



Cahiers de l'IREF – Collection Agora – Numéro 5

***De l'assignation à l'éclatement: Continuités et ruptures dans les représentations des femmes***

**Article 10: « Les représentations littéraires du désir féminin adolescent: l'initiation sexuelle des jeunes filles dans la culture patriarcale »**

Dussault Frenette, Catherine.

Mots clefs : agentivité; désir; études féministes; féminisme; littérature; patriarcat; Québec; représentations; sciences sociales; sexualités.

---

Pour citer cet article

Dussault Frenette, Catherine, 2013, « Les représentations littéraires du désir féminin adolescent: l'initiation sexuelle des jeunes filles dans la culture patriarcale », dans Bourque, Dominique, Francine Descarries et Caroline Désy (dir.), *De l'assignation à l'éclatement: Continuités et ruptures dans les représentations des femmes*, Cahier de l'IREF no 5, Section 3: « Imaginaires », p. 109-121. En ligne sur PréfiX, <https://revues.uqam.ca/prefix/cahiers-iref/les-representations-litteraires-du-desir-feminin-adolescent-linitiation-sexuelle-des-jeunes-filles-dans-la-culture-patriarcale/>.

---

ISSN 3110-9489

ISBN: 978-2-922045-42-0

Ce travail est sous une licence [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).



# **Les représentations littéraires du désir féminin adolescent : l'initiation sexuelle des jeunes filles dans la culture patriarcale**

*Catherine Dussault Frenette*

*C'est donc encore ainsi que les choses se passent.*

*Élise Turcotte, L'île de la Merci*

Dans son ouvrage *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Anne-Marie Dardigna soutient que l'oppression des femmes résulte de leur exclusion historique des domaines politique et sexuel, qui s'avèrent d'ailleurs, ajoute-t-elle, «étroitement intriqués» (Dardigna, 1980: 31). Selon la théoricienne, le sexuel, qui relève du privé, est traversé par le politique, structure dominante du domaine public. Aussi, les femmes doivent-elles, pour avoir accès à ces deux sphères régies par le pouvoir masculin, «s'inscrire dans les théories masculines, soit par la rhétorique, le langage, soit par les codes et les fantasmes» (Dardigna, 1980: 31). Les hommes s'étant historiquement appropriés le titre de sujet universel, les femmes doivent «se travestir: soit en simulacre d'homme lorsqu'il s'agit du politique, soit en simulacre de femme lorsqu'il s'agit de la sexualité» (Dardigna, 1980: 31). Ce que Dardigna évoque comme un processus de travestissement des femmes, Bourdieu le définit par ce qu'il nomme la «violence symbolique». Il s'agit de la contrainte que l'incorporation de la pensée dominante inscrit dans le corps et l'esprit des dominés. Elle s'institue «lorsque les schèmes que [le dominé] met en œuvre pour se percevoir et s'apprécier, ou pour apercevoir et apprécier les dominants [...], sont le produit de l'incorporation des classements, ainsi naturalisés, dont son être social est le produit» (Bourdieu, 1998: 56). Pour sa part, Kathleen Barry désigne sous l'expression «identification masculine» la contrainte qui consiste à «intérieuriser les valeurs du colonisateur et [à] participer activement à sa propre colonisation et à celle des autres membres de son sexe» (Barry, 1979: 172).

Le désir féminin, engoncé dans des schèmes sociaux androcentriques, a ainsi longtemps été occulté, subordonné au désir masculin qui, à l'opposé, domine et façonne l'ensemble des scénarios culturels (Gagnon, [1991] 2008). L'émergence d'une subjectivité féminine dans la sphère littéraire notamment a entraîné une variante sur le plan des représentations traditionnelles du désir. Dorénavant, le désir féminin ne se pose plus uniquement comme une projection masculine (Dardigna, 1980). La prise de parole des femmes permet-elle pour autant de redéfinir les conduites attendues selon le sexe dans l'expression du désir et de la sexualité?

Selon John H. Gagnon, la pratique de la sexualité, tout comme celle du genre, résulte d'un apprentissage social et se modèle selon des prescriptions véhiculées par des scénarios culturels, lesquels imprègnent l'imaginaire de chacun et de chacune. Le sociologue Michel Bozon s'appuie sur la théorie des scripts sexuels de Gagnon afin de décortiquer les enjeux contemporains de la sexualité :

[...] la pratique physique de la sexualité serait impossible dans l'espèce humaine sans un arsenal de prescriptions et d'apprentissages culturels, une ritualisation des interactions interpersonnelles et une élaboration mentale spécifique des individus, qui mettent le corps en route, structurent la sexualité physique et la saturent de significations. Dans le désir humain, les corps ne sont pas agis par l'instinct : ils font ce qu'ils savent (pour l'avoir appris) et savent (*i.e.* se représentent) ce qu'ils font. (Bozon, 1999 : 2)

De plus, les scripts sexuels réservent aux acteurs sociaux des prescriptions et des expériences différenciées selon le sexe. La distinction présente entre la sexualité des hommes et celle des femmes réside dans le fait que les deux ne répondent pas aux mêmes schémas prédéterminés, reconduits par les multiples institutions sociales. C'est là précisément que la forte probabilité pour les femmes (et, dans le cas qui nous occupe, pour les jeunes adolescentes) d'être soumises à la violence symbolique devient tangible. Elles se trouvent amenées à penser leur désir, de même que l'ensemble du rapport sexuel, à partir d'un discours dont elles ont été exclues, à titre de sujets pensants et agissants, et qui relaie d'innombrables scripts hétérosexistes, façonnés par l'idéologie patriarcale dominante<sup>1</sup>. Car, si le monde social se targue aujourd'hui de « ne plus blâmer les jeunes filles qui ont plusieurs partenaires sexuels » (Maillochon, 1999 : 278), celles-ci connaissent toujours un nombre moindre de partenaires que leurs homologues masculins. Qui plus est, leurs premières relations sexuelles, même lorsqu'elles sont mutuellement désirées, s'avèrent « presque unilatéralement marqué[es] par l'aïnesse du garçon » (Maillochon, 1999 : 281). L'initiation par un partenaire plus expérimenté qu'elles apparaît donc, encore aujourd'hui, comme le « standard des relations hétérosexuelles » (Maillochon, 1999 : 281). Une telle dissymétrie place les jeunes adolescentes dans une position précaire par rapport à leur propre sexualité, alors que, comme le souligne Gagnon ([1991] 2008), leur innocence, la méconnaissance de leur propre désir et une représentation masculine du sexuel continuent d'être au cœur des scénarios culturels dominants.

Il sera donc question de mettre au jour la représentation du personnage féminin désirant dans le texte littéraire à la fin du siècle dernier : dans quelle mesure est-il soumis à des scénarios culturels (Gagnon, [1991] 2008) établis en correspondance avec une pensée patriarcale ? L'expression de son désir, ses projections intrapsychiques (ses fantasmes) de même que ses rapports à l'Autre désiré s'orientent-ils selon ces prescriptions préalablement incorporées (faisant ainsi subir au personnage désirant une violence symbolique), ou font-ils montre d'un agir transgressif ? Nous nous pencherons précisément sur deux romans contemporains écrits par des femmes, soit *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* d'Anne Hébert (1995) et *L'île de la Merci* d'Élise Turcotte (1997). Ces romans présentent chacun un personnage d'adolescente exprimant un désir pour un homme (garçon ou adulte) et vivant une expérience sexuelle pour la première fois. Il convient de se demander si les personnages d'adolescentes mises en scène opèrent, par la subjectivité qui leur est accordée par les auteures, une distorsion sur le plan de la performance des scripts, ou si au contraire leur imaginaire demeure « colonisé » (Roussos, 2007) par les scripts sexuels dominants.

### ***Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*<sup>2</sup> : les limites de l'expression du désir féminin**

Orpheline de mère, Clara Laroche grandit dans le silence presque absolu de son père, Aurélien, au cœur de la campagne de Sainte-Clotilde. Ne sachant ni lire ni écrire à l'âge de dix ans, elle est recueillie par Mademoiselle,

1. Anne-Marie Dardigna soulève cette perversion de la pensée, introduite par la domination du masculin sur les structures sociales, en parlant des « corps des femmes réduits à n'avoir pour seul langage que celui concédé par les hommes, voire imaginé par eux » (Dardigna, 1980 : 171).
2. Les citations empruntées à cette œuvre seront désormais signalées par le sigle AC, suivi du folio.

l'institutrice du village, qui s'empresse de lui « délivrer [...] le plus rapidement possible [...] toutes les connaissances amassées dans sa flamboyante tête rousse » (AC: 21). À la mort de celle-ci, munie de tout le savoir de sa « mère substitut » (Boisclair, 2011), Clara retrouve le silence dans lequel a baigné son enfance. À presque quinze ans, son désir s'éveille pour un militaire britannique venu s'installer dans la forêt près de chez elle.

### *Du silence originel...*

À la suite de la mort de sa femme, Aurélien perd définitivement la foi et s'enferme dans un silence perpétuel. Comme celui-ci préfère « la vie profonde et noire où les choses ne sont jamais dites et nommées » (AC: 17) au monde réel, extérieur, « bavard et prétentieux » (AC: 17), aucun savoir patriarcal ne se trouve relayé à l'intérieur de la sphère familiale. L'enfance de Clara se déroule dans « une maison de planches mal équarries, au bord de la rivière », coupée de tous les autres habitants de Sainte-Clotilde par « une sorte d'enclos d'herbe pelée » (AC: 10). Isolée, Clara se confond avec son environnement sauvage: « Le soir, réfugiée dans son grenier, elle éprouvait parfois, dans tout son corps fourbu, sa profonde ressemblance avec l'herbe et les arbres, les bêtes et les champs, avec tout ce qui vit et meurt, sans se plaindre ni rompre aucun silence » (AC: 35). En grandissant, la jeune fille pose ses repères dans un monde répondant davantage aux lois imprévisibles de la nature qu'à celles, organisées, de la culture.

### *...à la non-soumission à la culture patriarcale*

Au fil du récit, l'univers de l'adolescente n'échappe toutefois pas entièrement aux schémas prescriptifs instaurés par les lois patriarcales. Son imaginaire est bien vite habité par les contes, qui lui sont lus par Mademoiselle (AC: 22). Clara déjoue toutefois le scénario qu'ils transportent dans sa manière d'investir le désir. Si le script relayé par les contes introduit chez les jeunes filles un sentiment d'élection, Clara, elle, le récuse. Lorsqu'elle croise dans la campagne des militaires, et que ceux-ci « l'invit[ent] à faire un tour de lit avec eux » (AC: 38), elle poursuit sa route tout en leur répondant silencieusement: « Salut, salut, vous tous qui me guettez sur le chemin comme un chat guette une souris, laissez-moi passer, écartez-vous, je ne suis pas pour vous, beaux messieurs en short kaki [...] » (AC: 38). Lorsqu'ils s'adressent de la sorte à l'adolescente, les soldats contribuent à reproduire la dialectique traditionnelle selon laquelle les hommes sont sujets de leur désir, alors que les femmes représentent l'objet à s'approprier (Guillaumin, 2002). Clara outrepassa les cadres de ce scénario, dans lequel elle fait figure de proie, en s'aventurant dans la forêt, soit « en pays inconnu » (AC: 40). C'est là, dans « la nouveauté absolue de l'air sur une route déserte » (AC: 40), qu'elle trouvera celui qui éveillera son désir, et qu'elle aura elle-même choisi.

### *Réécriture des scripts traditionnels et affirmation du désir féminin*

Au moment où l'adolescente aperçoit pour la première fois le Lieutenant, assis devant sa cabane de bois rond, son regard se pose sur lui librement, profitant du fait qu'endormi, il soit entièrement offert à sa vue: « Elle prend tout son temps pour le regarder, alors qu'il est encore sans regard pour elle, abruti de chaleur, [...], offert au soleil » (AC: 44)<sup>3</sup>. Les rôles traditionnellement réservés à chacun des sexes sont alors intervertis. En effet, si l'on s'en rapporte à l'idéologie patriarcale, le regard des hommes précède celui des femmes, modèle le corps de celles-ci et le définit selon une image fabriquée. Dans le même esprit, Clara ne transpose pas, de son côté, une image idéalisée sur le Lieutenant pour le faire correspondre au fantasme d'un prince. C'est plutôt un « jugement sévère » qui oriente son regard: « Grand, maigre, osseux, torse nu, short kaki, cet homme, sec comme une fleur pressée dans un missel, ressemble aux soldats avides de filles et d'alcool qui circulent à

3. Lucie Guillemette souligne la portée agentive du regard et son importance dans la constitution du sujet féminin: « [...] 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 [...] » (2005b: 71).

cœur de jour, beau temps, mauvais temps, sur les routes étroites de Valcour à Sainte-Clotilde» (AC: 45). Clara le voit ainsi tel qu'il est, et c'est donc en sa qualité d'homme «maigre» (AC: 61) et «effrayé» (AC: 55)<sup>4</sup> qu'elle le désire.

De retour dans la maison de son père, ce trouble qu'elle avait ressenti au contact du Lieutenant et dont la source lui avait d'abord été inconnue devient tranquillement désir. Sa voix prend alors le relais du discours narratif afin d'établir «l'inventaire de sa personne» (AC: 65) et de ses connaissances. Au terme de son énumération, elle ajoute ce sentiment nouveau :

Je m'appelle Clara Laroche.  
J'ai presque quinze ans.  
[...]  
Tout ce que je sais, c'est Mademoiselle qui  
est morte qui me l'a appris.  
Je pèse environ cent livres.  
Je mesure cinq pieds et quelques pouces.  
Je grandis à vue d'œil,  
je suis noire comme une corneille,  
je joue de la flûte à bec.  
Je crois que je suis tombée en amour avec le  
Lieutenant anglais. (AC: 66)

L'intrusion de la voix de Clara dans le récit, malgré qu'elle demeure dans la sphère intime, puisque l'adolescente ne fait que *penser* ces mots, donne bientôt à voir un désir appuyé. L'expression de son désir, d'abord traduite par une «litanie monotone» («Je le ferai. Je le ferai. Je le ferai.» (AC: 67)), se mue en une affirmation chuchotée, comme une promesse faite à elle-même : «Je serai la femme du Lieutenant anglais» (AC: 67). Déterminée à retourner chez le Lieutenant afin d'y célébrer «ses noces» (AC: 69), elle choisit, parmi les biens que lui a légués Mademoiselle, une robe, «la plus belle», et des «souliers à talons hauts» (AC: 68). C'est ainsi, vêtue à l'image de son institutrice, dépeinte comme un sujet autonome dans le récit<sup>5</sup>, que Clara se présentera au Lieutenant. Tout se passe comme si cette tenue, en même temps qu'elle l'habille, lui insufflait toute la détermination de Mademoiselle. Cette séquence illustre de manière métaphorique l'acquisition par Clara d'une subjectivité, rendue possible tant par l'intervention de Mademoiselle que par sa vie en retrait du monde conventionnel, ce qui soustrait une fois de plus son désir au scénario patriarcal.

Alors que Clara laisse toute la place à son désir (AC: 63-69), le Lieutenant tente de toutes ses forces de le contenir. Éprouvé dès l'enfance par une éducation stricte où on lui a appris que «la peur, comme la faim et la soif, le chaud et le froid, se domine et se commande à volonté» (AC: 56), il cherche, sachant ce qu'il risque en cédant à son désir, à «faire en sorte que sa faim et sa soif de la petite fille soient nulles et non avenues» (AC: 73). Son désir n'est pas à l'abri du «jugement» (AC: 88) de la société, qui le guette pour le condamner au moindre geste inapproprié. Dans ce roman, la configuration traditionnelle du désir<sup>6</sup> est ainsi invalidée par une trame narrative qui expose et légitime le désir féminin tout en culpabilisant celui, objectivé, de l'Autre.

4. Le lieutenant apparaît ainsi plutôt atypique par rapport aux autres soldats croisés par Clara.
5. Puisque Mademoiselle exerce la profession d'institutrice, se positionnant de la sorte comme détentrice du savoir, qu'elle est la propriétaire de son domicile et de tous ses biens, il nous est possible d'avancer qu'elle occupe, selon la formule d'Isabelle Boisclair, le statut de sujet autonome : «Qu'elles soient vieilles filles, célibataires ou mariées, les femmes devenues sujets autonomes agissent pour elles-mêmes, gagnent leur vie elles-mêmes et habitent dans leur propre maison ou leur propre logement» (2000: 116).
6. Nous entendons ici la configuration prescrivant des comportements à adopter selon le sexe, modelés à partir de la pensée patriarcale, où le désir féminin est posé «en miroir du désir masculin» (Dardigna, 1980: 15).

Lorsque, enfin, elle se met en route pour rejoindre le Lieutenant, l'adolescente voit son désir mis à l'épreuve par la réminiscence d'un scénario au sein duquel le féminin est assujéti à la toute-puissance masculine :

Dans l'imperceptible vibration du jour et les couleurs du prisme en larges banderoles devant elle, Clara implore un dieu qu'elle ne connaît pas, tremble devant sa face cachée, prie tout bas pour que le Lieutenant ne la prenne pas comme un chat prend une chatte en lui enfonçant ses crocs dans la nuque, pour la maintenir sous lui, tandis qu'il la déchire. (AC : 78)

La présence de ce passage à cet endroit du récit n'est pas innocente : Clara, seule sur une route de campagne isolée, se rend chez un homme plus âgé qui a un passé d'abuseur<sup>7</sup>. Si la jeune fille ignore cela, il n'en reste pas moins qu'en s'offrant de son propre gré à ce dernier, soit en se posant comme sujet désirant<sup>8</sup>, elle désamorçce une fois de plus le scénario patriarcal traditionnel.

### *Désir féminin/Sexualité masculine : les contradictions*

Toute désirante qu'elle soit, Clara ignore pourtant tout des codes structurant les conduites sexuelles. Ainsi, pour désigner sa rencontre sexuelle avec le Lieutenant, elle se réfère aux contes et entend « se marier » (AC : 79) avec lui. Mais comme elle doit être initiée, la relation sexuelle se déroule sous l'égide du Lieutenant. Bien que la rencontre sexuelle ait eu lieu sous l'initiative de l'adolescente, elle doit s'en remettre à ce qu'il lui montre. Au sein de ce script, le féminin est à nouveau soumis à la passivité qui traditionnellement le caractérise. L'adolescente obéit au Lieutenant, en ne criant pas et en fermant les yeux. Sa participation à l'élaboration du script interpersonnel se trouve déniée, tandis qu'elle est privée de parole et du privilège du regard. Sa méconnaissance l'incite de plus à le laisser « faire ce qu'il voulait d'elle » (AC : 80-81). La jeune fille tente ensuite d'extérioriser son désir en caressant le corps du Lieutenant, mais en vain : « Il tressaille à peine sous les doigts de Clara comme s'il s'agissait d'un souffle léger effleurant en rêve son corps endormi, son sexe désarmé » (AC : 82). Son inscription dans ce script tient du rêve, du fantasme, peut-être, mais non du réel.

La puissance du désir féminin dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* est indéniable, et appuyée par tout le dispositif narratif du récit : « Elle s'étonne de vouloir cela si fort, comme si sa vie en dépendait » (AC : 68). L'adolescente refuse d'être l'élue d'un désir masculin et choisit son « prince ». Le désir de Clara souffre cependant de son ignorance en matière sexuelle, ce qui l'enjoint à s'en remettre au savoir-faire de ce dernier. Les quelques scénarios qui lui sont éventuellement imposés reconduisent la suprématie du masculin sur le féminin et sont relayés par une partie du savoir que lui a légué Mademoiselle. Ce savoir, s'il semble se transmettre exclusivement entre femmes dans le récit<sup>9</sup>, n'est pas exempt de l'emprise patriarcale sur la culture. La sexualité, dans le récit, est donc structurée, légiférée par un monde à la fois adulte et androcentré. De cette façon, bien que la force du désir et sa légitimation se situent du côté de Clara, l'élaboration des scripts interpersonnels demeure l'apanage du masculin et la connaissance qu'a la jeune fille de sa propre sexualité se trouve, au final, « colonisée » (Roussos, 2007).

7. « Tant de départs précipités déjà dans sa vie. Tant de petites filles adorées, aussitôt quittées, dans le sang de la première étreinte, alors que croît la crainte de passer en jugement pour cela, devant des juges à perruques de ficelle blanche » (AC : 87-88).
8. Le Lieutenant, s'il a déjà abusé de jeunes filles, n'a ici rien d'un prédateur. Au contraire, il échoue à faire valoir les caractéristiques constitutives de l'identité virile : « Sous tous les rapports, le Lieutenant faillit aux codes de la virilité triomphante. [...] Au-delà, c'est tout le système social de prescriptions de la masculinité normative qui est montré du doigt » (Boisclair, 2011 : 83).
9. Cette structure instaure, selon Lucie Guillemette, une « généalogie féminine » dans le récit, qui favorise l'acquisition par Clara d'une subjectivité désirante (Guillemette, 1997, citant Irigaray, 1990 : 19).

## **L'île de la Merci: les scénarios de la violence et la négation du désir féminin<sup>10</sup>**

*L'île de la Merci*, paru en 1997, est le deuxième roman de la poète, nouvelliste et romancière Élise Turcotte. L'histoire, centrée sur le personnage d'Hélène, prend place au cours de l'été de ses quinze ans, dans un environnement où les femmes sont, selon toute apparence, « promis[es] à une mort violente » (IM: 102). Aussi, alors que le désir d'Hélène pour les garçons commence furtivement à prendre forme, tout concourt à le circonscrire au sein de scripts sexuels représentant l'aboutissement extrême de la domination patriarcale, que John H. Gagnon nomme les « scripts de l'agression sexuelle et de la violence » (Gagnon, [1991] 2008). La récente découverte, dans *l'île de la Merci*, de corps de jeunes filles de son âge, violées et tuées, soumet l'imaginaire de l'adolescente à des scénarios où le désir féminin est invariablement nié au profit de la toute-puissance masculine. Cette subordination de la psyché féminine aux discours hégémoniques ambiants minera son initiation sexuelle, au cours de cet été particulier.

### *Le corps piégé*

Dans le roman de Turcotte, le corps féminin se trouve profondément ancré dans la honte (Côté, 2006: 52). Plutôt que d'assumer leur corps et ses désirs, les personnages féminins optent pour le retranchement dans le monde abstrait et indéfini de la conscience, et apparaissent toujours plus ou moins absents au monde. De façon générale, le corps détient une fonction précise: témoigner de sa présence au monde social. Or le corps des femmes, en tant que dépositaire d'images fabriquées par un discours hégémonique, est d'emblée défini par un entendement social qui l'exclut<sup>11</sup>. Pour les personnages féminins de *L'île de la Merci*, le fait de nier toute correspondance au corps, sorte d'intermédiaire piégé entre le dedans et le dehors, apparaît moins chargé de conséquences. Comme nous le verrons, les scripts véhiculés dans ce dehors imposent la souveraineté du désir masculin, qui fait des femmes des proies potentielles. Pour elles, obéir au corps, actualiser ses fantasmes et investir les espaces publics impliquent de s'exposer en toute conscience au danger.

### *Les scénarios dominants: violence et domination du féminin*

Dans son entreprise de décortication des schémas culturels préexistant à la sexualité humaine, Gagnon souligne l'apport d'une certaine pensée féministe selon laquelle « toutes les conduites sexuelles de tous les individus dans la société, femmes comme hommes, seraient façonnées par le pouvoir qu'ont les hommes sur les femmes ». Dans cette optique, « [...] le viol ne serait que l'expression ultime de ce pouvoir patriarcal et les violeurs représenteraient l'aboutissement ultime de l'éventail des conduites des hommes envers les femmes » (Gagnon, [1991] 2008: 121). Les scripts à l'œuvre dans *L'île de la Merci*, répondent à ces manifestations socialement perceptibles de la dynamique soumission/appropriation du corps féminin. Mais jetons d'abord un coup d'œil au scénario reconduit à l'intérieur même de la maison familiale qui, d'emblée, contribue à soutenir la négation du féminin.

Le premier modèle de relation offert à Hélène est celui formé par ses parents. Étant donné qu'ils refusent désormais de se toucher et même de se côtoyer<sup>12</sup>, il apparaît impossible pour Hélène de reconstruire mentalement l'image de leur premier baiser: « [...] elle s'exerce encore une fois, en vain, à imaginer comment la

10. Cette section de l'analyse de *L'île de la Merci* de Turcotte est partiellement tirée de mon mémoire de maîtrise en études françaises, « L'expression du désir féminin adolescent: étude des (re)configurations des normes sexuelles genrées dans quatre romans québécois contemporains ». (Université de Sherbrooke, 2012).

11. Selon Anne-Marie Dardigna, le corps des femmes est le « lieu privilégié de l'attentat », le siège d'une lutte prenant la forme d'un processus d'« expropriation/appropriation » faisant du sujet féminin un objet, invariablement parasité par un regard étranger (1980: 255).

12. Viviane prend d'ailleurs la décision, dans le chapitre intitulé « L'épreuve », d'aménager un espace pour elle seule au grenier. L'investissement de ce nouveau lieu, comme métaphore de sa liberté (IM: 171), est cependant rapidement avorté: c'est là même qu'elle trouvera sa fille Lisa pendue à la fin du récit.

langue de son père a pu un jour entrer dans la bouche de sa mère, comment ses bras ont pu se nouer autour d'elle, et le reste, oui le reste [...]?» (IM : 66) Si Hélène réussit enfin à imaginer ses parents réunis par l'échange d'un baiser, c'est que Viviane «leur a raconté [un jour] cet épisode de long en large, à elle et à Lisa» (IM : 68). Selon Deborah L. Tolman (1994), un discours ouvert sur le désir et le sexuel transmis par des femmes aux jeunes filles les ferait, d'un côté, prendre conscience des rouages de l'idéologie patriarcale et de sa mainmise sur leur corps et leur psyché, et de l'autre, leur permettrait d'explorer les sentiments sexuels «*in ways that bring joy and agency*» (339)<sup>13</sup>. Or, dans le cas de la seule anecdote liée au sexuel narrée par la mère, la rencontre des corps n'est exprimée que sous son aspect biologique. La dimension érotique du récit de Viviane est évacuée, si bien que les interrogations de la jeune fille par rapport au désir demeurent sans réponse. Une fois encore, l'expérience charnelle du corps féminin est reléguée dans la sphère de l'indicible. Le corps féminin doit rester pur, sans désir; un objet à prendre. Aussi, le sujet désirant est-il ici strictement masculin : «En 1994, cinq ans avant la naissance d'Hélène, la langue de son père était peut-être entrée justement de façon tout à fait liquide dans la bouche de sa mère, Viviane, la fille *qu'il désirait* depuis quelque temps [...]» (IM : 66, je souligne).

L'île où prend place le récit est empreinte d'un climat d'insécurité et de violence<sup>14</sup>. Elle est devenue, depuis peu, le théâtre de la mort brutale de jeunes filles du même âge qu'Hélène. Ainsi, elle semble désormais représenter, pour plusieurs, un lieu hostile où prennent forme des scénarios des plus violents :

Maintenant qu'on y a découvert le corps d'une jeune fille [Marie-Pierre Sauvé], elle [l'île] n'est plus, pour l'instant, aux yeux d'un certain nombre de personnes du quartier, qu'un théâtre ouvert aux rêves et à la cruauté. (IM : 67)

L'île, de même que le corps féminin, se révèlent, en apparence, exempts de toute souillure. Ce masque cache pourtant une faille, pour l'une comme pour l'autre. L'île camoufle un «poids mort» (IM : 67) : les cadavres de jeunes innocentes. Le corps féminin, quant à lui, abrite la honte et la peur du désir (tout autant celui des hommes que le sien). Et ce qui gronde, dans les deux cas, sous le couvert de l'impassibilité, c'est le résultat de la violence à la fois physique et symbolique subie par les femmes. L'île, comme le corps, est habitée d'une matière étrangère et nocive, «[n]aturellement hanté[e] par l'idée que quelque chose de sale pourrait s'y produire» (IM : 67).

Viviane, la mère, apparaît comme la première victime de l'emprise des scénarios violents sur le développement des relations hommes/femmes. En témoigne la pensée patriarcale dominante qui traverse son discours, adressé à ses filles. Le discours hégémonique se déploie ainsi dans le lieu privé de la maison familiale tant sous forme de mises en garde («*Tu vois, dehors, nous ne sommes à l'abri de rien, Hélène*» [IM : 51, souligné dans le texte]), d'interdictions («Sa mère ne lui a-t-elle pas souvent répété, bien avant cet événement, de ne jamais aller dans l'île, le soir, et surtout jamais seule?» [IM : 69-70]), de prescriptions («*Tu es une fille, regarde derrière toi*» [IM : 89, souligné dans le texte]), que d'idées préconçues sur la sexualité des jeunes filles («Car ses petites filles ne feraient pas comme les autres, n'est-ce pas [en parlant de la précocité des premières expériences sexuelles]? Pas aussi tôt!» [IM : 162]). Les adolescentes, Hélène et Lisa, qui ne franchissent que rarement les limites de la maison, ne peuvent qu'introjeter le discours de la mère, lequel sous-tend une association irréductible entre la victimisation des femmes et leur présence dans les espaces publics.

13. Elle cite à ce sujet Sharon Thompson : «*Thompson (1990) found that daughters of women who had talked with them about pleasure and desire told narratives about first intercourse that were informed by pleasure and agency*» (Tolman, 1994 : 339).

14. D'emblée, la situation de la maison familiale à proximité de la prison de Bordeaux renvoie symboliquement à un climat de violence.

### *Différenciation et affirmation d'une subjectivité*

Si le sort réservé aux femmes par les scripts dominants est constamment remis au jour par le discours prescriptif de la mère, Hélène cherche toutefois à rompre avec la présence en elle d'un féminin meurtri, toujours coupable, mais pourtant victime. Viviane a inscrit la peur dans son corps :

N'importe quoi peut arriver à l'improviste. N'importe qui peut, un jour ou l'autre, s'approcher de trop près, se pencher, sentir le désir. Même s'il n'existe pas. Même s'il n'a jamais existé. Et n'importe qui peut reniffler la peur. (IM : 56)

La représentation avec laquelle la jeune fille tente de rompre en adoptant des pratiques masculines<sup>15</sup> est celle d'un féminin condamné d'avance. Elle cherche ainsi à opérer une dissociation, de même qu'à s'affirmer en tant que sujet distinct. À Viviane, elle crie : « Tu n'es pas moi ! » (IM : 77) Cette différenciation est impérative pour l'adolescente, qui souhaite investir ses désirs autrement.

### *Le désir féminin : les avenues condamnées*

Hélène, à quinze ans, s'éveille tranquillement à la sexualité et d'autres scripts, tout aussi prégnants que ceux que sa mère lui a transmis, l'incitent à passer à l'acte. Les autres filles de son âge ont déjà franchi l'étape de la « première fois », et lui ont confié qu'elles avaient « trouvé ça bien » (IM : 134). La jeune fille mesure alors son retard, « certaine d'être la seule au monde, à son âge, à n'avoir jamais donné de baiser » (IM : 68).

Dans les scripts qu'elle a incorporés depuis l'enfance, le désir féminin en tant que principe actif est inexistant. L'adolescente ne peut donc que répondre à un incitatif extérieur : « Il faudra bien accepter et tendre son corps vers cela [la rencontre sexuelle]. [...] Il faudra bien dire oui » (IM : 68). Pour qu'Hélène puisse envisager la rencontre sexuelle comme le fruit de désirs mutuels, elle devrait d'abord reconnaître son propre désir. L'humiliation qui en découlerait prendrait la forme d'une blessure auto-infligée, puisque « c'est dans le corps que commence la honte » (IM : 29). Dès lors, si elle souhaite répondre à ses désirs, il convient de projeter la source de cette honte au plus loin d'elle-même ; dans le corps d'un agresseur qu'elle n'aurait pas vu venir par exemple. Ainsi raisonne-t-elle : « Il faudra bien dire oui. Même s'il serait plus simple d'y être forcée. Obligée. Ici, dans l'île, par exemple. Il vaudrait mieux plonger d'un coup sec dans l'humiliation, garder les yeux ouverts et voilà, que ce soit fait une fois pour toutes et qu'on n'en parle plus » (IM : 68).

La culpabilité du désir fait surface lorsqu'elle entre au club de boxe où s'entraînent deux garçons d'une vingtaine d'années. Hélène se trouve rapidement rappelée au corps qu'elle a nié, tandis que ceux des garçons occupent toute sa pensée :

[S]es yeux sont irrémédiablement fermés, ses membres paralysés ; elle n'arrive à penser à rien d'autre qu'aux shorts moites collés sur la peau des garçons, à leurs muscles, à leurs cuisses, à leurs bras, et aux cordes usées, aux fils qui pendent et qui dansent au rythme de leurs pieds. (IM : 86)

Cette attirance éprouvée à l'égard de garçons inconnus est si spontanée et puissante qu'elle obnubile l'adolescente : « Elle est si absorbée par leurs mouvements qu'elle oublie ce qui l'a poussée là, pourquoi elle est coupable et devrait se jeter aux pieds du premier venu en demandant pardon » (IM : 84). Son désir est avant tout perceptible par le regard qu'elle pose sur eux. Hélène fait montre d'agentivité, d'abord, en pénétrant dans un lieu réservé aux hommes, se disant même que « ce n'est pas parce qu'on ne lui a pas fait signe d'entrer qu'elle n'entrera pas cette fois » (IM : 84), mais elle le fait plus encore en s'appropriant l'exclusivité du premier regard, traditionnellement réservé aux hommes (Dardigna, 1980) : elle est « assise devant deux garçons qui boxent sous son regard » (IM : 86). La jeune fille s'accorde de plus le loisir de détailler leur corps : « Ses yeux se posent alors sur les corps, puis remontent lentement vers les visages » (IM : 86). L'adolescente montre

15. Au cours de l'été, elle quitte entre autres la maison pour commencer à travailler dans un garage, lieu typiquement masculin.

ainsi « *comment* [elle est] *affamée* [elle] *aussi* (IM : 86, souligné dans le texte). C'est par le biais du regard également qu'Hélène « choisit » (IM : 87) un des garçons, Martin, pour vivre sa première relation.

Le désir n'échappant toutefois jamais longtemps aux scripts qui le précèdent et l'ordonnent, la jeune fille réinvestit aussitôt la place désignée aux coupables : « Honte, sang, tumulte » (IM : 86). Et puis : « Qu'arriverait-il si l'un deux l'attachait à une corde ? Elle n'aurait que ce qu'elle mérite » (IM : 87). L'expression de son désir se voit de plus compromise par le rappel d'anciennes prescriptions de ses parents, insérées dans la trame narrative : « Attention, tu es une fille », « C'est normal que le regard des hommes te gêne » (IM : 87).

#### « *La chambre de Thomas* » ou *l'impasse*

Lorsqu'elle se rend à l'école de Marie-Pierre Sauvé pour assister à la cérémonie organisée en sa mémoire, Hélène fait la rencontre de Thomas, « entré [...] abruptement dans [sa] vie [...] pour prendre la place de Martin » (IM : 115). Celui-ci l'ayant « clairement repoussée » (IM : 102), c'est au tour de Thomas d'éveiller le désir de l'adolescente : « Elle n'avait pas remarqué à quel point il était beau. Si grand. Les yeux si noirs. Elle n'avait pas pensé à lui ainsi : il est beau » (IM : 121). Elle récuse toutefois immédiatement ce sentiment : « Elle ne pourra jamais accepter qu'il soit beau, qu'il soit là, et qu'il la touche. Elle ne pourra pas accepter non plus qu'il ne le fasse pas. Elle ne pourra pas accepter d'en avoir envie. Un désir net, franc, normal » (IM : 121).

À leur premier rendez-vous, Hélène suggère inopinément qu'ils passent la soirée chez Thomas, mais, tout de suite, la perspective de se retrouver seule avec ce garçon dans « une maison vide » (IM : 122) l'effraie : « [...] son corps à elle deviendra de plus en plus envahissant. Il va devenir géant ! » (IM : 122) Cette vision d'angoisse atteste de la méconnaissance d'Hélène de son propre corps et de ses désirs. Tenue à l'écart de son corps par l'intrusion des discours ambiants dans sa psyché, la jeune fille en ignore les contours, les besoins, les limites. Elle se voit ainsi devenir immense, « géant[e] », son corps échappant à sa volonté.

Comme nous l'avons déjà mentionné, les jeunes filles sont majoritairement initiées sexuellement par un partenaire plus âgé : « Les jeunes filles perçoivent généralement ce décalage d'âge à l'avantage des garçons comme un élément positif, rassurées par la présence d'hommes plus mûrs alors qu'elles ne sont entourées que de garçons » (Maillochon, 1999 : 281-282). Le désir d'Hélène est influencé par ce schéma dominant. L'adolescente aurait en effet souhaité être initiée sexuellement par Martin, le garçon plus vieux : « Elle a pris cette décision. C'est lui, ça ne peut être que lui. Et elle doit être prête pour la toute première fois » (IM : 88). Qu'Hélène découvre Thomas expérimenté (« Ce n'est pas la première fois. Il sait ce qu'il fait » [IM : 124]), ne change rien à son malaise : « Elle ne voulait pas d'un garçon de son âge » (IM : 140). Le script selon lequel l'initiation sexuelle des jeunes filles se fait plus « naturellement » en présence d'un garçon plus âgé est bien ancré dans son esprit. Ainsi, si elle « se laisse [d'abord] faire » sans réagir sous les caresses de Thomas, elle est soudainement prise d'une peur panique au moment où celui-ci « se penche au-dessus [d'elle] et descend la fermeture éclair de ses jeans » (IM : 124), de sorte qu'elle s'enfuit chez elle. De retour dans sa chambre, elle rêve qu'elle « ouvre la fenêtre et se jette dans le vide » (IM : 126). La métaphore employée se révèle particulièrement significative, alors qu'il appert que la relation avec Thomas, à l'opposé de celle, fantasmée, avec Martin, ne répond pas directement à un schéma préétabli.

Il n'y a pourtant pas de fuite possible : « Il faut que le changement s'opère » (IM : 141). Avant de retourner dans la chambre de Thomas, Hélène souhaite « lui montrer l'île » (IM : 141). Alors qu'elle ne parvient pas à s'imaginer dotée de pouvoir au cours de la relation intime qui se déroulera entre eux, elle se découvre capable d'agir sur ce qui se passera avant<sup>16</sup>. Aussi l'emmène-t-elle à l'endroit où a été découvert le corps de Marie-Pierre Sauvé et l'interroge : « Comment a-t-elle fait pour endurer ça ? [...] Qu'est-ce qui se passe avant ? C'est

16. Cette prise de conscience de son agentivité est d'ailleurs clairement énoncée par la narration : « Une sensation de pouvoir furtif et suspect passe à travers elle » (IM : 141).

comme un bébé en train de mourir sous les coups. Comment il endure ce qui se passe avant de mourir ? » (IM : 150) « Peut-être qu'il perd connaissance », suggère Thomas (IM : 150). L'adolescente ressent un immense soulagement à cette pensée de l'esprit qui se sépare du corps sous la souffrance et incorpore d'un coup cette idée dans son imaginaire. Dans ce scénario hypothétique, la souffrance infligée par le violeur et meurtrier contraint la victime à lui abandonner définitivement son corps. De la même façon, en raison de la honte liée au désir – celle-ci étant inscrite dans le corps féminin –, Hélène se dissociera de son corps lors de « l'épreuve » de la première fois avec Thomas : « Dans la chambre de Thomas, quelques jours plus tard, Hélène flotte au-dessus de son propre corps » (IM : 151). La situation vécue par Marie-Pierre Sauvé relève d'un script de la domination élaboré sous sa forme la plus extrême. Néanmoins, le rapport au corps, s'il est modalisé différemment dans les deux cas, du plus banal au plus violent, demeure le même : le corps féminin se voit entièrement remis aux mains de l'homme. Pour Hélène cependant, il aurait pu en être autrement, puisque Thomas n'a rien de l'agresseur, et il ne reproduit pas non plus les caractéristiques de la masculinité normative. Il lui offre plutôt un rapport égalitaire, qui permettrait de réinvestir de nouvelles significations les structures présidant à l'expression du désir féminin :

Thomas aurait dû se jeter sur elle l'autre soir dans l'île. Elle aurait été forcée de dire oui, soumise à une sorte de détermination aveugle, bienveillante, et ils auraient pu faire comme des centaines d'autres avant eux [...] Mais Thomas ne l'a pas fait. Thomas a attendu qu'elle se décide et qu'elle fasse le premier geste pour se retrouver ici, dans une chambre, entre quatre murs. (IM : 152)

L'univers psychique de l'adolescente est toutefois invariablement imprégné des scripts dominants et l'action de s'éloigner mentalement de son corps afin de le laisser à la volonté de l'autre demeure, pour elle, un mécanisme de défense contre l'emprise de la honte sur le désir féminin.

Pendant l'acte proprement dit, Hélène doit commander à son corps les réactions appropriées. À l'inverse de Thomas, qui semble en parfaite harmonie avec son corps et ses mouvements, la jeune fille répond mécaniquement aux caresses du garçon, avec des gestes non sentis : « Elle doit faire certains gestes. C'est sûrement son tour, comme dans une chorégraphie, un kata, un échange de coups. Elle ne sait pas lesquels » (IM : 153). Sa psyché se montre même « colonisée » (Roussos, 2007) de prescriptions visant à la convaincre qu'elle aime la façon dont se déroule leur rapport : « *Tu aimes la main de Thomas. Sa bouche se promène sur toi. Tu aimes qu'il respire plus vite comme s'il aspirait et expirait son propre désir* » (IM : 153, souligné dans le texte). La jeune fille souhaiterait malgré tout participer plus activement à ce script qui se déroule entre eux et ainsi exposer ouvertement ses désirs, comme la narration le laisse entendre : « Elle voudrait être plus forte que lui et le diriger » (IM : 153). Tout au long de la relation, elle profite de ce que Thomas ne la regarde pas pour s'évader et « percevoir l'île, le vent, le feuillage des arbres » (IM : 154). Elle traverse de cette façon son « épreuve », absente de son corps, « [s]auf que Thomas lui fait mal » (IM : 154). La douleur la confronte ainsi à la réalité de son corps, de même qu'à celle de Thomas, et du coup, tout devient « si lourd » – lourd au point où Hélène s'imaginerait « sous les roues d'un camion » (IM : 154). « Ce n'est pas ça », conclut-elle (IM : 154).

L'identité sexuée plus souple de Thomas permet la mise en place d'un script interpersonnel où les rôles ne sont pas définis d'avance<sup>17</sup>. Le sujet féminin ne peut performer un rôle complètement passif, comme le prescrivent les scripts dominants. La première expérience sexuelle d'Hélène aurait donc pu être positive. Thomas ne s'impose pas à elle, pas plus qu'il ne lui impose une façon de procéder, et la jeune fille est à même de le constater : « Tout doit donc venir de sa volonté à elle. » (IM : 154) Ainsi, elle « enlève [e] elle-même ses vêtements » et « écarte les jambes pour faire de la place à celui qui aime » (IM : 153-154). Le garçon ne s'impose pas, car malgré qu'il soit expérimenté, Thomas n'incarne pas une virilité triomphante (le cas

17. En cela, Thomas est unique dans l'entourage de l'adolescente : « Il ne ressemble à personne. Ni à Martin, ni à son père. À personne » (IM : 162).

échéant, il performerait toujours indifféremment le sexuel, sans égard pour sa partenaire). Ainsi, tout, au sein des scripts interpersonnels, doit être repensé, adapté à son ou sa partenaire, comme l'explique Gagnon :

[...] nous sommes d'abord socialisés aux scénarios culturels comme spectateurs ou élèves, mais [...] l'obligation de mettre ces scénarios en pratique nous contraint à les modifier de façon à satisfaire aux impératifs des situations concrètes qui comprennent, par exemple, les attentes des autres personnes qui se trouvent dans ces situations avec nous et l'ensemble des relations que nous entretenons avec elles. (Gagnon, 1999 : 77)

Or, dans le cas du viol ou de toute autre situation répondant aux « scripts de l'agression sexuelle et de la violence », cette « réorganisation » n'a pas cours ; la volonté d'un seul des deux individus prime et aucun dialogue (« interrelation ») n'est possible. C'est le danger qui est également couru lorsque les jeunes filles longuement exposées à un discours hégémonique masculin sur leur propre sexualité, sont initiées sexuellement par un partenaire de sexe mâle, plus âgé et plus expérimenté. Mais revenons à ce qui a cours dans la chambre de Thomas. Pour Hélène, l'expérience est déstabilisante, voire traumatisante, puisque, contrairement à ce qu'elle a d'abord introjecté, puis projeté, il n'y a pas d'ordre. Cette idée sera confirmée plus tard, alors qu'elle comparera son « épreuve » à la chambre du garçon, lors d'une discussion avec Lisa :

- C'est comme la chambre de Thomas, dit Hélène à Lisa.
- Comment ?
- Étouffant. Plein de pensées désordonnées. (IM : 159)

L'attitude inclusive de Thomas lui intime d'improviser, mais face à cette demande, la jeune fille se révèle impuissante.

## Conclusion

Pour les femmes, mais en particulier pour les jeunes filles – dont la virginité, et, par extension, l'image de pureté, demeure encore une valeur à protéger –, il importe de se soumettre aux prescriptions du monde social, qui nie toujours la puissance de même que la multiplicité des désirs qu'elles portent. Si elles obéissent aux désirs de leur corps, elles se libèrent de la position d'objet passif qui leur est commandé d'occuper, prennent une part active à leur sexualité, mais risquent alors sans contredit l'ostracisme<sup>18</sup>. Dès qu'elles commencent à expérimenter le sexuel, que ces expériences soient encore de l'ordre du fantasme ou qu'elles relèvent d'un rapport sexuel à proprement parler, les adolescentes se voient confrontées à un choix dont les deux options apparaissent irréconciliables : obéir aux pulsions du corps ou obéir aux règles du code culturel. Dans l'un ou l'autre des cas, l'expression du désir et du sexuel est vécue sur un mode restrictif. L'exclusion de la parole féminine des scripts qui définissent culturellement le sexuel expose les jeunes filles à la stigmatisation de leur désir, voire, dans les cas ultimes, à leur propre victimisation. Dans *Aurélien*, *Clara*, *Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, un changement est amorcé. La présence en filigrane de la mère accompagne Clara tout au long du développement de son désir (Boisclair : 2011). Mademoiselle, substitut maternel, la guide également et l'influence positive de ces deux femmes permet l'acquisition par l'adolescente d'une subjectivité désirante. Le discours référentiel féminin n'est cependant pas imperméable aux scripts dominants. C'est le cas dans *L'île de la Merci*, où Viviane, la mère, apparaît comme la première victime de l'emprise patriarcale sur l'élaboration de la pensée.

Dans les deux œuvres, les adolescentes sont soumises à des scripts sexuels masculins d'un « initiateur » plus expérimenté. Toutefois, les scripts interpersonnels proposés par le Lieutenant et Thomas s'avèrent foncièrement différents. Alors que le Lieutenant incite explicitement Clara à la passivité, Thomas souhaite qu'Hélène fasse les premiers pas, lui témoigne son désir. Les deux initiations se déroulent pourtant de façon similaire,

18. Dans une étude réalisée par Deborah L. Tolman (1994), des adolescentes hétérosexuelles rapportaient, d'une part, avoir eu des rapports sexuels sans en avoir éprouvé le désir et d'autre part, s'être obligées à « dire non » lorsqu'elles en ressentaient très fort l'envie, par peur d'être ensuite perçues comme des « putes » (*slut*) (1994 : 33).

dès lors que les jeunes filles répondent passivement au désir masculin. Cette similitude dans le comportement des personnages féminins, bien qu'ils soient placés dans deux contextes différents, montre bien la prégnance des discours hégémoniques qui préexistent au désir féminin. Les scénarios sexuels, véhiculés dans le social, « sont importés dans [l]es scripts intrapsychiques » de l'individu, où ils sont adaptés selon ses fantasmes, puis « scénarisés » dans l'interaction avec un ou une partenaire (Gagnon, 1999). Or l'incorporation des scripts du dominant pose un problème majeur pour tout individu minoritaire: « [...] d'autres trouvent, au contraire, les exigences de la culture aliénantes et perturbantes, mais sont tout aussi incapables de jouer les rôles impartis que de se soustraire à ces exigences et ces rôles » (Gagnon, 1999: 77). C'est le cas des adolescentes représentées dans cette analyse. Aussi est-il possible, au final, de désigner un véritable coupable, soit l'idéologie patriarcale comme structure dominante, qui ordonne l'ensemble des scripts sexuels, et légitime un discours hégémonique sur le désir et le sexuel.

## Références

- BARRY, Kathleen. 1979. *Female Sexual Slavery*, Upper Saddle River: Prentice-Hall.
- BOISCLAIR, Isabelle. 2011. « Présence et voix du spectre maternel dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* », Ville Saint-Laurent: Fides; Sherbrooke: Université de Sherbrooke, coll. Les Cahiers Anne Hébert, n° 11, p. 71-90.
- \_\_\_\_\_. 2000. « Au pays de Catherine », Ville Saint-Laurent: Fides; Sherbrooke: Université de Sherbrooke, coll. Les Cahiers Anne Hébert, n° 2, p. 111-123.
- BOURDIEU, Pierre. 1998. *La domination masculine*, Paris: Seuil.
- BOZON, Michel. 1999. « Les significations sociales des actes sexuels », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 128, p. 3-23.
- \_\_\_\_\_. 1993. « L'entrée dans la sexualité adulte: le premier rapport et ses suites », dans Michel Bozon et Henri Leridon, *Sexualité et sciences sociales*, *Population*, n° 5, p. 1317-1352.
- BUTLER, Judith. 2005. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris: La Découverte.
- CÔTÉ, Nicole. 2006. « L'île de la Merci, ou comment éviter le désastre », *Voix et Images*, vol. 31, n° 3, p. 47-58.
- DARDIGNA, Anne-Marie. 1980. *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris: François Maspero.
- GAGNON, John. [1991] 2008. *Les scripts de la sexualité: essais sur les origines culturelles du désir*, traduit de l'anglais par Marie-Hélène Bourcier avec Alain Giami, Paris: Payot.
- \_\_\_\_\_. 1999. « Les usages explicites et implicites de la perspective des scripts dans les recherches sur la sexualité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 128, juin, p. 73-79.
- GUILLAUMIN, Colette. 2002. « Race et nature: système des marques. Idée de groupe naturel et rapports sociaux », *L'idéologie raciste*, Paris: Gallimard, coll. Folio.
- GUILLEMETTE, Lucie. 2005a. « 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*, vol. 8, n° 2, p. 153-177.
- \_\_\_\_\_. 2005b. « L'adolescente et les marques d'agentivité dans *Le temps sauvage* d'Anne Hébert: une expérience de l'altérité », Ville Saint-Laurent: Fides; Sherbrooke: Université de Sherbrooke, coll. Les Cahiers Anne Hébert, n° 6, p. 69-80.

- \_\_\_\_\_. 1997. «La dialectique nature/culture et le discours féminin de la transgression dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* d'Anne Hébert», *Francophonies d'Amérique*, n° 7, p. 209-221.
- HÉBERT, Anne. 1995. *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, Paris: Seuil, coll. Points.
- LAGRANGE, Hugues. 1997. «Conditions du passage à l'acte», *L'entrée dans la sexualité: le comportement des jeunes dans le contexte du sida*, Paris: La Découverte, p. 157-182.
- MAILLOCHON, Florence. 1999. «Entrée dans la sexualité, sociabilité et identité sexuée», dans Yannick Lemel et Bernard Roudet (coord.), *Filles et Garçons jusqu'à l'adolescence. Socialisations différentielles*, Paris: L'Harmattan, coll. Débats Jeunesses, p. 269-301.
- ROUSSOS, Katherine. 2007. *Décoloniser l'imaginaire. Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*, Paris: L'Harmattan, coll. Bibliothèque du féminisme.
- TOLMAN, Deborah L. 1994. «Doing Desire. Adolescent Girls' Struggles for/with Sexuality», *Gender and Society*, septembre, vol. 8, n° 3, p. 324-342.
- TURCOTTE, Élise. 1997. *L'île de la Merci*, Montréal: Leméac.
- WAEELTI-WALTERS, Jennifer. 1982. *Fairy Tales and the Female Imagination*, Montréal: Eden Press.