pied dans le cercle des « mouches à feu », Catherine se pare d'un nouvel aplomb : elle

⁴³⁶ Cela est révélateur que les garçons ont droit à plus d'intimité dans leur chambre que les filles.

s'oppose à ses parents et impose ses décisions. Par exemple, décidée à réveillonner chez son amoureux plutôt qu'avec l'un ou l'autre de ses parents, l'adolescente énonce son choix : « *J'ai coupé ça court* en disant à mère que je réveillonnais chez Pascal » (DMF, p. 81) (c'est nous qui soulignons). Sa décision est prise comme le montre l'expression utilisée (« J'ai coupé ça court ») qui ne laisse pas de place à la discussion. Au cours de cette période, l'adolescente se retrouve souvent seule au condo (DMF, p. 81 et 153) et en profite pour s'appropriier l'espace par de menus gestes qui transgressent les règles familiales. Elle jette la nourriture que sa mère lui prépare, se couche tard, permet à Pascal de fumer à l'intérieur. Elle y invite Pascal, ensuite Keven pour faire l'amour, écouter des films d'horreur et se droguer. Comme évoqué précédemment, pour que se manifestent pleinement l'autonomie et l'agentivité de Catherine, les parents (ou un symbole d'autorité) doivent être absents⁴³⁷ afin que les codes qui priment soient les siens, car, lorsque les adultes sont présents, Catherine reste confinée à un espace où elle a peu de libertés.

⁴³⁷ Le seul adulte qui ne gêne pas est le père de Keven, un supposé « ancien motard » qui est « fin » (DMF, p. 140) avec les jeunes. Ses actions ne sont pas conformes à celles des parents en général : il leur achète de la bière et des cigarettes.

3.3.1.2 Le centre commercial : premier lieu d'autonomie

Un autre lieu déterminant dans le parcours de Catherine est le centre commercial. En effet, son récit commence le jour de ses quatorze ans, l'âge où elle peut enfin y aller seule. Selon Driscoll, le centre commercial est un espace associé aux filles, au même titre que la chambre à coucher (DRISCOLL, 2002, p. 258). C'est effectivement là (ou en périphérie de) que la rupture avec l'enfance s'effectue. Il s'agit du premier lieu d'ancrage de la jeune fille en dehors du cercle familial : elle y suit d'autres règles et agit selon d'autres codes, ceux de ses pairs. Le centre commercial qu'elle fréquente semble d'ailleurs appartenir aux jeunes et être codé en ce sens. Catherine en parle comme d'un territoire dont elle occupe la meilleure partie :

Place du Royaume était *divisé en deux* : le bord du Ardène pis le bord du Canadian Tire. Nous autres, on se tenait proche du Ardène, avec les skateux. C'était *le meilleur bord* parce que c'était celui des restaurants pis des beaux gars. [...] On vedgeait là jusqu'à temps que les capeux viennent nous dire de crisser notre camp. [...] Après, on allait se promener dans *notre partie de centre d'achats* pour crier des noms aux filles à qui on aimait pas la face. (DMF, p. 27-28) (c'est nous qui soulignons)

Catherine s'approprie rapidement ce lieu qui lui est nouvellement accessible, comme on peut le remarquer par l'utilisation du possessif (« notre »). Il devient un signe de son émancipation et l'adolescente l'investit non pas en magasinant, mais en y posant

des gestes qui la placent définitivement dans la catégorie des « bad girls⁴³⁸ ». Elle y vole, y insulte d'autres adolescents et s'y intoxique avec un mélange de vodka et de jus. En utilisant l'espace du centre commercial pour flâner en ne consommant pratiquement rien (préférant d'ailleurs voler), Catherine s'inscrit en faux dans le cycle consumériste induit par le lieu et par sa condition de fille. C'est d'ailleurs sur le terrain vague du centre commercial, donc en périphérie du lieu, qu'elle rompt sans conteste avec les conventions en répondant à d'autres codes que ceux établis pour les jeunes filles dans la société puisque, motivée par l'ambiance qui l'entoure, elle s'y bat sauvagement :

À un moment donné, j'ai un peu trop envoyé chier Mélanie Belley. [...] Je lui ai sauté dans la face. [J]'étais en train de manger une crisse de volée. Elle m'a donné un coup de pied dans le vadge pis après elle m'a uppercuttée comme un gars. [...] J'ai essayé de lui arracher une poignée de cheveux, mais elle m'a slugguée ben comme il faut. [...] Je ne me rappelle plus trop du reste. Véro m'a dit qu'elle m'a ramenée chez nous avec la gueule en sang pis une manche de manteau déchirée. (DMF, p. 31-32) (c'est nous qui soulignons)

L'altercation est violente comme le montrent les termes soulignés. Le parallèle entre les actes des filles et la façon de se battre des garçons rappelle que leurs comportements sont hors-normes : en se battant de la sorte, elle ne répond ni aux

⁴³⁸ Rappelons que la « bad girl » (Chesney-Lind et Irwin) ou la « rebel girl » (Bikini Kill) n'entre pas dans les rangs, fuit la passivité et, par le fait même, bouscule son entourage (voir chapitre 2).

critères de féminité (docilité, vulnérabilité, innocence, présentabilité) ni à ceux de l'usage⁴³⁹.

Après la bataille, il lui est vivement conseillé de ne plus fréquenter ce lieu sous peine de se faire battre à nouveau. Catherine fait fi des menaces et y retourne la semaine suivante, démontrant ainsi qu'elle suit ses propres règles. Ses gestes lui ouvrent d'ailleurs de nouvelles perspectives comme se faire accepter par les jeunes qu'elle admire et sortir avec Pascal Tremblay. C'est au cinéma du centre commercial qu'elle a ses premiers rapprochements physiques avec le garçon. C'est également dans l'une des boutiques de ce lieu qu'elle vole les sous-vêtements qu'elle dit avoir besoin pour avoir une relation sexuelle avec lui. Le centre commercial, et ses alentours, apparaît ainsi comme un lieu propice à l'autodétermination puisque l'adolescente y prend des décisions (transgressives) et y pose des gestes (subversifs) en accord avec sa vision des choses. Elle suit la voie qui l'attire, celle des « mouches à feu ».

⁴³⁹ « Usage » s'entend ici au sens de normes encouragées par la société. Il s'agit de « [p]ratique que l'ancienneté ou la fréquence rend normale, dans une société » ou des « comportements considérés comme les meilleurs, ou les seuls normaux ». L'usage, « c'est ce qu'il convient de faire, de dire ». La civilité et les bonnes manières en font partie. Usage. (n. d.). Dans *Le Robert Dico en ligne*.

Cependant, il s'agit d'un espace où s'exerce une certaine surveillance. Il y est fait quelques mentions d'agents de sécurité (« capeux »), de serveuses ou de vendeuses qui veillent au respect de certaines règles. Cela représente un frein pour Catherine qui cherche une autonomie maximale :

Véronique pis Sarah voulaient juste boire de la vodka diluée dans du Sunny Delight. Elles voulaient jamais venir avec moi ailleurs qu'au centre d'achats. Je trouvais ça platte, à la longue, le centre d'achats. J'avais le goût d'aller veiller dans les campes pis dans les places où y a pas de capeux. Véronique avait peur d'aller dans le bois avec des gars qu'elles connaissaient pas, pis Sarah, sa mère disait que c'était rien que des guidounes qui se tiennent dans les campes. Les filles voulaient même pas venir au skatepark à cause de la drogue. (*DMF*, p. 50)

À partir du moment où elle s'intéresse à d'autres espaces, le centre commercial perd son aura de nouveauté et Catherine veut plus de liberté. Elle énonce ses envies qui la placent en opposition avec ses deux amies qui, elles, tiennent une position en accord avec les discours associant l'extérieur au danger (physique et moral). En suivant ses envies, elle rompt d'ailleurs avec Véronique et Sarah qu'elle considère comme des « pisseuses ». Elle utilise ce terme pour parler des filles qui n'osent pas et qui manquent de courage, contrairement à elle. La narratrice refuse la passivité et refuse également de se laisser influencer par les discours alarmistes qui ont cours dans son entourage (« [e]lles avaient peur de tout pis elles passaient leur temps à me faire la morale » [*DMF*, p. 50]) et qui font écho aux discours de protection concernant

les filles. Il s'agit là de l'un de ses comportements les plus clairement agentiques, en *rupture* avec son milieu et des modèles de filles plus conventionnels. On peut dire que Catherine agit en accord avec ses convictions lorsqu'elle prend la décision de fréquenter ces lieux « dangereux » malgré l'opposition et la désapprobation de ses amies et du discours ambiant. Le centre commercial se présente donc comme le premier pas vers l'autonomie de Catherine. Une fois conquis, ce territoire peut être abandonné au profit d'autres lieux qui présentent plus de défis et d'attraits.

3.3.1.3 Du « bas de la ville » au fond du bois

C'est surtout dans son rapport aux lieux ouverts que l'agentivité de Catherine se déploie. Ces lieux attirent Catherine, spécifiquement les lieux considérés, par sa famille et quelques amies, comme des lieux dangereux et inappropriés pour une jeune fille. Il y a d'un côté tous ceux qui sont en lien avec le centre-ville (l'arcade, le *skatepark*, le « bas de la ville »), puis, de l'autre, ceux qui se retrouvent dans les bois (le « trou » et le « campe »)⁴⁴⁰.

⁴⁴⁰ Lieux « en marge du monde des adultes » (LAPOINTE, 2014, p. 50).

Chacun de ces lieux est décrié, comme on a pu le constater, à un moment ou à un autre par l'entourage de Catherine et parfois par la narratrice elle-même. Néanmoins, cela ne l'empêche en rien d'y mettre les pieds. Notamment, elle se déplace en autobus, bien que son père considère que « [c]'était dangereux, le transport en commun. On rencontrait n'importe qui là-dedans » (*DMF*, p. 144). Elle transite régulièrement par le terminus, là où « les dealers de drogues se tenaient » (*DMF*, p. 46). C'est d'ailleurs ce lieu qui lui sert à transgresser sa punition qui la confine à la maison : « Avec Keven [...] on s'arrangeait pour se voir le plus souvent possible au terminus, après la poly. Y avait un vingt minutes de jeu [...]. On en profitait pour se frencher [...] » (*DMF*, p. 127). Les lieux condamnés sont ainsi réinvestis par Catherine en lieu de tendresse.

Pour atteindre et fréquenter les divers lieux que Catherine convoite, l'adolescente va à l'encontre des discours axés sur les dangers que représente l'extérieur de la maison, mais aussi à l'encontre de ses propres inquiétudes, ce qui participe à son agentivité *Grrrl* : elle ne se laisse pas dicter (imposer) ses comportements par la peur, car son désir de sortir est beaucoup plus fort. Elle répète

donc les déplacements qui lui sont déconseillés et transcende ainsi les limites qui lui sont imparties, gagnant en indépendance « au prix d'une certaine vulnérabilité » (TOFFOLI, 2021, p. 17). Par exemple, elle se rend dans un quartier « malfamé » où sa mère lui déconseille d'aller sous prétexte qu'une fille s'y est fait violer. Catherine ne prête pas foi à cette rumeur, mais le discours fait son chemin lorsqu'elle se retrouve un peu perdue en allant rejoindre Fred et qu'elle doit marcher seule par une nuit d'hiver :

J'avais peur de me faire attaquer. Peut-être que la fille dans le journal avait rien inventé pantoute, en fin de compte. En marchant vers chez Fred, j'ai vu un gars louche [...]. C'était clair que c'était un fou. Le gars arrêtait pas de regarder vers moi. J'ai fait semblant de rien, mais quand je suis arrivée à sa hauteur, j'ai fermé mon discman pour l'entendre arriver par en arrière si jamais il m'attaquait. Finalement, le gars attendait son chien qui pissait [...]. Quand même, je m'étais tellement fait peur que j'ai couru le reste du chemin. (DMF, p. 131)

La peur est réelle, le danger fabriqué. Catherine, sous ses allures frondeuses, a bien internalisé les risques pour une fille à se déplacer seule, la nuit, dans des lieux inappropriés. Après cet incident, la narratrice continue d'outrepasser ses peurs, notamment pour se rendre au « campe » qui se trouve à une demi-heure de marche dans le bois. Si Marie-Ève et elles n'ont pas peur de s'y rendre le jour, il en est autrement de la nuit, ce pourquoi elles « exig[ent] qu'un gars vienne [les] chercher à l'entrée de la trail » (DMF, p. 68). Cet aveu de faiblesse est compensé par un ordre (le verbe « exiger »), mais aussi par la certitude que les « gars » ne sont pas plus

braves : « On était certaines qu'ils avaient autant peur que nous autres de marcher dans le noir » (*DMF*, p. 68). Le bois représente donc un lieu démocratique où la peur n'est plus seulement une question de genre. La légitimité des filles dans ce lieu est ainsi admise. D'ailleurs, à un moment, elles empruntent seules le sentier dans les bois et tuent une perdrix à coup de roche, s'éloignant ainsi des comportements typiques de deux adolescentes qui s'en vont faire la fête. C'est également Catherine qui allume le feu au matin et qui propose et entreprend, sans grand succès il est vrai, de poser des pièges pour attraper des lièvres.

Le « campe » est l'espace qui représente dans le récit ce qui se rapproche le plus de la liberté idéale (idéalisée) de la narratrice. Il est situé dans une zone où les lois et les règles sont à inventer⁴⁴¹ (« loin, dans le fin fond de Chicoutimi-Nord » [*DMF*, p. 67]), un espace où la police n'a pas d'emprise et les parents bien peu. Catherine décrit ces installations précaires en les comparant aux chalets de leurs parents « en plus le fun pis en moins beau » (*DMF*, p. 67). Il y a même une pendaison de crémaillère pour l'inauguration, une action symbolique qui connote la prise de

⁴⁴¹ « Car que recherche Catherine en se réfugiant dans le campe sinon une communauté autre qui ne serait plus assujettie aux règles dominantes ? » (LAPOINTE, 2014, p. 51)

possession et l'ancrage : « On a pendu la crémaillère en invitant *juste notre gang*, pour que le monde baverse pas c'est où » (DMF, p. 68) (c'est nous soulignons). Évidemment, les « camps » ont mauvaise réputation : « Y avait *rien de bon* pour les jeunes dans ces places-là. *C'était rien que* de la boisson, de la drogue pis du sexe. *Paraissait* même qu'il y avait des petites filles qui s'étaient fait violer par plein de gars le même soir » (DMF, p. 67) (c'est nous qui soulignons). La répétition du mot « rien » insiste sur la rigidité (manque de nuance) de la vision adulte sur ces lieux associés à la perte. L'ombre du viol plane encore, mais ces rumeurs n'affectent en rien l'adolescente qui salue l'idée de construire le « campe » encore plus loin pour être tranquille. Au « campe », Catherine pose des gestes qui l'émancipent (danser, séduire, s'amuser) et c'est d'ailleurs là où elle dit devenir la déesse des mouches à feu. Elle y refuse même d'avoir une relation sexuelle avec Pascal sans qu'un drame en découle. Les jeunes, malgré leurs comportements autodestructeurs, veillent dans la mesure du possible les uns sur les autres (s'assurent d'avoir à manger, se cherchent et s'inquiètent quand l'un d'eux manque à l'appel, par exemple). Ils prennent leurs responsabilités lorsqu'il n'y a pas d'adultes pour le faire à leur place⁴⁴². Mais Catherine y pose également des gestes qui la mettent en danger. Elle y repousse ses

⁴⁴² Il est à noter que la seule fois où les parents de Catherine s'interposent dans cet univers en venant la chercher de force (DMF, p. 167) coïncide avec le soir où Keven se suicide (DMF, p. 169).

limites physiques (en sortant très peu habillée en plein hiver et en s'intoxiquant jusqu'à devoir recevoir un lavement à l'hôpital) et y transgresse à peu près tous les interdits, tant familiaux que sociaux.

Catherine agit selon ses désirs et fait preuve d'autonomie et d'autodétermination. Malgré tout, il reste malaisé d'occulter les motifs derrière ses actions qui sont, en effet, très convenus puisqu'il s'agit de plaire et de faire partie des « mouches à feu ». L'admiration qu'elle porte aux filles qui font partie de ce cercle révèle ce qui est important pour elle, la beauté et la popularité, et son désir d'être acceptée dans leur groupe souligne le caractère superficiel de sa quête qui est totalement en accord avec les valeurs véhiculées par la société néolibérale même si les moyens qu'elle prend pour y parvenir sont non conformistes, particulièrement pour une jeune fille : violence, prise de drogue, *look sexy* et sexualité débridée. *Grrrrl*, Catherine l'est par son aplomb et sa non-passivité lorsqu'elle investit les lieux qu'elle a choisis. Son agentivité se met en place selon des motifs discutables, mais qui la poussent à transcender les interdits et à vivre une vie qu'elle a choisie. Elle s'en sort

d'ailleurs plutôt bien pour une jeune fille qui flirte constamment avec les limites et le danger⁴⁴³.

3.3.2 Aïcha : à la conquête du territoire

Enfermée au centre jeunesse, dans une pièce où a lieu son interrogatoire, Aïcha n'a aucune possibilité de mobilité et très peu de pouvoir d'action. Pour elle, l'agentivité liée aux gestes, aux mouvements et aux déplacements est une quasi-impossibilité. Elle tente d'exercer un contrôle par de menus gestes d'opposition, comme retarder les aveux ou refuser de coopérer. Ces gestes montrent sa désapprobation, sans pour autant être des preuves d'agentivité⁴⁴⁴ puisqu'ils n'ont que très peu d'impact sur sa situation. Aïcha n'est pas en mesure de négocier, bien

⁴⁴³ Par ailleurs, à la fin du roman, son père lui offre, à l'insu de la mère, d'aménager un appartement pour elle au sous-sol de sa maison : « Il me donnerait une allocation chaque semaine pis je payerais mon épicerie pis mes petites dépenses. [...] J'en revenais pas. C'était l'idée la plus cool de l'univers » (DMF, p. 199). Métaphoriquement, l'excipit du roman met en scène le déluge du Saguenay de 1996 où la narratrice voit s'enfoncer dans la rivière la maison que ses parents « avaient presque achetée » (DMF, p. 203) quand elle était enfant, mais dont la mère n'avait pas voulu en raison du danger que représentait sa proximité avec le Saguenay et de sa peur que Catherine y tombe. Cette fin, qui peut s'interpréter de deux manières différentes, illustre bien toute l'ambiguïté et les paradoxes qui parcourent le récit de l'adolescente. En effet, on peut y voir un avertissement, puisque les craintes de la mère se sont avérées, ou un énième exemple de l'adolescente qui échappe au malheur.

⁴⁴⁴ Le refus est aussi l'une des stratégies de résistance de Dorothée. Ainsi, il sera vu dans la section la concernant que les refus dans *Panik* mènent à l'action, contrairement à ceux d'Aïcha.

qu'elle tente de le faire, ni d'agir sur les contraintes qui lui incombent. Par ailleurs, elle utilise surtout la supplication pour tenter d'obtenir ce qu'elle veut par-dessus tout : voir Baz.

Les actions significatives ont toutes été posées alors qu'Aïcha est en liberté, qu'elle erre entre sa maison, la rue et l'appartement de Baz, la plupart motivées par son envie irrépressible de voir le jeune homme. Depuis le départ de son beau-père, Aïcha est en perte de repères émotionnels ce qui la rend très vulnérable aux moindres signes d'attention et d'affection de la part de Baz. L'ancrage qu'elle cherche est avant tout émotionnel, mais s'accompagne d'une conquête féroce du territoire. Prête à tuer pour préserver ce qu'elle croit avoir conquis, son agentivité ne peut être que négative.

3.3.2.1 L'emprisonnement

Dans la salle d'interrogatoire du centre jeunesse, Aïcha est doublement enfermée, à la fois dans cette salle et dans le centre de détention. Elle doit se soumettre à des règles strictes jusqu'à ce que la lumière sur le meurtre d'Élisanne

Blais soit faite. Elle est privée de tout : de son sac, de ses contacts et même d'information (« Ils vont me rendre mon sac, hein ? Parce que j'ai des affaires importantes, dedans. Ils vont fouiller dedans ? » [EPOM, p. 9]) À tout moment, elle questionne son interlocutrice à propos de ce qui se passe à l'extérieur de la salle. Elle s'inquiète principalement du sort réservé à Baz (EPOM, p. 17 et 89) et de la venue incertaine de sa mère (EPOM, p. 97 et 117). Même si elle réclame à plusieurs reprises de les voir, particulièrement Baz, la demande lui est constamment refusée, puisqu'elle ne peut évidemment pas aller et venir à sa guise : « [...] je peux y aller moi-même, peut-être ? OK, je reste ici » (EPOM, p. 32). Aïcha réalise qu'elle doit se plier aux règles de l'institution. Le « OK » qu'elle emploie signe son abdication. Elle n'a, de toute façon, aucun choix.

En dépit de ce fait, Aïcha entreprend tout de même quelques tentatives pour contourner les contraintes imposées, comme supplier son interlocutrice (EPOM, p. 87, 89 et 90), la menacer (« Pourquoi t'es méchante ? Pourquoi tu m'emmènes pas le voir ? Je te dis plus rien tant que je l'ai pas vu » [EPOM, p. 89]) ou négocier : « Donne-moi un verre d'eau et je vais te raconter » (EPOM, p. 141). Ces tentatives se soldent toutes par un échec. L'un des seuls pouvoirs qu'Aïcha détient dans cet

espace est celui d'influer sur le temps que prendra l'interrogatoire. Elle tente parfois de précipiter les aveux : « Pourquoi tu veux prendre une pause ? Je m'en fous qu'il soit presque midi. J'ai pas faim. J'e t'ai dit, au début, que j'allais te dire tout ce que tu veux [...] » (*EPOM*, p. 75). Mais la plupart du temps, elle les retarde, notamment en changeant plusieurs fois sa version des faits. Si les fantasmes d'Aïcha lui permettent de s'imaginer agente, ils lui sont bien inutiles une fois enfermée. L'adolescente peut s'évader par l'esprit, mais dans les faits, son degré d'agentivité est extrêmement bas.

L'on peut considérer que ses aveux constituent son choix le plus significatif.

Elle assume ainsi ses responsabilités et peut espérer recouvrer une certaine liberté :

J'ai voulu qu'elle meure. Y avait plein de vaisselle sale dans l'évier, mais son couteau, Baz le lave toujours après l'avoir utilisé, pis il le range toujours dans le bloc à couteaux. Fait qu'il a été facile à trouver. Voilà. (*EPOM*, p. 148)

Seul bémol à cet indice d'agentivité, le récit se clôt avec un énième fantasme d'Aïcha, offrant ainsi une nouvelle version de l'histoire. Si l'on imagine que l'interrogatoire se poursuit dans l'après-récit, Aïcha ne sera toujours pas libre. Cela contraste avec la vie qu'elle raconte avoir menée avant les événements, dans laquelle elle semble laissée à elle-même, tant dans ses déplacements que dans ses actions.

3.3.2.2 *L'appartement à fuir*

L'appartement qu'elle partage avec sa mère est un lieu paradoxal pour l'adolescente. Il s'agit de son lieu d'attache, mais également d'un lieu qu'elle quitte régulièrement ou qu'elle rêve de quitter pour toujours. Ce paradoxe intérieur/extérieur, Aïcha semble le vivre dans plusieurs sphères de son existence, sans toutefois en comprendre les véritables motivations.

Lorsqu'elle évoque l'appartement alors que Hakim vivait avec elle et sa mère, il est décrit comme un cocon (« on restait seuls tous les deux » [EPOM, p. 10]) où elle se sent bien et appréciée. Le lexique employé lorsqu'elle aborde cette période de sa vie connote le bonheur, le bien-être et la tendresse. Elle y est bien, car Hakim est là :

C'était tellement *cool*, dans ce temps-là. [...] *J'avais besoin de rien d'autre que de rentrer à la maison et que Hakim soit là. Qu'il me coupe les croûtes de mes toasts, qu'il m'aide à retirer mes bottes pleines de neige, qu'on se fasse des câlins devant la télé en partageant une Twix et qu'il vienne éteindre les lumières de ma chambre en disant "Bonne nuit, P'tit-cul. C'est le bonheur, ça, non ?"* (EPOM, p. 15) (c'est nous qui soulignons)

C'est le bien-être qu'elle ressent qui lui permet d'habiter les lieux sereinement, son ancrage étant surtout d'ordre émotionnel. L'inverse est aussi vrai : l'appartement,

sans Hakim, ne représente plus la même chose. En effet, lorsque la mère et la fille l'habitent seules, Aïcha ne s'y sent plus chez elle. Elle dit de sa mère qu'elle ne fait que lui donner des ordres et « soupirer » (*EPOM*, p. 11) quand sa fille est là. Dans le récit qu'elle fait à la travailleuse sociale, Aïcha évoque souvent l'idée qu'elle se fait « virer » (*EPOM*, p. 13) de chez elle. Il s'agit d'une raison qu'elle donne à quelques reprises qui lui sert à justifier ses errances (*EPOM*, p. 37). Ainsi, pour l'adolescente, l'appartement est symbole d'exclusion et d'abandon. Se sentant assujettie aux contraintes de la mère, Aïcha se retrouve, dans ces circonstances, dehors non par choix mais par obligation. Par ailleurs, contrairement à ce que vivent Catherine (*DMF*) et Dorothee (*PK*) dont la sphère privée risque à tout moment d'être envahie⁴⁴⁵, l'appartement où habite Aïcha est plutôt marqué par la « fuite ». Par exemple, Aïcha évoque différents départs en lien avec l'appartement : le départ de sa mère au travail (*EPOM*, p. 46), le fait qu'Hakim a été « crissé à la porte » (*EPOM*, p. 74, 77 et 81) par la mère ou les moments où elle quitte elle-même l'appartement (*EPOM*, p. 48, 122 et 126). C'est tout de même là qu'elle revient sans cesse, l'appartement étant à l'image de la relation avec sa mère qu'elle fuit et réclame à la fois⁴⁴⁶.

⁴⁴⁵ Leur « sphère privée » est toujours susceptible d'être pénétrée.

⁴⁴⁶ Il s'agit d'un grand paradoxe qui habite Aïcha (voir chapitre 2).

À l'intérieur de cet appartement, la chambre d'Aïcha se présente à la fois comme un refuge, quand elle vit des moments difficiles comme l'acte sexuel dans la voiture, et comme un lieu d'enfermement. Malgré le fait qu'elle ne décrit pas l'intérieur de sa chambre et que ce n'est pas non plus un lieu où elle passe du temps d'après son récit, il s'inscrit tout de même dans la « bedroom culture » proposée par Driscoll en ce sens que la narratrice s'y isole et y résiste à sa mère. En effet, elle s'y « enferm[e] » (EPOM, p. 36), s'y embarre (EPOM, p. 69) et refuse d'ouvrir la porte lorsque sa mère le lui demande : « “Si j'ouvre la porte, je te tue !” que je lui ai dit quand elle m'a demandé » (EPOM, p. 71). Elle énonce ses limites d'une manière extrême en menaçant sa mère. Elle fait le choix de ne pas le faire. Paradoxalement, alors qu'elle souhaiterait sortir se doucher afin d'enlever le sperme qui lui coule entre les jambes, cela s'avère difficile :

[...] l'autre folle *bloquait* la porte. Ostie de malade mentale, je te jure. Parfois, elle fait ça. Elle gueule, et après elle vient se coller assise à ma porte et elle pense que je l'écoute radoter qu'elle aimerait tellement que je l'aime et qu'elle sait pas ce qu'elle m'a fait et qu'elle voudrait que je lui explique et blablabla. (EPOM, p. 69) (c'est nous qui soulignons)

D'un côté, elle contrôle l'entrée dans sa chambre, de l'autre elle s'y sent prise au piège. Fait notable, Aïcha raconte que lorsque sa mère a chassé Hakim, elle a pris le soin d'abord de l'« enferm[er] dans [s]a chambre » (EPOM, p. 74) de peur qu'elle ne parte avec lui. La narratrice espère encore d'ailleurs qu'il revienne la chercher pour

partir « loin. Loin d'elle, loin des seringues par terre, loin des flics, loin de toute cette marde... » (EPOM, p. 74) La chambre n'est alors plus un refuge : elle devient un symbole d'entrave.

Par ailleurs, dans ce lieu associé à l'intimité et la féminité, l'adolescente se « défoule » (EPOM, p. 118) en cassant des objets (EPOM, p. 71 et 118). Sa mère lui fait prendre conscience que c'est à elle-même qu'elle nuit dans ces cas-là : « [...] ça ne servait à rien de tout casser dans ma chambre, parce que, au final, c'était *moi que je punissais* parce que c'est *mes trucs* que je brise chaque fois » (EPOM, p. 118) (c'est nous qui soulignons). Aïcha investit ce lieu par la violence et la destruction (l'autodestruction). C'est un moyen pour elle de manifester son désaccord. Ses moyens d'action étant limités, notamment par son jeune âge, Aïcha agit très fréquemment par désœuvrement.

3.3.2.3 L'errance

Selon ses propres dires, Aïcha se retrouve très souvent hors de la maison, déambulant dans un environnement glauque décrit tout au long de son récit. Elle fait allusion aux « putes », aux condoms et aux seringues dans les parcs, à l'« odeur de pisse » ou aux gars louches comme celui « qui pue la vieille vinasse pis le crack » (*EPOM*, p. 27). Le lieu où elle évolue semble un espace oublié et peu recommandable. Malgré l'infamie du lieu, elle dit sortir à toute heure du jour et de la nuit. Elle raconte par exemple un moment où elle se retrouve sur le toit du bloc appartement de Baz pour regarder les étoiles (*EPOM*, p. 22), elle dit « squatt[er] » en bas de l'appartement du jeune homme « matin, midi, fin d'après-midi et soir » (*EPOM*, p. 32) et être allée chez lui « autour de deux heures et demie » du matin (*EPOM*, p. 105). Aïcha ne semble pas avoir de règles ou d'encadrement en ce qui concerne ses allées et venues. Tout comme le désœuvrement la pousse aux écarts de conduite, c'est également lui qui semble guider ses pas et non pas une volonté de transgresser les lois ou les limites : « Mais bon, là, j'étais dehors juste de même, je devais filer aventureuse, ou je sais pas quoi. OK, pour vrai, j'avais juste le goût de m'asseoir sur le canard à ressort, au parc » (*EPOM*, p. 26). Ne se sentant chez elle nulle part, elle erre. Ses motifs d'action sont flous et révèlent que la « mobilité

[même] parfois remarquable n'est pas toujours indice d'agentivité » (N. CÔTÉ, 2013, p. 77). C'est pourquoi l'intentionnalité derrière les gestes des narratrices doit être prise en considération afin de déterminer leur degré d'autonomisation. D'autant plus qu'Aïcha n'aime pas errer : « J'aime pas trop ça traîner dans la rue sans but, de même. L'hiver, y fait frette, et y a plein de gens que je connais pas ; pis l'été, y fait trop chaud, et y a encore plus de gens que je connais pas » (EPOM, p. 26). Aïcha ne sait pas comment occuper son temps en tant qu'adolescente (« [...] mine de rien, y a pas grand-chose à foutre dans la rue ou dans le parc aux canards, quand t'es plus une enfant » [EPOM, p. 37]) et en tant que jeune fille solitaire. N'ayant pas d'amis, elle ne voit pas trop où aller. Si elle se rend à la bibliothèque, elle n'investit pas vraiment ce lieu pour lire mais bien parce que « [l]es fauteuils sont vraiment confortables » et que c'est « [*m*]ieux que dehors, l'hiver. Mieux que chez [*elle*], en tout cas » (EPOM, p. 13) (c'est nous qui soulignons). Ces comparaisons soulignent le mal-être de la jeune fille quant à son lieu d'attache et les motifs qu'elle donne à ses errances⁴⁴⁷.

⁴⁴⁷ Selon Comtois, « [...] la femme errante, qu'elle soit perçue positivement ou négativement par la société représentée, est toujours marginalisée » (COMTOIS, 2018, p. 22). Il est difficile d'imaginer que la fille errante puisse l'être d'une manière positive.

Sans but précis, elle se retrouve à l'extérieur, dans des lieux et des situations déconseillés aux jeunes filles. Fréquenter la rue (ou le parc) est ici encore présenté comme une action dangereuse pour les filles. À deux reprises, en effet, des passants lui signifient qu'il est trop tard pour être dehors à son âge (*EPOM*, p. 105 et 145) ou Baz la raccompagne jusque chez elle parce que c'est la nuit (*EPOM*, p. 43). Aïcha a bien internalisé la menace, car lorsqu'elle se fait interpeller par un homme intoxiqué, elle craint qu'il ne la « viol[e] » (*EPOM*, p. 28). De plus, alors qu'elle dit passer du temps avec Mel et Jo, ses amies prostituées, qui attendent des clients sur le bord de la rue, celles-ci la mettent en garde contre les « malades » qui pourraient l'embarquer et lui « faire faire des cochonneries » (*EPOM*, p. 13) en pensant qu'elle se prostitue. Leur intervention rappelle qu'il est dangereux pour une fille d'être dehors, particulièrement le soir, et appuie également l'idée selon laquelle « les femmes [seules] quittant leur demeure sont perçues comme étant sexuellement disponibles (Condon, Lieber et Maillochon, 2005) » (COMTOIS, 2018, p. 16). Cela se confirmera d'ailleurs alors qu'elle sort une nuit habillée avec les vêtements de sa mère et qu'elle est interpellée par un garçon avec qui elle a une expérience sexuelle désagréable dans une voiture volée (*EPOM*, p. 63). Dans le cas d'Aïcha, se retrouver dehors représente un risque réel dont elle subit les conséquences. Elle est libre de ses mouvements, mais ce sont ses motifs flous qui la placent dans une posture

vulnérable face aux événements. Sa capacité à l'autodétermination n'est pas claire. Même lorsqu'elle se déplace avec Baz, elle est vite perdue, rappelant son jeune âge et ses limites : « Si j'avais su comment rentrer chez moi, je me serais poussée » (*EPOM*, p. 39).

Pourtant, pour obtenir ce qu'elle veut, Aïcha sait se montrer astucieuse. Par exemple, elle est capable de « quêter des deux dollars » (*EPOM*, p. 25-26), de trouver une façon de se faire inviter pour la nuit chez Baz (*EPOM*, p. 48) et de trouver une solution pour sortir en robe de soirée sans mettre les souliers qui ne lui font pas (*EPOM*, p. 62). Elle ne s'empêche pas non plus de sortir la nuit, pieds nus, malgré sa peur malade de marcher sur une seringue (*EPOM*, p. 63). Elle réclame également une autonomie qu'elle tente d'acquérir par la ruse (le mensonge), sachant que sa mère désapprouverait ses envies, dont celle de dormir chez Baz.

Il s'avère complexe de saisir la réelle portée de l'errance d'Aïcha puisqu'elle se contredit à tout moment. Quelle vérité croire ? Par exemple, la distance entre son domicile et celui de Baz change au cours du récit. À un moment, elle dit que le jeune homme la raccompagne à pied puis, plus tard, elle précise qu'il habite très loin :

« [...] j'ai dû prendre deux bus et un métro, pour rentrer » (EPOM, p. 56). De plus, elle prétend obéir à sa mère qui lui déconseille de sortir la nuit : « Ma mère, elle dit : "Aïcha, je suis sérieuse, je ne veux pas te voir dehors dans la rue quand il fait nuit." J'obéis. Elle ne le sait jamais » (EPOM, p. 63) (c'est nous qui soulignons). Les mensonges d'Aïcha rendent difficile d'évaluer si elle fréquente réellement les lieux qu'elle dit fréquenter. Mais cela trahit pourtant une vérité, Aïcha se sent seule et, laissée à elle-même, elle tente de transformer sa situation, notamment en cherchant à entrer en relation avec Baz, sa principale motivation.

3.3.2.4 Chez Baz

La préoccupation, pour ne pas dire l'obsession principale, d'Aïcha est son attirance pour Baz. La plupart de ses actions visent à le séduire et son désir pour lui la mène sur le chemin de son appartement. C'est progressivement qu'elle investit l'espace du jeune homme, d'abord en observant le lieu de l'extérieur, puis en entrant pour l'écouter jouer de la guitare, souper chez lui et même y dormir. Pour ce faire, elle invente des stratagèmes parfois tordus comme dire qu'elle n'a pas mangé parce que sa mère n'a pas fait l'épicerie ou que l'intensité de la colère de cette dernière a

poussé Aïcha à se sauver. Aïcha sait se montrer débrouillarde pour obtenir ce qu'elle veut. Lorsque Baz lui permet de dormir chez lui la première fois, elle dit avoir « réussi [s]on coup [...] » (*EPOM*, p. 48), soulignant sa manigance et la réussite de son plan.

L'adolescente, qui ne se sent pas chez elle à l'appartement de sa mère depuis le départ de Hakim, tente de s'incruster chez Baz. Bien qu'il pose ses limites en lui demandant de ne plus entrer chez lui sans autorisation (« [ç]a [l]e dérange vraiment beaucoup » [*EPOM*, p. 125]), Aïcha pénètre le domicile de Baz n'importe quand (*EPOM*, p. 106) puisqu'il ne verrouille jamais ses portes (*EPOM*, p. 123) ou laisse une fenêtre déverrouillée en permanence (*EPOM*, p. 138). L'adolescente se montre intrusive⁴⁴⁸. Elle dort avec un chandail qu'il lui prête (*EPOM*, p. 49), se masturbe dans son lit (*EPOM*, p. 49-50), dépose sa brosse à dents dans sa salle de bain même s'il n'est pas d'accord (*EPOM*, p. 123), etc. Elle agit selon ce qu'elle imagine être une relation amoureuse :

⁴⁴⁸ Aïcha se montre également intrusive alors qu'elle fouille dans le téléphone de sa mère oublié à la maison (*EPOM*, p. 136-137) et qu'elle y découvre que cette dernière entretient une relation avec un homme nommé Phil. C'est à ce moment qu'elle se rend, furieuse, chez Baz et qu'elle trouve la porte verrouillée. Elle considère ces deux événements comme des trahisons.

Faut pas trop les étouffer sinon ils capotent. Pis, rentrer chez lui quand il est pas là pis l'attendre ou le rejoindre pendant qu'il dort la nuit, il paraît que c'est étouffant. Moi je trouve ça cute, mais bon. (*EPOM*, p. 124)

En s'appropriant les lieux, elle s'approprie également Baz. Au fil du récit, elle se montre de plus en plus possessive. Elle utilise un lexique qui sous-tend qu'ils sont un couple. Elle parle de lui comme de « [s]on chum » (*EPOM*, p. 106), dit qu'il lui appartient (*EPOM*, p. 112) et emploie les termes « chicane de couple » pour évoquer un moment où il revendique son droit à son espace privé : « [...] – Mais j'aime ça être dans tes affaires.../ – Ouais, c'est ça... *Mes affaires* » (*EPOM*, p. 124).

Pour Aïcha, la relation est l'ancrage, un lieu en soi. Baz est métaphoriquement sa maison : « C'est le genre de gars qu'il est. Comme une île déserte où tu t'échoues après une crise de grosse tempête. Mais avec de la bouffe et de l'eau et tout dessus » (*EPOM*, p. 96). Par ailleurs, elle oppose sa mère au jeune homme (« Quand je te parle de Baz qui est comme ma maison [...], ben elle, c'est l'inverse » [*EPOM*, p. 97]), ce qui correspond à la dynamique entre les deux lieux auxquels ils sont respectivement associés : l'appartement de la mère qu'elle fuit à la moindre occasion et l'appartement de Baz qu'elle tente d'habiter à tout prix. Elle réagit fortement lorsque « son espace » est envahi. En effet, lorsqu'elle découvre

Élisanne, nue dans le lit de Baz, Aïcha l'assassine de treize coups de couteau (*EPOM*, p. 145). Le geste fatal d'Aïcha en est donc un de jalousie, commis dans le but d'avoir Baz pour elle seule et de maintenir la place qu'elle s'est octroyée : « "Pourquoi t'as fait ça ?" qu'il m'a demandé. [...] "Parce que t'es à moi." » (*EPOM*, p. 143). Le meurtre perpétré est à la fois un geste qui rompt avec la société⁴⁴⁹ et un geste qui reconduit « le discours [qui] pos[e] les jeunes filles comme des objets sexuels, et les hommes en "objets d'amour" (*love objects*), en ce sens qu'ils nécessitent une conquête [...] ». (LANG, 2011, pp. 195-196) Cela pousse cette logique patriarcale dans une représentation extrême : l'« importance accordée à la séduction hétérosexuelle conduirait [...] à une rivalité féminine » (PLOUFFE JETTÉ, 2017, p. 30)⁴⁵⁰ qui mène ici littéralement à la suppression de la rivale directement dans le lit de l'homme aimé. Ici, l'agentivité d'Aïcha est compromise, puisque le geste posé est inconscient

⁴⁴⁹ Dans *La construction du personnage subversif : norme et marginalité dans "Baise-moi" et "Apocalypse bébé"* de Virginie Despentes, Skidd souligne que les personnages dans *Baise-moi*, « [e]n refusant de souscrire aux impératifs comportementaux dictés par la société [...] », se marginalisent et, « [c]onscientes de cette position de marginales, elles choisissent de travailler à augmenter l'écart ainsi créé avec la norme plutôt que d'entreprendre une quelconque tentative de réconciliation » (SKIDDS, 2013, p. 37).

⁴⁵⁰ Notons par ailleurs que la séduction dont il est question ici, Plouffe Jetté la met en relation avec le *girl power* à la Spice Girl : « [c]ette dépolitisation de la notion d'*empowerment* par le modèle du *girl power* a aussi été noté par Descheneau-Guay (2006) dans son étude sur les stéréotypes sexuels dans les séries télévisées du Québec destinées à la jeunesse » (PLOUFFE JETTÉ, 2017, p. 30).

(il lui semble « irréel », « rêv[é] » [EPOM, p. 142]) mais les motifs sont clairs : la jalousie obsessive.

Aïcha avoue que ses actions lui échappent, qu'elle perd parfois le contrôle de ses propres gestes. La dépossession d'Aïcha va donc bien au-delà du lieu. Elle ne s'appartient pas, son corps et son esprit semblent faire deux, ce qui la prive en partie de son agentivité : « Mais c'était comme toutes ces fois où mes membres décident par eux-mêmes ce qu'ils ont le goût de faire » (EPOM, p. 152). À la merci de son besoin d'amour et de sa jalousie (victime et bourreau à la fois), il est difficile de la considérer comme étant à l'origine de ses actions, bien qu'elle fasse preuve d'audace et de ténacité.

3.3.3 Dorothée : l'exil

De son propre aveu, Dorothée est en exil forcé. En perte de repères⁴⁵¹, ses actions sont une réaction directe à son nouvel environnement auquel elle tente de

⁴⁵¹ La perte de repères de Dorothée diffère de celle d'Aïcha, bien que cela place les deux narratrices dans un certain état de vulnérabilité.

s'adapter : Igloolik. Les gestes qu'elle pose sont en nette rupture avec le milieu plutôt bourgeois qu'elle a dû abandonner dans le Sud et également en rupture avec l'image normative des filles. Et ses gestes surprennent. Durant son séjour, elle coud des peaux de caribous, apprend à chasser, elle pellette, elle participe à la construction d'une fosse septique. Elle mène également sa propre enquête afin de découvrir les secrets de Mike. Cet exil lui permet de se découvrir, de se redéfinir, en accord avec le topos de l'aventurier⁴⁵².

Par ailleurs, le séjour de Dorothée n'est pas de tout repos. Trouver sa place ou tenter d'occuper un espace se fait dans la confrontation et s'avère ardu. À travers les multiples obstacles, elle parvient néanmoins à acquérir une autonomie nouvelle, à poser ses limites et à habiter le Nord en cohérence avec ses nouveaux besoins. Dorothée fait preuve ainsi d'une agentivité *Grrrl* axée principalement sur sa

⁴⁵² Beaudoin affirme que la marginalité évoque l'idée de « distance, de liberté et d'écart » (BEAUDOIN, 2019, p. 10), dont l'exil est un exemple. Selon François Paré, l'exil « permet de rompre les liens de sujétion » (BEAUDOIN, 2019, p.18) et se voit souvent « glorifié » (BEAUDOIN, 2019, p. 18) notamment en littérature. Beaudoin précise qu'au cœur de l'exil existe l'idée de rupture, un thème récurrent dans la littérature québécoise et lorsqu'il est question des adolescents : « Et que dire de l'idée répandue voulant que, pour se retrouver, il faille quitter la maison, explorer d'autres contrées jusqu'alors inconnues, partir pour un ailleurs souvent indéterminé. Chez l'adolescent, l'exil forcé, volontaire ou souhaité, sans être de même nature, s'apparente pourtant à cet exil longtemps "glorifié" dans la littérature québécoise, exil de l'aventurier, notamment du coureur des bois qui refusait la sédentarité de l'agriculteur, mais aussi exil de l'étranger venu d'ailleurs, cette autre figure type de notre fonds fictionnel » (BEAUDOIN, 2019, p. 18).

débrouillardise, en lien avec les contraintes nordiques qui sont d'un tout autre ordre que celles de Catherine et d'Aïcha : le froid, la langue, les codes culturels et Mike, notamment. Les stratégies que Dorothée met en place pour donner du sens à ces nouvelles réalités relèvent, tout comme chez les deux narratrices précédentes, de la confrontation et de la résistance aux limites imposées. Les gestes qu'elle pose, à défaut de transformer la société, contribuent à la transformer elle.

3.3.3.1 Contraintes

3.3.3.1.1 Négocier le froid du Nunavut

De prime abord, l'agentivité de Dorothée est compromise par son environnement puisqu'elle se sent prisonnière du Nord. Pour l'adolescente, Igloolik se présente d'emblée comme hostile en raison du froid. Dès son arrivée, les contraintes naturelles s'imposent à elle. C'est une « bourrasque qui l'a accueillie » (PK, p. 14) à sa sortie de l'avion. Elle se fait « gifler par les rafales sans merci » et décrit le froid « comme une pluie de diamants aux arrêtes coupantes qui [la] lacérait partout partout partout [...] » (PK, p. 14). Elle tente dès le départ de résister à sa situation en quittant la maison de Mike sous le coup de la colère, mais le froid

l'empêche d'aller loin. Sa situation précaire lui est brutalement rappelée : « J'ai reçu une gifle monumentale sur la joue et [Mike] m'a soulevée *comme une poche de hockey* [...]. Petite conne. Tu n'as *nulle part où aller*. Peut-être tu veux mourir gelée ? » (PK, p. 20) La comparaison soulignée installe Dorothée dans la posture d'un objet qu'on déplace et montre simultanément que Mike détient le pouvoir, grâce à sa force et au fait qu'il n'hésite pas recourir à la violence. Les phrases courtes utilisées par l'homme martèlent à l'adolescente sa nouvelle réalité et les limites et dangers bien réels auxquels elle doit désormais faire face. Le froid, tel l'allié de Mike, se présente comme un adversaire redoutable avec lequel elle devra composer tout au long de son séjour⁴⁵³. Cette métaphore filée (froid/ennemi) connote la torture et l'agression : le froid la « brûl[e] » (PK, p. 19), la mord, elle sent « les canines de glace pénétrer [s]es joues » (PK, p. 24), « le froid envoi[e] des poignards dans [s]es bronches » (PK, p. 162), il « cristallis[e] » (PK, p. 175) son corps, etc⁴⁵⁴. Ses premières sorties se soldent par ailleurs par des conséquences fâcheuses : engelure aux pieds (PK, p. 19-20 et 145) et à la main (PK, p. 141), morsures de froid (PK, p. 24) et peur d'avoir attrapé la rage (PK, p. 48), etc. Elle parle du froid comme d'« un handicap » (PK, p. 104). En raison

⁴⁵³ La fin de son voyage correspond à l'arrivée du printemps. Ce sont maintenant les mouches qui attaquent (PK, p. 283) et l'« odeur de merde » qui se répand (PK, p. 283).

⁴⁵⁴ Parallèlement, Mike réifié, revêt parfois les mêmes caractéristiques hostiles que le froid et le paysage (PK, p. 235).

des dangers qu'il implique et des blessures qu'il inflige, le froid la limite dans ses déplacements, mais la contraint également quant aux choix qu'elle peut faire. Alors qu'elle a les pieds gelés, Mike l'aide : « Il m'a retiré mes bottes et a placé mes glaçons de pied sous son manteau, directement sur sa poitrine poilue et je ne savais pas trop si j'étais d'accord avec cette proximité nouvelle [...], mais je n'avais pas vraiment le choix » (*PK*, p. 145). Puisqu'il est question de survie dans un environnement qu'elle méconnaît, cela la place dans une posture de dépendance vis-à-vis Mike. Dorothée abandonne dans ce cas-ci son arrogance et son orgueil avec raison, le froid est non-négociable. Par ailleurs, Dorothée est soumise aux éléments jusqu'à la fin. Ce n'est qu'au dernier moment que la brume se dissipe (*PK*, p. 287) et que l'avion peut décoller pour lui permettre de retourner dans le Sud.

Indépendamment des situations extrêmes où la jeune fille est soumise aux intempéries, ses possibilités d'actions sont tout de même limitées en raison de la situation géographique d'Igloolik : il s'agit d'un lieu isolé. L'impression d'être prise dans cette vallée l'assaille du début à la fin de son récit. Elle compare le lieu à une « cuvette » (*PK*, p. 32, 228 et 283) comportant deux portes de sortie seulement : l'aéroport et le cimetière. Elle emploie des mots comme « s'échapper » (*PK*, p. 32),

« prison pour délinquants » (*PK*, p. 65) ou « possibilités d'évasion » (*PK*, p. 228) lorsqu'il est question de son sentiment par rapport à Igloolik. Même lorsqu'elle prévoit quitter la ville, la brume empêche les avions de décoller (*PK*, p. 282). Elle insiste également sur le fait qu'il n'y a rien à faire dans la maison de Mike (*PK*, p. 33 et 63) ainsi que dans ce « village pétrifié par le froid » (*PK*, p. 61 et 236)⁴⁵⁵. De plus, Dorothée doit composer avec son ignorance de la culture inuite. Plusieurs fois confrontée dans ses certitudes, l'adolescente est en perte de repères et cela rend ses tentatives d'action parfois maladroites. Elle constate à plusieurs reprises que les lois et les coutumes sont différentes (*PK*, p. 62, 80, 127, 158, 135 et 195), notamment lorsqu'il est question de la grossesse de son amie de dix ans (*PK*, p. 197). Son sentiment d'impuissance est grand.

Dorothée n'est pas libre de ses déplacements et ses possibilités d'actions sont circonscrites par une culture qu'elle méconnaît. L'agentivité qu'elle manifeste prend donc racine dans ces conditions de subordination environnementale et culturelle.

⁴⁵⁵ C'est cependant l'ennui, nous le verrons, qui la pousse à l'action.

3.3.3.1.2 *Le taudis du Yéti, une forteresse imprenable*

L'extérieur apparaît à Dorothée comme un antagoniste. Elle doit s'y soumettre sinon les conséquences peuvent être fatales. Ainsi, c'est l'espace intérieur que l'adolescente tente de s'approprier, mais en vain. En effet, la maison de Mike ne lui offre pas l'ancrage espéré. La description qu'elle fait lors de son arrivée suggère qu'elle n'y a pas sa place, qu'elle n'est ni attendue, ni désirée :

[...] partout à l'intérieur, il y avait des vêtements d'homme, des sous-vêtements pleins de traces de break qui séchaient sur des bouts de corde à linge [...] et aussi l'endroit était minuscule et ressemblait à une grotte en raison de la neige qui bloquait presque toutes les fenêtres [...]. (PK, p. 17) (c'est nous qui soulignons)

Il n'y a pas d'espace pour Dorothée dans cet endroit. L'homme imprègne sa marque partout et l'endroit n'est pas accueillant. Il n'y a pas de douche, seulement une toilette sèche⁴⁵⁶ et qu'une chambre que l'adolescente « tent[e] de s'approprier » (PK, p. 21), sans succès. Elle passe donc sa première nuit sur un divan trop court et inconfortable revêtu d'une « couverture qui avait l'air d'une vieille guenille puante » (PK, p. 24). Tout rappelle le temporaire et le précaire : « mon lit d'appoint » (PK, p. 65), « matelas d'enfant » (PK, p. 66), « ma fausse chambre » (PK, p. 247 et 284). Dorothée utilise les déterminants possessifs pour ces seuls éléments (« lit » et

⁴⁵⁶ Lorsqu'ils tentent de se doter d'un minimum de commodité, le système d'égout se brise et l'odeur les chasse à l'extérieur (PK, p. 203).

« fausse chambre »), le reste de la maison appartenant à Mike. Cette impression de posséder quelque chose est bien illusoire, puisqu'un soir où Mike a été battu, c'est sur son matelas à elle qu'il se retrouve : « j'ai pensé qu'il aurait dû s'effondrer à un autre endroit parce que c'était *la seule chose que je possédais ici* et il le souillait avec son hémoglobine de Yéti » (*PK*, p. 83). De plus, tout comme chez Catherine (*DMF*), mais d'une manière encore plus flagrante, le domicile peut être à tout moment pénétré : les enfants entrent sans prévenir (*PK*, p. 22 et 237), le By-law y pénètre en pleine nuit (*PK*, p. 69), Mike, comme les autres habitants, ne verrouille pas sa porte (*PK*, p. 149). Bref, il semble impossible pour Dorothée d'habiter cet espace duquel Mike la chasse par ailleurs à la moindre occasion, soit en lui donnant des tâches à accomplir, soit en lui ordonnant de quitter : « VA À L'ÉCOLE PUTAIN ! » (*PK*, p. 222) Les autres endroits accessibles se restreignent à quelques bâtiments qui abritent un magasin, un restaurant, des écoles et une infirmerie et que l'adolescente ne peut fréquenter que de façon intermittente.

Puisque Dorothée n'a « nulle part où aller » (*PK*, p. 178), c'est chez Mike qu'elle se sent, malgré tout, le plus chez elle, préférant la précarité de cet endroit à sa maison dans le Sud. C'est grâce à la rupture avec son milieu, qu'elle ne souhaite

pas retrouver de sitôt (« je ne voulais pas partir » [PK, p. 275]), qu'elle parvient à mieux se sentir. On le constate lorsqu'elle passe quelques jours chez Barbie, qui habite dans le « nouveau quartier des Blancs » : « je me sentais *comme chez moi*, mais ce n'était *pas réconfortant* » (PK, p. 190). L'ancrage que se crée Dorothée est plutôt d'ordre émotionnel (elle s'attache à Mike)⁴⁵⁷ que d'ordre spatial. C'est d'ailleurs à ce niveau (émotionnel) qu'elle opère des transformations, puisque sa capacité d'agir concerne des actions très personnelles qui la rendent fière de ce qu'elle est en train (ou tente) de devenir.

3.3.3.2 Une tentative pour poser ses limites : négocier la bulle du Yéti

Dorothée se voit donc contrainte de plusieurs façons dans cet environnement qui lui est hostile, dont la négociation avec l'espace intime de Mike. S'autodéterminer ou agir pour transformer les choses est, dans ce cas précis, encore plus complexe puisqu'elle dépend d'un homme inamical et inhospitalier : « j'étais obligée de me tenir avec lui sinon je n'allais pas faire long feu [...] » (PK, p. 20). Elle se compare d'ailleurs à un chien « qui suit son maître » (PK, p. 58 et 238). Dorothée

⁴⁵⁷ Cela n'est pas s'en rappeler Aïcha (EPOM).

est consciente qu'elle a besoin de Mike et se sent « coincée » (*PK*, p. 106) entre les demandes de l'homme et ses propres envies :

[...] donc je suis retournée avec docilité chez le Yéti même si dans ma tête, je ne voulais pas vraiment être docile, mais j'avais beaucoup de mal avec le froid, et entre *mourir gelée ou glander chez Mike*, je choisisais *l'option la moins douloureuse* [...]. (*PK*, p. 88) (c'est nous qui soulignons)

Il s'agit ici d'un faux choix qui laisse transparaître son désarroi face à la situation.

Cependant, bien qu'elle se prête à certaines conditions (pelleter, hacher de la viande, etc.) pour des raisons de survie – c'est-à-dire avoir un toit – elle s'oppose tout de même à l'homme dès qu'elle en a l'occasion. Elle pose de petits gestes, des microrésistances, qui lui assurent de montrer sa désapprobation comme faire « exprès de ramasser de la neige pour en mettre le plus possible à l'intérieur » (*PK*, p. 17), rouler des yeux (*PK*, p. 23), croiser les bras (*PK*, p. 30), ou fumer dans sa chambre (*PK*, p. 33). Il s'agit bien souvent de gestes de refus : ne pas bouger (*PK*, p. 20), ne pas faire la vaisselle (*PK*, p. 23, 51 et 57), « rester là, sur le divan, à contempler le vide plutôt que de faire ce qu'il [lui] avait dit » (*PK*, p. 63) ou « encore moins » (*PK*, p. 155) faire les choses demandées. Les résistances de Dorothee

correspondent à la définition qu'en donne Cardinal⁴⁵⁸, c'est-à-dire une non-action qui souligne la désapprobation mais qui ne mène pas nécessairement à l'agentivité. Par ailleurs, à l'entêtement de Dorothée, Mike oppose la force. Il l'oblige ainsi à poser les gestes demandés (pelleter, balayer, sortir le « sac à merde », par exemple) ou à se rendre à des endroits où elle n'a pas envie de se rendre (fête du hameau, dépotoir, église). Dorothée vit, en raison des contraintes imposées par le Yéti, des événements qui l'étonnent, la dégoûtent, la désarçonnent. Elle avoue à plusieurs reprises ne pas comprendre pourquoi l'homme la traîne dans certains endroits, ce qu'elle doit y faire ou la leçon qu'elle doit retenir.

Confrontée à diverses situations qui n'ont rien à voir avec sa vie d'avant, Dorothée prend ainsi conscience de ses limites personnelles, surtout en tant que sujet jeune (« j'étais seulement une adolescente de seize ans qui a de hautes attentes par rapport à ses capacités réelles » [PK, p. 196]), pas nécessairement en tant que sujet *filles* :

Pour la première fois de ma vie des événements venaient me prouver que j'étais *trop jeune, trop immature*, ma capacité d'absorption *avait des limites*, et elles étaient

⁴⁵⁸ Cardinal propose que l'agentivité est un degré au-dessus de la résistance qui « ne fait que nier ou réagir, sans nécessairement proposer de nouvelles versions de la réalité » (CARDINAL, 2000, p. 91), affirmation qui a été nuancée en regard de l'agentivité *Grrrl* (voir introduction du chapitre 2).

là big time, dans ma face, et j'aurais voulu me débattre, mais je ne faisais rien. (PK, p. 264) (c'est nous qui soulignons)

L'apathie de Dorothée est explicite, le lexique employé connote cet état. Il souligne son incapacité à gérer des émotions et des situations qui la dépassent. Seule la prise de conscience, dans la triade de l'agentivité⁴⁵⁹, semble se concrétiser pour Dorothée qui réagit, surtout, et agit peu. Pourtant, la narratrice ne peut être considérée comme passive en raison des efforts qu'elle met à s'opposer à Mike et à sa « tentative de domestication » (PK, p. 123).

Poussée par Mike, poussée également par son désir d'opposition et aussi par le désœuvrement, puisque Dorothée s'ennuie, l'adolescente se met en action et en retire même une certaine satisfaction. C'est notamment à partir des obligations qui lui incombent que l'adolescente développe le goût d'agir et les actions qu'elle entreprend la font dévier de la route traditionnelle féminine, mais également de la route rebelle qu'elle s'évertue à suivre.

⁴⁵⁹ Regard/parole/action

3.3.3.3 Dorothée : autodidacte

La narratrice met les pieds au Nunavut avec bien peu de choses, notamment des maillots de bain en guise de sous-vêtements et un manteau comme seule protection contre le froid intense du lieu. L'homme qui l'accueille est un inconnu en « ruines » qui s'occupe d'elle de façon minimale. Dorothée doit donc apprendre à se débrouiller (DIY) pour obtenir l'information nécessaire afin de comprendre son milieu (apprendre une nouvelle langue) ou pour se procurer ce dont elle a besoin. Par exemple, lorsque Mike l'envoie au dépotoir pour se trouver un matelas, elle use d'ingéniosité pour le ramener à la maison en l'accrochant avec « un fil d'appareil électronique » (*PK*, p. 66). Elle qualifie sa trouvaille de « butin », ce qui dénote une certaine fierté d'avoir trouvé ce qu'elle cherchait.

3.3.3.3.1 Des gestes étonnants

Ses gestes sont en rupture avec ce qu'elle était dans le Sud et sa posture de fille rebelle qu'elle tente de maintenir une fois dans le Nord. Elle prend notamment « goût [au] magasinage en plein air » (*PK*, p. 199), c'est-à-dire au magasinage au dépotoir. Rappelons que Driscoll indique que dans le discours populaire, le centre

commercial est un lieu (clos) signifiant dans la construction du sujet *filles*. Le contraste entre ce lieu et le dépotoir où Dorothee dit magasiner est éloquent, puisqu'il s'inscrit dans une rupture complète avec l'idée de consommation, de mode et de superficialité.

Elle espère également ne pas être surprise en train de « cajoler des trucs morts avec une face de satisfaction » (*PK*, p. 123) au Norther(n) ou de « coudre de la chair de caribou » (*PK*, p. 125) :

[...] et j'ai dit Je finis de coudre mon caribou et j'arrive, mais en disant cette phrase, je me suis étonnée du naturel avec lequel je l'avais prononcée, comme si c'était quelque chose qu'on dit dans la vraie vie. (*PK*, p. 126)

Le plus notable chez Dorothee, c'est le sentiment de pouvoir qu'elle ressent en adoptant des comportements et en posant des gestes qui la surprennent elle-même. Par exemple, elle hache de la viande de caribou et s'en sort au départ plutôt bien, elle se dit « fière d'être plus productive que ce gros con » (*PK*, p. 50). Elle s'entête également à trouver une fourrure animale, fascinée par celles qui ornent les manteaux inuits. Cette mission, dont elle ignore toutes les complexités, l'amène à se surpasser : vaccins contre la rage, plongeon dans les égouts, tir à la carabine, chasse au renard et dépeçage d'animaux. Elle conduit même pour la première fois une

motoneige, transcendant sa peur première parce que « l'excitation était plus forte » (PK, p. 211). Cette conduite, qui n'est pas de l'ordre de la fuite mais bien de l'autonomisation⁴⁶⁰, lui donne les idées claires (PK, p. 212). Elle profite même de ce moment pour se venger de Mike en passant volontairement sur les « dos d'âne de glace » alors qu'il est immobilisé sur le traîneau derrière la motoneige.

À l'occasion de sa première chasse, elle reconduit certains stéréotypes, notamment celui de l'homme d'action⁴⁶¹ malhabile avec les émotions qu'elle met en contraste avec celui de la fille émotive qui pleure après avoir achevé un animal : « Je ne pouvais pas m'arrêter, le Yéti se tenait à côté de moi, il venait d'une planète où les femmes ne *chignaient* pas, peut-être, *il ne savait pas quoi faire* » (PK, p. 215). Malgré tout, elle a « presque réussi à tout faire » elle-même (étriper et retirer la peau) et cela la rend « fière » (PK, p. 216). Par ailleurs, Dorothee développe sa propre technique de dépeçage :

[...] le chasseur m'a regardée dépecer l'animal, parfois il me prenait le couteau des mains et rectifiait une manœuvre mal exécutée, sans rien dire [...] et je ne

⁴⁶⁰ Wroblewski établit un lien entre les adolescentes qui prennent le volant et le pouvoir (voir section 3.3).

⁴⁶¹ « [...] j'ai continué à faire semblant de chasser et plus le temps avançait, plus je me disais que les chasseurs étaient des bad-ass parce que ça prenait du temps, du courage, de la technique [...] » (PK, p.213-214) pour chasser.

dirais pas que j'avais beaucoup de talent dans le tripotage de boyaux, mais j'avais de moins en moins de haut-le-cœur et même si l'homme avait l'air de rire de moi avec mes gants chirurgicaux, il me laissait les porter parce que c'était ma technique [...] » (*PK*, p. 277)

Dans son rapport à la chasse, Dorothée ne nie pas sa condition de fille blanche bourgeoise, mais parvient tout de même à accomplir des actions signifiantes qui l'amènent à renégocier son rapport à elle-même. Elle prend conscience de sa capacité à faire les choses différemment, en cohérence à la fois avec son nouveau milieu et ce qu'elle est.

Elle compose également avec l'imprévisibilité de Mike et tente de s'y adapter. Elle sait d'ailleurs se montrer surprenante, notamment lorsqu'elle se fait violemment frapper par lui (*PK*, p. 91). Sa réaction déjoue les attentes. Il n'y a ni apitoiement ni peur. Elle lui tient tête en l'exhortant à frapper plus et esquive ses derniers coups. Elle ne se laisse pas impressionner, adoptant une posture résolument *Grrrl*⁴⁶². Cet événement lui fait comprendre l'ampleur du malheur de Mike, ce qui l'encourage à en savoir plus sur lui et non pas à abandonner, se cacher ou fuir.

⁴⁶² Rappelons que l'idée de force et d'agressivité, notamment envers les hommes, est inscrit dans la définition même du terme « *grrrl* ».

3.3.3.3.2 *Motifs d'action : décoder*

La principale motivation de Dorothée reste cependant de découvrir les secrets de Mike, être impulsif, impénétrable et mystérieux. Ça l'excite (*PK*, p. 61) et la motive (*PK*, p. 85). Cette (en)quête qu'elle se propose de faire la pousse à décoder de façon autodidacte son milieu, même si cela est fait de façon fort maladroite. Pour ce faire, elle s'investit donc dans l'étude de l'inuktitut (une langue difficile pour une francophone), interroge ses connaissances qui ne sont pas très bavardes et s'essaie même à la filature dans un lieu qui n'offre aucune cachette. Elle cherche ainsi à comprendre ce qui lui échappe, aussi bien les comportements de Mike que la culture inuite en général.

Les difficultés qu'elle rencontre dans son enquête⁴⁶³ exposent de nouveau les limites de l'adolescente et sa condition d'étrangère. Malgré tout, elle souhaite rester (*PK*, p. 241 et 275) et se dit « bien ici » :

⁴⁶³ « [...] j'en avais assez de rassembler des indices qui ne menaient à rien et je n'étais même pas douée avec l'inuktitut, je ne comprenais fucking nothing alors que dans mes fantasmes j'aurais voulu déchiffrer plein de conversations comme les vrais détectives [...] » (*PK*, p.195-196).

[...] j'imagine que le but était de découvrir ce qui était vrai pour moi, et ne pas essayer de le faire avaler aux autres. J'étais bien ici. Les choses flottaient et je sentais que même si j'essayais de tout brusquer, j'allais seulement réussir à déplacer de l'air. (*PK*, p. 276-277)

Dorothée établit un rapport entre son bien-être et le lieu où elle se trouve.

L'adolescente s'est redéfinie en cours de récit et a trouvé une certaine cohérence dans son séjour au Nunavut. Elle a agi selon ses convictions dans les limites intrinsèques au lieu et la précarité. Le roman se termine par la proposition d'un retour : « Reviens. Peut-être ? » (*PK*, p. 289) Igloolik est un lieu dorénavant *possible* pour Dorothée.

3.4 CONCLUSION DU DIY

L'agentivité narrative *Grrrl* de Catherine, Aïcha et Dorothée traitée au chapitre précédent s'est avérée, bien qu'elle soit traversée et influencée par différentes idées normatives. Au bout du compte, elles parviennent à se réapproprier l'espace narratif et à en faire quelque chose qui leur ressemble. Lorsque l'agentivité se réfléchit autour du corps (sexualité, gestes, déplacements, etc.), les enjeux sont différents, principalement puisque les filles sont en situation de dépendance face à l'autorité parentale et sont déterminées par des normes qui définissent ce qu'est être

une *fille bien*. Plusieurs limites les contraignent donc dans leur liberté d'être ce qu'elles veulent. Atteindre l'autonomie et s'autodéterminer dans ces contextes de soumission est complexe et n'est pas qu'une question de volonté. En effet, elles doivent composer avec une liberté circonscrite et très peu de moyens matériels. Elles ne possèdent ni argent, ni logis propres, ni permis de conduire. Les trois narratrices doivent donc faire preuve de débrouillardise et de transgression pour atteindre leurs objectifs respectifs qu'elles n'arrivent pas toujours à réaliser parfaitement.

Selon Papillon, « [...] l'acquisition d'une véritable autonomie passe [...] par la distanciation d'avec ce que l'on pourrait appeler des dictats féministes exigeant de "bons modèles" [...] » (PAPILLON, 2018, p. 21). En effet, les trois narratrices se présentent comme des anti-modèles sur plusieurs plans. D'abord, elles se présentent comme des *filles désirantes*, ce qui les inscrit d'emblée dans la transgression. En vivant ou en souhaitant une sexualité active, elles contournent les prescriptions normatives qui les préfèrent chastes et rangées. Plus encore, elles proposent même de nouveaux scripts de sexualité adolescente qui ne répondent pas aux critères adultes de ce que devrait être une telle sexualité. Catherine, en s'objectifiant de manière consciente, assume et travaille son potentiel érotique. Aïcha fantasme une sexualité mature et

jouissive tandis que Dorothée revendique une attirance trouble pour un homme peu attirant. Leur agentivité sexuelle ne peut être déniée, bien que dans le cas d'Aïcha la sexualité vécue ne le soit pas. Paradoxalement, en tentant de s'appartenir (suivre leurs désirs), elles font des choix discutables modelés la plupart du temps sur des schémas sexuels hétéronormatifs. Leur agentivité sexuelle, bien qu'ambiguë, complexe et inconstante, est une *agentivité possible*. Ensuite, les trois narratrices investissent des espaces qui leur sont hostiles, suivant des sentiers en marge en marchant la nuit dans la forêt, en errant dans le centre-ville le soir ou dans des froids extrêmes. Toutes ne parviennent pas à s'y ancrer bien que toutes tentent d'en faire des *lieux possibles* pour elles. L'agentivité quant à l'appropriation des lieux atteint des degrés différents selon les narratrices et leurs contraintes respectives, pensons notamment à Aïcha dans son centre jeunesse ou Dorothée à Igloolik. En prenant place dans la précarité et les contraintes, l'agentivité qui découle des choix qu'elles prennent et des actions qu'elles posent ne peut être que *Grrrl*, car vive et inventive. Les trois narratrices aspirent à l'autonomie et s'autodéterminent dans la mesure de leurs contraintes.

CONCLUSION

L'enjeu de notre thèse était de prendre la mesure de l'agentivité des trois narratrices adolescentes du corpus. Pour ce faire, il fallait d'abord admettre la *possibilité* d'une agentivité *filles*. Loin d'être une évidence chez bien des femmes, notamment les femmes marginales ou marginalisées, l'agentivité chez les filles se double de la contrainte liée à l'âge. La subjectivité de ces dernières étant en construction, l'agentivité peut leur sembler inatteignable : l'on pourrait croire qu'elles n'en sont pas encore là ou qu'elles n'ont pas les capacités nécessaires pour l'atteindre. Ainsi, même lorsqu'elles parviennent à manifester leur subjectivité, comme c'est le cas lorsqu'elles sont narratrices par exemple, leur agentivité est généralement remise en question, car le concept suppose conscience, jugement et volonté, des qualités traditionnellement déniées aux filles à cause de leur âge et de leur genre.

Il a toutefois été montré tout au long de notre recherche qu'elles peuvent prendre des décisions, faire des choix et des actions qui participent à leur émancipation bien que les moyens qu'elles utilisent soient limités et parfois

discutables. L'agentivité *Grrrl*, développée dans la présente thèse, avait comme objectif de contribuer à la reconnaissance d'une agentivité *filles* tenant compte des complexités et des nuances liées justement à leur subjectivité. Inspirée du mouvement punk et plus particulièrement de celui des *Riot Grrrls*, cette agentivité a permis d'envisager celle dérangeante, inconvenante et audacieuse de nos narratrices. En effet, chez des narratrices telles que Catherine, Aïcha et Dorothée, rebelles sans cause autre que leur indépendance et leurs objectifs personnels, l'agentivité manifestée s'inscrit principalement du côté de la transgression des normes et de l'affirmation de soi, une agentivité à leur image.

Nous avons vu dans le premier chapitre que la reconnaissance de la subjectivité des filles demeure une difficulté, car elles sont cantonnées à des stéréotypes de passivité, d'immaturité et de vulnérabilité. Certes, certains paradigmes les concernant changent comme le démontrent les représentations (culturelles notamment) faites d'elles qui tendent dorénavant à souligner davantage leur force et leur autonomie. Il reste qu'au cœur du devenir *filles*, de grandes contradictions persistent : elles se retrouvent « entre peurs sociales ancestrales et injonctions paradoxales à l'autonomie dans un monde qui leur refuse encore nombre

de droits réels » (BLANCHARD & NIGET, 2016, p. 137). Tantôt fragiles, tantôt dangereuses, elles sont toutefois rarement décrites comme autonomes. La posture liminaire du sujet *filles*, abordée dans ce même chapitre, explique en partie que la subjectivité des filles ait tendance à être mésestimée. C'est en effet surtout leur ambivalence et leur inachèvement qui retiennent l'attention. Néanmoins, certaines chercheuses comme Mihelakis, Day ou Green-Barteet mettent de l'avant le potentiel et la force de cette posture qui, bien qu'elle serve généralement à discréditer les filles, peut aussi devenir un espace de réinvention et de résistance face aux normes. Pour Wroblewski, notamment, c'est en raison de la « position privilégiée qui est la leur – celle de l'être insoupçonné, méconnu, mésestimé – [que les filles] déclenchent des actions et soulignent les lignes de failles menant vers le désastre » (WROBLEWSKI, 2019, p. 111).

Dans la représentation littéraire, le fait d'être narratrices assure aux femmes et aux filles d'être minimalement sujet de l'énonciation, bien que cela ne soit pas toujours suffisant pour faire d'elles des sujets agents. Nous avons vu que c'est principalement l'écriture de soi, comme l'autofiction et les journaux intimes, qui retient l'attention lorsqu'il est question de l'agentivité puisque ce genre favorise

notamment la remise en question et la *réénonciation* critique, des stratégies narratives observées chez des autrices comme France Théorêt et Nelly Arcand. L'une des problématiques soulevées dans le chapitre 1 concerne le fait que les études sur l'agentivité littéraire s'attardent bien souvent aux figures de femmes, bien que l'agentivité des personnages adolescents féminins dans la littérature jeunesse soit aussi abordée. Dans ces cas précis, il n'est pas rare de rencontrer des personnages dont l'agentivité est manifeste (conscience féministe, autonomie, résistance, action). Nous avons conclu qu'il s'avère toutefois plus difficile de mesurer celle des narratrices dont les luttes ou les résistances sont de l'ordre de l'ordinaire et les objectifs de celui de l'individualisme. Dans les romans de notre corpus, les narratrices adolescentes manifestent en effet une agentivité souvent trouble ou paradoxale, à la fois rebelle et marquée par l'aliénation.

Un autre de nos objectifs consistait à envisager la culture *Riot Grrrl* comme une avenue possible pour réfléchir une forme d'agentivité cohérente avec les spécificités des filles. En s'attardant aux représentations des filles dans différents discours, il s'est avéré qu'en raison de leurs moyens limités pour parvenir à une certaine autonomisation, leur agentivité se construisait principalement dans la

résistance et l'opposition aux normes et aux impératifs sociaux, une dynamique qui évoquait la rhétorique punk et le mouvement *Riot Grrrl*⁴⁶⁴. En effet, lorsque les *Riot Grrrls* se sont approprié une partie de la scène punk à la fin des années quatre-vingt, afin de faire entendre et reconnaître la voix des filles, elles y ont affirmé avec force leur potentiel et l'importance de tous les gestes de résistances, même minimes, à l'ordre patriarcal. En répondant directement à la difficulté d'être *filles* et agissant pour faire changer les choses, elles ont incarné et incarnent toujours un modèle d'agentivité que nous avons nommé l'agentivité *Grrrl*. Celle-ci se manifeste par l'audace, l'autonomie et la créativité nécessaires aux filles afin de s'affirmer, de détourner les normes et d'occuper l'espace. L'agentivité *Grrrl* tient pour légitimes les moyens (limités, différents) qu'utilisent les filles pour manifester leur agentivité en raison notamment de leur condition de dépendance à l'autorité parentale, institutionnelle et sociale. En répondant aux contraintes qui leur sont imposées, peu importe la manière utilisée, les filles font invariablement preuve d'agentivité bien que celle-ci ne soit pas toujours puissante, ni même positive. L'agentivité *Grrrl* se définit selon d'autres limites et contraintes que celles des femmes et des garçons

⁴⁶⁴ Nous avons vu dans le chapitre 1 que l'influence des *Riot Grrrls* est toujours vive et transcende le milieu musical.

adolescents et constitue une réponse à tous ces discours qui déniaient leur capacité d'agir et de penser par elles-mêmes.

Les analyses réalisées dans les chapitres 2 et 3 de la présente thèse ont montré que la prise de parole et les gestes des trois narratrices, même chaotiques ou maladroits, participent à la redéfinition du sujet *filles* et de leur agentivité. Si les *Riot Grrrls* occupaient la scène punk, les narratrices de notre corpus, elles, occupent la scène narrative. Leur posture narrative leur permet de laisser libre cours à leurs pensées parfois critiques, parfois imprégnées des préjugés de leur entourage. Dans leur récit, elles se retrouvent dans des lieux où leur présence est dérangeante ou incongrue (la rue, la nuit, la forêt) et commettent des gestes qui altèrent l'image des filles. Elles sont fragiles par moments, agressives dans d'autres, mais toujours complexes et nuancées.

Qu'il soit question de Catherine, d'Aïcha ou de Dorothee, les narratrices à l'étude prennent parfois conscience (à différents degrés) des oppressions qui les touchent, surtout celles venant des adultes responsables de leur éducation, bien peu de celles liées à leur genre. Les narratrices utilisent l'espace narratif pour explorer

leur liberté et modeler leur identité. Leur agentivité reste toutefois fragmentaire, souvent marquée par des tentatives de rupture avec les modèles imposés, mais aussi par le poids de stéréotypes intériorisés. Leur agentivité s'inscrit dans une approche individuelle, car c'est d'abord dans leur intériorité (monologue intérieur, imaginaire, fantasmes) qu'elle se manifeste. Elles agissent ensuite afin de faire correspondre leurs envies et leur réalité. Leurs actions sont de l'ordre de la microrésistance. Leurs moyens se limitent à bien peu de choses : leur voix et leur corps. C'est par eux que se manifeste l'agentivité *Grrrl* de nos narratrices. Une agentivité maladroite, de l'ordre de l'amateurisme, mais qui bouscule les normes.

Au point de départ, les protagonistes semblent correspondre à certains stéréotypes du personnage adolescent : rébellion contre l'autorité, famille dysfonctionnelle, conflits amoureux, sentiment d'aliénation. Toutefois, chacune des narratrices transcende ces représentations. Toutes trois se distinguent par une narration *quasi simultanée*, qui donne accès à leurs pensées immédiates, marquées par l'oralité et l'invention langagière, rompant avec la norme et la bienséance. Leur agentivité est en ce sens plutôt impulsive et chaotique, mais elle est bel et bien existante (à différents degrés). Chacune réagit, transforme ou résiste à ce qui lui est

imposé, que ce soit par l'exagération, la contradiction, le mensonge, le sarcasme ou l'autodérision. Outre l'espace narratif, c'est dans leur rapport au corps (sexualité, déplacements, gestes) que l'on peut remarquer des traces de leur agentivité particulière. Les trois narratrices défient les attentes sociales en assumant leurs désirs, en expérimentant leur sexualité et en investissant des lieux dits hostiles ou déconseillés aux filles. Malgré les obstacles liés à leur âge, à la dépendance matérielle et aux attentes genrées, elles développent une certaine autonomie, faisant preuve de détermination, d'inventivité et de débrouillardise, adaptant leurs gestes et leurs choix à leurs réalités individuelles.

Catherine utilise une langue crue, vulgaire et inventive pour imposer son image de « rebelle », s'opposant aux modèles féminins traditionnels tout en étant influencée par la culture de la consommation et des apparences. Elle construit un personnage fort, indifférent, mais marqué par des contradictions et par la répétition de préjugés familiaux et sociaux tenaces. Sa sexualité se construit sur les mêmes paradoxes, oscillant entre conformité et transgression des normes. Catherine assume ses désirs, prend l'initiative dans ses relations et s'affirme, mais perpétue l'image de la femme-objet. Son vécu sexuel ne correspond pourtant à aucun modèle : elle

explore librement sa sexualité sans culpabilité ou sanctions, démontrant que l'absence d'adhésion aux normes sociales ne mène pas inévitablement au chaos ou à la souffrance. L'agentivité de Catherine se manifeste par sa volonté de vivre selon ses propres choix, même si cela implique de prendre des risques, en explorant des lieux jugés dangereux pour les filles, par exemple. Elle refuse la passivité et transcende les interdits pour façonner sa propre liberté. Elle est alors un exemple d'agentivité rebelle, une agentivité limite, qui verse parfois dans la négativité.

Aïcha, quant à elle, fait preuve d'agentivité par la fabulation : elle ment, façonne la vérité et recompose sa réalité lors d'un interrogatoire, dans le but de reprendre le contrôle sur un environnement contraignant. Son discours, empreint de rage, oscille entre naïveté et lucidité, et révèle sa difficulté à se soustraire aux stéréotypes genrés qu'elle perpétue malgré elle. Bien qu'elle n'adopte pas le discours d'une victime, sa perception de la sexualité est profondément déformée par l'inceste, ce qui l'empêche de développer une agentivité saine. Par ailleurs, Aïcha, étant enfermée au centre jeunesse, se retrouve privée de liberté et sans contrôle réel sur sa situation. Ses tentatives pour influencer son environnement (supplier, négocier, retarder ou précipiter ses aveux) échouent presque toutes, et son unique pouvoir

réside dans le contrôle du temps de l'interrogatoire. Avant sa détention, Aïcha semblait jouir d'une certaine liberté quant à ses déplacements. Toutefois, son errance urbaine, motivée davantage par le désœuvrement que par une volonté claire de transgression, montre que la mobilité d'Aïcha ne traduit pas toujours une réelle autonomie ou autodétermination. Force est de constater que l'agentivité d'Aïcha se limite à ses fantasmes, et que ses actions sordides, posées par jalousie, sont une manifestation de sa grande aliénation : plaire, vivre dans le regard masculin, conquérir un homme. Il reste que c'est elle qui a le dernier mot de son histoire, un dernier fantasme achevant le roman.

Dorothée, enfin, affiche une parole sarcastique, autodérisoire et critique, qui lui sert à survivre et à s'adapter à un contexte déstabilisant pour une fille blanche bourgeoise (le Nunavut). Son agentivité se manifeste dans sa capacité à réviser ses préjugés, à faire preuve d'autocritique et à s'ouvrir à d'autres cultures et manières d'être, tout en revendiquant une certaine autonomie dans ses décisions et dans le contrôle de son récit. Dorothée, contrairement à Catherine et Aïcha, n'a pas la sexualité au centre de ses préoccupations lors de son séjour à Igloolik, car elle a déjà connu des expériences marquantes, dont une agression sexuelle. Elle reste

préoccupée par le désir d'être une fille « décente », ce qui limite son agentivité. Il reste qu'elle développe, contre toute attente (même les siennes) une attirance pour Mike, un être présenté comme indésirable. Dorothee, exilée à Igloolik, doit s'adapter à un environnement marqué par le froid extrême, l'isolement et des codes culturels nouveaux. Dépendant de Mike, elle tente d'habiter sa maison sans jamais vraiment s'y ancrer, vivant dans la précarité et l'inconfort. Confrontée aux limites imposées par le climat et la culture, Dorothee fait preuve de débrouillardise et d'audace en apprenant à chasser, à coudre une peau de caribou, à fouiller le dépotoir et à comprendre l'inuktitut. Ses actions, souvent maladroites, témoignent de sa volonté de se redéfinir et de s'affirmer dans ce nouveau milieu. C'est à cet égard que Dorothee reste la narratrice dont l'agentivité est la plus manifeste, notamment en raison de ses nombreuses prises de conscience.

En somme, Catherine, Aïcha et Dorothee incarnent des formes variées d'agentivité adolescente, qui s'expriment par la parole créative et la négociation permanente avec les contraintes sociales, familiales et culturelles. Malgré leurs limites et leurs contradictions, elles posent les bases d'une subjectivité forte et d'une autonomie en construction, en phase avec l'esprit punk et contestataire des *Riot*

Grrrls. La reconnaissance du pouvoir d'agir des narratrices de notre corpus, contestataires et parfois contestables, ouvre la voie pour penser à des variantes de l'émancipation au féminin : dire ce que l'on pense sans filtre, parfois même avec grossièreté, désirer, séduire, s'opposer, contrarier, désobéir, errer, transgresser, etc. Il s'agit d'une émancipation qui découle du refus de se soumettre à ce qui est imposé ou interdit. Ainsi, l'agentivité des filles peut-elle se réfléchir autrement que dans la rébellion et la transgression ? En raison de la vulnérabilité et de la passivité auxquelles elles sont habituellement associées, les filles qui manifestent une agentivité sont, à notre sens, toujours un peu rebelles puisqu'elles refusent, minimalement, de suivre la voie prescrite, c'est-à-dire la voie de la docilité. Si Jacinthe Cardinal affirme que la rébellion n'est pas nécessairement agentivité (CARDINAL, 2000, p. 91), en revanche, pour nous, l'agentivité des filles est toujours un peu rebelle.

En somme, en se jouant des cadres qui leur sont imposés, Catherine, Aïcha et Dorothee ouvrent l'univers des *possibles*. Pour la photographe Agnès Geoffray qui s'est intéressée aux filles internées dans son exposition, *elles obliquent elles obstinent elles tempêtent*, ces filles « ambiguës » (AMSELLEM, 2025, en ligne) sont importantes

parce qu'elles « offrent d'autres horizons de représentation des femmes » (AMSELLEM, 2025, en ligne). Pour la photographe, celles-ci sont « des anti-héroïnes, des anti-victimes » (AMSELLEM, 2025, en ligne). Ainsi, la question se pose : qui sont les héroïnes⁴⁶⁵ lorsqu'il est question des filles ? Sont-ce celles qui énoncent des principes féministes et qui sont manifestement agentes, comme les filles que l'on retrouve dans les objets culturels dédiés à la jeunesse ? De ce point de vue, les filles comme nos narratrices dont l'agentivité est trouble et inconstante seraient des anti-héroïnes. Ou alors, les héroïnes sont-elles plutôt celles qui se conforment aux stéréotypes en vigueur faisant ainsi de la plupart des personnages filles, dont les nôtres, des anti-héroïnes ? Et si, en fait, les véritables héroïnes étaient les « mauvaises filles », c'est-à-dire celles qui « remettent en cause l'image traditionnelle d'une féminité docile, passive, douce et disciplinée » (BLANCHARD & NIGET, 2016, p. 179), celles qui sèment le trouble ? Prêter une voix à des narratrices comme Catherine, Aïcha et Dorothée nous pousse à les écouter et à admettre que les filles peuvent être autrement que ce que l'on voudrait qu'elles soient. Elles jouent ainsi un

⁴⁶⁵ À ce propos, Christine Aventin rappelle que « la masculinité fait partie intégrante de ces valeurs » (AVENTIN, 2021, p. 40) et que les héroïnes doivent négocier avec « une impossibilité – ontologique – d'incarner pleinement l'idéal héroïque [...] mais aussi de le contrefaire à des fins émancipatoires » (AVENTIN, 2021, p. 40). Elle invite notamment à « se réjouir en voyant surgir des figures de héros outsiders – féminins ou LGBTQIA+ [...] » (AVENTIN, 2021, p. 40). Vivien Goldman propose pour sa part le terme « shero » dans son ouvrage *La revanche des She-Punks* (2020).

rôle important, « bien qu'il puisse paraître mineur, dans les changements sociaux profonds qui ont finalement révolutionné la vie des femmes » (FISHMAN, 2018, p. 230). L'obstination dont font preuve nos narratrices pour atteindre leurs buts, l'indifférence aux malaises créés, l'audace de leurs transgressions, parfois extrêmes, les rendent à la fois condamnables et admirables. Elles brisent le modèle et font la démonstration que les filles qui agissent seront toujours *Grrrl*.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS LITTÉRAIRE

BIENVENU, S. (2011). *Et au pire on se mariera*. La Mèche.

DROLET, G. (2016 [2015]). *Panik*. N° de série.

PETTERSEN, G. (2014). *La déesse des mouches à feu*. Le Quartanier.

RÉFÉRENCES THÉORIQUES ET CRITIQUES

al., H. e. (1986). *Collins Dictionary of the English Language* (2nd ed.). Collins.

A. MITCHELL, C., & REID-WALSH, J. (2007). *Girl Culture*. Greenwood Press.

AHMED, S. (2014). *Willful Subjects*. Duke University Press.
<https://doi.org/10.1515/9780822376101>

ALARIE, V. (2008). Le roman québécois pour adolescentes : des auteures responsables. *Lurelu*, 31, pp 101-103. <https://id.erudit.org/iderudit/11699ac>

ALLEN, A. K., & GREEN-BARTEET, M. A. (2023). Girls Who Persist and Resist: Resistance in Girlhood Studies and Girls' Literature. *Women's Studies*, 52(6), 611-626. <https://doi.org/10.1080/00497878.2023.2238234>

AMOSSY, R. (2010). *La présentation de soi : ethos et identité verbale*. Presses universitaires de France.

AMOSSY, R., & HERSCHBERG-PIERROT, A. (2005). *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*. Armand Colin.

- AMSELLEM, R. (2025). Les jeunes filles obliques, entretien avec la photographe Agnès Geoffray et la commissaire d'exposition Vanessa Desclaux. *Les Glorieuses*. <https://lesglorieuses.fr/agnes-geoffray-vanessa-desclaux/>
- Anonyme. (27 octobre 2023). *Mise à jour sur la présence de femmes dans les festivals*. https://www.facebook.com/p/Mise-%C3%A0-jour-quotidienne-sur-la-pr%C3%A9sence-de-femmes-dans-les-festivals-61552656699349/?_rdr
- ASTRUC, R. (2020). Anatomie de Tiquun, autopsie d'une époque. *Fabula*. <https://www.fabula.org/colloques/document6681.php>
- AUDET, E. (2017). *La représentation de l'agentivité des enfants à l'intérieur de la relation éducative parent-enfant : une analyse du discours des guides parentaux publiés au Québec*. Université du Québec à Montréal. <http://www.archipel.uqam.ca/10420/>. WorldCat.
- AUSINA, A.-J. (2014). La performance comme force de combat dans le féminisme. *Recherches féministes*, 27(2), 81-96. <https://doi.org/10.7202/1027919ar>
- AVENTIN, C. (2021). *FéminiSpunk : le monde est notre terrain de jeu*. Zones.
- B., D. (2020). *Maquillée*. Marchand de feuilles.
- B., P. (10 mai 2024). KING KONG MEUF (Punk Grrr, Montreuil). *Kartoon*. <https://www.karton-zine.com/king-kong-meuf-2/>
- BARIL, A. (2007). De la construction du genre à la construction du « sexe » : les thèses féministes postmodernes dans l'oeuvre de Judith Butler. *Recherches féministes*, 20(2), 61-90. <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/017606ar>
- BARTKY, S. L. (1995). Agency: What's the Problem? Dans *Provoking Agents : Gender and Agency in Theory and Practice* (pp. 178-193). University of Illinois Press.

- BARTKY, S. L. (2002). Suffering to Be Beautiful. Dans *"Sympathy and Solidarity" and Other Essays* (pp. p.13-29). Rowman & Littlefield.
- BEAUCHAMP, H. (2008). La création pour ados : survol historique. *Jeu*, (128), 59-70.
<http://id.erudit.org/iderudit/23757ac>
- BEAUDOIN, K. (2019). *Marges et marginalités dans le roman québécois pour adolescents (2003–2018) : quand l'adulte dicte la déviance* The University of Western Ontario.
<https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=8663&context=etd>
- BEAUVOIR, S. d. (1949 [1986]). *Le deuxième sexe*. Gallimard.
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37700172p>
- BELZER, H. (2004). *Words + Guitar: The Riot Grrrl Movement and Third-Wave Feminism*. Georgetown University.
- BENNABI-BENSEKHAR, M. (2012). Ingrédients culturels pour mentir, fabuler. *Enfances & Psy*, n 53(4), 30-40. <https://doi.org/10.3917/ep.053.0030>
- BENVENISTE, É. (1966). Chapitre XXI - De la subjectivité dans le langage. Dans *Problèmes de linguistique générale* (pp. p. 258-266). Gallimard.
- BESCONT, A., & RICHARD, L. (2019). Judith Butler: Une politique du sensible. *Raisons Politiques*, 76(4), 5-11. <https://doi.org/10.3917/rai.076.0005>
- BIENVENU, S. (2011). *Et au pire on se mariera*. La Mèche.
- BIRON, M. (2000). *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*. Presses de l'Université de Montréal.

- BLANCHARD, V. r., & NIGET, D. (2016). *Mauvaises filles : incorrigibles et rebelles*. Textuel.
- BOISCLAIR, I. (2007). Accession à la subjectivité et autoréification: statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan. Dans *L'Écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980* (pp. 111-123). PULIM.
- BOISCLAIR, I. (2019). L'agentivité sex/tex/tuelle de la travailleuse du sexe à travers le prisme de l'écriture au Je. *Recherches féministes*, 32(1), 35-47. <https://doi.org/10.7202/1062223ar>
- BOISCLAIR, I., & DUSSAULT FRENETTE, C. (2013). *Femmes désirantes : art, littérature, représentations*. Les Éditions du Remue-ménage.
- BOISVERT, L. (2017). *Le principe du cumshot. Le désir des femmes sous l'emprise des clichés sexuels*.
- BRASSARD, C. (2023). *De ces hommes: La critique féministe de la relation hétérosexuelle dans trois romans contemporains au Québec*.
- BRICARD, C. (2014). "Comme une fille" est-il devenu un insulte? <http://www.culturepub.fr/comme-une-fille-est-il-devenu-une-insulte/>
- BROOMSTICK, A. GRRRLFEST. <https://grrrlfest.com/>
- BUTLER, J. (1994). Contingent Foundations: Feminism and the Question of "Postmodernism". Dans S. SEIDMAN (Éd.), *The Postmodern Turn: New Perspectives on Social Theory* (pp. 153-170). Cambridge University Press. <https://doi.org/DOI: 10.1017/CBO9780511570940.011>
- BUTLER, J. (2002). *La vie psychique du pouvoir : l'assujettissement en théories*. Éditions Léo Scheer.

- BUTLER, J. (2004). *Le pouvoir des mots : politique du performatif*. Éditions Amsterdam.
- BUTLER, J. (2005). *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*. La Découverte.
- BUTLER, J. (2018 [1993]). *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du "sexe"*. Amsterdam.
- Canada, S. d. p. f. a. (1968). *Glossaire du parler français au Canada*. Presses de l'Université Laval.
- CARDINAL, J. (2000). *Suzanne Jacob et la résistance aux « fictions dominantes » : figures féminines et procédés rhétoriques rebelles*. Université du Québec à Montréal.
- CARON, C. (2014). *Vues, mais non entendues : les adolescentes québécoises et l'hypersexualisation*. Presses de l'Université Laval.
- Charôgne. <https://lecanalauditif.ca/artistes/charogne/>
- CHARTIER, S. (2017). «Empowerment», un mot qui perd de son pouvoir. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/societe/504673/empowerment-un-mot-qui-perd-de-son-pouvoir>
- CHESNEY-LIND, M., & IRWIN, K. (2008). *Beyond bad girls : gender, violence and hype*. Routledge.
- CHOUINARD, D. (1996). La littérature de jeunesse au Québec : Orientations et valeurs de la recherche universitaire. *Québec français*, (103), 84-86. <http://id.erudit.org/iderudit/58573ac>

- COHN, D. (1981). *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Éditions du Seuil.
- COMTOIS, C. (2018). *Donner lieu(x) au pouvoir : mobilité géographique et agentivité au féminin dans quatre romans québécois contemporains*. Université de Sherbrooke. <http://hdl.handle.net/11143/12199>. WorldCat.
- COSLIN, P. G. (2007). *La socialisation de l'adolescent*. A. Colin.
- CÔTE, J.-D. (2003). *La portée didactique de la littérature pour la jeunesse au Québec*. Université Laval.
- CÔTÉ, J.-D., CHAMBERLAND, R., MOSTERT, J.-F., NOËL-GAUDREAULT, M., & BOIVIN, A. (2001). La littérature jeunesse, victime de censure ? *Québec français*, (120), 85-88.
- CÔTÉ, N. (2013). Mobilité des féminins dans quelques récits dystopiques franco-québécois et anglo-canadiens: indice d'agentivité ? *Canada and Beyond*, 3(1-2). <https://doi.org/10.33776/candb.v3i1-2.3049>
- CURRY, R. R. (1998). "I Ain't No FRIGGIN' LITTLE WIMP". Dans *The Girl : Constructions of the Girl in Contemporary Fiction by Women* (pp. 95-105). St. Martin's Press.
- DAY, S. K., GREEN-BARTEET, M. A., & MONTZ, A. L. (2014). *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*. Ashgate Publishing Limited. <http://site.ebrary.com/id/10872438>
- DELVAUX, M. (2013). *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot*. Remue-ménage.
- DEMERS, J. (2015). *Barbe*. Hélio trope.

- DERREZ, D. (2010). *La littérature de l'adolescence de 1950 à nos jours : reflet d'une génération perdue* [Mémoire de maîtrise]. Université de Pau et des pays de l'Ardour. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00718446/document>
- DESPENTES, V. (2006). *King Kong théorie*. Grasset.
- DEVEAULT, A. (2022). La réappropriation de l'espace comme vecteur d'agentivité sexuelle dans *She's Gotta Have It* de Spike Lee. *Tangence*, (128), 139-162. <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/1095803ar>
- DI CECCO, D. (1998). *Entre femmes et jeunes filles : Le roman pour adolescentes en France et au Québec* [Thèse de doctorat]. ProQuest Dissertations Publishing.
- DI CECCO, D. (2009). Avant-propos. Dans *Portraits de jeunes filles, l'adolescence féminine dans les littératures et les cinémas français et francophones* (pp. 9-15). L'Harmattan.
- Dictionary, O. E. (2023). *grrrl, n.* Oxford University Press. <https://doi.org/https://doi.org/10.1093/OED/1139572400>
- DORIN, E. (2017). *Se défendre: une philosophie de la violence*. Zones.
- DRISCOLL, C. (2002). *Girls, Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory*. Columbia University Press.
- DRUXES, H. (1996). *Resisting Bodies: The Negotiation of Female Agency in Twentieth-Century Women's Fiction*. Wayne State University Press.
- DULONG, G. (1999). *Dictionnaire des canadianismes*. Éditions du Septentrion. <http://sbiproxy.uqac.ca/login?url=http://international.scholarvox.com/book/88837357>

- DUSSAULT FRENETTE, C. (2013). Désirer l'indésirable: la double transgression au féminin dans *Le premier été* d'Anne Percin. Dans *Femmes désirantes : art, littérature, représentations* (pp. 125-141). Les Éditions du Remue-ménage.
- DUSSAULT FRENETTE, C. (2013). Les représentations littéraires du désir féminin adolescent : l'initiation sexuelle des jeunes filles dans la culture patriarcale Dans D. BOURQUE, F. DESCARRIES, & C. DÉSY (Éds.), *De l'assignation à l'éclatement: Continuités et ruptures dans les représentations des femmes* (pp. 115-166). Les cahiers de l'IREF.
- DUSSAULT FRENETTE, C. (2015). *L'expression du désir au féminin dans quatre romans québécois contemporains*. Nota bene.
- DUSSAULT FRENETTE, C. (2022). *Désirs féminins sous contrainte*. Nota bene.
- EISENHAUER, J. (2004). Mythic Figures and Lived Identities: Locating the "Girl" in Feminist Discourse. Dans *All About The Girl : Culture, Power, and Identity* (pp. 79-89). Routledge.
- FISHMAN, S. (2018). Mauvaises filles : incorrigibles et rebelles. *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, 226-230. <https://doi.org/10.4000/rhei.4531>
- FOUCAULT, M. (2014 [1984]). *Histoire de la sexualité (Tome 1). La volonté de savoir*. Gallimard. <https://shs.cairn.info/histoire-de-la-sexualite-tome-1-la-volonte-de-savoir--9782070740703?lang=fr>
- FRADETTE, M. (2006). *De la jambe poilue au nombril percé. Le roman québécois pour adolescentes de 1940 à 2000* [thèse de doctorat]. Université Laval.
- FRAISSE, G. v. (2005). Le devenir sujet et la permanence de l'objet. *Nouvelles Questions Féministes*, 24(1), 14. <https://doi.org/10.3917/nqf.241.0014>
- FRAISSE, G. v. (2023). *Le féminisme, ça pense !* CNRS Éditions/ De vive voix.

- FUDERER, L. S. (1990). *The Female Bildungsroman in English : an Annotated Bibliography of Criticism*. Modern Language Association of America.
- GAGNON, J. H. (2008). *Les scripts de la sexualité : essais sur les origines culturelles du désir*. Payot.
- GAGNON, N. (2000). *Les figures de l'adolescent(e) dans "les Enfants terribles" de Jean Cocteau, "les Chambres de bois" d'Anne Hébert et "le Nez qui voque" de Réjean Ducharme* [Thèse]. Université Laval.
- GAILLER, A. (2022). Rock power. *La Déferlante, La revue des révolutions féministes*, Juin, 24-29.
- GALE, B. (2009). Ni rebelles ni soumises: les quasi-révoltées du roman de l'adolescence en France. Dans *Portraits de jeunes filles: L'adolescence féminine dans les littérature et les cinémas français et francophones* (pp. 17-32). L'Harmattan.
- GARDINER, J. K. (1995a). Introduction. Dans *Provoking Agents : Gender and Agency in Theory and Practice* (pp. 1-20). University of Illinois Press.
- GARDINER, J. K. (1995b). *Provoking Agent: Gender and Agency in Theory and Practice*. University of Illinois Press.
- GARDINER, J. K. (1998). Review of *Resisting Bodies: The Negotiation of Female Agency in Twentieth-Century Women's Fiction*. *MFS Modern Fiction Studies*, 44(2), 486-488.

GATES, V. L. (2011). *De l'autre côté du miroir: Romans pour adolescents et autoreprésentation* (Publication no. 901263474) [M.A.]. York University (Canada).

<http://sbiproxy.uqac.ca/login?url=http://search.proquest.com/docview/901263474?accountid=14722>

http://openurl.quebec.ca:9003/uqac?url_ver=Z39.88-

[2004&rft_val_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:dissertation&genre=dissertations+%26+theses&sid=ProQ:ProQuest+Dissertations+%26+Theses+Global&atitle=&title=De+l%27autre+c%C3%B4t%C3%A9+du+miroir%3A+Romans+pour+adolescents+et+autorepr%C3%A9sentation&issn=&date=2011-01-01&volume=&issue=&spage=&au=Gates%2C+Vanessa+L.&isbn=9780494806197&jtitle=&bttitle=&rft_id=info:eric/&rft_id=info:doi/](http://openurl.quebec.ca:9003/uqac?url_ver=Z39.88-2004&rft_val_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:dissertation&genre=dissertations+%26+theses&sid=ProQ:ProQuest+Dissertations+%26+Theses+Global&atitle=&title=De+l%27autre+c%C3%B4t%C3%A9+du+miroir%3A+Romans+pour+adolescents+et+autorepr%C3%A9sentation&issn=&date=2011-01-01&volume=&issue=&spage=&au=Gates%2C+Vanessa+L.&isbn=9780494806197&jtitle=&bttitle=&rft_id=info:eric/&rft_id=info:doi/)

ProQuest

Dissertations & Theses Global.

GENETTE, G. (1972). *Figures III*. Éditions du seuil.

GIAMI, A. (2008). Préface. Dans J. H. GAGNON (Éd.), *Les scripts de la sexualité : essais sur les origines culturelles du désir* (pp. 7-36). Payot.

GILLIGAN, C., & SNIDER, N. (2019). *Pourquoi le patriarcat?* Flammarion.

GIRARD, M. (2024, septembre 2024). Le mouvement Riot Grrrl: Les filles en avant ! *Cool*, 14-16.

GOLDMAN, V. (2020). *La Revanche des She-punks: une histoire féminite de la musique, de Poly Styrene à Pussy Riot*. Castor music.

GONZALEZ-REY, F. (2008). Subjectivité sociale, sujet et représentations sociales. *Connexions*, n 89(1), 107-119. <https://doi.org/10.3917/cnx.089.0107>

Grand Robert Collins électronique (En ligne). (2004). Dictionnaires Le Robert. <http://sbiproxy.uqac.ca/login?url=http://symano.demarque.com/Access/connExt.php?idRelPC=268447>

- GUILBAULT, C. (2005). *Introduction à la linguistique I*.
https://www.sfu.ca/fren270/introduction/page1_3.html#top
- GUILLEMETTE, L. (2000a). Discours de l'adolescente dans le récit de jeunesse contemporain : l'exemple de Marie-Francine Hébert. *Voix et Images*, 25(2), 280-297. <https://doi.org/10.7202/201481ar>
- GUILLEMETTE, L. (2000b). Quelques figures féminines dans le roman québécois pour la jeunesse. De l'utopie moderne à l'individualisme postmoderne. *Globe*, 3(2), 145-169. <https://doi.org/10.7202/1000586ar>
- GUILLEMETTE, L. (2005). Les figures féminines de l'adolescence dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert. Entre le mythe du prince charmant et l'agentivité. *Globe : revue internationale d'études québécoises*, 8(2), 153-177.
- HARRIS, A. (2004). *All About The Girl : Culture, Power, and Identity*. Routledge.
<http://tlqprox.teluq.uquebec.ca/login?url=https://ebookcentral.proquest.com/lib/teluq-ebooks/detail.action?docID=182879>
- HAVERCROFT, B. (1995). Énonciation et subjectivité au féminin/Enunciation and Subjectivity in the Feminine. *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, 15(3), 5-6.
- HAVERCROFT, B. (1999). Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret. *Dalhousie French Studies*, 47, 93-113.
- HAVERCROFT, B. (2001). Auto/biographie et agentivité au féminin dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* d'Annie Ernaux. Dans *La francophonie sans frontière. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin* (pp. 517-531). L'Harmattan.

- HAVERCROFT, B. (2006). Pour une rhétorique de l'agentivité: anorexie et autofiction dans *Petite de Geneviève Brisac*. Dans *La rhétorique au féminin* (pp. pp.401-420). Éditions Nota bene. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40245739t>
- HAVERCROFT, B., MICHELUCCHI, P., & DUPRÉ, L. (2023). L'agentivité à l'œuvre Louise Dupré s'entretient avec Barbara Havercroft. *Revue critique de fixxion française contemporaine*, (27). <https://doi.org/10.4000/fixxion.13444>
- HEBDIGE, D. (1979 (2008)). *Sous-culture: le sens du style*. Zones.
- HEIN, F. (2012). *Do it yourself: autodétermination et culture punk*. Le passager clandestin.
- HEKMAN, S. (1995). Subjects and Agents: The Question for Feminism. Dans *Provoking Agents : Gender and Agency in Theory and Practice* (pp. 194-207). University of Illinois Press.
- HIRSCH, M. (1995). Resisting Images: Rereading Adolescence. Dans *Provoking Agents : Gender and Agency in Theory and Practice* (pp. 249-279). University of Illinois Press.
- HOUBRE, G. (1996). Les jeunes filles au fil du temps. *Clio.Femmes, Genre, Histoire*, 4(4), 1-5. <https://doi.org/10.4000/clio.428>
- HUERRE, P. (2002). Les comportements à risque. Dans A.-A. GISCARD D'ESTAING (Éd.), *La sexualité à l'adolescence* (pp. 83-91). Érés.
- Insoumises, L. (2015). *Les Insoumises*. Repéré le 2022-02-07 à <https://lesinsoumisesmtl.blogspot.com/>
- ISAKSSON, M. (2004). *Adolescentes abandonnées : je narrateur adolescent dans le roman français contemporain* [thèse de doctorat]. Université d'Umeå.

- JACOB, E. (2010). *La représentation de l'adolescente contestataire dans deux romans québécois pour la jeunesse* [Thèse de doctorat]. ProQuest Dissertations Publishing.
- JEREMIAH, E. (2018). *Willful Girls Gender and Agency in Contemporary Anglo-American and German Fiction* (NED - New edition). Boydell & Brewer.
<http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt1wx90ws>
- JOHNSON, J. W. (1959). The Adolescent Hero: A Trend in Modern Fiction. *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal*, 5(1), 3-11.
<http://sbiproxy.uqac.ca/login?url=http://search.proquest.com/docview/53298874?accountid=14722>
http://openurl.quebec.ca:9003/uqac?url_ver=Z39.88-2004&rft_val_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:journal&genre=article&sid=ProQ:ProQ%3Amlaib&atitle=The+Adolescent+Hero%3A+A+Trend+in+Modern+Fiction&title=Twentieth+Century+Literature%3A+A+Scholarly+and+Critical+Journal&issn=0041462X&date=1959-04-01&volume=5&issue=1&spage=3&au=Johnson%2C+James+William&isbn=&jtitle=Twentieth+Century+Literature%3A+A+Scholarly+and+Critical+Journal&bttitle=&rft_id=info:eric/0000107894&rft_id=info:doi/
<http://links.jstor.org/sici?sici=0041-462X%28195904%295%3A1%3C3%3ATAHATI%3E2.0.CO%3B2-R>
- JULIEN, M. (2010). Les Punks des années 1970. Dans *La mode hypersexualisée* (pp. 22-25). Sisyphe.
- KEARNEY, M. (2009). Coalescing: The Development of Girls' Studies. *NWSA Journal*, 21(1), 1-28.
- KENNEDY, J. (2014). GirlsGirlsGirls. *esse arts + opinions*, (82), 18-27.

- KERGARIOU, C. d. (2017). *No future : une histoire du punk, 1974-2017*. Perrin.
<http://banq.pretnumerique.ca/accueil/isbn/9782262072445>
- Kill, B. (1993). *Rebel girl*. Sur *Yeah Yeah Yeah Yeah*. Kill Rock Stars
- KIROUAC-MASSICOTTE, I. (2019). Écrire la périphérie au Québec : Le Chicoutimi-Nord de Geneviève Pettersen et le Nutshimit de Naomi Fontaine. *Voix et images*, 45(1), 63-77.
- KOPILOFF, V. (2024). *Pussy Riot : 12 années de militantisme exposées à North Vancouver*.
<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/2055708/pussy-riot-exposition-vancouver>
- L'ABBÉ, F. (2006). *Description du lexique appartenant au vernaculaire des jeunes adultes de 17 à 25 ans habitant dans les quartiers est de Montréal* (Publication no. eprint_UQAM2051) [Mémoire de maîtrise]. Université du Québec à Montréal. <http://www.archipel.uqam.ca/2051/1/M9152.pdf>
- LABRY, M. (2011). *Le cas de la sous-culture punk féministe américaine : vers une redéfinition de la relation dialectique "mainstream -underground" ?* Toulouse 2.
- LABRY, M. (2016). *Riot Grrrls : chronique d'une révolution punk féministe*. Zones.
- LABRY, M. (2017). *Pussy Riot Grrrls: Émeutières*. IXE.
- LAFRENIÈRE, C. (2012). *Délinquance des filles et délinquance des garçons : différence dans les comportements ou différence dans la gestion des comportements? Une étude du point de vue des intervenants*. Université de Montréal. <http://central.bac-lac.gc.ca/.redirect?app=damspub&id=b01482f7-47fe-4675-9910-2097bb78bbbba>. WorldCat.
- LANG, M.-È. (2011). L'"agentivité sexuelle" des adolescentes et des jeunes femmes : une définition. *Recherches féministes*, 24(2), 189-209.

- LAPOINTE, M.-E. (2014). Violences et images du territoire. *Spirale*, (250), 49-52.
<http://id.erudit.org/iderudit/73147ac>
- LAURENT, V. (2023). « Girls living outside society's shit » : la place des femmes dans la scène hardcore. *Radar: essais critiques*, (8).
<https://ouvroir.fr/radar/index.php?id=611#bodyftn1>
- LE BRUN, C. (1998). Le roman pour la jeunesse au Québec. Sa place dans le champ littéraire. *Globe*, 1(2), 45-62. <https://doi.org/10.7202/1000512ar>
- LEBLANC, A. (2014). *Représentations de la crise d'adolescence dans trois romans fantastiques jeunesse québécois* (Publication no. eprint_UQAM6174) [Mémoire]. Université du Québec à Montréal.
<http://www.archipel.uqam.ca/6174/1/M13365.pdf>
- LEBLANC, L. (1999). *Pretty in Punk: Girls' Gender Resistance in a Boys' Subculture*. Rutgers University Press.
- LEBRUN, M., & BARIBEAU, C. (2003). Les intérêts en lecture des adolescents québécois : Résultats d'une enquête. *Québec français*, (131), 43-47.
<http://id.erudit.org/iderudit/55688ac>
- LEPAGE, F. (2000). Le concept d'adolescence : évolution et représentation dans la littérature québécoise pour la jeunesse. *Voix et Images*, 25(2), 240-250.
<https://doi.org/10.7202/201478ar>
- LETENDRE, D. (2012). Faire entendre sa voix. L'adolescent en crise et le roman québécois récent. *Tangence*, (98), 101-121.

- LIZEE, R., & GAUER, P. (2024). Anticapitaliste, suante et révoltée : bienvenue dans la scène émergente du hardcore punk féministe. *StreetPress*. <https://www.streetpress.com/sujet/1732617015-anticapitalisme-queer-revoltee-scene-emergente-hardcore-punk-feminisme-lgbt-lutte-normes-genre-murenes>
- LORD, V. (2009). *Une voix féminine contestataire des années 1930 : agentivité et écriture dans Dans les ombres d'Éva Senécal*. Université du Québec à Montréal.
- LUBECK, A. (2023). Trop d'hommes (et pas assez de femmes) dans les festivals punk, dénonce une page Facebook. *24H Montréal*. <https://www.24heures.ca/2023/11/27/trop-dhommes-et-pas-assez-de-femmes-dans-les-festivals-punk-denonce-une-nouvelle-page-facebook>
- LUST, U. (2012 [2009]). *Trop n'est pas assez*. Ça et là.
- M. ROGER, J. (2009). Claudine au Québec: l'évolution de la jeune fille à l'école. Dans *Portraits de jeunes filles, l'adolescence féminine dans les littératures et les cinémas français et francophones* (pp. 75-97). L'Harmattan.
- MaddyKitty. (2022). *Le manifeste Riot GRRRL*. <https://blog.potato.space/le-manifeste-riot-grrrl/>
- MADORE, É. (2000). Les figures de l'adolescence dans les romans de François Gravel. *Cahiers de la recherche en éducation*, 7(1), 131-142. <https://doi.org/10.7202/1016949ar>
- MARINEAU, E. (2009). *Représentations de l'adolescente dans le roman contemporain pour la jeunesse et la presse adolescente au Québec (1990–2005): Des études féministes aux études sur les filles* [mémoire de maîtrise]. Université du Québec à Trois-Rivières.

- MAZARELLA, S. R., & PECORA, N. (2007). REVISITING GIRLS' STUDIES. *Journal of Children and Media*, 1(2), 105-125. <https://doi.org/10.1080/17482790701339118>
- MCNAY, L. (2000). *Gender and Agency: reconfiguring the subject in feminist and social theory*. Polity Press.
- MECKE, J. (2017). Esthétique du mensonge. p.77-91.
- MELANÇON, B. (2016). Un roman, ses langues. Prolégomènes. *Études françaises*, 52(2), 105-118. <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/1036927ar>
- MERCIER, C. (2020). *Entre oppression et subjectivité: le sujet du genre de Simone de Beauvoir à Judith Butler*. Université Laval. <https://books.google.ca/books?id=m-cTzgEACAAJ>
- MERCIER, É. (2020). La révolte des « carrés jaunes » : représentations et résistances des filles dans les médias au Québec. *Recherches féministes*, 33(1), 75-91. <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/1071243ar>
- MESSER-DAVIDOW, E. (1995). Acting Otherwise. Dans *Provoking Agents : Gender and Agency in Theory and Practice* (pp. 23-51). University of Illinois Press.
- MIHELAKIS, E. (2017). *La virginité en question ou les jeunes filles sans âge*. Les Presses de l'Université de Montréal.
- MIHELAKIS, E. (2019a). "Fille-s" dans l'imaginaire littéraire au Québec (1980-2015) (Vol. 119). Université du Québec à Rimouski et Université du Québec à Trois-Rivières.
- MIHELAKIS, E. (2019b). Liminaire. *Tangence*, 119, 5-14.

- MODENESI, M. (2017). "Des fois, j'ai l'impression que je te parle dans une autre langue". *Et au pire, on se mariera : le passage du Québec à la France. Interfrancophonies*, (8), 29-37. www.interfrancophonies.org
- NELSON-KUNA, J., & RIGER, S. (1995). Women's Agency in Psychological Contexts. Dans *Provoking Agents : Gender and Agency in Theory and Practice* (pp. 169-177). University of Illinois Press.
- NICOL, M. (2023). *Mise en forme*. Le Cheval d'août.
- O'HARA, C. (2004). *La philosophie du punk : bien plus que du bruit! : histoire d'une révolte culturelle*. Rytrut.
- OQLF. (2005). *Grand dictionnaire terminologique*. Repéré le 21 août 2024 à <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/>
- PAPILLON, J. I. (2018). *Désir et insoumission : la passivité active chez Nelly Arcan, Catherine Millet et Annie Ernaux*. Presses de l'Université Laval. http://epe.lac-bac.gc.ca/101/200/300/pul/desir_insoumission/9782763738147.pdf
- PARADIS-DESCHÊNES, E. I. (2021). *Vulnérabilité, silence et agentivité : une conception butlerienne de la résistance politique*. Université d'Ottawa / University of Ottawa. <http://central.bac-lac.gc.ca/.redirect?app=damspub&id=1fd3d0d6-3a6e-4534-8b90-c259e8af2c57>. WorldCat.
- PARADIS, J.-A. (2015). *Panik*. Repéré le 23 avril 2025 à https://www.leslibraires.ca/livres/panik-genevieve-drolet-9782924207406.html?srsId=AfmBOoo_JR-qBrKartuhLzi4Ei_r7WIr7ghrHWdIHjWkIsacQroswfV

- PIECUCH, N. (2023). *Regards sur les scènes du zine et de l'édition alternative*. La dimension artistique des fanzines Riot Grrrl de 1989 à 1999, Montréal. Repéré le 2025/04/25 à <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/4742047>
- PIPHER, M. B., & GILLIAM, S. P. (2019). *Reviving Ophelia : saving the selves of adolescent girls* (Riverhead 25th anniversary edition). Riverhead Books. <https://www.overdrive.com/search?q=EA6DB623-7E46-452D-8E4D-484CF0BD9EF6>
- PLOUFFE JETTÉ, C. (2004). Les girlhood studies : pour donner une voix aux filles Possibles, 38(1). <http://redtac.org/possibles/2014/07/17/les-girlhood-studies-pour-donner-une-voix-aux-filles/>
- PLOUFFE JETTÉ, C. (2012, 27-28 avril 2012). *L'ABC des filles, qu'en pensent-elles? Les études de réception pour mieux comprendre les dicos pour filles*. Colloque étudiant féministe, Université Laval, Québec. Repéré le 6 mai 2020 à [https://www.academia.edu/7517786/L ABC des filles qu en pensent-elles Les %C3%A9tudes de r%C3%A9ception pour mieux comprendre l es dicos pour filles](https://www.academia.edu/7517786/L_ABC_des_filles_qu_en_pensent-elles_Les_%C3%A9tudes_de_r%C3%A9ception_pour_mieux_comprendre_les_dicos_pour_filles)
- PLOUFFE JETTÉ, C. (2017). *Les filles dans les ouvrages documentaires : qu'en pensent-elles? : la réception de L'ABC des filles par des adolescentes québécoises*. Université Laval. <http://hdl.handle.net/20.500.11794/28029>
<http://central.bac-lac.gc.ca/.redirect?app=damspub&id=2b188cb0-c313-465a-8eef-328783010e83>. WorldCat.org.
- POULIOT, S. (1994). *L'image de l'Autre : une étude des romans de jeunesse parus au Québec de 1980 à 1990*. Université de Sherbrooke, Faculté d'éducation, Éditions du CRP.

- R. JONES, K. (2020). Willful Girls: Gender and Agency in Contemporary Anglo-American and German Fiction by Jeremiah. *The Modern Language Review*, Vol. 115, No. 1, pp.145-146.
<https://www.jstor.org/stable/10.5699/modelangrevi.115.1.0145>
- REILLY, S. C. (2016). *La représentation de la famille éclatée dans la littérature québécoise pour les adolescents* [Mémoire de maîtrise]. Université de Waterloo.
https://uwspace.uwaterloo.ca/bitstream/handle/10012/10910/Reilly_Sarah.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- REVAH-LEVY, A. (2002). Aspects multiculturels : La sexualité dans les rites de passage : une certaine figuration de la différence des sexes et de l'ordre des générations. Dans A.-A. GISCARD D'ESTAING (Éd.), *La sexualité à l'adolescence* (pp. 29-35). Érès.
- ROSENBERG, J., & GAROFALO, G. (1998). Riot Grrrl: Revolutions from within. *Signs*, 23(3), 809-841. <https://doi.org/10.1086/495289>
- RQASF. (2020). *Campagne rouge*. <https://rqasf.qc.ca/campagnerouge/>
- SALIH, S. (2002). *Judith Butler*. Routledge.
<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uqac-ebooks/detail.action?docID=170639>
- SAXTON, R. (1998). *The Girl : Constructions of the Girl in Contemporary Fiction by Women* (1st). St. Martin's Press.
- SKELTON, T., & VALENTINE, G. (1998). *Cool places : geographies of youth cultures*. Routledge.
<http://www.dawsonera.com/depp/reader/protected/external/AbstractView/S9780203975596>

- SKIDDS, C. (2013). *La construction du personnage subversif : norme et marginalité dans "Baise-moi" et "Apocalypse bébé" de Virginie Despentes*. Unversté d'Ottawa.
- SMART, P. (1988). *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec : essai*. Québec/Amérique.
- TAFT, K. J. (2004). Girl Power Politics: Pop-Culture. Barriers and Organizational Resistance. Dans *All about the girl culture, power, and identity* (pp. 69-78). Routledge.
- TAGLIAMONTE, S. (2016). *Teen Talk : The Language of Adolescents*. Cambridge University Press.
- TARDIF, D. (2023). Il était une fois le premier groupe punk féminin au Québec. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/arts/musique/2023-05-06/blue-oil/il-etait-une-fois-le-premier-groupe-punk-feminin-au-quebec.php>
- TARDIF, G. (2025). Les menstruations, un sujet encore tabou dans le sport. https://ici.radio-canada.ca/sports/2137966/menstruations-sport-tabou-cassandra-prosper?partageApp=rcca_appmobile_appinfo_android
- THALER, D., & JEAN-BART, A. (2002). *Les enjeux du roman pour adolescents : roman historique, roman-miroir, roman d'aventures*. L'Harmattan.
- THÉORET, F. (1987). *Entre raison et déraison : essais*. Les Herbes rouges.
- THIÉBAUT, É., & MALLE, M. (2019). *Les règles... Quelle aventure !*
- Tiquun. (2001). *Premiers matériaux pour une théorie de la Jeune-fille*.
- TOFFOLI, C. (2021). *Filles corsaires: écrits sur l'amour, les luttes sociales et le karaoké*. Remue-ménage.

- TURGEON, A. (2014). *La formation du sujet dans la philosophie féministe de Judith Butler*. Université de Montréal. <http://hdl.handle.net/1866/12495>
[https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/1866/12495/2/Turgeon Andre 2014_memoire.pdf](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/1866/12495/2/Turgeon_Andre_2014_memoire.pdf)
<http://central.bac-lac.gc.ca/.redirect?app=damspub&id=294687dd-cfd6-4643-a294-f0a501befb90>. WorldCat.org.
- VAN GENNEP, A. (1981 [1909]). *Les rites de passage*. Picard.
- VOART. (2020). *Les états liminaires – Traversée boréale*. Repéré le 7 juin 2025 à <https://voart.ca/event/les-etats-liminaires-traversee-boreale/>
- WROBLEWSKI, A. (2019). Filles mauves de l'Amérique. *Tangence*, 119, 95-111.