

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FEMMES SANS FOYER : SUBVERSION ET RECONDUCTION DE L'IMAGINAIRE
BANLIEUSARD DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE CONTEMPORAINE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ROSEMARIE SAVIGNAC

SEPTEMBRE 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Cette thèse a été réalisée grâce au soutien du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH), au Fonds d'aide à la réussite des étudiants (FARE), à la fondation de l'UQAM et au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Dans un travail de si longue haleine, avoir un *lieu à soi* a fait toute la différence.

Je remercie Chantal Savoie qui, dans le bouleversement, a su me transmettre son énergie et sa confiance pour parcourir les derniers milles. Merci d'avoir soutenu un tel projet dans de telles circonstances.

Je tiens également à remercier les professeures du département d'études littéraires et de l'Institut de recherches et d'études féministes de l'UQAM pour leur accompagnement dans ma formation d'intellectuelle, mes collègues des séances de rédaction virtuelles durant la pandémie pour les échanges et la motivation et mes précieuses amies et collègues en-dehors du monde universitaire pour la solidarité, l'écoute, les suggestions de lecture et les divertissements bienvenus.

Un merci tout spécial aux Brossardoises de ma vie : mes parents, Sylvie et Yves, ma sœur, Frédérique, et mon complice, Alexis. Vous m'êtes indispensables.

Enfin, cette thèse a été bouleversée par la disparition de Lori Saint-Martin, qui a été pour moi une remarquable professeure. Malgré qu'elle n'ait pas pu lire en entier ce projet colossal auquel elle a accordé une grande confiance, je souligne son intelligence, son enthousiasme et sa rigueur qui ont façonné sa réalisation.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
La banlieue en littérature québécoise : état des lieux.....	4
La banlieue marginale et la ménagère méprisable : hypothèses	9
La maison pavillonnaire, au confluent des stéréotypies.....	13
Corpus et structure architecturale de la thèse.....	15
Une phénoménologie spatiale et féministe	20
Plan de la thèse.....	22
CHAPITRE I APPROCHES SOCIOHISTORIQUES DES BANLIEUES.....	27
1.1. Naissance de la banlieue en Amérique du Nord : 1945-1975.....	30
1.2. Naissance de la banlieue au Canada et au Québec : 1945-1975	34
1.2.1. Le bungalow, maison « vernaculaire canadienne »	38
1.3. Après 1975	41
CHAPITRE II LIRE LA BANLIEUE PAR LE PRISME DE LA LITTÉRATURE .	46
2.1. Sémiosphère et frontière	48
2.2. Hétérotopies	51
2.3. Force centripète et force centrifuge.....	55
2.4. Une histoire du récit de banlieue au Québec.....	60
2.4.1. Banlieue première génération : le « Petit Farouest ».....	60
2.4.2. Banlieue deuxième génération : grandir en banlieue durant les Trente Glorieuses	63
2.4.3. Banlieue troisième génération : la <i>suburbia</i>	65
2.4.3.1. Phénoménologie de cinq repères extra-textuels stéréotypés	66
CHAPITRE III LIRE LA BANLIEUE PAR LE PRISME DU GENRE.....	73
3.1. Le chez-soi	77

3.1.1. Approches multidisciplinaires	77
3.1.2. Images universalisantes	83
3.2. Lectures féministes du chez-soi	88
3.2.1. Observations sociohistoriques	89
3.2.2. Représentations littéraires.....	99
3.3. Lectures de la maison de banlieue	109
3.3.1. Le bungalow et la division sexuelle de l'espace.....	110
3.3.2. Stéréotypes de genre en banlieue.....	114
 CHAPITRE IV LA CUISINE : ASILE OU PRISON?.....	128
4.1. La cuisine, « le royaume de la femme ».....	129
4.2. <i>Adieu, Betty Crocker</i> : scène de ménage sur fond de nostalgie	137
4.2.1. La ménagère-geôlière ou le syndrome de la <i>household wife</i>	142
4.2.2. <i>Madame et le management</i> : métaphore filée de l'économie	151
4.2.3. Le paradoxe d'Arlette : la cuisine comme asile.....	160
 CHAPITRE V FENÊTRE SUR COUR : VOIR ET ÊTRE VUE.....	168
5.1. La cour	170
5.1.1. La cour et sa stéréotypie	172
5.2. La fenêtre	179
5.2.1. La femme à la fenêtre	183
5.2.2. La fenêtre panoramique et sa stéréotypie	187
5.3. Fenêtre sur cour : mères, regard, honte et culpabilité dans <i>La sœur de Judith</i> et dans <i>Une mère exceptionnelle</i>	196
5.3.1. La cour, théâtre de la sociabilité de banlieue.....	197
5.3.2. Une mère exceptionnelle et une mère explosive	205
5.3.3. Voir et être vue	219
 CHAPITRE VI LA CLÔTURE DE PIQUETS BLANCS : DANGERS INTÉRIEURS ET EXTÉRIEURS	235
6.1. La clôture de piquets blancs.....	237

6.1.2. L'insécurité banlieusarde et sa stéréotypie	239
6.2. <i>L'île de la Merci</i> : péril en la demeure	247
6.2.1. La maison de l'emprisonnement et la collision des mondes intérieur et extérieur	251
6.2.2. Sauter la clôture : peurs des femmes et sexualité violente	258
6.2.3. La mère patriarcale, figure de l'éternelle coupable	265
CHAPITRE VII LA VOITURE : MOUVEMENT ET ENRACINEMENT	274
7.1. La banlieue s'étale.....	275
7.1.1. La dépendance à l'automobile et l'idéalisation de la maison pavillonnaire : une culture	276
7.1.2. Le consumérisme décomplexé.....	278
7.1.3. Brossard et sa stéréotypie	281
7.2. <i>Sauf</i> s de Fannie Loïse et <i>Animitas</i> de Nicholas Dawson ou comment survivre dans un bungalow à Brossard.....	284
7.2.1. « En donnant son adresse, on révèle aussi son statut social » (<i>S</i> : 17)...	286
7.2.2. « [D]'ouest en est, d'est en ouest, sur le boulevard » (<i>S</i> : 134)	292
7.2.3. « [U]ne logique voyageuse » (<i>A</i> : 163).....	296
7.2.4. « [D]eux pôles contorsionnés expriment leur douleur » (<i>A</i> : 77)	300
7.2.5. « [E]nfour mon corps dans le linceul blanc » (<i>S</i> : 283)	309
CHAPITRE VIII LA CHAMBRE : RÊVERIE ET BARBITURIQUES	324
8.1. La chambre.....	327
8.1.1. La chambre de l'adolescent	330
8.1.2. La chambre de la mère.....	335
8.2. <i>Dée</i> : un dépotoir à soi	339
8.2.1. « Eau boueuse » (<i>D</i> : 9) : l'insupportable réveil.....	349
8.2.2. « On est devenu une rue » (<i>D</i> : 43) : à la lisière des mondes	356
8.2.3. « Plâtre frais » (<i>D</i> : 79) : <i>mad housewife</i> accomplie.....	363
8.2.4. « Berceuse » (<i>D</i> : 121) : qui est coupable?	374
CONCLUSION.....	385

BIBLIOGRAPHIE 409

RÉSUMÉ

Dans l'imaginaire collectif, la banlieue présente un intrigant paradoxe : milieu de vie de la majorité démographique, elle est pourtant négligée (au mieux) ou ridiculisée (au pire) dans les discours critiques littéraires. On croit tellement tout connaître de l'espace suburbain qu'on n'en a plus rien à dire : conformisme, individualisme, surconsommation et morosité. Pourtant, à la frontière de la ville et de la campagne, du rêve et du cauchemar, la banlieue fictionnelle est un système en soi, avec ses codes littéraires et sa stéréotypie. Au cœur de cette stéréotypie, les préjugés au sujet des hommes, des femmes et des rôles qui leur sont dévolus au sein de la famille sur la base de leur genre sont couramment véhiculés. Pendant que les fictions focalisées sur de personnages masculins dénoncent les périls de la masculinité en banlieue depuis l'après-guerre, nous remarquons que les affects délétères des quartiers résidentiels sont le plus souvent reprochés au personnage féminin, la ménagère maniaque, l'épouse déprimée, la *mad housewife*. Ainsi, le stéréotype suburbain et le stéréotype sexuel se rencontrent : quand on réduit la banlieue au ridicule, c'est en fait la femme et l'expérience domestique que l'on évince de la pensée commune.

Notre thèse vise à mettre en échec du même coup le lieu commun de la banlieue et le stéréotype de genre. Pour ce faire, nous investissons un lieu emblématique du suburbain et du féminin : la maison pavillonnaire. Fondée sur une approche phénoménologique spatiale et féministe, notre thèse est construite à l'image d'une maison de banlieue, chacun de ses chapitres étant structuré comme un espace domestique. Dans l'espace physique de la maison (*house*) se déploie habituellement l'espace relationnel et émotionnel de la famille (*home*). Pourtant, les romans de François Gravel, de Valérie Carreau, de Lise Tremblay, d'Élise Turcotte, de Fannie Loïselle, de Nicholas Dawson et de Michael Delisle mettent en scène les failles et les paradoxes de l'expérience *étrangement inquiétante* de la domesticité en banlieue. La banlieue fictionnelle et sa représentante cardinale, la ménagère, apparaissent ainsi comme de véritables allégories politiques : la démence des protagonistes, leur colère et leur déchéance sont les symptômes d'un foyer et d'une société tout entière inhabitables pour les femmes. Les frontières entre le public et le privé deviennent poreuses jusqu'à s'effacer.

Écrire la banlieue établit d'emblée un rapport à la *doxa*, qu'on s'y conforme ou qu'on la critique. Les sept œuvres que nous étudions usent des lieux communs du récit de banlieue pour ensuite les déplacer, les renverser. Le mouvement double de reconduction et de subversion devient le vecteur du récit. Notre thèse analyse les enjeux de ce mouvement : au sein d'univers romanesques rigides et conformistes, le revirement du stéréotype bouscule les idées reçues, met en échec les binarités traditionnelles et en appelle à la conception d'une *meilleure* maison pour les femmes.

Mots-clés : Banlieue; maison; chez-soi; foyer; domesticité; ménagère; stéréotypie littéraire; stéréotypes de genre; frontière; féminisme; public/privé; littérature québécoise contemporaine

INTRODUCTION

Pour les passionnés d'inauthenticité, se promener [à Brossard] dans ces nouveaux quartiers résidentiels aux airs de villages Potemkine doit constituer une expérience extrêmement satisfaisante, mais pour les défenseurs d'une architecture à échelle plus humaine, la visite prend rapidement des airs d'expédition punitive. On reste interloqué devant ces paquebots échoués sur des radeaux de gazon vert. Devant ce naufrage urbanistique à grande échelle, on se demande à qui peut plaire ce genre de projet domiciliaire. À force de regarder, les yeux s'émoussent devant ce déluge de masses incohérentes : des tourelles à créneaux greffées sur des toitures démesurées, qui elles-mêmes se jettent sur des frontons ostentatoires [...]. On y devine parfois des intentions architecturales malhabiles : des réminiscences de villas italiennes, des retailles de ranchs états-uniens, ou encore des idées vagues de châteaux victoriens.

Marie-Hélène Voyer, *L'habitude des ruines : le sacre de l'oubli et de la laideur au Québec* (2021 : 59)

Dans l'imaginaire collectif, la banlieue québécoise présente un intrigant paradoxe : espace d'habitation de la majorité démographique, elle est pourtant négligée (au mieux) ou ridiculisée (au pire) dans plusieurs discours critiques intellectuels tels que celui de Marie-Hélène Voyer. Statistiquement, la majorité de la population est composée de ces « passionnés d'inauthenticité » : selon l'historien Richard Harris, 60 % de la population canadienne vit en banlieue depuis les années 1960 (2004 : 6), un chiffre qui grimpe aujourd'hui à plus de 66 % selon les données de David L.A. Gordon du projet de recherche *Canadian Suburbs* (2022). En nombre absolu, il n'y a jamais eu autant de personnes résidant en banlieue. Michel Nareau rapporte d'ailleurs que la densité de

population au Quartier DIX30, ce « naufrage urbanistique à grande échelle » pour le dire comme Voyer, est aujourd’hui plus élevée que celles des arrondissements Mercier ou Lachine à Montréal (2015a : 153). Malgré ce poids démographique, la banlieue est le plus souvent représentée dans les discours dominants de façon péjorative, comme le suggère Mathieu Arsenault : « La banlieue représente généralement [...] cet espace-temps paradoxal partagé par une majorité démographique, mais pourtant universellement rejeté par notre imaginaire comme lieu où les récits viennent mourir dans le confort banal et lisse du quotidien. » (2009 : 45) L’art légitime, ou l’architecture *cohérente*, ne peut jaillir de ce terrain vague qui marie — mal — la ville et la campagne.

Dans son essai *L’habitude des ruines*, Voyer ne condamne pas seulement la banlieue. Tout serait *laid* au Québec : les édifices à condos, la décoration de type « cabane au Canada » avec motifs à carreaux et fausse tête de chevreuil, les petites villes du Québec — de Rimouski en passant par le village Les Boules en Gaspésie. Tout est maladroit, inculte, médiocre sauf peut-être, dans la plus pure tradition bachelardienne, la maison de son enfance : une maison canadienne en pierres de champ, construite dans le Bas-Saint-Laurent par son propre père avec l’aide d’un maçon à l’expertise ancestrale. Voyer se garde bien de mépriser les individus qui vivent dans les « néomanoirs » (2021 : 57) du DIX30, pointant plutôt du doigt, de façon assez juste, l’intérêt purement économique des institutions ministérielles et des développeurs immobiliers, qui défigurent le territoire au détriment de la préservation du patrimoine. Toutefois, la professeure de littérature au cégep de Rimouski réactualise la posture intellectuelle qui prévaut dans l’étude des banlieues depuis les années 1950, soit la méconnaissance du milieu : « Elitism was essential to these critiques. [...] No self-respecting intellectual, artist, or iconoclast would live in the suburbs » (2006 : 141-142), constate Robert A. Beauregard. Seuls les « passionnés d’inauthenticité » sont assez fous pour habiter la banlieue — et ce n’est pas le cas de Voyer.

Or, depuis le début des années 2000, les études en sciences humaines et sociales sur les banlieues sont nombreuses et diversifiées, contribuant ainsi à diffuser sur le sujet

des connaissances scientifiques bien étayées. Par exemple, Richard Harris, que nous avons déjà cité, offre l'une des premières histoires nationales de la suburbanisation au pays dans son ouvrage *Creeping Conformity : How Canada Became Suburban, (1900-1960)* (2004). Du côté québécois, Jean-Pierre Collin et Claire Poitras (2002) tracent une histoire politique et économique de la Rive-Sud de Montréal du XVII^e siècle jusqu'à l'autonomisation municipale d'aujourd'hui. Elles¹ démentent ainsi l'idée d'un territoire neuf et sans histoire, inhabité avant le phénomène de suburbanisation. Aude-Claire Fourot (2011) étudie quant à elle le cas lavallois pour comprendre le processus d'intégration des personnes immigrantes grâce aux politiques municipales, démentant ainsi le stéréotype d'une banlieue blanche et homogène. Enfin, mentionnons deux importantes études pluridisciplinaires dirigées par Andrée Fortin, Carole Després et Geneviève Vachon, *La banlieue revisitée* (2002) et *La banlieue s'étale* (2011), qui ont permis de revaloriser à plus grande échelle l'étude des banlieues au Québec. Les chercheuses montrent que les villes périphériques d'aujourd'hui sont plurielles, chacune possédant une réalité sociologique, géographique et démographique propre.

Cette diversité est pourtant mal représentée par le stéréotype confortable de la banlieue-dortoir qu'installe Voyer : « À Brossard, derrière le Quartier DIX30, on trouve des rues dont la quiétude monochrome donne à voir des maisons qu'on croirait drainées de toute substance vivante. » (2021 : 57) Aux données historiques, politiques et sociales, elle oppose plutôt une idée préconçue de la banlieue, émise au cours d'une « expédition punitive » (59) à Brossard. Ici, le stéréotype émousse le regard et « éclipse [le] vrai au profit du vraisemblable » (Castillo Durante 1994 : 13) : qui pourrait *vraisemblablement* être heureuse à Brossard?

Les lectrices, qui vivent pour la plupart en périphérie des centres urbains, reconnaissent-elles l'expérience de la banlieue dans la satire qu'on leur sert depuis les

¹ Notre thèse privilégiera le féminin dans le texte non seulement pour lui donner une visibilité extensive, mais également afin de traiter plus justement de ses sujets d'étude, c'est-à-dire les protagonistes ménagères et la fiction domestique.

années 1950? Pour qui la banlieue se résume-t-elle à des « paquebots échoués sur des radeaux de gazon vert » (Voyer 2021 : 59)? Est-ce vraiment la seule chose d'intérêt à dire à propos des villes suburbaines? Et si nous avons été obnubilées par le stéréotype?

En s'intéressant de plus près à la représentation que l'on fait des quartiers banlieusards dans la littérature contemporaine, on constate que ce sont des espaces beaucoup plus complexes qu'on le croit. Leur représentation simpliste dans le discours critique cache en réalité un espace romanesque plus diversifié, moins prévisible, plus politique, voire plus *alarmant* qu'il n'y paraît.

La banlieue en littérature québécoise : état des lieux

Tandis que l'étude des banlieues est riche en sciences sociales, l'imaginaire littéraire banlieusard commence tout juste à être considéré au Québec. La lecture traditionnelle de l'espace littéraire national s'est principalement consacrée à la dualité ville/campagne : avant 1945, « [l]a campagne était représentée par les romans du terroir comme le lieu de réalisation "naturel" d'une identité fondamentale » (Caumartin 2017 : 153) tandis que la ville était un lieu malsain de « dénaturation ». Puis, à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, le système de valeurs se voit renversé : l'exode rural de la population et le passage de la tradition à la modernité littéraire font de la ville le nouveau pôle central de la culture québécoise, éclipsant du même coup les autres décors romanesques.

La banlieue est pourtant apparue dans le paysage littéraire en même temps que sur le territoire (pensons notamment aux œuvres de Jacques Ferron ou de Pierre Vallières dans les années 1960), mais le caractère suburbain de ces écrits n'a pas été pensé comme signifiant avant les années 2000, au moment où le phénomène de suburbanisation de masse ne peut plus passer inaperçu : « C'est la belle opposition entre ville et campagne qui s'effondre avec l'irruption de ce troisième terme sans

équivalent connu : la banlieue. »² (Laforest 2016 : 99) Si les banlieues se taillent une place privilégiée dans la critique universitaire aux États-Unis, relativement peu d'études sont consacrées à la banlieue en littérature québécoise. C'est seulement à partir des années 2000, au moment où le *spatial turn* suscite de plus en plus d'intérêt dans le champ des études littéraires, qu'on commence à regrouper les fictions extramétropolitaines dans la perspective de la géographie romanesque. Les récits dont l'action se déroule en banlieue rendent inopérante la dialectique ville/campagne puisqu'ils ne mettent en scène ni une ni l'autre : ils « se situent dans l'espace médian par excellence qu'est la banlieue » (Halin 2008 : 4), nécessitant la conception de nouveaux codes afin d'en saisir les enjeux.

Au tournant du XXI^e siècle, plusieurs littéraires au Québec ont tenté de relever ce défi conceptuel. Dans *Intérieurs du Nouveau Monde* (1998) et *Lectures des lieux* (2004), Pierre Nepveu avance la notion d'américanité afin de cerner l'espace littéraire périurbain. Dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron, de Louise Desjardins, de Patrice Desbiens, de Jack Kerouac et plus encore, Nepveu conçoit la ville périphérique telle une mosaïque hétérogène, métissée et fragmentée. Petits bourgs laids et sans âme, répliqués partout sur l'immensité du continent, ces villes souffriraient du complexe douloureux de la Nouvelle-France, de la conquête ratée des grands espaces et de

² Une certaine littérature contemporaine, que Francis Langevin nomme le « nouveau régionalisme » (2011), dont certaines manifestations s'attribuent l'étiquette de roman du « néo-terroir » (Archibald 2012; Guay-Poliquin 2015) ou se revendiquent de l'École de la tchéno'ssâ (Melançon 2012), se nourrit encore de cette opposition ville/campagne. Benoît Melançon détaille sur son blogue les traits de l'École de la tchéno'ssâ, « composée de jeunes écrivains contemporains caractérisés par une présence forte de la forêt, la représentation de la masculinité, le refus de l'idéalisation et une langue marquée par l'oralité » (2012 : s.p.). Tous les membres de ce courant ne sont pas des hommes, mais Melançon admet que l'on représente majoritairement dans ces récits des personnages masculins avec, comme motif récurrent, des fusils de chasse ou des outils du bois comme la hache et la tronçonneuse. C'est un constat similaire à celui de Mathieu Arsenault, qui note l'émergence d'un courant littéraire « brut, viril, presque sauvage » (2012 : 39) qu'il appelle *ruralité trash* avec ses accents de « virilité de chasseur, de garagiste, mal adaptée aux mœurs policées de notre époque » (2012 : 41). Tout comme Ceri Morgan dans « Some Imaginary Geographies in Quebec Fiction » remarquait déjà un imaginaire du Nord québécois historiquement virilisé par la figure du bûcheron et du coureur des bois dans les années 1960 (2006 : 257-259), la campagne (re)mise en scène par le nouveau régionalisme semble aujourd'hui encore participer à la formation d'un imaginaire rural mâle.

l'agonie du français sur le territoire. Ces décors romanesques appellent au recyclage d'une identité transaméricaine, à la manière de Jacques Ferron qui surnomme la ville de Jacques-Cartier sur la Rive-Sud de Montréal le « Petit Farouest dans la vallée du Saint-Laurent », mobilisant ainsi l'imaginaire de la *frontier town* et de la conquête de l'Ouest tout en le québécoisant. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'une certaine littérature nationaliste, davantage concentrée sur les luttes linguistiques et la revendication d'une identité spécifiquement québécoise, aurait significativement rejeté le périurbain. La petite ville nord-américaine incarne le lieu d'un passé embarrassant, celui de la défaite, et matérialiserait l'éternelle indécision, entre le français et l'anglais, entre la ville et la campagne. Fantastique, merveilleuse et anachronique, la petite ville n'est jamais tout à fait parvenue à avoir droit de cité dans la géographie romanesque québécoise.

Dans son essai *L'âge de plastique. Lire la ville contemporaine au Québec* (2016), Laforest propose lui aussi une nouvelle grammaire de l'espace urbain, qui témoigne de l'apport considérable de la littérature suburbaine à la fiction québécoise. Pour expliquer la dépréciation du suburbain dans l'histoire littéraire du Québec, Laforest remarque lui aussi qu'on accuse la banlieue d'afficher une identité trop américanisée. Pour les protagonistes de la Révolution tranquille, la culture francophone ne saurait survivre dans des lieux où l'on choisit un modèle de maison dans un catalogue « comme on choisit une robe, une balançoire ou une boîte de tomate » (Morisset 1980 [1949] : 112-113). Qu'on la rapproche de la campagne ou de la ville, la banlieue souffre toujours de la comparaison. D'une part, le terroir fantasmé à la Gaston Miron évoque le « pays francophone rêvé » (Laforest 2016 : 75) des poètes alors que la banlieue se fonde plutôt sur l'américanisation de la langue, de l'architecture et de la consommation, faite au détriment de la préservation de la culture canadienne-française.

D'autre part, Laforest déplore que l'intérêt critique pour la ville périphérique ne puisse, historiquement, rivaliser avec celui qu'a suscité l'imaginaire montréalais.

Montréal est habituellement conçu comme le théâtre de la Révolution tranquille et, par conséquent, comme l'environnement principal de l'émancipation nationale. Les critiques auraient conclu, par la négative, qu'il ne se passe rien en dehors de la ville : la *suburbia*³ échapperait ainsi aux grands bouleversements des luttes politiques, féministes ou écologiques. Pour Laforest, ce désintérêt pour la ville extramétropolitaine aurait pour effet d'enclencher un processus de déshistoricisation, c'est-à-dire d'en figer les représentations dans un immobilisme social et de la concevoir comme atemporelle et amnésique, en marge de la grande Histoire.

Sur le plan narratif, cette déshistoricisation a pour corollaire une « déconflitualisation » du récit, pour paraphraser Michel Biron (2014 : 47) : le récit de banlieue se déploierait sur le mode de la répétition et de la circularité, sans conflit ni point de bascule. Faisant fi des connaissances scientifiques en sociologie, en histoire et en urbanisme, qui rendent compte de quartiers résidentiels pluriels et évolutifs, Laforest déplore qu'on croie tellement tout connaître de l'espace-temps suburbain qu'on offre bien souvent des idées remâchées à propos de son conformisme et de sa banalité. Le chercheur s'engage donc à explorer les processus d'autonomisation de la banlieue fictionnelle, émancipée à la fois du terroir et de la métropole, en examinant la mise en récit de l'ordinaire chez les plus grandes écrivaines du périurbain au Québec (Ferron, Vallières, Mavrikakis, Delisle, etc.).

Marie Parent a elle aussi beaucoup contribué à l'exploration littéraire du territoire suburbain au cours de la dernière décennie, publiant un carnet de recherche en ligne entre 2011 et 2013 et codirigeant quelques dossiers au sujet de la banlieue, dans la revue *Liberté* (2013) ou encore dans les Cahiers *Figura* (2015). Elle a également déposé une thèse intitulée « L'Amérique à demeure : représentations du chez-soi dans

³ Plusieurs termes relatifs à la banlieue et à son imaginaire nord-américain ne seront pas traduits dans la thèse : leur apparition en anglais procède par économie textuelle, c'est-à-dire évoquer, en quelques mots seulement, une réalité spécifique au territoire nord-américain et à sa population essentiellement anglophone et propre au modèle culturel des banlieues.

les fictions nord-américaines depuis 1945 » en 2016. Cette thèse, bien que consacrée aux représentations multiples du chez-soi, s'attarde notamment à la forme banlieusarde canonique de la maison, soit le bungalow.

Dans l'histoire récente, peu de milieux de vie ont été la cible d'autant de critiques acerbes que la banlieue : Parent, qui fait la recension de ces récriminations tant en architecture, en études urbaines, en sociologie qu'en littérature, conclut que la banlieue est le mode d'occupation du territoire le plus représentatif, « l'exemple le plus probant » (2016 : 9), d'une société précarisée, traumatisée par la Seconde Guerre mondiale, terrorisée par la Guerre froide et sclérosée par les luttes raciales et féministes. L'approche diachronique de Parent, par le prisme de différentes littératures nationales (états-unienne, canadienne-anglaise et québécoise), permet des interprétations inédites : plutôt que se restreindre à l'analyse de l'aliénation culturelle des banlieues « pas assez » québécoises, c'est l'« aliénation ontologique » (7) qui retient son attention, c'est-à-dire les sentiments d'angoisse et d'insécurité qui en viennent à déterminer le rapport du sujet au lieu habité. C'est d'ailleurs cet intérêt marqué pour l'individu, au détriment de la question de l'identité collective, qui suscite chez Parent un discours féministe : afin de « réinvestir la figure du chez-soi, [de] la constituer non plus comme un havre de paix pour le sujet, tournant le dos aux conflits qui secouent l'espace public, mais comme lieu politique où se jouent les rapports de force présents dans la société » (11), elle présente la maison comme un lieu au confluent des tensions sociales, comme un seuil où les valeurs axiologiques et les pôles conceptuels se rencontrent constamment de manière dynamique. Reprenant ainsi les revendications sociales des discours féministes et décoloniaux, Parent conclut que le chez-soi, qu'il soit en ville, en banlieue ou à la campagne, n'est ni un milieu de vie perméable aux changements sociaux ni une zone soustraite aux rapports de dominations : espace liminaire, il est à l'image de la société dans laquelle il se fonde.

La banlieue marginale et la ménagère méprisable : hypothèses

À partir de ce bref état des lieux, nous constatons qu'une nouvelle hypothèse s'esquisse afin d'expliquer la dépréciation généralisée du décor banlieusard et d'ainsi mieux saisir les enjeux de sa représentation, tant sur le plan culturel qu'individuel. Bien que la ville périurbaine soit un espace-temps seulement récemment étudié dans les études littéraires québécoises, elle est centrale dans la fiction contemporaine, comme le montre Andrée Fortin dans *Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois* (2015). En parcourant la production récente, on remarque que plusieurs des œuvres sur la banlieue partagent la caractéristique d'être centrées sur une subjectivité masculine. Au cinéma, pensons à *L'âge des ténèbres* (2007) de Denys Arcand, au *Mirage* (2015) de Ricardo Trogi et au *Problème d'infiltration* (2017) de Robert Morin. Du côté de la littérature, évoquons les romans *Chant pour enfants morts* (2011) de Patrick Brisebois, *Terre des cons* (2012) de Patrick Nicol, *Les verrats* (2012) d'Édouard H. Bond, *Le silence du banlieusard* (2014) d'Hugo Léger et *Un lien familial* (2018) de Nadine Bismuth. En outre, le rôle principal est tenu par un personnage masculin dans plusieurs nouvelles suburbaines de Stanley Péan (1999; 2000), la nouvelle de Sylvain Trudel, « Tulipes et coquelicots » (2013), et celle d'André Trottier, « Beautés dévergondées » (2007), où le clin d'œil à *Beauté américaine* (1999) de Sam Mendes, un film de banlieue également focalisé sur un personnage masculin, est bien mis en évidence tant dans le titre que dans le contenu du récit.

Dans ces fictions androcentrées, on retrouve un protagoniste désœuvré soit par un emploi aliénant, soit par une épouse ennuyeuse, et qui fantasme sur une autre femme inaccessible. Ce type d'œuvres dénoncerait « les périls de la masculinité en banlieue » (2004 : 107, nous traduisons) pour reprendre les mots de Robert Beuka dans *SuburbiaNation. Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film*. En effet, la communauté homogène et conservatrice de la *suburbia* aurait comme effet de réduire l'agentivité du personnage masculin et d'éteindre son regard critique. De manière assez convenue et parfois très misogyne, c'est un

personnage féminin qui est le plus souvent tenu responsable du sentiment d'emprisonnement de l'(anti-)héros suburbain : épouse castratrice chez Péan, mère dépressive dans *Les verrats*, ex-conjointe contrôlante dans *Un lien familial*. Bouc émissaire par excellence, le personnage féminin incarne tout ce que l'on déteste des banlieues, au point où les deux entités, la femme et le territoire, finissent par se confondre. Les affects dénigrants qu'on associe à la périphérie urbaine, soit l'ennui, le faire-semblant, le consumérisme, sont ceux qui caractérisent principalement les personnages féminins, les *mad housewives*, les ménagères hystériques avec un « problem that has no name » (1963) pour reprendre la formule célèbre de Betty Friedan.

Ce procédé d'analogie entre la femme et la banlieue est également évoqué dans les discours critiques, notamment chez Laforest :

S'il est vrai que la littérature et la ville ont une histoire commune longue et faste, alors la banlieue en est la fille honnie, celle qui aurait troqué sa vertu pour les facilités d'une bonne vie factice, illégitime, et ultimement délétère. C'est sous cette même forme qu'elle est devenue au Québec un purgatoire de l'imagination (2016 : 107).

La banlieue est une « fille honnie » qui « troque sa vertu » pour une « vie illégitime » : on féminise (et *slutshame*⁴) ici la banlieue pour mieux la dénigrer, pour mieux dénoncer sa bâtardise et son intégrité francophone vendue en échange des « facilités de la vie » à l'américaine. Puis, on classe rapidement au « purgatoire de l'imagination » les œuvres qui s'inscrivent dans cet environnement féminisé et « ultimement délétère ». On les considère comme moins dignes d'intérêt que celles dont l'intrigue se déroule en ville ou, plus largement, ceux ayant lieu dans n'importe

⁴ Le Conseil du statut de la femme du Québec définit l'expression *slutshaming* comme un « néologisme composé des mots anglais *slut* (salope) et *shame* (honte) [qui] désigne le fait de critiquer, stigmatiser, culpabiliser ou encore déconsidérer toute femme dont l'attitude, le comportement ou l'aspect physique sont jugés provocants, trop sexuels ou immoraux. Les attaques peuvent être physiques ou morales et elles entretiennent l'idée que le sexe est dégradant pour les femmes. » (2020a : s.p.)

quel espace plus viril (la terre paternelle, le rural *trash* ou le Nord) — donc plus légitime.

Les fictions du travailleur dévirilisé sont le symptôme de cette dépréciation généralisée : puisque le suburbain est l'icône de l'impuissance, de la frustration et de la stérilité, il faut à tout prix le dénoncer et offrir au protagoniste masculin une possible réinvention loin de la banlieue et de la femme honnies. Dans *L'âge des ténèbres*, le fonctionnaire malheureux échappe à sa morne réalité grâce au fantasme, dans *Chants pour enfants morts*, le personnage s'étourdit dans les bars de Montréal, dans *Le mirage*, le protagoniste plaque femme et enfants et se réfugie à la campagne.

C'est le personnage féminin qui, dans l'imaginaire collectif toujours influencé par les images sexistes, incarne le mieux la morosité de la banlieue : femme hystérique, épouse frigide, mère déprimée, ménagère maniaque, matrone capricieuse. Le mépris des banlieues dans l'imaginaire collectif émanerait donc du stéréotype sexuel féminin, au point où les deux stéréotypes se nourrissent : quand on déshistorise et déconflictualise la *suburbia*, c'est en fait la femme et l'expérience domestique que l'on bannit de l'espace commun. Simultanément à l'aliénation culturelle de Nepveu et de Laforest, à celle ontologique et universelle de Parent, nous postulons qu'il existe en banlieue une aliénation commune et spécifique aux personnages féminins — une aliénation patriarcale.

Face à cette féminisation péjorative de la banlieue, nous souhaitons proposer une lecture qui analyse les racines de cette association suspecte entre le féminin et l'illégitime. Le parti pris pour le féminin (et pour tous les pôles négatifs des binarités traditionnelles qui y sont habituellement associés : le privé, l'intime, l'émotion, l'intérieur, etc.) permet de dépasser la caricature de la banlieue. Les romans de ménagères que nous nous proposons d'étudier ici imposent une prise de position politique et féministe, qui tend à déjouer le *topos* de la *suburbia* figée et inauthentique.

Toutefois, admettons d'emblée que les fictions qui mettent scène les ménagères de banlieue comme protagonistes posent elles aussi, au départ, une trame narrative assez convenue : mères au foyer au bord de la crise de nerfs, elles sont « mad » dans les deux sens du terme, furieuses jusqu'à perdre la raison. Par contre, ce stéréotype littéraire féminin, connu et reconnu, s'avère plus problématique que celui du travailleur dévirilisé : si le banlieusard mâle est désœuvré, son évansion de la banlieue demeure possible alors que le stéréotype de la *mad housewife* conduit régulièrement la protagoniste à l'enfermement entre les quatre murs de sa maison ou, pire encore, à l'asile psychiatrique. La trajectoire de la protagoniste invalide ainsi la déshistoricisation prétendue de l'univers romanesque banlieusard : les personnages de ménagère ne sont pas apolitiques ou apathiques. En réalité, leur apparition littéraire s'inscrit en plein dans les luttes féministes qui avaient cours à la même époque en Amérique du Nord : leur « folie » supposée et sa mise en texte sont le symptôme d'un refus radical des conventions sociales et d'une mise à mort de l'idéalisation de la mère au foyer.

Les œuvres domestiques sont loin d'être *déconflictualisées* : elles s'appuient plutôt sur des procédés narratifs d'itération et de circularité afin de rendre compte de sujets tabous, du cycle infini des obligations ménagères et de la descente psychique tourbillonnante dans la maladie mentale. L'apparition de voix discordantes dans la paix sociale banlieusarde permet de déconstruire avec force le mythe voulant que le travail domestique soit « naturellement féminin » ou qu'il soit dicté par un « instinct maternel ». La représentation du travail domestique (ou le refus d'accomplir ce travail) dévoile l'interdépendance existant entre la sphère de production capitaliste et la sphère de reproduction domestique. Pour le dire comme Silvia Federici, « le capitalisme table sur le travail reproductif non rémunéré pour contenir le coût de la force de travail » (2016 [2012] : 18) et pour ainsi maximiser les profits et enrichir les plus riches. C'est pourquoi la penseuse italienne fait de la ménagère « le sujet social par excellence, car l'exploitation de son travail non rémunéré et les rapports de force injustes construits

sur cette exploitation servent de piliers à l'organisation capitaliste de la production » (18). Élever la chronique ménagère au rang de récit politique et examiner la mise en récit de ces revendications sociales « re-conflictualisent » une banlieue littéraire réputée sans intérêt romanesque et prolongent ainsi le combat du féminisme matérialiste : par l'entremise de la ménagère, parfois névrosée, souvent en colère, il devient possible d'écrire le poids du travail domestique, de réfléchir à son importance pour l'ensemble de la société et enfin d'abolir les distinctions essentialistes genrées au sein d'une société québécoise majoritairement banlieusarde.

La maison pavillonnaire, au confluent des stéréotypes

À partir de cette hypothèse principale, soit que le mépris des banlieues découle du stéréotype sexuel de la *mad housewife* et qu'un parti pris pour le féminin permet de mettre en échec du même coup le lieu commun de la banlieue et le stéréotype sexuel, nous investissons pour notre étude un lieu emblématique de la banlieue et du féminin : la maison pavillonnaire. Ce terme englobe les architectures résidentielles que l'on retrouve dans les banlieues, d'hier à aujourd'hui : du bungalow au néomanoir en passant par le cottage et la maison à étage et demi, la maison pavillonnaire désigne une maison individuelle et unifamiliale, entourée d'un terrain. Cette dernière est le point de rencontre des deux stéréotypes. La famille heureuse de la *suburbia* se réfugie dans la maison, demeure que la mère décore, entretient, époussette. Alors qu'une phénoménologie universaliste dominante idéalise la maison tel un havre de paix maternel ou encore la conçoit comme la tanière du guerrier au repos (nous verrons à cet égard les théories de Gaston Bachelard, de Youri Lotman, d'Éric Volant au chapitre III de la thèse), le foyer familial banlieusard ne se révèle pas forcément être un espace de réconfort, de sécurité ni de repos pour les personnages féminins de notre corpus, bien au contraire. Les romans que nous étudions mettent en scène des maisons terrifiantes dans de banals décors périurbains. Par ce contraste saisissant, le récit devient alors angoissant : maison-prison, maison-miroir, monstrueuse, hantée ou en

putréfaction, il semble difficile, voire impossible, de se sentir chez soi dans ces domiciles.

Soulignons ici aussi les limites de la langue française à cerner avec précision les concepts associés à l'espace domestique : tandis qu'il existe en anglais (et dans plusieurs langues, nous y reviendrons au chapitre III) une distinction entre le bâtiment résidentiel, c'est-à-dire la *house*, et le sentiment d'être chez soi, c'est-à-dire le *home*, le français ne fait aucune distinction entre le physique et le psychique. Cette indifférenciation entre le bâtiment et le sentiment s'avère dès lors suspecte pour l'analyse féministe : où la femme se réfugie-t-elle si la maison est, historiquement et encore aujourd'hui⁵, son ou l'un de ses lieux de travail? Comment goûter au « repos de la guerrière » s'il faut encore astiquer, récurer, lessiver?

C'est bien là l'enjeu des romans domestiques que nous étudions : la maison unifamiliale est inhabitable parce qu'elle est le reflet d'une société tout entière inhabitable pour les personnages féminins. Les femmes discriminées dans la sphère publique — sous-représentation dans les domaines de la politique, de l'économie ou de la recherche, iniquité salariale, féminisation de la pauvreté, harcèlement de rue — ne trouvent pas non plus de refuge dans la sphère privée, où elles peuvent vivre l'isolement, l'oppression, l'exploitation, la violence sexuelle et familiale, en plus de s'imposer trop souvent des contraintes automutilatrices de beauté et une charge mentale démesurée. Notre thèse montre l'écart qui existe entre la maison et le sentiment de chez-soi dans cet univers singulier, la banlieue, icône du féminin revêche, individualiste, plus préoccupé par les magazines de décoration que par la révolution nationaliste. C'est cet écart, cette *frontière* que nous cherchons à cerner et à cartographier.

⁵ L'étude de Patricia Houle, de Martin Turcotte et de Michael Wende révèle qu'encore aujourd'hui, quelle que soit leur situation d'emploi, les femmes consacrent plus de temps que les hommes aux tâches domestiques. Source : Statistique Canada, « Évolution de la participation des parents aux tâches domestiques et aux soins des enfants de 1986 à 2015 » (2017).

Corpus et structure architecturale de la thèse

Pour y parvenir, nous avons sélectionné sept maisons de banlieue, tirées d'autant de romans, publiés au Québec sur une période de vingt ans, entre 1997 et 2017 : *L'île de la Merci* (1997) d'Élise Turcotte, *Dée* (2002) de Michael Delisle, *Adieu, Betty Crocker* (2003) de François Gravel, *La sœur de Judith* (2007) de Lise Tremblay, *Une mère exceptionnelle* (2014) de Valérie Carreau, *Sauf* (2016) de Fannie Loiseau et *Animitas* (2017) de Nicholas Dawson. Autour de ce corpus principal se dresse également un important corpus secondaire, composés de récits, de pièces de théâtre, de romans et des nouvelles, publiés entre 1970 et 2021, mettant en scène les banlieues dans toute leur diversité.

Nous avons formé ce corpus à partir d'une série de questions très simples. Tout d'abord, notre premier critère a été l'espace où se déroule l'action des récits. Nous cherchions des œuvres mettant en scène explicitement ou implicitement des villes autour de grands centres urbains sans pourtant rejeter d'emblée les récits se déroulant dans des quartiers urbanisés qui ne répondaient pas exactement à la typologie géographique et urbanistique des banlieues. Pour opérer ce premier échantillonnage, nous avons épluché divers périodiques culturels québécois (*Lettres québécoises*, *Liberté*, *Jeu*, etc.) et nous avons consulté les corpus d'étude des spécialistes de l'espace en littérature. En plus de Nepveu, de Laforest, de Parent et de Fortin déjà citées, ajoutons à la liste Pierre-Mathieu Le Bel et sa géographie romanesque de Montréal (2012) et les dossiers scientifiques dédiés aux villes et aux banlieues dans la littérature dans *Études canadiennes* (2006), dans *Études littéraires* (2014) et dans les *Cahiers Figura* (2015). Nous avons également été guidée par le discours critique entourant certaines œuvres retenues. Par exemple, en intégrant *La sœur de Judith* dans notre corpus principal, nous nous situons dans la lignée de Daniel Laforest qui, dans ses analyses (2008; 2016), assume pleinement que le roman de Tremblay, se déroulant à Chicoutimi, relève de l'imaginaire des banlieues, même si ce quartier ne se trouve pas

dans une couronne périphérique telle que définie par Fortin, Després et Vachon (2002 et 2011).

De cette première sélection *spatiale*, nous avons identifié plus d'une soixantaine d'œuvres issues d'une grande variété de styles, de représentations et de genres littéraires. Pour organiser ce vaste ensemble, nous avons ensuite misé sur une sélection *temporelle* en fonction du moment de publication. Les banlieues étant des phénomènes relativement nouveaux sur le territoire nord-américain, les textes qui en faisaient mention dans la littérature québécoise ne pouvaient qu'être assez récents. Comme notre objet d'étude s'attache aux stéréotypes et à la manière de les renouveler, le choix d'œuvres contemporaines s'est imposé. Ce sont elles qui, après avoir assimilé les préjugés ambiants d'un imaginaire collectif, peuvent ensuite dépasser les stéréotypes et apporter des points de vue diversifiés sur cet univers. Certaines œuvres plus anciennes du corpus secondaire, par exemple les contes et romans de Jacques Ferron, ont été quant à elles mobilisées comme point de départ d'une tradition littéraire suburbaine et comme figure de référence pour l'analyse des pratiques actuelles.

En outre, plusieurs des textes à l'étude, même s'ils ont été publiés après 2000, mettent en scène une banlieue d'une autre époque, des années 1950 jusqu'à aujourd'hui en les traitant de façon progressive et équilibrée. Michael Delisle et François Gravel écrivent la banlieue des années 1950 alors que Lise Tremblay situe l'action de son roman dans les années 1960. Les récits d'Élise Turcotte et de Nicholas Dawson se déroulent deux décennies plus tard, dans les années 1990, tandis que Valérie Carreau et Fannie Loiselle dépeignent la banlieue du XXI^e siècle. Les romans choisis représentent ainsi les trois vagues de suburbanisation du territoire, la fondation, la stabilisation puis l'étalement. Ils offrent ainsi un regard étendu sur les banlieues et leur évolution à travers la province tout se concentrant sur une période de publication circonscrite.

Nous avons par la suite resserré le corpus selon des critères *narratif et identitaire* afin de mieux l'arrimer aux objectifs de la thèse, c'est-à-dire remettre en question la lecture traditionnelle de la banlieue, qui fait trop souvent la part belle aux préjugés sexistes. Nous avons donc retenu dans le corpus principal des romans dans lesquels la narration est focalisée sur des personnages féminins. Nous avons retenu des personnages de femmes, de mères, de filles, d'épouses, de ménagères aux trajectoires variées (origine, classe sociale, emploi, âge, etc.). Aussitôt, cette préférence pour le personnage a écarté les poésies, chansons, récits et autres genres non narratifs pour donner une place extensive au roman, à la nouvelle, au théâtre et au cinéma. Certains genres non narratifs figurent néanmoins dans le corpus secondaire en tant qu'évocation réflexive, comme la poésie de Carole David, poète emblématique du bungalow.

Pour élire nos protagonistes, nous avons également été sensible aux questions de représentativité. En effet, notre corpus principal et secondaire présente des personnages et des autrices issues de l'immigration et des communautés culturelles minoritaires (Nicholas Dawson, Michael Delisle, Abla Farhoud, Stanley Péan, Catherine Mavrikakis, etc.), montrant ainsi comment les notions de langue, de race et de culture influencent le rapport à la domesticité et aux banlieues. La diversité de nos protagonistes nous permet également d'approfondir une compréhension intergénérationnelle du phénomène de la suburbanisation : la narratrice de Lise Tremblay est une enfant et la protagoniste d'Élise Turcotte est adolescente. Fannie Loiselle observe la banlieue à travers les yeux d'une femme adulte sans enfant alors que Valérie Carreau et Nicholas Dawson mettent en scène des mères de famille avec plusieurs enfants, très jeunes ou adolescents. Michael Delisle propose quant à lui une progression : sa protagoniste est enfant au début du récit, puis grandit et devient mère à l'adolescence. Enfin, le roman de François Gravel montre l'évolution de la ménagère banlieusarde à travers la vieillesse puis la mort. Notre corpus rend ainsi compte de multiples expériences de la banlieue selon les différentes périodes de la vie humaine.

Soulignons également que, bien que nous ayons privilégié le personnage féminin, nous soumettons un corpus principal paritaire, composé de quatre œuvres de femmes et trois d’hommes. Choix de représentativité et décision stratégique, ce corpus mixte nous permet d’explorer les thèmes et les espaces domestiques selon différentes subjectivités afin de constater en quoi le genre et le sexe des personnages et de leur créatrice peuvent faire varier la représentation des maisons et de la vie domestique. Les sept romans offrent sur la question des positions plurielles, allant d’une plus grande ouverture à l’Autre jusqu’à la reconduction de certains discours éculés.

Ces critères *spatial, temporel, narratif et identitaire* ont servi à établir notre corpus, constitué principalement des sept romans cités, accompagnés d’une quarantaine d’œuvres secondaires. À partir de cet ensemble, nous avons entrepris une analyse préliminaire. Nous avons identifié, dans les diégèses étudiées, les figures les plus prégnantes, les symboles les plus forts afin d’en dégager une constellation au sein de laquelle s’imposaient cinq images : la **cuisine**, la **fenêtre sur cour**, la **clôture de piquets blancs**, la **voiture** et la **chambre à coucher**. Ces motifs, caractérisés par leur fréquence élevée d’apparition, la constance et la stabilité de leur représentation de même que leur importance narrative dans la construction de l’espace romanesque (nous y reviendrons plus longuement au chapitre II), sont immédiatement reconnaissables et associés à l’imaginaire périurbain. En arpentant la maison pavillonnaire imaginaire, de son jardin de pissenlits aux confins de ses armoires, nous avons choisi d’édifier notre thèse à son image, structurant chacun de ses chapitres comme un espace banlieusard.

Ce plan architectural de la banlieue fictionnelle s’inscrit pleinement dans les usages du champ d’études des maisons. Les spécialistes que nous convoquons au fil de notre parcours — Amos Rapoport, Perla Serfaty-Garzon, Éric Volant, Lucie K. Morisset et Luc Noppen, Gaston Bachelard — s’attachent toutes à étudier séparément les composantes du lieu domestique pour ensuite en peindre un portrait unificateur, l’ériger en tant qu’entité complète. Nous reprenons donc cette structuration astucieuse

pour construire une maison fictionnelle et en saisir poétiquement les espaces et les zones de vie. Le plan révèle également l'importance de l'espace domestique dans l'imaginaire étudié. Chaque roman de notre corpus principal bâtit une maison fictive, avec ses dimensions, ses couleurs et ses textures. Une fois réunies, les descriptions minutieuses des piscines, des pelouses, de l'odeur des draps, des arômes de la cuisine créent un réseau symbolique et offrent des points de comparaison jusqu'ici passés inaperçus. Plutôt que d'aborder les œuvres de manière chronologique ou générationnelle, nous les lisons ainsi sous le signe de la métaphore spatiale. Ce choix nous plonge au cœur de la littérarité des œuvres étudiées, permettant d'examiner le détail des images domestiques et la construction symboliques des espaces. La structuration architecturale de la thèse nous permet de mettre en rapport le corpus principal avec de nombreuses analyses d'œuvres secondaires, créant ainsi une sorte de chambre d'échos et révélant l'économie textuelle de la stéréotypie, qui agit, grâce à la force du nombre, comme facteur de cohésion. Grâce à la métaphore surplombante de la maison pavillonnaire, les chapitres rapprochent des banlieues différentes, géographiquement, temporellement, stylistiquement, afin d'explorer de front le familier et l'inconnu, la reconduction du stéréotype et sa subversion.

À première vue, nos figures supposent un espace fixe dans la maison, une pièce comme la cuisine et la chambre ou un endroit explicite comme la cour et sa limite clôturée. Pourtant, chacune suggère également une dialectique abstraite et mouvante, soutenue par des couples conceptuels permutables. La **cuisine** matérialise les tensions entre le privé et le public, le domestique et le social, à l'époque du retour massif des femmes au foyer après la guerre. Le duo **fenêtre sur cour**, rendu célèbre par le film du même nom, instaure une réflexion sur le voisinage et sur la poétique du regard : en banlieue, on voit tout comme on est vue. La **clôture blanche**, palissade plus décorative qu'efficace, délimite ce qui est intérieur et extérieur, différencie ce qui est Soi de ce qui est Autre, tandis que la **voiture**, intrinsèquement une figure de mouvement, symbolise tout à la fois l'errance et l'enracinement du mode de vie suburbain.

Finalement, la **chambre à coucher** est le lieu de l'intimité suprême dans la maison, d'où naissent le désir, la création et le rêve, mais une compulsion au sommeil évoque aussi le renoncement et l'anéantissement chez certaines de nos protagonistes. Ensemble, ces cinq figures orientent les chapitres autour des cinq grands thèmes d'analyse : le retranchement des femmes dans l'espace privé, le voisinage, la sécurité intrinsèque au chez-soi, le mode de vie suburbain et son cycle de consommation onéreux de même que la violence réelle et symbolique faite aux femmes. Dans la multiplicité des points de vue, elles construisent une maison pavillonnaire protéiforme et malléable.

Une phénoménologie spatiale et féministe

Pour saisir ces espaces métaphoriques, nous mobilisons une phénoménologie littéraire s'appuyant sur les théories de la spatialité : la banlieue fictionnelle, beaucoup plus qu'un décor, s'expérimente sur la *frontière*. À la frontière de la ville et de la campagne, de l'anglais et du français, du rêve et du cauchemar, la banlieue est un système en soi, qui possède une langue et un mode de vie « créolisés » pour le dire comme Youri Lotman. À cet égard, les théories de Lotman (les sémiosphères) et de Rachel Bouvet (la frontière) nous serviront à concevoir ce lieu romanesque non pas comme un territoire morose et inintéressant, mais plutôt comme une zone frontalière, qui unit autant qu'elle sépare des éléments opposés jusqu'à créer une nouvelle grammaire, une nouvelle manière de vivre et d'habiter.

Cette rencontre à la frontière de plusieurs lieux, de plusieurs valeurs nous permet ensuite d'introduire la notion d'hétérotopie foucauldienne : *espace autre* emblématique du Nouveau Monde, c'est la banlieue pavillonnaire qui matérialise avec le plus de force le rêve américain tout en mettant en scène ses dérives les plus cauchemardesques, comme l'injonction à la conformité, la mise à distance de l'Autre et la déshumanisation de l'individu. Les textes de notre corpus critiquent avec virulence cette nouvelle manière de vivre, mais au lieu de ressasser les clichés passésistes sur la *suburbia*, leur

narration, parfois mordante, d'autres fois minimaliste ou encore fleurie, transforme la maison pavillonnaire en un lieu dynamique et subversif.

Nous posons également les études féministes comme pierre angulaire de notre approche phénoménologique afin de cerner la portée politique du décor domestique. Le chez-soi, depuis les premières civilisations jusqu'à notre ère de télétravail, de réseaux sociaux et de *lifestyle centers*, est au confluent des expériences humaines; il oriente les relations sociales tout en reconduisant dans l'intimité les valeurs de la société. En raison de la centralité qu'elle occupe dans l'existence, la maison est un thème littéraire dominant, mais sur le plan symbolique, on omet souvent l'aspect évolutif et le caractère social du chez-soi pour ne l'associer qu'à un refuge à l'abri du monde, un creux réconfortant et fécond.

Une lecture féministe et intersectionnelle nous apparaît dès lors nécessaire afin de nuancer le symbolisme universaliste, qui reconduit entre les quatre murs de la maison les binarités traditionnelles extérieur/intérieur, public/privé, masculin/féminin. Au-delà de la nostalgie de la maison de l'enfance, celle ancestrale construite en pierres des champs, le sentiment de chez-soi est animé par l'individualisme, la discrimination sur la base du genre et la recherche de rentabilité. Ces considérations socioéconomiques font du foyer une valeur marchande et un espace d'oppression pour des groupes marginalisés, réalité sociale qui se conjugue difficilement avec l'imaginaire des chaumières d'antan et de la bonne mère de famille comblée devant ses fourneaux.

Ces dichotomies, qui mènent historiquement et encore aujourd'hui à l'exclusion des femmes de l'espace commun (Davidson 1998), sont mises en échec par notre analyse : les textes à l'étude brouillent les frontières entre le privé et le public et montrent combien les zones de vie s'interpénètrent et s'influencent nécessairement. Les sept maisons que nous avons choisies mettent en lumière la complexité de la

domesticité⁶; nos héroïnes sont tiraillées entre le plaisir d'être au bercail auprès des leurs et l'oppression patriarcale qu'elles subissent à la maison. Tout comme la banlieue est à l'entrecroisement de la ville et de la campagne, de l'anglais et du français, la domesticité est un sentiment de la frontière. La vie à la maison est entièrement organisée par les échanges et les influences entre les espaces symboliques et réels. En ce sens, la maison n'est pas un lieu étanche : tout comme la poussière du monde extérieur s'y infiltre, les inégalités sociales et les bouleversements politiques s'immiscent assurément. Sur le seuil de son bungalow, à l'entrecroisement des sphères, au confluent des stéréotypes, la ménagère balaie, nettoie, ordonne et organise, constamment en interaction avec le monde social qui l'entoure. Le chez-soi est le théâtre d'une renégociation constante entre la recherche de l'Autre et le repli sur Soi, et les romans du corpus nous montreront que cet espace oppressif pour les personnages féminins agit, dans une réappropriation subversive, tel un outil de changement social.

Plan de la thèse

Notre thèse est composée de huit chapitres : les trois premiers sont consacrés aux cadres et aux approches et les cinq suivants, à l'analyse. Le premier chapitre est tendu par une question simple mais fondamentale pour notre recherche : *qu'est-ce que la banlieue?* Interrogation *a priori* simpliste, elle révèle pourtant la difficulté à cerner ce milieu de vie et ses enjeux, alors que son expérience paraît si familière. Avant de plonger dans sa représentation littéraire, il nous a semblé essentiel de faire une mise à niveau des connaissances géographiques, sociales et historiques sur le phénomène de suburbanisation en Amérique du Nord. Approchant les banlieues de manière

⁶ Le substantif « domesticité » en français désigne l'ensemble du personnel domestique d'une demeure (*Le Petit Robert*) alors qu'en anglais, *domesticity* désigne tout ce qui concerne la vie domestique, le soin apporté à la maison et à la famille (*Cambridge Dictionary*). Toutefois, plutôt que d'utiliser le long syntagme « vie de famille à la maison », nous emploierons le mot domesticité dans son sens anglais, surtout considérant que le sens français du mot, celui qui désigne le personnel domestique, est de moins en moins d'actualité dans les maisons du XXI^e siècle.

multidisciplinaire, nous proposons ensuite notre propre définition, souple et globale, qui rend compte de sa capacité d'évolution et de son rapport fondamental à l'Autre.

Le chapitre suivant est dédié à la compréhension sémiotique et littéraire de la banlieue fictionnelle : nous installons la banlieue à la frontière de plusieurs approches littéraires (Youri Lotman, Rachel Bouvet), relevant les lignes de force qui la traversent (Daniel Laforest, Marie Parent) et sa nature hétérotopique (Michel Foucault, Robert Beuka), c'est-à-dire sa capacité à condenser en un seul lieu des caractéristiques, des valeurs et des temporalités en apparence opposées. Ce deuxième chapitre est également l'occasion de tracer une histoire du récit de banlieue au Québec, de Jacques Ferron à la *suburbia* de l'extrême contemporain, afin de mettre à place le cadre d'analyse phénoménologique des figures, qui nous servira dans l'ensemble des analyses de texte.

Dans le troisième chapitre théorique, nous rapprochons notre lunette sur l'espace banlieusard domestique. Nous y mettons à l'épreuve l'image uniformément harmonieuse de la maison véhiculée par les discours critiques et littéraires d'écrivains, d'essayistes, de philosophes (Bachelard, Volant, etc.) pour ensuite donner voix aux penseuses féministes. Ces dernières inscrivent plutôt l'expérience de la domesticité sur un spectre, le chez-soi étant peint à la fois comme lieu du rituel matrilineaire (Jeannette Batz Cooperman, Luce Giard) et comme fondement de l'exploitation patriarcale (Christine Delphy, Betty Friedan, Simone de Beauvoir, Patricia Smart). Au centre, plusieurs chercheuses (Judy Giles, bell hooks, Isabelle Décarie) adoptent une position mitoyenne qui fait état du bonheur d'être chez soi tout en dénonçant l'aliénation qui peut naître de l'espace domestique.

Ces trois premiers chapitres, imposants en longueur et très vastes sur le plan des perspectives qu'ils moissonnent pour les mettre au service d'une lecture des banlieues, s'avèrent pourtant nécessaires. Premièrement, ils s'arriment à la dimension multidisciplinaire de nos objets d'étude : l'analyse scientifique des banlieues et des maisons implique forcément la rencontre de perspectives urbaines, architecturales,

économiques et sociales en plus des approches littéraires et culturelles. Deuxièmement, la banlieue fictionnelle et la domesticité sont des expériences intrinsèquement complexes et ambivalentes; gommer les contradictions, omettre les nuances, effacer les curiosités aurait encore une fois servi à renforcer le stéréotype banlieusard, alors que notre projet tout entier vise à décrypter et déconstruire ce décor de carton-pâte. Finalement, ces trois premiers chapitres théoriques remplissent une fonction discursive d'élucidation : nous y développons une compréhension globale et approfondie des études urbaines et littéraires sur les banlieues depuis les vingt-cinq dernières années, soulignant les liens logiques entre les différentes théories, pointant certains écueils et impensés. Synthèse volumineuse mais essentielle, elle rend compte de l'arrimage particulier entre la socialité réelle des banlieues et leur stylisation dans les œuvres. Une fois réalisée l'exposition des thèses générales sur la *suburbia*, nous pouvons nous consacrer à renouveler les interprétations de sa représentation. Ces trois imposants chapitres lestent ainsi la démarche scientifique informée qui sera la nôtre.

Ensuite, s'ouvre l'analyse textuelle avec une étude du roman *Adieu, Betty Crocker* (2003) de François Gravel. Nous y observerons le caractère hautement politique de la cuisine dans la maison : cette pièce matérialise le discours d'exclusion sociale des femmes qui avait cours dans les années 1950, le recyclage culturel des mœurs d'antan par les discours religieux, sociaux et publicitaires et l'avènement technologique qui revalorise et facilite le travail ménager. Toutefois, les procédés littéraires employés par Gravel et le dénouement ambigu de son récit ne font que réassigner à demeure sa protagoniste, Arlette, tout en brossant le portrait étonnant d'une femme hypersensible enfermée dans une cuisine de Boucherville.

Nous poursuivons avec l'étude comparative des romans de Lise Tremblay, *La sœur de Judith* (2007), et de Valérie Carreau, *Une mère exceptionnelle* (2014) dans le cinquième chapitre. Alors que tout semble en apparence opposer ces récits (géographie, temporalité, style, focalisation), c'est l'analyse de la poétique du regard qui rapproche

les deux protagonistes : la Simone de Tremblay et la Catherine de Carreau sont deux *mad housewives*, placées sous la surveillance de leur communauté oppressante. Dans les deux diégèses, c'est la cour qui dévoile les fautes et les crimes des mères en colère au public du voisinage, qui les observe par la fenêtre.

Le sixième chapitre est consacré à l'étude du roman *L'île de la Merci* (1997) d'Élise Turcotte. Notre analyse se fonde sur la métaphore spatiale de la clôture de piquets blancs qui agit telle une matérialisation du (faux) sentiment de sécurité qui prévaut dans les quartiers résidentiels : utopie d'une communauté dont les membres partagent la même classe sociale, la banlieue est la terre promise des familles heureuses et sans histoire, chacune protégée sur son lopin de terre clôturé. Pourtant, Turcotte détourne ce *topos* en construisant plutôt un univers banlieusard terrifiant où les filles meurent sous la violence des hommes et croulent sous la pression des mères, de connivence avec le système patriarcal.

L'étude dialectique des romans *Animitas* (2017) de Nicholas Dawson et *Sauf* (2016) de Fannie Loiselle occupe le septième chapitre : dans ces deux récits se déroulant à Brossard, la voiture (et par extension, le garage) est le symbole du consumérisme qui s'est niché au cœur de l'existence des banlieusardes et de l'hétéronormativité qui régent leur mode de vie. Les personnages de Dawson et de Loiselle peinent à faire de la banlieue un véritable *home* : elles errent, dérivent, déambulent, traversent le boulevard Taschereau ou le continent américain à la recherche de leur chez-soi.

Enfin, notre huitième et dernier chapitre est consacré à l'œuvre prosaïque de Michael Delisle, qui explore et cartographie le Longueuil imaginaire depuis plus de trente ans. Nous nous attachons à une analyse minutieuse du roman *Dée*, déjà un classique de la littérature suburbaine, pour dévoiler le revers du stéréotype « comique » de la *mad housewife* qui avale « des tranquillisants comme des pastilles contre la toux »

(Friedan 1964 : 26) : anesthésiée, Dée est dépouillée de sa voix et de sa conscience humaine, incapable de dénoncer par elle-même son « malaise sans nom ».

Il existe bel et bien un écart entre la maison pavillonnaire (*house*) et le sentiment de chez-soi (*home*) chez nos protagonistes. Le consumérisme généralisé accable les personnages de Loiselle alors que le poids du travail de la sollicitude (*care*) paralyse la protagoniste de Carreau. Turcotte raconte la peur généralisée d'une communauté excentrée à la suite d'une série de viols et d'assassinats d'adolescentes pendant que la violence faite aux femmes est symbolique et intergénérationnelle dans le Longueuil de Delisle. Dans le corpus étudié, les relations de pouvoir et de domination sont reconduites de l'espace commun jusque dans la sphère domestique et remettent en question les modèles binaires traditionnels : les frontières entre le public et le privé sont poreuses à s'en effacer. La maison est un monde et le monde est notre maison.

CHAPITRE I

APPROCHES SOCIOHISTORIQUES DES BANLIEUES

Derrière la vitre thermos d'un avion, la Banlieue avait la beauté d'un circuit intégré, et l'attrait désuet d'un musée virtuel. Les bungalows, ouverts sur des pelouses verdoyantes, rasées de près, paraissaient à la fois familiers et inaccessibles.

Pierre Yergeau, *Banlieue* (2002 : 9)

Spontanément, on reconnaît dans le roman de Pierre Yergeau le portrait de la banlieue nord-américaine : quartier résidentiel, maison unifamiliale, cour privée. Comme le titre l'indique, il s'agit de la Banlieue avec un grand B, la majuscule et l'utilisation du singulier servant ici à englober et à condenser toutes les banlieues en une seule image canonique et standardisée. Les éléments du décor sont « familiers et inaccessibles », ajoute Yergeau : si la distance est d'abord physique pour le passager d'un avion encore haut dans le ciel qui descend vers le paysage suburbain, elle est également d'ordre spéculatif, voire ontologique. Peut-on vraiment accéder au sens profond de l'habitat banlieusard ou ne serait-ce qu'un décor de carton-pâte, un musée vide, sans histoire ni substance?

Avant de répondre aux interrogations ontologiques soulevées par Yergeau, ce premier chapitre servira à poser les bases de notre objet d'étude en formulant en premier lieu une question encore plus fondamentale : *qu'est-ce que la banlieue?* La réponse à cette question pourtant simple engendre une série de ramifications dont l'entrelacs fonde notre démarche visant à dégager les enjeux poétiques de la représentation littéraire de la banlieue. Qui plus est, le nom même de « banlieue » pose problème. On dit couramment *la* banlieue alors que les spécialistes du champ des études sociales et urbanistiques privilégient le pluriel, *les* banlieues. En effet, depuis une vingtaine d'années, les chercheuses réclament qu'on reconnaisse le caractère diversifié et hétérogène de la suburbanisation :

Il faut tout d'abord arrêter de parler de la banlieue au singulier. Généralement, on oppose la banlieue, prise comme un tout, au centre, pris comme un autre tout. Or, [...] il vaut mieux penser à une polynucléarité, à une nouvelle typologie de milieux de vie situés sur un continuum ville-banlieue-campagne (Després et Fortin 2002 : 9-10).

Même lorsqu'on s'entend sur le déterminant, la confusion sémantique persiste dans le monde francophone, puisque les banlieues de la région de Québec, celles étudiées par l'équipe d'Andrée Fortin, de Carole Després et de Geneviève Vachon (2002 et 2011) n'ont guère à voir avec les banlieues parisiennes ou bruxelloises, différentes tant sur les plans socioéconomique, urbanistique que culturel. Hormis l'étalement urbain et la connotation négative persistante qu'on y associe, les deux milieux de vie ne partagent que le nom, « banlieues ». Comment distinguer ces milieux de vie, que tout sépare, s'ils portent le même nom? Faudrait-il alors, comme le font Fortin, Després et Vachon, préciser les typologies et les épithètes — urbain, suburbain, périurbain — et hiérarchiser les environnements — première, deuxième, troisième couronnes — pour cerner efficacement une réalité pourtant quotidienne, *familière* pour reprendre le mot de Yergeau? Ou encore faudrait-il assumer l'anglicisme *suburbia* pour revendiquer le caractère spécifiquement nord-américain des banlieues québécoises, en opposition aux banlieues européennes⁷?

Qu'importe la typologie ou la langue choisies, le sens étymologique reste le même : le préfixe *péri-* signifie « autour », et le préfixe *sub-* signifie « sous », indiquant la subordination. Quant au mot *banlieue*, il a pour origine le préfixe franque *ban-* qui désignait la loi féodale dont la juridiction s'étendait sur le territoire à une lieue du suzerain, d'où ban-lieue. Ces trois racines rendent compte d'un rapport hiérarchique d'exclusion et d'assujettissement d'un lieu à un autre, d'un point central à son contour.

Un peu partout en Europe, la notion de suburbain apparaît au Moyen Âge tardif, et déjà, la population à la frange de la ville est considérée comme déclassée (Samsonowicz 1981 : 311). C'est ensuite au cours de la Révolution industrielle du XIX^e siècle qu'apparaissent de nouveaux milieux de vie situés dans la proche périphérie des villes, environnements cette fois-ci planifiés. Les critiques s'entendent pour désigner la cité-jardin de l'urbaniste Ebenezer Howard, créée au tournant

⁷ C'est d'ailleurs ce pour quoi a opté en 2015 l'équipe éditoriale du cahier n° 39 du centre de recherche Figura, intitulant le dossier consacré à l'étude de l'imaginaire des banlieues *Suburbia. L'Amérique des banlieues*.

du XX^e siècle, comme la première tentative planifiée d'amélioration des conditions de vie dans et autour de la ville industrielle (Beevers 1988 : 182). Ces petites agglomérations urbaines devaient comprendre espaces verts, services communautaires et quartiers industriels; le zonage rigoureux des secteurs visait à éviter les épidémies et la pollution, fléaux des grandes villes. Ces communautés devaient être gérées comme des coopératives, où l'hétérogénéité sociale serait mise de l'avant afin de permettre à toutes les classes sociales d'accéder à de meilleures conditions de vie (182-184).

Un même mouvement hygiéniste prend de l'ampleur de l'autre côté de l'Atlantique, plus particulièrement dans le nord-est des États-Unis. Cette fois-ci, ce sont surtout de riches familles bourgeoises qui s'éloignent des villes bruyantes et enfumées pour aller s'installer sur les territoires périphériques. Grâce au développement des moyens de transport comme le train et le tramway, les familles de classe sociale supérieure peuvent désormais rêver d'un milieu de vie meilleur, d'où l'on pourra profiter de tous les avantages de la métropole sans en subir les nuisances. Ce mode de vie incarne parfaitement « the spatial separation of professional life and leisure time » (Hebel 2003 : 183). Ces riches agglomérations étant relativement rares au début du XX^e siècle, c'est véritablement après la Seconde Guerre mondiale que s'accélère le processus de suburbanisation du territoire en Amérique du Nord, une « suburbanisation de masse » (2006 : x) pour reprendre en français l'expression de l'urbaniste Robert A. Beauregard.

Dans ce premier chapitre, nous dresserons un panorama de la suburbanisation sur le territoire nord-américain à partir de 1945. D'abord, nous exposerons les facteurs économiques et les idéologies sociales aux États-Unis, qui favorisent un nouveau mode de vie sur l'ensemble du continent, l'*American way of life*. Ensuite, nous nous concentrerons sur l'histoire de la suburbanisation au Canada, puis nous identifierons les spécificités québécoises du phénomène. Cette traversée panaméricaine sera l'occasion de mettre en relation des recherches diversifiées en études urbaines, en architecture et en sociologie afin de dégager l'évolution multifactorielle du phénomène des banlieues. Nous explorerons à cette occasion un emblème architectural mal-aimé des banlieues, le bungalow, qui voit peu à peu son blason redoré au cours des dernières années⁸. Enfin, en dernière partie du chapitre, nous proposerons à la question initiale « qu'est-ce que la

⁸ Cette petite maison plain-pied a même été classée au rang de « patrimoine » québécois par le quotidien *Le Devoir* en octobre 2022.

banlieue? » notre propre réponse : notre définition rend compte de l'expérience *vécue* de la ville périphérique, des images culturelles qui la façonnent et des dynamiques sociales qui la traversent. Cette définition, souple et plurielle, orientera par la suite l'ensemble de la thèse dans son exploration de la littérature suburbaine au Québec.

1.1. Naissance de la banlieue en Amérique du Nord : 1945-1975

La période de l'après-guerre, entre 1945 et 1975, est caractérisée en Amérique du Nord par une grande prospérité. Grands vainqueurs de la guerre, les États-Unis se placent en leader politique, militaire, économique et culturel sur l'échiquier mondial. Ils ne connaissent ni l'instabilité politique ni la reconstruction des villes comme les pays dévastés d'Europe (Beauregard 2006 : xi). Leur économie intérieure fleurit : la productivité est forte, la balance commerciale est favorable, les emplois sont nombreux et les salaires toujours en hausse (1). Les soldats revenus du front disposent alors d'un plus grand pouvoir d'achat et ont maintenant les moyens d'acheter une maison neuve, d'autant plus que, depuis leur retour au pays, le continent nord-américain connaît une explosion démographique historique, un baby-boom sans précédent.

Cette augmentation rapide des naissances met en lumière le problème de pénurie de logements dans les grandes villes états-uniennes, en plus des enjeux de pauvreté, de violence et de tensions raciales. Pour répondre aux besoins des vétérans et de leur nouvelle famille en matière de logement, le gouvernement adopte des politiques très avantageuses, notamment des hypothèques sans mise de fonds et des prêts à long terme à faible taux d'intérêt (Hebel 2003 : 184). C'est à la même époque que l'administration de Dwight D. Eisenhower entreprend des projets d'expansion du réseau autoroutier, qui encouragent le choix résidentiel banlieusard et favorisent incidemment l'étalement urbain (184). Pour le père pourvoyeur, le transport de la ville-centre professionnelle à la périphérie résidentielle n'a jamais été aussi rapide et accessible. On observe dès lors l'essor de la classe moyenne : elle aussi peut maintenant satisfaire son désir de vivre dans un quartier propre, vert et sécuritaire, situé à quelques minutes du centre-ville. Dans ces secteurs résidentiels, Beauregard observe un nouveau mode de vie, qu'on a surnommé à travers le monde l'*American way of life* :

Americans developed a distinctive way of life, one based on rising incomes, a vast array of consumer goods, broadening educational opportunities, rising levels of home

ownership, and access to style of living heretofore unimagined. That way of life was a suburban way of life (2006 : 14).

Le chercheur ajoute que, dans ces nouvelles banlieues, les logements neufs requièrent un investissement important et continu. Il énumère les biens, les petits et gros électroménagers, les automobiles, les meubles de jardin, qu'il faut impérativement acheter pour se conformer au mode de vie suburbain : « These new goods and communities changed how people commuted to work and spent their leisure time, when they visited their relatives, the ways they interacted with neighbors, and even the dreams they had for their children. » (6) En pleine Guerre froide, ce nouveau mode de vie se fonde sur les valeurs du capitalisme et de l'individualisme, opposées à celles du régime communiste de l'Union soviétique (13).

De surcroît, l'*American way of life* s'appuie sur l'idéologie de la famille traditionnelle : « [To be middle-class] meant having a family — the point of view is decidedly male — with a homemaker wife and three to four children all living together comfortably in their own home. The family was the center of social life. » (124-125) Consommation, hétéronormativité et famille nucléaire, ces valeurs fondamentales sont particulièrement bien matérialisées par deux villes dans le paysage états-unien, vite devenues emblématiques de la *suburbia* : Levittown en banlieue de New York et Lakewood en banlieue de Los Angeles.

La ville de Levittown est fondée par la firme Levitt & Sons dès 1947, ce qui en fait l'un des prototypes de *suburbia* de l'après-guerre aux États-Unis. Exerçant un contrôle quasi-total sur l'aménagement urbain, le cabinet d'architectes construit près de 17 000 maisons unifamiliales, identiques, répliquées partout dans le paysage. En choisissant de s'établir dans cette agglomération, le nouveau propriétaire « is not just buying a house, he's buying a way of life », disait le promoteur immobilier William Levitt (cité dans Baxandall et Ewen 2000 : 131) — le point de vue est résolument masculin. Par ailleurs, le promoteur ne contrôle pas uniquement l'aménagement urbain de la nouvelle cité : Levitt instaure également un contrôle social rigoureux sur la communauté, n'acceptant pas à l'époque de vendre des propriétés à des personnes d'afrodescendance. Selon Robert Beuka, les conséquences d'une telle homogénéité sociale se font encore sentir aujourd'hui :

While Levitttown offered the first example of a new kind of landscape that would offer the opportunity of home ownership and « community » building to a massive segment

of the population for whom such ideals were previously unattainable, it also offered evidence of the restrictive covenants that would, for decades to come, ensure that suburbia remained, at heart, lily white (2004 : 9).

Les nouveaux idéaux véhiculés par la *suburbia* ont ainsi un effet pervers : ils engendrent du même coup exclusion sociale et ségrégation raciale. Les banlieues, socialement et ethniquement homogènes, se referment sur elles-mêmes en des communautés blanches de classe moyenne supérieure, alors que les personnes noires et les personnes pauvres — le plus souvent des catégories qui se chevauchent dans les États-Unis du milieu du XX^e siècle (Beauregard 2006 : 16) — sont circonscrites dans des milieux urbains pollués et densément peuplés. C'est un phénomène qu'on a appelé « l'exode des Blanches » : les familles blanches quittent massivement les villes industrielles pour des communautés périphériques tandis que « les collectivités non blanches [sont confinées] aux centres-villes minés par le sous-financement, la surveillance policière et l'effritement des structures, où elles se [voient] refuser l'accès à la propriété, autrement dit l'occasion de s'enrichir. » (Kern 2022 : 43) Le rêve américain et son mode de vie sont loin d'être démocratiques, accessibles en réalité qu'à une partie de la population.

De l'autre côté du continent, la ville de Lakewood devient dans les années 1950 le plus grand ensemble résidentiel suburbain au pays. Son aménagement est rendu célèbre grâce aux photographies promotionnelles de William Garnett prises à vol d'oiseau entre 1950 et 1954 pour en documenter la construction. Garnett capture en images un habitat urbain radicalement neuf, quasi géométrique, dont l'architecture des maisons, monotone et anonyme, répond aux rues uniformes et désertes. Dans *Holy Land : A Suburban Memoir*, D. J. Waldie note la valeur fondatrice de ces clichés dans l'imaginaire états-unien : « Four of the young man's photographs became the definitions of this suburb, and then of suburbs generally [...]. » (1996 : 6) Reproduit à l'infini grâce au médium photographique, l'habitat banlieusard devient instantanément reconnaissable : une ville neuve, surgie du néant, où l'on vit de la même façon que ses voisines tout en se tenant à distance, chacune bien isolée dans sa maison. On résume Lakewood à ces quelques clichés, et bientôt, c'est la banlieue tout entière qui est réduite à cette image d'individualisme et de conformisme.

Dès leur apparition sur le territoire, les banlieues sont la cible des critiques : la contre-culture et ses représentantes, telles que le poète Allen Ginsberg dans *Howl* (1956) et l'autrice-

compositrice-interprète Malvina Reynolds dans la chanson *Little Boxes* (1962), s'insurgent contre le capitalisme sauvage que sous-tend la suburbanisation et se moquent de la standardisation du mode de vie et de l'homogénéisation du paysage. L'intelligentsia n'est guère plus tendre : le sociologue David Riesman publie en 1950 *The Lonely Crowd*, qui dénonce la conformité malade de la nouvelle *suburbia*, et le journaliste et sociologue William H. Whyte fait paraître *The Organization Man* en 1956, décrivant le mode de vie banlieusard, centré sur la famille nucléaire, comme dévirilisant pour l'homme professionnel. L'auteur John Keats critique quant à lui de façon virulente la superficialité des banlieues dans un article de 1960 dans *The Atlantic Monthly* alors que plusieurs féministes, comme Betty Friedan dont les travaux seront analysés plus en profondeur dans le troisième chapitre de la thèse, dénoncent la division sexuée de l'espace et du travail dans les banlieues, une position que la géographe féministe Kim V. L. England résume bien :

Postwar residential suburbanization was hinged on the notion of dichotomous spheres. The « private » sphere of consumption/reproduction, home, family, and domesticity being the domain of women, and the « public » sphere of reproduction, waged work, and political activity being associated with men (1993 : 25).

Bien qu'appelée à évoluer au cours du vingtième siècle, la division sexuée de l'espace régent la vie banlieusarde en oppositions binaires, féminin/masculin, privé/public, maison/travail. Comme l'affirme Leslie Kern, la société de l'après-guerre promeut la maison de banlieue comme la « “solution” parfaite pour rétablir les rôles genrés normatifs » (2022 : 44) qui avaient été chamboulés temporairement durant la guerre. Le pavillon de banlieue rétablit « “naturellement” la division sexuée qui scindait sphère publique et sphère privée, travail rémunéré et travail non rémunéré » (Kern 2022 : 44), renvoyant alors les Rosie les riveteuses à leurs fourneaux et transformant les anciens combattants en de respectables banlieusards portant des complets de flanelle grise.

Malgré toutes ces critiques, la banlieue états-unienne matérialise encore aujourd'hui une utopie. Sur le plan sociologique, Udo J. Hebel croit que la promotion du mode de vie banlieusard renforce encore et toujours l'*American Dream*, qui trouve son accomplissement dans la propriété privée et la liberté individuelle. Accéder aux communautés riches, propres et sécuritaires, particulièrement pour les personnes issues de l'immigration et les minorités visibles, demeure

l'aboutissement ultime de la mobilité sociale (Hebel 2003 : 187-188). La suburbanisation, remarque Hebel, répond même chez certains individus au désir ontologique d'un chez-soi :

In the continuation of such an American ideological traditionalism, [...] against all odds of secularization and modernization, [the suburban home] continues to provide a sacred domestic space and mutual trust and affection, altruistic care, peaceful innocence, religious inspiration, security from outside interference, and all-encompassing virtue (187).

Située le plus souvent au centre d'une tension paradoxale entre utopie familiale et satire sociologique, entre tradition et modernité, la banlieue reste somme toute un sujet beaucoup plus largement traité aux États-Unis qu'au Canada, tant dans les sciences humaines et urbaines que dans les études culturelles. Comme nous le verrons dans la section suivante, c'est principalement depuis le tournant du XXI^e siècle qu'on s'attèle à tracer une histoire canadienne de la suburbanisation.

1.2. Naissance de la banlieue au Canada et au Québec : 1945-1975

Au Canada, la deuxième moitié du XX^e siècle est également marquée par une période de paix, de progrès et de prospérité économique. Durant cette période, qu'on appelle les Trente Glorieuses dans le monde francophone en référence aux trente années suivant la fin de la Seconde Guerre mondiale, la situation urbanistique est sensiblement la même aux États-Unis et au Canada :

Until the Second World War, Canada was a less urban, and hence a less suburban nation than the United States. In the first two decades after 1945 Canadians caught up. In the process we rapidly adopted methods of land subdivision and home financing that had developed earlier south of the border. By the 1960s suburbs in Canada and the United States appeared and felt more similar than ever (Harris 2004 : 16).

D'un côté ou de l'autre de la frontière, les banlieues se ressemblent, se *ressentent (felt)* de la même façon : faible densité de population, paysage bâti constitué essentiellement de maisons individuelles, rigoureux zonage résidentiel, prédominance de l'automobile. Les réalités démographiques sont également similaires : avec les anciens combattants revenus du front, le baby-boom met une pression supplémentaire sur le parc résidentiel pauvre et vétuste des grandes villes canadiennes. En plus du haut taux de natalité, on assiste, avec la migration rurale vers les villes et l'immigration internationale, à une croissance de la population sans précédent (Lessard et Marquis 1972 : 438). Il devient urgent de construire de nouvelles maisons.

Si le paysage géographique banlieusard se ressemble au nord et au sud de la frontière, le portrait socioéconomique est tout autre. En effet, Richard Harris remarque que la diversité sociale fait partie intégrante de la croissance des premières banlieues sur le territoire canadien :

Early twentieth-century suburbs embodied the full diversity of Canadian society : immigrant and native-born, rich and poor. In that sense they were democratic in their opportunities. In addition, they made it possible for those at the bottom of the heap to improve their lot. Sweat equity and self-provisioning enabled families who could never have afforded to buy a house to make their own. Instead of cramming themselves into one or two rented rooms, these families used unregulated suburbs to realize better possibilities. In that sense, the geography of settlement did not simply mirror society but helped to constitute it (2004 : 160-161).

Les banlieues au Canada incarnent ainsi pour toute une partie de la population, plus pauvre ou encore immigrante, une occasion de mobilité sociale et une intégration réussie au pays d'immigration. Pour Harris, la banlieue n'est pas qu'un miroir de la société canadienne, elle est agente d'une plus grande démocratie et d'une plus grande égalité.

Pour répondre aux nouveaux besoins grandissants de la population, le gouvernement fédéral cherche à stimuler le secteur de la construction afin de pallier la pénurie de logements. Il met donc en place plusieurs programmes d'abattements fiscaux et de subventions directes et fonde la Société centrale d'hypothèques et de logement⁹ (SCHL) en 1946. Son rôle est de gérer les politiques hypothécaires et d'encourager la production d'habitations. Un an après sa création, la SCHL organise déjà des concours d'architecture dont l'objectif est d'imaginer des modèles de maisons abordables. Ces plans se retrouveront ensuite dans des catalogues distribués aux couples canadiens afin de les aider à choisir le domicile de leurs rêves. Jusqu'en 1974 (date de fin de parution des catalogues), la SCHL publiera ainsi jusqu'à 600 modèles de maisonnettes.

Au Canada, on reproche généralement à la SCHL l'uniformité des banlieues pavillonnaires et l'anonymat de leur architecture : « Les mêmes modèles [de maison] seront donc “poussés” à Halifax, à Victoria et à Chicoutimi. On en arrivera ainsi à réaliser un paysage unique “from coast to coast” et vive l'unité! » (1972 : 442), ironisent Michel Lessard et Huguette Marquis dans

⁹ C'est le nom de 1946, changé en 1976 pour la Société canadienne d'hypothèques et de logement.

l'Encyclopédie de la maison québécoise. C'est pourtant une théorie que l'historien de l'architecture Jonathan Lachance nuance en 2015 :

Ces interprétations négatives donnent une image monolithique du rôle joué par la SCHL dans la conception de la maison individuelle, car en associant son intervention à la monotonie des banlieues, [les critiques] lui attribuent des intentions qu'elle n'a jamais eues. La Société a bel et bien mis en place un programme pour la maison individuelle dans les décennies d'après-guerre, mais son action s'est limitée au domaine de la théorie (43-44).

Selon Lachance, plusieurs autres intervenants auraient joué un rôle important dans l'homogénéité des paysages suburbains canadiens. Il évoque par exemple les compagnies de construction qui développent à la même époque des techniques de production de masse, réduisant les coûts de production et accélérant la construction des maisons. L'action concertée de plusieurs acteurs a donc un résultat mitigé, qu'on ressent encore aujourd'hui dans les villes de première couronne : l'accès à la propriété s'est démocratisé tandis que le parc résidentiel s'est uniformisé.

En parallèle, l'État canadien cherche à stimuler l'économie et à relancer l'emploi pour les vétérans. Non seulement de nouvelles formes d'aide aux chômeurs voient le jour, mais on assiste également à la fermeture des garderies. L'objectif est de rendre aux anciens combattants leurs emplois d'avant le conflit mondial, mais cela vient avec un contre-coup pour les femmes : ayant massivement investi le marché du travail pendant la guerre, elles perdent alors la possibilité de conjuguer vie familiale et vie professionnelle et se voient renvoyer à la sphère domestique. Le gouvernement crée au même moment des allocations familiales pour les femmes au foyer qui, tout en revalorisant le travail domestique, assurent un revenu d'appoint à la famille sans même que la mère ait à sortir du domicile (Séguin 1989 : 55-57).

Les syndicats prennent également de l'importance durant cette période de mutation sociale : ils militent pour l'élimination de l'emploi de la main-d'œuvre bon marché (c'est-à-dire les femmes et les enfants) pour favoriser le travail bien rémunéré des hommes. Cette lutte syndicale se fait au détriment de l'équité salariale entre les travailleurs et les travailleuses : « Dans l'ensemble, pour les années 1900 à 1940, les syndicats défendent bien les travailleuses, sauf au plan de l'égalité salariale; la discrimination est à la base des conventions collectives. » (Collectif Clio, cité par

Séguin 1989 : 56) Exclues du marché du travail et financièrement avantagées par la situation de ménagère, les femmes résidant dans les nouvelles banlieues embrassent en grand nombre la carrière de mère au foyer.

Comme partout en Amérique du Nord, le Québec connaît une période de prospérité économique durant une trentaine d'années. Le baby-boom et l'immigration font presque doubler la population québécoise en trente ans et cet accroissement démographique force une accélération de la construction de nouvelles maisons (Lessard et Marquis 1972 : 436). Durant cette époque, le Québec présente un paysage suburbain typiquement nord-américain : faible densité de population, prédominance de la maison individuelle, particulièrement le bungalow, développement autoroutier et utilisation massive de la voiture. De plus, notons que le clergé catholique joue un rôle important et distinctif dans le processus de suburbanisation de la province, comme le montre bien le cas de la Cité-jardin du Tricentenaire de l'Union économique d'habitations.

Comme son nom l'indique, ce projet s'inspire des théories de l'urbaniste Ebenezer Howard et nourrit la même ambition : l'amélioration des conditions de vie des familles prolétaires dans les villes industrielles. La vie est dure dans la métropole québécoise au début du XX^e siècle; une crise résidentielle sévit, les logements sont insalubres et encombrés, ce qui conduit à un taux de mortalité infantile alarmant (Choko 1988 : 18). La ville densément peuplée est considérée par les instances religieuses catholiques, représentantes d'un courant hygiéniste moraliste, comme un lieu malsain de pauvreté et de mauvaise hygiène de vie qui ne favorise ni le salut ni la famille (Choko 1988 : 22; Harris 2004 : 32). Pour lutter contre ces nuisances, plusieurs projets à vocation religieuse sont mis sur pied, dont l'Union économique d'habitations (UÉH) en 1940.

La mission de l'UÉH est de fonder un quartier résidentiel résolument moderne, qui améliorerait le bien-être de la communauté et qui éradiquerait l'insalubrité tout en évitant la promiscuité. Le projet est fortement encouragé par le clergé en tant que véhicule d'une cohésion sociale prolétaire et canadienne-française teintée de doctrine catholique : « Pour l'Église catholique, la maison unifamiliale et surtout le quartier unifonctionnel sont les plus susceptibles de favoriser le repli sur la famille et les vertus qu'elle prône. » (Séguin 1989 : 60) De la sorte, on incite les Canadiennes françaises à travailler sans relâche en pratiquant la privation et le sacrifice afin de parvenir à un

mode de vie idéal, c'est-à-dire une famille nombreuse dans un milieu catholique où règnent de bonnes mœurs de vie (Choko 1988 : 22-23). Néanmoins, à la suite d'une série de scandales et d'accusations de détournement de fonds, l'Union économique d'habitations, qui avait érigé les premières maisons en 1942, fait faillite cinq ans plus tard. Aujourd'hui, la Cité-jardin du Tricentenaire a été entièrement intégrée au quartier Rosemont–La-Petite-Patrie, et on dénombre encore cent-soixante-sept maisons unifamiliales dans cette petite enclave résidentielle.

Tout comme l'influence du clergé catholique est propre au phénomène de suburbanisation au Québec, les banlieues québécoises d'après-guerre se démarquent également par leur forte homogénéité sociale, contrairement à la diversité qui caractérise celles du reste du Canada. C'est précisément parce que les deux phénomènes sont liés : les banlieues plus cossues sont fondées beaucoup plus tôt — pensons aux villes de Saint-Lambert (1867), de Westmount (1895) ou encore de Mont-Royal (1912) — et sont majoritairement anglophones et protestantes. Quant aux personnes francophones catholiques, de classe prolétaire ou de classe moyenne, elles investissent plus tardivement les nouvelles municipalités comme Brossard (1958) et Charlesbourg (d'abord une destination de villégiature, puis une banlieue à partir des années 1940). Bien que foncièrement nord-américaine dans son architecture et son aménagement, la banlieue québécoise reste déterminée par la division ethnique et confessionnelle, propre à son histoire biculturelle.

1.2.1. Le bungalow, maison « vernaculaire canadienne »

Durant la période de l'après-guerre, une forme d'architecture domestique en particulier s'inscrit profondément dans l'imaginaire collectif des banlieues : le bungalow, maison unifamiliale plain-pied. Tout comme on critiquait féroce­ment les banlieues du côté états-uniens de la frontière, les critiques québécoises font mauvaise presse au bungalow dès son apparition. Déjà en 1949, l'historien de l'art Gérard Morisset, dans *L'architecture en Nouvelle-France*, s'insurge contre la publication de catalogues de maisons, par lesquels les habitantes succombent à « la solution facile et bâtarde de l'imitation étrangère » (Morisset 1980 [1949] : 112-113). Michel Lessard et Huguette Marquis, quant à elles, s'affligent de voir une architecture étrangère transformer les pratiques architecturales nationales : « Le fait de faire mousser des plans précis qui n'aient rien de québécois, va aider à propager et à accentuer un mode d'habitation qui n'a rien à voir avec nos conceptions et

nos habitudes traditionnelles de construire et de se loger. » (1972 : 441) Elles accusent la banlieue, et en particulier le bungalow, de provoquer la « rupture du lien familial » (470) et d'altérer le mode de vie ancestral : « Fini[es], les veillées du bon vieux temps. » (469)

Aujourd'hui, des spécialistes de l'histoire de l'architecture s'opposent fortement à ces critiques d'américanisation du mode de vie et d'aliénation culturelle : Lucie K. Morisset et Luc Noppen consacrent deux articles de fond au bungalow, qu'elles élèvent au rang de « maison vernaculaire canadienne » (2004a et 2004b). Leur postulat sous-tend que le bungalow n'a rien de la vulgaire appropriation états-unienne et commerciale dont on l'a accusé dès le début. Ce type de logement, « haut lieu d'identité » (2000a : 27), possède au contraire la capacité de s'inscrire tout à la fois dans la tradition canadienne-française et dans la modernité québécoise.

Il est pertinent de se demander en commençant : « qu'est-ce qu'un bungalow? » Effectivement, une confusion sémantique entoure le terme « bungalow » puisque différents types d'habitation portent ce nom tant au Québec, en Europe qu'aux États-Unis. Ces logements partagent quelques caractéristiques communes (demeure unifamiliale, réputation de construction facile, un étage ou un étage et demi), mais ils restent très différents en termes architecturaux. Tandis que les bungalows européens sont le plus souvent des maisonnettes de villégiature en bois à la silhouette écrasée, les bungalows californiens sont plus imposants, avec un toit débordant et une ornementation de style *arts and crafts* (Morisset et Noppen 2004a : 13). Le nom « bungalow » aurait été repris au Québec depuis les catalogues états-uniens pour donner aux maisonnettes une connotation sophistiquée, voire « poétiqu[e] » (2000a : 27). Inspirée également de l'idéal anglo-saxon de la cité-jardin et de ses pavillons unifamiliaux accessibles à la classe ouvrière, cette appellation participerait à une idéologie ruraliste qui promeut un idéal d'évasion « naturaliste » (2000a : 13), comme l'évoquent les premières banlieues vertes opposées aux villes enfumées d'avant 1945. Le bungalow québécois se trouve ainsi au confluent de diverses influences états-uniennes, britanniques et européennes.

Morisset et Noppen assurent toutefois que son architecture, ses conditions de production et la diversification de ses usages sont bien spécifiques au Québec. Construit le plus souvent sans plan, au bon vouloir du « bricoleur du dimanche », la maison vernaculaire mélange techniques de construction ancestrales françaises et techniques de production de masse. Dans la foulée des

innovations techniques et de l'évolution des usages sociaux au cœur de la Révolution tranquille, le bungalow laisse une grande liberté d'aménagement à ses propriétaires. Les exemples de ce type d'aménagement abondent; nous examinerons à cet égard, dans le chapitre IV de la thèse, les discours publicitaires qui promeuvent, au Québec plus que partout ailleurs au Canada, la cuisine de banlieue à la fois comme lieu de modernité domestique et comme symbole du recyclage des mœurs d'antan.

Toujours dans un effort de réhabilitation de l'architecture domestique d'après-guerre, l'historien Jonathan Lachance remarque quant à lui comment la maison unifamiliale plain-pied a façonné les aspirations sociales et les rêves individuels de toute une génération. Le bungalow aurait même été élevé au rang de mythe :

Dans les années 50, la SCHL a effectivement contribué au mythe de la maison individuelle de banlieue en tentant de la faire passer pour le type de logement « normal » pour élever une famille après la guerre. Cet idéal était cependant une construction idéologique qui visait à intégrer les familles canadiennes à la vie de banlieue et à la société de consommation nord-américaine (Lachance 2015 : 44).

L'idéal familial de la vie de banlieue — Lachance cite les emblématiques clôture, gazon, barbecue, garage et piscine comme éléments constitutifs de ce modèle (2015 : 45) — s'atteindrait uniquement par l'entremise de la maison individuelle. D'ailleurs, puisque le logement unifamilial accroît nécessairement l'isolement physique et géographique des individus, Lachance ira même jusqu'à lire le bungalow en tant qu'opposition idéologique aux habitats collectifs européens, qui favoriseraient la socialisation entre les travailleuses, la communalisation de travaux domestiques et le partage des tâches d'éducation des enfants entre ménagères (Lachance 2019). C'est à la même conclusion que parvient la géographe Leslie Kern : « En Amérique du Nord, les programmes gouvernementaux encourageant l'accès à la propriété ont fait [des citoyennes] des hordes de propriétaires de maison, [les] menottant par le fait même [...] à leur hypothèque », ce qui a pour effet « de produire une société plus conservatrice et, surtout, anticommuniste » (2022 : 42-43) Après tout, comme le disait le promoteur immobilier William Levitt en 1948, « No man who owns his own house and lot can be a communist. He has too much to do » (cité dans Jackson 1985 : 231).

Occupée par l'entretien de sa maison et de son lopin de terre, la classe moyenne n'a pas le temps ni l'intérêt à s'opposer au système capitaliste.

Les années 1970 marquent le début d'une récession économique en Amérique du Nord. À cause de la crise du pétrole, la période faste de l'après-guerre est suivie d'une ère plus incertaine. Néanmoins, la banlieue reste au cœur de l'identité culturelle et géographique nord-américaine : elle ne fera que prendre plus d'expansion sur le territoire et dans l'imaginaire collectif.

1.3. Après 1975

Après 1975, l'apparition d'un nouveau milieu de vie transforme le paysage urbain au Québec : la zone périurbaine, qu'on qualifie également de « deuxième couronne », encore plus éloignée du centre-ville. Puisque la zone suburbaine (ou première couronne) atteint sa pleine densité de population au cours des années 1980 avec une géographie et un aménagement urbain stables, les jeunes familles n'ont d'autre choix que de s'éloigner encore davantage du centre pour accéder (encore relativement facilement) à la propriété privée. Caractérisé par la discontinuité entre les terres agricoles et les nouveaux ensembles résidentiels, le territoire périurbain est traversé par les autoroutes. C'est d'ailleurs pourquoi l'usage de l'automobile est nécessaire dans ces nouveaux quartiers : impossible ou presque de s'y rendre (ou d'en sortir!) autrement. La zone périurbaine est aujourd'hui toujours en pleine expansion. À la périphérie de la deuxième couronne, les directrices de l'ouvrage *La banlieue s'étale* (2011) remarquent même l'apparition d'une troisième couronne, encore plus éloignée des métropoles, encore moins urbanisée, dont la frontière n'est pas tout à fait nette : cette zone est toujours appelée à se transformer et à s'étaler sur la cartographie.

Notons également que la tendance actuelle est à l'hétérogénéisation architecturale : en plus des bungalows de l'après-guerre, des maisons à étage et demi (ou *split-level*) et des maisons unifamiliales de type cottage qui font partie du paysage suburbain depuis une trentaine d'années, on retrouve dans les plus récentes banlieues « des immeubles de condominiums à l'architecture branchée » (David et Marcotte 2015 : 59) tout comme des « maisons jumelées [et des] châteaux forts m'as-tu-vu » (Nareau 2015a : 153), ces résidences luxueuses d'inspiration néogothique ou victorienne qu'on appelle également *monster houses* chez nos voisins du sud. De plus, la population des banlieues québécoises, autrefois essentiellement blanche et de classe moyenne, a

beaucoup évolué. Johanne Charbonneau et Annick Germain, dans leur article « Les banlieues de l’immigration » (2002) examinent les vagues d’immigration qui ont progressivement mené à la diversité ethnoculturelle des banlieues. Les chercheuses remarquent que les banlieues incarnent toujours la possibilité d’une mobilité sociale ascendante pour des immigrantes de première génération grâce à l’accession facile à la propriété¹⁰. En même temps, elles constatent que les banlieues sont également habitées par des familles immigrantes des classes sociales plus défavorisées qui quittent la ville pour trouver des loyers moins élevés à Laval ou à Longueuil. Les sociologues observent aussi des personnes réfugiées dirigées en périphérie des grands centres urbains partout au Québec à travers des programmes d’accueil ou de parrainage. Diversifiées sur les plans socioéconomique et ethnoculturel, les banlieues d’aujourd’hui sont donc plurielles : elles possèdent des identités urbaines, architecturales, culturelles et sociodémographiques multiples. En revanche, une réalité démographique reste toujours la même : « Le choix de la banlieue se veut un choix *pour* et *autour* des enfants » (2014 : 117), constate Sandrine Jean dans une étude portant sur le choix résidentiel des ménages installés en périphérie des grands centres. De 1945 à aujourd’hui, c’est pour offrir un environnement sain et sécuritaire à sa famille qu’on choisit la banlieue.

Rien ne caractérise mieux la banlieue que son mode de vie, modulé par des idéologies économiques ou religieuses, des normes sociales, des valeurs à la fois modernes et traditionnelles et des attitudes tant hostiles que favorables : « The concepts *urban* and *suburban* are used [...] not as categorical distinctions but as references to meanings that connect place, behavior, values and identity. » (Beauregard 2006 : 242, l’auteur souligne) Pour Beauregard, l’existence banlieusarde, qu’elle soit sub- ou périurbaine, se vit sur le mode relationnel, où les connexions sont nombreuses et changeantes. C’est ainsi que la banlieue apparaît comme un concept *relatif* : elle n’est pas absolue puisqu’elle dépend toujours du rapport à l’Autre, le voisinage, la ville ou la campagne.

Sur la cartographie, on peine bien souvent à distinguer les différents milieux de vie. D’un côté, le journaliste et auteur Stéphane Batigne remarque que l’on ne discerne plus dans l’aménagement urbain les premières banlieues montréalaises, de Verdun à Ahuntsic : elles sont « maintenant complètement intégrées au tissu urbain, pratiquement méconnaissables » (2001 : 49). Alors qu’en

¹⁰ Nous aborderons plus amplement la question de l’intégration au pays d’immigration par l’entremise d’une installation en banlieue dans le chapitre VII.

1940, le secteur choisi pour bâtir la Cité-jardin du Tricentenaire sur l'île de Montréal était encore excentré, il est aujourd'hui complètement intégré à la ville. De l'autre côté, des municipalités qui étaient autrefois tout à fait rurales sont peu à peu assimilées à la zone périurbaine, comme l'affirme Anne-Marie Régimbald : « [L]e mode de vie de ceux qui habitent les chemins de campagne [...] calque de plus en plus celui des habitants des banlieues. » (2013 : 18) Ce qu'on désigne comme « banlieue » est en constante reconfiguration à travers le temps et l'espace.

Encore aujourd'hui, les zones suburbaines et périurbaines, dont la réputation de ville-dortoir est de moins en moins pertinente, attirent les citadines¹¹. Le télétravail de plus en plus répandu dans les entreprises offre une plus grande liberté de choix résidentiel : certaines travailleuses, pouvant exécuter leurs tâches à distance, résident de plus en plus loin de leur lieu d'emploi. Grâce à la tertiariation de l'économie, les banlieues peuvent stimuler une activité économique suffisante pour la création d'emploi en leur sein. Elles ont aussi le plus souvent leur propre campus collégial et universitaire, leur propre milieu culturel et social. Elles prennent lentement mais sûrement le visage de ce que Bruce Bégout appelle la *suburbia* :

La *suburbia* n'est plus simplement ce qui ceinture la ville et constitue ses abords interminables et honteux, ses marges obscures et sans intérêt, elle devient une nouvelle manière de penser et de constituer l'espace urbain. Elle forme un espace autonome qui possède ses propres lois d'occupation du sol, qui invente une manière particulière de vivre, qui n'est plus obnubilée par la configuration classique de la ville et qui ne cherche plus à la singer (2013 : 13).

Malgré cette autonomisation nouvelle des banlieues grâce à la métropolisation économique et à la polynucléarisation des villes, Bégout admet que la *suburbia* continue d'avoir mauvaise presse, d'être présentée comme « une ville déficiente, une ville amputée et handicapée » (2013 : 14). Cependant, sa transformation radicale du territoire et son mode d'occupation inédit nous forcent à reconceptualiser la ville d'aujourd'hui et à dépasser la lecture unilatéralement négative : la banlieue est le milieu de vie préféré des Québécoises et sa « manière particulière de vivre » pour le dire

¹¹ Depuis 2019, les bulletins « Coup d'œil sociodémographique » de l'Institut de la statistique du Québec démontrent que les migrations interrégionales au Québec sont défavorables aux grands centres urbains, surtout Montréal, particulièrement au profit des autres régions limitrophes à la métropole, c'est-à-dire les Laurentides, la Lanaudière et la Montérégie (St-Amour 2019; St-Amour et Bézy 2021).

comme Bégout nous force à remettre en question les valeurs et les aspirations qui influencent notre rapport à notre environnement, au patrimoine, à la famille, au voisinage et à l'ensemble de la société.

De cette traversée sociohistorique des banlieues nord-américaines, il se dégage l'idée selon laquelle la *suburbia* serait davantage une *manière de vivre* qu'un espace géographique à proprement parler. Les banlieues, les zones, les couronnes seraient des territoires poreux propices aux migrations de population, au navettage et aux mutations urbaines, caractérisés par une expérience *vécue* plutôt qu'une expérience *chiffrée*. Puisque le concept de « banlieue » est en soi une notion complexe, en constante transformation, il importe de ne pas réduire ce phénomène à une définition rigide et une typologie restrictive si l'on veut rendre compte de son impact sur l'imaginaire collectif.

Forte de cette synthèse multidisciplinaire du phénomène de suburbanisation, nous en proposons maintenant une définition plus souple de la banlieue, qui rend compte de ses propriétés évolutives et non pas statiques. Les banlieues seraient des espaces résidentiels qui recouvrent la plus vaste partie du territoire urbanisé de l'Amérique du Nord et qui correspondent à certaines données démographiques et géographiques comme la faible densité de population, l'usage massif de l'automobile et l'étalement urbain. Espaces d'assujettissement d'un lieu à l'autre, d'un point central à son contour, les banlieues sont des entités relationnelles et relatives, toujours définies par l'Autre et appelées à se transformer dans le temps et l'espace, de Verdun à Mascouche, de l'après-guerre à l'extrême contemporain. Ne singeant plus ni la ville ni la campagne, les villes périphériques établissent des relations dynamiques culturelles, sociales et économiques entre les entités spatiales. Elles ne se définissent pas non plus dans un contexte de juxtaposition avec la ville-centre, mais se situent plutôt sur un *continuum* des milieux de vie. Ainsi, dans l'imaginaire actuel des banlieues, la question n'est plus « où habiter »; il devient maintenant plus pertinent de se demander « comment habiter » le territoire.

Les processus de suburbanisation de masse aux États-Unis, au Canada et au Québec connaissent plusieurs convergences entre 1945 et 1975, notamment sur le plan démographique,

géographique et architectural. L'*American way of life* trouve son expression dans les nouveaux quartiers banlieusards qui se répandent à travers le continent : ce mode de vie est soutenu par des idéologies du capitalisme et du repli sur la famille nucléaire. La SCHL joue un rôle particulier au Canada dans la démocratisation de l'accession à la propriété et dans l'idéalisation de la maison pavillonnaire. Ce rêve de maison unifamiliale est renforcé au Québec par le clergé catholique. La combinaison de ces différents événements sociohistoriques permet l'émergence d'une classe moyenne partout en Amérique du Nord. Les valeurs de famille et de liberté individuelle sont au cœur de cette société d'après-guerre et du phénomène de suburbanisation.

Au départ homogène et uniforme, aujourd'hui diversifiée et plurielle, la banlieue ne laisse personne indifférent. Au Québec, on l'accuse de succomber à une américanisation du mode de vie, dont les rêves et les aspirations sont calqués sur le modèle états-unien. Parce qu'elle est si populaire et pourtant si détestable, parce que son étalement phagocyte tout à la fois de la ville et la campagne, la banlieue semble difficile à définir. Pour cette raison, les banlieues, d'hier à aujourd'hui, se caractérisent non pas par un territoire, mais par une façon de vivre centrée autour de la famille et de la maison unifamiliale, celle-ci nichée dans un environnement vert, sécuritaire et confortable. Cette constante dans la critique justifie pleinement une lecture fondée sur le domestique afin d'appréhender l'imaginaire suburbain dans la littérature québécoise.

CHAPITRE II

LIRE LA BANLIEUE PAR LE PRISME DE LA LITTÉRATURE

Le mépris du bungalow et de la tondeuse à gazon est une attitude très prisée chez certains de mes collègues universitaires.

François Gravel, *Adieu, Betty Crocker* (2003 : 62)

Depuis les années 1990, plusieurs penseuses travaillent à une vaste réhabilitation de la notion d'espace dans les sciences humaines. C'est ce qu'on a appelé le *spatial turn* : l'espace n'est plus perçu comme une chose « donnée », mais bien comme une construction sociale dont l'analyse est essentielle à l'édification du savoir et à la compréhension du social (Cosgrove 1999 : 7). Alors que la téléologie a dominé les sciences humaines à partir du XIX^e siècle, la composante spatiale à l'ère du cyberspace, de la mondialisation et de la crise environnementale préoccupe autant les chercheuses contemporaines que l'analyse de la composante temporelle et historique. L'individu est non plus un « voyeur » objectif du monde, mais bien un acteur qui prend position dans l'espace, selon une multitude d'angles et de points de vue. En ancrant leurs perspectives épistémologiques dans un contexte social et spatial, les chercheuses tentent de comprendre comment, par son mode de vie et les relations qu'il crée avec son environnement, l'être humain s'inscrit autant dans la géographie que dans l'histoire.

La notion de temps a également dominé dans les études littéraires jusqu'à la fin du XX^e siècle. Pour saisir et comprendre l'acte littéraire, l'approche évidente aurait été celle de l'enchaînement temporel des événements dans la narration (Genette 1976 : 43). Toutefois, on reconnaît généralement l'espace comme bien plus qu'un simple décor romanesque : pour Antje Ziethen, « [l'espace en littérature] s'impose comme enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant. Il est appréhendé comme moteur de l'intrigue, véhicule de mondes possibles et médium permettant aux auteurs d'articuler une critique sociale. » (2013 : 4) Cet enjeu

diégétique, traversé de lignes de force qui répartissent dans l'espace les rapports sociaux et poétiques, est un terreau fertile pour l'analyse littéraire.

L'objectif du présent chapitre est de mettre au point, grâce aux théories du *spatial turn* en études littéraires, une méthodologie permettant de mieux saisir l'espace urbain périphérique dans une œuvre de fiction. Pour ce faire, nous procéderons par une articulation allant du plus large au plus précis. D'abord, nous appuyant sur les notions de sémiosphère et de frontière (Youri Lotman et Rachel Bouvet), nous cernerons les vastes dynamiques qui existent entre les différentes entités spatiales sur l'ensemble de la cartographie fictionnelle du Québec. Coincée entre les sémiosphères « ville » et « campagne », la ville périphérique met en scène un mode d'occupation hétérogène du territoire, faisant émerger un système et un langage nouveaux, une grammaire « créolisée ».

Ensuite, pour cibler plus étroitement la sémiosphère « banlieue », nous mobiliserons la notion d'hétérotopie (Michel Foucault, Robert Beuka). Parfois représentée telle l'accomplissement géographique de l'*American Dream*, d'autres fois comme son revers cauchemardesque déshumanisant, la ville périurbaine nous apparaît comme une hétérotopie foucauldienne de grande envergure, qui condense en son sein les oppositions fondamentales de la société nord-américaine, tout à la fois ses mythes, ses aspirations et ses insécurités. La banlieue, depuis son apparition dans la littérature québécoise, a toujours alimenté des réflexions concernant l'altérité et l'identité; nous remonterons le cours de l'historiographie du récit de banlieue au Québec, jetant un éclairage nouveau sur des textes classiques ou emblématiques de la *suburbia*, de Jacques Ferron à Catherine Mavrikakis. Ce faisant, nous témoignerons de la valeur diégétique, de la « substance génératrice » pour le dire comme Ziethen, d'un espace romanesque trop souvent réduit à un élément secondaire du récit.

Enfin, nous affinerons notre objet d'étude en identifiant la maison de banlieue comme le point de rencontre suprême des frontières singulières à la ville périurbaine. À la manière d'une hétérotopie, le domicile unifamilial rassemble les différents espaces banlieusards, familial et social, économique et domestique, masculin et féminin, jusqu'à devenir un espace totalisant. Nous terminerons le chapitre en posant dans cette maison cinq « repères extra-textuels stéréotypés »

(Westphal), qui serviront d'outils phénoménologiques à notre analyse de la reconduction et de la subversion de l'imaginaire banlieusard.

2.1. Sémiosphère et frontière

Dans *La structure du texte artistique* (1973), Youri Lotman montre que les systèmes spatiaux sont des données fondamentales à la production de sens et qu'ils prédéterminent les relations des individus avec le monde extérieur. Les êtres humains, du fait des constantes physiologiques de leur corps, organisent l'espace selon des modèles binaires : haut/bas, gauche/droite, loin/près. Ces oppositions permettent d'appréhender et de structurer le réel environnant. Puis, une fois jumelées à des valeurs morales, éthiques et philosophiques, les relations spatiales prennent un sens axiologique. En effet, le haut et le bas peuvent s'accorder à « une certaine hiérarchie politico-sociale » (Lotman 1973 : 311), où les démunis sont au bas de l'échelle et les plus riches au sommet. Encore, les éléments rapprochés sont associés au compréhensible, au familier pendant que le lointain reste incompréhensible, étranger. Ces modèles moralement asymétriques (haut/bas, gauche/droite, bon/mauvais) sont transposés dans le texte et deviennent « un élément organisateur, autour duquel se construisent aussi ses caractéristiques non spatiales. » (313) Pour illustrer cette structure, le sémioticien s'appuie sur l'exemple du conte merveilleux : il y a l'espace clos et rassurant de la maison et l'espace ouvert et terrible de la forêt. Ces deux endroits sont nettement séparés par une frontière : « la propriété fondamentale [de la frontière] est l'impénétrabilité » (321), affirme-t-il en 1973.

Cela dit, à la fin de sa carrière, Lotman revisite son modèle dualiste dans *La sémiosphère* (1999). La sémiosphère, mot-valise créé à partir de « sémiotique » et de « sphère », est un « espace sémiotique nécessaire à l'existence et au fonctionnement des différents langages » (Lotman 1999 : 10). Ces langages sont des ensembles organisés de codes et de règles destinés à la communication dans une collectivité. Au sens littéral, un langage peut être une langue : le français est régi par des règles grammaticales autodéterminées qui régissent son utilisation orale et écrite. Au sens figuré, Lotman donne l'exemple de la salle de musée : des langages aux fonctions de communication diverses, tels que les œuvres d'art, les plans du musée, les discours de vulgarisation des guides, établissent des rapports signifiants entre eux parce qu'ils existent dans un même lieu donné, la salle

de musée, soit la sémiosphère. Si la sémiosphère se caractérise par son hétérogénéité, elle donne pourtant une impression de cohésion et d'unité par le fait que tous les langages sont reliés au concept de salle de musée, maintenus entre ses murs. Ce sont d'ailleurs ces murs, métaphoriques ou non, qui en sont les facteurs unificateurs les plus importants : c'est la frontière qui définit ce qui est à l'intérieur à la sémiosphère et ce qui en est étranger.

À l'inverse de ce qu'il avançait dans *La structure du texte artistique*, Lotman affirme désormais que la frontière est en réalité ambivalente : « [La frontière] sépare et unifie tout à la fois. Elle est toujours la frontière de quelque chose et appartient ainsi aux deux cultures frontalières, aux deux sémiosphères contiguës. » (30) La frontière crée une zone de rencontre et d'interaction entre les deux pôles. Le dispositif n'est plus impénétrable et statique : comme dans un diagramme de Venn, apparaît à la frontière du blanc et du noir une zone grise, qui appartient aux deux zones adjacentes. Les tensions entre le noyau et la périphérie de la sémiosphère sont les plus fortes : alors que le centre du noyau est du noir le plus pur, le contraste est frappant avec la périphérie, en zone grise. Au centre de la sémiosphère se trouvent ainsi les langages les plus développés, structurellement organisés; à la frontière, les langages sont flous, indéterminés.

Parfois, les tensions sont si grandes entre les deux zones qu'il s'opère un renversement : « la périphérie de la culture se déplace vers le centre, et le centre est repoussé vers la périphérie » (36). Lotman exemplifie ce déplacement en l'appliquant à la sémiosphère culturelle. Au début du XX^e siècle, les courants d'avant-garde représentaient une frange marginale et « rebelle » de l'art contemporain. Loin des canons et des codes normatifs, c'était le lieu de l'invention, de la création et de la subversion. Ils en sont ensuite devenus le phénomène central qui dictait ses lois à tout le milieu artistique. Une fois institutionnalisées, les avant-gardes sont devenues l'objet d'une intense théorisation au niveau métastructurel (26). Plus tard, une nouvelle génération s'affaira, dans les marges de l'institution, à révolutionner les normes jusqu'à se déplacer au centre de la sémiosphère et posséder à son tour les dispositifs de légitimation, et ainsi de suite.

Lorsque les zones séparées ont des caractéristiques territoriales réelles, la frontière est non pas symbolique, mais plutôt spatiale. Il y a un « nous », une nation avec une culture distinctive. Puis, de l'autre côté de la frontière, il y a les étrangers, « les barbares », dont on ne connaît ni la langue

ni les mœurs. Seulement, cette délimitation ne peut être franche et hermétique : de part et d'autre de la frontière, une zone limitrophe se crée, en dialogue incessant avec l'autre peuple. La zone frontalière devient poreuse, elle se créolise, appartenant tout à la fois à l'une et à l'autre des nations. C'est ainsi que peut se construire une toute nouvelle sémiosphère, une nouvelle culture, voire un nouveau pays (38).

De cette même façon, on peut envisager la sémiosphère « banlieue » comme une zone limitrophe entre deux sémiosphères préexistantes, celle urbaine et celle rurale. À partir de l'après-guerre, la ville périphérique au Québec s'est créé un nouvel espace sémiotique en s'arrogeant les caractéristiques des deux premiers. Elle met en place un milieu de vie à la fois urbanisé et en contact privilégié avec la nature, elle instaure une proximité avec la ville-centre tout en s'éloignant suffisamment de ses nuisances. Elle invente ensuite un nouveau langage, composé d'un mode de vie inédit (*l'American way of life*), d'une culture singulière (américanisée et populaire) et de caractéristiques distinctives (typologies urbaines, caractéristiques démographiques, etc.). En contact constant à la fois avec la ville et la campagne, la banlieue n'est ni imperméable ni négligeable. D'un côté, elle est façonnée par les échanges avec les autres environnements. De l'autre côté, son influence est tangible sur les sémiosphères contiguës : les habitantes des villes et des régions aspirent aujourd'hui aux idéaux suburbains de confort, de sécurité, d'intimité, si bien qu'elles calquent son mode de vie.

Dans l'ouvrage collectif *Frontières* (2017), Rachel Bouvet arrive à la même conclusion que Youri Lotman : la frontière est intrinsèquement ambivalente. D'une part, elle peut renforcer le binarisme, la séparation entre le Soi et l'Autre dans un effet de miroir et de différence. D'autre part, elle devient un espace liminaire indéfini, lieu de rencontres et de dynamisme sémiotique. Le dialogue et la négociation sont nécessaires pour que la frontière remplisse ses deux rôles fondamentaux et complémentaires, soit séparer et unir. Ces deux fonctions sont tendues par des lignes de force :

En effet, la sémiosphère est soumise à deux forces contraires : l'une, centripète, obéissant à un principe de structuration et conduisant à l'établissement de normes, de coutumes, de lois, autrement dit favorisant le consensus, l'unité, l'homogénéité; l'autre, centrifuge, dirigée vers la périphérie, présentant quant à elle des langages moins

organisés, des zones d'indétermination importantes, marginales, hétérogènes (Bouvet 2017 : 21).

Les forces centripète et centrifuge se déploient dans l'espace sémiotique jusqu'à se renverser, comme on l'a vu chez Lotman. La force centripète est celle qui tend à rapprocher du centre et à renforcer, à figer les discours et les langages. La force centrifuge, à l'inverse, tend à s'éloigner du noyau, à aller à la rencontre d'autrui et à traverser les frontières.

La sémiotique et sa périphérie sont des éléments clés dans la construction de l'espace réel (la frontière entre deux pays voisins), de l'espace symbolique (l'institution artistique) et de l'espace de la fiction (les espaces du conte merveilleux). Pour Bouvet, c'est justement lorsque la littérature s'inscrit dans ces situations de lisière que le récit opère : « Le récit devient ce lieu où les langues les plus hétérogènes se côtoient, à l'endroit et à reculons, où les rencontres se font et se défont, où la musique fuse et ensorcelle, donnant au lecteur l'occasion d'explorer à son tour les frontières du connu [...] ». (2017 : 26) La périphérie s'élève alors au rang d'objet littéraire aux qualités romanesques. Riches de sens, les lieux troubles et pluralistes comme la banlieue sont des « espaces autres », pour le dire dans les mots de Michel Foucault, ou encore des hétérotopies¹².

2.2. Hétérotopies

Dans la conférence maintenant célèbre « Des espaces autres » (1994 [1967]), Michel Foucault trace les traits d'un nouveau concept, l'hétérotopie. Tout comme Lotman, le philosophe part du principe que certains espaces sont structurés par une série de binarités : espace privé/public, espace familial/social, espace de loisirs/de travail. Toutefois, selon lui, certains espaces *autres* demeurent chargés d'une sacralité ailleurs perdue. Ce sont ces lieux qu'il désigne comme hétérotopies :

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les

¹² Si les espaces liminaires, aux frontières et aux lisières des nations et des cultures, peuvent également faire écho à la notion de tiers-espace de Homi Bhabha, nous aborderons plutôt ses théories du lieu et du sentiment de « unhomely » postcolonial dans le chapitre suivant.

emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai par opposition aux utopies, les hétérotopies [...] (Foucault 1994 : 755-756).

Sorte de miroir déformant, l'hétérotopie, « lieu hors de tous les lieux », représente, conteste et inverse les institutions, les valeurs et les emplacements réels. Son étymologie annonçant déjà l'altérité, elle se caractérise non pas par la dualité, mais par la cohabitation, voire la fusion, de concepts opposés en un seul emplacement.

Pour mieux comprendre ce postulat, Foucault énumère six principes décrivant le fonctionnement de ces « espaces autres » : la constance, la transformation, la juxtaposition, la temporalité, l'accession et la fonction. Premier principe : l'hétérotopie est une constante des sociétés humaines. Tout groupe construit nécessairement des espaces marginaux, de forme variée et singulière, par rapport à la société dite « normale » : espace sacré comme le temple, espace interdit comme le bordel, espace déviant comme l'asile ou la prison. Deuxième principe : déterminée par son époque et sa culture, l'hétérotopie a un fonctionnement appelé à se transformer. Les cimetières qui étaient autrefois au cœur des cités, à côté de l'église, sont repoussés à la limite des villes à partir du XIX^e siècle. Devenu le lieu de la maladie, il faut les éloigner le plus possible puisque la proximité, géographique, spirituelle et sanitaire, entre les morts et les vivants n'est plus souhaitable. Troisième principe : « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. » (758) Pour illustrer ce pouvoir, Foucault donne l'exemple de l'hétérotopie la plus ancienne selon lui, le jardin. Le jardin traditionnel persan cherchait à réunir quatre parties qui représentaient les quatre coins du monde. Il agissait comme une sorte de microcosme : « Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde. » (759) Hétérotopie heureuse, le jardin condense et reflète le cosmos dans l'espace le plus petit, l'espace totalisant. Quatrième principe : les hétérotopies sont intimement liées aux « découpages du temps » (759). Tout comme Lotman, Foucault en appelle à la métaphore du musée : les salles du musée organisent et accumulent pour la postérité les temporalités dans un seul lieu. À l'inverse, les foires, hétérotopies extravagantes, ne sont que de passage dans les villes, constamment nomades. Cinquième principe : système d'ouverture et de fermeture, l'hétérotopie suppose toujours une permission ou encore un rite de

passage. On n'entre pas dans la mosquée ou dans la prison comme on le veut; on doit se purifier ou encore on y est introduit de force.

Enfin, sixième et dernier principe : l'hétérotopie a nécessairement une fonction critique compensatoire. Il s'agit de créer « un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée. » (761) Au gré des époques et des mœurs, l'hétérotopie permet à une société de projeter ses désirs, conscients et inconscients. À titre d'exemple, Foucault examine la fonction compensatoire des colonies du Nouveau Monde, spécialement celles des jésuites au Paraguay :

Les jésuites du Paraguay avaient établi des colonies dans lesquelles l'existence était réglée en chacun de ses points. Le village était réparti selon une disposition rigoureuse autour d'une place rectangulaire [...], les familles avaient chacune leur petite cabane le long [des avenues]. [...] Le réveil était fixé pour tout le monde à la même heure, le travail commençait pour tout le monde à la même heure; les repas à midi et à cinq heures; puis on se couchait, et à minuit il y avait ce qu'on appelait le réveil conjugal, c'est-à-dire que la cloche du couvent sonnait, chacun accomplissait son devoir conjugal (761).

Pour contrebalancer un monde européen et anarchique, les jésuites rêvaient de fonder en Amérique « un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon » (761). Ils n'auront réussi qu'à créer une extraordinaire hétérotopie, selon Foucault, qui condense le rêve et le cauchemar en un seul lieu. Avec son implacable planification urbaine et son rigoureux contrôle social, cette colonie paraguayenne ressemble à l'utopique cité-jardin d'Ebenezer Howard — elle est aussi étrangement similaire à Levittown, à Lakewood et à la Cité-jardin du Tricentenaire. Ces banlieues ont été pensées pour contrebalancer les villes bruyantes et enfumées. Par leur stricte planification urbaine et leur non-mixité sociale de classe, elles se voulaient des milieux de vie alternatifs, plus vertueux, plus efficaces et plus attrayants. En revanche, dans ce monde ordonné à l'excès fleurit le stéréotype de la vie prévisible des familles de banlieue, chacune dans sa maison bien alignée, menant à bien son devoir conjugal. Au-delà de cet ordre méticuleux émergent une répression des libertés individuelles et une injonction oppressante au conformisme.

Dans *SuburbiaNation : Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film* (2004), Robert Beuka rapproche lui aussi la banlieue de l'hétérotopie foucauldienne. Dans cet ouvrage, le chercheur s'avise de la représentation simpliste que l'on offre des banlieues dans la culture états-unienne, qui penche soit vers l'idéalisme, soit vers la satire. D'un côté, les émissions de télévision comme *Father Knows Best* (James 1954-1960), *Leave it to Beaver* (Connelly et Mosher 1957-1963) ou encore *The Donna Reed Show* (Roberts 1958-1966) désignent la banlieue comme la terre promise de la classe moyenne. Communauté tissée serrée où chaque individu possède le même statut et partage les mêmes expériences, c'est un espace heureux et utopique (Beuka 2004 : 5-6).

De l'autre côté, nous l'avons souligné dans le chapitre précédent, on dénonce les effets déshumanisants et aliénants des banlieues. Cette position défavorable est assurément la plus répandue dans l'imaginaire états-unien, car Beuka recense et étudie plus d'une dizaine d'œuvres selon cette perspective. Dès 1922, Sinclair Lewis critique la vacuité et le conformisme des banlieues dans son roman *Babbitt*. En 1967, le film *The Graduate* (Nichols) met en scène le sentiment de vide existentiel et l'effet infantilisant de la banlieue sur un jeune homme oisif. Ann Beattie montre quant à elle dans le roman *Falling in Place* (1980) comment la banlieue peut être symboliquement et réellement dangereuse pour les femmes (isolement social et professionnel, sentiment d'emprisonnement dans les rôles genrés, contraintes automutilatrices de la beauté) en plus de mettre en scène le motif récurrent¹³ de l'impossibilité de mouvement devant ces violences. Des *Stepford Wives* (1975) à *American Beauty* (Mendes 1999) en passant par le *Truman Show* (Weir 1998), la *suburbia* est encore et toujours dépeinte comme un lieu artificiel, déprimant et étouffant.

C'est donc pour surmonter la dichotomie tranchée entre l'utopie et la dystopie que Beuka convoque le concept d'hétérotopie :

In contrast to the more simplistic visions of suburbia from postwar television and the recent spate of antisuburban films, the works I discuss offer compelling evidence of

¹³ Nous verrons dans le troisième chapitre que ce motif de l'impossible fuite est récurrent dans les fictions anti-domestiques du milieu du XX^e siècle.

the heterotopic nature of suburbia, the manner in which the suburb has come to reflect the phobias and insecurities of American culture (2004 : 19).

Là est l'hypothèse centrale de Beuka : la banlieue est le reflet de la société américaine qui l'a produite, investie de symboles et de valeurs déterminées par une culture donnée. Microcosme totalisant, la banlieue fait cohabiter plusieurs espaces, plusieurs symboles qui sont en eux-mêmes incompatibles : la ville et la campagne, l'utopie prometteuse de l'après-guerre et les dérives de l'*American way of life*. Ces dérives sont multiples : catastrophe écologique, défaillance du système économique néolibéral, tensions raciales, dévirilisation et infantilisation du père pourvoyeur, isolement des femmes au foyer. Miroir sans pitié, la banlieue renvoie, à celle qui veut bien s'y mirer, les mythes fondateurs de mobilité sociale de la culture nord-américaine et ses débordements anxigènes. Pour Beuka, « [the] long-held utopian and dystopian views of suburban life [are] really two sides of the same coin » (2004 : 7). Les deux côtés de la médaille, l'idéalisation et le réquisitoire, se retrouvent également dans l'imaginaire québécois. À cet égard, Daniel Laforest et Marie Parent montrent en quoi la banlieue fictionnelle est un lieu liminaire, un seuil, tiraillé entre l'utopie et la dystopie, traversé par des forces centripète ou centrifuge.

2.3. Force centripète et force centrifuge

Les lignes de force centripète et centrifuge traversent la sémiosphère banlieusarde en deux mouvements contraires dont il est important ici d'exposer le fonctionnement. La première, celle centripète, étanchéifie les entités contiguës, c'est-à-dire qu'elle renforce jusqu'à figer les discours et les langages. Dans la fixation du discours apparaissent les canons, les clichés ou les idées reçues. C'est ainsi qu'a fonctionné le mythe de « l'arrivée en ville » selon Daniel Laforest dans *L'âge de plastique. Lire la ville contemporaine au Québec* (2016).

L'« arrivée en ville »¹⁴ marque le passage brusque et sans transition de la campagne à la ville dans l'historiographie littéraire québécoise, plus précisément le passage du roman du terroir au roman urbain à l'aube de la Révolution tranquille. Ce mythe surgit au milieu de la décennie 1980

¹⁴ Entendons également ici l'expression « Arrive en ville! » pour indiquer à son interlocutrice qu'elle n'est pas à la page ou encore qu'elle ignore ce que tout le monde sait, comme si la ville avait le monopole du bon usage. Cela rappelle de plus une chanson de *Starmania* (Plamondo et Berger 1978), « Quand on arrive en ville », dans laquelle les jeunes marginales occupent la ville à la tombée du soir alors que « tout l'monde dort tranquille / [d]ans les banlieues-dortoirs ».

quand les critiques et les universitaires (notamment dans le groupe de recherche *Montréal imaginaire*) inventent *a posteriori* une arrivée idéalisée du Québec dans la modernité, qui coïnciderait avec des phénomènes socioculturels comme l'exode rural, les luttes linguistiques et l'Expo 67. Le processus majeur d'urbanisation de la province semble s'effectuer simultanément à l'élaboration d'un discours littéraire et artistique autonome : la métropole devient l'espace d'émancipation nationale. On conclut donc, par la négative, qu'il ne se passe rien en dehors de la ville. La chimère de Montréal soudain moderne et ouvert sur le monde a pour effet d'opposer radicalement la métropole à tout ce qui y est extérieur et de reléguer au second plan tout autre espace romanesque : « C'est cette ville, érigée en grille de lecture, qui apparaît toujours aujourd'hui comme un nœud de vie, de mouvements et d'interconnexions comprimé par une force centripète. Une ville où l'on pénètre et qui nous absorbe sans transition. » (Laforest 2016 : 53) Dans la mythologie québécoise, le décor urbain se présente comme une sémiosphère : au centre, il y a le noyau, la ville, qui détermine les règles et les canons de la modernité. Sa grammaire est basée sur les « mouvements » et les « interconnexions », comme l'explique Laforest. Ce qui est urbain doit nécessairement correspondre à ces attributs : diversité, cosmopolitisme, effervescence. À l'extérieur de cette sphère étanche, on retrouve tout ce qui est étranger à la ville, donc qui est défini par opposition. Ce qui n'est pas citadin n'est pas moderne. Ce qui n'est pas citadin n'est pas dynamique, ni intéressant ni vivant.

C'est pourquoi Laforest, en réaction à la force centripète de l'urbanité, voit se dessiner dans l'imaginaire collectif ce qu'il appelle une « haine des banlieues » (105) :

Au Québec, le consensus de la banlieue renverse le principe du roman réaliste voulant que plus on accumule de connaissances documentaires sur un lieu donné, plus on est en mesure d'en offrir une représentation riche et d'y projeter son imaginaire. [...] On a singularisé la banlieue : un seul lieu partout le même. On a ensuite déshistoricisé la banlieue : toutes les histoires qui s'y passent ne seraient que les variations d'une seule et même grande trame, celle d'existences soumises à un temps homogène où nulle histoire singulière ne peut résonner d'une vie propre. On a en définitive déclaré impossible une banlieue qui soit un espace défini par ses propres relations internes, un espace habitable d'où la nouveauté puisse surgir dans le tissu microscopique des actions quotidiennes, peu importe qu'on l'habite ou qu'on le traverse, peu importe qu'on s'y réfère comme lieu d'une mémoire déjà ancienne ou comme lieu d'un avenir à concrétiser (123).

Ici, le vocable « haine » est sans doute exagéré : on rejette la banlieue par mépris, par snobisme, mais surtout par indifférence. On croit tellement tout connaître de l'espace-temps suburbain, idées reçues et stéréotypes à l'appui, qu'on n'en a plus rien à dire. On la reconnaît davantage en tant que « type » qu'en tant que réalité expérimentée. Faisant fi des « connaissances documentaires sur un lieu donné », le *topos* de la banlieue s'inscrit davantage dans la fiction sociale préexistante que dans le réalisme de l'expérience vécue. En banlieue, le vraisemblable remplace le vrai. Lieu anhistorique parce que surgi du néant, où les maisons alignées se répètent partout pareilles sur l'étendue du continent, le lieu commun de la banlieue est « une image engourdie et sans complexité dont les visages souriants et les pelouses verdoyantes sont eux-mêmes empruntés à un imaginaire nord-américain stéréotypé et passéiste » (119).

Cette image serait donc trop américanisée pour les défenseuses de la modernité québécoise : la banlieue est devenue une caricature iconique de la classe moyenne et de l'acculturation. Caricature, « haine », mépris pour... pour qui? Pour celles qui n'y ont jamais vécu, ou encore pour celles qui « se félicitent [de l']avoir quittée, à l'âge de raison, afin de trouver la plateforme et le point de vue adéquat qui permettent soit d'en taire le souvenir embarrassant, soit d'en reparler avec une distance ironique » (115). Critiquer la *suburbia* est ici un rite de passage : échapper au « purgatoire de l'imagination » (107) et pénétrer la ville, y être attirée par la force centripète et y être complètement absorbée, sans regarder derrière soi, sauf pour jeter un regard dégoûté sur un espace honni. Le mythe de l'« arrivée en ville » a pour effet de dénigrer avec paternalisme toutes celles qui choisissent *malgré tout* l'espace périphérique pour se marier, fonder une famille, tondre la pelouse, cultiver un jardin. À l'existence exaltée de la ville ou à celle authentique et contemplative de la campagne, s'oppose l'ennuyeuse *suburbia*.

Plus tard, les enfants grandies dans les quartiers sécuritaires, animées d'un sentiment de rébellion et accablées par une « honte » de leurs origines, s'affranchiront de cet environnement ouaté. Elles partiront à la découverte de la grande ville, son bouillonnement et son cosmopolitisme. N'est-ce pas là un processus sémiosphérique exemplaire? Ces jeunes banlieusardes, idéalistes et révolutionnaires, encore exclues des institutions et des canons, font une entrée fracassante en ville. Elles s'étourdissent dans les lieux urbains électrisants, elles incarnent le bouleversement des idées. Puis, lorsqu'elles occuperont de plus en plus le haut de l'échelle sociale et qu'elles chercheront à

se poser, elles choisiront (peut-être!) de retourner en banlieue. Une nouvelle génération de jeunes marginales viendra les bousculer et réinsuffler innovation et énergie à la culture urbaine. La périphérie est devenue le centre, et le centre est repoussé en périphérie : le cycle est infini.

En ce sens, l'emplacement « banlieue » repose sur le cinquième principe de l'hétérotopie foucauldienne : basée sur un système d'ouverture et de fermeture, elle implique un rite de passage. Littéralement, certains quartiers résidentiels nord-américains ont encerclé leur territoire de grillages. Aux États-Unis, on a surnommé ces enclaves *gated communities* et elles existent aussi, officieusement, au Québec. Une clôture longe le boulevard L'Acadie et sépare ainsi la ville de Mont-Royal, banlieue cossue, du quartier Parc-Extension, arrondissement plus pauvre avec une grande concentration de population issue de l'immigration. De l'autre côté du fleuve, à Brossard, une seule entrée clôturée a été conçue pour accéder à un ensemble résidentiel luxueux du Quartier DIX30, tandis que le secteur est encerclé par des douves. Pour pénétrer durablement la banlieue, il faut non seulement franchir les systèmes de fortifications conçus pour la protéger, mais il faut surtout accomplir un changement de statut social, celui de l'ascension économique. Or, pour celles qui ont grandi en périphérie urbaine, le mouvement est inverse : il faut plutôt s'extirper de l'environnement banlieusard morose afin d'« arriver en ville » et d'embrasser la modernité métropolitaine. Ainsi, des barrières réelles et symboliques s'érigent autour de la banlieue comme entité géographique et conceptuelle.

Plus que tout, en dédaignant la banlieue, on oublie les véritables sentiments qui gouvernent les choix résidentiels des individus : avoir un toit bien à soi sous lequel se réfugier confortablement avec ses proches, est-ce vraiment une aspiration « embarrassante » pour reprendre le mot de Laforest? Avec la crise du logement qui précarise le statut des locataires, les urgences sanitaires qui fracturent les communautés urbaines et les accrocs dans le filet social en cette ère néolibérale, le rêve d'un refuge bien à soi, sain et réconfortant, est *encore* accessible en banlieue. Lorsqu'il est question de banlieue, on mélange trop souvent possession purement matérielle et quête existentielle de sécurité et de protection.

La vision dualiste de l'urbanité — d'un côté, la ville étanche et impénétrable, et de l'autre, tout aussi hermétique, l'extériorité nécessairement opposée à la première entité — fonctionne à l'image

des systèmes spatiaux de Youri Lotman dans *La structure du texte artistique* (1973) et présente les mêmes écueils : deux zones limitrophes et contiguës dialoguent forcément dans un mouvement dynamique provoquée par la force centrifuge. C'est à cette conclusion que parvient Marie Parent dans sa thèse « L'Amérique à demeure : représentations du chez-soi dans les fictions nord-américaines depuis 1945 » (2016).

Distinguons tout d'abord la maison, *house*, du chez-soi, *home*¹⁵. La maison est le bâtiment, le lieu physique et géographique de la demeure. Le *home* ou chez-soi est un espace mental et affectif. Sans nécessairement être un domicile, c'est un endroit où l'on se sent bien, où l'on se sent soi-même. Dans sa thèse, Parent s'attache à définir le chez-soi

comme espace liminaire, comme seuil, comme frontière, où l'étranger et le familier, l'identité et l'altérité se rencontrent constamment. L'habitation y est donc pensée de manière dynamique, comme une dialectique permanente entre aliénation et appropriation, le chez-soi dans sa forme accomplie, figée, restant inaccessible (10).

Fondement de l'identité et de l'appropriation du monde, le chez-soi est également le seuil de l'altérité : il définit ce qui est « nous » et ce qui relève des « barbares », les étrangères que l'on rencontre en franchissant le pas de la porte. C'est en expérimentant le monde extérieur, potentiellement aliénant, que l'on éprouve à sa juste valeur l'intimité. Parmi plusieurs autres représentations du chez-soi en littérature, Parent fait du bungalow le point de rencontre de sémiosphères singulières à l'Amérique du Nord :

[Les ménagères de l'Amérique] ouvrent la porte du bungalow et en font plus qu'un simple décor, qu'un simple instrument de propagande capitaliste : ce sont des endroits où l'on vit, où l'on élève ses enfants, où l'on fréquente (de proche ou de loin) ses voisins. Le bungalow, par sa conception standardisée mais adaptable, fournit un « lieu commun » d'où penser les rapports sociaux (de sexe, de classe et de race [...]), l'organisation du territoire, le partage des espaces privé et public, la place donnée au patrimoine naturel et culturel, la consommation de biens et de ressources (229).

Le bungalow opère ici sur le mode centrifuge : l'étranger et le familier, le Moi et l'Autre, l'intime et le vaste, le privé et le public, le naturel et le culturel y convergent. Dans ce lieu liminaire où les échanges sont incessants, les ménagères traversent continuellement les frontières pour aller

¹⁵ Nous y reviendrons plus en détail dans le troisième chapitre.

à la rencontre de l'Autre. À la manière de l'hétérotopie foucauldienne, le bungalow condense, conteste et renverse les valeurs, les institutions et les emplacements réels. Lieu commun de la pensée nord-américaine, le bungalow juxtapose les différents espaces réels, celui social de la famille, celui économique du ménage, celui identitaire du chez-soi, jusqu'à devenir un espace totalisant. Si Beuka postulait que la banlieue tout entière était une hétérotopie, Marie Parent circonscrit encore plus justement l'hétérotopie banlieusarde entre les quatre murs du bungalow.

Il y aurait ainsi deux façons de lire les banlieues en littérature québécoise : la force centripète qui fige les banlieues dans le stéréotype, dans la grammaire sémiosphérique des pelouses verdoyantes et de la morosité. Puis, il y aurait la force centrifuge qui fait apparaître toutes les frontières de l'imaginaire banlieusard constamment en mouvement. Les frontières se rencontrent dans un point culminant, la maison pavillonnaire, qui problématise, à la manière d'une hétérotopie, les valeurs axiologiques qui bâtissent les institutions et les rapports sociaux. Comme nous le verrons dans la prochaine section, ces deux lectures opposées mais complémentaires ont été mobilisées dans l'historiographie québécoise afin de saisir le récit de banlieue.

2.4. Une histoire du récit de banlieue au Québec

Le traditionnel débat entre la ville et la campagne dans l'histoire littéraire québécoise tend aujourd'hui à se complexifier en raison de l'émergence de plus en plus marquée des fictions extramétropolitaines dans le paysage culturel. La tradition littéraire suburbaine au Québec commençant à se dessiner, esquissons d'abord les grandes lignes avant d'apporter nous-mêmes une pierre à l'édifice. Nous regroupons et comparons ici des textes fondateurs de la banlieue imaginaire pour faire ressortir leur qualité suburbaine commune. Nous traçons une histoire du récit de banlieue en trois temps, en trois générations d'autrices, avant de mettre en place notre propre méthodologie d'analyse de l'espace littéraire, basée sur l'importance, la profondeur et la récurrence de cinq figures suburbaines.

2.4.1. Banlieue première génération : le « Petit Farouest »

Le « Petit Farouest » de Jacques Ferron, surnom à la fois exotique et québécoisé donné par le conteur à la ville de Jacques-Cartier, fascine Pierre Nepveu, qui en traite longuement dans *Lectures des lieux* (2004). Le critique appréhende l'imaginaire anarchique de Ferron comme une *frontier*

town, rappelant ainsi l'expérience de la frontière au temps de la conquête de l'Ouest américain. L'univers littéraire de Ferron est à cet égard résolument ancré dans l'américanité. Sur le mode centrifuge, Nepveu découvre dans les contes, les nouvelles et les romans de Ferron une zone périphérique transgressive, mosaïque géographique et culturelle.

Créatrice de qualités romanesques, la banlieue dans *Contes du pays incertain* (1962) ou encore dans *La charrette* (1968) constitue un lieu à la lisière de l'histoire : dans une campagne en voie de disparition vivent des personnages exubérants, plus grands que nature, qui se frottent à la modernité avec des moyens archaïques (rappelons cette femme du conte « Le pont » [Ferron 1962] qui traverse le pont Jacques-Cartier dans une voiture tirée par un cheval). Cette rencontre hallucinante entre modernité et passé mythique se manifeste en outre par une « démence architecturale » qui mène à un « dérèglement de l'espace domestique » (Nepveu 2004 : 88-89).

On retrouve ce dérèglement dans *L'amélanchier* (1992 [1970]), récit merveilleux de Tinamer, jeune femme adulte, qui se rappelle son enfance passée en banlieue. Alors que son père, Léon de Portanqueu, part tous les jours travailler à l'extérieur de la maison, dans le « mauvais côté des choses » (enfant, elle le croit voleur alors qu'en réalité, il travaille dans un hôpital psychiatrique), Tinamer reste quant à elle du « bon côté des choses », celui de la cour derrière chez elle, un boisé encore épargné par la suburbanisation du territoire. La maison de Tinamer est sur la frontière des sémiosphères du bon côté des choses et de celle du mauvais : la demeure se dresse telle une barricade devant les boulevards asphaltés de la banlieue afin de protéger l'exubérance fantasque du Farouest, lieu magique représenté dans le roman par la cour arrière. Pourtant, c'est une entreprise vouée à l'échec : ce sous-bois est déjà appelé à disparaître, comme Tinamer est inévitablement appelée à grandir. C'est là où réside la tension la plus problématique selon Nepveu : Ferron raconte les fantaisies d'une banlieue aussi mythique que les villes du Far-West, où la loi du plus fort remplace l'autorité institutionnelle, mais c'est un univers déjà révolu, rongé par une banlieue états-unienne, « réglementée, policée, polluée, pour tout dire : civilisée » (Nepveu 2004 : 28). C'est pourquoi le Petit Farouest ferronien est *utopique* : perpétuellement en changement, ouvert et fermé à la fois, c'est un monde instable, impossible.

Dans *L'amélanchier*, c'est le contraste entre réalisme et fable qui retient plutôt l'attention de Daniel Laforest. Tinamer, personnage d'enfant au délire linguistique qui n'est pas sans rappeler la Bérénice de Ducharme, symbolise « la jeune modernité québécoise [...] architecte du pays francophone rêvé » (Laforest 2016 : 74). La tare la plus importante de la banlieue québécoise serait sa participation à l'américanisation du mode de vie au détriment de la préservation de la culture traditionnelle canadienne-française. C'est pourquoi Tinamer ne parle pas la langue de l'américanisation : elle préfère rester dans la futaie à l'arrière du bungalow plutôt que de découvrir « l'asphalte, le béton, le civisme et la moralité, les gros investissements, les ristournes et le saint bidou béni des Franciscains » (Ferron 1992 : 36). L'héroïne ferronienne rejette le lexique américanisé et son symbolisme, celui du « mauvais côté des choses » auquel seul son père peut se mesurer. Simultanément, elle rejette le réalisme littéraire et prend plutôt le parti du conte merveilleux et de la célébration du français encore pur. Elle apprend à nommer la faune et la flore de « l'authenticité nationale » (Laforest 2016 : 76) derrière chez elle, elle raconte des aventures allégoriques dans une langue bien d'ici. Les conséquences de cette préférence pour l'allégorie sont sans appel selon Laforest : « En définitive, la mise à l'écart de la banlieue dans l'imaginaire culturel au Québec, dont le pendant est l'évacuation symbolique d'une large part des classes moyennes du pays à venir, a été rendue possible par le rejet du réalisme littéraire. » (79)

Chez Ferron, Nepveu constate un univers hétérogène, métissé, sur la fine ligne entre l'utopie et la dystopie (nous y revoilà). Quant à lui, Laforest tranche radicalement : la banlieue passe à la trappe de la modernité québécoise, le rejet est total. Ce qu'escamotent Nepveu et Laforest, c'est sans doute la portée féministe du roman de Ferron : si le père pourvoyeur peut traverser la lisère entre le bon et le mauvais côté des choses, il n'est pas anodin que Tinamer doive rester à la maison auprès de sa mère. La soumise et pourtant volcanique Etna, « ainsi nommée parce qu'elle se fâcha une fois, une seule, mais si fameusement que les jours et les ans, les semaines de résignation, de longanimité et de douceur, ne l'ont pas effacée des mémoires » (Ferron 1992 : 34), est impuissamment reléguée au monde de la suburbanité. Coincée dans son bungalow, à la frontière

qui sépare le bon et le mauvais côté des choses, Etna n'a pas l'espace narratif ni pour jouer dans la cour ni pour affronter l'Amérique des boulevards¹⁶.

2.4.2. Banlieue deuxième génération : grandir en banlieue durant les Trente Glorieuses

Dans un très intéressant mémoire de maîtrise (2008), Francis Halin pressent une nouvelle génération suburbaine dans la représentation de la banlieue chez un écrivain comme Michael Delisle. Même si les récits de l'auteur se déroulent dans la même ville et à la même période historique que celles des contes et des romans de Ferron, Delisle écrit d'un point de vue rétrospectif. Il n'imagine plus une *frontier town* ouverte et fermée, dans la zone limitrophe entre la ville et la campagne. Bien campé dans une société contemporaine essentiellement suburbaine, Delisle écrit la banlieue des Trente Glorieuses comme un monde en soi avec ses propres codes.

Laforest constate lui aussi que le visage littéraire de la banlieue change au tournant des années 2000 : outre celle de Delisle, c'est l'œuvre de Catherine Mavrikakis qui retient son attention. En ouvrant *Le ciel de Bay City*, Laforest remarque que l'autrice « ne conçoit [pas] la banlieue en tant que périphérie subordonnée à l'influence des grands centres » (2016 : 131) et que le décor périurbain s'autonomise. *Le ciel de Bay City* relate les événements de l'été 1979 selon le point de vue d'Amy, immigrante européenne juive de deuxième génération. Elle vit dans la ville de Bay City, une banlieue du Michigan décrite comme le « cancer de la domesticité » et le « fléau tout confort » (2009 [2008] : 11). Un jour, dans cette Amérique toxique et radicalement moderne, l'adolescente surprend dans le sous-sol du bungalow familial les fantômes de ses grands-parents morts à Auschwitz. Elle découvre ainsi ses origines juives et le passé trouble de sa mère et de sa tante, avec lesquelles elle a grandi. Toutefois, quelques jours plus tard, un incendie meurtrier ravage le domicile de la jeune fille. Persuadée d'avoir elle-même mis le feu à la maison (l'enquête conclut plutôt que c'est une flammèche échappée du barbecue qui a fait s'embraser la demeure), Amy

¹⁶ La colère des femmes acquiert une dimension politique très marquée dans certaines fictions suburbaines féministes. Nous verrons dans le prochain chapitre comment, dans le roman de la *mad housewife* (Greene 1991), les narratrices parviennent, par la colère et la folie, à une prise de parole contestatrice qui dévoile les conséquences néfastes de ce confinement aliénant à la sphère privée. Chez Ferron, la colère d'Etna, trop « volcanique », est plutôt réprimée et remplacée par les sentiments associés à l'archétype de la bonne mère pour faire oublier la seule et unique fois où elle s'est exprimée autrement.

demeure aujourd'hui rongée par la culpabilité d'être en vie alors qu'elle aurait voulu périr dans les flammes.

Pour Daniel Laforest, l'apparition des aïeules, digne du réalisme magique, établit un rapport d'analogie entre deux entités spatiales, soit le vieux continent dont l'Histoire est longue et douloureuse, et le Nouveau monde, réputé anhistorique. Laforest voit dans le sacrifice de la famille d'Amy une fonction expiatoire ou une fonction compensatoire critique pourrait-on dire dans le vocabulaire foucauldien : « Le stade avancé du développement périurbain devient un ressort moral dans le dialogue qu'entretient Mavrikakis avec l'histoire occidentale et la territorialité nord-américaine. » (Laforest 2016 : 137) En plus de mettre en scène le retour du refoulé freudien, le récit de Mavrikakis pose la question « autour de laquelle s'articule le mythe de la ville depuis l'antiquité. Sur quel crime a-t-on jeté tes fondations? [...] Quels cadavres ont permis de cimenter les fondations de ta communauté? » (Laforest 2016 : 136) L'Amérique toxique et cancérigène est le symptôme des traumas inguérissables de l'histoire occidentale.

Dans sa thèse, Marie Parent donne une autre réponse aux questions de Daniel Laforest : c'est sur le corps des peuples autochtones que se fonde la banlieue de Mavrikakis. Selon la chercheuse, les fantômes d'Auschwitz matérialisent la culpabilité par laquelle est hantée la civilisation nord-américaine :

Le fantôme d'Auschwitz sert justement à faire apparaître ce crime impuni, dont « l'Amérique est malade » : la destruction de la culture indigène. [...] Amy serait la représentation hyperbolique de cet Américain hanté, qui ne peut s'empêcher d'apercevoir l'aura tragique de la fin partout où il va. [...] *Le ciel de Bay City* montre que cette mémoire du génocide a pénétré le chez-soi, l'espace intime, qu'elle s'emploie à ronger l'intériorité des habitants. C'est ce que permet la figure d'Auschwitz qui, en se superposant à celle du drame amérindien, *matérialise* le verdict de culpabilité au cœur du bungalow américain (Parent 2016 : 397-398, l'autrice souligne).

Dans *Le ciel de Bay City*, la banlieue est tout sauf un lieu sans histoire ni mémoire : c'est plutôt sur le cadavre des Juives et des Premiers Peuples que s'érigent ses bungalows. Hétérotopique, la banlieue mavrikakisienne accumule et télescope les temporalités sur le territoire, annihile les frontières entre les découpages temporels du récit, le passé, le présent et le futur de la protagoniste et de sa société. Ancré dans l'histoire mythique et génocidaire de l'Amérique et de l'Europe, la

ville périphérique devient « un espace littéraire autonome » (Laforest 2016 : 132), non plus dépendant de la ville ou de la campagne pour porter le récit.

Mavrikakis crée ici une protagoniste adolescente qui passe de l'âge tendre à l'âge adulte, de la banlieue à la grande ville, de l'illégitime au légitime. Malgré l'autonomisation de l'espace littéraire périurbain, ce schéma narratif du roman d'apprentissage reprend le mythe de l'arrivée en ville que décrivait Laforest, le passage brusque et initiatique entre la noirceur et les lumières de la modernité. Dans la littérature de jeunes autrices comme Valérie Carreau et Fannie Loïselle, qui plantent leur décor au début du XXI^e siècle, le mouvement s'inverse : ce sont des personnages adultes qui retournent en banlieue. Les protagonistes testent les limites du foyer et se heurtent aux dérives du mode de vie périurbain. Se détachant du récit d'apprentissage, ces autrices semblent représenter une périphérie « troisième génération » qui n'a déjà plus le même visage que celui de la banlieue du baby-boom.

2.4.3. Banlieue troisième génération : la *suburbia*

Terre en friche sur laquelle se multiplient exponentiellement les maisonnettes identiques, la banlieue nord-américaine d'après 1976 ne semble pas s'inscrire pas dans les traditions critiques « essentiellement temporel[les] » (Genette 1976 : 43). Un récit peut-il se déployer dans ce décor de carton-pâte, immobile et artificiel? Comment lire la *suburbia* lorsque tout n'est que répétition, réplique et aliénation? C'est bien là notre ambition : dépasser la lecture essentiellement temporelle tout en rendant compte, avec nuance, des itérations et des stagnations des récits. Pour cerner les banlieues contemporaines, il nous apparaît important de changer l'angle d'approche : la *suburbia* n'opère pas dans « une succession d'instant qui s'accomplit dans la durée » (Genette 1976 : 43), elle fonctionne plutôt par la dilatation et par l'expansion des espaces, par l'interpénétration des zones de vie, à la manière de l'hétérotopie et de l'espace frontalier. Les banlieues n'ont peut-être pas d'histoire, mais elles ont un *relief*. Puisqu'elles sont toujours sur la frontière, entre la campagne et la ville, entre l'utopie et la dystopie, c'est par l'analyse spatiale que leur dynamisme se révèle.

Dans le premier chapitre, nous avons montré que la suburbanité était un concept *relatif*, en constante transformation dans le temps et dans l'espace : les premières banlieues ont été englouties

par la ville alors que la banlieue phagocyte les terres agricoles de l'autre côté, étendant ses tentacules jusqu'à Saint-Jérôme, uniformisant les paysages de Rivière-du-Loup ou de Sherbrooke. On est toujours la banlieue de quelqu'un d'autre. Puisque les banlieues sont davantage définies par un mode de vie que par une géographie, la maison pavillonnaire devient le lieu central de la fiction suburbaine hétérotopique. Elle se pose au confluent des zones singulières à la banlieue, entre ville et campagne, culture et nature, travail et loisir, masculin et féminin. Pour l'étudier, nous fonctionnerons selon le plus strict procédé sémiotique : en joignant deux approches divergentes en apparence, la géocritique (Bertrand Westphal) et la phénoménologie subjective (Gaston Bachelard), nous mettrons en place une nouvelle voie mixte, celle d'une analyse extra-textuelle stéréotypée de l'expérience intime de l'habiter. C'est grâce au mariage du *stéréotype* et de l'*affect* que nous analyserons les espaces domestiques de la maison unifamiliale.

2.4.3.1. Phénoménologie de cinq repères extra-textuels stéréotypés

Dans *Géocritique mode d'emploi* (2000), Bertrand Westphal étudie la dialectique « espace-littérature-espace » (21) avec l'objectif de « cerner la dimension littéraire des lieux, de dresser une cartographie fictionnelle des espaces humains » (34). Ses sujets d'étude de prédilection sont les villes : pour cerner la dimension littéraire des espaces humains, il analyse comment une ville donnée est poétiquement transformée par la fiction. Il procède par détournement des stéréotypes : il étudie les multiples représentations d'un même lieu afin de montrer comment se transforment les espaces selon l'œil qui les regarde.

Par exemple, il suggère d'étudier diverses représentations de Paris dans un vaste corpus français, européen et international en s'attardant spécifiquement à un lieu référentiel récurrent qu'il appelle « repère extra-textuel stéréotypé » (37). Imaginons, comme repère extra-textuel stéréotypé, la tour Eiffel. En comparant les récits qui représentent la tour Eiffel (il évoque un échantillon large et représentatif), Westphal observe les variations et les similitudes dans les descriptions physiques et symboliques de la dame de fer selon les cultures, les époques, les genres littéraires. En multipliant les points de vue, il parvient ainsi à subvertir les stéréotypes qui entourent le repère extra-textuel : il existe autant de tours Eiffel que de poétiques, il existe autant de Paris que de textes.

Les banlieues sont particulièrement sujettes à la stéréotypie : comme la tour Eiffel est immédiatement métonymie de la capitale française, le bungalow, la pelouse verdoyante, la cour clôturée de piquets blancs sont tout de suite associés à la *suburbia*. Ces figures sont extra-textuelles : elles existent hors du texte, puis elles sont transformées et poétisées par les autrices qui les mettent en fiction. S'il semble propice d'employer la méthode de Westphal pour analyser la dialectique « espace-littérature-espace », notre analyse frappe pourtant un mur : les repères extra-textuels stéréotypés de la banlieue ne sont pas propres à une seule ville. Ils ne sont pas uniques ni géographiquement localisables. Si les récits suburbains mentionnent à l'occasion le nom d'une ville, réelle ou imaginaire, l'action se limite souvent à un quartier, à une rue, voire à une seule maison. Que le bungalow se dresse à Brossard, à Verdun ou à Lévis, il y a peu de différence : les stéréotypes — la haie de cèdres, la piscine hors terre, le BBQ — sont partout les mêmes et se répliquent, à quelques variations près, dans toutes les maisons. Parce que toutes les banlieues sont censées se ressembler, la représentation littéraire d'une ville périurbaine devient la synecdoque de toutes les autres, comme une photographie de Lakewood évoque l'ensemble des banlieues de l'Amérique. Il n'existe pas de repères extra-textuels constants et caractéristiques à une ville de banlieue : Boucherville n'est pas la Ville Lumière et le centre commercial n'est pas la tour Eiffel.

Comment alors comprendre le repère extra-textuel stéréotypé banlieusard, si profondément ancré dans l'imaginaire collectif? Il est assez constant pour permettre l'analyse géocritique, mais pas assez spécifique pour s'attacher à *une* géographie. Il n'est pas touristique ni cartographique; il est *domestique*, individuel. Autrement dit, si une géocritique des banlieues québécoises est un projet légitime en soi, cette seule approche ici ne sert pas bien l'étude de la maison pavillonnaire dans une perspective féministe. Pour dénouer ce nœud, s'impose alors un retour à un texte fondateur; quiconque s'intéresse à la représentation littéraire de l'espace domestique ne peut passer outre l'étude de Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (1961).

Dans *La poétique de l'espace*, Bachelard s'attèle à comprendre la dialectique « espace-littérature-espace » dans le lieu intime cette fois-ci. Pour se faire, il prend le pari de rompre avec « l'attitude "objective" du critique » (1961 : 7) et s'engage plutôt dans une étude *affective* du lieu, étude qu'il surnomme *topophilie*. Plutôt que d'adopter une rigoureuse méthode de sélection de corpus nationaux et d'images référentielles, de repères extra-textuels mesurables et perceptibles

comme le fait Westphal, Bachelard se laisse guider par la dimension métaphorique des lieux mis en texte : « L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. » (17) Bachelard sélectionne donc des auteurs¹⁷, des textes et des images qu'il aime, qui prennent racine en lui, qui « retentissent » en lui (6). Puisque le chez-soi est *vécu*, puisqu'il possède une valeur *affective* et sensible pour chaque résidente, il n'est pas souhaitable de le mesurer avec les outils mathématiques de l'architecte ou de la géomètre. Dans cet esprit, Bachelard s'attarde moins à des lieux extra-textuels qu'à des métaphores spatiales : dans *La poétique de l'espace*, il retient la hutte, le cosmos, les tiroirs, les coffres, les armoires, le nid, la coquille, les coins, le dedans, le dehors, le rond. Par l'exploration, l'amplitude du discours et l'association libre, Bachelard se fait l'archéologue de l'imagination poétique : il cherche à mettre au jour les images qui, comme autant d'artéfacts et de vestiges enfouis, constituent l'intimité suprême des poètes dans ce qu'elle a de radicalement inédite.

Cette méthode *affective* présente certes des avantages dans la compréhension d'un lieu aussi intime que le chez-soi, mais les lacunes sont inévitables : Bachelard choisit des œuvres parce qu'il les *aime*, il choisit des images qu'il fait comme « siennes » selon son expérience personnelle de lecture. *De facto*, des valeurs positives sont associées à l'espace intérieur : il s'agit, pour le chercheur, d'un espace « *heureux* » ou « *louangé* » (17, l'auteur souligne). Si le chez-soi est bel et bien au fondement de l'identité de l'individu et que les poètes l'ont souvent représenté comme le lieu du bonheur pur, les choix de Bachelard ne laissent cependant pas place à une lecture contraire. Dans sa méthode de sélection, Bachelard omet une série de facteurs (de sexe, de genre, de classe, de race, d'ethnie) qui pourrait justement faire émerger chez des autrices des images poétiques différentes, voire opposées. Nulle trace des images négatives de lassitude, d'hostilité ou de peur qui pourraient également germer dans les fictions domestiques. Si le philosophe français investit de façon sensible l'espace domestique comme un espace aux possibilités métaphoriques riches, il

¹⁷ Se basant sur un corpus d'environ cent soixante-quinze œuvres littéraires, Bachelard cite moins de quarante femmes, ce qui représente moins de 20 %. Nous utilisons ici le genre du substantif « auteur » pour signaler l'écrasante majorité.

échoue pourtant à rendre compte de la pluralité des images de la maison, les oppositions et les mariages qui complexifient nécessairement les représentations.

Dans le cadre de notre thèse, il paraît opportun de joindre les deux méthodes, celle cartésienne de Westphal et celle phénoménologique et *vécue* de Bachelard, afin de concilier les avantages de chacune et d'éviter leurs écueils respectifs. Afin de circonscrire l'espace banlieusard, nous nous appuyerons premièrement sur le repère extra-textuel stéréotypé suburbain : à partir d'une vaste exploration de la production littéraire suburbaine, il est apparu des constantes dans la représentation imaginaire, des motifs immédiatement reconnaissables, qui stabilisent l'imaginaire collectif des banlieues. Cette méthode objective de sélection extra-textuelle stéréotypée a ainsi l'avantage de ne pas reposer uniquement sur la *topophilie* et du « retentissement » des images en soi.

Lors de notre recension des textes des banlieues, nous avons sélectionné des images selon des principes tels que la constance et la stabilité des figures dans le temps, leur fréquence élevée d'apparition et, surtout, leur prégnance et leur richesse symbolique, dynamique et variable. Pour ne pas rompre complètement avec l'attitude « objective » de la critique, pour le dire comme Bachelard, nous avons tenu à multiplier les points de vue et à varier les catégories d'analyse : comme nous l'avons montré dans l'introduction, notre corpus principal et secondaire représente la banlieue de l'après-guerre et de l'époque contemporaine, la banlieue canadienne-française et multiethnique, la banlieue pauvre et riche, la banlieue montréalaise et la banlieue au milieu de nulle part. Nous avons également recherché la diversité chez nos protagonistes et leurs autrices, en termes de genre, de classe, de race, d'ethnie et de génération. Grâce à l'étude extra-textuelle stéréotypée d'un large corpus diversifié, nous retenons cinq figures : la **cuisine**, le binôme **fenêtre sur cour**, la **clôture de piquets blancs**, la **voiture** et la **chambre à coucher**. Ces figures se répètent et se répliquent dans le paysage banlieusard à travers le temps et l'espace : on les retrouve d'une génération à l'autre, d'une région à l'autre, du Chicoutimi de Lise Tremblay au Saint-Constant de Valérie Carreau en passant par le Michigan de Mavrikakis; on les repère chez des autrices aux trajectoires les plus variées, de Jacques Ferron à Nicholas Dawson. Ces figures reconnaissables et stéréotypés évoluent tout en se recoupant dans un jeu d'échos, de variation et de subversion. Plus que d'inscrire les banlieues sur la « cartographie fictionnelle » (Westphal 2000 : 34) du Québec, nos cinq images stéréotypées invitent à une construction architecturale de l'espace banlieusard.

Davantage que leur description référentielle, c'est leur dimension métaphorique qui nous intéressera.

Ainsi, **la cuisine**, domaine de la reine du foyer, matérialise spatialement les joies et les frustrations de la domesticité pour les femmes. À la fois espace nourricier et espace de rassemblement, débordant de saveurs et d'odeurs réconfortantes, la cuisine est aussi la pièce de la maison qui cristallise le plus l'exploitation des femmes et du travail domestique non rémunéré. Dans la **cour**, lieu constamment en dialogue entre l'espace public du voisinage et l'espace privé de la maison, se déploient les thèmes du regard et de la surveillance : voir et être vue, juger et être jugée. De là découle, dans la diégèse périurbaine, un réseau d'images qui prolonge le thème du regard partout dans la maison : voir et être vue par la **fenêtre**, dans le miroir, sur la surface réfléchissante de l'eau de la piscine, sur la surface déformante des électroménagers en acier inoxydable. Aussi dans la cour, la **clôture de piquets blancs** encercle la maison : il s'agit d'un élément décoratif qui vise à délimiter la propriété privée. Ce périmètre, au cœur de la dialectique du dedans et du dehors, de l'ouverture et de la fermeture, constitue le symbole de l'existence suburbaine paisible et sûre : la maison est un refuge. Pourtant, le danger provient parfois du domicile encerclé lui-même, foyer de la violence familiale et conjugale.

La **voiture** est elle aussi indissociable du mode de vie périurbain : dans les quartiers résidentiels, il faut impérativement une voiture pour se déplacer, vivre, travailler et consommer. La voiture y est une norme et matérialise alors l'appartenance au statut social supérieur de la banlieusarde, parvenue à un niveau de vie confortable. Ce statut s'avère néanmoins une position instable tandis que le confort individuel entre en conflit avec le bien-être collectif de la société aux prises avec les enjeux de dépendance à l'automobile et de surconsommation. La **chambre à coucher**, notre dernière métaphore spatiale, est un lieu à la symbolique double : espace d'intimité et d'expression de soi pour les adolescentes, elle est parfois le lieu des abus sexuels et des maternités non désirées. Espace mixte, la chambre à coucher du couple banlieusard hétérosexuel (franchement dominant dans les fictions suburbaines) est le lieu du rêve et de la création ou de la honte et de la violence intergénérationnelle. Dans les prochains chapitres, ces cinq figures structurent nos analyses littéraires. Une fois rassemblées, elles construisent une maison extra-

textuelle stéréotypée : il existe autant de banlieues que de textes, autant d'expériences de la domesticité que de maisons.

À l'aune du *spatial turn*, la notion de sémiosphère nous a permis de cerner les dynamiques d'échange et de rencontre sur la cartographie fictionnelle québécoise. Les banlieues, à la frontière de la sémiosphère ville et de la sémiosphère campagne, ont emprunté aux deux premières entités spatiales et ont su bâtir leur propre système. Cette frontière, qui sépare et qui unit tout à la fois, permet dès lors aux banlieues de dépasser le stéréotype passéiste : elles apparaissent comme des lieux liminaires, soutenus par des couples conceptuels complexes tels que le familier et l'étranger, le vaste et l'intime. Cette rencontre d'éléments opposés en un lieu frontalier permet alors d'introduire la notion d'hétérotopie, comme l'a d'ailleurs fait Robert Beuka dans son étude du paysage banlieusard états-unien : la représentation de la banlieue reflète les mythes fondateurs de l'Amérique comme l'appropriation du territoire, la mobilité sociale et la possibilité de se réinventer tout en mettant en scène ses dérives aliénantes, de l'injonction à la conformité à la dévirilisation du père pourvoyeur. Plus encore, Marie Parent inscrit dans le bungalow nord-américain le point de convergence des différentes valeurs axiologiques et sociales de l'imaginaire banlieusard : dans la maison se rencontrent l'individu et la société et c'est entre ses murs qu'apparaîtra le plus fortement la tension entre l'utopie familiale banlieusarde et la satire sociale dystopique.

Nous avons ensuite revisité l'histoire du récit de banlieue, afin de concevoir comment, dans la jeune tradition littéraire suburbaine au Québec, ce décor romanesque a été jusqu'ici étudié : de la *frontier town* américanisée aux fantômes d'Auschwitz, la banlieue a toujours été le théâtre de la rencontre avec l'Autre. En nous appuyant sur cette tradition littéraire, nous posons les bases de l'analyse extra-textuelle stéréotypée afin d'examiner l'itération d'images fortes et symboliques là où l'on n'apercevait auparavant qu'un décor de *sitcom*. La tradition critique de l'imaginaire des banlieues est encore jeune, surtout au Québec. Sa géographie, son évolution et son mode de vie tendent parfois à échapper aux habitudes critiques, qui s'attardent le plus souvent à son consumérisme banal, à son architecture répétitive, à ses drames familiaux insignifiants, qualificatif entendu au sens le plus noble, « qui ne produit pas de sens ». Or, ces aspects de la réalité sociale et

de la représentation artistique des banlieues touchent particulièrement la sphère domestique et celle qui l'incarne le mieux, la ménagère. Oblitérer la vie quotidienne, la maison et ses espaces symboliques relègue le plus souvent les personnages féminins de femme, de mère, d'épouse et de ménagère banlieusardes au second plan de l'analyse, comme nous l'avons vu dans les analyses de *L'amélanchier* de Jacques Ferron. C'est pourquoi nous nous proposons maintenant d'investir la banlieue pavillonnaire par le prisme du genre afin de mettre de l'avant une lecture non androcentrique de l'imaginaire banlieusard domestique et d'explorer les aspects féministes du chez-soi.

CHAPITRE III

LIRE LA BANLIEUE PAR LE PRISME DU GENRE

Sylvia et Ann boivent des martinis dans le bar / d'un hôtel à Boston.
[...] / [...] elles se demandent / s'il faut être hantées par la vaisselle
et les draps / pour écrire des poèmes dans lesquels les objets volent /
[...] Les deux femmes, ménagères averties, / écrivent sur les boîtes
de macaronis, les préparations / pour gâteau; Betty Crocker est une
muse, spatule / à la main, elle scande la mesure de leurs cris étouffés.

Carole David, *Manuel de poésie à l'intention des jeunes filles*
(2010 : 29)

Dans son *Manuel de poésie à l'intention des jeunes filles* (2010), Carole David imagine Sylvia Plath et Anne Sexton qui discutent, autour de quelques martinis, des liens entre art poétique et art ménager. Dans les années 1950-1960, ces artistes connaissent un parcours anticonformiste : de *housewives* à écrivaines, elles poétisent des sujets typiquement féminins comme la cuisine, la vaisselle et la lessive. À la suite de cette scène imaginaire, David salue l'influence de ces femmes sur sa propre démarche artistique : « émue je m'incline devant leurs voix. / Je n'ouvrirai pas le gaz de la cuisinière. » (29) L'entreprise du *Manuel de poésie* est structurée par la création d'une intertextualité et d'une interdiscursivité entre poètes : puisque sa poésie s'arrête elle aussi sur les images de la vie domestique, David s'inscrit comme l'héritière de Plath et Sexton. Cependant, l'écrivaine québécoise échappe aujourd'hui au destin des poètes banlieusardes maudites : l'art ménager et l'écriture ne trouvent plus leur parachèvement dans la mort, la cuisinière restera fermée. La muse n'est donc plus Betty Crocker; ce sont plutôt Plath et Sexton qui, malgré leur destin tragique, ont ouvert le chemin aux voix des femmes de moins en moins étouffées. Elles ont fait de la vie domestique un sujet poétique digne et fertile. Heureusement, quelque quarante ans plus tard, l'écriture l'emporte cette fois-ci sur la « hantise » des macaronis et de l'injonction à la domesticité.

Betty Crocker est la quintessence de la *homemaker*, un mot anglais qui ne trouve son sens en français que dans la paraphrase : une femme, une mère, une ménagère qui administre la maison et

la vie de la famille. Il apparaît nécessaire ici de remarquer combien la langue française parvient peu à cerner les enjeux et les sentiments associés à l'espace domestique¹⁸ : *housewife*, *home*, *homemaker*, *domesticity* trouvent difficilement des traductions concises et précises en français. Dans un essai intitulé *Home : A Short Story of an Idea* (1986), Witold Rybczynski remarque qu'il n'existe pas dans les langues latines de mot pour désigner le *home*, « [t]his wonderful word [...] which connotes a physical “place” but also has the more abstract sense of “state of being” » (62), alors que l'anglais, l'allemand, le néerlandais, le danois, le suédois ou encore l'islandais possèdent tous un mot spécifique pour désigner le sentiment de chez-soi.

En français, le terme « maison » possède un sens étendu, parfois imprécis, souvent incomplet, pour rendre compte simultanément du bâtiment (*house*) et de l'état d'esprit (*home*). À la fois bâtisse d'habitation, du château au chalet en passant par la maison mobile, « maison » désigne aussi le domicile « avec valeur affective » (*Le Petit Robert*). Bien que le terme « chez-soi » soit considéré comme « le plus approprié pour traduire en français le sens très riche du mot “home” » (Parent 2016 : 3), il n'a pas d'entrée propre dans le dictionnaire : on l'évoque comme une déclinaison possible de la préposition « chez », cette dernière connaissant, par exemple, les variantes « chez-moi », « chez-toi » et « chez-soi ». Ainsi, en français, le bâtiment de l'habitation paraît inséparable de la valeur affective qui émane d'un édifice, inséparable de ce sentiment ressenti quand on « rentre au bercail ». Alors que l'on peut éprouver une détresse profonde sous le toit qui nous abrite et qu'on peut se sentir « à la maison » dans un lieu public chéri ou dans un quartier maintes fois parcouru, la langue française peine à rendre compte de ces différents cas de figure.

Toujours dans son histoire du chez-soi, Rybczynski en fait remonter l'origine au XVII^e siècle aux Pays-Bas, cent ans avant le reste de l'Occident. L'idée du chez-soi était au départ un phénomène éminemment bourgeois apparu durant une période de grande prospérité économique. Alors que les lois sur l'emploi des domestiques devenaient plus rigoureuses, les Néerlandaises s'occupaient de plus en plus elles-mêmes du ménage, de la cuisine et du soin des enfants. Leur demeure devenait leur royaume :

¹⁸ Il n'est sans doute pas anodin que Carole David convoque principalement dans son *Manuel* des muses, des « pieuses domestiques » (2010 : 11) anglo-saxonnes : en plus de Sylvia Plath et d'Anne Sexton, nous retrouvons Mary Shelley, Louisa May Alcott, Emily Dickinson.

For the first time, the person who was in intimate contact with housework was also in a position to influence the arrangement and disposition of the home. [...] It was becoming a feminine place, or at least a place under feminine control. [...] It resulted in cleanliness, and in enforced rules, but it also introduced something to the house which had not existed before : domesticity (Rybczynski 1986 : 73-75).

La muse du foyer n'est donc pas une idée récente : les espaces domestiques propres, mesurés, « féminins » apparaissent déjà dans les années 1600, dans les peintures de Johannes Vermeer et d'Emanuel de Witte par exemple.

En Amérique du Nord, l'historienne Linda K. Kerber fait remonter l'origine du culte de la domesticité au XIX^e siècle, identifiant le philosophe français Alexis de Tocqueville comme l'un des premiers à consigner des réflexions sociologiques sur la vie des femmes lors d'un voyage en 1840. La femme mariée, blanche, de classe bourgeoise ou moyenne, se confinait alors à la maison, ne s'intéressant qu'aux devoirs domestiques et familiaux, négligeant ainsi la vie publique. Cette exclusion des femmes, qui était systémique aux États-Unis, a été présentée comme un choix par Tocqueville : les femmes « optaient » pour la sécurité de la maison, elles s'évitaient les duretés et les désillusions de la vie sociale en cultivant leur féminité et leurs vertus au coin du feu. Elles protégeaient le foyer et en faisaient un refuge douillet pour les hommes qui, eux, affrontaient le monde public.

Quelques années avant la guerre de Sécession, Tocqueville met ainsi en place la métaphore de la division des sphères (*metaphor of the separate spheres*), en utilisant l'image du cercle et en l'interprétant comme une frontière étanche. Même si cette propriété impénétrable de la frontière n'est qu'une illusion, Kerber constate pourtant que les intellectuels vont ressusciter la métaphore de Tocqueville dans les années 1950 et 1960. La résurgence de cette doctrine semble dès lors justifier le retour des femmes au foyer, celles-là mêmes qu'on avait recrutées pour remplacer sur le marché du travail les hommes partis au combat :

Women were said to live in a distinct « world », engaged in nurturant activities, focused on children, husbands, and family dependents. The metaphor of the « spheres » was [...] the trope, on which historians came to rely when they described women's part in American culture (Kerber 1988 : 10).

Si la domesticité est conçue comme un « feminine achievement » (1986 : 75) au XVII^e siècle par Rybczynski, si Tocqueville au XIX^e siècle compare le domaine féminin à un refuge protecteur et confortable, si les historiens de l'après-guerre subliment un monde « distinct » pour les femmes, Sylvia Plath et Anne Sexton, quant à elles, démontent ce mythe. Autant dans leurs propres écrits que lorsqu'elles sont imaginées par Carole David, Plath et Sexton décrivent l'emprisonnement des *housewives* et l'imposture de leur existence dans « a doll's house with four chairs, a counterfeit table » où « [s]omeone plays with [them], plants [them] in the all-electric kitchen » (Sexton 1988 [1966] : 106). Elles hurlent leur fiel, leur « viciousness in the kitchen! » pour enterrer le sifflement des casseroles, les cris des enfants qui « crap and puke and cry » dans une cuisine « windowless » (Plath 1999 [1971] : 228). Dans la maison, les tensions entre réalisation de soi et aliénation, qui se trouvent au cœur de l'expérience du chez-soi, sont palpables.

Nous emploierons dans le présent chapitre une structure dialectique. Dans la première section du présent chapitre, nous aborderons la notion de chez-soi sous le signe de la multidisciplinarité, faisant appel à des théories de l'architecture, de la psychologie et de la sociologie. Ces ancrages nous permettront ensuite de cerner les traits de ce que nous avons appelé les « images universalisantes » de la maison, dans lesquelles la vie domestique n'est abordée que d'un point de vue masculin, mais promu comme « universel ». Dans la deuxième section, nous opposerons aux maisons « universalisantes » des lectures plus inclusives de l'espace domestique. Nous présenterons des théories féministes qui dissèquent les enjeux sociaux du chez-soi. Ces théories se déploient sur un spectre, allant d'une célébration de la domesticité à sa condamnation sans appel en passant par une position mitoyenne qui fait état du bonheur d'être chez soi tout en dénonçant l'épuisement qui peut prendre racine à la maison. La littérature domestique des femmes reflète par ailleurs cette variation de points de vue, racontant les joies et les frustrations des protagonistes féminines. Les critiques littéraires féministes font du chez-soi une figure ambivalente, dépeinte à la fois comme lieu du rituel matrilinéaire et comme fondement de l'exploitation patriarcale, en transformation selon les périodes de la vie d'une femme, en mutation selon les périodes historiques. Enfin, dans la troisième et dernière section du chapitre, nous inscrirons spécifiquement les enjeux de la représentation du chez-soi dans le décor banlieusard. À la suite d'une incursion théorique

dans la stéréotypie littéraire, nous aurons l'occasion de constater comment les deux lectures, celle universalisante et celle féministe, se côtoient entre les quatre murs de la maison suburbaine.

3.1. Le chez-soi

L'étude de la maison et du chez-soi apparaît d'emblée comme un champ multidisciplinaire qu'il semble impossible (et peu souhaitable) de réduire à un seul axe d'analyse. Cette première section a donc pour objectif de poser les bases de la notion de « maison » dans les sciences humaines, en termes anthropologiques et architecturaux, psychologiques et socioéconomiques. Le champ d'étude des maisons définit le lieu d'habitation comme un espace façonné par les usages collectifs et structuré par de multiples facteurs culturels et géographiques. Entre cette réalité sociale plurielle et la représentation de la maison comme entité « universelle » et « immuable » dans nombre de discours littéraires, un décalage considérable apparaît. Dès lors, nous explorerons les biais de certains de ces discours qui représentent un chez-soi « parfaitement harmonieux » dans lequel l'expérience du masculin est perçue comme la norme. Ces images se trouvent dans la critique de spécialistes, même de ceux que nous avons déjà cités (Bachelard, Lotman), témoignant de sa constance et de sa prégnance. Elles apparaissent également, nous le verrons, dans les études québécoises d'hier à aujourd'hui, entre autres chez les collaborateurs du recueil *Au royaume du foyer* (1946) et chez Éric Volant (2003).

3.1.1. Approches multidisciplinaires

L'anthropologue de l'architecture Amos Rapoport écrit dans son ouvrage au titre programmatique *Pour une anthropologie de la maison* (1972) :

Si dans cette étude notre intérêt est centré sur les habitations, c'est que ce sont elles qui montrent avec plus de netteté les liens existant entre la forme bâtie et le mode de vie. [...] [C]'est la maison qui permet le mieux de relier au mode de vie tous les éléments du système formé de la maison, de l'agglomération, du site, et des bâtiments monumentaux (13-14).

En effet, la maison se situe au confluent de toutes les sphères de l'existence humaine. La demeure relie entre eux l'espace privé de la famille, l'espace public de l'agglomération, le site géographique et les bâtiments monumentaux d'une société (églises, temples, musées). C'est à partir de la maison que s'instaure un rapport au sacré, au spirituel et à la culture. Rapoport constate

néanmoins que le sentiment de chez-soi n'était pas recherché par les sociétés primitives. Les maisons étaient presque toutes identiques, leurs habitantes cherchaient surtout l'adaptation au climat et au site occupé de même que l'instauration d'un « esprit de coopération » (9) dans la communauté.

C'est à partir des plus anciens phénomènes d'urbanisation que la demeure évolue : les innovations techniques (maisons à plusieurs étages, division et spécialisation des pièces) suivent l'évolution des mœurs. Dans les premières cités, les maisons accueillent maintenant le travail : au rez-de-chaussée se côtoient la boutique, l'atelier, la chambre des ouvriers. Les domiciles abritent les familles à l'étage supérieur, où une salle de séjour est dédiée aux activités familiales alors qu'une pièce privée est réservée au sommeil et à l'intimité.

Après la révolution industrielle, Rapoport annonce une « perte de la tradition » qui vient avec « la perte d'un système de valeurs et d'une conception du monde qui soient communs » (8-9). Le résultat de ces pertes est d'ordre technique et communautaire selon l'anthropologue : les codes du bâtiment et les règles de l'alignement naissent en même temps qu'apparaissent la recherche effrénée de l'originalité et la quête sans fin de l'innovation. Dans la société postindustrielle, la demeure comprend de nombreuses pièces dont, souvent, une salle complète dédiée à la prise des repas et parfois même un espace extérieur pour manger en groupe. En cela, la maison est « toujours un instrument de formation du caractère » (181) des enfants, qui apprennent ainsi la sociabilité. Le chercheur constate que, dans certaines maisons de la période contemporaine, il y a parfois plus de salles de bain que de chambres à coucher : ce serait le signe de la très grande importance qu'on accorde aux valeurs de l'hygiène, de l'intimité et de l'individualité au détriment des considérations utilitaires ou économiques (182). De la communauté primitive aux sociétés contemporaines, la construction et l'adaptation de la forme bâtie de la maison ont toujours été guidées par les valeurs et les usages des habitantes.

Dans *Psychologie de la maison : une archéologie de l'intimité* (1999), Perla Serfaty-Garzon reconnaît le chez-soi comme essentiel à la quête identitaire individuelle, elle aussi guidée par les valeurs et les usages. Plus qu'un simple toit, la maison permet la fondation de l'identité : « Rentrer chez soi devient un repli vers le repos en soi. Repos donc, mais aussi construction de soi.

L'élaboration de l'identité de l'habitant prend place dans le chez-soi et y acquiert une expression propre [...] » (Serfaty-Garzon 1999 : 63). Cette expression de soi tient justement dans les actions du quotidien, dans le soin apporté aux choses et aux gens du foyer : « [d]isposer ses objets autour de soi, assigner une place à chaque chose, désigner les territoires communs à la famille et le territoire privé de chacun de ses membres, caresser du regard l'espace ainsi organisé » (65) seraient autant de gestes qui permettent à l'individu de former son identité et de s'approprier son espace. Notons que ces soins ne sont jamais appréhendés, chez la psychosociologue, par le prisme du genre : dans l'étude de Serfaty-Garzon, l'identité se fonde dans un chez-soi exempt de division sexuelle du travail et de rapports de pouvoir.

Pour que le chez-soi devienne un espace propre à l'élaboration de l'identité, il doit avant tout être un abri, un refuge physique et psychologique vis-à-vis du monde extérieur : le foyer doit assurer une « plénitude matérielle » (85) et préserver un « temps privé, celui de la conscience de l'intériorité » (71). Ainsi, la maison soulage du poids des rôles sociaux : dans l'intimité de sa maison, on peut être véritablement soi-même, loin des regards inhérents à la sociabilité et à la surveillance du mode de vie contemporain. Toutefois, Serfaty-Garzon étudie également des cas où la maison ne parvient pas à protéger les individus des « menaces de déstabilisation de l'identité » (73). L'intrusion — parfois violente comme lors d'un cambriolage, parfois quotidienne comme dans la promiscuité avec le voisinage — ébranle profondément l'identité de ses sujets. L'intrusion « crée [une] confusion entre le visible et le caché » (92) qui dépossède celle qui avait tant pris soin de son intérieur. Le chez-soi se base sur un système d'ouverture et de fermeture, de visible et de caché : être chez-soi, c'est « réunir sa famille et fermer sa porte » (3).

Les sociologues Peter Saunders et Peter Williams ont quant à eux proposé dans leur étude « The Constitution of the Home : Towards a Research Agenda » (1988) une lecture sociospatiale du chez-soi. Pour les chercheurs, le chez-soi fusionne de façon indissociable le principe social du ménage (*household*) et le principe physique de la maison (*house*). Pour le démontrer, ils identifient quelques facteurs sociaux qui structurent l'espace physique de la maison.

D'abord, la classe sociale déterminera si les habitantes d'un domicile auront la possibilité de s'exprimer à travers la domesticité : la décoration, le choix des objets, le confort, la « plénitude

matérielle » pour le dire comme Serfaty-Garzon, dépendent des capacités financières du ménage. Ensuite, l'expérience du chez-soi est vécue différemment selon l'ethnicité des habitantes. Dans les quartiers à forte concentration ethnique, les logements peuvent être des « espaces de résistance » contre le racisme ambiant¹⁹. Enfin, le mode d'occupation viendra également modifier le sentiment d'appartenance : le fait d'être propriétaire de sa maison ou non est crucial dans la fondation du sentiment de chez-soi. Non seulement cela affirme que le ménage propriétaire a eu les moyens d'acheter un bâtiment, ce qui consolide sa position dominante dans l'échelle sociale, mais le ménage propriétaire aurait également des avantages matériels et économiques sur celui locataire.

Si plusieurs critiques ont vu dans cette « “pride of possession” » et ce « “desire to own” » (Saunders et Williams 1988 : 86) l'affirmation d'une idéologie capitaliste aliénante pour bien des familles, Saunders et Williams répondent qu'au contraire, ces sentiments sont justement au fondement du *home* :

Precisely because the home is simultaneously a social and physical location in the world, it does seem potentially to offer to some people a source of « ontological security », a sense of niche and of belonging, which reflects its persistence in space (home is physically rooted) and in time (home is [...] both heritage and future asset, reproducible across the generations). [...] [P]eople will not participate in collective life unless they feel secure in the private sphere of home life (87).

La propriété immobilière privée et l'appropriation d'un espace à soi relèvent de la même recherche de protection et de la même quête identitaire qu'il ne faut pas confondre, selon les sociologues, avec la logique purement consumériste de possession matérielle. Pour Saunders et Williams, le sentiment de sécurité influence autant la sphère publique que la sphère privée : c'est seulement lorsque l'harmonie et la paix sont atteintes dans le lieu de l'intimité que les individus peuvent prendre une part active à la vie communautaire. C'est pour toutes ces raisons que les sociologues conçoivent le chez-soi comme un microcosme des relations et des institutions sociales dans une société donnée :

[T]he home in Anglo-Saxon culture is represented by a physical ideal (the detached house) and a legal ideal (owner-occupation) both of which emphasise household autonomy and both of which represent a stout defiance of collectivism. The home in

¹⁹ C'est d'ailleurs ainsi que les conçoit bell hooks dans l'essai « Homeplace (a site of resistance) » (1990). Nous y reviendrons lorsqu'il sera question de la lecture féministe et intersectionnelle du chez-soi.

this sense has come to reflect the society around it [...]. The home is not simply a reflection, however, it also plays a part in constituting the society and reproducing its distinctive cultural forms (88).

Le chez-soi, parce qu'il est investi des idéaux et des valeurs d'une société donnée — autonomie, intimité, rentabilité, sécurité, liberté individuelle dans les cultures anglo-saxonnes comme celles du Royaume-Uni, des États-Unis et du Canada —, reproduit les schèmes sociaux de la nation entière tout en en constituant la base. Le chez-soi est le théâtre des premières expériences interpersonnelles des individus, du repas en famille à la division des tâches ménagères; il prépare à la vie en groupe de même qu'il est façonné à son tour par les interactions sociales reconduites dans l'intimité. Source et débouché, miroir et reflet, le ménage est la plus petite société d'un pays, le « core domestic unit of contemporary society » (183). Noyau irréductible de la société, le chez-soi en condense les plus grands traits.

En ce sens, si la maison façonne la société et vice-versa, le chez-soi ne peut être purement « privé » : Saunders et Williams montrent bien que le domicile ne peut être soustrait aux rapports de force et de pouvoir, comme le préconisait pourtant la métaphore de la division des sphères publique et privée depuis le XIX^e siècle. Si l'article de Saunders et Williams, écrit à la fin des années 1980, peut paraître daté, il reste tout à fait éclairant, notamment lorsque les chercheurs se proposent d'analyser le concept de « privatisation » de la sphère privée. À l'image de la société néolibérale qui favorise la croissance individuelle plutôt que le développement collectif, le ménage en vient à prioriser et à idéaliser le chez-soi plutôt que sa communauté : « [...] the home is now more comfortable than it was while the world beyond is increasingly seen as more threatening. » (89) Dans ce monde de plus en plus dangereux, Saunders et Williams prédisent que l'individu préférera bientôt le visionnement de films chez soi à la projection au cinéma, le télétravail au travail au bureau, la livraison au magasinage. À l'aube de l'ère du numérique, la distinction entre le privé et le public est de plus en plus floue, jusqu'à disparaître complètement.

Au XXI^e siècle, si les avantages de la privatisation du chez-soi sont multiples (pensons à l'épicerie faite en ligne durant la pause-café, aux horaires flexibles pour les parents ou encore aux « nomades numériques » qui font du télétravail tout en parcourant le monde), les risques restent toutefois potentiellement plus grands que les bénéfices :

[Privatism] entails withdrawal from face-to-face interaction and an attempt to pull up the drawbridge of the castle. As such, it is likely to increase the strains, tensions, and burdens of domestic life (and gender relations) as this one sphere has to carry so many aspirations and frustrations. In a sense, the evidence of a growing home-centredness indicates that, far from exploding into revolutionary upheaval, [Anglo-Saxon] society is currently imploding [...]. The « crisis » has been internalised, and the result is there to see in the number of valium prescriptions and the growing concern about domestic violence, child battering, and so on (90).

Une société qui investirait toutes ses aspirations publiques, politiques et économiques dans le chez-soi se trouverait confrontée à une crise. Une crise domestique, certes, mais qui aurait des ramifications sociales : la rupture des liens communautaires, la violence conjugale, la maltraitance des enfants, l'accroissement des inégalités hommes/femmes, les troubles de santé mentale. Saunders et Williams imaginaient déjà, à la veille du troisième millénaire, les failles d'une nation en proie à la privatisation. Force est de constater que, même s'ils ne considéraient pas les crises sanitaires comme un facteur de privatisation généralisée de la sphère domestique, leurs appréhensions se sont confirmées durant la pandémie mondiale de COVID-19.

Entre 2020 et 2022, les expertes locales, nationales et internationales ont reconnu que les femmes ont été plus touchées que les hommes par la crise sanitaire sur le marché du travail : la maladie les a plus infectées (elles représentent la vaste majorité du personnel médical) et, dans les autres secteurs, les pertes d'emploi ont été plus nombreuses chez les travailleuses, générant une insécurité alimentaire et un isolement social²⁰. Cette crise économique, sociale et sanitaire risque d'effacer des décennies de progrès dans la lutte aux inégalités de genre dans tous les domaines confondus si les gouvernements et la collectivité n'agissent pas (Nations Unies 2020).

Si on a rapidement pu évaluer le fossé entre les hommes et les femmes sur le marché du travail en contexte de pandémie, il reste que, dans la sphère privée, les données précises sur la charge mentale, la conciliation travail-études-famille et la violence conjugale demeurent encore partielles ou limitées²¹. Sur le plan de la sécurité des femmes, l'Institut national de santé publique du Québec

²⁰ En outre, le rapport « The She-Coverly Project, Confronting the Gendered Economic Impacts of COVID-19 in Ontario » (2020) de la Chambre de Commerce de l'Ontario rapporte les pertes de revenus ont été plus difficiles à combler pour les entrepreneuses qui possèdent des commerces et des compagnies pour la plupart dans le domaine des services, spécialement frappé par les mesures sanitaires.

²¹ Le rapport « Impact de la pandémie de COVID-19 sur la santé et la qualité de vie des femmes du Québec » (2020) de l'Association pour la santé publique du Québec (ASPQ) et l'Observatoire québécois des inégalités (OQI)

reste inquiet, puisque « des études réalisées [à l'international] en contexte de crise ou d'urgence humanitaire pointent vers une augmentation de la violence conjugale pendant et après des situations extrêmes » (2020 : s.p.). Devant ces conséquences « anticipées » (2020 : s.p.)²², l'Institut enjoint la population à être sensible aux signes de la violence conjugale tout en souhaitant maintenir l'accès aux services d'aide et d'hébergement pour les victimes même en situation de confinement.

Alors que couvre-feu, fermeture des écoles et des garderies, perte d'emploi et télétravail cantonnent les membres de la famille à la maison (particulièrement les femmes et les enfants), le chez-soi se révèle n'être que l'envers du miroir des inégalités entre les hommes et les femmes dans la sphère publique : les femmes — et encore plus les femmes racisées — sont encore et toujours plus vulnérables que les hommes économiquement, socialement et physiquement. C'est dans une telle situation de crise que l'aspect politique et social du chez-soi ressort avec le plus de pertinence et avec le plus de violence. Si le chez-soi est un asile où se mettre en sûreté, où développer sa véritable identité dans le confort et l'intimité, il n'est pourtant pas soustrait aux réalités sociales de la nation : se rejouent entre ses murs les mêmes schèmes ancrés dans la société. Pourtant, cet enchevêtrement complexe entre le personnel et le social semble occulté dans les représentations littéraires que nous allons analyser dans la prochaine section.

3.1.2. Images universalisantes

Le chez-soi est privé *et* politique, pour faire écho au slogan féministe des années 1970. Néanmoins, sur le plan symbolique, certains discours omettent l'aspect dynamique du chez-soi pour ne l'associer qu'à un abri heureux, un creux maternel et fécond. C'est le cas chez Gaston Bachelard. Comme nous l'avons abordé dans le précédent chapitre, Bachelard a longuement étudié l'espace domestique dans *La poétique de l'espace* (1961) en l'associant d'emblée à des valeurs positives : le rêve, le bonheur, l'intimité. Dans son étude désormais classique, il traite d'un grand nombre de poètes qui construisent la maison à la manière d'un riche cosmos intérieur. Ce faisant,

cite un sondage où « 41 % des mères ont déclaré éprouver de la difficulté à concilier responsabilités familiales et professionnelles contre 34 % des pères » (2020 : 10).

²² Si l'Institut « anticipe » les conséquences du confinement sur la santé et la qualité de vie des femmes, nous constatons que les risques se sont bel et bien confirmés : entre février et avril 2021, le Québec a connu sur son territoire dix féminicides en dix semaines seulement et a atteint le tragique record du plus grand nombre de femmes assassinées en une année, avec un bilan de vingt-six femmes tuées en douze mois.

le penseur procède à plusieurs reprises et sous différentes modalités à la fusion parfaite et totale de la maison et de la femme, participant ainsi à sa réification symbolique.

Par exemple, Bachelard fait de la maison de l'enfance une métaphore du corps maternel, une maison-ventre dans laquelle l'être, « fondu dans la douceur d'une matière adéquate », « baigne dans la nourriture » et se voit « comblé de tous les biens essentiels » (1961 : 26-27). Également, il incorpore l'image féminine au cosmos domestique par l'entremise de l'érotisme : la femme et la maison deviennent des sexes à féconder. En analysant la métaphore du coquillage et de la coquille dans plusieurs imaginaires masculins, le philosophe fait de cette forme d'habitation (du mollusque ou de l'oiseau) un symbole de la vulve. La vie se forme dans la rencontre sexuelle d'un coquillage et de l'homme venu le pénétrer et l'habiter. Bachelard rapproche la femme et le foyer au moyen de l'image du nid, où le poète se repose et se nourrit. Le nid douillet matérialise le lieu de la famille et de l'épouse asexuée; on fait l'amour « dans les bois » et « dans les chambres de ville » (94), mais pas dans le nid, qui n'est qu'un logement maternel dont la principale fonction est de stimuler la fécondité du rêve chez le poète.

Chez Bachelard, c'est au moment où la femme fait le ménage qu'elle acquière une forme d'agentivité dans la maison. Lorsque « [l]a ménagère réveille les meubles endormis » d'un plumeau, elle active le pouvoir créateur du quotidien, elle « int[ègre] de la rêverie au travail, des rêves les plus grands aux travaux les humbles » (74)²³. Bien que ces tâches ménagères semblent exclusivement féminines (notons que Bachelard évoque le rêve de *la ménagère* puisqu'au sujet des travaux domestiques, le féminin l'emporte sur le masculin), leur pouvoir se transmet au poète (masculin) : « Quand le poète frotte un meuble — serait-ce par personne interposée — [...] il crée un nouvel objet, il augmente la dignité humaine d'un objet » (73). Le poète peut donc créer la poésie du quotidien, et ce, même par chiffon interposé; il lui suffit de regarder la ménagère pour que s'accomplisse par procuration l'invention poétique. Cette cocréation réaffirme l'argument de

²³ Bachelard avait déjà étudié la rêverie de la ménagère dans *La Terre et les rêveries du repos* (1948) : « La ménagère aime mieux nettoyer la tache que le cerne. Il semble donc que l'imagination de la lutte pour la propreté ait besoin d'une provocation. Cette imagination doit s'exciter dans une maligne colère. [...] [A]pparaît la méchanceté gaie, la méchanceté vigoureuse et bavarde : "Robinet, tu seras miroir; chaudron, tu seras soleil!" Enfin quand le cuivre brille et rit, [...] la paix est faite. La ménagère contemple ses victoires rutilantes. » (42) Seulement dans le combat contre la saleté, la ménagère parvient à créer, ce qui suscite chez elle un sentiment de repos et d'accomplissement.

la complémentarité entre les hommes et les femmes : ces dernières construisent « l'équilibre intime des murs et des meubles » alors que « [l]es hommes ne savent construire les maisons que de l'extérieur. » (74) Les pôles binaires se complètent harmonieusement dans la maison bachelardienne, intérieur et extérieur, féminin et masculin, création et procréation. La maison échappe ainsi à toute réflexion politique et sociale : la rêverie, l'imagination et la dignité humaine sont les valeurs dominantes qui occultent tout autre aspect.

Dans *La sémiosphère* (1999), Youri Lotman étudie lui aussi la représentation des maisons, cette fois-ci dans l'œuvre de l'écrivain russe Mikhaïl Boulgakov. Chez Boulgakov apparaissent séparément les zones politique et privé selon la forme de l'habitation représentée : l'appartement communautaire correspondant aux idéaux bolchéviques dans la Russie des années 1920 est « un chaos travesti en demeure [...] rendant impossible la naissance d'une demeure véritable » tandis que la maison unifamiliale est un « “nid domestique” » (Lotman 1999 : 123-124). Dans le roman *La Garde blanche*, Boulgakov met en scène une mère qui nourrit ses enfants, et Lotman commente : « Le fourneau est le symbole du foyer, ses pénates, sa divinité protectrice » (1999 : 123). Le fourneau, métonymie du foyer domestique²⁴, est ainsi naturellement lié à la mère nourricière. Maison, mère et fourneau deviennent les éléments interchangeables de la triade de la domesticité heureuse. Dans cette métaphore, l'association mère/fourneau participe à la réification du personnage féminin : tout comme le fourneau est un objet statique dont la fonction est de réchauffer les corps et les aliments, la mère ne sort pas non plus de la cuisine, dévouée à protéger et à nourrir sa famille. Si l'appartement communautaire est un lieu hostile, désorganisé et sans intimité, la vraie fondation du chez-soi est rendue possible par l'entremise d'une figure maternelle, uniquement définie par le soin qu'elle apporte aux enfants et à la maison.

Du côté de la recherche québécoise, Lori Saint-Martin montre que ce type de représentation figée du chez-soi et du rôle de la femme dans la demeure est bien présent. Il revêt alors une dimension stratégique : l'idéalisation du foyer « parfaitement harmonieux » servirait à maquiller le

²⁴ L'adéquation entre la maison et le feu ne date pas d'hier : c'est Montaigne qui, en 1580, donne le sens figuré de « séjour domestique » au terme foyer qui, jusque-là, ne désignait qu'une partie de la cheminée. L'association, heureuse, perdura entre le feu dans l'âtre, qui réchauffe et qui cuit les aliments, et le domicile, où l'on se réunit pour se garder au chaud et pour manger. Depuis, « foyer » est devenu synonyme de demeure, de lieu où l'on vit (*Dictionnaire étymologique et historique du français*).

véritable caractère social du chez-soi. Dans *Contre-voix : essais de critique au féminin*, Saint-Martin dissèque la rhétorique antiféministe de textes publiés entre les années 1910 et 1940 au Québec par Henri d'Arles, Henri Bourassa et Albert Tessier entre autres et constate que « [l]e foyer déborde sur la nation » (1997 : 92). Citons à titre d'exemple le texte « La vie familiale » de Charles-Joseph Magnan tiré du recueil *Au royaume du foyer* (1946). Ce texte relate l'existence quotidienne d'une famille canadienne-française :

[...] c'est la tâche quotidienne qui commence; le père se rend au travail, après avoir pris congé des siens par un cordial bonjour et un joyeux au revoir; les enfants d'âge scolaire imitent le papa et se rendent au devoir, emportant, comme un viatique, le baiser affectueux de la maman. Et cette dernière, heureuse de son sort, n'aspirant ni à pérorer dans les réunions féministes, ni à chausser les bottes de son mari pour aller voter, méprisant les théâtres où l'on se moque de la vie familiale [...] et surtout sachant, comme la femme forte de l'Évangile, occuper ses dix doigts, se donne complètement au soin de sa maison, qu'elle tient avec ordre, goût, propreté et économie [...] (Magnan, cité par Saint-Martin 1997 : 80).

En idéalisant le portrait de la famille catholique, Magnan renforce ici les dichotomies traditionnelles (public/privé, nation/foyer, travail rémunéré/travail domestique, homme/femme). Il distribue les rôles et les espaces selon les genres et ne confie à la femme qu'une mission maternelle et domestique glorifiée. Pourtant, Saint-Martin remarque avec justesse que, chez Magnan, ce qui n'attire pas la bonne mère canadienne-française « occupe au moins autant de place dans le texte que ce qui la caractérise » (81). Étudiant plusieurs extraits d'époques différentes, Saint-Martin constate que même si ces textes et leurs auteurs tentent de nier la portée politique du rôle des femmes, ils ne font que montrer paradoxalement combien « [d]onner le sein, changer des couches, sont des actes nécessaires à la survie d'un peuple » (90). Ces auteurs avaient compris que « le foyer rejoint la nation, la femme déborde l'espace du privé où on la croyait parquée; pire, il ne peut en être autrement » (90).

Pourtant, cette idée d'une maison parfaitement binaire persiste dans le temps, notamment chez le philosophe québécois Éric Volant dans *La maison de l'éthique* (2003). Après avoir énuméré et commenté tous les éléments d'un foyer idéal, de l'âtre aux murs en passant par le toit, les portes et les fenêtres, Volant désigne comme âme de la maison un idéal féminin... en ne s'appuyant pour

étayer ses théories que sur des œuvres littéraires écrites par des hommes²⁵. Ironiquement, il ne cite aucune femme dans le chapitre intitulé «La maison, figure de la femme». Dans ce corpus homogène, il n'est jamais question du rapport politique et social de cet idéal féminin envers la maison :

La figure de la femme est étroitement associée à la maison, parce que, traditionnellement, le rôle de la femme est confiné à la maison qu'elle investit de sa présence, en tant que mère et nourricière, en tant que donneuse de vie. [...] [L]a mère qui réchauffe, protège et dispense la nourriture, c'est aussi le foyer, la grotte protectrice ou la hutte (Volant 2003 : 74).

Réapparaît la Sainte Trinité de la domesticité sous la plume de Volant : maison, mère et nourriture donnent vie et chaleur au mari et à sa descendance. Les métaphores que convoquent Volant, la grotte et la hutte, rappellent la coquille bachelardienne et le fourneau boulgakovien et objectifient tout autant la femme. La femme est passive et apparaît comme un espace creux, un vide, alors que l'homme est en mouvement, va et vient de l'extérieur à l'intérieur de la maison. Sous le couvert d'une idéalisation du féminin, Volant reconduit les attitudes essentialistes qui assignent les hommes et les femmes à des sphères et des activités genrées :

La maison devient l'habitat de l'amour, à la fois charnel et spirituel. L'union charnelle, l'union mystique et l'union cosmique se réunissent ainsi dans l'habitable de l'amour romantique. [...] La maison évoque l'image de la femme de manière à s'y identifier entièrement. Dans certains romans, la maison respire et parle comme la femme qui l'habite, elle prend ses vertus et ses vices, tandis que la femme habite parmi les choses et subit, comme celles-ci, l'usure du temps (81-82).

Dans l'union romantique, la femme, l'Autre sexuelle d'un masculin universalisant, permet au romancier hétérosexuel de trouver le sens de la vie. Elle n'est qu'un instrument et ne possède aucun pouvoir d'action sans le pouvoir pénétrant masculin. Jusqu'à ce qu'elle vieillisse : lorsque son corps n'est plus un « habitacle charnel » satisfaisant, lorsque son corps subit « l'usure du temps », la femme est ramenée à sa plus simple réalité matérielle « parmi les choses », loin des révélations

²⁵ Il cite entre autres Henri Bosco, James Crumley, Michel Déon, Denis Diderot, Gustave Flaubert, Johann Wolfgang von Goethe, Jean-Charles Harvey.

mystiques. Lorsque son rôle de « donneuse de vie » (74) est terminé, la femme n'est plus qu'un bibelot qui prend la poussière et qu'il vaut mieux remiser à la cave.

Alors que ce survol de la critique et de la fiction phallogocentriques présente une image idéalisée et assez homogène de la maison, soit un creux chaud, féminin et maternel à pénétrer et à féconder, le chez-soi, ses figures et ses dispositifs, semble plutôt se présenter sur un *continuum* dans le corpus féministe. C'est un lieu en lui-même politique, un objet de discours et de fiction traversé tout à la fois par la rêverie, la violence, la création et les rapports de pouvoir. Les féministes de la deuxième moitié du XX^e siècle ont cherché à montrer ces aspects complexes du chez-soi et c'est pourquoi, en réponse à une mystification domestique séculaire, il nous paraît maintenant nécessaire d'en offrir une lecture féministe et intersectionnelle.

3.2. Lectures féministes du chez-soi

Par la lunette du genre, l'étude des sphères privée et publique révèle un système d'oppression patriarcal tout en offrant plusieurs pistes de solution en vue d'une plus grande égalité entre les genres. Dans son dictionnaire féministe, Nancy Arden McHugh définit la sphère publique comme l'aspect de la vie qui est *vu* par les autres, par l'État ou la communauté. Elle constate que « [t]he public has been aligned with masculine, **rationality**, **objectivity** and **universality** » (Arden McHugh 2007 : 107, l'autrice accentue). À l'inverse, la sphère privée englobe tout ce qui ne doit pas être *vu*, tout ce qui ne concerne ni l'État ni la communauté et qui par conséquent doit être protégé du regard des autres : le chez-soi, le corps, la sexualité, l'allaitement et ainsi de suite. Le privé serait alors l'exact opposé du public, « feminine, emotion, subjectivity and particular » (107). Ces binarités, remarque la philosophe, sont asymétriques puisque ce qui est relié au masculin est perçu comme « supérieur », ce qui a comme effet corollaire de dévaloriser tout ce qui est associé aux femmes et au féminin. C'est pourquoi l'une des revendications féministes qui émergent à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle est l'abandon de cette stricte division genrée de l'espace (vu/caché) et des activités humaines (politiques/personnelles).

Toutefois, une autre frange féministe, autour des années 1980-2000, a quant à elle voulu tirer profit de cette exclusion historique non pas pour renforcer la division des sphères, mais plutôt pour

réfléchir à la manière dont la domesticité permet une reconceptualisation de l'espace public. À cet égard, Iris Marion Young suggère que

[...] the private should be defined [...] as that aspect of [...] life and activity that any person has right to exclude others from. The private in this sense is not what public institutions exclude, but what the individual chooses to withdrawal from public view [...]. The concept of a heterogenous public implies two political principals : (a) no persons, actions, or aspects of a person's life should be forced into privacy; and (b) no social institutions or practices should be excluded a priori from being a proper subjects for public discussion and expression (1990 : 120).

Young fait valoir que cette réorganisation de la division public/privé aurait des effets positifs notamment dans les luttes pro-choix, les luttes contre la violence conjugale ou pour l'affirmation des identités de genre et d'orientations sexuelles non hétéronormatives : la protection de citoyennes, même dans leur foyer, est un enjeu d'ordre public tout comme les individus ne devraient pas être forcés de cacher leur orientation sexuelle et leur identité de genre s'ils désirent les vivre publiquement. Nous verrons à cet égard que la maison peut être conçue comme un outil social et symbolique permettant aux femmes de redéfinir les codes des sphères publique et privée et de se réapproprier le pouvoir duquel elles ont été trop longtemps écartées. Suivant le modèle de la section précédente, nous commencerons par présenter des théories féministes issues du domaine des sciences sociales pour ensuite comprendre la dimension politique qu'injectent les écrivaines dans la fiction domestique. Dans « Observations sociohistoriques », nous évoquerons d'une part les théories sociologiques de Christine Delphy et de Betty Friedan, qui promeuvent une désertion radicale de la sphère privée. D'autre part, nous présenterons les travaux de Judy Giles et de bell hooks qui appellent plutôt à une reconceptualisation politique du chez-soi.

3.2.1. Observations sociohistoriques

Christine Delphy est une figure marquante du féminisme de la deuxième vague en France, une pionnière de la pensée féministe matérialiste. En 2013, les éditions Syllepse publient *L'ennemi principal*, un recueil de ses textes fondateurs. Qui est l'ennemi principal du féminisme? Ce n'est pas l'Homme avec un grand H ni les hommes en général : l'adversaire est plutôt un système d'oppression bien huilé qu'on nomme le patriarcat. Delphy commence par faire le procès de l'analyse marxiste qui, selon elle, évacue de son champ d'étude l'oppression patriarcale. Elle

montre que les femmes constituent une « “caste” surexploitée » (Delphy 2013 [1970] : 48) du prolétariat. Non seulement sont-elles perdantes dans un rapport de force avec la classe bourgeoise qui exploite leur force de travail, mais elles sont également opprimées « de naissance » (47), car elles sont destinées à se marier et à travailler gratuitement pour leur époux :

Toutes les sociétés actuelles, y compris les sociétés « socialistes », reposent, pour l'élevage des enfants et les services domestiques, sur le travail gratuit des femmes. Ces services [...] sont exclus du domaine de l'échange et n'ont conséquemment pas de valeur. Ils ne sont pas rémunérés. Les prestations reçues par les femmes en retour sont indépendantes du travail fourni et ne sont pas versées en échange de celui-ci c'est-à-dire comme un salaire auquel le travail effectué donne droit, mais comme un don. La seule obligation du mari — qui est évidemment son intérêt — est de subvenir aux besoins de sa femme, autrement dit d'entretenir sa force de travail (34).

Delphy fait remonter cette condition actuelle des femmes aux sociétés préindustrielles. À cette époque, suivant une rigoureuse division sexuelle dirigée par le mari, les femmes étaient « productives » pour la famille. Elles moulaient et cuisinaient les grains récoltés pour en faire du pain, elles prenaient soin des poules de la ferme familiale et cueillaient leurs œufs pour les vendre au marché, elles élevaient des enfants qui participaient à la production familiale. Non rémunérées, ces tâches contribuaient tout de même à l'économie de la famille (38-39).

Cependant, Delphy voit dans le passage des sociétés paysannes aux sociétés industrielles une transformation négative pour les femmes. La famille, devenue urbaine, n'est plus dépendante de sa production agricole autarcique. Hommes et femmes délaissent alors le mode de vie paysan pour celui prolétaire et capitaliste, mais elles ne sont toujours pas sur le même pied : les hommes bénéficient d'un meilleur salaire que leurs compagnes historiquement (et encore aujourd'hui²⁶). Même quand les deux parents travaillent à l'extérieur du foyer²⁷, ce sont les femmes qui restent

²⁶ Cette affirmation s'appuie sur les données d'une étude menée par Rachelle Pelletier, Martha Patterson et Melissa Moyser pour Statistiques Canada (2019) : si l'écart salarial entre les hommes et les femmes tend à s'amenuiser au Canada depuis 1998, il reste qu'en 2018, les femmes canadiennes âgées de 25 à 54 ans gagnent 87 cents pour chaque dollar gagné par les hommes. De plus, plus récemment, les expertes ont remarqué durant la pandémie de COVID-19 un recul professionnel chez les femmes, qui fragilise encore davantage leur situation économique : « [L]e taux d'emploi en avril [2020] de la population québécoise âgée de 25 à 54 ans, considérée comme le principal groupe d'âge actif, se chiffre alors à 69,3 % chez les femmes comparativement à 75,4 % chez les hommes, ce qui représente un écart de 6,1 points de pourcentage. En juin, l'écart se creuse à 9,4 points puisque le taux d'emploi des Québécoises s'établit, à ce moment-là, à 73,2 % contre 82,6 % pour les Québécois. » (Conseil du statut de la femme 2020b : 11)

²⁷ Nous aborderons plus loin la situation où la femme ne travaille pas à l'extérieur du foyer.

responsables, selon le mode de vie traditionnel, des services domestiques : « Non seulement le travail à l'extérieur ne la dispense pas du travail domestique mais il ne doit pas nuire à ce dernier. La femme n'est donc libre que de fournir un double travail contre une certaine indépendance économique. » (44) La sociologue introduit ici l'idée de la « double journée de travail » qui inclut le travail salarié à l'extérieur du foyer en plus des corvées domestiques non rémunérées, donc « non productives ». Dans la société française des années 1970, Delphy repère ainsi deux modes de production : le « [m]ode industriel qui donne lieu à l'exploitation capitaliste » (46) où un individu échange sa force de travail contre un salaire et le « [m]ode familial qui donne lieu à l'exploitation patriarcale » (46) où « le travail ménager gratuit est effectué exclusivement par les femmes, en tant que femmes du chef du ménage » (45). Les femmes se retrouvent non seulement avec une double journée de travail, mais également avec un « double patron » : elles sont doublement exploitées.

Bien entendu, il est aujourd'hui important de relativiser les conclusions de Delphy dans les années 2020 : au XXI^e siècle, les hommes au sein du foyer hétérosexuel effectuent désormais des tâches ménagères et apportent des soins aux enfants, mais notons qu'encore aujourd'hui, ces services sont majoritairement rendus par les femmes²⁸. Cette conception du foyer tel un lieu de double discrimination pour les femmes s'inscrit dans toutes les maisons, bourgeoises, prolétaires, en ville, en banlieue, à la campagne. Delphy assure que l'exploitation patriarcale implique une oppression commune et spécifique aux femmes : « [...] *commune* parce qu'elle touche toutes les femmes mariées (80 % des femmes à tout moment) [et] *spécifique* parce que l'obligation de fournir des services domestiques gratuits n'est subie que par les femmes » (50, l'autrice souligne). Dans

²⁸ Une enquête menée par Patricia Houle, Martin Turcotte et Michael Wendt pour Statistique Canada en 2015 reconnaît la participation accrue des hommes aux tâches domestiques au sein du ménage hétérosexuel tout en constatant que ces travaux restent l'apanage des femmes : « Entre 1986 et 2015, la participation des pères aux tâches domestiques et à l'aide et aux soins apportés aux enfants s'est accrue de façon considérable. En même temps, la participation des mères est demeurée relativement stable. Par conséquent, les mères demeuraient plus susceptibles que les pères d'avoir participé à la fois aux tâches domestiques et à l'aide et aux soins des enfants. » (2015 : s.p.) De plus, l'étude apporte une nuance importante quant au choix de tâches effectuées par les hommes : « La croissance de la participation des pères ne s'est pas faite à la même vitesse pour tous les types de tâches domestiques. Par exemple, le taux de participation des pères à la préparation des repas est passé de 29 % à 59 % entre 1986 et 2015; durant la même période, le taux de participation au nettoyage, lavage et autres tâches domestiques intérieures est passé de 22 % à 33 %. Les études sur les perceptions par rapport au travail domestique démontrent que plusieurs hommes sont peu enclins à participer à certains types de tâches domestiques. » (2015 : s.p.) Ainsi, les hommes s'impliquent dans certaines corvées comme la préparation des repas, corvée qui sollicite, malgré tout, une certaine forme d'invention et de plaisir des sens, alors qu'ils en délaissent d'autres, comme le nettoyage des toilettes, qui restent le « privilège » des femmes.

l'Amérique de l'après-guerre, Betty Friedan constate que cette exploitation patriarcale prend une forme toute particulière dans la maison de banlieue.

Betty Friedan publie en 1963 son essai *The Feminine Mystique*, considéré comme l'une des bougies d'allumage de la deuxième vague du mouvement féministe aux États-Unis. Dans cet ouvrage, Friedan examine la société états-unienne telle que présentée dans le premier chapitre de notre thèse : l'Amérique victorieuse, dominante politiquement, économiquement et culturellement. Les femmes, qui retournent au foyer après avoir occupé des emplois à l'extérieur de la maison pendant la guerre, deviennent des fées du logis :

La ménagère de grande banlieue était l'idéal de toute jeune femme américaine et faisait l'envie — disait-on — des femmes du monde entier : ménagère américaine que la science et l'équipement ménager avaient libérée des corvées domestiques, des dangers de l'accouchement et des maladies de sa grand-mère! Elle était belle, saine, cultivée et se consacrait entièrement à son mari, ses enfants, son foyer. Elle avait atteint la plénitude de sa féminité. En tant que mère et ménagère, elle était respectée comme associée à part entière de l'homme. C'est elle qui choisissait l'auto, les vêtements, l'équipement ménager, le supermarché; elle possédait tout ce que la femme n'avait jamais pu rêver de posséder (Friedan 1964 [1963] : 10-11).

Dans ce décor d'*American Dream*, la ménagère de banlieue mène une existence idéale. Elle n'a pas à sortir du foyer pour travailler et n'affronte donc pas l'exploitation industrielle que dénonce Delphy — elle devrait, logiquement, être plus libre que la femme prolétaire. Pourtant, celle qui devrait être comblée est *malheureuse*. Elle souffre d'un « indéfinissable malaise » (10) dont elle ne parle qu'à mots couverts avec ses amies et voisines. Pour guérir son mal, elle lit compulsivement des magazines féminins, elle consulte des médecins, des psychiatres, des psychanalystes qui ne comprennent pas l'origine de sa détresse. Elle se met « à prendre des tranquillisants comme des pastilles contre la toux » pour oublier « l'inutilité et l'absurdité de la journée qui s'étend devant soi » (26). Elle souffre, elle boit, elle a des idées suicidaires. Quelle est donc la cause de ce mal si grand? C'est l'idéologie de la féminité, que Friedan appelle la « mystique de la femme » :

La mystique de la femme prétend que la seule valeur pour une femme et son seul engagement résident dans l'accomplissement de sa propre féminité. [...] Que cette féminité est si mystérieuse, si intuitive et si proche des sources mêmes de la vie que les sciences humaines ne pourront jamais en percevoir les subtilités. Aussi particulière et

différente qu'elle puisse être, elle n'est en aucune façon inférieure à la nature de l'homme et elle peut même en certains domaines se révéler supérieure. L'erreur — déclare cette mystique — [...] est d'avoir laissé la femme rivaliser avec l'homme, d'avoir permis aux femmes de copier les hommes au lieu d'assumer leur propre condition qui ne s'épanouit que dans la passivité sexuelle, dans l'acceptation de la domination du mari et le don de soi dans l'amour (40-41).

Cette mystique prend appui sur la conception essentialiste de la féminité : les femmes sont par essence différentes des hommes, ce qui rend ces deux êtres « naturellement » complémentaires. Le sexe biologique et le genre social se rencontrent parfaitement et justifient alors le rôle des hommes et des femmes dans la société. Les deux « essences » ne s'influencent pas, ne se confrontent pas : elles sont étanches et figées dans une coexistence prétendument harmonieuse.

Nous voilà de nouveau devant une vision dualiste et hermétique de l'altérité qui recèle, bien entendu, les failles que nous avons déjà relevées : deux « natures » qui se côtoient doivent inmanquablement dialoguer. Dans le quotidien le plus élémentaire, les hommes et les femmes se sont toujours mutuellement influencés, ne serait-ce que dans l'expérience intime du mariage et de la cohabitation. Cette contraignante division sexuelle qui régit les différentes sphères de l'existence n'est donc pas viable, surtout pour les femmes²⁹ : la mystique féminine paraît irréaliste et abrutissante.

Dans l'Amérique triomphante de l'après-guerre, alors que les femmes ont un « potentiel humain illimité » (Friedan 1964 : 62), qu'elles défoncent les plafonds de verre de la politique et qu'elles dénoncent les discriminations sociales et judiciaires, elles sont malgré tout constamment ramenées à cette image de femme hyperféminine, cette Betty Crocker aimable et empressée auprès des siens et de son foyer. Alors que pour la première fois de l'Histoire, les femmes des classes moyenne et bourgeoise accèdent en grand nombre à l'éducation supérieure, elles choisissent

²⁹ Dans « The Good-Provider Role : Its Rise and Fall » (1981), Jessie Bernard révèle que les pères pourvoyeurs connaissaient également leur lot de pressions psychologiques durant la période de l'après-guerre. En tant qu'unique responsable de la réussite économique familiale, le pourvoyeur subissait un stress indu et devait consentir à des sacrifices personnels (comme ne pas être présent pour ses enfants). Échouer à se conformer au rôle du pourvoyeur — par exemple lorsqu'un deuxième salaire, celui de l'épouse, devient nécessaire pour subvenir aux besoins de la famille ou encore quand l'homme cherche à s'impliquer émotionnellement dans la maison — est perçu comme une humiliation. Si ces enjeux masculins sont importants, la situation des femmes reste plus problématique à notre sens : dans une situation de dépendance sociale et économique inhérente au mariage, une femme de l'après-guerre n'a pas les mêmes possibilités qu'un homme de s'affranchir des rôles sexués oppressifs.

massivement la carrière de *homemaker*. Étonnant? Non, selon Friedan : parce que la société aux biais essentialistes donne si peu de choix aux femmes instruites, ces dernières se voient conditionnées à préférer le mariage à toute autre possibilité. Elles sont ainsi reléguées aux rôles de reproductrice et de ménagère au service de leur famille.

Les codes de la mystique féminine, véhiculés à travers la société états-unienne par les discours dominants, médiatiques, scientifiques et médicaux, ne sont pas sans danger selon Friedan, qui demande : « Mais que se passe-t-il quand les femmes essaient de modeler leur vie d'après une image qui les invite à renier leur intelligence? » (67) La mystique de la féminité entrave les accomplissements possibles des ménagères, les « maint[ient] [...] dans une espèce d'état larvaire sexuel et [les] empêche[nt] de parvenir à maturité » (81). À jamais coincées dans cet état embryonnaire, éternelles adolescentes, les femmes deviennent affligées et frustrées. Pour régler leur « indéfinissable malaise », Friedan leur enjoint à renoncer à l'idéologie de la féminité et à plutôt réaliser leurs aspirations intellectuelles, professionnelles et personnelles en dehors du foyer.

L'essai de Betty Friedan est révolutionnaire dans les années 1960 : il dénonce, très justement, la pression sociale et culturelle faite aux femmes, la médication abusive, la dépendance économique, l'*American Way of life* et l'image prétendument heureuse de la ménagère instruite qui cache en réalité une frustration légitime et une véritable souffrance. Bien que ces fléaux pèsent encore sur la vie des femmes au XXI^e siècle, plusieurs féministes remettent aujourd'hui en question certaines des positions de Friedan. D'une part, Elizabeth A. Wheeler s'interroge sur la portée de l'expression « malaise indéfinissable » (*problem that has no name* dans sa version originale) : « Inadvertently, this phrasing dovetails all too well with the misogynist idea that housewives cannot articulate their own experiences [...]. Many writers still speak of housewives as if they need outside help to understand their own lives. » (2001 : 55) Voulant donner une voix aux femmes au foyer, Friedan aurait ironiquement prouvé l'incapacité, voire l'incompétence, des femmes à articuler les enjeux sociologiques de leurs existences.

D'autre part, la chercheuse Judy Giles constate elle aussi que, de façon paradoxale, certaines des thèses de Friedan viendront miner la réussite de son entreprise d'émancipation. Dans son ouvrage *The Parlour and the Suburb* (2004), Giles montre que, historiquement, les conditions de

vie des femmes de banlieue dans l'après-guerre ne sont pas aussi uniformément désavantageuses que le prétend Friedan : « [...] life in the suburbs was not like this, [...] many women [...] served on local committees, engaged in the micro-politics of suburban life, worked part-time or for voluntary agencies, or, albeit less frequently, held down a full-time job or career. » (150) L'essai de Friedan sous-entend que toutes les femmes sont les victimes passives d'un conditionnement social tout-puissant, alors que les recherches de Giles relativisent cette conclusion. Par le fait même, Giles met au jour certaines failles dans la pensée de Friedan : en utilisant la métaphore larvaire, selon laquelle les femmes au foyer restent toujours dans un état de sous-développement comparées à leur partenaire masculin, Friedan valorise ainsi un idéal d'individualité pour les femmes qui est en réalité masculin. Tout en se représentant comme « an advocate on behalf of those women » (148), Friedan dévalorise et rejette le féminin des dichotomies traditionnelles. Dans les binarités public/privé, actif/passif, moderne/traditionnel, le pôle normalement masculin devient le seul efficace dans la marche vers la libération. Pour Friedan, il semblerait impossible de trouver une forme d'accomplissement et de maturité dans les limites de la domesticité.

Giles tente quant à elle de rendre compte de la nature complexe de la banlieue et révèle ce faisant qu'il existe des formes d'épanouissement au sein du foyer. Contrairement aux idées reçues androcentriques qui font de la ville et du « modern city man »³⁰ les figures emblématiques de la modernité, Giles décèle un aspect très moderne à la vie de banlieue. Pour les femmes de la classe prolétaire dans les années 1940, s'extirper des résidences pauvres et advenir à de meilleures conditions de vie et à un meilleur statut social, celui de propriétaire, est une ascension marquée par des sentiments de « self-worth and belonging » (160). Pour cette nouvelle classe moyenne, la modernité se manifestait matériellement dans les « clean bodies and clothes, fit, healthy children, the ability to purchase domestic commodities, and a comfortable house in the suburbs » (161). Des avancées scientifiques et techniques aussi simples que posséder sa propre salle de bain avec l'eau courante, laver plus fréquemment les vêtements et mieux nourrir ses enfants permettent à la société de l'après-guerre de croître et de prospérer. Ces progrès ont des impacts sociaux considérables, comme la baisse significative de la mortalité infantile et de la mortalité en couches. Si les

³⁰ Giles reprend le syntagme de Wyndham Lewis, fondateur du mouvement vorticiste qui s'inscrit dans la continuité du cubisme et des avant-gardes artistiques.

universitaires et les artistes ont pu percevoir ces développements comme mineurs, puisqu'ils étaient considérés comme limités à la sphère privée, Giles postule au contraire que, grâce à ces environnements domestiques sains et propres, les femmes ont pu devenir des « active agents in the creation of a “better future” and a modern world through their work in the home » (161). Engagées dans leur petite communauté suburbaine ou encore seulement dans l'amélioration des conditions de vie de leur famille, ces citoyennes œuvrent pour le développement de la société tout entière et s'accomplissent ainsi, selon le sens moderne (et masculin) du terme « accomplissement ».

Giles tente ici de cerner avec finesse la domesticité banlieusarde de l'après-guerre pour y révéler le rôle actif que jouent les femmes dans la transformation de la société sans toutefois gommer les « malaises » certains que Friedan avait dévoilés dans les années 1960 :

This is not to celebrate uncritically certain values of home. All too often domesticity can be a space of violence and abuse, of insecurity, of frustration and tedium. However, [...] modernity for millions of women was about working to create a space called « home » in which violence, insecurity, disease, discomfort, and pain were things of the past. This could provide women with a sense of citizenship and stake in the future. [...] [W]omen were not only active participants in the modern world but challenged those narrow conceptions of modernity that understand the modern only in terms of the undomestic or the avant-garde (2004 : 164).

Plutôt que d'opposer radicalement privé et public, domestique et « undomestic », Giles considère le chez-soi dans une perspective plus globale. Elle montre en quoi le privé et le public dialoguent afin de « create spaces in which the best values of public and private, home and away are no longer polarised, but function together to produce that “better future” that is the continuing project of modernity. » (165) À l'image des sémiosphères de Youri Lotman, il s'agit ainsi de mettre en commun les meilleurs éléments à la fois du privé et du public, de la domesticité et du social pour construire un nouveau système non pas binaire, mais plutôt dynamique et pluriel.

Dans une autre perspective, on a beaucoup critiqué *The Feminine Mystique* pour son manque de diversité. Friedan prétend dévoiler le problème des femmes de l'Amérique, mais en réalité, son regard ne s'attarde qu'à l'existence des femmes blanches, instruites, de classe sociale assez aisée pour être entretenues à la maison par leur mari. Ces femmes avaient « le loisir » de rester à la maison et de s'évertuer à correspondre (en vain) au mythe de la femme parfaite. D'ailleurs, si la

femme de classe moyenne décidait d'abandonner la mystique féminine et de s'épanouir dans la sphère professionnelle à l'extérieur des limites de son foyer, elle engageait une autre femme (souvent une femme noire aux États-Unis) pour s'occuper de sa maisonnée. Pour réfléchir à cet enjeu, une troisième vague de féminisme, dans les années 1980-1990, fait à nouveau émerger l'entrecroisement des oppressions dans la vie des femmes³¹ et montre ainsi comment les notions de sexe, de genre, d'orientation sexuelle, de race, de classe font indubitablement varier le rapport à la domesticité.

Dans « Homeplace (a site of resistance) », bell hooks, théoricienne du féminisme noir aux États-Unis, inscrit le chez-soi au croisement des oppressions de classe, de genre et de race :

This tension between service outside one's home, family, and kin network, service provided to white folks which took time and energy, and the effort of black women to conserve enough of themselves to provide service (care and nurturance) within their own families and communities is one of the many factors that has historically distinguished the lot of black women in patriarchal white supremacist society from that of black men (2001 [1990] : 383-384).

Dans son essai, hooks décrit les conditions de vie des femmes noires états-uniennes de l'après-guerre : le plus souvent de classe prolétaire, ces épouses et mères doivent sortir du foyer et vendre leur force de travail. Elles doivent en outre affronter au quotidien le système raciste de la société occidentale qui les infériorise économiquement et socialement : sous-instruites, sous-payées, surexploitées, elles donnent aux familles blanches le meilleur d'elles-mêmes au détriment de leur propre famille. Voilà la différence entre les hommes et les femmes afro-américaines, affirme hooks : après s'être occupées des enfants et des travaux ménagers d'une femme blanche, les femmes noires doivent rentrer chez elles s'occuper gratuitement de *leur* mari, de *leurs* enfants et de *leur* foyer. Si Delphy concevait les femmes comme une classe « doublement » exploitée, hooks montre que les femmes noires le sont « triplement ».

³¹ Soulignons que des militantes afro-américaines comme Sojourner Truth, Ida B. Wells, Frances Harper ou encore Anna Julia Cooper luttent déjà au XIX^e siècle pour la reconnaissance des droits des femmes noires, qui subissent simultanément plusieurs formes de discrimination dans la société états-unienne.

hooks ajoute une nouvelle dimension au foyer dont les féministes blanches n'avaient pas fait mention jusque-là, c'est-à-dire un rôle politique de résistance qui constitue la fibre même du chez-soi afro-américain :

one's homeplace was the one site where one could freely confront the issue of humanization, where one could resist. Black women resisted by making homes where all black people could strive to be subjects, not objects, where we could be affirmed in our minds and hearts despite poverty hardship, and deprivation, where we could restore to ourselves the dignity denied us on the outside in the public world (384).

Le chez-soi d'une famille afro-descendante est beaucoup plus qu'une idée de confort ou de « plénitude matérielle » (Serfaty-Garzon 1999 : 95). Historiquement, ces chez-soi étaient bien souvent très fragiles, une case ou une cabane (hooks 2001 : 384), mais dans ces maisons minimalistes, les familles noires pouvaient retrouver leur dignité dérobée par l'esclavage. C'est d'ailleurs dans ces maisons que s'organisent la résistance sociale : « Whatever the shape and direction of black liberation struggle (civil rights reform or black power movement), domestic space has been a crucial site for organizing, for forming political solidarity. Homeplace has been a site of resistance. » (388) Pour hooks, le privé a toujours été politique : c'est le domestique qui donne son élan au social.

À la fin de son essai, la féministe s'attarde à la situation contemporaine du chez-soi afro-américain et elle remarque que les jeunes femmes noires, qui ont de plus en plus accès à l'éducation et aux hautes sphères de l'échelle sociale dans les années 1980 et 1990, sont tentées par l'idée d'adopter les mêmes usages que les femmes blanches, c'est-à-dire dépolitiser le chez-soi : « This shift in perspective, where home is not viewed as a political site, has had negative impact on the construction of black female identity and political consciousness. » (388) Pour résorber cet effet négatif, hooks suggère plutôt aux femmes noires de reconceptualiser leur chez-soi, de le revaloriser en tant que lieu de résistance et d'affirmation de soi (389). Si ce souhait peut surprendre certaines féministes — une des pistes de solution n'aurait-elle pas été le partage entre les hommes et les femmes de la reconceptualisation du chez-soi et de la charge mentale domestique et politique? —, hooks installe pourtant le pouvoir politique entre les mains des femmes. Dans ce lieu de la double ou de la triple exploitation, hooks montre combien il est précisément subversif pour les femmes de se réapproprier cet espace oppressif pour en faire un outil de changement social et communautaire.

Il s'agit de tirer profit d'une situation autrement défavorable, celle des systèmes capitaliste, raciste et patriarcal, pour renverser les codes dans la sphère sociale : le foyer est au fondement de l'action politique et des luttes raciales, et ce sont les femmes qui le dirigent. Il ne faut donc non pas le dépolitiser, seulement le réfléchir *mieux* : reconceptualiser les codes et les forces révolutionnaires avant de pouvoir en faire un lieu plus égalitaire.

3.2.2. Représentations littéraires

La fiction domestique a fait état avec justesse et perspicacité des sentiments de confort et de sécurité qu'on retrouve dans la maison, mais aussi des sensations d'épuisement et d'emprisonnement. Au XIX^e siècle, dans le monde anglo-saxon, ce genre de fiction a connu beaucoup de succès, racontant la vie quotidienne de jeunes héroïnes dans leur passage de l'enfance à l'âge adulte (*womanhood*), accordant dans le récit une valeur considérable à la maison, symbole de la tradition, de l'héritage et de la continuité transgénérationnelle (Mezei et Briganti 2002 : 840). Pourtant, déjà en 1892, Charlotte Perkins Stetson (qui deviendra Gilman³²) raconte dans *The Yellow Wall-Paper* les affections des femmes à la maison³³. Nous couvrirons ici le spectre féministe de la domesticité littéraire : nous rassemblerons en premier lieu les discours opposés à la domesticité (Beauvoir, Greene, Schenk) puis ceux qui en analysent l'influence positive dans l'écriture des femmes (Batz Cooperman). Au centre de ces deux positions tranchées, nous aborderons le concept de « world-in-the-home » d'Homi Bahbah. Ensuite, nous verrons que cet éventail d'interprétations se trouve également du côté des études québécoises, chez Lori Saint-Martin, Patricia Smart et Ceri Morgan.

En France, Simone de Beauvoir critique de l'enfermement des femmes dans la sphère privée à partir de représentations littéraires européennes et états-uniennes de la vie domestique. Si elle

³² Charlotte Perkins publie la nouvelle *The Yellow Wall-Paper* alors qu'elle porte le nom de son premier mari, Stetson. Après un divorce, elle épouse en 1900 George Houghton Gilman dont elle prendra ensuite le nom. C'est sous ce nom qu'elle poursuivra la majorité de sa carrière de littéraire et de militante.

³³ Cette nouvelle relate la convalescence d'une femme qui vit une dépression post-partum. Pour la guérir, son mari médecin lui impose un rigoureux traitement : ne pas sortir, ne pas écrire, ne pas lire. Elle est séquestrée à la maison, plus précisément dans sa chambre recouverte d'un sinistre papier peint jaune sur lequel elle découvre, de plus en plus enfoncée dans la psychose, le motif d'une femme détenue elle aussi dans cette chambre. Le texte se lit comme une critique du traitement de la maladie mentale chez les femmes dans les États-Unis du XIX^e siècle tout comme une critique de leur confinement à la sphère domestique, sous le joug paternaliste des maris et des médecins.

admet que certaines héroïnes trouvent une « poésie aux travaux ménagers » (1976 [1949] : 261), elle conclut qu'une femme au foyer ne pourra jamais devenir indépendante si elle ne dépasse pas ses limites intellectuelles, sociales ou professionnelles :

[L]oin d'affranchir la matrone, [le travail qu'exécute la femme à l'intérieur du foyer] la met dans la dépendance du mari et des enfants; c'est à travers eux qu'elle se justifie : elle n'est dans leurs vies qu'une médiation inessentielle. [...] Il n'est pas permis à la femme de *faire* œuvre positive et par conséquent de se faire connaître comme une personne achevée. Si respectée soit-elle, elle est subordonnée, secondaire, parasite. La lourde malédiction qui pèse sur elle, c'est que le sens même de son existence n'est pas entre ses mains (276-277).

Pour illustrer cette malédiction, Simone de Beauvoir analyse plusieurs représentations littéraires de corvées domestiques : la décoration chez John Steinbeck et Virginia Woolf, le ménage, le lessivage, le balayage chez Francis Ponge et Colette Aubry, la cuisine³⁴ dans l'œuvre de Colette, les courses au marché dans celle d'André Gide. Ces représentations de la vie domestique se résument souvent à la répétition et la passivité : « il faut attendre que l'eau bouille, que le rôti soit à point, le linge sec; même si on organise les différentes tâches, il reste de longs moments de passivité et de vide; elles s'accomplissent la plupart du temps dans l'ennui [...] » (272). Beauvoir ira jusqu'à comparer les besognes ménagères au supplice de Sisyphe : alors que l'homme « accède à l'univers tout entier et [...] peut s'affirmer dans des projets » (259), la femme est reléguée à l'impermanent, à « un intermédiaire inessentiel » (272), suspendue dans un éternel présent sans passé ni débouché.

Si le travail des femmes peut être immédiatement satisfaisant et même créatif par moments, il n'est pourtant jamais durable : quand la ménagère lave, cuisine, coud, elle sait que le produit de son ouvrage sera sali, mangé et déchiré. C'est pourquoi la ménagère peut céder à ce que Beauvoir appelle une « manie ménagère » : « [...] la ménagère maniaque s'acharne avec furie contre la poussière, revendique un sort qui la révolte. [...] À ne voir dans la vie que promesse de décomposition, exigence d'un effort indéfini, elle perd toute joie à vivre [...] » (266). Nous avons

³⁴ Si Lotman, Montaigne et Volant restreignent la mère aux fourneaux à des valeurs d'altruisme et d'abnégation, Beauvoir fait plutôt de la cuisinière un personnage tout-puissant : « Le feu allumé, voilà la femme changée en sorcière. D'un simple mouvement de la main — quand elle bat les œufs, pétrit la pâte — ou par la magie du feu, elle opère une transmutation des substances; la matière devient aliment. » (1976 : 270) La sorcière paraît ainsi avoir une agentivité et un pouvoir de création bien plus grands que la mère nourricière statique des imaginaires masculins cités.

vu à la section précédente Bachelard parler de la « méchanceté » de la ménagère, sans pourtant chercher à comprendre les ramifications sociales à cette agressivité, comme le fait ici Beauvoir. Alors que mari et enfants ont le pouvoir de s'évader de la maison — l'homme dans le travail, au café; les enfants à l'école, dans leur vie future —, la ménagère est restreinte au domaine du soin qu'elle apporte aux autres et aux objets de sa maison. C'est cette idée de la féminité, confinée aux limites du foyer, que critique Beauvoir.

Au moment où déferle la deuxième vague de féminisme sur l'Occident, des écrivaines s'approprient alors les théories du *Deuxième Sexe* et de *The Feminine Mystique*, pour les intégrer dans leurs fictions : elles ne mettent plus en scène les joies quotidiennes et les menus drames d'une adolescente sur la voie de la féminité, elles dépeignent plutôt une domesticité aliénante et une féminité oppressante. Pour décrire ces récits domestiques, Gayle Greene utilise l'étiquette « roman de la *mad housewife* ».

Greene sélectionne une dizaine de livres publiés aux États-Unis et au Canada entre 1962 et 1975 qui mettent en scène des mères au foyer au bord de la crise de nerfs. Elles fument comme des cheminées, boivent de l'alcool dès le matin dans une tasse à café et échappent à leur morne réalité dans le lit d'un amant. Elles sont « mad » au double sens du terme : furieuses et frustrées par leur existence limitée, elles pensent devenir folles en se diagnostiquant elles-mêmes grâce à des magazines féminins. Pis encore : dans certains romans étudiés par Greene, la protagoniste *mad* se retrouve internée à l'hôpital psychiatrique. Ces œuvres de la *mad housewife* ont toutes en commun de critiquer le consumérisme, la publicité, les médias et la psychiatrie : ces discours ambiants emprisonnent les protagonistes dans un rôle féminin « objectified, sexualized, [...] prime target of advertising » (Greene 1991 : 62). Les autrices qui imaginent ces personnages abordent de front des sujets autrefois tabous : la sexualité insatisfaisante, la grossesse et l'accouchement difficiles, les menstruations, les régimes draconiens, le jeûne, la purge, le gavage. De façon inédite, les sensations du corps féminin deviennent les péripéties narratives principales des romans.

En outre, Greene relève plusieurs stratégies stylistiques mises en place par les autrices afin de refléter les conditions de vie des ménagères. D'une part, la division des voix narratives devient la manifestation textuelle de l'enchevêtrement des discours dominants et de la psyché tiraillée de la

protagoniste. D'autre part, les procédés de répétition dans le texte rendent compte d'une descente psychique et discursive tourbillonnante tout comme du cycle infini des obligations ménagères, à la manière de Sisyphe qui roule son rocher. Ainsi, le principal trope pour représenter la maison n'est pas le nid, la hutte ou la grotte. C'est plutôt ici le « closed circle » qui symbolise la maison et l'injonction à la domesticité. Confinées à la sphère privée, enfermées dans un cercle qui se referme sur lui-même, les *mad housewives* n'ont plus d'issue.

Bien que l'image du cercle clos parvienne à poétiser de façon poignante la domesticité aliénante, Greene ne peut que constater au final l'échec de ces entreprises littéraires :

These novels demonstrate how difficult it is to dramatize or even to conceive of change. Despite their powerful rendering of female entrapment, they engage in various dodges and retreats from insights too painful to be sustained, and from the connections — between personal and political, between past and present — that might make sense of the suffering they portray. Even those writers who do glimpse the connections between their protagonists' individual experience and their social and historical contexts fail to incorporate this understanding into their narratives (66).

Malgré la force littéraire de la souffrance représentée, les protagonistes des romans de *mad housewives* ne deviennent pas agentes de leur destin. Si les autrices montrent en fiction de façon réaliste ce que Friedan avait dépeint sur le plan sociologique, si elles innovent en abordant pour la première fois aussi crûment des sujets intimes de la réalité des femmes, elles ne dégagent pas, selon Greene, une voie alternative à l'idéologie essentialiste de la féminité.

La chercheuse Susan J. Schenk adopte vis-à-vis le roman domestique une position plus nuancée. En sélectionnant un corpus contemporain au moment de la rédaction de son article « Protest or Pathology : The Politics of Madness in Contemporary Domestic Fiction » (1992), elle étudie la représentation de la « madness » (folie, démence, rage, aliénation) dans une demi-douzaine d'œuvres littéraires états-uniennes et canadiennes³⁵ publiées entre 1967 et 1984. Schenk décèle dans ce corpus une véritable critique politique dans la figure de la ménagère « folle » :

³⁵ Du côté états-unien, elle étudie *Norma Jean the Termite Queen* (1975) de Sheila Ballantyne et *The Cracker Factory* (1977) de Joyce Rebeta-Burditt. Du côté canadien, elle se penche sur *Diary of a Mad Housewife* (1967) de Sue Kaufman, *The Fire-Dwellers* (1969) de Margaret Laurence, *They Shouldn't Make You Promise That* (1981) de Lois Simmie et la nouvelle « The Loony Bin » (1984) de Paulette Jiles.

[Domestic fiction] suggests that in a cultural context, « madness » can be viewed as a label imposed to control those who deviate from traditional social norms. The concepts of protest and pathology, however, are ironically blended in these novels by the protagonists themselves, who not only see their restrictive roles as inherently « sick », but who also review their own actions as « madness ». Only after they reject the paternalistic and patronizing attitudes of husbands and psychiatrists are these « mad housewives » able to reinterpret their rage and their despair as a potent form of social protest (1992 : 240-241).

Leur « folie » — leur rage, leur alcoolisme, leurs relations extraconjugales, leur dépendance aux médicaments — est le symptôme d'un refus radical des conventions sociales et d'une mise à mort de l'idéalisation de la mère au foyer dévouée, maternelle et asexuée. Parce que « our patriarchal social mythology » (232) refuse aux femmes des sentiments tels l'injustice et la colère, le comportement des *mad housewives* est perçu par les personnages de maris et de psychiatres comme le signe de « névroses » pathologiques. Pourtant, lorsque les héroïnes se défont de ces attitudes paternalistes, lorsqu'elles embrassent leur fureur, elles deviennent agentes de leur destin personnel et, plus largement, agentes de changement social. Leur « folie » est un instrument de subversion, un acte de revendication sociale qui met la hache dans les rôles traditionnels, comme le faisait l'héroïne de Charlotte Perkins Stetson dans *The Yellow Wall-Paper* (1892). Une question perdue cependant : n'y aurait-il pas un moyen plus probant, plus *émancipateur* qu'un séjour en hôpital psychiatrique pour transformer les rapports de pouvoir au sein du foyer? La folie est-elle le seul moyen politiquement efficace pour forcer une prise de conscience?

À ces questions, Homi Bhabha n'offre pas de réponse plus réjouissante. Dans l'essai « The World and the Home » (1992), il se penche sur l'écriture des femmes dans la littérature postcoloniale et il investit les maisons des romans *Beloved* (1987) de Toni Morrison et *My Son's Story* (1990) de Nadine Gordimer par la notion de « unhomely ». C'est un terme que l'on peut traduire par « inconfort » domestique, comme le fait Françoise Bouillot qui traduit l'ouvrage *Lieux de la culture* (Bhabha 2007). Pourtant, l'idée d'inconfort ne rend pas tout à fait justice à l'état de « incredulous terror » (1992 : 141) que mentionne Bhabha. Ce dernier forge sa définition d'*unhomely* à partir du concept de *Unheimlich* freudien : il s'agit de se sentir étranger, de façon sinistre et inquiétante, dans son propre chez-soi. Les protagonistes féminines de Morrison et de Gordimer ne sont pas *folles*, elles sont plutôt effarées au moment où elles comprennent que leur

domicile, qu'elles croyaient être un refuge, n'est pas en réalité soustrait aux inégalités et aux injustices sociales : « The unhomely is the shock of recognition of the world-in-the-home, the home-in-the-world. » (Bhabha 1992 : 141) Cette expression, « world-in-the-home » et son inversion, est à la fois très juste et concise : comme nous l'avons vu, le chez-soi est le reflet de la société et la société est le prolongement du chez-soi. Les deux espaces, public et privé, se rencontrent, s'imbriquent et fusionnent pour ne former qu'un ensemble enchevêtré — conceptuellement et graphiquement ici, grâce aux traits d'union.

L'imbrication est toutefois dramatique chez les personnages féminins noirs, avance le chercheur. Morrison raconte l'histoire d'une ancienne esclave noire qui assassine sa propre fille pour lui épargner les douleurs de l'assujettissement, et Gordimer met en scène une femme transformée malgré elle en une trafiquante d'armes activiste contre l'Apartheid. Dans les deux cas, l'irruption violente de la grande Histoire dans le domicile des protagonistes provoque des expériences traumatiques : le fantôme de l'enfant assassinée hante la maison de la mère infanticide et la femme au foyer, entraînée de force par son mari dans la rébellion, est forcée au secret, aux activités clandestines et ultimement à l'exil, qui la dépossède de sa maison et de son pays. Ce sont les femmes des récits postcoloniaux, qui vivent l'oppression raciale au quotidien en plus de l'exploitation patriarcale dans leur foyer, qui ressentent avec le plus de violence cette aliénation; même chez elles, elles ne sont pas en sécurité. Les héroïnes de Morrison et de Gordimer constatent soudainement que les tensions politiques et sociales du monde sont dans leur maison et *qu'elles y ont toujours été* :

Private and public, past and present, the psyche and the social develop an interstitial intimacy. It is an intimacy that questions binary divisions through which such spheres of social experience are often spatially opposed. These spheres of life are linked through an « in-between » temporality that takes the measure of dwelling at home, while producing an image of the world of history (Bhabha 1992 : 148).

Il n'existe pas, dans la sphère domestique, de binarité tranchée : la maison est plutôt un lieu de l'interstice, façonné par la rencontre et l'échange entre les couples conceptuels. Bhabha conclut que « the world [is] forcibly entering the house of fiction in order to invade, alarm, divide, dispossess » Sethe et Aïla de leur identité et de leur chez-soi. L'esclavage et l'Apartheid sont des

réalités terriblement intimes et charnelles pour ces personnages, enjeux qui ne s'arrêtent pas au seuil de leur porte.

Si la figure de la ménagère maniaque et le roman de la *mad housewife* présentent certains aspects les plus terribles de la domesticité alors que le sentiment du *unhomely* inscrit la maison à la lisière des binarités, à l'autre bout du spectre, la chercheuse Jeannette Batz Cooperman fait, dans son ouvrage *The Broom Closet : Secret Meanings of Domesticity in Postfeminist Novels by Louise Erdrich, Mary Gordon, Toni Morrison, Marge Piercy, Jane Smiley, and Amy Tan* (1999), de l'écriture domestique un véritable outil émancipateur. Il n'y a pas de folie ou d'inquiétante étrangeté dans les romans postféministes qu'elle étudie : la critique constate plutôt une expérience positive du chez-soi et une réconciliation des protagonistes féminines avec la domesticité.

La chercheuse postule que les tâches ménagères, élevées au rang de « rituels domestiques » (1999 : 4, notre traduction), façonnent la vie et l'art des femmes. Le rituel domestique serait sacré, voire divin : dans sa pratique naturelle, dans son ordonnancement rythmé par le cycle des saisons, dans ses gestes habiles et précis transmis de mère en fille, il permet de dégager le sens profond dans un monde autrement touffu et désorganisé. Les corvées domestiques ordonnent le cosmos de la maison en réglant le passage du naturel au social, du profane au divin.

La cuisine, par exemple, est l'une des pierres angulaires des relations sociales dans la vie humaine. En effet, cette tâche nous renseigne sur les us et coutumes d'un peuple. Pour le montrer, la chercheuse analyse les rapports sociaux qui tendent le rituel nord-américain du *Thanksgiving* : la dinde servie est un symbole national qui prend racine dans l'histoire coloniale du pays. Chaque région, chaque famille a sa recette de farce, ses accompagnements traditionnels, peaufinés au fil des ans par des générations de cuisinières. C'est le patriarce qui découpe la volaille, façon symbolique et pourtant très concrète d'indiquer et de renforcer le pouvoir patriarcal dans la famille. Après le festin, les femmes s'affaireront à laver la vaisselle, pendant que les hommes iront regarder le football au salon (58). Choisir le menu, préparer la nourriture, couper la viande, manger, nettoyer ne sont pas des actions biologiques ou « innées » : elles s'inscrivent dans une construction sociale qui découle d'un apprentissage des valeurs sociales et culturelles. Ces actions permettent d'ordonner le monde naturel, de le comprendre et, éventuellement, de le critiquer et le renverser.

Batz Cooperman postule que la domesticité et la littérature partent du même élan, du même désir : l'art ménager et l'art littéraire font émerger, dans l'ordinaire, le symbolisme intangible de l'expérience humaine. Lorsque les autrices féministes allient les deux formes d'art, les images poétiques domestiques revêtent un « secret meaning », selon le titre de l'ouvrage de la chercheuse, une signification cachée qui attend d'être dévoilée par la lectrice avertie. Ainsi, l'image de la courtepointe dévoile et matérialise l'esthétique littéraire des femmes qui transforment des fragments, des vignettes, de courtes nouvelles en un tout cohérent et pourtant diversifié. Métaphore textile chère aux féministes, la courtepointe s'inscrit dans un réseau d'art traditionnel et de matrilinearité qui reflète le processus de travail discontinu d'une artiste qui marie création et procréation (56-57). Le nettoyage de la maison et des corps possède aussi une dimension symbolique très puissante : la saleté est la manifestation concrète du chaos, et la femme qui frotte transcende et vainc à elle seule le désordre matériel et spirituel (62). Ce serait là la preuve de sa sagesse et de sa capacité à « respond to need and seasonal rhythm, able not just to make but to keep a home » (62), à l'image d'une grande déesse de la fertilité qui contrôle le cycle des corps et des saisons.

Avec force et intuition, Batz Cooperman analyse les métaphores domestiques qui modèlent les styles, les narrations et les référents ancestraux et modernes d'écrivaines aussi importantes et diversifiées que Tillie Olsen, Louise Erdrich et Toni Morrison. Pourtant, à la question « If the prosaic acts of cooking, cleaning and stitching can contain such lyrical significance, why has housework been such a burden? » (62), la chercheuse ne parvient pas à apporter de réponse convaincante. Bien que ses réflexions permettent de sonder la profondeur insoupçonnée des obligations ordinaires du quotidien et parviennent à redorer le blason de la domesticité, les aspirations métaphysiques tentent parfois exagérément de répondre à une recherche de sens là où il ne semble n'y avoir qu'une exploitation patriarcale. Dans cette entreprise de revalorisation extrême de l'art ménager des femmes, l'autrice efface le rôle des hommes dans les rituels domestiques. Si les tâches ménagères ont une dimension aussi lyrique que Batz Cooperman le dit, pourquoi les maris, les pères, les frères, les fils ne chercheraient-ils pas eux aussi, tant dans la fiction que dans le réel, à s'emparer de la place devant le fourneau et de la sagesse millénaire qui vient avec l'art de laver la vaisselle?

Terminons cette deuxième section du chapitre avec l'exploration des théories féministes québécoises. De notre côté de la frontière, la fiction domestique n'a pas connu la même fortune. Alors que les romancières au XIX^e siècle comme Harriet Beecher Stowe et Louisa May Alcott connaissent un franc succès critique et commercial aux États-Unis, une romancière canadienne-française comme Laure Conan, qui s'impose à la même époque dans le paysage littéraire naissant du Québec, attend « de ses livres [...] une reconnaissance symbolique qu'elle aura d'ailleurs bien du mal à obtenir » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge 2010 : 144).

Au Québec, la première vague de féminisme rencontre la résistance des instances religieuses moralistes, dont les représentants, comme ceux dont Lori Saint-Martin analysait les textes dans *Contre-voix* (1997), s'évertuent à renforcer les rôles traditionnels des hommes et des femmes. Même si, dans les discours de l'époque, l'idéologie de la survivance s'incarne en une mère canadienne-française portée aux nues, Saint-Martin montre que ces homélies chantant le rôle de la femme au royaume du foyer constituent un florilège antiféministe radical conduisant à l'exclusion des femmes du pouvoir. Dévouée et pure, forte et fière, cette mère de la revanche des berceaux est « mythique » (Saint-Martin 1997 : 77), c'est-à-dire inventée de toutes pièces, figée dans une image parfaitement cohérente et par le fait même parfaitement impossible.

C'est le même constat que dresse Patricia Smart : le destin de la matrone au fourneau, entourée de chérubins canadiens-français, n'est pas un « choix » pour les femmes du Québec, c'est une construction, voire une obligation sociale. Détournant une métaphore domestique traditionnellement associée aux femmes, celle de la maison, Smart fait plutôt apparaître la société québécoise comme empreinte d'un puissant patriarcat :

Écrire est bien une activité qui se poursuit dans la Maison du Père; cette maison étant évidemment une métaphore de la culture et de ses structures de représentation idéologiques, artistiques et langagières, dont nous comprenons de plus en plus clairement depuis l'émergence du féminisme qu'elles sont la projection d'une subjectivité et d'une autorité masculines (2003 [1988] : 20-21).

La Maison du Père, chez Smart, embrasse toute l'ambiguïté et l'indistinction du terme « maison » en français. La maison fait référence à l'édifice physique, cette demeure traditionnelle érigée sur les terres ancestrales léguées de père en fils. Cette maison incarne également la valeur

affective reliée au sentiment d'habiter dans lequel se fonde l'identité de tout un peuple. Tandis qu'on a souvent désigné la société québécoise comme un « matriarcat » (Smart 2003), qu'on a longtemps pensé que dans la maison régnait la Mère, portant dans son ventre les aspirations du petit peuple francophone d'Amérique, Smart dévoile comment ce mythe ne relève pas d'une valorisation et d'une autonomisation du féminin, mais plutôt d'une construction qui confine encore et toujours les femmes dans une métaphore réductrice et qui les empêche d'accéder à la sphère active (et créative) de la société. La maison, dans la société occidentale, aura toujours été celle du Père, érigée et maintenue grâce à l'exploitation des femmes.

Pour dévoiler les structures patriarcales puissantes qui maintiennent les femmes dans une position d'infériorité, Smart va jusqu'à utiliser l'image « scandaleuse, obscène même » du corps d'une femme, un « cadavre enseveli sous les fondations d'un édifice mais qui, résistant à la violence qu'on lui a faite, refus[e] de garder le silence » (17). Voilà comment on écrit lorsqu'on est femme et que son identité se fonde sur des représentations idéologiques, artistiques et langagières masculines, voire sexistes, qui violentent le féminin. On écrit en refusant de se taire, en ébranlant les fondements de la Maison : « [L]es femmes — qu'elles le veuillent ou non — [...] déränge[nt] l'ordre de la maison paternelle » (22).

Au milieu du XX^e siècle, les voix des écrivaines qui refusent de se taire résonnent dans la Maison du Père québécoise. La critique Ceri Morgan donne l'étiquette « Anti-Domestic Novel » à des œuvres féministes de la Révolution tranquille comme *Une Saison dans la vie d'Emmanuel* (1965) de Marie-Claire Blais ou encore *Kamouraska* (1970) d'Anne Hébert, qui critiquent la figure idéale de la bonne mère de famille :

Writers such as Marie-Claire Blais and Anne Hébert set their novels within the rural, domestic space, which then becomes the locus for a critique of the figure of the happy, asexual mother that informed « the revenge of the cradle ». [...] [In Marie-Claire Blais's novel], the domestic space is figured not as a source of comfort but as a place of overcrowding, poverty, and violence. [...] In contrast with the romanticized mother of « the revenge of the cradle », the mother in Blais's novel who, significantly, remains unnamed, is reduced to a shadowy presence, oppressed by years of multiple childbirth and sexual abuse. [...] [In Hébert's novel,] [a]t the same time as the domestic space is figured as one which imprisons women, the world beyond the home is represented as a place in which woman can only be a « stranger », or outsider (2006 : 254-256).

La fiction féministe québécoise de la Révolution tranquille dénonce la violence faite aux personnages féminins et l'injonction à la domesticité et à la maternité qu'elles subissent. Leurs filles, Héloïse dans *Une Saison dans la vie d'Emmanuel* ou Élisabeth dans *Kamouraska*, tentent d'échapper à ce tragique destin domestique, mais le monde extérieur n'est guère plus accueillant pour les femmes : Héloïse devient une prostituée exploitée et Élisabeth, après l'échec de ses rêves d'amour et de liberté, doit se conformer à cette maternité domestique tant redoutée pour sauver son honneur³⁶. Certainement anti-domestiques, ces romans montrent plus généralement l'échec de la métaphore de la division des sphères : les femmes ne trouvent nulle part leur place, ni dans l'espace public ni dans celui privé.

Amour et haine, tradition et aliénation, rituel et exploitation : la figure de la maison se trouve à la croisée de tous ces sentiments et phénomènes. Dès son apparition dans la littérature, la maison banlieusarde a matérialisé de façon exemplaire le cercle clos, celui de la sphère privée qui se referme sur elle-même, celui du discours circulaire des personnages féminins enfermés dans le rôle stéréotypé de la ménagère. Pour clore ce chapitre, nous verrons dans la dernière section comment certaines fictions figent l'imaginaire banlieusard dans le stéréotype le plus banal et le plus nocif alors que d'autres exagèrent ces mêmes stéréotypes sexuels pour mieux les faire voler en éclats.

3.3. Lectures de la maison de banlieue

Comment vit-on l'expérience du chez-soi en banlieue? Nous avons traité des sujets inhérents à la fondation du chez-soi comme la quête identitaire, la recherche ontologique de sécurité ou encore les rapports de pouvoir au sein du foyer, qu'importe le lieu ou la forme de l'habitation. Certains de ces phénomènes sont-ils différents, absents ou exacerbés dans l'environnement suburbain? Comment la fiction en fait-elle état?

Tandis que la suburbanisation prend son essor en Amérique du Nord après la Seconde Guerre mondiale, la géographe Kim V. L. England remarque que, simultanément, la division sexuelle de

³⁶ Dans le roman d'Anne Hébert, c'est plutôt le personnage d'Aurélie Caron, une sorcière métisse et sexuellement libérée, engagée comme servante par Élisabeth d'Aulnières, qui s'émancipe de l'injonction de la domesticité. La servante est toutefois la victime des manigances d'Élisabeth, blanche et bourrée des préjugés bourgeois de sa société : manipulée par Élisabeth et son amant, Aurélie fait deux ans de prison pour le crime qu'a commis le couple adultère.

l'espace n'a jamais été aussi importante dans le paysage nord-américain (1993 : 25). L'espace urbanisé de l'après-guerre est divisé en zones « appropriées » : les hommes travaillent au centre-ville alors que les femmes et les enfants évoluent dans les quartiers résidentiels. Les hommes font la navette entre ville et banlieue, entre espace public et espace privé, entre sphère professionnelle et sphère familiale, alors que les femmes restent le plus souvent dans les limites de leur maison ou, plus largement, de leur quartier. Durant la période de l'après-guerre, l'heure de pointe passée, les rues semblent complètement dépourvues d'hommes, laissant les banlieues pendant de longues heures sous occupation féminine uniquement (Giles 2004 : 18).

Tandis que nous avons déjà abordé l'aspect de l'identité culturelle de la maison vernaculaire canadienne avec Lucie K. Morisset et Luc Noppen, nous verrons, dans la suite de ce chapitre dédié à l'analyse du genre, comment l'aménagement du bungalow en vient à renforcer les stéréotypes sexuels. Puis, nous mesurerons l'influence de ces préjugés dans la littérature de la banlieue des années 1950 à aujourd'hui : après une revue de la théorie littéraire du stéréotype, nous identifierons deux personnages suburbains stéréotypés emblématiques, le travailleur dévirilisé et la ménagère en colère³⁷. Ces personnages, qu'on pourrait croire propres à la fiction de l'après-guerre, se retrouvent pourtant bel et bien vivants dans l'imaginaire québécois contemporain, comme nous le verrons.

3.3.1. Le bungalow et la division sexuelle de l'espace

On accuse le bungalow de tous les maux durant la période de l'après-guerre, on l'a vu : américanisation du mode de vie traditionnel canadien-français, uniformisation et standardisation de l'architecture et des méthodes de construction qui tuent l'originalité et l'expression de l'identité. Pourtant, malgré ces critiques, les spécialistes s'entendent sur la commodité de l'habitation plain-pied :

Peut-être pour la première fois dans l'histoire, l'architecture tient-elle compte de la tâche de la ménagère qui devait grimper les escaliers à la journée pour accomplir sa besogne domestique. Dorénavant, salon, salle à manger, cuisine, chambres, salle de bains seront logés au même niveau. Il serait intéressant de voir à quel point cette

³⁷ Comme traduction de « mad housewife », l'expression « ménagère désespérée » est sans doute plus usitée, notamment depuis l'émission de télévision *Desperate Housewives*. Pourtant, cette expression occulte, nous semble-t-il, le sens colérique de « mad », ce qui réduit nettement l'agentivité des personnages féminins.

conception de la maison manifeste une nouvelle approche de la femme, maîtresse de maison, suite à une série d'affirmations de cette dernière depuis le début du [vingtième] siècle (Lessard et Marquis 1972 : 464-467).

Pour la première fois de l'histoire, la maison est pensée *pour* les femmes. Comment cette nouvelle conception de la maison influence-t-elle les rôles traditionnels de la famille et l'existence des femmes dans une société occidentale en pleine révolution féministe? se demandent Michel Lessard et Huguette Marquis en 1972, et c'est avec une grande perspicacité que l'historien de l'architecture Jonathan Lachance et la géographe Anne-Marie Séguin sauront répondre à leurs interrogations.

En étudiant les publications de la Société centrale d'hypothèques et de logement (SCHL), Lachance remarque que la configuration de la maison vernaculaire, le bungalow tel que promu par le gouvernement canadien, est pensée en trois zones précises, soit les zones de séjour, de travail et de repos. Cette rigoureuse division de l'espace, miroir de la ville suburbaine aux quartiers commercial, industriel et résidentiel soigneusement balisés, est imaginée pour « procurer un maximum de temps libre » (Lachance 2019) à la ménagère canadienne. La cohabitation des diverses zones sur le même niveau est conçue pour être « performante » (2019) : en plus de lui éviter de monter et de descendre les escaliers pour réaliser ses corvées, cet aménagement permet à la ménagère du bungalow de surveiller les enfants qui jouent au salon pendant qu'elle cuisine, puisque les zones de séjour et de travail sont contiguës. En menant ainsi de front plusieurs tâches en même temps, grâce à l'aménagement de son bungalow et grâce aux technologies (les nouveaux électroménagers automatisent certaines besognes), la ménagère économise du temps qu'elle pourra à son gré réinvestir dans les loisirs multiples de la société de consommation.

La cour arrière, royaume du banlieusard mâle, connaît une pareille optimisation dans son aménagement : en plus de conseiller quel arbre ou arbuste planter à quel endroit sur le terrain, la SCHL prévoit un zonage « logique » (2019) entre l'aire de jeu des enfants et l'aire de travail du jardinier du dimanche. Alors que la Société prétend évacuer toutes dimensions esthétiques de ses catalogues au profit de considérations purement pratiques et économiques, Lachance dévoile les idéologies qui sous-tendent les modèles proposés par le gouvernement canadien : non seulement la SCHL incite-t-elle la population à participer à la société de consommation en dictant les modes

de vie, mais elle renforce également les stéréotypes de genre en attribuant les espaces aux membres de la famille selon les rôles traditionnels sexués.

Anne-Marie Séguin constate elle aussi l'impact direct de la modernisation des corvées domestiques sur l'existence des femmes. Elle surnomme « Madame Ford » la ménagère de banlieue qui, comme toute l'industrie occidentale à l'époque de l'après-guerre, connaît une « industrialisation » de ses tâches. La femme au foyer n'est plus une bonne mère de famille terrienne aux valeurs ancestrales; elle se transforme en « experte domestique » (Séguin 1989 : 62) qui convertit son chez-soi en véritable machine de production :

[Dans le manuel d'économie familiale pour les jeunes filles de la Congrégation Notre-Dame], [o]n enseigne qu'il faut *tayloriser* le travail domestique car ce progrès « [...] vient aussi améliorer considérablement les conditions de vie de la directrice du foyer ». Voilà qu'il faut de meilleures techniques, la normalisation des mouvements, prévoir une organisation du mobilier qui permet un « avancement linéaire sans va-et-vient », etc. (Congrégation Notre-Dame 1948 : 57-59). Il faut interpréter cette présentation renouvelée du travail domestique comme une tentative de le revaloriser en lui donnant une image toute moderne, celle du pendant du travail en usine (59).

Le mot d'ordre est donné : modernité, efficacité et performance. Alors que les femmes ont occupé un rôle social d'importance durant la Seconde Guerre mondiale, Séguin postule que la revalorisation subséquente de l'univers domestique permet aux femmes d'accepter leur nouvelle exclusion de la sphère publique. La géographe ne constate pas que des conséquences négatives à cette revalorisation : dans son aspect le plus pratique, la maison banlieusarde allège en effet le fardeau domestique. Son architecture « prévoit la disposition des appareils ménagers fixes et des espaces de rangement pour les autres » (59) qui rendent considérablement moins pénible la double journée de travail. Son confort moderne (réfrigération, chauffage, eau courante) améliore les conditions de vie des familles.

Sur le plan idéologique, l'évolution du travail ménager a également du bon : les rôles du père et de la mère sont perçus comme aussi importants l'un que l'autre. Monsieur travaille à l'usine et Madame, à la maison. Les deux membres du ménage sont des experts formés dans leur domaine, ils usent de techniques innovatrices et manipulent de nouvelles technologies. Toutes deux

contribuent au même titre à la modernisation du travail et de la société. À une différence près : Monsieur est rémunéré et Madame, non. Séguin pointe cette différence comme la source principale des inégalités entre les hommes et les femmes, dont découlent plusieurs enjeux :

Le discours sur la maison unifamiliale contribue [...] à réaffirmer la centralité de la vie domestique pour les femmes. [...] [La maison unifamiliale] confirme en quelque sorte la dépendance des femmes envers les hommes [...] [et] définit une nouvelle féminité [...] (61-62).

En acceptant à temps plein le rôle de « directrice du foyer », selon l'expression de la Congrégation Notre-Dame, la ménagère de banlieue dans les années 1950 parvient certainement à améliorer ses conditions de vie et celles de sa famille. Pourtant, en acceptant cette position, elle doit se résoudre à dépendre économiquement de son mari.

La configuration organisationnelle de la maison est également problématique pour Kim V. L. England. Cette dernière remarque que l'architecture supposément performante et l'injonction à l'efficacité domestique peuvent conduire à une forme d'aliénation :

In fact the modernist-inspired designs and layouts often maximized the domestic work of individual women. Large windows, open-plan settings, fireplaces, and gallery kitchens added to the visibility of housework, enforcing high standards of cleanliness and neatness (England 1993 : 26).

Voilà une autre distinction entre le travail de Monsieur l'ouvrier d'usine et Madame l'ouvrière domestique : si les deux doivent répondre à de hauts standards de performance, Madame n'a pas de contremaître désigné. Son travail est plutôt fait au vu et au su de tous les membres de sa famille et de toutes les habitantes de son quartier, qui peuvent voir et juger par la fenêtre panoramique l'état de son poste de travail. Cette pression de performance, diffuse et constante, peut peser lourd sur les épaules de la ménagère. Obsédée dans sa lutte contre la saleté, elle devient maniaque, comme chez Beauvoir, elle devient méchante, comme chez Bachelard, elle devient *mad* selon l'expression consacrée. Ce sont de telles caractéristiques qui ont mené à l'émergence du stéréotype de la ménagère frustrée dans l'imaginaire collectif.

3.3.2. Stéréotypes de genre en banlieue

Avant de plonger dans la fiction suburbaine, exposons quelques théories du stéréotype en littérature. Phénomène social pratique et indispensable à la conscience humaine, le stéréotype naît de l'interaction avec autrui et permet à l'individu de déchiffrer la société dans laquelle il évolue. Sans le stéréotype,

l'individu resterait plongé dans le flux et le reflux de la sensation pure; il lui serait impossible de comprendre le réel, de le catégoriser ou d'agir sur lui. Comment en effet examiner chaque être, chaque objet dans sa spécificité propre et en détail, sans le ramener à un type ou à une généralité? (Amossy et Herschberg-Pierrot 1997 : 26)

En effet, ces images préexistantes sont essentielles au fonctionnement du système cognitif puisqu'elles aident à filtrer le réel diffus et guident ainsi les représentations sociales et collectives des êtres et des objets. Cela dit, le stéréotype, en tant qu'« *idée que l'on se fait* » (Castillo Durante 1994 : 32, l'auteur souligne), agit comme un raccourci intellectuel qui, inévitablement, est source d'erreurs, d'idées reçues et de préjugés :

[I]mage collective figée considérée sous l'angle de la péjoration [...], le stéréotype est simple plutôt que complexe et différencié; erroné plutôt que correct; acquis de seconde main plutôt que par une expérience directe avec la réalité qu'il est censé représenter; enfin, il résiste au changement (Amossy et Herschberg-Pierrot 1997 : 27-29).

Ces images figées sont véhiculées par les publicités, les manuels scolaires, la télévision, les livres, la presse, les arts, etc. À titre d'exemple, Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot citent des recherches qui démontrent que la diffusion médiatique d'images traditionnelles de la femme « comme mère, ménagère ou objet esthétique » (37) influence l'intériorisation de stéréotypes sexuels par les enfants qui regardent la télévision. Elles concluent que « la vision que l'on se fait d'un groupe est le résultat d'un contact répété avec des représentations tantôt construites de toutes pièces, tantôt filtrées par le discours des médias. Le stéréotype serait principalement le fait d'un apprentissage social. » (37)

Dans son étude *Du stéréotype à la littérature* (1994), Daniel Castillo Durante compare le stéréotype à un miroir : « La réflexion qu[e le stéréotype] projette à la surface des discours correspond en réalité à un jeu de distorsions réglé d'avance. » (13) Distorsion, construction, filtre,

le stéréotype « éclipse [le] vrai au profit du vraisemblable » (13). Il atténue forcément les nuances et les spécificités pour n'offrir qu'une généralité simpliste. C'est pourquoi Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot identifient une fonction bivalente au stéréotype : il apparaît « comme un facteur de cohésion sociale, un élément constructif dans le rapport à soi et à l'Autre » (43) tout comme il entraîne également des attitudes défavorables, du rejet et de la discrimination.

Dans les études littéraires, ce que nous appellerons la « stéréotypie » dans la foulée de Daniel Castillo Durante, c'est-à-dire le procédé qui découle du stéréotype, qui fige le style, le discours et la structure d'un texte, a également un double caractère d'économie de pensée et de modèle péjoratif. La stéréotypie littéraire englobe plusieurs procédés de simplification et de fixation du discours : clichés, stéréotypes et idées reçues « impriment, par leur automatisme, des formes d'impensé dans le discours [...] [et] marquent la relation d'un texte à la norme sociale. » (Amossy et Herschberg-Pierrot 1997 : 61). La stéréotypie littéraire entretient un rapport très étroit avec la *doxa*, et c'est pourquoi elle a mauvaise presse depuis l'époque moderne : le cliché va à l'encontre des valeurs modernes et de la pratique des écrivains qui font de l'originalité et la nouveauté leur devise (64). La stéréotypie s'appuie sur le déjà-dit, le déjà-pensé, et trahit, dans le meilleur des cas, une inexpérience : les autrices qui usent de la stéréotypie « de bonne foi » n'ont pas la culture littéraire nécessaire pour reconnaître la stylistique figée par l'usage éculé (54).

Dans le réservoir de la stéréotypie, qui contient entre autres les syntagmes figés, les proverbes, les archétypes, les clichés narratifs, Castillo Durante donne l'exemple du roman d'espionnage : le schéma classique du roman d'espionnage est « générateur de structures clichées d'avance » (1994 : 35). Il forme ainsi un modèle culturel reconnaissable, dont le fonctionnement narratif est connu et reconnu. Écrire un roman d'espionnage en calquant les structures classiques l'inscrit aussitôt dans un réseau intertextuel avec les œuvres précédentes. Par contre, aux yeux du critique, le jeu intertextuel ne devrait pas se contenter de répéter les clichés d'autrefois. Il doit les interpeller, les problématiser et s'en distancier, par l'ironie, la parodie ou encore par l'inventivité dans l'intrigue.

Dans une tradition culturelle vieille de plus de soixante-quinze ans, les repères stéréotypés des banlieues s'inscrivent dans un jeu intertextuel et interdiscursif : les pelouses verdoyantes, les coquets bungalows, les drames anodins du voisinage sont tous des éléments générateurs de

stéréotypie. Si le décor stéréotypé des banlieues permet à une autrice de réaliser une « économie textuelle » (Castillo Durante 1994 : 35), c'est-à-dire de placer en un clin d'œil un modèle culturel et collectif associé aux banlieues, il faut toutefois que « l'énonciation littéraire pren[ne] en considération le jeu avec la croyance qui s'établit entre le texte et les représentations qu'il met en œuvre » (Amossy et Herschberg 1997 : 64). Dans la littérature contemporaine des banlieues, l'autrice peut interpellier le stéréotype et devrait, pour enrichir le réservoir commun de la stéréotypie, interroger les représentations et déployer « diverses stratégies d'exploitation des schèmes collectifs figés » (65). Ainsi, un récit suburbain contemporain se devrait de prendre en considération l'« idée qu'on se fait » de la périphérie urbaine puis problématiser la représentation qu'il en réalise.

Toutefois, qu'en est-il des œuvres qui récupèrent la stéréotypie banlieusarde « de bonne foi » sans problématiser les idées reçues? Dans la littérature suburbaine, bien souvent, ce sont les stéréotypes sexuels qui sont repris « de bonne foi » et qui se perpétuent jusqu'à une forme d'intériorisation du préjugé dans le genre lui-même. Francine Descarries définit le stéréotype de genre « [...] comme des clichés ou des jugements pétrifiés au sujet des différences physiologiques et psychologiques entre les femmes et les hommes et des rôles qui leur sont dévolus sur la base de leur appartenance sexuelle » (2010 : 24). Ces stéréotypes sexuels figent dans la stéréotypie la littérature des banlieues, comme le remarque Elizabeth A. Wheeler.

Dans *Uncontained : Urban Fiction in Post-War America* (2001), Wheeler identifie deux personnages stéréotypés, premièrement la ménagère, celle-ci ridiculisée par le deuxième personnage, le *male hipster* :

The housewife serves as the male hipster's constant foil and butt of jokes. She stands for everything he rebels against : conformity, unreality, boredom, suburbia. She represents all the blandness and consumerism of the stereotypical 1950s : what *Fortune* editor William Whyte once called « the pink lampshade in the picture window » (Wheeler 2001 : 6).

La ménagère est la première représentante des valeurs dénigrées par le *male hipster*. Wheeler décrit, dans la fiction des années 1950, ce dernier comme un personnage masculin d'expérience : il est détective déchu dans le roman noir, *beatnik* intellectuel et débridé chez Jack Kerouac ou

encore ancien combattant chez John Cheever. Wheeler l'associe d'emblée à l'espace urbain : il y travaille, il y enquête ou il en parcourt les bars toute la nuit. Bien qu'entouré par la masse, le *male hipster* est solitaire : « male violence and loneliness represent everything real and compelling about city life. [...] The idea of community itself comes to look effeminate and naïve. » (Wheeler 2001 : 2) C'est là la plus grande peur du *male hipster* : il tient plus que tout à sa virilité, qui risquerait d'être compromise par la communauté bien-pensante.

Elizabeth A. Wheeler repère un *male hipster* exemplaire dans la nouvelle de John Cheever, « The Country Husband » (1954). La nouvelle raconte l'histoire de Francis Weeds, un ancien combattant de la Seconde Guerre mondiale, qui vit dans une banlieue aisée de la Nouvelle-Angleterre. Après avoir survécu à un accident d'avion, un événement violent et traumatisant qui bouleverse sa vie quotidienne, le protagoniste miraculé estime qu'une seconde chance s'offre à lui. Il veut s'extirper de la vacuité de son existence banlieusarde, faite de commérages du voisinage, de rideaux fleuris et de *dinner parties*. Acquérant, grâce à l'accident qui a failli lui coûter la vie, « the hipster's superior powers of discernment » (Wheeler 2001 : 66), il peut maintenant séparer le bon grain de l'ivraie, ce qui est authentique de ce qui est superficiel. Weeds se dispute avec sa femme, il insulte sa voisine, il s'amourache de la gardienne d'enfants, malgré la résistance de l'adolescente. Alors que sa femme menace de le quitter à cause de son comportement, Francis décide de consulter un psychiatre. Pour le distraire de son attirance déplacée envers la gardienne d'enfants, le médecin conseille à Weeds de s'occuper manuellement dans un effort vain pour lui redonner un semblant de virilité :

The reader's last glimpse mocks Francis rather than forming an alliance with him. We see him from the outside, as we see other satirized characters. His woodworking forms one of the many, sad, absurd suburban scenes in the final panorama. Francis seems to accept his own diminishment, blending into the feminine decor [...]. He contentedly measures out the constrictions of his own life. [...] Francis [...] has been tamed and domesticated. To be part of the suburbs is to be confined and to accept one's own confinement (Wheeler 2001 : 70).

Après un dernier et futile sursaut de lucidité, Francis Weeds réintègre sa place dans le paysage banlieusard. L'environnement domestique annihile son désir de liberté et dompte sa violence d'homme viril, de *male hipster*. La superficialité et la conformité de la *suburbia* érodent son regard

satirique, son implacable conscience d'homme expérimenté ayant frôlé la mort. Le lectorat se moque de lui : il est efféminé et pas même malheureux de l'être.

Le travailleur dévirilisé est un trope du récit de banlieue selon Robert Beuka dans *SuburbiaNation : Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film*. Les œuvres dont il est l'(anti-)héros dénonceraient « les périls de la masculinité en banlieue » (Beuka 2004 : 107, nous traduisons). Le chercheur états-unien rapporte que les critiques, tels que Lewis Mumford et John Keats, font du banlieusard mâle « a regressed figure trapped in a childlike state, the pathetic target of scornful humor, or an ineffectual, symbolically castrated victim dominated by an all-powerful matriarch » (Beuka 2004 : 109). Territoire de femmes et d'enfants, la banlieue dévirilise et infantilise les hommes. À cet égard, Beuka analyse quelques fictions critiques de la communauté banlieusarde, dont le deuxième tome du cycle romanesque *Rabbit Angstrom* de John Updike, *Rabbit Redux* (1971), et le film *The Graduate* (1967) de Mike Nichols :

For Updike, suburban homogeneity reflects a politically charged response to the emergent cultural pluralism that threatened white masculinity; for Nichols, the vacuousness of the materialistic suburban dream marks the suburbs as an entrapping, emasculating terrain for the first-generation « sons of suburbia » then coming of age (Beuka 2004 : 146-147).

Pour échapper aux dangers que souligne Beuka, les personnages masculins de Updike et de Nichols tentent de fuir la banlieue. Toutefois, leur succès est mitigé : Rabbit perd sa maison dans les ravages d'un incendie et retourne habiter chez ses parents dans une sorte de régression en enfance. Le personnage de Nichols fuit la banlieue et son mode de vie consumériste en autobus avec sa nouvelle fiancée. C'est pourtant une décision douce-amère alors que le film se termine sur le visage inquiet du couple.

Au tournant du millénaire, le personnage du mari banlieusard aliéné et dévirilisé réapparaît presque à l'identique dans les fictions contemporaines. À cet égard, Elizabeth A. Wheeler évoque les films *Pleasantville* (1998) de Gary Ross et *American Beauty* (1999) de Sam Mendes :

In the 1998 neo-fifties film *Pleasantville*, it takes a Salinger-reading son to wake up his sitcom mom to the joys of colors and social rebellion. In the 1999 neo-fifties film *American Beauty*, the would-be hipster husband lambastes his suburban wife for her

superficial materialism. He mocks her impeccable white sofa while his brand-new red sport car sits in the drive-way (2001 : 52).

Dans ces deux films suburbains, le personnage masculin est celui qui dévoile la naïveté et le conformisme des personnages féminins. C'est également le cas dans la cinématographie québécoise. *L'Âge des ténèbres* (2007) de Denys Arcand raconte l'histoire de Jean-Marc Leblanc, fonctionnaire épuisé par sa patronne rigide, négligé par sa femme matérialiste, qui a perdu son instinct maternel au profit de sa carrière. Ses filles, enfermées dans le monde virtuel, ne lui prêtent pas davantage attention. Le protagoniste d'Arcand se réfugie alors dans le rêve éveillé baroque où il est couronné de succès et où les plus belles femmes(-objets) se jettent à ses pieds. Il retrouve, dans le fantasme exubérant, la virilité dont les femmes de sa vie l'ont dépouillé.

Le cas du *Mirage* (2015) de Ricardo Trogi est plus subtil et plus inquiétant : Patrick Lupien vit en banlieue et tente de concilier avoirs et êtres. Pris dans l'engrenage de la surconsommation, au bord de la faillite, il doit cacher sa détresse psychologique à son entourage : sa femme dépensière et dépressive, ses enfants gâtées, son voisin insignifiant et vide, sa belle et jeune employée, qu'il piège dans son lit. Tout comme le protagoniste de Cheever, Patrick agresse les femmes qu'il désire, son employée beaucoup plus jeune que lui ou encore la conjointe de son meilleur ami. Lorsqu'il est pris en flagrant délit, humilié, il s'enfuit à la campagne où il peut faire le point sur son existence et enfin se détacher des exigences financières et familiales du mode de vie suburbain. Il renoue avec la solitude, le silence et la nature. *Le Mirage* pourrait passer, à tort, pour une critique sociale moderne avec son personnage victime des apparences de la société de surconsommation alors qu'on oublie les véritables victimes de ses abus de pouvoir.

La littérature québécoise reprend elle aussi régulièrement le personnage stéréotypé de l'homme rendu impuissant par la banlieue. *Le silence du banlieusard* (2014) d'Hugo Léger raconte la vie aseptisée et routinière d'un homme aliéné qui lutte contre l'anglicisation des noms de commerce comme Don Quichotte chasse les moulins à vent. Il disparaît sans laisser de traces. Le personnage masculin de *Chant pour enfants morts* (2011) de Patrick Brisebois, un écrivain de science-fiction raté, refoule ses déconfitures professionnelles et amoureuses dans un fantasme cauchemardesque suburbain où les gardiennes d'enfants sont particulièrement délurées. *Les verrats* (2012) de Edouard H. Bond raconte les déboires psychotropes et violents d'un groupe

d'adolescents élevés dans un « univers féminin loadé d'amour » (Bond 2012 : 55). En plus des bagarres et des débauches, un « drame familial » bouleverse cette banlieue déjà dégénérée : déçu de son existence, un policier assassine sa femme et sa fille avant de s'enlever la vie. Son fils, ne se doutant de rien et s'étant réfugié dans le sous-sol après avoir consommé de la drogue, échappe au père meurtrier. Chez Bond, la banlieue est un univers féminin qui étouffe les hommes et qui se retourne contre les femmes.

Plusieurs récits de Stanley Péan se déroulent en banlieue : la nouvelle « Septième anniversaire » (1999) prend place en périphérie de la ville de Québec. L'intrigue tourne autour d'un homme, personnage principal et narrateur, qui assassine sa femme le soir de leur septième anniversaire de mariage. Il n'en peut tout simplement plus de son épouse, une féministe militante et acariâtre qui le torture par sa seule présence. Toutefois, le meurtrier n'est pas au bout de ses peines : la femme ressuscite « magiquement » le lendemain matin, et le mari doit l'assassiner à nouveau, encore et toujours, meurtre, résurrection, meurtre, résurrection. « Un véritable travail de Sisyphe! » (13 : 1999), s'exclame le narrateur alors que la féministe intuable remonte de la cave.

Une autre nouvelle de Péan, « Un lièvre dans un collet » (2000), raconte quant à elle le retour en banlieue d'un détenu maintenant libéré. Il se promène la nuit dans un quartier suburbain quelconque, comme celui dans lequel il a grandi, et il se remémore comment sa mère, véritable mégère, avait provoqué une crise cardiaque chez son mari : « Elle a fini par tuer le bonhomme, avec ses phrases qui commençaient tout le temps par “Je veux”. » (2000 : 101) Après le décès du père, les exigences de la mère étaient retombées sur son fils, et ce dernier, qui ne voulait pas se laisser symboliquement castrer comme son père, a violemment assassiné sa mère; le lectorat comprend dès lors le motif de son incarcération. Pourtant, à la fin de la nouvelle, le narrateur matricide, même libéré de prison, même libéré de sa mère, ne peut se sortir indemne de la banlieue : il s'infiltré dans un bungalow anonyme et se suicide. La banlieue et les femmes symbolisent un piège fatal pour les hommes, comme le collet pour le lièvre.

Le recueil de nouvelles *Intersections* (2007) d'André Trottier explore la banlieue le plus souvent à partir d'une subjectivité masculine : « Beautés dévergondées », où un protagoniste fantasme sur les meneuses de claques mineures des films pornographiques, souligne de façon très

appuyée les références au film *American Beauty* (1999) de Sam Mendes. En 2013, la nouvelle « Tulipes et coquelicots » de Sylvain Trudel met également en scène un narrateur banlieusard qui se sent dévirilisé en comparaison à son voisin et ses amis, anciens combattants de la Seconde Guerre mondiale : « [...] ces vieux guerriers ne sont pas méchants, seulement l'expérience partagée de la mort et de l'héroïsme leur a inspiré un sentiment de supériorité envers les gens comme moi. » (2013 : 75) Les anciens combattants de Trudel sont d'exemplaires *male hipsters* alors que son narrateur, trop jeune et trop immature, ne peut qu'aspirer en vain à cette virilité suprême.

Dans ces fictions suburbaines androcentrées, le personnage masculin est le plus souvent désœuvré soit par un emploi aliénant, soit par une épouse hystérique (souvent les deux), et fantasme sur une autre femme inaccessible. Dans une tentative de retrouver sa virilité, il s'évade grâce à son imagination (le rêve éveillé chez Arcand, les drogues chez Bond, la science-fiction chez Brisebois, la pornographie chez Trottier), ou encore il échappe littéralement aux responsabilités de la vie domestique par l'entremise du meurtre et du suicide chez Péan, de la disparition chez Léger ou encore de la fuite à la campagne « plus authentique » comme le protagoniste de Trogi. Dans tous les cas, le héros masculin a la possibilité de se réinventer, loin de la banlieue et de son mode de vie dévirilisant.

La fuite vers l'avant du père pourvoyeur est une stratégie qu'avaient déjà remarquée la sociologue Jessie Bernard (1981) et la journaliste Barbara Ehrenreich (1984). Que ce soit par l'entremise du fantasme ou encore par la fuite vers un nouvel environnement, l'évasion de l'homme est spatiale et sociale : on plaque femme et enfants, on quitte le foyer, on échappe aux exigences relationnelles. Bernard plonge dans les racines historiques de ce phénomène social et voit en Rip Van Winkle, personnage de la nouvelle éponyme d'Irving Washington (1819), le « mythic prototype » (1981 : 6) de ces pères pourvoyeurs qui plient bagage. De son côté, dans l'ouvrage *The Hearts of Men : American Dreams and the Flight from Commitment* (1984), Barbara Ehrenreich traverse la période des Trente Glorieuses jusqu'au début des années 1980 et constate comment les hommes états-uniens se sont peu à peu révoltés contre l'institution du mariage et de la famille.

Dans cette révolte, la journaliste décèle une cause principalement économique. En effet, la société états-unienne depuis les années 1950 repose sur deux principes fondateurs, premièrement

une conception traditionnelle du mariage entre un homme pourvoyeur et une femme à la maison, et deuxièmement, le principe du « family wage » (« A male worker should be paid enough to support a family » [Ehrenreich 1984 : 7]). L'homme qui repousse le plus longtemps possible le mariage ou qui le rejette complètement revendique en réalité un gain financier. Le principe du salaire familial, soutenu à la fois par les syndicats de l'après-guerre qui veulent une meilleure rémunération pour leurs membres masculins au détriment de l'équité salariale, et par la frange conservatrice de la société, qui veut le maintien des rôles traditionnels dans la famille, s'avère être un cercle vicieux :

The fact is that men, on the average, earn more than women. The assumption is that men use their higher wages to support women, and hence that most women are at least partly supported by men. [...] If it assumed that most women are already supported by men, then they can, in good conscience, be paid less than man (8).

Et c'est ainsi que les femmes, celles sur le marché du travail tout comme celles à la maison, deviennent dépendantes économiquement de leur mari. La journaliste rappelle les théories de Jessie Bernard (elle se réfère au *Future of Marriage* [1982]) pour faire valoir que les hommes mariés sont, eux aussi, dépendants de leur épouse, mais *émotionnellement* : les hommes mariés dont prend soin une femme au foyer sont plus heureux et en meilleure santé physique et mentale que les autres (Bernard 1982 : 18). Malgré cette forme d'interdépendance, Ehrenreich reste pragmatique : « there is no guarantee that a man's emotional dependency on his wife will last as long as her financial dependency on him » (1984 : 10).

La révolte masculine contre l'éthique du père pourvoyeur se déploie en plusieurs phases dans l'histoire états-unienne. Dans les années 1950, cette éthique est élevée au rang d'impératif social : l'homme qui refuse le rôle du père pourvoyeur est accusé d'immaturité, voire d'homosexualité (14-28). Seuls quelques rebelles, les « Gray Flannel Dissidents » comme les surnomme Ehrenreich, osent la transgresser, au risque de passer pour des anticonformistes radicaux. Par contre, l'homme rebelle des années 1960 connaît une meilleure fortune : soit il accède au mythique mode de vie du *Playboy* qui, dans son manoir, refuse le mariage et se consacre à ses multiples conquêtes amoureuses, soit il trouve la liberté et l'accomplissement spirituel dans la camaraderie et le voyage, à la manière de la *Beat generation*. Ces deux exemples d'homme rebelle restent toutefois minoritaires dans les années 1960. C'est seulement à partir de la décennie 1970 que le concept de

masculinité est redéfini par la psychologie et la sociologie, entre autres grâce aux avancées sur l'égalité des genres réalisées par la révolution féministe. Si la femme obtient son indépendance, l'homme le devrait aussi : il ne doit plus travailler et vivre *pour* les autres, sa femme et ses enfants parasites, mais bien pour lui-même. La croissance personnelle du nouvel homme des années 1970-1980 repose dorénavant sur l'humanisme, sur l'hédonisme, sur l'écoute des émotions réprimées, sur le soin apporté à son corps... et sur le désengagement matrimonial, sur les expériences sexuelles extraconjugales et sur le narcissisme (169).

À partir de cette traversée historique, Ehrenreich montre que la révolte masculine contre le rôle du « breadwinner », qui devait libérer les hommes du fardeau économique de la famille, ne fait que les enfoncer dans le consumérisme ambiant et le matérialisme excessif. Maintenant que l'homme s'est débarrassé de l'injonction sociale du mariage, qui vient nécessairement avec la charge économique d'une famille, il a enfin les moyens de vivre seul comme il l'entend. Il peut s'acheter les services autrefois rendus par son épouse (ménage, lavage, cuisine, sexualité) et en plus s'octroyer « cocktails and Picasso prints », « tie-dye shirts and fine wine » ou « \$60 running shoes and Adidas shirts » (171), selon son profil de consommateur, le *Playboy*, le *Beat*, le *hippie* ou le *bodybuilder*.

Et les femmes? Elles restent « relegated [...] either to domesticity or, on the average, low-paid employment » (171). La journaliste parle même d'une « feminization of poverty » (172) à partir des années 1970. Les divorcées banlieusardes, qu'elle surnomme les « suburban *nouvelles pauvres* » (172), sont aux prises avec la charge des enfants et d'une maison hypothéquée, avec comme seuls moyens de subsistance un emploi mal rémunéré et une pension alimentaire. Lorsque le mari cherche à s'enfuir de la banlieue, c'est pour échapper aux responsabilités familiales, économiques et sociales que lui font porter sa femme, sa famille, son patron, son environnement, comme on l'a vu dans « The Country Husband » ou *Le Mirage*. Ehrenreich montre ainsi que le stéréotype de la ménagère oisive, dépensière et consumériste se renverse : à la recherche d'un regard lucide sur sa société et en quête d'une santé mentale plus équilibrée, le banlieusard pourvoyeur en révolte acquiert en réalité plus de temps libre et un plus grand pouvoir d'achat. C'est lui qui devient dépensier et matérialiste, mais chez le mâle suburbain, le matérialisme n'est pas une tare; c'est une preuve de sa réussite, de son indépendance et de sa virilité.

Si le mari peut échapper au joug matrimonial, si les enfants peuvent s'arracher des jupes de leur mère et de l'ennuyante banlieue une fois l'âge de raison atteint, la ménagère n'a pas, semble-t-il, la possibilité de se soustraire aux responsabilités domestiques, ni symboliquement ni spatialement. C'est plutôt, on l'a vu, le cercle clos qui rythme son existence, bloquant toute issue possible. Ou plutôt, elle n'aurait pas les capacités d'échapper à la banlieue :

The housewife seems complicit with the fifties' cheerful avoidance of reality. The aproned and exquisitely coiffed Mom represents mindless conformity, shallow consumerism, keeping up the appearances, boredom, blandness, decor, and emotional cover-ups (Wheeler 2001 : 52).

Bouc émissaire par excellence, la ménagère incarne avec bonne humeur tout ce que l'on déteste des banlieues et de l'Amérique³⁸. Embourbée dans le consumérisme, la domesticité et les apparences, comment pourrait-elle seulement aspirer à la conscience supérieure d'elle-même, à l'authenticité et à la liberté qui caractérisent son mari? Comment pourrait-elle exprimer la moindre idée originale dans cette mer de conformisme? Cette possibilité est si ridicule que Wheeler parle même de contradiction : « The housewife's voice may seem a contradiction in terms, because she is often ridiculed as unable to think or speak for herself. » (2001 : 6)

Pourtant, quand ce sont les fictions (à tendance) féministes qui s'emparent du stéréotype, la ménagère n'est ni superficielle ni vaine. Dans les récits de *mad housewives*, comme on l'a vu avec Susan J. Schenk (1992), la folie et la colère sont autant de moyens qui permettent aux ménagères de s'élever au-dessus des discours paternalistes de leur *male hipster* de mari. Elles débusquent, dans la souffrance et dans la folie, les inégalités de leur couple et de leur société. Aussi, Elizabeth A. Wheeler étudie la ménagère de la nouvelle « Wilshire Bus » (1950) de Hisaye Yamamoto qui, de façon moins radicale, présente une narratrice tout à fait lucide : dans une pratique d'ironie et d'autodérision, la ménagère d'origine japonaise montre sa fine compréhension des enjeux genrés,

³⁸ En 1942, Philip Wylie parle même de « momism », qui serait le culte de la mère célébré par les institutions politiques et religieuses états-uniens. Misogyne décomplexé, Wylie ne louange pas la mère mythique, bonne et dévouée comme le faisaient les auteurs étudiés par Smart et Saint-Martin, au contraire : il dresse le portrait de *Mom*, une mère oisive, en surpoids, alcoolique, dépendante, profiteuse, qui contrôle la société états-unienne grâce à son pouvoir de persuasion et qui « snaps independant men out of office and replaces them with clammy castrates » (Wylie 1955 [1942] : 203).

sociaux et raciaux. Ainsi, elle montre au lectorat sa capacité à déjouer les rôles traditionnels, si l'envie lui prenait.

En outre, Marie Parent met en lumière une énonciation prophétique dans les romans *The Torontonians* (1960) de Phyllis Brett Young et *The Fire-Dwellers* (1969) de Margaret Laurence, tous deux centrés sur un personnage de ménagère de banlieue. Bien que ces femmes « témoignent d'un malaise encore informulé, d'une souffrance incompréhensible, presque indécente, dans un monde d'abondance et de paix » (Parent 2012 : s.p.), leur point de vue est celui de la prophète :

[...] ces voix colériques accusent et condamnent une société qui semble courir à sa perte. Ces ménagères-prophètes exposent un mode de vie sous ses pires aspects et en jugent les acteurs, dont elles sont les premières représentantes. Elles jugent leur propre incapacité à changer les choses, elles qui épient le déroulement du monde depuis leur cuisine et ne sont en mesure de lire les enjeux sociopolitiques qu'à travers le filtre de leur vie privée. Le portrait qu'elles peignent de leurs communautés toxiques, enclavées dans les limites faussement étanches de la banlieue, exacerbe les tares d'une société perpétuellement en crise : mensonge, fraude, ostracisme, maladie mentale, suicide... Ces ménagères dévoilent sans pudeur les plaies du corps social (s.p.).

Non seulement les ménagères ont-elles des voix, qu'elles soient colériques, accusatrices, prophétiques ou ironiques, mais elles sont également en position privilégiée pour comprendre le monde qui les entourent, autant que leur mari volatilisé dans le capharnaüm urbain, le fantasme sexuel ou la champêtre campagne.

Suivant une articulation dialectique, nous avons analysé en premier lieu les images universalisantes du chez-soi et les discours paternalistes dépassés et nous leur avons opposé en deuxième lieu la pensée complexe et ambivalente des femmes, des autrices et des personnages féminins. C'est pourquoi nous concevons la domesticité comme une expérience de la frontière : elle se déploie dans la négociation entre les rôles stéréotypés, dans le dialogue entre les sémiotiques et dans l'échange entre les binarités éculées. Le chez-soi se trouve bel et bien au confluent des multiples sphères de l'existence humaine et il est traversé de lignes de force; les forces centripètes qui figent les rôles genrés ou bien les forces centrifuges qui vont à la rencontre de l'Autre et de la diversité des pensées féministes. Le renversement de ces forces et l'imbrication des sphères dans l'écriture des femmes montre que se rejouent dans le chez-soi les schèmes

socioculturels, et ce, *depuis toujours*. Les images poétiques subversives cherchent à renverser l'espace domestique oppressif pour en faire un sujet littéraire riche et complexe. Elles peuvent alors le reconceptualiser en tant qu'outil de changement communautaire. La maison pavillonnaire, moderne, efficace et performante, a été conçue *pour* les femmes et non pas *par* elles : son architecture et sa division spatiale sont motivées par une conception essentialiste de la féminité, qui réactualise les binarités traditionnelles.

Tout comme il existe une double journée de travail pour les femmes, une double et une triple exploitation de celles qui se trouvent à l'entrecroisement de plusieurs oppressions, il existe dans la littérature suburbaine une double stéréotypie. En comparaison avec la ville-centre, « nœud de vie, de mouvements et d'interconnexions » (Laforest 2016 : 53), la ville extramétropolitaine est parfois dépeinte comme le summum de la vacuité : la vie prévisible et monotone, la communauté de façade, l'obsession de la haie de cèdre et le sacro-saint centre commercial. Dans les faits, toutes les valeurs dénigrantes et les affects délétères qu'on associe à la banlieue — la conformité, l'ennui, la platitude, le consumérisme, le faire-semblant comme l'énumérait Wheeler (2001 : 6, nous traduisons) — sont ceux qui caractérisent principalement les banlieusardes, les ménagères dépressives, les matrones frustrées. Le mépris des banlieues découle en réalité du stéréotype sexuel de la ménagère : c'est elle qui, dans l'imaginaire collectif toujours influencé par les images sexistes, incarne le plus efficacement le ridicule des banlieues. Doublement risible, doublement clichée, la ménagère banlieusarde ne peut être porteuse d'un discours social. La stéréotypie banlieusarde et le stéréotype sexuel se chevauchent : quand on se moque de la banlieue, c'est en fait la ménagère que l'on dénigre.

Dans la maison pavillonnaire fictive, les stéréotypes de genre ont le beau rôle. Le mari banlieusard est humilié par des personnages féminins hystériques dans un environnement domestique étouffant, mais l'évasion reste à portée de main. Le banlieusard se soulève contre l'aliénation : il voit clair dans les leures de la banlieue et de la société de consommation et il s'en échappe. Celui qui décide de rester est perdu, efféminé et risible. Contrairement au portrait que peignent d'elle les fictions androcentrées, la femme banlieusarde n'est pas en reste dans l'écriture féministe : elle est, elle aussi, le témoin extralucide de son temps, de sa société, de sa génération. Par des procédés discursifs (l'ironie, la métaphore du cercle clos, la modalisation du thème de la

folie, l'énonciation prophétique), elle dénonce les inégalités. Les fictions focalisées sur les protagonistes féminins permettent ainsi de repérer et de bannir les stéréotypes de genre et de renouveler la stéréotypie suburbaine.

Cette partie théorique de notre thèse a bien montré que la maison pavillonnaire est un lieu liminaire par excellence, lieu de rencontre privilégié entre les frontières. Sur le mode hétérotopique, la banlieue et sa maison pavillonnaire fusionnent les oppositions, elles juxtaposent les espaces public et privé, de loisir et de travail, elles proposent une expérience mixte et souvent troublante du territoire intime et de la cartographie urbaine. L'indétermination s'inscrit dans les lieux de l'étalement urbain et de la catastrophe écologique, de l'immigration et de la défaillance du système économique néolibéral, du poids de la domesticité et de la violence symbolique et réelle faite aux femmes. Les banlieues, lorsqu'elles dépassent la caricature unidimensionnelle, mettent en échec les binarités traditionnelles; la ville et la campagne, le public et le privé, le Moi et l'Autre. Au sein du microcosme familial, il devient possible de critiquer et de retourner les codes de la sphère publique et de reconceptualiser les codes du chez-soi afin de penser ensemble le public et le privé, comme les revers d'une même médaille. Cette subversion est d'autant plus radicale et politique qu'elle prend racine dans l'univers domestique, traditionnellement féminin et considéré comme soustrait à ces rapports de force : c'est en réinvestissant cet univers oppressif et sous-estimé que les femmes, les penseuses, les autrices, les personnages féminins parviennent à une extra-lucidité sur leur situation et leur société. Par le prisme de la maison pavillonnaire et ses repères stéréotypés, la cuisine, la cour, la fenêtre, la clôture blanche, la voiture et la chambre à coucher, nous montrerons comment, dans l'espace commun, le privé et le public s'influencent réciproquement et poétiquement.

CHAPITRE IV

LA CUISINE : ASILE OU PRISON?

Nous voulons parler du rôle du travail ménager dans notre société, dire dans quelles conditions il est fait et à qui il profite. Nous avons aussi envie de dire aux femmes que chacune dans leur cuisine, elles font un travail indispensable à la collectivité, qui devrait être reconnu.

Manifeste du Théâtre des Cuisines, *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage!* (2020 [1976] : 27)

Nous avons vu dans le chapitre précédent à quel point la domesticité était une notion ambivalente dans la réflexion féministe. Dans la maison, il semble que c'est la cuisine, comme espace, qui incarne le mieux cette ambiguïté. Grâce la présentation de la cuisine, « royaume de la femme », dans la société nord-américaine de l'après-guerre, nous verrons d'une part comment cet espace est mis en valeur par les discours normatifs de l'époque (social, culturel, religieux et politique) et d'autre part comment il est utilisé comme outil de réappropriation dans certains discours féministes, notamment celui du Théâtre des Cuisines, qui se saisit du lieu (réel et fictif) en chanson et en protestation. Chez ces dramaturges, l'espace culinaire n'est pas honni mais plutôt célébré; son occupation est revendiquée comme « indispensable », comme l'illustre la citation mise en exergue. Puis, nous analyserons le roman *Adieu, Betty Crocker* (2003) de François Gravel, qui met en scène de façon particulièrement intéressante l'ambiguïté de la cuisine : la Betty Crocker du titre, une femme nommée Arlette qui a vécu presque toute sa vie adulte dans une banlieue de la Rive-Sud de Montréal, a régné jusqu'à sa mort sur une cuisine aux accents kitsch. Pourtant, elle cache un secret qui pousse son neveu Benoît Fillion, le narrateur du roman, à mener l'enquête : Arlette était-elle emprisonnée dans sa cuisine ou y trouvait-elle un havre de paix salvateur? Pourrait-ce être les deux?

À travers le roman de Gravel, nous étudierons en deux temps le sentiment d'ambivalence envers la domesticité qui se matérialise dans la cuisine; premièrement, la dénonciation des dérives de la division sexuelle des tâches et des espaces qui provoquent une impression d'enfermement

chez les ménagères; deuxièmement, la revalorisation des tâches culinaires dans le refuge du chez-soi par l'entremise d'un plaidoyer pour le sujet littéraire ordinaire. Entre les deux, nous effectuerons une analyse de la métaphore économique que l'auteur file tout au long du roman, celle de l'experte domestique surspécialisée et d'une économie de relations humaines basée sur un système d'exploitation réciproque entre la ménagère et son entourage. Nous analyserons le procédé du travestissement narratif utilisé par François Gravel : son narrateur homodiégétique, Benoît Fillion, s'efface à la fin du roman pour donner la parole à la tante Arlette. Si le passage du masculin au féminin tente d'illustrer les paradoxes de la domesticité et de détourner les stéréotypes persistants sur les femmes banlieusardes, nous verrons que le « je » d'Arlette vient, finalement, reconduire un certain discours traditionnel sur la féminité et la maternité et renouveler la métaphore éculée de la division des sphères publique et privée.

4.1. La cuisine, « le royaume de la femme »

L'importance symbolique de la cuisine dans la maison varie d'une culture à l'autre. Aux États-Unis, dans les années 1950, les architectes et les sociétés de développement résidentiel « marketed their home designs with emphasis on the central living space [family room, living room, or den], on togetherness » (Hellman 2004 : s.p.). C'est un phénomène similaire que remarquent Lucie K. Morisset et Luc Noppen au Canada anglais, mais qui reste marginal dans les milieux francophones : alors que les revues de rénovation et de décoration anglo-canadiennes misent sur le salon en tant qu'espace privilégié de la famille, c'est la cuisine qui remporte la palme de salle familiale dans les publications québécoises francophones (2004b : 138). Plusieurs raisons expliquent cette distinction :

Ainsi au Québec, la particularisation des cuisines, sans être un phénomène exclusif, prit une importance notable, puisqu'elle soutint le recyclage de l'espace traditionnel de la maisonnée canadienne-française dans le malléable bungalow. [...] Ce phénomène d'appropriation du bungalow par les usages sociaux, qui allait de pair avec les suggestions contemporaines faites aux femmes, notamment dans les milieux catholiques, de retourner au foyer qu'elles avaient quitté pendant la guerre [...], promut au Québec plus qu'ailleurs un statut particulier pour la cuisine « royaume de la femme » [...] (Morisset et Noppen 2004b : 138).

Les chercheuses concluent que l'influence du clergé catholique a été déterminante dans la centralité des cuisines québécoises. En outre, elles constatent que, dans les magazines québécois des années 1950, la cuisine est présentée comme l'élément avec le plus grand potentiel de vente, notamment dans l'article « Pourquoi la cuisine est un outil précieux pour vendre votre maison », paru dans *Bâtiment-Génie-Construction* (1957 : 24-29, cité par Morisset et Noppen 2004b : 138). C'est pourquoi les entreprises immobilières rivalisent d'imagination pour proposer de multiples assemblages (plans en U, plans en L, cuisines laboratoires) selon une offre exponentiellement croissante de matériaux et de revêtements (2004b : 138). Au Québec, la cuisine est tout à la fois argument de vente auprès des acheteuses, symbole de la réactualisation moderne des usages ancestraux stéréotypés (ceux de la bonne mère de famille canadienne-française de la revanche des berceaux) et outil de propagande religieux et antiféministe. À cet égard, citons un texte de 1946 de Monseigneur Camille Roy, pédagogue, critique littéraire et intellectuel influent, qui participe à la centralisation de la cuisine dans le recyclage du mode de vie ancestral dans la société de l'après-guerre :

Pénétrez avec moi dans la maison canadienne; voyez-la toute remplie des choses et des gens qu'elle abrite. Et d'abord, l'endroit le plus fréquenté, la pièce la plus large et la plus vivante, c'est la cuisine. Et dans la cuisine, l'objet indispensable qui volontiers aux jours froids d'hiver groupe autour de sa flamme tous les gens de la maison, c'est le poêle (10).

Le feu est la métonymie originelle de la maison : le poêle, habité par la flamme, nourrit la famille, réchauffe la maison. La cuisine obtient ainsi une place privilégiée dans le cœur des familles québécoises et dans l'appropriation de leur chez-soi.

Néanmoins, la valeur sociale de la cuisine n'est pas un « phénomène exclusif » au Québec, pour le dire avec Morisset et Noppen. Dans « The Other American Kitchen : Alternative Domesticity in 1950s Design, Politics, and Fiction », Caroline Hellman remarque que, bien que la télévision du salon soit au centre des usages sociaux des familles états-uniennes,

[t]he kitchen can be seen as epitomizing the sacred sustenance of the family unit. But it can also be seen as the most political space in the entire home — itself a microcosm of society in its relevance to social function and its aesthetics of creation, preservation, and waste (2004 : s.p.).

Dans le bloc capitaliste, durant la Guerre froide, la cuisine devient le symbole de l'*American way of life* : la profusion des matériaux et des couleurs, la technologie des électroménagers, les nouveaux outils en plastique, l'abondance et la diversité de la nourriture célèbrent le mode de vie consumériste. Hellman rapporte que, durant une exposition de design à Moscou en 1959, on construit, grandeur nature, une cuisine typiquement états-unienne que l'on présente à Nikita Khrouchtchev en compagnie de Richard Nixon. Devant les caméras, les deux politiciens « [perform] a drama of domestic dispute » à propos de l'Amérique, dont Khrouchtchev aime le vin, mais pas les politiques (« I like American wine, not its policy », cité par Hellman 2004 : s.p.). Sans que les deux hommes parviennent à s'entendre, la scène de ménage se conclut dans la bonne humeur alors que les politiciens trinquent : « Let's drink to the ladies! », relate Hellman (2004 : s.p.). Bien entendu, leur débat gastronomique se joue sur un tout autre niveau symbolique :

While homes and kitchen preferences seemed more benign and pleasant to debate than nuclear war, they were actually lethal propaganda weapons. [...] Here Khrushchev is force-fed American domestic politics in both senses of the word « domestic ». The political importance of the kitchen is evident. [...] Ironically, even as women modeled the kitchens, the toast conveys the fact that women were only significant on the level of the domestic inside the home, clearly powerless and irrelevant on a national/international scale. So ended the debate, with the kitchen epitomizing conflicting philosophies of democracy vs. communism, choice vs. conformity, and their inversions (Hellman 2004 : s.p.).

La cuisine matérialise ici les débats géopolitiques et la lutte des idéologies entre le bloc de l'Est et celui de l'Ouest sur une échelle beaucoup plus large que celle domestique. Il faut entendre ici, comme le souligne la chercheuse, la polysémie du mot « domestic » en anglais, qui signifie propre à l'intérieur des frontières géographiques de la nation et propre à l'intérieur de la frontière conceptuelle du domicile. Toutefois, que ce soit au Québec, aux États-Unis ou en Russie, la cuisine est toujours ramenée à sa principale occupante, la ménagère. Dans une mise en scène domestique caricaturale, pour les caméras qui filment, les deux politiciens reconduisent fidèlement la métaphore des sphères divisées, celle qui confine et réduit les femmes à la sphère « non productive » (incidemment sans importance) de la société et qui réserve l'espace public — économique, social, géopolitique — aux hommes.

C'est sans doute pourquoi, dans une volonté de réappropriation, la cuisine est par la suite devenue un objet de lutte féministe. En France, Annie Leclerc dénonce la hiérarchisation des binarités traditionnelles et des travaux qui y sont associés, puisque les femmes effectuent dans la sphère privée les travaux dits bas et modestes, alors que les hommes se sont appropriés les travaux qu'ils considèrent comme supérieurs, dignes et nobles, tournés vers la sphère publique. Leclerc rêve plutôt qu'on reconnaisse la valeur réelle du travail traditionnel des femmes :

Faire la vaisselle, éplucher les légumes, laver le linge, repasser, épousseter, balayer, nettoyer les carreaux, torcher les enfants, leur donner à manger, raccommoder un pantalon usé... Travail mesquin? sombre? ingrat? stérile? dégradant? Qu'en dit le travailleur à la chaîne? le visseur de boulons? le trieur de fiches, le tamponneur de timbres? La couturière à l'usine de confection? [...] Mais malheur, vous avez voulu que cela fût un service, du sacrifice, du dévouement et de la peine... C'était un rare bonheur, ce travail si près de la jouissance, il avait la valeur la plus haute, celle de la vie elle-même, ce travail si mêlé à la vie... (1974 : 114-115)

Leclerc évoque de quelle manière arbitraire l'ouvrage domestique a toujours été dénigré et pensé comme improductif parce qu'il est réputé répétitif alors qu'il diffère très peu de celui sur le marché du travail, qui consiste lui aussi souvent à des besognes routinières. Leclerc fait l'éloge du travail de la vie, une véritable jouissance dont elle ne veut pas écarter les hommes, comme ceux-ci ont écarté les femmes de la sphère publique : « Si ce travail était perçu à sa juste et très haute valeur, il serait aimé, il serait choisi, convoité autant par les hommes que par les femmes. Il ne serait plus ce boulet, cette oppressante, irrespirable nécessité... » (116) Sans sublimer la lourdeur des corvées qu'elle décrit, Leclerc rêve de revaloriser le travail de la cuisine, du soin des enfants et de l'entretien de la maison, ce qui mènerait à une plus juste division des tâches au sein du couple hétérosexuel et de la société hétéronormative.

Au Québec, le Théâtre des Cuisines, un collectif de militantes³⁹, crée, monte et publie la pièce *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage* dans les années 1970. Le titre, délicieusement sarcastique et « emprunté » à l'humoriste Yvon Deschamps, annonce la tonalité ironique de la pièce. Les personnages principaux, ménagères exténuées, déclenchent une grève : elles ne s'occuperont plus

³⁹Au fil du temps et des représentations, le collectif a connu beaucoup de mouvement parmi ses membres, mais les cinq autrices qui signent la pièce de théâtre *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage* (publiée pour la première fois en 1976 et rééditée en 2020) sont Solange Collin, Carole Fréchette, Denise Fortier, Véronique O'Leary et Pierrette Savard.

des enfants, du repassage, du ménage, des comptes et de la liste d'épicerie tant qu'on n'aura pas reconnu leur statut de travailleuses à part entière, avec les avantages résultant de cette reconnaissance, soit les congés payés, les journées de maladie, les quarts de travail de huit heures et ainsi de suite. Elles entonnent alors la « chanson de la révolte » : « Vivre enfermées à cœur d'année à travailler / C'est ça not' vie de reine du foyer / Là c'est assez d'être isolées, ça doit changer / C'est à nous autres de s'organiser » (Théâtre des cuisines 2020 [1976] : 68). Leur chanson dévoile le leurre du rôle de la « reine du foyer » : elle ne règne sur rien qui lui appartienne. La fée du logis ne fait pas de magie, elle *travaille*. « Nous sommes donc les seules à pouvoir [...] dénoncer et [...] supprimer la gratuité et la ridicule super-spécialisation (toute femme naît “spécialiste du travail ménager”) » (2020 : 29), écrivent les dramaturges dans le manifeste qui précède *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage*. Les féministes s'attaquent de front au nouveau mythe féminin qui a émergé à partir de la Seconde Guerre mondiale, celui que l'historienne Anne-Marie Séguin a nommé « l'experte domestique » (1989 : 62). Si Madame est l'ouvrière domestique de son foyer, il faudrait lui verser un salaire⁴⁰.

Dans la pièce de théâtre, les ménagères grévistes interrompent en quelques heures seulement toute la chaîne de production de la société québécoise : les hommes ne peuvent plus travailler à l'usine, devant s'occuper de leurs enfants. Les patrons font des pressions sur le premier ministre pour l'obtention d'un décret qui déclarerait illégale la grève des ménagères. Enchaînées devant le tribunal, les grévistes récalcitrantes précisent leurs conditions pour un retour au travail :

YVETTE : On veut des garderies, pas des parkings d'enfants [...]

NICOLE : Y nous faut des cantines à l'école, à l'usine [...]

RITA : On veut des vraies cliniques qui prennent soin d'la santé

On veut d'l'information sur la contraception [...]

NICOLE : C'pas juste l'affaire des femmes de tenir la maison

C'est l'affaire de tout l'monde qui vit dans la maison [...]

YVETTE : On veut plus servir d'main-d'œuvre à bon marché

On veut une paye égale pour un travail égal

⁴⁰ La rémunération du travail ménager était l'une des premières revendications du Théâtre des Cuisines. Cependant, tandis que les comédiennes « [se sont] trouvées incapables d'assumer la direction de ce débat avec le public » et que « l'idée qu[']elles lan[çaient], celle du salaire, avait des répercussions qu[']elles ne pouv[ai]ent plus contrôler » (2020 : 36), elles ont opté pour une version moins controversée de leur texte, plus édulcorée, où les ménagères ne demandent plus un salaire, mais exigent, vaguement mais globalement, de « toute changer » (2020 : 98).

On veut que nos congés d'maternité soient toutes payés [...] (Théâtre des cuisines 2020 : 96-98)

Les revendications des ménagères prennent leurs racines dans la sphère privée et dénoncent la double exploitation que subissent les femmes, à la fois par le mode de production capitaliste, qui les sous-paie quand elles travaillent en dehors du foyer, et celui domestique, qui ne les paie pas du tout. Puisque leur débrayage paralyse les usines, provoque l'intervention de l'État et mobilise le système de justice, il paraît évident — et alarmant aux yeux des patrons, du premier ministre et du magistrat — que la grève des cuisines est plus que domestique : elle entraîne des répercussions sur la société en entier.

Les personnages de ménagères ne veulent pourtant pas à tout prix sortir de leur cuisine, puisqu'elles se rendent bien compte que « le marché du travail, tel qu'y est, y est pas épanouissant pour personne. Pi encore moins pour nous autres, les femmes. » (94) Elles demandent plutôt que cesse l'exploitation et que s'arrête la division des sphères et des tâches basée sur le genre : « ...Pu de chefs de famille, pu de reines du foyer... » (98). Les cinq autrices veulent que le rôle social des ménagères soit reconnu et compté dans l'espace commun. La cuisine n'est pas seulement l'affaire des femmes, c'est l'affaire de tous les membres de la famille qui y vivent, y mangent, y discutent, y socialisent. C'est avant tout l'espace commun du ménage (*household*), microcosme de la société, qui influence nécessairement les réalités de la nation.

C'est également dans la perspective de la revalorisation que l'historienne Luce Giard investit la cuisine dans *L'invention du quotidien* alors qu'« [e]nfant [elle] refusai[t] de [s]e rendre aux sollicitations de [s]a mère et d'apprendre à ses côtés à faire la cuisine » (1994 [1980] : 214). Giard dit avoir repoussé ce « travail de femme, puisqu'on ne le proposait jamais à [s]on frère » (214). Travail abrutissant, « travail de femme », donc nécessairement de moindre importance, travail non rémunéré, donc ne garantissant ni avenir ni indépendance pour une enfant ambitieuse. C'est en vieillissant que Giard découvre les joies de la cuisine, le plaisir de recevoir des amies, de concevoir un menu, de réussir une recette : « Ainsi m'a investie, subrepticement, sans que je m'en méfie, le plaisir secret et tenace de *faire-la-cuisine*. Quand j'en eus une conscience claire, il était déjà trop tard, l'ennemi était dans la place. » (216-217, l'autrice souligne). S'opposent, dans les mots de Giard, plaisir et honte : faire à manger est un plaisir coupable qu'il faut tenir pour suspect. Une

question s'impose alors : peut-on être femme — intellectuelle comme Luce Giard, féministe comme Annie Leclerc, militantes comme les membres du Théâtre des Cuisines — et *aimer* la cuisine? Malgré la méfiance, Giard assure que oui et, rapprochant art ménager et art littéraire, elle souhaite que le bonheur culinaire s'exprime chez les intellectuelles dans la pratique d'une

écriture pauvre, [...] une écriture qui vise à sa propre déperdition, qui répète, à sa manière, cet humble service d'autrui dont ces femmes obscures (nul ne sait plus leur nom, leur force ou leur courage) firent au long des générations les gestes élémentaires, toujours enchaînés, exigés par l'indéfinie répétition des tâches ménagères, dans la succession des repas et des jours, dans l'attention donnée au corps d'autrui. [...] Femmes sans écriture qui m'avaient précédée, vous qui m'avez légué la forme de vos mains ou la couleur de vos yeux, vous qui m'avez, par avance, désirée, portée, nourrie, bisaïeule aveuglée par l'âge et qui attendiez que je naisse pour consentir à la mort, vous dont je balbutiais les noms dans mes rêves d'enfant, [...] je voudrais que la lente mémoration de vos gestes en cuisine me souffle les mots qui vous seront fidèles, que le poème des mots traduise celui des gestes, qu'à votre écriture de recettes et de saveurs corresponde une écriture de paroles et de lettres (217-218).

C'est dans la lignée des femmes effacées de l'Histoire qu'écrit Luce Giard⁴¹, après avoir pourtant méprisé et dédaigné leur « humble service » durant sa jeunesse. Elle aimerait que son écriture donne une voix à ces femmes oubliées, qu'elle raconte leur histoire et que sa poésie, synesthésique, traduise « recettes et saveurs » sur la page. L'entreprise est noble et ambitieuse, mais en faisant des gestes « d'indéfinie répétition » de la ménagère une « écriture de paroles et de lettres », Giard semble ici intellectualiser exagérément les tâches ménagères, les labeurs monotones et répétitifs. À l'inverse de Leclerc qui admettait l'« irrespirable nécessité » du travail domestique comparé à un « boulet » (1974 : 116), le travail ménager semble romancé à l'excès chez Giard, au risque de surestimer la part réelle de création dans le quotidien de la cuisine. L'écriture somptueuse de Giard (qui n'a guère à voir avec l'écriture « pauvre » qu'elle recherche) semble nier, avec un certain dédain intellectuel, l'*humble* service des femmes, l'*indéfinie* répétition de leurs gestes *élémentaires*, *toujours enchaînés*, ces adjectifs venant ici diminuer la valeur des tâches concrètes de la cuisine. Pour Giard, pas question d'écrire sur le frottement des casseroles ni sur le nettoyage du four : c'est plutôt une quête spirituelle de sens qui se découvre miraculeusement

⁴¹ Ceci n'est pas sans rappeler le célèbre essai de 1929 de Virginia Woolf, *Une chambre à soi* (*Un lieu à soi* dans la nouvelle traduction de Marie Darrieussecq) lorsqu'elle dit écrire pour la sœur de Shakespeare, dont le génie n'a pas été reconnu de son temps, et pour les « autres femmes qui ne sont pas présentes ici ce soir car elles font la vaisselle et mettent les enfants au lit » (2016 : 171).

dans le « souffle [d]es mots » des bisaïeules, illettrées et mortes dans l'anonymat. Contrairement aux comédiennes de *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage*, qui repassent et reprennent les vêtements sur des airs folkloriques, on nage ici plutôt dans la glorification éthérée du quotidien, aux accents lyriques et aux mains propres. Isabelle Décarie raille d'ailleurs ces contradictions chez certaines intellectuelles françaises, notamment chez Luce Giard :

Cet éloge du domestique laisse transparaitre un double fantasme : être la romancière de son quotidien (celle qui écrit le roman d'amour en se regardant empiler le linge ancien brodé par couleur et par grandeur) et l'héroïne sulfureuse de ce quotidien romancé [...]. [P]our se réapproprier le droit de tenir maison (mais aussi pour sublimer l'obligation encore patente de rester au foyer), ces femmes ont dû romancer et érotiser leur domicile, employer le discours émerveillé de la découverte, emprunter les détours d'une science du texte, user d'un ton coupable et nostalgique (2004 : 33-35).

Encore une fois, la domesticité et le *faire-la-cuisine* résistent à l'expérience catégorique et univoque. Romancée, la cuisine devient le siège d'une tradition et d'un rite anthropologique au féminin pour l'intellectuelle qui renoue avec sa matrilinearité, mais qui sublime en même temps la charge réelle du domestique qui repose encore et toujours sur les épaules des femmes. Le caractère servile, répétitif et rudimentaire de la cuisine ne peut qu'en diminuer la valeur : les intellectuelles comme Giard se sentent « coupables » d'avoir laissé l'ennemi pénétrer leur esprit.

Une entreprise littéraire similaire à celle de Giard motive le narrateur de François Gravel dans *Adieu, Betty Crocker* (2003), c'est-à-dire celle de donner une voix aux ménagères obscures des générations passées, autrement oubliées. Au début du roman, pendant les funérailles de sa tante Arlette, qu'il n'a pas vue depuis vingt-cinq ans, Benoît Fillion est furieux contre le prêtre, très âgé, qui passe toute la cérémonie à confondre les prénoms féminins pour désigner la défunte, l'appelant tour à tour Georgette, Pierrette, Claudette : « [...] peut-être voulait-il [le vieux curé] prier en même temps pour toutes ces ménagères enfermées dans la cuisine de leur maison de banlieue, toutes ces femmes oubliées en dehors du temps. » (Gravel 2003 : 56⁴²) La multiplication des prénoms avec le suffixe -ette n'est pas anodin : utilisé pour indiquer une forme plus petite d'un objet, le suffixe forme des mots exclusivement féminins⁴³. Employé dans un nom propre, « -ette » semble indiquer

⁴² Désormais, nous nous référons au roman en utilisant le sigle *ABC*, suivi du folio.

⁴³ Le substantif « squelette » (bien qu'il ne soit pas dérivé d'un autre mot) est l'exception qui confirme la règle.

un rapport d'éternelle dépendance pour la femme qui le porte. Réducteur, le suffixe paraît encore plus dépréciatif lorsqu'il est accolé à ces « ménagères de banlieue » sans carrière, sans autre ambition que d'apporter soin et bonheur à leur famille.

C'est ainsi que naît le désir du personnage de Gravel de singulariser la voix d'Arlette, de clamer son nom dans la grande Histoire et de mettre son écriture à lui au service de cette femme sans mots : « Mais celle-ci s'appelle Arlette, et je ne veux pas qu'on la confonde avec une autre. » (*ABC* : 56) Benoît Fillion s'attèle donc à écrire une lettre à Arlette (notons ici que « lettre à » constitue une anagramme du prénom Arlette) après sa mort. Le narrateur tente de sauver Arlette de l'Alzheimer du prêtre et la réchapper de l'amnésie collective d'un peuple qui confond les Pierrette avec les Claudette. Il cherche également à la préserver de son propre oubli, lui qui a négligé cette tante ménagère pendant un quart de siècle.

4.2. *Adieu, Betty Crocker* : scène de ménage sur fond de nostalgie

Le prolifique et populaire François Gravel, qui compte à son actif plus d'une soixantaine de titres, « demeure toutefois un de ces auteurs qui écrivent sans faire de bruit et dont les médias parlent peu » (Barcelo 2009 : 6). C'est encore plus vrai du côté des critiques littéraires, qui se sont très peu penchées sur les œuvres de cet auteur, qui publie pourtant régulièrement depuis 1985⁴⁴. Si, en 1991, Pierre Hébert parle de Gravel comme d'un auteur à surveiller, dont l'œuvre « mérite [...] une attention toute particulière » (337), force est de constater que cet intérêt s'est étioilé au fil des ans. Plusieurs raisons expliqueraient le succès commercial et l'anonymat critique de Gravel : peut-être parce qu'il s'est commis surtout dans la littérature jeunesse, encore trop souvent dépréciée, son œuvre passe sous le radar de la critique universitaire. Une autre hypothèse serait sans doute la préférence de Gravel pour des histoires « très bungalow » pour le dire comme Hugues Corriveau, des anecdotes qui risquent toujours d'ennuyer le lectorat :

François Gravel a de l'audace. Il ne le sait peut-être pas vraiment, mais si, mais si! Comment a-t-il pu croire un seul instant qu'écrire la vie « très bungalow » d'une famille « très ordinaire » n'allait pas donner un texte « très plate ». Et pourtant, c'est

⁴⁴ Notons toutefois quelques articles savants sur les œuvres jeunesse de François Gravel : Édith Madore étudie les figures de l'adolescence dans deux romans de Gravel dans les *Cahiers de la recherche en éducation* (2000), tout comme Robert Viau défend avec éloquence son œuvre dans *Canadian Children's Literature* (2000).

peut-être bien l'écueil que, miraculeusement, François Gravel évite dans son nouveau roman [...] (Corriveau 2002 : 21).

Voilà le grand savoir-faire de Gravel pour les quelques critiques qui se sont intéressées à son œuvre : dans l'observation de microcosmes, que ce soit ceux de la banlieue, de la cellule familiale, de l'institution scolaire ou des groupes militants gauchistes, il parvient à transformer les histoires banales du quotidien, les drames « très bungalow » et les amours adolescentes en de « lucide[s] récit[s] d'observation » (Madore 2000 : 132).

Les personnages de Gravel habitent le plus souvent la banlieue et y mènent des vies ordinaires, y rencontrent des gens ordinaires, mais c'est dans les actions microscopiques du quotidien que Gravel, « ce maître de l'ironie toute en demi-teinte » (Hébert 1991 : 339), parvient à faire surgir un humour social. Les pointes décochées par Gravel prennent souvent comme cibles les stéréotypes de la société nord-américaine et ses symboles, qu'il parvient le plus souvent non pas à subvertir, mais à remodeler à son gré, à transformer, à déjouer avec humour et autodérision. Avec une grande « économie textuelle » (Castillo Durante 1994 : 35), Gravel pose les stéréotypes suburbains connus et reconnus — la société de consommation dans *Ostende* (1994), l'affaire extraconjugale entre voisines dans *Je ne comprends pas tout* (2002), la ménagère aliénée dans *Adieu, Betty Crocker* (2003) et le centre commercial dans *Vous êtes ici* (2007) — pour ensuite en offrir un portrait « de biais », avec un angle d'approche oblique qui, sans contrecarrer les clichés, met en lumière les petits riens, les failles, les contradictions du quotidien.

Cette ironie trouve sa cible avec une plus grande justesse lorsqu'elle est pratiquée dans la trame narrative du retour en arrière, récurrente chez l'auteur. Dans l'article « La nostalgie a bien meilleur goût : *Ostende* de François Gravel » (2000), Robert Viau remarque que c'est dans la relecture des événements du passé que se dévoilent, dans le réalisme banal de la vie ordinaire, le ridicule des comportements, l'incohérence des individus et l'autodérision de l'auteur, dont les personnages sont souvent inspirés de sa propre biographie. Comme le postule Viau, la nostalgie a effectivement bien meilleur goût chez cet auteur né en 1951, baby-boomer ayant grandi dans la gloire de l'après-guerre nord-américain. Nostalgie et ironie se côtoient dans la « prose adéquate » (Corriveau 2002 : 21) de Gravel, « sans grandes envolées lyriques » (Crépeau 2009 : 12) dans des récits « très bungalow ». C'est ainsi que Gravel rejoint son public, entre l'ordinaire, l'humour et la limpidité de son style.

Roman suburbain exemplaire, *Adieu, Betty Crocker* a peu attiré l'attention des critiques. André Brochu, dans *Lettres québécoises*, déplore le manque de romanesque et de cohérence narrative dans ce traité d'ethnographie ménagère sans intérêt (2004 : 16-17). Daniel Laforest n'est guère plus tendre : il voit dans le roman de Gravel une contribution à la fondation d'un « purgatoire de l'imagination » (2016 : 107) qui diminue dans le champ littéraire québécois l'intérêt romanesque des banlieues. Remarquons qu'opère ici la double stéréotypie des imaginaires banlieusards que nous avons relevée au précédent chapitre : quand on méprise la banlieue, c'est en fait la ménagère que l'on dénigre, et vice-versa. La vie routinière des femmes banlieusardes semble manquer de variété. Toutefois, c'est justement en analysant l'espace domestique et la temporalité des tâches ménagères que Philippe Mottet conclut que la banlieue « constitue non seulement une toile de fond, mais le principal personnage, le véritable centre d'intérêt » (2006 : 65) du roman de Gravel. L'étude de Mottet permet non pas de renverser complètement le préjugé de la banlieue « très ordinaire », mais plutôt d'en faire ressortir *malgré tout* l'intérêt littéraire. Ainsi, on aurait tort de classer trop rapidement au purgatoire de l'imagination le travail des ménagères de banlieue, de ces femmes obscures et oubliées.

Le personnage principal et narrateur de Gravel, Benoît Fillion, est un universitaire : professeur en administration, spécialiste du management, rédacteur infatigable d'articles scientifiques, conférencier aguerri, il oriente son existence vers la vie intellectuelle et la carrière académique. Au premier chapitre du roman, campé au début des années 2000, Fillion amorce une cinquantaine radieuse et prometteuse aux côtés de sa compagne de longue date. Pourtant, une ombre vient obscurcir le tableau : la mort de sa tante Arlette ébranle profondément Benoît, qui ne l'avait pourtant pas vue depuis vingt-cinq ans. À sa femme, il décrit la défunte comme « la quintessence de la ménagère » : « Arlette, c'était la mère telle qu'on l'illustre dans les manuels scolaires que les féministes ont jetés au feu en même temps que leur soutien-gorge, dans les années soixante-dix. » (*ABC* : 17) L'autodafé de soutiens-gorges est une légende urbaine associée à une manifestation contre le concours de Miss America en 1968, souvent démentie depuis. Même si les féministes ont dénoncé les soutiens-gorges et les manuels scolaires comme les artifices et les véhicules contraignants d'une féminité hétéronormative, elles n'ont jamais brûlé leur lingerie et les livres encore moins. Fillion commence donc son enquête par un stéréotype spécialement

galvaudé. Il surnomme « Betty Crocker » cette tante digne des manuels scolaires et, comme le titre du roman l'indique, il désire lui faire un dernier adieu, lui rendre un dernier hommage, avant qu'elle ne disparaisse dans l'oubli. Il se décide à mener l'enquête pour retracer la vie ordinaire de cette ménagère.

Évoquant avec dérision l'image des féministes incendiaires des années 1970, Benoît entrevoit dès le début de son investigation la conclusion à laquelle il pense advenir : mariée avant la révolution féministe, sa tante aura été prisonnière de son rôle de femme au foyer, prisonnière des limites de son *split-level* de Boucherville, malheureuse, toujours prise dans une « espèce d'état larvaire » (Friedan 1964 : 81) qui l'a empêché de se développer à son plein potentiel. Benoît, en grande pompe, pourra ainsi condamner l'exclusion des femmes de la sphère publique, exclusion qui a empêché une femme aussi intelligente que sa tante de mener une vie riche et complète. Pourtant, Fillion découvre non pas une femme au foyer aliénée, mais plutôt une femme qui tire *profit* de sa vie de ménagère recluse dans une banlieue des années 1960.

Notre choix de mot n'est pas ici anodin : François Gravel file à travers l'ensemble de son roman une métaphore économique. On découvrira en Arlette une digne « experte domestique », administratrice, gestionnaire et ouvrière de son foyer, décrit comme « le degré zéro de l'organisation » (*ABC* : 17-18) par le narrateur, spécialiste de l'administration des entreprises. Fillion réalisera qu'Arlette était au centre d'une économie de relations humaines complexe basée sur ce qu'il décrit comme un système d'exploitation réciproque. Ce système permettait à la femme au foyer, toute sa vie durant, de rester enfermée chez elle : ses enfants, ses voisines, sa sœur, son mari effectuent pour elle les tâches qui requièrent de se déplacer à l'extérieur, en échange de quoi elle offre ses talents culinaires. Voilà le vrai mystère que révèlent au grand jour les recherches de Benoît : la ménagère souffrait d'une obscure « maladie » qui l'empêchait de sortir de sa cuisine. Agoraphobie, angoisse généralisée, hypersensibilité auditive? Le roman ne tranche pas. Il reste qu'Arlette n'était pas prisonnière de son foyer parce que la société des Trente Glorieuses ne laissait pas d'autre choix aux femmes : sa cuisine était en réalité l'endroit où elle se sentait le mieux, à l'abri des angoisses, des sons et des agressions. C'était son refuge, son asile.

On ne peut rater l'occasion, ici, de soulever la polysémie du terme « asile » : havre de paix où l'on se met en sûreté, il est également synonyme d'hôpital psychiatrique où bien des ménagères frustrées, les *mad housewives* de la fiction anti-domestique, ont été enfermées. La cuisine dans *Adieu, Betty Crocker* est-elle un asile ou une prison? Arlette est-elle folle, prisonnière ou en sécurité? Arlette se situe exactement à la frontière de tous ces états, puisque ses angoisses la condamnent à la réclusion sociale alors qu'elle trouve du réconfort dans le confinement perpétuel et confortable. La cuisine, « qui était le royaume d'Arlette » (*ABC* : 20), matérialise dans le roman l'ambivalence propre à l'expérience de la domesticité chez les femmes, les féministes et les personnages féminins des fictions suburbaines : amour et haine, tradition et aliénation, rituel et exploitation, tout ceci cohabite dans la cuisine peinte en « blanc glacé, plus étincelant encore que des incisives dans une publicité de Colgate » (*ABC* : 20).

L'utilisation des marques de commerce sera récurrente, on le verra, dans la narration de Gravel : *Adieu, Betty Crocker* se place dès lors sous la domination culturelle et économique états-unienne, l'aliénation culturelle qu'on a si souvent reprochée aux banlieues québécoises. La référence à la publicité pour décrire la décoration d'Arlette pose la ménagère en adepte du consumérisme excessif de l'après-guerre — on l'a vu chez Friedan, les ménagères sont les premières cibles de la publicité, ce qui les emprisonne le plus souvent dans le rôle construit de la matérialiste excessive. De plus, l'évocation de la publicité du dentifrice Colgate dénonce symboliquement le règne des apparences qui régit l'espace suburbain : toutes les banlieusardes ont le même sourire forcé, la même cuisine copiée dans les magazines et dans les publicités. Durant l'après-guerre, en banlieue, l'optimisme forcené et la société de consommation semblent élevés au rang de doctrine à laquelle toutes doivent se conformer, au point où le sourire doit être étincelant et blanchi chimiquement grâce à de nouveaux produits révolutionnaires. Cette blancheur fait également écho à l'homogénéité raciale des premières banlieues nord-américaines et à la pureté virginale de la bonne mère de famille, dévouée et asexuelle. Par cette description de la cuisine blanc Colgate, Gravel dessine une image moqueuse, *incisive*, de la ménagère consumériste, artificielle, influençable, raciste; il mentionne d'ailleurs la blancheur des incisives (et non pas des dents) pour rendre le portrait plus mordant. Les jeux de mots semblent alors inépuisables et Gravel ne s'en prive pas.

4.2.1. La ménagère-geôlière ou le syndrome de la *household wife*

Dès le premier chapitre du roman, au moment où Benoît Fillion apprend la nouvelle du décès de sa tante, il ne cache pas la condescendance qui l'habitait enfant à son égard et qui, encore aujourd'hui, teinte son regard :

[...] Arlette avait la même robe, la même coiffure, la même attitude de servante souriante que [Betty Crocker], cet archétype de la ménagère idéale qu'on voyait sur les sacs de farine. Impossible d'imaginer Arlette autrement que vêtue d'une robe et d'un tablier, un plumeau à la main, ou alors feuilletant un *Good Housekeeping* pour y trouver une nouvelle façon de plier les serviettes de table ou un nouveau truc pour enlever les taches de cire sur une nappe de coton. Arlette habitait une maison parfaite, dans un quartier parfait, et elle avait une famille parfaite : un bon mari, deux enfants beaux et gentils, toujours propres et bien coiffés, pour lesquels elle frisait des radis et garnissait des céleris de fromage fondu. [...] Cette tante ne m'a jamais fait que du bien. Chaque fois que j'entrais dans sa cuisine, je me sentais accueilli, respecté, aimé. J'ai pourtant tout fait pour essayer de la mépriser, sans jamais y arriver (*ABC* : 17-18).

Les causes du mépris (impossible) de Benoît sont ici diffuses. D'ailleurs, comme le lui fera remarquer sa sœur plus loin dans le roman, le mépris n'est sans doute pas le bon sentiment pour désigner ses émotions : enfant, il était sans doute jaloux plutôt que méprisant. Benoît enviait ses cousines d'avoir une si belle mère, de grandir dans un environnement aussi aimant. C'est avec le temps que son envie s'est transformée en mépris, en irritation et en haine de tout ce que Arlette et sa cuisine symbolisaient.

Le personnage d'Arlette Desmarais est explicitement conçu comme un stéréotype dans la narration, celui-là même qu'Elizabeth A. Wheeler avait repéré dans les fictions urbaines états-uniennes des années 1950, c'est-à-dire la *housewife* (la ménagère). Celle-ci, « constant foil and butt of jokes » (Wheeler 2001 : 6), incarne tout ce que l'on peut reprocher à la banlieue et à son imaginaire : le conformisme, l'homogénéité sociale, la superficialité. Le mépris de Benoît pour Arlette émane ainsi du sentiment qu'il éprouve pour la banlieue en général. La répétition de l'adjectif « même » au début du paragraphe cité, « la même robe, la même coiffure, la même attitude », évoque le conformisme d'Arlette, qui imite son modèle fictif, la Betty Crocker désincarnée des sacs de farine, et calque son comportement de servante sur le sien. Arlette sort tout droit d'un catalogue, croirait-on, identique et sans originalité, comme le sont majoritairement les

maisons de banlieue, tout droit sorties d'une revue de la SCHL, pareilles les unes aux autres, sans originalité architecturale. Par ailleurs, on ne peut imaginer la ménagère porter autre chose que cette même robe et ce même tablier : en plus d'être conformiste, Arlette est prévisible, routinière, elle ne change pas et n'évoluera jamais. Elle mène une existence ennuyeuse où les seules occupations sont l'époussetage et le pliage des serviettes alors qu'elle se divertit grâce à des magazines qui lui apprennent à mieux épousseter et à mieux plier le linge de maison.

Ainsi, Arlette, digne représentante des banlieues québécoises, se complaît dans une « américanité irrécupérable » (Nepveu 1998 : 277) : ses références, ses centres d'intérêt sont issus de la culture populaire états-unienne, indifférents au mouvement nationaliste qui balaie le Québec des années 1960-1970. En cela, le Boucherville de Gravel accomplit le destin que prédisait Nepveu aux petites villes nord-américaines dans *Intérieurs du Nouveau Monde* (1998) : en marge du grand mouvement populaire de nationalisme et d'indépendance qui se soulève dans la métropole québécoise, les petites villes du Québec sont des « points de contact réel entre la tradition canadienne-française et l'Amérique anglophone » (278). Ce contact ne se fait pas sans heurt, comme on le voit bien dans la maison d'Arlette : il y a une précarité culturelle dans sa cuisine de Boucherville, instabilité due à la perte de la culture d'origine. La culture canadienne-française, qui s'est vécue sous le signe de la « blessure » depuis le XVIII^e siècle (Nepveu 1998 : 279), a depuis été phagocytée par une autre, une culture d'emprunt, états-unienne, anglophone et commerciale. Dans la ville périphérique, le multiculturalisme n'opère pas dans l'addition des cultures, au contraire : les cultures se diminuent entre elles, se rongent, s'annihilent. Dans *Adieu, Betty Crocker*, le vide culturel est dénoncé par le narrateur à travers le personnage d'Arlette : cette femme, qui fait d'une image publicitaire un objectif à atteindre et qui se gave de publications insignifiantes entre deux besognes ménagères, incarne le néant intérieur.

Dans l'extrait cité, avec les mots « Impossible d'imaginer Arlette autrement que vêtue d'une robe et d'un tablier, un plumeau à la main [...] » (*ABC* : 17), apparaît l'imaginaire de la lutte contre la saleté et l'obsession de la propreté, qui réaffirme le symbole de la blancheur en banlieue. Une bonne femme au foyer préserve la pureté de son quartier, de sa maison, de sa famille, de son corps. Suit une répétition rapprochée qui renvoie de nouveau à l'emprise du paraître dans l'imaginaire suburbain : « Arlette habitait une maison parfaite, dans un quartier parfait, et elle avait une famille

parfaite » (*ABC* : 17). La notion de perfection est ici trop appuyée, trop évidente pour tromper quiconque, surtout pas le narrateur clairvoyant : la vie d'Arlette et l'environnement banlieusard sont *trop* parfaits pour ne pas cacher autre chose. Enfermée dans sa maison à étage et demi, à coudre de fil blanc le mensonge de son existence, Arlette semble déconnectée d'avec la réalité sociale ambiante, au même titre que Boucherville est perçue comme déconnectée du Montréal de la Révolution tranquille. Ménagère et banlieue, banlieue et ménagère, les causes du mépris sont les mêmes : ce sont des entités artificielles, lisses, consuméristes, dont le vide intérieur est évident aux yeux de toutes.

Dans le deuxième chapitre du roman, Fillion ressasse ses souvenirs d'enfance afin de présenter à son destinataire extradiégétique le personnage d'Arlette et ainsi jeter les bases de son enquête. Le chapitre entier est dédié à une description en entonnoir de l'existence d'Arlette, à la manière d'un *traveling* optique : dans un plan large, Benoît commence par brosser le portrait du quartier de Boucherville dans lequel la mère au foyer résidait, Beaurivage Gardens. Puis, son objectif se resserre sur son domicile : il décrit l'extérieur du « *nec plus ultra* de la maison de banlieue, la Cadillac Eldorado de l'habitation individuelle, [...] le split level [*sic*] » (*ABC* : 19). Il entre ensuite dans la maison à demi-niveaux, et son regard balaie toutes les pièces : la cuisine, le salon, le vestibule, les chambres, le sous-sol. L'économie textuelle opère en quelques pages seulement et construit aussitôt, sur un ton ironique, le décor reconnaissable de la banlieue des années 1960, celui-là même d'une « série américaine, ou mieux encore [celui d']une publicité pour une série américaine » (*ABC* : 21). Dans la narration de Fillion, *Good Housekeeping*, Colgate et Betty Crocker forment un réseau culturel consumériste. Bien qu'il se moque de l'américanisation du mode de vie de sa tante banlieusarde, Benoît Fillion ne se gêne pas pour se référer lui-même à la culture populaire états-unienne.

En cela, Gravel brosse le portrait d'une génération, faste et ébahie par le progrès de l'après-guerre⁴⁵. Arrêtons-nous particulièrement sur la description de la cuisine, puisqu'« on ne pouvait

⁴⁵Ce qui n'est pas sans rappeler l'entreprise littéraire d'Annie Ernaux et son écriture plate dans *Les années* (2008). L'autrice française relate elle aussi, à travers les yeux ébahis des enfants, les signes de modernité de l'après-guerre qui viennent bouleverser les usages culinaires : « On n'en revenait pas du temps gagné avec les potages express en sachet, la Cocotte-Minute et la mayonnaise en tube, on préférait les conserves aux produits frais, trouvant plus chic de servir des poires au sirop que des fraîches et des petits pois en boîte que ceux du jardin. [...] On s'émerveillait

l'imaginer [Arlette] ailleurs que dans sa cuisine, où elle nous accueillait toujours avec un sourire désarmant de candeur, un sourire dont elle n'aurait jamais osé se départir » (*ABC* : 21). Déjà, demandons-nous pourquoi elle n'osait-elle jamais se départir de son sourire, bien qu'il soit décrit comme « candide ». Peut-être parce que les autres émotions, la tristesse, la colère, la lassitude, n'étaient pas tolérées chez une femme au foyer qui vivait « l'idéal de toute jeune femme américaine et faisait l'envie — disait-on — des femmes du monde entier » (Friedan 1964 : 10). Sourire forcé et blanchi, bonheur de façade pour cacher des sentiments risquant d'être confondus avec une névrose — aux yeux de la société des années 1950-1960, seule l'hystérie aurait pu expliquer l'insatisfaction de la ménagère de banlieue. Arlette n'a donc pas d'autre choix que de sourire, au risque d'être soupçonnée de ne pas « ressentir cette mystérieuse plénitude qui aurait dû la posséder tandis qu'elle encaustiquait le carrelage de sa cuisine » (Friedan 1964 : 12).

En ravivant ses souvenirs, Benoît Fillion n'interroge pas les craintes d'Arlette, ne creuse pas ce qui se cache derrière ce sourire prétendument candide. Nostalgique, il se remémore plutôt les festins que cuisinait la réplique de Betty Crocker, particulièrement celui du jour de l'An 1960, alors qu'il avait neuf ans : « Sur la table, il y a des montagnes de radis frisés et de céleris farcis au Cheez Whiz, une pyramide de carrés aux Rice Crispies, du sucre à la crème, des pailles au fromage, mais surtout, merveilles des merveilles, des sandwiches sans croûte. » (*ABC* : 20) Les préparations industrielles côtoient ici sans distinction le savoir-faire culinaire régional, celui du sucre à la crème cher au patrimoine culinaire québécois. Montagnes, pyramides, échafaudages donnent une impression d'abondance et d'excès. Daniel Laforest qualifie ce type de nourriture de *médiocre*, médiocre entendu ici dans son sens le plus noble, « [c]elui qui désigne l'état de milieu, l'informe entre-deux [...], [la] forme de vie médiane » (2008 : 48). Les céréales de riz soufflé, le fromage fondu, les sandwiches sans croûte sont les aliments « populaires », ceux de la classe moyenne qui embrasse l'industrialisation et la marchandisation à grande échelle. Cette description de la nourriture de l'enfance évoque une « image surannée [du] quotidien » et un « lexique d'un temps révolu » pour celles « qui ont connu cette banlieue [des années 1960] » (Laforest 2016 : 131). Dans

d'inventions qui effaçaient des siècles de gestes et d'efforts, inauguraient un temps où, disaient les gens, on n'aurait plus rien à faire. » (Ernaux 2008 : 42)

le discours de Benoît perce de la même façon la nostalgie d'un temps révolu, d'une enfance gourmande (à défaut d'avoir été gastronomique) que la mort de sa tante lui a à jamais dérobée.

Il y a malgré toute la nostalgie une forme de mépris dans la narration que fait Benoît Fillion de cette enfance gourmande. Rappelons à cet égard l'analyse des figures culinaires que mène Jeannette Batz Cooperman (1999) dans des romans états-uniens des années 1990 : elle constate que la cuisine et ses tâches connexes — le choix du menu, la préparation de la nourriture, la disposition sur la table — servent bien plus que la simple fonction biologique de l'alimentation. La cuisine s'inscrit dans une construction qui découle des valeurs sociales et culturelles. C'est donc dans la relecture du passé que le narrateur de l'an 2000, universitaire et citadin, pose un regard acéré sur la banlieue et sa tante alors qu'il ne ressentait, durant l'enfance, que de l'admiration pour elle. L'américanisation du mode de vie, qu'il encensait quand il était enfant, devient ici une tendance culturelle et sociale ridicule, *kitsch*, dépourvue de la charge lyrique du rituel domestique « authentique ». Alors que le point de vue présent de Benoît Fillion est déterminé par son genre (masculin), sa classe sociale (supérieure) et son lieu d'habitation (la grande ville), il se permet un jugement sur des pratiques culinaires, des modes de vie et des rituels domestiques dont il est maintenant exclu. De cette façon, Benoît Fillion accomplit le rite initiatique des banlieues dont Daniel Laforest avait expliqué le fonctionnement : Fillion « trouv[e] la plateforme et le point de vue adéquat qui permettent soit [de] taire le souvenir embarrassant [de la banlieue], soit d'en reparler avec une distance ironique » (2016 : 115). L'économiste ajoute une couche d'ironie en évoquant comment sa tante cédait naïvement à l'émerveillement : elle offre sur la même table, pêle-mêle, la nourriture médiocre et les desserts dont les recettes ont été peaufinées par des générations de femmes. Contrairement à Benoît, devenu adulte et lucide, Arlette ne sait pas réellement différencier les techniques culinaires de mauvais goût de la vraie cuisine authentique.

Éclairé par ce regard ironique, le personnage du professeur constitue lui aussi un archétype : il incarne ce qu'Elizabeth A. Wheeler a appelé le *male hipster*, l'homme urbain qui, grâce à sa lucidité surpuissante, décrit la superficialité et l'aliénation de la ménagère et de son mode de vie banlieusard. Ceci est particulièrement éloquent dans le chapitre « La lutte finale », où Fillion se remémore sa dernière rencontre avec Arlette, un quart de siècle plus tôt. Alors âgé de vingt-cinq ans, Benoît n'est pas ce qu'on peut appeler un « homme d'expérience », contrairement aux

personnages étudiés par Wheeler : il n'a connu ni la guerre ni d'événements traumatiques. Pourtant, avec beaucoup d'autodérision, l'homme d'âge mûr relate les illusions de sa « période gauchiste » (*ABC* : 43) : « J'étais un révolutionnaire convaincu, et je n'avais donc strictement rien à faire chez cette tante qui resterait à jamais stationnée en banlieue de l'Histoire. » (*ABC* : 44) Tandis que nous avons vu combien les banlieues étaient plus susceptibles d'être analysées en termes de *relief* (les frontières, la dilatation et l'expansion des espaces, l'interpénétration des zones de vie), Fillion fait de la banlieue une donnée temporelle, un moment « stationnaire » de l'Histoire, marginalisant ainsi encore davantage Arlette : non seulement est-elle exclue des *vrais* espaces de vie, ceux électrisants et révolutionnaires de Montréal, mais elle est également à des lieues des grands chapitres historiques de la société. Malgré tout, mandaté par sa propre mère d'aller porter à Boucherville une pièce pour la machine à coudre d'Arlette, Benoît franchit à contrecœur les frontières « spatiotemporelles » qui le séparent de sa tante. Il souhaite profiter de l'occasion pour relayer un peu de propagande marxiste auprès de cette tante, « femme et ménagère, donc doublement victime » (*ABC* : 45), reprenant ici les thèses féministes matérialistes de la double exploitation des femmes comme nous l'avons vu chez Christine Delphy.

Cependant, ce qui frappe le jeune homme lorsqu'il pénètre dans « l'immuable split level [*sic*] blanc » (*ABC* : 45), c'est non pas l'exploitation de la force de travail d'Arlette, mais plutôt le caractère atemporel de la banlieue et, surtout, celui de sa tante :

Le temps s'est arrêté, comme il s'arrête toujours aussitôt qu'on pénètre dans cette cuisine. Arlette n'a pas d'âge, elle non plus, elle ressemble toujours à ces illustrations de la parfaite ménagère qu'on voyait dans nos manuels scolaires, elle porte toujours la même robe et le même tablier, qui s'harmonisent si bien avec la cuisine en rouge et blanc (*ABC* : 46).

La banlieue et la ménagère sont sujettes au même processus de fixité et de permanence, le corps inchangé d'une Arlette, pourtant vieillissante, correspondant au quartier suburbain anhistorique de Boucherville. Devant le conformisme et l'immobilisme faits femme, le militant abandonne tout espoir de conversion socialiste : l'existence atemporelle d'Arlette semble se soustraire à toute analyse marxiste. Alors que les féministes du Théâtre des cuisines ont fait de la cuisine le lieu de leur militantisme et que Caroline Hellman a élu la cuisine comme « the most political space in the entire home » (2004 : s.p.), Fillion, allié autodéclaré des féministes, rejette

quant à lui la dimension politique de la cuisine. Par le fait même, le jeune gauchiste réactualise la triade de la domesticité, l'adéquation absolue entre les entités maison-femme-cuisine, que nous avons déjà vue chez Gaston Bachelard, chez Youri Lotman, chez Éric Volant. Cette union participe à la réification du personnage d'Arlette, aussi statique qu'un fourneau dans sa cuisine rouge et blanche, aussi statique que sa banlieue dans la grande Histoire. Alors qu'il est un « révolutionnaire convaincu » (*ABC* : 44), le jeune Fillion adopte toutefois une vision de la domesticité tout à fait conventionnelle. En cela, le roman de Gravel dépolitise l'espace de la cuisine et le soustrait à toute (r)évolution.

Déjà, nous avons relevé l'utilisation efficace de la stéréotypie textuelle chez Gravel, renforcée dans cet extrait par les répétitions : en plus d'une nouvelle apparition double de l'adjectif « même » pour décrire l'apparence invariable de la Bouchervilloise (« la même robe et le même tablier », comme il l'avait fait dans un extrait que nous avons déjà cité), apparaissent de nouveau les manuels scolaires qui, véhicules connus de reproduction des stéréotypes sexuels (Descarries 2010 : 23-24), figent Arlette dans le stéréotype de la bonne mère avec tous les attributs qu'il entraîne, « générosité, dévouement, sollicitude, bonté, etc. » (Descarries 2010 : 26). Selon Francine Descarries, bien que le stéréotype de la bonne mère et les qualités qu'on lui alloue ne relèvent pas nécessairement d'intentions négatives, il reste que

de telles évaluations servent essentiellement à construire des attentes et des attitudes différentes à l'égard des femmes et des hommes, à assigner les unes et les autres à des sphères et à des activités genrées, et à reconduire, ce faisant, une inégalité de droits, de pouvoirs et de privilèges dans les relations femmes-hommes (2010 : 26).

Cette construction basée sur le genre est d'ailleurs dénoncée par Benoît, le fervent maoïste qui, contrairement à sa tante « doublement victime », a la capacité de voir clair dans la situation d'oppression de la banlieusarde. L'indignation de Benoît est manifeste, notamment lorsque le fils d'Arlette, Daniel, vient dîner à la maison de sa mère au moment de sa visite à Boucherville :

Arlette lui sert un café [à Daniel], sans même qu'il ait à le demander. C'est son heure, j'imagine, et la servante connaît ses habitudes... Le comptable se fait servir comme un pacha, il représente le mâle chauvin dans son essence même [...]. Arlette a l'air contente de servir son fils, et le sourire de Daniel est un dissolvant universel qui fait fondre toutes les idéologies (*ABC* : 48).

La servante se laisse manipuler par son fils, qui profite sans scrupules des inégalités de pouvoirs et de privilèges entre les femmes et les hommes, entre sa mère et lui. Arlette se satisfait, par dévouement maternel et amour inconditionnel, du bonheur de son fils, de son sourire qui dissout toute velléité révolutionnaire. Cela n'a rien de nouveau; citons encore une fois le recueil *Au royaume du foyer* (1946), particulièrement le texte de l'abbé Joseph Ferland, « Le travail et l'épargne », expliquant que la rétribution du travail de la mère ménagère se trouve précisément dans le bonheur des siens :

[L]e travail de la femme, cause de la prospérité du foyer, est [...] une source de jouissance et pour les siens, ce qui va sans dire, et pour elle-même, car le bonheur propre est toujours en proportion, non des satisfactions qu'on s'accorde, mais de celui qu'on procure aux autres (1946 : 35).

Le travail des femmes, bien qu'il participe à la prospérité économique du foyer, admet l'abbé Ferland, ne peut pas se chiffrer. La mère, qui donne sans compter son temps et son énergie, reçoit, « toujours en proportion », l'amour de ses enfants. Le marché est équitable et les profits, pour la famille, sont justes, selon l'abbé. À l'instar des femmes décrites par Ferland, Arlette Desmarais reçoit comme paye pour son travail domestique le sourire de Daniel, amplement suffisant pour la combler. Pourtant, Benoît, lui, comprend en voyant le sourire « dissolvant » de son cousin, du même blanc Colgate que les murs de la cuisine, que Daniel profite de son pouvoir, au détriment des bouleversements qu'a engendrés la deuxième vague de féminisme au Québec; il semblerait que la banlieue, toujours en périphérie de la grande Histoire, soit épargnée par les révolutions sociales. Amer, le jeune gauchiste quitte la demeure de sa tante une fois la commission faite.

Ce n'est que vingt-cinq ans plus tard, au moment du décès d'Arlette, alors que sa période d'activisme politique est bien révolue, que Benoît s'intéresse à nouveau aux dérives de la domesticité sur la vie des ménagères. Apprenant que sa tante est littéralement restée « enfermée » pendant trente ans dans sa maison, il comprend que cette femme était gravement malade (de quoi, on ne le saura jamais avec certitude). La sœur psychologue du narrateur diagnostique à Arlette, de façon posthume, un syndrome de la *household wife*, « expression dont la traduction la plus neutre serait sans doute “femme d'intérieur”, et qui désigne en fait la femme qui *tient* la maison, mais expression qu'on peut aussi bien renverser pour signifier la femme *tenue* à la maison, retenue prisonnière de la maison. » (Mottet 2006 : 68) Selon la même sœur, cette « variante classique de

l'agoraphobie » (*ABC* : 58) se nourrit abondamment de la division sexuelle des espaces qui régissait si bien les quartiers résidentiels de la moitié du XX^e siècle : « Comme il était normal, à une certaine époque tout au moins, que les femmes soient confinées à leur cuisine, on ne remarquait même pas qu'elles ne sortaient jamais. D'où l'expression *household wife*... » (*ABC* : 58) L'injonction à la domesticité et l'exclusion des femmes de la sphère publique, discours relayé par les instances gouvernementales, religieuses et culturelles, créaient, dans leurs manifestations les plus sévères, des phobies et des souffrances psychologiques chez les ménagères. Arlette semblait donc souffrir de cet « indéfinissable malaise » qu'a mis au grand jour Betty Friedan : à force de se conformer au rôle imposé aux femmes et de vouloir ressembler à la mythique Betty Crocker des publicités, Arlette y a laissé son jugement critique et sa santé mentale.

Pour rendre justice à Arlette et à son « armée de Betty Crocker [...] qui frotte, coud, nettoie, récurve, balaie, lessive, repasse, astique, répare, arrose la viande, assaisonne, saisit, braise, tamise, malaxe » (*ABC* : 63), Benoît se donne le mandat de comprendre la vie extraordinaire de cette femme parfaitement ordinaire. Ici, le substantif « armée » appelle l'idée de la lutte. Il s'agit d'une part de la lutte ménagère contre la saleté, comme on l'a vu chez Bachelard. Le contingent de ménagères se met en marche contre la souillure, et leurs armes sont les éponges, les balais, les plumeaux, la « maligne colère » et « la méchanceté vigoureuse et bavarde » (Bachelard 1982 : 42). D'autre part, il s'agit peut-être d'une lutte féministe, d'un combat mené par les groupes de femmes solidaires pour vaincre les inégalités. La liste de tâches énumérées est longue, accablante presque; Fillion nomme l'oppression et comprend le besoin de libération des ménagères, sans pourtant pouvoir y prendre part. Sa contribution au combat consistera plutôt de donner une voix, de se faire le porte-parole de cette soldate négligée dont les victoires étincelantes de propreté n'ont été qu'éphémères.

Pendant que Fillion s'attache à raconter l'histoire secrète et cachée d'une ménagère comme les autres, il est impossible de ne pas entendre les critiques qu'émettait déjà Elizabeth A. Wheeler à propos du terme « indéfinissable malaise » (*problem that has no name* dans sa version originale) : « Inadvertently, this phrasing dovetails all too well with the misogynist idea that housewives cannot articulate their own experiences [...]. Many writers still speak of housewives as if they need outside help to understand their own lives. » (2001 : 55) Benoît présuppose qu'Arlette était tellement

terrorisée par des angoisses non fondées qu'elle ne pouvait pas exprimer ses propres expériences ni comprendre ses propres lubies. Aliénée, stationnée dans le suburbain et dans la banlieue de l'histoire, comment aurait-elle pu avoir les mots, les clés pour décrire son aliénation?

Il faudra attendre le point de vue masculin, celui du spécialiste ex-révolutionnaire transformé en professeur d'administration bourgeois, pour exposer les racines sociopolitiques des dérives de la domesticité sur la vie des femmes. En ce sens, la première partie du roman de François Gravel critique, à travers le point de vue masculin, ces dérives : Arlette, enfermée dans le rôle unidimensionnel de la ménagère, mène une existence routinière et superficielle. Recluse dans sa maison, elle n'est pas apte à développer son jugement critique, si bien qu'elle confondra les pratiques culturelles médiocres — la lecture de magazines, le visionnement de séries télévisées états-uniennes, la nourriture industrielle — et celles légitimes — la cuisine traditionnelle, la participation à des groupes socialistes. Fillion dénonce le culte des apparences qui régit l'espace suburbain et montre comment la domesticité rigide peut mener à l'exploitation du travail des femmes par les hommes de la maisonnée. Au fil de son enquête, il découvrira que, poussée à l'extrême, la division des espaces et des tâches peut provoquer chez les femmes des phobies et des souffrances psychologiques sévères. En revanche, Benoît apprendra qu'Arlette, loin d'être uniquement une victime, tirait également *profit* de son emprisonnement.

4.2.2. *Madame et le management* : métaphore filée de l'économie

Le roman de François Gravel est tout entier tendu par l'idée d'une économie des relations interpersonnelles et d'une exploitation des ressources humaines. Puisque le narrateur est professeur d'administration à l'université, son regard de chercheur influence son objectif d'enquêteur dans l'affaire Arlette. C'est par la lunette de la gestion qu'il étudie la profession de femme au foyer. Comparant le travail de la ménagère à de petites entreprises ou encore à de grandes entités comme les banques ou les ministères, il réalise qu'il y a entre ces organisations des dénominateurs communs : l'« unité de consommation que les économistes appellent des ménages » (*ABC* : 110) constitue la plus petite organisation en tant que « cellule de production invariable, [...] activité modeste et nécessaire qui s'accomplit loin des grands principes et des grands débats de société, ce qui en fait une des grandes constantes de l'histoire... » (*ABC* : 111) Les sociologues Peter Saunders

et Peter Williams présentait de la même manière le ménage (*household*) en tant que « core domestic unit of contemporary society » (1988 : 82). Le ménage et son lieu de production, le chez-soi, constituent le noyau économique et social irréductible d'une société donnée, qui en condense les plus grands traits.

De plus, au fil de ses réflexions et des investigations qui l'amènent à rédiger un article scientifique sur le sujet du ménage, Fillion cite l'ouvrage *Madame et le management*⁴⁶ afin d'appuyer ses théories sur la division organisationnelle du travail au sein du foyer. Madame la manager ou Madame Ford, comme le dirait Anne-Marie Séguin (1989), applique des techniques d'organisation issues du taylorisme et du fordisme pour maximiser l'efficacité de son travail ménager et ainsi gagner un temps précieux « qu'elle peut utiliser à des tâches plus créatives : aider les enfants à faire leurs devoirs, par exemple, ou alors disposer de jolies fleurs séchées dans un vase » (*ABC* : 33). Voulant revaloriser la profession de ménagère, Fillion donne un aspect moderne et efficace au labeur domestique, l'inscrivant dans une réflexion universitaire issue du champ d'étude de l'administration, mais en oubliant complètement la variable du genre, comme le lui fait d'ailleurs remarquer son épouse (*ABC* : 33) : si le ménage est une tâche comme une autre, « modeste et nécessaire » (*ABC* : 111), pouvant bénéficier des techniques de gestion les plus pratiques, pourquoi est-il encore et toujours réalisé par Madame uniquement? Fillion balaie du revers de la main cette critique : pour lui, c'est seulement « le point faible de l'édifice » (*ABC* : 33) et non pas le symptôme de l'exploitation domestique millénaire des femmes. Hormis ce « point faible », l'argumentaire tient toujours : tayloriser le travail domestique permet de le rendre rapide et efficace, qu'il soit accompli par un homme ou une femme. Après tout, dans le roman, le narrateur se fait lui-même le chantre des tâches ménagères « non genrées » et explique son amour de la lessive : quand il rédige des articles savants, la corvée vient rythmer son écriture. Les sonneries des électroménagers forcent le chercheur à prendre des pauses régulières et à contempler l'avancement de son travail (domestique et intellectuel). Menant de front ces diverses occupations, Fillion conclut : « Monsieur est efficace » (*ABC* : 109).

⁴⁶ Bien que mentionné dans la diégèse par le chercheur fictionnel Benoît Fillion, le livre *Madame et le management* existe bel et bien, nous informe François Gravel dans ses remerciements à la fin du roman. Best-seller en France et en Belgique, il a été écrit par Christiane Collange, initialement publié en 1969 et réédité en 2002 chez Arthème Fayard.

Alors que Fillion associe ce rythme de travail au taylorisme, la description de cette scène domestique rappelle aussi bien le processus de travail discontinu ancestral qu'évoquait la chercheuse Jeannette Batz Cooperman (1999 : 56-57). La pratique d'écriture discontinue est plutôt associée par la chercheuse au travail des femmes qui marient art littéraire et art ménager, à l'image d'une courtepointhe fragmentée, rapiécée et diversifiée. Analysant la même méthode d'écriture intermittente, entrecoupée de tâches ménagères et d'exercices créatifs d'écriture, le chercheur fictionnel, Fillion, et la chercheuse réelle, Batz Cooperman, adviennent à des conclusions diamétralement opposées : Fillion en fait la preuve de la modernité de l'art ménager alors que Batz Cooperman ancre cette pratique dans une tradition ancestrale matrilinéaire. Bien que les deux théories se valent, Fillion viendra lui-même renverser son hypothèse : « Le ménage est un passage secret qui permet de revenir à volonté dans la cuisine de son enfance [...] » (*ABC* : 113). Après l'éloge de la modernisation, la lessive semble retrouver sa véritable nature : l'art ménager s'ancre dans les figures de l'enfance, du passé, de la tradition, de *la mère*, comme le prétendait Batz Cooperman. C'est la nostalgie qui guide la narration de Fillion, même dans l'effort intellectuel de modernisation des corvées.

En ressassant ses souvenirs d'enfance, Fillion se remémore comment il a appris à repasser les vêtements en observant sa propre mère, Cécile, qui employait tous ses lundis à faire la lessive. La mère terminait sa corvée par le « spectacle » (*ABC* : 112) du repassage, lorsque les enfants étaient attentives autour de la planche. Si le repassage peut être transformé en une série d'opérations efficaces, il reste que ses principes de base, dans la narration de Fillion, reposent sur une habileté particulière et un doigté délicat, transmis de mère en fils et qui s'apparentent davantage à un art qu'à un travail d'usine :

Je la voyais [Cécile] plisser les yeux, à la recherche d'un faux pli oublié, et esquisser un sourire de satisfaction quand elle n'en trouvait pas. Elle pliait ensuite la chemise avec soin, ce qui devait tout de même la frustrer un brin, mais les garde-robes étaient minuscules, à cette époque, elle ne pouvait donc pas exposer ses œuvres en permanence sur des cintres... (*ABC* : 112)

Voilà le lot des ménagères, on l'a vu avec Beauvoir, qui se savent reléguées à l'impermanent : bien que le repassage s'élève ici au rang d'art et que les chemises deviennent des chefs-d'œuvre,

les vêtements seront pliés, froissés et salis. Invariablement, tous les lundis, les tâches de la lessive, du repassage et du pliage reviendront.

Par la juxtaposition dans la narration des deux scènes de lessive, à quarante ans d'intervalle, le fils de Cécile en vient à comparer l'acte créateur qui émane des deux actions : Cécile est une artiste du fer et lui, rédacteur chevronné, crée à partir du cycle de la machine à laver. Mais les chemises de Cécile sont-elles des œuvres vraiment égales aux articles scientifiques de son fils? Certainement pas, puisque le narrateur souligne que la situation de Cécile, la fragilité de son travail, a de quoi contrarier la plus habile des ménagères. Pour lui, homme du vingt et unième siècle, le lavage des vêtements ne constitue qu'une occupation reposante, voire lyrique. Si Fillion parvient à transformer le labeur insignifiant en un acte créateur, c'est parce que, contrairement à celui de sa mère dans les années 1960, son travail n'est pas limité à l'impermanent. Il écrit, il enseigne, il donne des conférences; son travail ne sera pas froissé, détruit aussitôt accompli, remisé dans le fond d'un tiroir. À la différence de la ménagère maniaque beauvoirienne, à la différence d'Arlette et de Cécile, qui se dédient complètement à la lutte contre la saleté, Fillion fait du ménage un intermédiaire, un *moyen* et non pas une finalité. Il aime se consacrer à la lessive et il se plaît à suivre le rythme, prosaïque, de la corvée, parce qu'il existe à l'extérieur de ce cycle répétitif et aliénant. Fillion se prête joyeusement au jeu de la domesticité parce qu'il sait que le rocher de Sisyphe retombera loin de lui.

Au fil de son enquête, Fillion recueille une nouvelle donnée qui vient tisser la métaphore économique. Puisqu'Arlette s'enfermait elle-même dans sa cuisine, elle utilisait, pour survivre, son expertise ménagère comme monnaie d'échange dans ses interactions sociales : « Tu cous des vêtements pour Sylvie, elle te fait des permanentes; Daniel se charge de tes commissions, tu lui sers des collations... Donnant, donnant. » (*ABC* : 117) Afin de combler les besoins quotidiens d'Arlette, ses proches effectuent pour elle courses et soins en échange de services habituellement rendus gratuitement par les ménagères. Sidéré, Fillion découvre qu'Arlette ne se contentait pas seulement du sourire de Daniel en échange de la préparation du café, elle lui demandait des services en échange. Spécifions toutefois que ces transactions sont exemptes d'échanges financiers puisque, malgré le décès du mari d'Arlette à cause d'un accident de la route dans le cadre de son travail, la femme au foyer n'a jamais connu la pauvreté :

[L]a mort prématurée [de Marcel] avait été une bonne affaire pour Arlette, à condition de prendre le mot *affaire* dans son sens strictement financier. L'hypothèque de la maison de Boucherville, qui était couverte par une assurance, s'est trouvée réglée d'un seul coup. Marcel avait aussi une assurance-vie, et comme il est mort jeune, accidentellement qui plus est, Arlette a touché un montant substantiel, que Daniel a su faire fructifier (*ABC* : 31-32).

Presque magiquement, toute la question monétaire est ainsi réglée ou plutôt évacuée du roman : la ménagère se retrouve soudainement rentière, soustraite à l'exploitation capitaliste et patriarcale. Se concrétise l'illusion de la fée du logis que dénonçaient les ménagères de *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage* (2020 [1976]) : Arlette, une veuve monoparentale, ne « travaille » pas. Elle règne, sans effort et sans précarité financière, sur son petit royaume.

Ainsi, Arlette n'est jamais « souillée » par l'argent ou le travail : c'est son mari qui pourvoyait aux besoins matériels de sa famille et, à sa mort, c'est son fils qui fait fructifier sa fortune. L'argent ne passe jamais entre les mains de la jeune veuve, à peine le « touche »-t-elle dans l'extrait cité. Miraculeusement, elle n'a jamais eu à vendre sa force de travail, elle n'a jamais eu à confronter ses phobies pour sa survie : elle avait la liberté économique de s'enfermer elle-même dans sa cuisine. Cette rente à vie se conçoit comme une cage dorée : Arlette n'aura jamais besoin de sortir de sa maison pour pourvoir aux besoins de sa famille, mais elle n'aura jamais non plus la motivation nécessaire afin de dominer ses peurs, de s'ouvrir au monde, de poursuivre une carrière et d'expérimenter autre chose qu'une domesticité stricte. Complètement exclue de la chaîne de production, mais malgré tout dépendante d'une économie de relations humaines qui lui permet de rester cloîtrée dans son chez-soi, la ménagère se rabat sur l'échange de soins et de services qui lui permettront de vivre confortablement jusqu'à ses quatre-vingts ans.

C'est à ce moment du récit que se produit un basculement dans la narration de Gravel : alors que le roman se focalisait sur Benoît, le narrateur homodiégétique dont le point de vue était interne, le discours des trois derniers chapitres est « merveilleusement » énoncé par Arlette elle-même, dont la voix rejaillit d'entre les mortes. Elle raconte au « je » les événements, joies tranquilles et menus drames, de son enfance, de son mariage et de sa vieillesse, en s'adressant à son neveu au « tu ». Le souffle de la femme obscure et oubliée ne vient plus seulement susurrer à l'oreille de l'intellectuel pour guider sa pratique d'écriture : sa voix s'empare complètement de son discours.

Ce procédé est appelé par les critiques littéraires⁴⁷ le travestisme narratif : un auteur « fait parler » une femme dans son récit, tout en faisant intervenir une instance narrative masculine — un rédacteur, un compilateur ou pourquoi pas, un nécromancien qui interprète la parole des mortes. Si cette pratique peut témoigner « d’une plus grande ouverture à l’autre, d’une quête de mixité plus grande, d’un désir d’égalité » (Saint-Martin 2010 : 374), les effets peuvent être divergents : les personnages féminins créés par des auteurs masculins peuvent se contenter de véhiculer les discours les plus éculés et les plus misogynes, « justifi[ant] leur oppression et légitim[ant] la violence envers elles » (385). Pour les auteurs, « [...] il s’agit à la fois de faire oublier [leur] exploit (le personnage féminin doit sembler vraisemblable) et de le souligner (c’est un homme qui a écrit ce roman). » (Saint-Martin 2007 : 33) La narration travestie des trois derniers chapitres d’*Adieu, Betty Crocker* accomplit cet « exploit » : Benoît Fillion tâche, humblement, de se faire oublier derrière la voix narrative posthume de sa tante, tout en monopolisant la plus grande partie du roman. Il reste maintenant à comprendre les effets de ce travestisme : Fillion parvient-il rendre compte d’expériences universelles du chez-soi qui, dans un désir d’égalité entre les hommes et les femmes, décroissent les binarités traditionnelles ou à l’inverse, les renforce-t-il par des propos justifiant l’oppression et la violence faite aux femmes?

De prime abord, nous serions tentées d’exclure la seconde hypothèse : l’imaginaire de Gravel est loin d’être misogyne. Il n’y a ni violence physique ni verbale, les rapports de pouvoir sont le plus souvent tournés en ridicule pour être remis en question, et le narrateur, bon enfant, fait preuve d’autodérision et de lucidité. Pourtant, que le lectorat ne soit pas trompé par l’expédient du narrateur : bien que le travestisme narratif semble motivé par la bienveillance (donner une voix aux femmes obscures et oubliées est une ambition noble), il reste que, on l’a dit, cette entreprise révèle une posture condescendante. C’est de l’homme spécialiste que provient le discours de la femme incapable de s’exprimer. C’est lui qui la crée comme Ève est tirée de la côte d’Adam. Les trois derniers chapitres tentent de faire croire à une voix féminine crédible et indépendante de sa matrice masculine, mais en réalité, les quelques cent vingt premières pages nous empêchent d’oublier que

⁴⁷ Voir entre autres les analyses de Madeleine Kahn dans *Narrative Travestism. Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel* (1992), de Marjorie Garber dans *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety* (1992), de Sandra M. Gilbert et Susan Gubar dans *No Man’s Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century* (1988) et de Lori Saint-Martin dans « Narrative Cross-Dressing and Men “Doing” Motherhood. The Case of Marie Auger/Mario G.’s *Le ventre en tête* » (2000).

c'est un homme (Benoît Fillion le narrateur, François Gravel l'auteur) qui raconte Arlette. Sa voix d'outre-tombe n'est qu'une médiation de ses pensées par son neveu narrateur qui rapporte, à travers ses propres idéologies, les propos qu'elle aurait pu tenir. Rappelons d'ailleurs que Fillion n'avait pas vu la défunte depuis vingt-cinq ans; il construit de toutes pièces le discours d'Arlette grâce aux informations, aux souvenirs, aux témoignages qu'il a récoltés au fil de son enquête. Le narrateur reconnaît ne pas tout savoir de l'existence intime de sa tante et assure ne pas vouloir parler à sa place, mais comme elle est décédée, il ne peut que l'imaginer.

L'hypothèse d'une plus grande mixité qui décloisonne les genres et qui pourrait aller jusqu'à « queeriser » la narration n'est pas juste non plus dans le roman de Gravel : le travestissement narratif de Fillion ne parvient pas complètement à mettre en échec les binarités traditionnelles dans le cœur du chez-soi suburbain. *Adieu, Betty Crocker* illustre les paradoxes de la domesticité et montre les stéréotypes persistants, mais la reconduction d'un discours traditionnel sur la féminité et la maternité n'a rien de subversif (ni d'innovant) chez Gravel et reconfine les femmes entre les quatre murs de leur maison.

Reprenant la métaphore filée de l'économie là où l'avait laissée Benoît, Arlette, au « je », affirme ne pas avoir été « doublement victime » des modes de production capitaliste et patriarcal, au contraire : elle ne s'est jamais sentie exploitée ni par son mari ni par ses enfants. Contrairement à ce que tous les discours (médicaux, psychiatriques, féministes) ont affirmé, Arlette ne s'est jamais sentie malade, enfermée, prisonnière ou victime. Elle fait plutôt état d'un système d'entraide bien huilé avec les gens de son entourage. Dans la narration d'Arlette, la division sexuelle du travail au sein du couple hétérosexuel de l'après-guerre se dévoile être une véritable association :

Bien sûr, toute ma vie j'ai préparé des repas pour Marcel, j'ai entretenu ses vêtements, j'ai nettoyé la maison pour qu'elle soit propre et accueillante. Mais n'oublie pas que Marcel travaillait sur la route, j'aurais été sans cœur de ne rien faire, surtout que j'aimais bien m'occuper de la maison, et que j'en profitais encore plus que lui, quand on y pense. [...] [S]i je suis restée dans ma cuisine ce n'était certainement pas sa faute, et si Marcel a profité de moi c'est tant mieux parce que moi aussi j'ai profité de lui [...] (*ABC* : 150-151).

Arlette était recluse dans sa cuisine, mais ce n'est la faute de personne, nous apprend-elle. Elle *profitait* de cet enfermement, elle profitait plus de la maison que son époux, conducteur d'autobus

voyageurs constamment à l'extérieur du foyer. La femme n'est pas une victime : elle est l'égal de l'homme dans le royaume domestique. Elle se réfugiait entre les murs de son *split-level*, qui venaient amortir les bruits ambiants et agressants et qui calmaient ses angoisses et sa peur de l'extérieur. Le mariage était un contrat dont Arlette tirait le meilleur parti, en échange du nettoyage des tapis. L'exploitation était mutuelle et le profit, équitable. Monsieur travaille à l'extérieur, Madame à l'intérieur. De plus, le système d'échanges réciproquement avantageux se poursuit entre Arlette et ses enfants :

Ils ont eu leur dose de carrés aux Rice Crispies et de chocolat chaud, ils ont profité de moi tant qu'ils ont pu et c'est tant mieux parce que moi aussi j'ai profité d'eux. Rien que de les voir c'était ma récompense. Je les ai regardés grandir et profiter, partir pour l'école, passer une à une les épreuves de l'enfance, se débrouiller comme ils le pouvaient avec le travail et les amours [...] (ABC : 155).

Le verbe « profiter » revient encore, et cette reprise fait apparaître une variation dans le sens entendu. À sa première occurrence, on entend « profiter » au sens strictement économique, comme abuser des largesses et exploiter les ressources d'autrui. Pourtant, enrichies par les desserts et l'amour maternel, les enfants d'Arlette peuvent ensuite profiter de la vie, la deuxième occurrence évoquant plutôt le sens de tirer bénéfice du meilleur d'une situation, de saisir les occasions qu'offrent l'école, le travail et les amours afin d'accéder à une existence douce et saine, grâce à laquelle la mère, confinée devant son fourneau, vit par procuration. Pour Arlette tout comme pour sa progéniture, la récompense n'est pas pécuniaire; c'est en réalité l'amour familial qui est en jeu. Revoilà le salaire traditionnel de la ménagère : le bonheur des siens.

À travers un discours « travesti », la ménagère répond en réalité aux accusations de Benoît Fillion : à la manière des *Beats*, des *hippies* ou des *playboys* étudiés par Barbara Ehrenreich (1984), le neveu, professeur d'économie, citadin, baby-boomer, conçoit la femme au foyer de banlieue comme une parasite économique. Dans la fiction que se crée Fillion, Arlette doit nier toute forme d'abus pour gagner son paradis. Judy Giles a montré dans *The Parlour and the Suburb* (2004) que les environnements suburbains de l'après-guerre ont été grâce aux femmes les vecteurs d'une réelle modernisation de la société. Pourtant, l'élite masculine, les universitaires, les politiciens, les artistes de l'époque, ont fait état d'avancées mineures seulement puisque celles-ci, « cleanliness, health and belonging » (Giles 2004 : 161), ne pouvaient pas conduire à un réel sentiment

d'accomplissement selon leur compréhension subjective (et masculine) du concept de modernité (164). C'est la même compréhension de la modernité qui semble animer l'économiste de Gravel : comme Arlette s'enferme dans son *split-level* et ne *produit* pas, elle ne peut pas être moderne. En plus, Betty Crocker *exige*, de façon indécente pour une mère, que ses enfants, son mari, ses voisines lui donnent de leur temps et lui rendent des services. Même six pieds sous terre, Arlette doit se justifier.

Cependant, ce procédé d'échange, « Tu couds des vêtements pour Sylvie, elle te fait des permanentes » (*ABC* : 117), est-ce véritablement de l'abus et de l'exploitation? Alors que de nombreux concepts financiers auraient pu cerner métaphoriquement l'économie des relations humaines sur laquelle se base la vie de la défunte tante (pensons au mutualisme, au troc, au commerce équitable, à l'économie circulaire et ainsi de suite), les mots qu'enfonce Fillion dans la gorge d'Arlette sont profit et ingratitude. Ce sont les idéologies de Fillion, autrefois marxiste et reconverti en professeur d'administration conservateur (on voit bien là ses contradictions), qui teintent les propos d'Arlette. Dans une narration au « je », Arlette aurait pu vanter la division équitable des tâches ménagères au sein du couple, l'échange entre une mère et ses enfants, la solidarité entre les mères du quartier, mais dans tout cela, le spécialiste ne voit que de l'exploitation (réciproque, certes, mais le mot reste péjoratif). Heureusement pour Arlette, sa gentillesse, sa bienveillance et son sourire viennent racheter ses torts dans l'imagination de son neveu.

Dans la narration au « je » féminin perce le réquisitoire du narrateur contre les mères au foyer qui abusent des largesses de leur entourage et qui maintiennent un mode de vie économique déraisonnable. Le passage du masculin au féminin est à cet égard ambigu. D'une part, les idéologies traditionnelles de la féminité et de la maternité viennent teinter le discours d'Arlette tel qu'il est relayé par le point de vue masculin. D'autre part, la reprise par la voix féminine de la narration homodiégétique sert également à illustrer les paradoxes de l'existence de la ménagère bouchervilloise. Sa cuisine n'était pas une prison : il s'agissait plutôt d'un refuge, d'un asile d'où regarder le monde à travers la fenêtre, tout en participant à une économie d'échanges de services qui, faute d'être lucratif, rapportait gros dans la quête du bonheur tranquille. Lorsque, dans la dernière partie du roman, Arlette mène le discours et s'adresse à son neveu qui fait partie des « professeurs d'université qui regardent le monde de haut » (*ABC* : 150), le stéréotype de la Betty

Crocker écervelée, reproduit pareillement dans tous les foyers banlieusards, se transforme : la ménagère désincarnée devient une femme hypersensible, aux sens extraordinairement aiguisés, « comme la femme bionique qu'on voyait à la télévision » (*ABC* : 122).

4.2.3. Le paradoxe d'Arlette : la cuisine comme asile

Les trois derniers chapitres d'*Adieu, Betty Crocker* effectuent un déplacement : la ménagère désincarnée, qui ressemble à une publicité figée sur le papier glacé des magazines, se transforme en femme sensuelle qui entend aussi bien que la femme bionique. De nouveau, Gravel renvoie à la culture populaire et à l'imaginaire télévisuel états-unien, qui place la banlieue sous le régime de la culture *mediocre*. Aux attributs stéréotypés de la bonne mère de famille, la sollicitude, l'asexualité et l'abnégation, Gravel ajoute une caractéristique nouvelle, la sensorialité de Betty Crocker, « [l]e goût, la vue, l'ouïe, le toucher » (*ABC* : 127).

Dans son immuable *split-level* de Beaurivage Gardens, la ménagère a un corps sensoriel surpuissant et, par conséquent, trop sensible aux stimuli. Contrairement aux idées reçues, elle explique qu'elle se réfugiait entre les murs de son domicile pour se protéger des bruits ambiants agressants. Son problème n'était donc pas d'ordre psychologique; Arlette s'est rebiffée quand on l'a étiquetée, de son vivant, comme agoraphobe, angoissée, voire *folle*. Cependant, les médecins n'ont pas pris en considération ses protestations : « Je n'avais pas peur d'avoir peur, messieurs les médecins, j'étais juste trop fragile, c'est tout. » (*ABC* : 127) Chez Gravel, le mépris et le paternalisme ne sont pas l'apanage des militants marxistes et des professeurs d'université; les experts médicaux ne pouvaient pas croire à l'hypersensibilité auditive d'une femme de banlieue ordinaire. En racontant une anecdote entendue à la radio, celle d'un homme qui avait les os tellement fragiles qu'il pouvait à peine marcher, Arlette dénonce une forme de violence dans les traitements psychiatriques imposés aux *mad housewives* des années 1960 : « Personne n'aurait demandé à cet homme de jouer au football [...] Est-ce qu'on lui proposait de s'endurcir les os, est-ce qu'on lui donnait des coups de bâton pour le désensibiliser petit à petit? » (*ABC* : 126) Si Arlette n'a jamais reçu de coups de bâton, elle a néanmoins subi des traitements de désensibilisation qui l'ont fait inutilement souffrir. Sans prendre en considération les raisons qui tenaient Arlette

enfermée dans sa cuisine, les psychiatres ont cherché à cerner son « indéfinissable malaise » à sa place.

Malgré ce renversement du stéréotype, de la ménagère désincarnée à la femme hypersensible, il est nécessaire de noter qu'une dimension de la sensorialité reste complètement évacuée du récit d'Arlette (conçu par Benoît) : elle n'a aucune sexualité apparente. Elle semble avoir renoncé à la sexualité au moment de la mort de son mari, en même temps qu'elle s'est complètement dédiée à la maternité. En créant le personnage de la banlieusarde bionique, Gravel détourne l'image collective de la ménagère ordinaire, mais il ne la renverse pas complètement. Au contraire, en accentuant la surpuissance des sens d'Arlette tout en omettant son existence sexuelle, il renforce le mythe de la bonne mère, asexuelle parce que vertueuse — l'un ne pouvant aller sans l'autre.

Malgré qu'elle soit prisonnière de la représentation virginale des bonnes mères, Arlette n'échappe pas au regard masculin, qui détermine son image et même son existence posthume. En effet, son corps est décrit exclusivement à travers les yeux du narrateur. Benoît sous-entend qu'Arlette porte résolument un soutien-gorge, elle qui n'a pas été emportée par la vague du féminisme des années 1970. Il décrit son sourire, candide et désarmant, ses attitudes serviles et passives (*ABC* : 46). Avec les années, la femme a dû prendre soin de son corps étant donné que son neveu, à vingt-cinq ans, remarque combien son apparence est restée aussi jeune et aussi soignée que dans ses souvenirs d'enfance. Son corps n'est conçu que de l'extérieur; même au moment où Arlette s'exprime au « je » posthume, il n'est jamais question de son expérience physiologique de femme — grossesse, menstruations, désir, sexualité, maladie. Dans *Adieu, Betty Crocker*, le *male gaze* sexualise le personnage féminin et ses attraits (seins, sourire, robe, jeunesse éternelle), tandis que le discours au féminin, relayé par le neveu, ne parvient pas à aborder la vie sensuelle et sexuelle autrement que par l'omission pudique. Arlette n'aborde que les sensations auditives, odorantes ou tactiles. De son propre aveu (aveu imaginé par Fillion), Arlette ne semble avoir aucun désir; aucun désir sexuel, aucun désir de sortir de sa cuisine ni de son carcan.

À en croire le récit que lui prête son neveu, la cuisine d'Arlette n'était pas le lieu d'un enfermement orchestré par un mari paternaliste ou par la société sexiste. Arlette n'était pas enfermée contre son gré, elle a *choisi* l'enfermement. Elle n'est pas folle furieuse, elle n'est pas

prisonnière, elle est *en sécurité*. « Pourquoi le bonheur, qu'on cherche partout sauf chez soi, ne se trouverait-il pas dans un split level [*sic*] de Beaurivage Gardens? » (*ABC* : 34), demande Fillion. Le narrateur urbain tente ici de se montrer « ouvert d'esprit » : la banlieue n'est pas qu'un lieu périphérique, on peut bel et bien y être heureux. Mais c'est là une description de la vie ordinaire qui rejoint la vision traditionnelle de la maison : les femmes trouvent leur bonheur dans la sphère privée, protégées des agressions extérieures et prennent soin de cet intérieur pour les hommes qui, eux, affrontent la vie publique. Ainsi, bien que Gravel brosse le portrait d'une cuisine banlieusarde résolument moderne et qu'il fait valoir le potentiel du tranquille bonheur suburbain, il recycle les conceptions traditionalistes de l'espace : il évacue toute critique des binarités genrées qui construisent pourtant la dynamique politique de la cuisine.

Enfin, le roman de Gravel se conclut par une ode à la vie ordinaire faite par le « je » d'Arlette :

Je ne suis pas un sujet à chanson, comme disait Clémence Desrochers [*sic*] à propos de la fille de la factorie, je n'ai pas de grandes idées, je n'ai pas eu un destin grandiose comme les héroïnes des romans que lisait Cécile, tout ce que j'ai eu c'est une petite histoire d'amour de rien du tout, une vie de banlieue, et c'est ça que je laisse derrière moi; je suis juste une ménagère de banlieue qui saluait ses enfants par la fenêtre, le matin, quand ils partaient pour l'école, et qui était encore là le soir pour les accueillir, une ménagère de banlieue qui préparait du sucre à la crème et des sandwiches sans croûte, tout ce que je laisse c'est deux enfants qui ont grandi trop vite et qui continuent à vivre en faisant de leur mieux, c'est tout ce que je laisse et ça me suffit amplement, je n'ai pas besoin que tout le monde sache ce que j'ai fait ou ce que je n'ai pas fait, ce que j'ai pensé ou ce que je n'ai pas pensé, ce que j'ai dit ou ce que je n'ai pas dit (*ABC* : 160).

Ainsi, contrairement à ce que postulait Luce Giard dans *L'invention du quotidien* (1994), les ménagères obscures et oubliées ne cherchent pas de porte-parole pour raconter leur histoire, leurs recettes et leurs saveurs. Voilà ce qui est pratique pour Benoît Fillion : alors qu'il voulait rendre un dernier hommage à sa tante et qu'il était prêt, dès les premières pages du roman, à condamner les dérives de la domesticité sur l'existence des femmes, la ménagère confirme plutôt, dans une narration « merveilleusement » biaisée, combien son existence dans sa cuisine était douce et pleine. Arlette Desmarais n'a pas besoin qu'on rapporte ses mots, ses pensées ou ses grands actes de création culinaire sur la page. La lignée des femmes se poursuit en réalité par la chair et le sang, ceux des enfants qui vivent et qui poursuivent la succession des gestes enchaînés. La répétition des

matins et des soirs toujours pareils, avec la ménagère de banlieue à la fenêtre, rappelle certainement la temporalité « très plate », aliénante et répétitive, que l'on reproche à l'imaginaire suburbain, mais cette itération est celle d'un temps séculaire, le temps des bisaïeules aimantes qui se perpétuera dans l'existence de leurs descendantes. La vie de banlieue n'est pas sujette au romanesque... rapporte, paradoxalement, un personnage de roman.

Au dernier chapitre du livre de Gravel réapparaît la métaphore filée de l'économie et de l'organisation grâce à la référence intertextuelle à la chanson « La vie d'usine⁴⁸ » (1962) de Clémence DesRochers. Les paroles de la chanson relatent la vie quotidienne d'une ouvrière qui travaille dans une usine de coton. Les conditions de travail sont difficiles, et la fille de la usine attend la délivrance de la sirène marquant la fin de son quart de travail. La mélodie se termine sur ces paroles : « Y'a plus qu'une chose que je désire / C'est d' rentrer vite à la maison / Maintenant je n'ai plus rien à vous dire / J'suis pas un sujet à chanson » (DesRochers 1962). Exploitée sur le marché du travail, cette femme trouve refuge dans son chez-soi, malgré la solitude, la fatigue et la résignation. Cette chanson n'est pas un plaidoyer pour le retour des femmes dans les cuisines, pas plus que le roman de Gravel n'est une injonction à la domesticité pour les mères. Les militantes du Théâtre des cuisines l'ont dit : bien qu'épuisées à la maison, elles savent que « le marché du travail, tel qu'y est, y est pas épanouissant pour personne. Pi encore moins pour nous autres, les femmes. » (2020 : 94) Les œuvres de Gravel et de DesRochers sont plutôt les récits ordinaires de personnages qui échappent habituellement au lyrisme des poètes. Le récit des choses du quotidien procède sans doute le mieux dans une écriture « pauvre », comme le disait Luce Giard dans *L'invention du quotidien*. Alors que Giard, de son écriture somptueuse, veut faire parler les bisaïeules illettrées qui n'auraient sans doute pas eu les mêmes mots qu'elle pour raconter leur quotidien, Gravel procède à la mise en texte des ménagères oubliées de façon beaucoup plus transparente, à l'aide d'une prose de la « simplicité volontaire : une écriture claire, avec une élégance discrète » (Barcelo 2009 : 9). Il parvient à se rapprocher avec un véritable intérêt ethnographique de ses sujets, la banlieue de l'après-guerre et l'armée des ménagères le plus souvent mises au ban de l'Histoire.

⁴⁸ Version francisée de l'anglais *factory*.

Terminons par l'analyse de l'excipit du roman : Arlette y raconte avoir adopté un chat d'intérieur qui insistait pourtant pour sortir vagabonder dans le tranquille voisinage de Beurivage Gardens. Dès la première sortie du chaton à l'extérieur du domicile, il tente de traverser la rue. Inquiète, sa maîtresse l'appelle depuis la fenêtre de la cuisine et l'animal, destabilisé, s'immobilise en plein milieu de la rue. L'accident fatal est inévitable, même dans le plus tranquille des quartiers suburbains. La ménagère a regretté son geste pendant de longues années :

Il aurait fallu que je choisisse : soit il reste soit il part, entre les deux ce n'est pas possible. Pourquoi est-ce que je pense encore à lui, veux-tu bien me dire? [...] Pourquoi est-ce que je le revois encore traverser la rue et ne pas se décider, ne pas savoir quel signal écouter? Fais attention à toi quand tu traverseras la rue, Benoît. Et couvre-toi bien. Sois prudent (*ABC* : 161).

Ce sont là les derniers mots d'Arlette avant de définitivement disparaître dans l'au-delà. On peut interpréter cette anecdote comme la démonstration de l'impossibilité de vivre à la fois dans la sphère privée, la cuisine familière et réconfortante, et dans la sphère publique, l'existence dangereuse, bourrée de bruits, de voitures et d'amoralité. Gravel semble reconduire la rigide métaphore des sphères divisées où les femmes sont cantonnées à une sphère et les hommes à l'autre (bien que ceux-ci font la navette entre les deux). Les femmes, elles, doivent choisir : soit elles restent dans la maison, soit elles désertent le foyer, avec tous les risques que cela comporte. Encore aujourd'hui, Arlette Desmarais pense au « choix » qu'elle a fait, par le prisme du souvenir du chat accidenté. Il s'agit pourtant d'un faux dilemme : la sécurité totale et la mort assurée semblent les seules solutions possibles, alors qu'en réalité, il existe d'autres options pour les femmes, même à l'époque de l'après-guerre (on l'a vu chez Judy Giles) et particulièrement au temps présent de la fiction (le narrateur écrit au tournant des années 2000). Arlette termine en donnant les avertissements d'usage, en réaffirmant sa posture de mère dévouée : ses derniers mots servent à apporter des soins aux membres de sa famille. Elle aura toujours été au second plan, même dans son « propre » discours.

La cuisine est un espace hautement politique dans les foyers nord-américains, particulièrement au Québec. Elle matérialise les discours d'exclusion sociale des femmes que diffusaient durant les

Trente Glorieuses le clergé catholique et le domaine culturel prônant le recyclage passéiste des mœurs d'antan. Dans *Adieu, Betty Crocker*, François Gravel dépolitise entièrement cet espace, en en faisant le siège du bonheur tranquille et de la nostalgie de l'enfance, espace soustrait à toute critique et à toute évolution. Le personnage principal et narrateur veut rendre un dernier hommage à sa tante, commune et négligeable, qu'on a tendance à confondre avec les autres femmes ordinaires de son époque, les Odette, les Paulette, les Pierrette : il ira jusqu'à travestir sa narration pour qu'enfin, Arlette Desmarais accède à la parole. Toutefois, dans l'histoire que se crée Benoît Fillion, Arlette a-t-elle, plus que dans l'oraison funèbre du curé, un nom qui lui soit propre, une voix, une identité bien à elle? Quand son neveu lui « donne » la parole, c'est encore par le prisme masculin que sa voix se construit : c'est la vision de Fillion qui la détaille et c'est son langage, celui de l'argent, qui façonne son discours.

Arlette Desmarais, « la quintessence de la ménagère » (*ABC* : 17), est enfermée dans sa cuisine et elle y trouve un havre de paix. Il n'y a pas là d'opposition, les deux états, emprisonnement et bonheur, entrent paradoxalement en adéquation. La cuisine d'Arlette, dont le décor aurait pu faire la une du magazine *Good Housekeeping*, actualise en fiction l'ambivalence inhérente à la domesticité dans les pensées féministes et dans l'expérience des femmes. Par une habile structure dialectique, Gravel nous présente dans un premier temps le point de vue d'un personnage masculin, baby-boomer, blanc et universitaire aux penchants marxistes et matérialistes, reconverti en professeur d'économie citadin et bourgeois, qui pense découvrir à Boucherville une ménagère aliénée « doublement victime » (*ABC* : 45). Puis, dans un deuxième temps, c'est plutôt le point de vue antithétique de la ménagère heureuse qui se dresse devant le mépris universitaire de Benoît Fillion. Alors qu'on la pense artificielle et désincarnée, elle se révèle être une femme critique et hyperconsciente de sa condition qui n'a pas besoin du discours de son neveu pour s'énoncer.

C'est là « l'exploit », pour le dire comme Lori Saint-Martin (2007 : 33), qu'accomplit Gravel : il éblouit le lectorat par la voix de revenante d'Arlette alors que ce discours est une construction subjective de la part de Benoît Fillion. Dans un plaidoyer en faveur des existences « très bungalow », le narrateur se figure une Arlette comblée. Il y a ainsi un décalage entre les représentations de la cuisine faites par les créatrices féministes et celles faites par un personnage féminin conçu dans un imaginaire masculin. Arlette dit être *parfaitement* satisfaite de son sort,

parfaitement heureuse de son enfermement dans sa *parfaite* maison de Boucherville. Ce discours qui conclut avec une telle simplicité l'enquête du neveu semble trop évident pour ne pas cacher quelque chose d'autre. N'est-ce pas plutôt ce que Benoît *souhaite* entendre?

Dans *Adieu, Betty Crocker*, Benoît est un éternel nostalgique, nostalgique de l'époque des Trente Glorieuses, de son enfance, surtout de ce monde qu'il imagine sans conflit, où les femmes sont heureuses au royaume de leur foyer. Il adresse un adieu à sa tante, certes, mais également à ce monde « pré-féministe radical » qu'il sait révolu depuis que « les féministes ont jeté au feu [...] leur soutien-gorge » (*ABC* : 17) Le projet même de l'hommage connaît une finalité ambiguë : si Fillion « ne veu[t] pas qu'on la confonde [Arlette] avec une autre » (*ABC* : 56), Gravel intitule cependant son roman *Adieu, Betty Crocker*, effaçant ainsi le nom d'Arlette au profit de cette ménagère tout droit sortie de l'imaginaire de publicistes masculins. Comme à son habitude, Gravel offre un portrait « de biais » de la société nord-américaine dans laquelle il évolue, avec un angle d'approche oblique qui, sans contrecarrer les clichés, vient mettre en lumière les contradictions du quotidien. En enquêtant sur les dessous de la « quintessence de la ménagère », le narrateur de Gravel détourne le stéréotype de la ménagère en colère. Il trouve une autre image du bonheur, soutenue par les joies domestiques malgré l'enfermement, la peur et l'ennui.

Néanmoins, certaines questions demeurent : les protagonistes féminines, comme les chatons, doivent-elles rester enfermées dans le cercle clos de la domesticité pour trouver le bonheur et la sécurité? Est-il possible — est-il vraisemblable? — de *choisir* l'enfermement complet dans le rôle de reine du foyer si l'on ne souffre ni d'agoraphobie sévère ni d'angoisse généralisée? Le roman de François Gravel est sans doute à cet égard naïf et idéaliste : malgré le détournement des stéréotypes, le récit ne permet guère de reconceptualiser entièrement l'espace commun, autant privé que public, par la lunette du chez-soi. Chez Gravel, le chez-soi est bel et bien un lieu liminaire où se rencontrent les oppositions, enfermement et liberté, superficialité et authenticité, exploitation et coopération, mais la voix narrative masculine s'acclimate à ces frictions sans les remettre en question ni les politiser.

Toutefois, tous les récits de banlieue ne se présentent pas sous d'aussi heureux auspices : le choix de la sphère privée, au détriment de la « vie d'usine », possède le plus souvent des

conséquences politiques et sociales. Nous le verrons dans le prochain chapitre, en analysant cette fois-ci l'espace de la cour, lieu hybride entre le public et le privé, en dialectique avec l'image de la fenêtre, figure liminale par excellence. Les dérives de la domesticité chez les protagonistes de Lise Tremblay et de Valérie Carreau transforment les maisons pavillonnaires en lieux de violence sous haute surveillance. Le confinement dans la sphère privée n'est pas toujours un choix pour les personnages féminins des deux textes à l'étude; il représente plutôt une séquestration aliénante. L'asile retrouve là son sens négatif, enfermement imposé dans la maison et confinement qui n'a rien de réconfortant. Nous étudierons comment l'injonction à la domesticité et à la conformité suscite l'émergence de sentiments de honte et de culpabilité dans les romans *La sœur de Judith* (Tremblay 2007) et *Une mère exceptionnelle* (Carreau 2016).

CHAPITRE V

FENÊTRE SUR COUR : VOIR ET ÊTRE VUE

Chaque nouvelle histoire qui circulait sur les voisins la rendait plus inquiète. [...] Même enfant, je savais qu'il fallait partir. La mère agissait comme si tous les murs de la maison étaient transparents et que tout le monde aux alentours pouvait voir à l'intérieur.

Lise Tremblay, *La pêche blanche* (2001 [1994]) : 33)

En ouverture du dossier consacré à Lise Tremblay dans *Voix et images* à l'été 2020, Louis-Daniel Godin et Michel Nareau présentent Tremblay comme une écrivaine de la norme. En effet, son œuvre entière aborde de front le rapport à la norme, présentant « deux attitudes opposées à son endroit : la conformité, qui souligne le désir d'entrer dans le moule, ou son versant contraire, la différence, qui exprime une soif de sortir d'un milieu où tout est marqué du sceau du Même. » (Godin et Nareau 2020 : 7) C'est ainsi qu'opère la norme dans l'extrait de *La pêche blanche* mis en exergue. Y sont présentes les deux attitudes qu'avaient repérées Godin et Nareau : celle de la mère, qui cherche à entrer dans le moule parce qu'elle subit la surveillance continue du voisinage à travers les murs de verre de sa maison, et celle du fils qui désire s'extraire de son milieu et, par le fait même, se détacher de cette mère conformiste qui s'abreuve des potins du voisinage. C'est d'ailleurs souvent par le ragot que s'impose la norme dans l'œuvre de Tremblay, particulièrement dans *La sœur de Judith* (2007).

Prenant place dans un quartier résidentiel du Saguenay à la fin des années 1960, le roman met en scène le nouveau mode de vie banlieusard, aujourd'hui devenu familier : « On doit se rappeler que cette idée de “quartiers” aujourd'hui tellement banale, apparaissait alors comme l'invention d'une proximité inédite. » (Laforest 2008 : 48) Proximité inédite entre les maisons, entre les êtres humains, entre le public et le privé. La vie intime banlieusarde se frotte maintenant aux sens d'autrui : les yeux, les oreilles, les nez des voisines sont à quelques pas seulement, à peine séparés par une clôture ou une haie de cèdres. Les habitantes du périurbain chez Tremblay ont bel et bien l'impression de vivre dans une maison de verre, exposées et surveillées même dans le confort de

leur foyer. Cette surveillance constante accable également la protagoniste de Valérie Carreau dans le roman *Une mère exceptionnelle* (2014). La mère au foyer craint plus que tout les regards indiscrets de ses voisines, qui pourraient révéler son plus grand secret : elle est loin d'être la mère exceptionnelle qu'elle prétend être.

Alors que l'œuvre de Tremblay, qui publie depuis le début des années 1990, est abondamment commentée, celle de Valérie Carreau, beaucoup plus récente, n'a guère été analysée jusqu'à présent. Malgré de nombreuses différences — géographiques, générationnelles, stylistiques —, les deux romans que nous étudierons dans le présent chapitre, *La sœur de Judith* (2007) et *Une mère exceptionnelle* (2014), mettent en scène un environnement banlieusard qui, par la proximité entre les individus et la pression des apparences découlant d'une telle promiscuité, en vient à opprimer les personnages féminins. La cour matérialise avec force cette proximité : espace foncièrement ambivalent et hybride, à la fois privé et public, extérieur à la maison et intérieur à la propriété privée, vu et caché, paisible et dangereux, la cour devient, dans les deux romans, le lieu privilégié de l'exposition des défaillances des deux personnages de mère. C'est la dialectique « fenêtre sur cour » (rendue célèbre par la version française du film *Rear Window* [1954] d'Alfred Hitchcock) qui nous occupera dans ce cinquième chapitre. Nous étudierons d'abord les stéréotypes de banlieue qui naissent de la présentation de ces deux figures, premièrement la cour (sa pelouse, sa piscine, ses nains de jardin) et deuxièmement, la *picture window* suburbaine, selon le mot de William H. Whyte dans *The Organization Man* (1956 : 310).

La fenêtre n'est pas, loin de là, une figure littéraire réservée au récit de banlieue. En littérature québécoise, Maurice Émond en étudie la poétique dans *La femme à la fenêtre. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les Chambres de bois, Kamouraska et Les Enfants du sabbat* (1984) : « La fenêtre est transparence et ouverture, mais elle peut être aussi opacité et obstacle. [...] Elle nous propose une dialectique du dehors et du dedans, de l'immense et de l'intime, de l'espace ouvert et de l'espace fermé. » (19) Lorsque réunies, ces deux figures, la cour et la fenêtre, joignent par la dynamique du regard des zones opposées : la fenêtre et la cour exposent autant qu'elles cachent, elles mettent à distance autant qu'elles ouvrent sur le monde. Depuis sa fenêtre ou derrière sa haie de cèdres, la banlieusarde voit le voisinage, observe, épie et juge ses semblables ou elle se sent observée, épiaée et jugée comme dans l'extrait de *La pêche blanche*. À partir de ces deux

figures, nous ferons une analyse comparative des romans de Lise Tremblay et de Valérie Carreau pour comprendre comment la norme régit le comportement des deux mères au sein de l'environnement banlieusard fictif.

5.1. La cour

Dans nos sociétés hypermondialisées où les crises épidémiques risquent de se multiplier, la cour extérieure est l'un des éléments qui rendent plus que jamais les banlieues attirantes selon l'auteur Ian Bogost dans le magazine *The Atlantic*. En période de confinement, alors que les citadines sont recluses dans leur petit logement avec peu ou pas d'espace extérieur, les banlieusardes peuvent compter sur la sécurité sanitaire et le confort de leur espace de vie extérieur privé. Pour Bogost, il s'agit là d'un ultime luxe suburbain, celui d'avoir l'impression de s'offrir des vacances en pleine pandémie mondiale : « Now homeowners are outfitting their private enclaves further, with backyard vacation spots and luxurious pool resorts [...]. » (2020 : s.p.) Bien sûr, l'importance accordée à la cour ne date pas de la pandémie de COVID-19 : les catalogues de la Société centrale d'hypothèques et de logement (SCHL) mettaient déjà l'accent, à partir des années 1940, sur les « avantages pratiques » et les « plaisirs pittoresques » (Lachance 2009 : 85) de la cour arrière. Dans cette première partie de notre chapitre, nous étudierons en premier lieu l'aménagement de la cour extérieure banlieusarde grâce aux recherches de Jonathan Lachance, historien de l'architecture. En second lieu, nous nous pencherons sur la représentation de la cour dans la littérature québécoise et la stéréotypie qui y est associée, notamment dans le « nouveau théâtre comique » (Lefebvre 1985). C'est ainsi que nous tâcherons de comprendre la grammaire de la sémiotique « cour », véritable frontière entre l'intime et le voisinage.

« Je voulais avoir un bungalow. Je voulais avoir une cour. J'ai un sous-sol, une grande salle de jeu, une piscine, je ne pourrais pas avoir ça à Montréal » (2014 : 116), affirme Irène pour expliquer les motifs de son installation à Laval à l'urbaniste Sandrine Jean. Dans l'énumération, le bungalow, symbole par excellence du *home* banlieusard, est en tête de liste des désirs d'Irène, immédiatement suivi par la cour, marquant ainsi l'importance du terrain extérieur dans la constitution du sentiment de chez-soi suburbain. Viennent ensuite la salle de jeu et la piscine, espaces dédiés aux enfants. En effet, dans l'étude réalisée par Jean, la cour privée est indissociable de la fondation d'une famille :

on déménage en banlieue pour élever des enfants, et la cour devient aussitôt un élément domestique essentiel. C'est là que les enfants joueront, c'est là que la mère jardinera, c'est là que le père cuisinera au barbecue.

Dès 1946, la cour est un thème récurrent dans les publications de SCHL : non seulement conseille-t-on quels arbres y planter et quels outils se procurer, on cherche également à optimiser l'organisation logique de l'espace en proposant un strict zonage du terrain extérieur. Lachance rapporte que la cour modèle de la SCHL comprend quatre espaces de base : la terrasse pavée, la cour gazonnée (où sont installés piscine, cabanon, poubelle, outils, etc.), l'espace de jeu pour les enfants, à proximité de la maison pour qu'il soit visible de l'intérieur, et enfin le jardin (Lachance 2009 : 85). Ces zones font état de la séparation genrée des espaces, que nous avons déjà vue régir l'intérieur du bungalow dans notre chapitre III. Dans le discours de la SCHL, la femme est associée à l'espace jardin — c'est à elle qu'on suppose un intérêt pour les jolies fleurs —, alors que l'homme entretient l'espace gazonné. En toute proportion, c'est surtout l'homme qui règne sur l'extérieur, car non seulement il occupe la plus grande part de la cour arrière (la zone gazonnée), mais il règne également en seul souverain sur la cour automobile (*carport*, espace de stationnement, atelier ou garage), où ni les femmes ni les enfants n'ont d'activités. Dans la cour, l'homme tond la pelouse, nettoie la piscine, gère les déchets, émonde les arbres, vide les gouttières, fait le changement d'huile, répare, racle, coupe, scie, perce. Dans *Le Système des objets* (1982 [1968]), Jean Baudrillard relève bien que, dans la société d'après-guerre, le royaume de l'homme est à l'extérieur et celui de la femme à l'intérieur, chacun avec ses outils correspondants :

À l'homme la voiture, à la femme le batteur, le moulin à café, le robot électro-culinaire, etc. L'univers familial est celui des aliments et des appareils multifonctionnels. L'homme, lui, règne à l'extérieur, sur un monde dont le signe efficace est la voiture (96-97).

Les hommes et les femmes sont cantonnées à ce système binaire intérieur/extérieur, féminin/masculin, privé/public, comme le formule Baudrillard. Toutefois, les enfants peuvent traverser la frontière comme elles l'entendent, à condition qu'elles restent dans le champ de vision de leur mère. La femme, attentive depuis la fenêtre de son royaume, doit surveiller l'aire de jeu. Pour les enfants, la zone extérieure, bien que dans le giron du foyer, requiert une surveillance accrue à cause de la piscine, des outils, des modules de jeux, alors que la salle de jeu intérieure, dont Irène

de Laval vantait les mérites, reste toujours plus sécuritaire. À l'intérieur la sécurité, à l'extérieur le danger : la cour est les deux à la fois, moins sécuritaire que la salle de jeu, mais certainement plus que la ruelle, la rue ou le parc, qui sont complètement hors du champ de vision de la mère. Les publications de la SCHL soulignent l'importance conceptuelle de l'espace extérieur de la maison pavillonnaire : la cour est ambiguë, à la fois ouverte et fermée, dangereuse et sécuritaire, masculine et féminine.

5.1.1. La cour et sa stéréotypie

Bien qu'avidement convoitée par les citadines confinées, la cour n'échappe pas aux stéréotypes négatifs dans l'imaginaire suburbain. Alors que la cuisine est la métaphore spatiale de l'exploitation du travail des femmes, la cour est le théâtre de l'aliénation des banlieusards mâles : « [L']activité-récompense, après avoir tondu son carré de moquette verte, consiste à aller magasiner un barbecue (au gaz) », écrit Anne-Marie Régimbald dans la revue *Liberté* (2013 : 17-18). L'expression « activité-récompense » infantilise aussitôt le tondeur de pelouse, en quête de reconnaissance pour son labeur ridiculisé. C'est là un effort risible qui ne sert qu'à reconquérir un semblant de virilité dans un univers domestique dominé par le consumérisme.

Le barbecue est un symbole très fort de virilité, comme le montre Lori Saint-Martin dans *Postures viriles : ce que dit la presse masculine* (2011) : « Ah, le barbecue! C'est l'expression même de la masculinité, moins un simple mode de cuisson que l'expression sacrée d'un instinct. [...] [L']homme renoue avec la virilité originelle et révèle sa grandeur en maîtrisant les bêtes et les flammes. » (49-50) Ainsi, le barbecue et la tondeuse à gazon deviennent, sous la plume d'Anne-Marie Régimbald, des pis-aller masculins qui donnent à l'homme banlieusard l'impression de contrôler nature, bêtes et flammes tel un homme des cavernes... depuis son coquet bungalow lavallois.

Pour Marie Parent, qui se penche dans sa thèse sur les nouvelles « *The Shining Houses* » (1968) d'Alice Munro et « *Polarities* » (1977) de Margaret Atwood, la représentation de la cour consolide bien l'imaginaire de la (re)conquête de la virilité par le banlieusard : comme ses ancêtres colonisateurs de l'Amérique du Nord, le père suburbain cherche à dompter la sauvagerie de son lotissement. Il vainc les mauvaises herbes, chasse les rongeurs, taille les vignes comme les

pionniers du Far West ont défriché les territoires inconnus et ont sauvagement colonisé la faune, la flore et les populations autochtones. Parent surnomme les pères banlieusards les « “colons” du dimanche » : la semaine, ils travaillent à la ville et « dans leurs temps libres, [ils] travaillent avec ardeur, défrichant et aménageant le terrain comme si c’était une épreuve sportive [...]. Répondant en tous points à une logique impérialiste, leur installation se réclame du progrès et utilise la loi pour s’imposer. » (2016 : 190-191) La même logique impérialiste guide le pionnier du XIX^e siècle et le banlieusard moderne : dominer la nature et repousser la limite de son territoire. Toutefois, contrairement à celle des pionniers, la conquête du territoire suburbain reste un sport pour le colon du dimanche, qui fait jouer ses muscles et rivalise avec ses voisins, mais qui n’affronte aucun réel danger. La comparaison entre le pionnier et le colon du dimanche s’arrête là : le bon père de famille s’efforce de s’inscrire dans la lignée des héros, d’imposer sa force physique et morale sur son environnement, mais tout cela découle d’un désir futile de regagner une virilité ébranlée par le mode de vie suburbain. Dans les nouvelles qu’étudie Parent, la banlieue constitue une communauté artificielle, destructrice, qui tue toute forme d’individualité. Le père suburbain, qui tente de (re)trouver son identité dans une mer de conformisme, est alors nécessairement ridicule⁴⁹.

L’obsession risible du « carré de moquette verte », pour reprendre le mot de Régimbald, est analysée dans le roman suburbain québécois par Alice van der Klei dans *Suburbia. L’Amérique des banlieues* :

Avoir sa maison comble le besoin d’indépendance et l’individualisme associés à l’*American Dream*. Replié sur lui-même, le propriétaire de bungalow doit s’assurer que son gazon est bien tondu et bien vert, il entoure sa propriété d’une haie de cèdres [...] qui délimite son espace territorial (2015 : 170).

Le rêve américain n’a ici rien d’idyllique : individualisme, repli, limites et possessivité sont autant de valeurs et de dispositifs dépréciatifs qui dressent le propriétaire de bungalow contre le mode de vie urbain, qu’on suppose ouvert sur le monde et sur la communauté. Ce paysage maîtrisé, la pelouse bien tondue, la haie de cèdres taillée comme une barricade contre le regard voisin

⁴⁹ C’était déjà le cas dans la nouvelle de John Cheever, « The Country Husband » (1954) qu’a étudiée Elizabeth A. Wheeler, dont nous avons exposé les conclusions au chapitre III de notre thèse : l’environnement domestique annihile le désir de liberté du banlieusard et dompte sa violence d’homme viril.

ennemi, tout cela s'oppose en outre à une nature plus organique et plus « authentique » qu'on retrouverait à la campagne.

Au Québec, c'est le théâtre qui pérennise le mieux le personnage du banlieusard aliéné, particulièrement dans le « nouveau théâtre comique », selon l'étiquette donnée par Paul Lefebvre en 1985 dans l'article « Surfaces comiques, zones incertaines ». Entre 1975 et 1985, ce théâtre se caractérise par l'utilisation d'une langue américanisée, truffée de références publicitaires, par le traitement absurde du thème de l'incommunicabilité et par la première apparition d'importance, selon Lefebvre, du milieu suburbain sur les planches. Le décor de la cour occupe une place particulière dans ce théâtre comique, notamment dans *Une amie d'enfance* (1977) de Louise Roy et Louis Saïa et dans *Les Voisins* (2002 [1980]) de Claude Meunier et Louis Saïa.

Dans la pièce de Roy et Saïa, deux amies d'enfance se croisent par hasard au Carrefour Laval durant une vente de couvertures électriques à laquelle les ménagères ne peuvent résister, même en plein été, ce prétexte narratif servant non seulement à faire se retrouver Angèle et Solange, mais également à signaler le consumérisme irrationnel des banlieusardes. Après cette rencontre fortuite, Angèle et Solange décident de renouer lors d'un souper mondain. Angèle et son époux, Gaston, invitent Solange et son amoureux, Coco, dans leur cour arrière.

L'action dramatique de la pièce se déroule presque exclusivement dans la cour, l'intérieur de la maison lavalloise étant seulement imaginé hors scène. Au rythme des cocktails, les banlieusardes se dégèlent, s'amusent, se disputent. La cour est ainsi le décor de la sociabilité en banlieue, où l'on reçoit les invités, où l'on dîne, où l'on parle d'enjeux de société. C'est aussi, dans *Une amie d'enfance*, le lieu de la confession intime : Solange et Angèle échangent des confidences sur leur vie sexuelle alors que leurs partenaires sont à l'intérieur. Plus tard, dans la cour, Coco admet à Angèle son sentiment d'impuissance et de solitude depuis l'accident de moto qui l'a rendu aphasique. Dans le deuxième acte de la pièce, la cour, espace hybride entre l'intime et le public, devient aussi l'espace de libertinage où les deux couples s'adonnent à un échangisme plus ou moins sexuel (les rapprochements sont physiques entre Angèle et Coco alors qu'ils sont plutôt d'ordre moral chez Gaston et Solange). Toutefois, la pièce se conclut par un retour à l'état initial, comme si rien ne pouvait vraiment évoluer à Laval.

Dans la préface qui précède la pièce, Laurent Mailhot lit le texte de Roy et de Saïa comme une « critique de la télévision [...], de la publicité, du snobisme commercial » (1980 : 18) qui passe entre autres par le langage : bavardage illogique et vide pour Gaston, pour Angèle et pour Solange, langue hachée et absurde pour l'aphasique Coco, ce langage qui ne communique rien dévoile les plaies sociales d'une classe moyenne ignorante, vulgaire et caricaturale. Cette lecture de l'œuvre, bien que juste, omet néanmoins un aspect capital du texte, celui de la représentation des personnages féminins.

Cette importance des personnages féminins se retrouve dès l'intitulé : dans *Une amie d'enfance*, l'article indéfini permet autant de désigner Angèle que Solange, faisant de l'amitié entre femmes le sujet principal du texte. Montée en plein essor du mouvement féministe au Québec en 1977, *Une amie d'enfance* présente deux personnages féminins radicalement différents, presque parfaitement opposés : Angèle est une banlieusarde conventionnelle, mariée et institutrice. Dépensière, distraite, sujette aux sautes d'humeur, elle incarne le stéréotype de la *mad housewife*. Solange, quant à elle, est une femme plus libérée : en union libre avec Coco, elle rêve d'amour, de voyage et de découvertes. C'est un personnage exubérant, plein de joie de vivre. Les didascalies indiquant que le personnage de Solange s'esclaffe sont incalculables, ce qui laisse croire à un bonheur communicatif ou à une forme joyeuse et profonde d'idiotie. C'est particulièrement flagrant lorsqu'elle raconte en pouffant de rire les expériences les plus traumatiques de sa vie, comme son avortement clandestin aux États-Unis. Notons que, malgré les stéréotypes qui limitent les représentations des banlieusardes, aucune de ces deux femmes ne reste passive : Solange est profondément amoureuse de Coco et satisfaite de sa sexualité et elle économise chacun de ses sous pour réaliser son rêve de voyage autour du monde. Angèle participe quant à elle à des classes d'animation culturelle entre femmes, fait du théâtre-thérapie, prend part à des voyages de groupe pour s'immerger dans des cultures étrangères. Chacune à sa manière, elles cherchent à « faire œuvre positive et par conséquent de se faire connaître comme une personne achevée », pour reprendre les mots de Beauvoir (1976 : 277). Toutefois, le succès de leurs aspirations reste plus qu'ambigu : Solange vit pauvrement avec un homme au comportement violent et Angèle redevient une « petite fille » (Roy et Saïa 1980 : 125) dans les bras de son mari à la fin de la pièce.

Les deux personnages féminins de Roy et Saïa incarnent deux possibilités, deux « types » de féminisme dans les années 1970 : la femme instruite, active sur le marché du travail, et la femme pro-sexe qui se réapproprie son corps comme outil d'émancipation. La scène des confidences entre femmes a lieu dans la cour arrière alors que les hommes sont partis au garage (espace masculin, on le sait); elles se retrouvent donc seules dans la cour, tout à la fois dans l'espace public et l'espace privé, tentant de reconfigurer leur identité personnelle et sociale. Tout comme elle se trouve au centre de la pièce, à l'ouverture du deuxième acte, cette scène entre femmes est centrale sur le plan narratif et symbolique. Le dialogue permet ainsi de critiquer et de déconstruire le rôle stéréotypé de la femme suburbaine, isolée, sans agentivité, ayant perdu son individualité. Ici, les femmes se rencontrent, se (re)découvrent et se solidarisent, mais bien vite, les personnages masculins reviennent et la communication dérape de plus belle.

D'une façon complètement différente, la cour occupe une place importante dans la pièce *Les voisins* de Claude Meunier et de Louis Saïa. Le premier acte s'ouvre sur le « parterre de Bernard et de Jeannine » (Meunier et Saïa 2002 : 7) alors que Bernard coupe sa haie au sécateur électrique et met la touche finale à l'installation de son « Bug reducer », un « tue-mouche “électro-violet” » (8). Ses voisins, Georges et Fernand, viennent échanger avec lui, respectivement munis de « shampoo » (11) pour la voiture et d'un filet de piscine. Ces accessoires installent la symbolique de la masculinité (ridicule) en banlieue. L'entretien des espaces extérieurs de la maison est une tâche réservée à l'homme suburbain et il s'équipe d'outils « efficaces », pour le dire comme Baudrillard, mais qui dévoilent ainsi son penchant pour l'américanisation du mode de vie (*shampoo*, *Bug reducer*) et pour le consumérisme irréfléchi : « Pis ce que je trouve merveilleux avec ce produit-là, dit Georges à propos de son protecteur de carrosserie, c'est que c'est NOUVEAU » (Meunier et Saïa 2002 : 11, les majuscules sont des auteurs). Les hommes des *Voisins* se réclament du progrès à tout prix et se munissent de gadgets destructeurs pour imposer leur contrôle sur l'environnement.

Les personnages féminins de Meunier et de Saïa sont tout aussi caricaturaux : Luce est une femme écervelée et dépensière, Jeannine est proprement ennuyeuse et Laurette est une *mad housewife* exemplaire, déprimée, colérique et incomprise par son mari. Les conversations des banlieusardes tournent en rond jusqu'à l'absurde, la communication étant réduite à l'échange

maladroit de clichés langagiers. Le décalage entre ce qui est attendu et ce qui est dit crée un effet irrésistiblement comique⁵⁰. Comme l'écrivait Paul Lefebvre, « [s]i l'image de la banlieue comme zone dont le mode d'emploi est encore à découvrir se révèle si forte dans ce théâtre, c'est que les personnages de cette nouvelle classe sont encore à mettre au point leur langue. » (1984 : 153) Le personnage suburbain est encore à la recherche de sa grammaire dans cet univers aux codes brouillés, entre la ville et la campagne, entre le kitsch et le bon goût.

Le « parterre » de Bernard est la matérialisation de ce difficile ajustement culturel, qui dévoile la vulnérabilité des personnages dans un monde en pleine mutation. Par un tranquille samedi estival, les trois couples se réunissent pour une soirée mondaine — voilà un autre cliché narratif du théâtre suburbain, la *garden-party*. Une partie de charades tourne au tragique alors qu'un des maris, qui mimait une crise cardiaque, s'affale au sol, réellement frappé par un malaise. Cet événement n'est pourtant qu'une péripétie sans importance, puisque les deux autres couples décident de jouer aux cartes après le départ en ambulance de Fernand. Il faut plutôt attendre que le fils de Georges, Junior, percute la haie de Bernard avec la voiture de son père pour que le quotidien suburbain se transforme en tragi-comédie :

BERNARD. Le sais-tu qu'est-cé que c'est, c'te haie-là?

JUNIOR. Du cèdre?

BERNARD. Non. Ça, c'te haie-là, mon p'tit gars, c'est ma haie à moi. Je l'ai plantée avec les mains à moi; je l'ai mise au monde, je l'ai quasiment allaitée, comprends-tu? T'as-tu déjà allaité ça, une haie, toi? (Meunier et Saïa 2002 : 100)

Bernard s'approprie là une forme de création toute féminine, avec un effet emphatique comique évident. Après l'accident, la pièce se termine comme elle avait commencé : Bernard se trouve à nouveau devant sa haie, cette fois-ci déracinée. Devant la destruction de sa cour, Bernard adresse une prière : « Je demande pas grand-chose au bon Dieu pourtant, je demande juste qu'y

⁵⁰ Pour ne pas boudier notre plaisir, citons un exemple de mondanité maladroite au discours décalé. Alors que Georges et Laurette rendent visite à leurs voisines Bernard et Jeanine, Laurette complimente son hôtesse : « Mon Dieu, Jeannine, ça se peut pas : t'as ben un beau costume. JEANNINE. Tu l'aimes? J'trouvais que j'avais l'air folle dedans. LAURETTE. Ça paraît pas. » (2002 : 63) Bien sûr, ce qui fait rire ici, c'est la réponse décalée de Laurette, qui semble féliciter Jeannine de camoufler habilement son ridicule. Mais alors que la « folie » de la femme au foyer banlieusarde ne « paraît » pas, cachée derrière des apparences soignées, il y a une forme de sympathie qui se crée entre les deux femmes « folles », qui se complimentent et se rassurent, même si elles ne réussissent pas réellement à communiquer leur détresse commune.

arrive rien... Y a pas moyen qu'y arrive rien dans vie, coudonc?... Y a pas moyen qu'y arrive rien? Non mais ça se peut-tu qu'y arrive rien... » (102) La répétition a des airs de litanie, rapprochée et obsessive. Rien, hormis l'ennui et la superficialité des relations. Le vœu de Bernard n'aura pu être réalisé dans la pièce de Claude Meunier et de Louis Saïa : mort prématurée, accident automobile, déracinement, incertitude.

L'obsession de la pelouse verte et de la haie de cèdres laisse voir l'ambivalence intrinsèque de la cour : bien que cet espace soit privé, il est vu (et jugé) par tout le voisinage. L'intégration à la communauté passe entre autres par l'espace extérieur : la cour doit répondre à des critères de conformité, d'entretien et d'aménagement ultra codés, définis par les pratiques des autres habitantes du quartier. Déroger à cette injonction à la conformité, par exemple en laissant les pissenlits proliférer ou encore en fracassant une voiture dans une haie de cèdres, revient à menacer la communauté homogène banlieusarde et son apparence uniforme. Bien que la cour soit un espace personnel, elle est en interaction constante avec l'espace privé des autres maisons; chaque cour est dépendante de ses voisines.

Ainsi, la cour se situe sur la frontière : tout à la fois privée et publique, intime et exposée, espace du dedans et du dehors. Cette dialectique, ce constant va-et-vient entre un pôle et l'autre opère seulement grâce au regard : autant les voisines peuvent nous espionner, autant nous pouvons surveiller notre entourage. Dans notre corpus d'étude, la cour est l'endroit d'exposition des défaillances domestiques des habitantes et de leur non-conformité : pelouse abandonnée, culture d'aliments excentriques, violence conjugale, drame infanticide. Ces comportements déviants ont lieu dans l'espace « intime » de la famille, mais ils sont pourtant exposés sur la place publique du voisinage, observé dans une proximité indéniable. C'est entre autres par la fenêtre qu'opère cette exposition : une voisine est parfois perchée à sa *picture window*, en train d'épier les agissements de son entourage, ou encore elle s'expose elle-même au regard d'autrui, au regard voyeur qui s'infiltré dans la maison. La fenêtre offre ainsi une ouverture à la fois vers l'intérieur et l'extérieur de la maison, se présentant comme une frontière symbolique entre l'intime et le public.

5.2. La fenêtre

« Mais d'abord, qu'est-ce qu'une fenêtre? » (9), demande Andrea Del Lungo, auteur de l'ouvrage *La fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire* (2014). La fenêtre est avant tout une ouverture dans un mur dont la fonction première est de faire entrer l'air et la lumière à l'intérieur des bâtiments. Dans l'Antiquité, l'air et la lumière ne pénètrent les maisons que par le portique qui entourait la cour, alors que la fenêtre se répand de plus en plus avec l'avènement de l'urbanisation au Moyen Âge. Durant cette période et jusqu'à la Renaissance, les fenêtres étaient très rarement vitrées; on utilisait des matériaux plus ou moins opaques pour sceller les ouvertures (parchemins, papier, pierres très fines, etc.). Ce n'est qu'au XVIII^e siècle, à l'époque de la Révolution industrielle, que l'amélioration des techniques de fabrication du verre donne une nouvelle vocation à la fenêtre, celle de « faire passer le regard *même quand elle est fermée* » (Del Lungo 2014 : 12, l'auteur souligne). Cette nouvelle fonction visuelle de la fenêtre modifie profondément le rapport de l'être humain à l'espace :

Comme tout seuil, la fenêtre unit et sépare à la fois : elle se situe au cœur d'une dialectique entre l'intérieur et l'extérieur dont les déterminations spatiales se chargent de valeurs symboliques ou métaphoriques. Seuil entre le privé et le public — car toute fenêtre présuppose une maison, une demeure tout au moins conceptuelle qui instaure une relation entre un lieu clos et un espace ouvert —, la fenêtre sépare un univers domestique, le plus souvent conjugué au féminin, de l'espace social du monde, apanage du masculin. Ainsi, à travers ce seuil toujours double, c'est une relation du sujet au monde qui se joue, relation en réalité ternaire entre l'intérieur, l'extérieur, et un œil mobile qui regarde et articule la disposition des espaces (7-8).

La fenêtre est un seuil ou, pourrait-on dire, une *frontière* qui présuppose la différenciation entre un espace extérieur et intérieur, presque toujours celui d'une maison, d'un chez-soi conceptuel. Les échanges symboliques et métaphoriques s'effectuent grâce à une dialectique du regard. L'œil mobile, qu'il soit d'un côté ou de l'autre de la fenêtre, circule entre les espaces disposés de part et d'autre de la frontière transparente. Le seuil sépare et unit des espaces aux valeurs binaires : intérieur/extérieur, privé/public, clos/ouvert, domestique/social et féminin/masculin. De ces couples symboliques, le pendant négatif est associé au féminin, comme le souligne Del Lungo : les femmes restent à l'intérieur, dans l'espace domestique clos, refermé sur lui-même et n'ont accès à l'autre côté du monde — extérieur, public, ouvert, social et masculin

— que par le biais d'un cadre restreint, tentant de reconstruire la totalité du monde à partir d'une parcelle du champ de vision. La femme à la fenêtre est un lieu commun, un *topos* qui se transformera au fil des époques selon les changements sociaux et culturels que reflète la littérature.

Puisque la fenêtre est un thème, un motif et une image constants dans l'histoire littéraire, et que son référent est intimement lié à l'urbanisation, Del Lungo se penche sur la représentation de la fenêtre dans la ville moderne. De nouvelles questions surviennent alors : regarde-t-on de la même manière un décor parisien, un paysage calme et pastoral, une rue vide de banlieue? Quels sont les enjeux de la représentation du regard féminin et masculin à la fenêtre banlieusarde, selon la position que les personnages occupent dans l'espace? Nous répondrons à ces questions dans la présente section en cernant le fonctionnement de la poétique du regard à travers le motif de la fenêtre. Nous nous intéresserons spécifiquement au *topos* de la femme à la fenêtre et nous examinerons la stéréotypie de la fenêtre dans la littérature suburbaine québécoise en deux parties, premièrement les schémas voyeuristes et deuxièmement le dispositif de la rêverie solitaire.

Avec la transformation des villes, l'exode rural et l'accroissement de la population, plusieurs artistes et philosophes de l'avant-garde de la première moitié du XX^e siècle se passionnent pour l'idée d'une maison entièrement faite en verre, nous apprend Léa Barbisan dans « Vivre la transparence : la maison de verre, essor et déclin d'une utopie » (2017). La maison de verre a au départ suscité des espoirs idéalistes : lieu de communion entre l'individu et la nature (Paul Scheerbart), ouverture vers l'Autre, rencontre amoureuse et complicité (André Breton) et résistance politique contre le capitalisme dans un mode d'habitation dépourvu de propriété privée (Benjamin).

Or, à l'avènement des régimes totalitaires en Europe, l'image utopique de la maison de verre se transforme en une grande source d'angoisse : « La visibilité totale de l'espace domestique, l'effondrement des murs des maisons deviennent le symbole d'une société de surveillance impitoyable, où plane la menace de la délation. » (Barbisan 2017 : 14) Barbisan pointe ici l'ambivalence de la maison aux murs entièrement vitrés : alors qu'elle annonçait une utopie individuelle, sociale et politique, elle prend « subrepticement les traits du cauchemar totalitaire » (15). C'est le regard qui provoque le renversement : la surveillance se substitue à la complicité et

à la contemplation. Le regard étranger s'infiltré dans l'intimité de la maison de verre : en tout temps, du lever au coucher, il faut agir comme le veut le régime en place, au risque d'être dénoncée par ses voisines. La maison transparente est « étrangement inquiétante », selon le mot de Freud, puisqu'elle est familière, sans pourtant être pleinement reconnaissable : plutôt que d'assurer sa fonction première — protection, repos, sécurité —, elle expose aux regards et aux risques.

Rappelons ici l'exergue tiré de *La pêche blanche* de Lise Tremblay : la mère du narrateur, inquiète des ragots du voisinage, « agissait comme si tous les murs de la maison étaient transparents et que tout le monde aux alentours pouvait voir à l'intérieur » (2001 [1994] : 33). Cette maison aux murs transparents ressemble à un foyer qui n'en est pas un; ni repos ni intimité n'y sont possibles. La surveillance dans *La pêche blanche* est diffuse — « tout le monde », indifféremment, pouvait voir à l'intérieur — mais efficace : elle détermine le comportement de la femme qui craint les représailles de partout. Dans cette société de surveillance plane sur la mère non pas la menace de délation au régime politique en place, mais bien celle du jugement impitoyable du quartier et de l'humiliation publique en cas de comportements marginaux et donc répréhensibles. Cette interprétation dystopique transformerait la maison de verre en « panoptisme garantissant la domination des citoyens et citoyennes par l'appareil étatique » (Barbisan 2017 : 15).

Tout comme Léa Barbisan rapporte l'essor d'une utopie et sa transformation ultérieure en cauchemar totalitaire, Maurice Émond, dans *La femme à la fenêtre* (1984), une étude sur l'univers symbolique d'Anne Hébert, positionne le motif du verre sur la fine ligne entre l'utopie et la dystopie. En effet, cette substance offre une transparence et une visibilité totales tout en instaurant, de sa surface interposée, une distance entre soi et l'objet. Le verre dérobe au regard autant qu'il révèle. Une fois la nuit venue, alors que la lumière ne provient plus que de l'intérieur des chambres, des maisons, des appartements, la fenêtre n'est plus transparente, elle se transforme en *miroir* :

[L]e miroir vient offrir au regard une fenêtre supplémentaire, à la fois sécurisante et troublante, qui s'ouvre sur un monde imaginaire habité de fantômes, de reflets, d'images, un univers fantastique qui sauvegarde souvent toutes les apparences du réel tout en le niant constamment. Il est idéalisation ou déformation angoissante (Émond 1984 : 20).

Le miroir, tout comme la fenêtre, fonctionne de façon ambivalente, entre idéalisation et déformation. Il possède deux faces : « L'envers est à l'exacte mesure de l'endroit mais aux valeurs contraires. » (Émond 1984 : 325) Chez Hébert, l'endroit du miroir, appartenant à l'utopie, renvoie la lumière et la beauté, comme celles de l'envoûtante Élisabeth d'Aulnières dans *Kamouraska* (1970). Les fenêtres de Catherine dans *Les Chambres de bois* (1958) se transforment également en un miroir idéalisé :

Dès la première page des *Chambres de bois* nous voyons les femmes astiquer, nettoyer et polir. Il faut souligner les rapports entre le feu et le miroir, entre l'élément igné et les reflets de surface. La maison de Catherine se transforme par ses soins en une maison de glaces. Les fenêtres, les planchers, les objets retrouvent leur lustre, comme si Catherine redonnait à chaque chose son feu intérieur. [...] Elle n'a de cesse qu'elle se soit entourée de miroirs. Elle veut exorciser toute saleté, toute noirceur, aussi s'arme-t-elle d'objets réfléchissants pour mieux conjurer l'ennemi. Mais c'est aussi pour donner à sa maison un surcroît de beauté, comme si elle parachevait chaque objet en lui redonnant sa beauté perdue (327).

Catherine n'a rien de la ménagère « maligne » bachelardienne (1948 : 42) : elle est plutôt une ménagère-sorcière, créatrice et agente. Grâce au ménage, par la magie du chiffon, elle transmute les matières et transforme sa maison en palais de glace. Elle admire la beauté, la propreté, la blancheur de son intérieur domestique, de son corps à elle, magnifiquement réverbéré à l'infini sur toutes les surfaces. Son corps et son palais de glace ne font plus qu'un. Mais le risque est grand : elle s'expose ainsi à l'autre côté du miroir, à l'envers déformant, angoissant. Sa maison de glace devient un passage vers le monde parfaitement à l'envers :

À trop se mirer le reflet se trouble, l'image familière devient méconnaissable, comme si une autre image surgissait des profondeurs et se superposait à celle de surface. Le miroir est un lieu de passage permettant au regard de franchir la frontière du tain et de découvrir l'envers du monde; grâce à lui les morts envahissent l'univers des vivants. Il est le lieu de rencontre de deux univers opposés se repoussant l'un l'autre par les vertus magiques des surfaces réfléchissantes : l'image belle, trop belle, enivrante, semble exercer toute sa séduction contre les visages difformes et les figures bestiales qui habitent les profondeurs. Le miroir est un œil magique qui ouvre de nouvelles perspectives (Émond 1984 : 332-333).

Le miroir est à la lisière entre deux mondes métaphoriques, et le regard est la clé du passage entre les deux zones opposées : c'est lorsqu'on plonge son regard dans son propre reflet que l'on peut voir son double antithétique dans la profondeur ténébreuse de l'envers du miroir. Émond

postule que c'est le regard de la femme qui, surtout, produit ce basculement entre les deux mondes. La femme à la fenêtre, qui donne son titre à l'ouvrage d'Émond, est une image obsessionnelle chez Hébert et, nous le verrons dans la prochaine section, elle apparaît aussi fortement dans l'histoire littéraire des fenêtres.

5.2.1. La femme à la fenêtre

Devenue un *topos* connu et étudié, la femme à la fenêtre est une image saisissante chez l'une des plus grandes autrices québécoises, Anne Hébert, tout comme elle l'est dans l'histoire littéraire mondiale (Del Lungo 2014 : 8). Les raisons de cette récurrence seraient sociales pour Maurice Émond : « La femme est enfermée dans la maison, vouée par la tradition et la société au rôle de mère, de ménagère, d'épouse, de femme oisive ou de jeune fille naïve. » (1984 : 306) Traditionnellement confiné à la sphère domestique, le personnage féminin voit le monde depuis son enfermement. Dans la rue, depuis la sphère publique et sociale, le personnage masculin regarde la femme oisive.

Cette image littéraire est surtout associée au désir et à l'interdit dans une dynamique hétéronormative : le regard masculin pénètre l'espace domestique dans lequel la femme est recluse. Dans l'attente, la femme s'exhibe pour exciter le désir du personnage masculin, amoureux ou client. En effet, Del Lungo nous apprend que la prostitution à la fenêtre était pratique répandue dans le Paris des XVIII^e et XIX^e siècles, où les « filles publiques » « faisaient la fenêtre » comme on dit aujourd'hui « faire le trottoir »⁵¹. Alors qu'il y a peu ou pas de prostituées dans l'œuvre d'Anne Hébert, Émond relève la même dynamique hétérosexuelle à la fenêtre, se basant quant à lui sur l'institution du mariage et l'univers des contes de fées; une princesse, enfermée dans un château, rêve d'un prince charmant qui viendra l'épouser. Dans les deux cas — maison close ou château de princesse —, la femme s'exhibe passivement et le personnage masculin devient l'agent. Dans ce jeu de séduction, le personnage masculin est *voyant*, il est le sujet du regard et contrôle l'échange visuel, alors que le personnage féminin est *visible*, objet du regard et du désir, sans véritable pouvoir d'action⁵². Que la femme à la fenêtre soit prostituée ou vertueuse, elle attend

⁵¹ On trouve encore cette forme de commerce à la fenêtre, notamment dans les vitrines rouges d'Amsterdam.

⁵² Néanmoins, chez Hébert, la figure de la femme à la fenêtre n'est pas réduite à la passivité. L'héroïne hébertienne finit par *ouvrir* la fenêtre et devient sujet-actant. Dans *Kamouraska* (1970) par exemple, Élisabeth

depuis l'espace clos que le personnage masculin vienne la quérir. Bien que Del Lungo et Émond étudient en profondeur le *topos* de la femme à la fenêtre, leurs analyses semblent néanmoins restreintes à la construction d'un désir hétérosexuel. Une multitude d'autres configurations — dynamique homosexuelle, lesbienne ou encore regard déssexualisé — peut exister dans la littérature contemporaine, comme nous le verrons plus loin.

Le récit de banlieue révélera que le *topos* de la femme à la fenêtre peut soit renforcer la dynamique hétéronormative, soit la renverser pour créer de nouvelles dispositions dans l'espace. Le verre et ses dispositifs (fenêtres, miroirs, planchers, objets, surfaces réfléchissantes) maintiennent une frontière poreuse entre l'utopie et la dystopie sur laquelle la femme se tient en équilibre. Si, dans la maison de verre, tout un chacun est visible et voyant, si chaque individu surveille autant qu'il est surveillé, un renversement total est possible. En effet, chaque individu pourrait aussi vivre et laisser vivre, chaque individu pourrait se délester de l'espace domestique « privé » et embrasser la nudité du verre et du corps. La maison de verre pourrait ainsi mener à la création d'une communauté égalitaire : il n'y a pas de regard *dominant* dans le voisinage banlieusard, on voit autant qu'on est vue au bord de la piscine, dans le jardin, dans le salon, dans la chambre à coucher. Cependant, cette conclusion aurait le défaut d'omettre la variable du genre au sein de l'univers suburbain.

La philosophe en *gender studies* Sandra Lee Bartky postule que, bien souvent, les femmes n'ont même pas besoin d'être exposées au regard d'autrui pour ressentir l'effet de la surveillance : elles ont intériorisé le regard du surveillant — l'œil masculin (et patriarcal) — qui les suit dans chacun de leurs mouvements (2014 [1998]). Dans un article publié en 1998 et repris dans un ouvrage collectif en 2014, Bartky se réapproprie les théories de Michel Foucault de *Surveiller et punir* (1975) sur la société de surveillance et les applique à une étude sociologique du comportement des femmes. Avant d'aller plus loin, résumons rapidement le travail de Foucault. Dans sa célèbre étude du dispositif carcéral, le philosophe constate que les cachots moyenâgeux avaient comme fonction de réduire la liberté de mouvement, certes, mais également de priver de lumière et de cacher les individus. Or, à partir de la fin du XVIII^e siècle, Foucault voit la tendance

d'Aulnières fuit littéralement la maison de ses tantes par la fenêtre pour explorer le monde et repousser les limites de son existence recluse.

se renverser : on limite toujours les mouvements des prisonniers, mais la lumière et la surveillance viennent remplacer l'obscurité et le laisser-aller des cachots. Pour Foucault, une des pierres angulaires de cet inversement est la conception du *Panopticon* par Jeremy Bentham en 1780.

Le panoptique est un dispositif architectural où l'on retrouve dans une tour centrale un gardien et, tout autour de cette tourelle, disposées en cercle, des cellules individuelles étroites où les détenus sont isolés les uns des autres. La lumière rentre du côté du prisonnier et « [p]ar l'effet de contre-jour, on peut saisir de la tour se découpant exactement sur la lumière, les petites silhouettes captives dans les cellules de la périphérie » (Foucault 1975 : 202). Le surveillant peut donc observer en tout temps ce que le détenu fait ou ne fait pas. À l'inverse, toujours à cause de l'effet de contre-jour, le gardien est invisible pour le détenu, si bien que le prisonnier ignore s'il est surveillé ou non. « La visibilité est un piège » (202), conclut Foucault. Dans cette visibilité totale et constante, le détenu se sent à tout moment surveillé; par crainte des représailles, il en viendra donc à s'autodiscipliner et à se conformer lui-même aux attentes du gardien de prison. Les corps deviennent « dociles », pour le dire comme Foucault, et se plient aux impératifs du pouvoir, sans recours aux punitions ni à la torture. L'essentiel du projet pénitentiaire de Bentham réside dans la surveillance potentielle constante du prisonnier et l'automatisation de cette surveillance — le tout devient économiquement avantageux, puisqu'il ne faut plus qu'un seul garde pour de multiples prisonniers qui se régissent par eux-mêmes.

Dégageant dans cette figure architecturale du XVIII^e siècle les grandes lignes de la société de surveillance contemporaine, avec notamment l'essor des technologies, Foucault retrouve le principe du panoptique dans les usines, les hôpitaux psychiatriques, les pensionnats et les casernes militaires du XX^e siècle. Ainsi, le pouvoir de l'autorité en place (le patron à l'usine, le médecin à l'asile, le gouvernement dans une nation, etc.) se fait plus « discret », plus déshumanisé et infiniment plus efficace : ce sont maintenant la norme et la peur qui façonnent les comportements et les libertés individuelles. Voilà ce qui marque, pour Foucault, le passage d'un régime disciplinaire à celui de l'autodiscipline.

Sandra Lee Bartky part du régime de l'autodiscipline foucauldien et constate que le phénomène est encore plus insidieux sur le corps des femmes. Non seulement se soumettent-elles au pouvoir

dominant de la norme sociale, elles assujettissent en plus leur corps à l'œil patriarcal. Par crainte de représailles, elles doivent se plier aux règles de l'hétéronormativité et s'imposer elles-mêmes des pratiques disciplinaires qui visent à réguler leur corps et leurs attitudes. Ces pratiques sont connues et répandues : régime, épilation, talons hauts, sourire, maquillage, crème anti-rides et ainsi de suite. Ce « disciplinary project of femininity » (Bartky 2014 : 74), exigeant, dispendieux et souvent douloureux, est pourtant vain :

[...] it requires such radical and extensive measures of bodily transformation that virtually every woman who gives herself to it is destined in some degree to fail. Thus, a measure of shame is added to a woman's sense that the body she inhabits is deficient : she ought to take better care of herself; she might after all have jogged that last mile (74).

Jamais à la hauteur de l'idéal de la féminité, les femmes, honteuses, iront jusqu'à resserrer les mesures disciplinaires et courir, après tout, le dernier kilomètre. L'imposition des mesures disciplinaires constitue une forme de modernisation de la domination patriarcale, puisque ces mesures prouvent la subordination physique et sociale du genre féminin à celui masculin et semblent même la justifier. Le corps des femmes est maltraité, déformé, diminué; elles s'affament, elles s'automutilent, leurs mouvements sont contraints par les vêtements serrés, les jupes courtes. Alors qu'encore aujourd'hui, elles gagnent moins d'argent que les hommes, elles dépensent des sommes importantes pour des produits et des soins douloureux. Elles deviennent objets de désir, mais rarement objets d'admiration de leurs patrons, de leurs collègues — et encore moins sujets (à leurs yeux).

Même en ayant conscience de cette subordination, il semble impossible, pour Bartky, d'échapper à la surveillance des corps et à la domination patriarcale. Une femme qui ne respecterait pas le projet disciplinaire de la féminité s'exposerait non pas à une sanction formelle (comme une amende, un impôt ou un emprisonnement), mais à une sanction sociale et économique :

[The woman who is unable or unwilling to submit herself to the appropriate body discipline] faces a very severe sanction indeed in a world dominated by men : the refusal of male patronage. For the heterosexual women, this may mean the lost of a badly needed intimacy; for both heterosexual women and lesbians, it may well mean the refusal of a decent livelihood (78).

Quelle que soit leur orientation sexuelle, les femmes cohabitent avec les hommes : les hommes sont leurs collègues ou leurs patrons, ce sont eux qui les gouvernent, eux qui les soignent, eux qui leur enseignent. Puisque les rapports sociopolitiques entre les genres sont toujours ceux de la domination dans la société patriarcale que nous connaissons, les femmes doivent, selon Bartky, se conformer aux attentes du pouvoir et s'en attirer les faveurs. Autrement, une femme qui refuserait l'autodiscipline exigée par la norme patriarcale, qui refuserait les parures douloureuses du féminin, serait considérée comme une anticonformiste⁵³.

Le personnage féminin suburbain se trouve donc dans une position de triple surveillance. Sa cour lui assure une (fausse) impression d'intimité, et ses murs, transparents, semblent l'exposer aux regards du voisinage plutôt que l'en abriter. En plus, elle a intériorisé le regard du gardien du *Panopticon* du genre, l'œil patriarcal qui la force à mater elle-même son corps avec un acharnement zélé. Par la fenêtre, dans l'eau de la piscine, dans le miroir, le voisinage la regarde, elle se regarde, l'œil patriarcal la regarde. La femme a constamment l'impression d'être épiée et observée par sa communauté. Toutefois, la banlieusarde peut aussi retourner le regard : elle aussi observe les travers de ses voisines et les drames de leur quotidien.

5.2.2. La fenêtre panoramique et sa stéréotypie

Le document *Principes pour le regroupement des petites maisons* publié en 1954 par la SCHL mentionne que la fenêtre panoramique est un élément architectural utilisé afin de « marier des maisons de différents genres » (15) sur une même rue, dans un même quartier. Qu'importe le style de maison, la fenêtre panoramique devrait être privilégiée par les architectes du suburbain puisqu'elle laisse pénétrer air et lumière et qu'elle irait jusqu'à « contribu[er] à augmenter les proportions d'une maison et lui ajoute[r] de la dignité » (SCHL 1954 : 13). On voit par ces fenêtres panoramiques la tenue des enfants, la division du travail, la mère au fourneau, le père au salon avec son journal. Correspondant aux codes sociaux dominants, la ménagère, aussi

⁵³ Pensons à cet égard à l'autrice-compositrice-interprète Safia Nolin, qui a suscité la polémique en choisissant de revêtir au gala de l'ADISQ en 2016 baskets, jeans et tee-shirt plutôt que les atours attendus. Encore au XXI^e siècle, certains et certaines (notons que les chroniqueuses Lise Ravary, Sophie Durocher et Denise Bombardier ont publié, à l'époque, des critiques incendiaires à propos de la tenue et de l'attitude de Nolin) attendent des femmes qu'elles se disciplinent, qu'elles s'imposent talons hauts et gaine alors que leurs collègues masculins peuvent jouir d'une plus grande liberté vestimentaire.

parfaite que Betty Crocker, et sa famille mènent la vie de personnages de *sitcom* pour le public à leur fenêtre.

La fenêtre panoramique se hisse ainsi au rang de symbole suburbain dans la période de l'après-guerre, au point où elle matérialise à elle seule l'ennui, l'uniformisation de la pensée et la déconnexion d'avec la réalité. William H. Whyte, auteur du livre *The Organization Man* (1956), utilise l'image du « pink lampshade in the picture window » (1956 : 310) pour représenter la fadeur et le consumérisme de la *suburbia*. Le terme *picture window*, que nous avons traduit par « fenêtre panoramique » en français, transmet alors la métaphore de l'écran : *picture* désigne une image filmique, photographique, télévisuelle, peinte qui, dans les limites d'un cadre, représente une scène ou une personne. La *picture window* convoque l'idée d'une mise en scène dans laquelle on aperçoit une lampe à abat-jour rose, symbole féminin empesé et ridicule, avec franges, perles ou pompons, très certainement au goût de Madame et imposée à Monsieur. L'abat-jour ostentatoire dans la fenêtre assure le règne de la ménagère sur l'univers domestique et la castration symbolique de l'homme, qui n'a pas voix au chapitre dans la vie domestique. Cet abat-jour qu'on imagine répliqué à travers chaque fenêtre du quartier indique le conformisme et le consumérisme de la ménagère, qui suit comme tout le monde une mode tape-à-l'œil, influencée sans doute par les magazines et la publicité. La *picture window* montre ainsi une nature morte, un salon rococo aux couleurs pastel où l'épouse écervelée règne sur son mari soumis.

La fenêtre panoramique apparaît de façon récurrente dans la littérature suburbaine québécoise : elle installe deux dynamiques différentes, selon la disposition des personnages de part et d'autre de la fenêtre et la poétique du regard mise en place. À partir de notre corpus secondaire, nous avons sélectionné les exemples les plus représentatifs de deux cas de figure majeurs du décor banlieusard, soit le schéma voyeuriste et la rêverie solitaire, selon que ce soit le personnage masculin ou féminin qui est à l'intérieur de la maison.

L'amélanchier (1992 [1970]) de Jacques Ferron est l'un des récits fondateurs d'une banlieue littéraire au Québec et installe dès lors les bases de ce que nous avons appelé le schéma voyeuriste suburbain. Tinamer et sa famille vivent en banlieue sud de Montréal et le père de la narratrice,

Léon de Portanqueu, s'engage volontairement et joyeusement dans un jeu d'exhibitionnisme à la fenêtre de sa maison pavillonnaire :

Quand il nous revenait [du travail], il ne le faisait pas à moitié, s'empressant de quitter son déguisement et de se mettre à poil, du mieux qu'il pouvait, pelé par endroits, magnifique quand même, ce qui faisait dire à Etna : « Attention, Léon, on pourrait t'apercevoir de la rue! » [...] Lui, il n'en croyait rien, ce qui ne l'empêchait pas de se rapprocher de la fenêtre, curieux d'apercevoir qui pourrait l'apercevoir — un fameux voyeur, disait-il. Un fourrée de cèdres, d'aubépines et de cornouillers s'était développé devant la maison, qui, sans la rendre plus accueillante qu'il ne le fallait, lui masquait à peu près la rue, ses chariots patrouilleurs et ses vilains passants. / – Qu'ils me voient s'ils peuvent, ces vicieux! Ils verront l'ours qui a vu l'ours qui a vu l'ours [...] et se sauveront à l'épouvante (Ferron 1992 : 47).

De façon décomplexée, Léon de Portanqueu s'exhibe complètement nu à sa fenêtre. Il ne craint pas le regard étranger sur sa nudité : il s'approche de la vitre pour lui-même regarder le voyeur, comme pour arroser l'arroseur. Il partage un moment de complicité avec son voyeur, ils se voient et se reconnaissent. Un fourré de cèdres aurait pu protéger l'intimité du père pourvoyeur, mais c'est sa fonction inverse qui est recherchée par Léon : la haie ne le cache pas lui, elle camoufle plutôt la rue, elle masque le « mauvais côté des choses » qu'il faut oublier dès que l'on pénètre dans le chez-soi merveilleux et fantaisiste. Le corps nu de Léon, « pelé par endroits, magnifique quand même », appartient au bon côté des choses et il appelle à une forme de primitivité fière : Léon est un ours légendaire, fort et puissant aux yeux de sa fille. Seule Etna, trouble-fête, rappelle à l'ordre son mari : c'est elle qui rabâche les codes de la norme sociale auxquels il faut se conformer dans le quartier de banlieue, au risque d'être ostracisée. Sans doute, en tant que ménagère qui doit répondre à de hauts standards de propreté et de moralité, elle subirait plus fortement l'opprobre du voisinage si elle agissait comme son mari excentrique. Il y a fort à parier qu'elle le subirait par procuration, quand bien même ce n'était pas elle qui était surprise nue à la fenêtre...

C'est pourquoi, à l'inverse de Léon de Portanqueu, le personnage féminin est rarement sur un pied d'égalité avec son voyeur : le personnage masculin est le complice ludique de son voyeur alors que celui féminin est mis en danger, dépossédé, humilié par le regard de l'autre sur lui. C'est le cas dans *Chant pour enfants morts* (Brisebois 2011), qui met en scène quant à lui un voyeurisme

déjà plus préoccupant. Un personnage féminin, Carson, douze ans, est dans la cour et est observé par le narrateur, Isidore :

[Carson] est derrière chez moi. [...] Je n'ai pas le choix de la voir : elle est seulement vêtue d'une camisole Culture Club et d'un bikini. Elle est pliée en deux, le derrière en l'air. Tous les voisins doivent être à leur fenêtre en train de la regarder (133).

Carson ne donne pas le « choix » d'être vue. À cause du bikini, de la camisole, de la position du corps, elle attire de façon irrésistible le regard du narrateur, lui aussi âgé de douze ans, et celui des voisins, qui ne sont sans doute pas tous des enfants. Ce pouvoir d'attraction supposé à la fillette est trompeur : la narration assure que Carson commande son regard alors qu'en réalité, elle est représentée tel un objet passif destiné à exciter le désir. Si tout le quartier l'observe, Carson, elle, par sa position pliée (soumise?), ne voit pas les voisins perchés à leur fenêtre. Il n'y a pas de rencontre ou de complicité entre le voyeur et l'exhibitionniste : elle est vue mais ne voit pas. Léon de Portanqueu est un ours alors que, pour rester dans la métaphore animalière, l'enfant ressemble à une brebis qui fait converger les loups. Notons également la différence entre la description du corps masculin et féminin : alors que le corps de Portanqueu était magnifique malgré certains défauts, celui de la fillette est conforme aux attentes hétéronormatives qui sont l'attirail de la féminité et non pas de l'enfance; costume de bain révélateur, position sexualisée du corps, passivité, soumission. Le narrateur, Isidore, s'engage lui aussi dans la dynamique hétéronormative traditionnelle où il est sujet voyant et consomme l'image passive de Carson.

Le voyeurisme devient véritablement funeste dans la nouvelle « Patrick Corneau, trois traques » (2016) de Guillaume Bourque. Trois récits, trois « traques » s'entremêlent dans la nouvelle. Premièrement, il y a les retrouvailles entre Thomas et Patrick Corneau, deux amis d'enfance qui ont vécu à Boucherville sur la Rive-Sud de Montréal. Thomas est un universitaire qui a quitté la banlieue dès que possible alors que Patrick vient tout juste de réaménager dans sa ville natale après un séjour en prison. L'ex-détenu raconte dans un langage vulgaire la violence de la prison, ses bagarres, ses excès : « Parce que la prison, c'est une jungle. Soit t'es une proie, soit t'es un prédateur. Pis moi, [...] ben c'est sûr que j'allais être le prédateur. » (Bourque 2016 : 109) En parallèle, on fait un retour dans le passé pour suivre Thomas et Patrick adolescents. Patrick,

déjà batailleur, tabasse un dénommé Lavigne qui aurait fait des attouchements à sa copine. Il sera envoyé dans un centre jeunesse, premier séjour correctionnel d'une longue série.

Le troisième récit semble ne pas avoir, au départ, de connexion avec les deux premiers : on y décrit la routine d'une mère au foyer de Boucherville. La première scène de cette troisième « traque » est celle du lavage saisonnier des vitres de la maison : « Le lavage des vitres représentait pour la femme une corvée pénible. L'idée d'être aperçue par ses voisines dans des vêtements vulgaires l'indisposait. » (113) Revoilà la ménagère en lutte contre la saleté qui s'affaire à polir les surfaces réfléchissantes de sa maison. Cependant, contrairement à la Catherine des *Chambres de bois* qui se mire dans la glace des fenêtres, le personnage de Bourque ne perçoit son reflet que dans les yeux réprobateurs des voisines, dont le regard traverse la pureté du verre pour constater la vulgarité de ses habits. Elle s'exhibe à contrecœur et redoute la pression des regards étrangers sur son corps. Si les voisines sont des voyeuses occasionnelles, un vieil homme du quartier en vient, lui, à développer une fixation perverse pour la jeune mère. Il s'installe sur un banc de parc en face de chez elle et la regarde s'occuper de son enfant encore bébé, faire ses tâches quotidiennes, tenir ses séances d'aérobic devant la télévision. Il est le prédateur et la femme, sa proie.

Dans la suite de la nouvelle, ce n'est qu'à travers les yeux du vieillard qu'on suit l'évolution du personnage féminin, n'ayant plus du tout accès à ses pensées. Un jour que la jeune mère se douche pendant la sieste de son enfant, le retraité, déguisé en facteur pour se donner un prétexte, s'approche au plus près de la maison : « La vitre était trop opaque pour laisser voir autre chose qu'une forme abstraite, mais l'homme ne cherchait pas tant à percevoir distinctement le corps de la femme; c'était d'être là sans être vu qui l'excitait. » (123) Voir sans être vu : le personnage masculin, à l'extérieur, est celui qui regarde et la femme à la fenêtre est passive, inconsciente même de l'œil qui s'infiltré dans son intimité et qui la consomme comme un objet.

Le désir insatiable du voyeur l'amène toujours plus loin : un jour, toujours costumé en facteur, il entre par infraction chez la femme et l'agresse sexuellement avec une violence et une cruauté inouïes. La scopophilie joue un rôle déterminant dans les fantasmes du violeur :

Après lui avoir commandé [à la femme] de mettre le petit dans sa bassinet, il allait la bâillonner avec le gros câble qu'il traînait dans sa sacoche, puis il improviserait au

gré de ses pulsions. Peu importe les actions auxquelles allaient le conduire ses sens, l'important était que tout au long de sa punition, la femme soit forcée de garder ses yeux rivés sur son bébé (137).

La punition de la femme, en plus de l'agression, sera d'être regardée malgré elle par son violeur et par son fils impuissant. Sa crainte lors du lavage des vitres se confirme : elle est vue malgré elle dans un état de vulnérabilité, poussé ici à son paroxysme le plus dégradant. Malheureusement, aucune voisine ne verra la scène, à travers les vitres lavées, personne n'interviendra. La nouvelle se termine de retour au temps présent du récit, avec les amis d'enfance réunis trente ans après le viol. La narration omnisciente informe le lectorat qu'il s'agissait là de la mère de Patrick et que la violence du jeune homme tout comme son besoin de réparation devant l'injustice, viendrait de ce traumatisme d'enfance. Mais Patrick Corneau ne le saura jamais.

Par ce procédé narratif, l'auteur met ainsi l'accent sur Patrick Corneau comme victime; alors que Lavigne a touché une camarade de classe, alors que le voyeur a violé une mère au foyer, on éprouve le point de vue de Patrick, qui subit les contrecoups néfastes de ces agressions — les explosions de colère, le pénitencier, l'alcoolisme. Le prédateur qui croyait chasser n'est en fait que la victime collatérale des véritables proies, les femmes. La dernière scène se conclut par une description de Patrick Corneau qui vient invisibiliser complètement le personnage de la mère : « Sur ses jointures déformées, les traces de Lavigne [...] et d'une centaine d'autres imprudents dont les affronts avaient agi sur lui comme l'assaut de l'homme au costume de postier. » (140) Au corps de la femme se substitue celui de Patrick Corneau, qui reçoit « l'assaut » du postier par procuration. En attaquant la mère, c'est en réalité le fils que l'on blesse. Drame entre hommes, donc, entre le voyeur sadique et Patrick Corneau, où les véritables victimes sont remises au second plan.

Le dernier schéma voyeuriste suburbain qui nous intéressera ici est celui élaboré dans *Animitas* (2017) de Nicholas Dawson : un adolescent vivant à Brossard observe chaque soir de la fenêtre de sa chambre un voisin dans le parc en face de chez lui. Ce schéma voyeuriste s'éloigne des normes hétérosexuelles et met à mal les binarités hiérarchisantes que nous avons vu préalablement : c'est un homme qui en regarde un autre. L'intérieur n'est pas plus « féminin » que l'extérieur, et le *male gaze* actif ne consomme pas un corps passif d'un personnage féminin

violenté. En fait, dans le schéma homosexuel, on retrouve la complicité qui unissait Léon de Portanqueu à son prétendu voyeur :

L'enfant se retourne et se précipite vers sa fenêtre pour mieux voir l'homme aux contours indéfinis : la nuit, il se promène parmi les clairs-obscur. L'enfant éteint la lumière de sa chambre pour se débarrasser des reflets, même s'il voudrait que l'homme le surprenne. Toutes sortes de scénarios habitent ses fantasmes [...] (Dawson 2017 : 89).

La nuit transforme la fenêtre en miroir : c'est dans cet « envers » du miroir que peuvent se déployer les fantasmes encore indicibles de l'adolescent, qui explore peu à peu son homosexualité. Les clairs-obscur peu contrastés, contrairement au contre-jour fixe du panoptique, laissent place à la découverte sensuelle et intime. Le regard actif peut s'échanger entre les deux hommes; ils voient et sont vus à tour de rôle dans un jeu de séduction.

Un autre soir dans sa chambre, l'enfant danse devant la fenêtre : « En vitrine devant sa fenêtre, il offre un spectacle aux vides du quartier. » (Dawson 2017 : 91) Musique pop à tue-tête, boa imaginaire autour de son cou, le jeune homme se met en vitrine, il « fait la fenêtre ». Toutefois, le voyeur potentiel n'est pas le client de la prostitution, c'est plutôt un spectateur complice qui reçoit l'offrande de l'enfant. Ce dernier n'est pas marchandise passive; il touche et bouge son corps dans une forme d'appropriation de sa sexualité. La fenêtre réfléchit l'image du garçon qui peut s'observer, se découvrir lui-même tout en se sachant visible depuis les rues vides de Brossard. Ainsi, le regard s'échange de part et d'autre de la frontière. La fenêtre agit comme lieu liminal qui permet à l'enfant de traverser avec fluidité les zones, clarté/obscurité, voyant/vu, féminin/masculin. Le voyeurisme et l'exhibitionnisme accompagnent la quête identitaire de l'adolescent.

Cette scène d'abandon sensuel est soudainement interrompue par le rire moqueur du frère et de la sœur du garçon, qui surprennent leur cadet. Cette scène littéraire rappelle en écho celle d'un autre récit de banlieue, cinématographique cette fois. Dans *C.R.A.Z.Y.* (Vallée 2005), Zachary, un adolescent qui assume difficilement son homosexualité dans le Québec des années 1970, danse devant le miroir sur une mélodie de David Bowie lorsque son frère déboule dans sa chambre pour l'arrêter. Zachary aperçoit alors une dizaine d'adolescentes du voisinage réunies devant la fenêtre

du bungalow familial pour l'applaudir moqueusement. Dans les deux univers fictifs, la fenêtre agit comme un lieu de transformation : elle permet le passage de l'autre côté du miroir, dans un monde où on peut laisser libre cours à ses rêves et à ses fantasmes, alors que l'endroit du miroir est l'espace de la norme, des frères, des sœurs et du voisinage, qui expose au regard et à la honte.

Voyons pour terminer le dispositif de la rêverie solitaire. La fenêtre a toujours, depuis le romantisme européen, incarné le lieu de la rêverie (Del Lungo 2014) : le regard se perd dans l'horizon, dans la tension insoluble entre l'intérieur et l'extérieur, le connu et l'inconnu. Dans la littérature suburbaine, c'est la ménagère, associée à l'intérieur domestique, qui se penche à sa fenêtre et regarde le monde extérieur. La rêverie n'a toutefois rien d'idyllique : aucun amour chevaleresque ni lointain inconnu ne se pointe à l'horizon, puisque la femme banlieusarde est déjà mariée. Elle est stationnée à sa fenêtre par dépit, parce que son existence l'ennuie. Les exemples de la ménagère dépitée à la fenêtre abondent⁵⁴ et se ressemblent généralement : la banlieusarde est le plus souvent figée, soit dans un espace figuratif (enfermée dans sa cuisine, dans son salon, dans sa chambre), soit dans une temporalité révolue (du temps encore heureux de son mariage, du temps de sa jeunesse, celle de ses enfants, durant les Trente Glorieuses dépassées). De cette absence de mouvement naissent l'apathie, la frustration ou bien la mélancolie qui empêchent la femme de transformer son état, de franchir cette fenêtre qui montre le champ des possibles, mais auquel elle n'a pas accès. Même si elle n'est plus mariée (veuve ou divorcée), la banlieusarde à la fenêtre est périmée et désabusée. Dans l'environnement suburbain résidentiel et familial, elle ne peut plus rêver au chevalier ou même au client pour consommer son image. Convoquons, comme exemplaire de ce *topos*, le personnage de mère du roman *De synthèse* (2018 [2017]) de Karoline Georges, qui en condense la majorité des traits :

[D]ans un bungalow avec une gamme complète d'électroménagers [...], ma mère restait là, assise à la fenêtre sous le vacarme du lave-vaisselle, à observer l'horizon de bungalows identiques, en fumant une cigarette. Elle était presque aussi statique que les images de femmes dans les magazines [...]. Elle s'activait forcément à un moment de

⁵⁴ En plus d'Arlette Desmarais, la veuve asexuelle qui observait les oiseaux de la fenêtre de sa cuisine dans *Adieu, Betty Crocker*, il y a la jeune mariée névrosée de Jacques Ferron dans *Les roses sauvages* (1971), tapie à la fenêtre dans l'ombre du rosier et la mère du *Bonheur à la queue glissante* (1998) d'Abla Farhoud, cachée derrière les rideaux de sa fenêtre. On pense également à la jeune mariée alanguie à sa fenêtre dans *Chant pour enfants morts* (Brisebois 2011) et à la divorcée de *La danse juive* (Tremblay 1999), qui épie ses voisines par la fenêtre, faute d'autres distractions.

la journée, pendant mes heures de classe ou peut-être la nuit; je n'ai jamais su. Or, en fin d'après-midi, à mon retour de l'école, elle était déjà à la fenêtre, à fumer, en silence (20-21).

Dans la rêverie inactive, la mère semble voir, mais non pas *regarder* : elle observe le vide, « l'horizon des bungalows identiques » dans le vrombissement des électroménagers qui automatisent les tâches domestiques. À la différence des schémas voyeuristes qui objectifient le corps des banlieusardes, la femme rêveuse n'est pas *regardée* : on ne sait même pas quand elle s'active, durant l'absence ou le sommeil de la narratrice, puisque la femme à la fenêtre est toujours au même endroit, immobile. Elle ne voit pas et elle n'est pas vue : sans un regard pour la sexualiser ou la juger, la mère devient invisible, ni objet sexuel ni sujet agent. La narratrice, délaissée par sa mère léthargique à la fenêtre, développe une passion pour la télévision, un autre écran de la banlieue : perdues dans la contemplation passive, les deux femmes sont tenues à l'écart de l'action, sans pouvoir d'agir, comme ces femmes dans les magazines.

Contrairement à la Betty Crocker de François Gravel, complètement recluse dans la cuisine et dans la sphère privée, les personnages de Carreau et de Tremblay franchissent constamment les frontières entre le public et le privé. Elles se trouvent sur le seuil de la maison pavillonnaire, observées, exposées, opprimées par la norme dans leur chez-soi, qui n'a plus rien d'un refuge. Le passage du public et du privé se fait le plus souvent dans la violence, quand la vie intime est exposée sur la place publique, laissant les personnages féminins humiliés, rarement rachetés pour leur crime. Le crime ainsi surpris est parfois anodin : le nudisme dans le salon, des vêtements de travail sales pour laver les vitres. Il est parfois inavouable, comme une femme agressée sous les yeux de son enfant impuissant. Dans tous les cas, l'exposition des personnages féminins devant le public du voisinage mène à l'humiliation et à la culpabilité. Ce sont ces affects que nous étudierons dans les romans *La sœur de Judith* de Lise Tremblay et *Une mère exceptionnelle* de Valérie Carreau.

5.3. Fenêtre sur cour : mères, regard, honte et culpabilité dans *La sœur de Judith* et dans *Une mère exceptionnelle*⁵⁵

L'œuvre de Lise Tremblay a traversé les décennies et les courants, étant tour à tour associée à l'hyperréalisme (Biron, Dumont, Nardout-Lafarge 2010 : 552-560), au retour du régionalisme (Dupuis 2011) et au roman de la banlieue (Laforest 2016). Au-delà de ces étiquettes, l'écriture de l'autrice saguenéenne reste foncièrement personnelle et unique, marquée par la colère et la violence, par la « rage contenue, [les] explosions, [les] suicides et [les] meurtres » (Oore 2017 : 80). Ces excès sont toutefois maîtrisés par la concision du style et par l'« écriture dure et elliptique » (Godin et Nareau 2020 : 7) qui caractérise l'écrivaine. On retrouve les crises, les violences et les drames dans le roman *La sœur de Judith* alors que la narration, hyperréaliste, est tenue au présent par une préadolescente en pleine Révolution tranquille, confrontée depuis sa banlieue périurbaine à la découverte d'un monde dur et cruel. Si on a parfois reproché au roman d'être « dénué de direction » (Brochu 2008 : 24), on a aussi beaucoup souligné la réussite de la narration naïve et dépouillée de l'enfance (Lapointe 2007; Godin et Nareau 2020).

À l'inverse, l'écriture de Valérie Carreau est fleurie; elle est « très fin[e] » (2010 : s.p.) selon Josée Lapointe dans *La Presse*, parfois « empreint[e] d'une grande tendresse » (2019 : s.p.) pour Anne-Marie Aubin dans *Mobiles*, mais souvent, derrière la prose très soignée, se cache « une certaine violence et une douleur presque jamais nommée » (Lapointe 2010 : s.p.). La rage n'explose pas dans l'univers littéraire de Carreau, les violences ne sont pas crument dépeintes. L'horreur est cachée « sous un quotidien banal » (Lapointe 2010 : s.p.), routinier, celui de la banlieue cossue de l'époque contemporaine. Le roman *Une mère exceptionnelle* (2014) est « [d]'une froideur qui glace, en apparence. D'une minutie sur les détails de la vie routinière qui lasse, en apparence. Pour mieux nous attendre au détour », prédit Danielle Laurin (2014, s.p.).

La cour et la fenêtre jouent des rôles singuliers dans la poétique des deux romans. La cour est le lieu du drame intime chez Tremblay et Carreau, mais ce drame est donné en pâture au regard du voisinage qui observe depuis la fenêtre. Les deux personnages principaux des autrices, la narratrice

⁵⁵ Une partie des conclusions présentées ici a déjà été publiée dans l'article « Fenêtre sur cour : intrusion du regard étranger dans la maison dans *Une mère exceptionnelle* de Valérie Carreau » dans le cadre des actes de colloque des Rendez-vous de la recherche émergente du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises 2019. Ces conclusions se trouvent approfondies et augmentées dans la thèse.

non nommée de Tremblay et la femme au foyer de Carreau, vivent dans des maisons de verre où elles sentent les regards étrangers s'infiltrer jusqu'aux confins de leur chez-soi, le dépouillant ainsi de sa dimension intime et sécuritaire. Nous étudierons les figures liminales de la cour et de la fenêtre en trois temps : premièrement, nous détaillerons la description des cours banlieusardes dans chacun des romans; deuxièmement, nous examinerons la représentation de la maternité dans les deux univers romanesques et finalement, nous verrons comment le thème du regard, en dialectique avec les figures de la cour et de la fenêtre, suscite l'émergence du sentiment de honte chez les personnages féminins. Si, comme le disait Yvon Paré, le roman de Tremblay se termine sur « une note d'espoir » puisque « la narratrice va essayer d'échapper à la fatalité qui marque l'œuvre de l'écrivaine » (2009 : 10), Carreau nous laisse plutôt sur une note funeste, sous-entendant que la répétition du quotidien et des tâches domestiques pourrait bien mener à la répétition de l'horreur. La différence tient sans doute à ce que le roman de Tremblay épouse la subjectivité de la fille, encore jeune et promise à un brillant avenir, alors que celui de Carreau, axé sur la mère, ne laisse entrevoir aucune réinvention possible pour la femme adulte.

5.3.1. La cour, théâtre de la sociabilité de banlieue

La construction du roman de Tremblay, *La sœur de Judith*⁵⁶ (2007), est assez classique : il s'agit du récit initiatique d'une narratrice de onze ans durant l'été qui précède son entrée à l'école secondaire. L'enfant est tiraillée entre les diverses influences de son entourage; d'abord celle de sa mère, féministe et libérale, qui « explose » tout le temps « pour un oui ou pour un non » (Paré 2009 : 10), et celle des commères de la rue Métsy, pour qui la culture kitsch, la célébrité facile et le mariage opportuniste mèneraient à la réussite sociale. La grande représentante de cette culture populaire est la voisine Claire Lavallée, la fameuse sœur de Judith, Judith étant la meilleure amie de la narratrice. Claire est la plus belle fille de la ville, destinée à une carrière de danseuse à gogo avant son mariage avec un futur médecin en vue. Toutefois, un accident de voiture va la défigurer et contrarier toutes ses ambitions. Pas de célébrité, pas de mariage avantageux; elle s'« accot[e] » (*SJ* : 160) plutôt avec un homme beaucoup plus âgé qu'elle, divorcé et sans grande beauté. La narratrice et Judith suivent les rebondissements de cette scandaleuse histoire tout l'été jusqu'à ce qu'elles entrent chacune à l'école secondaire, Judith dans une école de métiers et la narratrice dans un programme enrichi.

⁵⁶ Dorénavant désigné à l'aide du sigle *SJ*, suivi du folio.

Leur amitié s'étiole à partir de cette séparation, leurs champs d'intérêt et leur système de valeurs prenant des voies différentes.

Alors que certaines critiques perçoivent les colères de la mère, Simone, comme aléatoires (Paré 2009) ou encore les minimisent en les désignant comme de simples impatiences (Brochu 2008), Isabelle Boisclair postule que la nature de ces crises est en réalité féministe :

[...] les colères de Simone tournent toutes autour de — laissons sa fille nous en informer — l'« instruction qui est la chose la plus importante pour une femme parce qu'avec les hommes on ne sait jamais et que dans la vie il faut être en mesure de se faire vivre » (12-13). « On ne sait jamais » en effet : une grossesse hâtive, véritable piège conjugal, est si vite arrivée. [...] C'est précisément l'évocation de cette dépendance au mari pour accéder à un statut social supérieur qui enflamme la mère [...] (2020 : 68).

Le roman de Tremblay raconte l'évolution d'une enfant vers la prise de conscience féministe qui lui permettra d'échapper aux configurations traditionnelles du féminin dans la société québécoise des années 1960-1970 alors en pleine modernisation. Boisclair voit en *La sœur de Judith* une sorte de *Bildungsroman* féministe et intellectuel : dans la distance temporelle qu'impose, dans les années 2000, la narration d'événements se déroulant quarante ans plus tôt, le récit permet de recadrer les valeurs de la mère et de montrer la critique féministe des normes et des conventions sociales que celle-ci fait de sa société. Claire, la sœur de Judith dont le titre du roman annonce l'importance, est en réalité une figure antithétique, un modèle brillant qui se ternit et tombe dans la déchéance. La narratrice choisira à la fin de l'été le chemin de l'éducation, de la lecture au féminin⁵⁷ et de l'ambition intellectuelle.

Aux premières pages du roman de Tremblay, on décrit avec minutie la cour de banlieue de la famille Lavallée :

Ils avaient un grand terrain et leur père avait décidé de construire son propre mini-putt. Judith et moi, nous l'aidions à étendre le tapis vert sur les formes de ciment pour que la surface soit bien lisse. Le tapis avait gardé un pli entre les deux bosses et, même si

⁵⁷« [L]a majorité des œuvres évoquées par la jeune narratrice sont écrites par des femmes et ont à voir avec le statut des femmes » (2020 : 175) remarque Boisclair. L'apprentissage de la narratrice se fait ainsi à travers un réseau au féminin dont font partie sa mère et ses voisines. D'ailleurs, d'autres références littéraires féministes implicites abondent dans le roman, comme la mère nommée Simone, clin d'œil probable à l'autrice du *Deuxième Sexe*.

on avait forcé le plus qu'on pouvait, il n'y avait rien eu à faire. Son père s'était résigné. Il avait dit qu'au mini-golf de Jonquière, ils avaient une machine spéciale qui coûtait très cher, et lui ne pouvait pas se l'acheter. Le chameau allait rester plissé, il n'y pouvait rien. [...] Tous les Lavallée étaient fiers de leur mini-putt. Ils possédaient la plus belle cour. Il y avait des chaises de parterre, des tables, un foyer, une Sainte Vierge, une balançoire. C'est là que nous passons la plus grande partie de notre temps (SJ : 9-10).

Cette description annonce, pour Martine-Emmanuelle Lapointe, la « fatalité ordinaire » qui s'abattra sur la famille Lavallée : « [...] le pli du mini-putt désigne ce qui échappe et échappera toujours aux Lavallée, ce contre quoi ils ne peuvent absolument rien. Car dans leur monde — celui de la petite entreprise, du “mini” —, la soumission aux plus puissants que soi est de mise. » (2020 : 44) Pourtant, cette cour hétéroclite et fatalement ordinaire fait la fierté de la famille Lavallée et attire les autres résidentes du quartier, comme la narratrice.

Dans ce roman d'éducation, la narratrice ne sait pas encore hiérarchiser les codes sociaux et les symboles autour d'elle : l'énumération qu'elle propose met sur le même pied le divertissement kitsch, le mobilier extérieur, la statue de la Sainte Vierge. Se confrontent et se fusionnent ici deux cultures : la culture populaire états-unienne et les vestiges canadiens-français traditionnels de la religion catholique. Cette rencontre rappelle, comme l'observe Martine-Emmanuelle Lapointe, le phénomène du « Ti-Pop » tel que théorisé par Pierre Maheu dans *Parti Pris* (1966) : culture de la classe moyenne inférieure (pour ne pas dire *médiocre*), le « Ti-Pop » s'approprie des symboles états-uniens en les associant à des symboles du passé religieux de la nation canadienne-française, créant dès lors de nouvelles combinaisons dignes du pop'art. De cette rencontre entre la culture traditionnelle et la culture américanisée naissent des objets irrévérencieux, kitsch, grossiers, folkloriques que Maheu confie collectionner avec un vif intérêt... et qui auraient très bien pu se retrouver, sans ironie, dans le jardinet des Lavallée. Pour Maheu, cette tendance Ti-Pop crée un pont nécessaire entre les vestiges d'une culture minoritaire et la modernité d'une culture à venir, celle d'un Québec libre et déconfessionnalisé. Le Ti-Pop, en tant que culture *médiocre*, n'est qu'un état de passage qui révèle les dissonances et les contradictions entre la culture cléricale et la nouvelle société de consommation. Ce goût hétéroclite pour le kitsch révèle une précarité culturelle, celle des Canadiennes françaises du passé, Québécoises en devenir, qui ne savent discerner le beau de ne ce qui ne l'est pas. Ainsi, la cour des Lavallée confond sans hiérarchie et

sans ironie les symboles religieux et les signes de la culture populaire; le résultat, tape-à-l'œil, signale leur inculture.

La cour est également le théâtre d'un des moments clés du roman : la narratrice est témoin d'une scène de violence conjugale dans une maison pavillonnaire voisine. La chose est pourtant connue : « Toute la rue le sait [que monsieur Soucy bat sa femme lorsqu'il est trop saoul] mais personne n'en parle » (*SJ* : 65). Alors que les émois avaient toujours lieu sous le couvert de la nuit, c'est un samedi matin cette fois-ci qu'une violente dispute éclate chez les Soucy. Des cris de femme alertent le voisinage. Le cri dépasse le seuil de la maison pour résonner dans l'espace public, mais la victime, madame Soucy, ne parvient pas à s'extraire complètement de la sphère privée : elle tente de fuir son domicile, mais elle reste étendue dans la cour, sur le balcon de la maison, assommée, la tête en sang, la jambe cassée. Des voisins volent à sa rescousse alors que le mari violent prétexte un simple accident. Il s'enfuit pourtant au volant de sa voiture avant même l'arrivée de l'ambulance, confessant ainsi sa culpabilité. La narratrice, cachée dans la cour adjacente, observe la scène.

Sur la pelouse suburbaine, en plein samedi estival, s'étale le sang, preuve de la violence. Ce qui était caché par les murs du *split-level* des Soucy et l'obscurité habituelle de leurs disputes est dévoilé au grand jour devant le public du voisinage. Dans la proximité inédite des maisons de banlieue, le cri de madame Soucy se répercute dans tout le quartier, s'immisce chez ses voisines, s'impose. La scène, pourtant dramatique, est narrée du point de vue de l'enfant dans un « prosaïsme naïf » (Lapointe 2007 : 114) : les détails sont sobres, les paroles indirectement rapportées s'enchaînent rapidement, les actions se succèdent sans mention des sentiments des personnages impliqués dans l'événement. À cet égard, « [n]ous sommes les seuls responsables de déduire son caractère traumatique pour l'héroïne » (2016 : 127), soutient Daniel Laforest. Il poursuit :

Le drame est aussitôt pris en charge par la sollicitude penaude d'une confrérie masculine dont on dirait qu'elle n'a plus accès au langage tant la laisse désemparée cet excès de brutalité. Toutefois, le réalisme de la description suburbaine nous place moins dans l'incompréhension des sexes que dans une topographie qui dispose et fait s'entrechoquer différemment le privé et le public. L'idéal du couple harmonieux peut bien s'écrouler aux yeux de la jeune femme qui fait là son apprentissage d'une vie

moins qu'heureuse, la forme de la communauté banlieusarde restera pour sa part intacte (127).

Pour la victime, il semble que ce soit trop peu trop tard de la part de la confrérie masculine. L'expression « incompréhension des sexes » paraît être un euphémisme pour décrire la violence perpétrée. La banlieue pavillonnaire met certainement en place une « topographie différente » du privé et du public : la violence faite aux femmes déborde de la sphère privée, explose dans le petit matin banlieusard et envahit la sphère publique du quartier. Ce qui était intérieur s'expose, ce qui était intime se donne en spectacle. Ce samedi banlieusard renverse les codes de l'environnement périurbain et suscite une prise de conscience chez la narratrice. Être témoin de cette scène ne cause pas, chez l'héroïne, simplement « l'effondrement de l'idéal du couple harmonieux », pour reprendre l'idée de Laforest. Cette scène actualise les avertissements de Simone, « qu'avec les hommes on ne sait jamais » (*SJ* : 13). Le mariage peut être un piège, celui des grossesses hâtives, celui de la dépendance économique et sociale, comme l'indiquait Boisclair (2020 : 68), mais possiblement aussi celui du cercle vicieux de la violence et de l'abus. Certes, la communauté banlieusarde restera intacte pour un temps, les péripéties préadolescentes reprendront le dessus sur la narration, mais l'enfant suivra le chemin, à la fin de l'été, de l'émancipation de son milieu et du rôle traditionnel de la femme mariée, refusant ainsi de s'en remettre aux aléas de la « confrérie masculine penaude ».

Le personnage principal du roman *Une mère exceptionnelle*⁵⁸, Catherine Nadeau, a tout pour être épanouie — un chic manoir à Saint-Constant, un mari, vendeur d'assurances, sportif et travaillant, deux filles en bonne santé — jusqu'au jour où elle commence à recevoir d'étranges lettres de sa voisine Madeleine. Le lectorat n'en connaît pas la teneur exacte, mais l'une de ces missives replonge la protagoniste dans le drame qui a secoué son existence un an plus tôt : son fils Philippe s'est noyé dans la piscine creusée de la cour arrière. Pourquoi cette voisine vient-elle bouleverser ainsi celle qui tente malgré tout d'être une mère exceptionnelle, une ménagère hors pair, une épouse exemplaire? Dans une narration à rebours, Valérie Carreau raconte les événements à l'aide d'analepses, de la naissance de Philippe jusqu'au temps présent du récit, presque deux ans après la mort du garçon. Le contenu de la lettre ne sera révélé qu'à la toute fin du roman,

⁵⁸ Dorénavant désigné à l'aide du sigle *ME*, suivi du folio.

dénouement fatal : Madeleine, paraplégique, rivée à sa fenêtre par une chaude journée de septembre, a vu le bambin tomber à l'eau et sa mère, longuement paralysée devant la catastrophe, intervenir beaucoup trop tard.

Il n'y a pas, dans le roman de Valérie Carreau, de confrérie ou de communauté banlieusarde tissée serrée. Dès l'ouverture du roman, la communauté s'annonce comme une façade. Ce sont les apparences qui priment. Dès les premiers chapitres, la narration propose une visite exhaustive du néomanoir fictif, au moment où la protagoniste reçoit un agent immobilier pour évaluer la « somptueuse demeure » (*ME* : 21) en vue de la vendre. On retrouve dans la maison de Catherine les valeurs canoniques du chez-soi : des biscuits embaument la cuisine réconfortante, la salle à manger pourrait figurer sur la couverture d'un magazine de décoration, des photos disposées dans la cage d'escalier célèbrent les valeurs familiales, et le sous-sol, véritable terrain de jeu pour le mari de Catherine, comprend cinéma maison, table de billard, cellier à vin et salle d'entraînement. C'est la quintessence de la domesticité, orchestrée par une ménagère hors pair.

Après cette exploration minutieuse de la maison, la protagoniste et l'agent immobilier sortent pour visiter la cour arrière :

La cour arrière reste sans contredit l'endroit le plus accueillant de la maison. Les deux grandes portes françaises de la salle à manger s'ouvrent sur une terrasse en pierres naturelles grises sur laquelle les propriétaires ont installé une longue table à dîner et des chaises en osier. Une pergola est tissée de vigne et de clématites à fleurs mauves. Plus loin, à droite, une piscine est creusée dans la pierre. Autour, quatre chaises longues et deux tables à café attendent qu'on vienne se reposer après la baignade. Au fond du terrain, Catherine et David ont construit une aire de jeu avec glissades et balançoires pour les enfants. [...] Sous [l]es branches tombantes [d'un saule pleureur], [Catherine] aime s'asseoir avec son café au lait et sa liste d'épicerie, quand les enfants s'amusent. Elle en profite aussi pour éplucher les légumes en prévision du souper, planifier le prochain voyage à la mer ou plier du linge tout juste lavé. Catherine aime quand l'odeur de la lessive propre se mélange à celle de de [*sic*] l'air frais (*ME* : 30-31).

De la description de « l'endroit le plus accueillant de la maison » émane un sentiment de confort et de bonheur. L'amour d'une mère qui prend soin de sa famille transparaît dans chacun des gestes décrits, dans chaque élément du décor. Dans « le quartier le plus chic de la banlieue » (*ME* : 25), le couple Nadeau-Lajoie reprend l'aménagement idéal de la cour tel que dicté par la

SCHL : la cour est divisée en zones fonctionnelles, avec un espace terrassé pour manger en famille, un espace gazonné qu'on imagine entretenu par David, le mari, une aire de jeu pour les enfants et un espace fleuri dédié au travail de la femme. Le Saint-Constant imaginé par Carreau ne s'inscrit pas dans le registre du « mini » : tout dans la cour des Nadeau-Lajoie respire l'opulence des bien nanties. Alors que la banlieue de Tremblay révélait la précarité culturelle de classe moyenne inférieure dans la société de l'après-guerre, la banlieue cossue du vingt et unième siècle, chez Carreau, a accompli sa transformation en un lieu de privilège et de non-mixité sociale.

Pourtant, on le sait, la cour arrière d'une maison de banlieue est un espace intrinsèquement hybride. C'est l'extension de la maison (comme les portes françaises de Catherine s'ouvrent sur la terrasse, prolongeant ainsi la salle à manger vers l'extérieur) et donc de la propriété privée. La cour se présente néanmoins comme un lieu public puisque les voisines, dans une proximité spatiale indéniable, peuvent voir et entendre leur entourage, jusqu'à sentir l'odeur de la lessive dans le jardin d'à côté. C'est cette ambiguïté inhérente à la cour arrière, entre le privé et le public, entre l'intérieur et l'extérieur, que met au grand jour la voisine de Catherine quand elle commence à envoyer des lettres à la mère de famille. Alors que la mère au foyer se croyait protégée du monde extérieur dans sa cour arrière, Madeleine admet observer chacun de ses mouvements. Dans ses missives, elle note comment Catherine lave les fenêtres de sa maison, comment elle taille ses rosiers, elle remarque sa nouvelle coupe de cheveux d'aussi loin que le deuxième étage de la demeure voisine. Peu à peu, ce qui était un foyer reposant, réconfortant, l'endroit le plus accueillant du domicile, devient le lieu d'une surveillance constante :

Aujourd'hui encore, le souvenir de son commentaire au sujet de sa nouvelle mise en plis la bouleverse [Catherine] autant. Si Madeleine avait pris soin de noter des détails aussi précis que la taille de ses rosiers ou sa coupe de cheveux, quoi d'autres [*sic*] avait-elle pu remarquer en regardant chez elle? Aujourd'hui, ce n'est plus un secret, bien sûr. Catherine est au courant de ce que Madeleine, perchée à sa fenêtre, a vu en l'espionnant (*ME* : 134-135).

L'une des caractéristiques nécessaires à la fondation d'un chez-soi, on l'a constaté avec Perla Serfaty-Garzon, est le sentiment de protection : le chez-soi est le refuge contre la surveillance inhérente au mode de vie contemporain, contre le regard de la norme et du pouvoir. Catherine découvre avec stupeur que sa cour, dans le champ de vision de sa voisine perchée à la fenêtre, n'est

pas soustraite au regard étranger malgré la protection des saules pleureurs et des vignes. Sa voisine l'*espionne*. Le sentiment de surveillance s'infiltré jusque dans le cœur de sa maison, jusqu'à son plus grand secret, celui de la mort de son fils. Comme dans une maison de verre, aucun geste, aucune partie du corps ne peut être caché.

À Saint-Constant, la courtoisie est somme toute possible : on peut très bien choisir de détourner la tête pour préserver les apparences et la dignité de son entourage, comme ce fut le cas la première fois que Catherine et Madeleine se sont rencontrées dans la cour automobile de Madeleine. Maurice, le gendre de Madeleine, conduisait avec difficulté le fauteuil roulant de sa belle-mère pour la guider jusqu'à leur demeure alors que la jeune femme sortait au même moment de sa voiture avec son fils Philippe qui vagissait :

Les roues avançaient avec peine sur le pavé de la cour d'entrée, et le pauvre [Maurice] paraissait à la fois nerveux et gêné en raison de la résistance qu'opposait le fauteuil de sa belle-mère. Catherine [...] se souvient d'avoir pris soin de détourner la tête pour ne pas embarrasser davantage ses voisins. Elle avait aussi baissé les yeux, honteuse de ne pas être en mesure de maîtriser ce bébé grouillant de colère. [...] Catherine espère que, ce jour-là, la vieille femme avait eu, elle aussi, la délicatesse de regarder ailleurs (*ME* : 55).

Cette scène est d'une remarquable symétrie : une mère et un (beau-)fils, bien que l'un soit adulte et l'autre enfant, sont surprises dans une situation de « résistance » et de « gêne ». Dans le premier duo, c'est la mère qui fait rougir son gendre alors que dans le deuxième, c'est le fils qui embarrasse la mère. Sous le regard des autres, Catherine devrait être *exceptionnelle* : elle devrait contrôler son nourrisson, elle devrait être au-dessus de l'inacceptable et de l'inadéquat. La narration décrit le fils de Catherine « grouillant de colère »... alors que le sentiment habite surtout la mère, qu'elle le projette sur son enfant. Philippe fait mentir l'image parfaite que Catherine voudrait projeter. Craignant d'être aperçue dans une situation inconvenante, la mère au foyer devient « honteuse »; elle ravale sa colère et baisse les yeux. Dans cette cour d'entrée qui les expose mutuellement, les banlieusards ont le choix d'épier ou de détourner les yeux. Ce jour-là, comme elles sont toutes deux embarrassées, elles choisissent de regarder ailleurs. Si Madeleine n'avait pas eu la délicatesse de détourner le regard (comme elle le ferait dans le futur, durant une chaude journée de septembre), elle aurait commis une faute d'incivilité entre voisines.

Dans les deux romans à l'étude, la cour se présente comme un lieu privé, certes, mais un lieu de sociabilité aussi : on visite le mini-putt de sa voisine, on croise ses voisines dans la cour avant, on assiste aux accroc du quotidien, un bébé qui pleure, un fauteuil roulant qui coince, on est parfois témoin d'actes violents, un homme qui bat sa femme. Le regard, toujours, joue un rôle principal dans la dialectique entre le privé et le public : c'est livré aux yeux du voisinage que ce qui était prétendument intime et personnel devient sujet de potinage et de délation. Cette extrême visibilité dans le quartier banlieusard touche encore plus singulièrement les personnages de mère, nous le verrons dans la prochaine section : leur corps, leurs attitudes, leurs aptitudes ménagères sont exposés au vu et au su de toutes.

5.3.2. Une mère exceptionnelle et une mère explosive

« La mère traditionnelle au foyer est privée [...] d'une *identité personnelle*; sans accès direct à la sphère sociale, coupée du politique et de l'économique, elle n'est plus que "maman", "la mère" » (1999 : 9, l'autrice souligne), écrit Lori Saint-Martin dans *Le nom de la mère*. La mère traditionnelle, restreinte à la sphère privée comme on l'a vu dans *Adieu, Betty Crocker* de François Gravel, voit son identité personnelle et même son nom effacés au profit de ceux qu'elle porte selon ses différents rôles sociaux. La femme perd son nom de jeune fille⁵⁹ au moment du mariage (ce n'est plus le cas au Québec depuis 1980, mais ce l'est encore dans bon nombre de sociétés) et en devenant mère, elle se nomme maintenant « maman », comme toutes les autres, identité collective et solidaire qui nie en même temps toute forme d'individualité. En comparaison avec ces sociétés traditionnelles qui effacent l'identité personnelle des mères, Saint-Martin voit des transformations dans l'époque actuelle :

Bien entendu, de plus en plus de mères travaillent à l'extérieur, conservant ainsi une précieuse autonomie, mais tombant souvent sous l'emprise du surmenage et de la culpabilité (qui sont également, dans bien des cas, le lot de leur conjoint). En même temps, beaucoup sont encore marqués par le modèle « idéal » de la mère au foyer, qui se consacre entièrement à ses enfants, et du père pourvoyeur (9).

⁵⁹ Saint-Martin rappelle d'ailleurs qu'il s'agissait là du nom de son père, « pas celui de sa mère, lui aussi perdu » (1999 : 7).

Bien que vivant à deux époques différentes, les personnages de mère de Tremblay et de Carreau se trouvent aux prises avec cette difficile renégociation identitaire : d'une part, elles sont, par leur position de mère au foyer, retranchées de la sphère sociale, politique et économique, d'autre part, elles tentent de diversifier leurs occupations (elles ont déjà travaillé ou travaillent maintenant à la pige, elles s'impliquent dans leur communauté, elles ont des réseaux d'amies, elles s'investissent dans l'éducation de leurs enfants et ainsi de suite). Tirillés entre l'« idéal » du couple traditionnel et la modernisation de la société, les personnages tentent de concilier les différentes sphères de l'espace commun mais, comme le suggère Saint-Martin, tombent parfois « sous l'emprise du surmenage et de la culpabilité ».

Dans le roman de Valérie Carreau, on retrouve une maîtresse de maison qui, comme l'indique le titre, veut être une mère *exceptionnelle* : cuisinière talentueuse, pédagogue hors pair, ménagère parfaite. Elle met tous les efforts nécessaires à l'atteinte de cet objectif. Instruite et volontaire, Catherine conclut après bien des recherches que « le bien-être et la satisfaction des membres d'une famille passent d'abord par la qualité de ce qui se trouve dans leurs assiettes » (*ME* : 67), si bien que dans la confection des purées, des desserts et des repas, Catherine « essa[ie] chaque fois de se surpasser » (67). La jeune mère suit indéfectiblement les méthodes recommandées dans les meilleurs livres d'éducation : dès leur plus jeune âge, ses filles se sont endormies en suivant la « Méthode » de « l'indispensable livre *Meilleur parent* », un rituel qui « consistait à répéter trois fois la même comptine au bébé préalablement baigné, emmailloté, puis allongé sur le dos » (*ME* : 95). Aussi, la mère prend très au sérieux son rôle de ménagère : avec vigueur, elle fait « reluire » sa maison de fond en comble, elle « dépoussière », « nettoie », « époussette », « change », « classe », « s'attaque », « frotte à s'éreinter », « s'attarde », « s'éternise », « désinfecte méticuleusement », ces verbes marquant l'effort, l'énergie et le temps mis au ménage apparaissent tous en quelques pages seulement (*ME* : 21-23).

« Il y a peu de tâches qui s'apparentent plus que celles de la ménagère au supplice de Sisyphe [...] » (1976 : 263), écrivait Beauvoir. Catherine est à l'image de Sisyphe : elle veut construire pour sa famille un nid accueillant et réconfortant, mais la tâche est accaparante et répétitive, à recommencer tous les jours. Cette entreprise est tellement exigeante que la femme a interrompu

une carrière de journaliste pour se consacrer uniquement à son foyer, contrairement à bien d'autres mères qui mènent de front leurs ambitions professionnelles et leur vie familiale :

Catherine trouvait inacceptables les libertés prises par celles qui, au travail, arrivaient en retard, s'absentaient plus souvent, devaient partir plus tôt. Celles qui, à la maison, le soir, préparaient à la course, des légumes bouillis dépourvus d'assaisonnement. [...] Qui n'époussetaient jamais les lattes des persiennes. Celles qui ne changeaient les draps de lit qu'une fois par mois. Qui ne supervisaient pas le brossage de dents des enfants. Qui avaient sous les yeux de gros cernes. Et qui, par conséquent, paraissaient moches sur les portraits de famille (*ME* : 70-71).

Les yeux de Catherine se posent ici sur les peccadilles, les fautes de la vie courante, la poussière et les mauvais plis. Son jugement est toutefois sans appel : il est *inacceptable* que les femmes poursuivent une carrière tout en s'occupant, tant bien que mal, de leur famille. Aux yeux de Catherine, la division des tâches est stricte; l'homme est pourvoyeur et la femme est au foyer. Il ne semble pas y avoir de responsabilités communes au sein du couple hétérosexuel, pas d'échange, pas d'entraide possible. Ce sont les mères qui doivent s'absenter, les mères qui cuisinent (mal), les mères qui échouent inévitablement à mener de front les deux projets, la carrière et la famille. Dans l'extrait cité, les « mauvaises mères » n'ont ni nom ni identité, décrites uniquement par le pronom démonstratif « celles », bloc monolithique que l'on pointe du doigt et dont on se distancie. L'accumulation rapide des verbes et des subordonnées participe à la réification du sujet grammatical au fil de la construction des phrases : les femmes s'effacent de la narration tout comme leur identité, aux yeux de Catherine, disparaît derrière le seul et unique rôle qui compte, celui de mère. Catherine, si différente de « celles » qu'elle décrit, ira jusqu'à observer et à juger le corps des autres femmes, leur visage fané qui paraît mal sur les photographies, les dents cariées de leur progéniture.

On découvre ainsi, au fil du roman, que la protagoniste de Carreau est obsédée par les apparences et le qu'en-dira-t-on :

[Depuis le mort de son fils Philippe], Catherine [ne se détournait pas] de son principal objectif : demeurer la meilleure mère qui soit pour ses deux autres enfants. Son dévouement et l'attention qu'elle accordait aux détails étaient souvent remarqués par son entourage. Il n'était pas rare qu'on la félicite pour le comportement exemplaire de ses filles [...] ou pour l'apparence sophistiquée de leurs vêtements. Catherine préférait de loin passer du temps à fouiller les boutiques de ligne pour enfants à la recherche

d'une indispensable veste en denim aux appliqués brillants, plutôt que de se morfondre à penser à Philippe. Lorsqu'on la croisait dans l'allée du centre commercial, [...] on n'hésitait pas à lui dire : « Après tout ce que vous avez eu à surmonter... Vous êtes bonne de vous démener autant. Vous êtes une mère exceptionnelle... » (41-42)

Tandis que la mère veut se conformer au rôle maternel traditionnel, dont les valeurs stéréotypées sont « générosité, dévouement, sollicitude, bonté, etc. » (Descarries 2010 : 26), ce sont plutôt « l'attention aux détails » et « l'apparence sophistiquée » qui sont ici valorisées. Apparaît la faille dans son jeu : mère *en apparence* dévouée, elle est plutôt obnubilée par sa propre image. Elle croit atteindre son « principal objectif » à travers l'image d'elle-même que lui renvoient les autres : son entourage *remarque* son souci du détail, ses filles *paraissent* sophistiquées (avec la mention de la quête de « l'indispensable veste en denim » et du magasinage en ligne compulsif, notons ici le renforcement du lieu commun de la femme banlieusarde consumériste et irrationnelle). « On » dit qu'elle est bonne et exceptionnelle, son entourage se fondant ainsi dans le pronom collectif qui partage une seule et même voix. Mais Catherine l'est-elle vraiment? Est-elle attentionnée, sophistiquée, exceptionnelle? Plutôt que de chercher les réponses à ces questions existentielles, la mère « préf[ère] de loin passer du temps à fouiller les boutiques de ligne » et à écouter celles qu'elle croise au centre commercial, à croire qu'elle y passe tellement de temps que les vendeuses et les autres clientes la reconnaissent. Pour Catherine, il suffit que son entourage vante ses mérites pour qu'elle les croie, pendant un instant du moins, fondés. Sa quête de reconnaissance est sans fin; elle est toujours à la recherche de compliments, qui seront toujours à répéter.

De plus, la protagoniste de Carreau tente par tous les moyens de réaliser le « disciplinary project of femininity » (Bartky 2014 : 74) : elle s'astreint à des séances quotidiennes d'entraînement (*ME* : 27), à des visites régulières chez la coiffeuse (29) et chez l'esthéticienne (153), elle suit les tendances mode et décoration dictées par les magazines (25), elle n'aime pas voir son reflet au lever du lit avant d'avoir pris le temps de se maquiller (10). À l'instar des prisonniers enfermés dans un panoptique, Catherine Nadeau agit comme si son corps et ses comportements étaient en permanence observés par un regard externe, par l'œil patriarcal qui régite les codes et les attitudes d'une féminité disciplinaire. Elle se soumet elle-même à ces diktats dans

l'espace privé de sa demeure, où son propre regard dans le miroir la surveille constamment, même dans les moments les plus intimes :

Ses longs cheveux étaient attachés en natte vers l'arrière, son visage légèrement maquillé. Catherine avait soigné jusqu'à ses ongles d'orteils, peints du même mauve que son pyjama. [...] [E]lle n'avait jamais accouché sans être d'abord passée chez l'esthéticienne pour un pédicure. Elle pensait qu'au moins, quand elle aurait le front moite et la crinière en bataille, sa jaquette d'hôpital remontée jusqu'à la poitrine, quand elle aurait les jambes écartées et l'envie de hurler, elle pourrait, entre deux poussées, regarder ses orteils et se trouver belle (*ME* : 47-48).

Même en accouchant, Catherine doit se trouver belle et maîtriser ses émotions, cette « envie de hurler ». Revoilà la colère frustrée de la ménagère : son envie de hurler de rage et de douleur est réprimée pour préserver les apparences. La beauté de la mère ne provient toutefois pas de l'acte créateur ultime de la naissance, de la puissance de son corps dans cette épreuve physique et émotionnelle; elle passe plutôt par le vernis à ongles. Sa voisine de chambre d'hôpital, Hélène, qui deviendra sa meilleure amie, est subjuguée par cette parturiente manucurée. Le projet de la féminité auquel se conforme Catherine est si radical et si exigeant qu'Hélène, en comparaison, se sent nécessairement déficitaire (*ME* : 47-48, 141).

En plus d'accoucher maquillée, Catherine, véritable femme mystifiée, semble « ressentir cette mystérieuse plénitude [...] tandis qu'elle encaustiqu[e] le carrelage de sa cuisine » (Friedan 1964 : 12). Dans sa frénésie ménagère, à laver, à astiquer, à polir toutes les surfaces, elle transforme son domicile en palais de glace, tout comme le faisait la Catherine des *Chambres de bois* d'Anne Hébert : les surfaces polies lui renvoient ainsi à l'infini la beauté, la propreté et la blancheur de son intérieur domestique et de sa personne. Elle est obsédée par son image, réfléchié dans le kaléidoscope de surfaces lustrées. Sa maison et son corps ne font plus qu'un. Par exemple, pendant la fête d'anniversaire de sa fille aînée, Catherine pense qu'elle

devra sauter sa séance d'entraînement quotidienne, ce qui la déçoit beaucoup. Elle se déculpabilise toutefois à l'idée qu'elle brûlera quand même un peu d'énergie en s'agenouillant sur le plancher pour le frotter, à l'aide d'une brosse rude, afin de faire disparaître les salissures de crème à gâteau déjà incrustées entre les lattes du bois clair (*ME* : 89).

Alors que Beauvoir rapprochait le travail de la ménagère à celui de Sisyphe, le projet disciplinaire de la féminité est une torture tout aussi perpétuelle : la lutte contre la saleté et contre la dégradation du corps est la même pour Catherine, l'une encourageant l'autre, l'une étant aussi vaine et éternelle que l'autre. En plus du terme « déculpabiliser », qui marque bien le fardeau qui pèse sur les épaules de la mère et la faute qu'elle ressent lorsqu'elle se trouve dans l'impossibilité d'accomplir sa séance d'exercices, l'idée qui lui vient à l'esprit en plines festivités, celle de s'agenouiller pour mieux laver, pour mieux brûler les calories, symbolise bien dans l'espace physique la pression de la performance sous laquelle croule Catherine. L'héroïne d'*Une mère exceptionnelle* se doit d'être plus blanche que blanche dans sa banlieue blanche et bourgeoise. Elle doit éblouir par son apparence et par son attitude de soumission afin qu'on ne soupçonne jamais, camouflée derrière les apparences « sophistiquées », la faute qu'elle a commise.

Les on-dit fonctionnent, on le verra, de la même manière chez Carreau que chez Tremblay : ils fabriquent un modèle, un moule rigide auquel il faut se conformer, au risque, sinon, d'être persécutée par l'opinion publique. Alors que Catherine s'efforce de s'y modeler et que la rumeur publique la valide dans sa conformité, Simone, quant à elle, fracasse le moule. Parce que c'est le voisinage qui l'affirme, Catherine est consacrée mère parfaite et Simone désignée comme mère indigne.

La mère imaginée par Tremblay ne pourrait être plus différente : Simone est une mère explosive et « rabat-joie » (Boisclair 2020). Elle correspond au portrait des mères « méprisables » que peignait Catherine Nadeau : une mère qui tente de concilier travail et famille pour obtenir une autonomie sociale et économique, qui se valorise davantage par son engagement politique que par ses talents culinaires, une mère qui crie, qui chicane, qui explose, qui ne supervise ni le brossage des dents ni l'agencement des vêtements, mais qui tente d'inculquer des valeurs de liberté et d'indépendance à ses enfants. Isabelle Boisclair constate que si Simone semble *a priori* « défailante dans le rôle de la reine du foyer », ce sont en réalité les « normes qui [...] régissent [la domesticité] » (2020 : 69) qui rebutent la mère. La narratrice de Tremblay décrit ainsi sa mère :

Ma mère était couverte de terre de la tête aux pieds parce qu'elle avait rampé derrière le tas de bois de mon père pour aller voir où en étaient ses champignons et vérifier l'humidité. Cette année, elle s'était mis dans la tête de faire pousser des champignons

de Paris. Martial Turcotte, une fois qu'on jouait au drapeau avec les garçons, avait dit que ma mère était folle de faire pousser ça et qu'en plus les champignons ce n'était pas bon et que personne ne mangeait ça sur la rue Mésy. Sa mère avait dit qu'on pouvait même s'empoisonner. J'avais eu honte (*SJ* : 48).

Simone ne respecte pas les codes entendus du voisinage ni ceux de la mystique féminine : c'est elle, et non son mari au chantier de bûcherons durant la semaine, qui s'occupe de l'entretien du terrain et, couverte de terre, elle néglige son apparence. Du coup, sont remises en question ses aptitudes de mère : les champignons de Paris, aliment méconnu du Saguenay des années 1960, pourraient empoisonner sa famille. La narratrice agit ici comme une caisse de résonance pour les discours dominants de la rue Mésy : elle relaie les cancans du quartier grâce au procédé du discours indirect. Elle rapporte et intègre dans son propre discours les normes sociales de son entourage sans les remettre en question ou en vérifier le fondement.

En l'absence de son mari, Simone doit s'occuper de l'intérieur et de l'extérieur de la maison, tondre la pelouse et cuisiner. Ce faisant, elle franchit les zones strictement balisées de la maison pavillonnaire, intérieur/extérieur, et les codes de la division sexuelle du travail, féminin/masculin. De plus, la famille étant nombreuse et le revenu du père pourvoyeur n'étant pas suffisant, Simone met à profit son talent de couturière et confectionne des vêtements pour plusieurs voisines. Grâce à ce salaire d'appoint, elle pourra réaliser le projet qui lui tient le plus à cœur, « permettre [aux enfants] d'entrer à l'école » (*SJ* : 40). Ainsi, Simone navigue entre les sphères privée et sociale en vendant le travail couturier qu'elle aurait fait gratuitement pour sa famille. Quand le père part au chantier, durant « cette vacance conjugale » pour le dire comme Boisclair, elle « investit [...] littéralement le territoire de la maison, éparpillant patrons et retailles de vêtements dans toutes les pièces, ne faisant le ménage que le vendredi avant l'arrivée de son mari. » (Boisclair 2020 : 69) Simone détourne les codes de la *reine du foyer*. Elle ne « règne » pas symboliquement sur l'ordre domestique des bibelots bien disposés et des planchers polis, comme le fait Catherine. Plutôt, en faisant se chevaucher sous son toit les activités familiales et économiques, en occupant seule les zones symboliques masculine et féminine et en décidant comment elle investira son propre salaire, elle règne en vraie souveraine sur sa maison : spatialement (fils, patrons, tissus à l'appui), économiquement (elle est pourvoyeuse) et politiquement (elle est cheffe de sa famille).

Les mères des deux romans à l'étude paraissent ainsi diamétralement opposées : l'une est caractérielle, fonceuse, indifférente aux racontars, alors que l'autre est conformiste et obsédée par les apparences. La première vit dans une situation de précarité économique, la seconde est bourgeoise et dépensière; l'une est féministe et libérale, l'autre modèle son existence sur un idéal traditionnel du couple. Pourtant, malgré leurs différences, ces deux personnages s'apparentent au stéréotype littéraire de la *mad housewife* que nous avons vu avec Gayle Greene et Susan J. Schenk au troisième chapitre : elles sont *mad*, leur folie, leurs angoisses, leur colère sont les symptômes de l'aliénation des mères au foyer banlieusardes. Cette *madness* se manifeste dans la narration de trois manières, trois manières qu'avaient déjà repérées Greene et Schenk : l'enchevêtrement des discours narratifs, la temporalité du présent éternel et les procédés de répétition. Ces éléments liés entraînent l'émergence de sentiments de frustration et d'angoisse chez les personnages féminins.

Nous avons déjà mentionné comment la narratrice de Tremblay, par la citation indirecte, agit comme une caisse de résonance dans son entourage : l'enfant s'approprie les paroles et les pensées des adultes qui l'entourent, « sorte de ventriloque qui cherche à faire émerger sa propre voix » (Lapointe 2007 : 114). Elle répète les commérages de la rue Métsy tout comme les discours médiatiques s'emparent de sa voix narrative. C'est notamment le cas des journaux à potins, comme le souligne Martine-Emmanuelle Lapointe :

L'*incipit* du roman relate d'ailleurs l'excitation ressentie par la jeune narratrice de onze ans découvrant dans le journal local un article qui « racontait l'histoire de Claire [...] » (*SJ* : 9). [...] Dès les premières pages du roman, la narration expose le conflit des codes qui structurera l'ensemble du récit d'apprentissage que donne à lire *La sœur de Judith*, soit l'opposition entre les idéaux de la rue Métsy et ceux de Simone, la mère de la narratrice [...] (2020 : 43).

La narratrice est tiraillée entre les idéaux de la rue Métsy, le vedettariat, le conformisme, le couple traditionnel, et ceux de sa mère, qui lutte contre l'obscurantisme religieux, politique et social. Dans le discours de l'enfant s'enchevêtrent ces deux régimes de pensée jusqu'à ce qu'ils entrent en « conflit », pour le dire comme Lapointe. Le choc entre les deux systèmes fait exploser la mère de la narratrice, qui vocifère dès que sa fille aînée rapporte les dernières aventures de Claire, la sœur de Judith :

Une fois, je ne sais pas ce qui m'a pris mais je lui ai raconté que Claire sortait avec le fils du docteur Blackburn et que, lorsqu'il reviendrait de l'université, ils se marieraient. [...] J'avais eu le malheur de rajouter que, lorsque Claire serait mariée, elle ne pourrait plus se permettre de parler au monde de la rue Méisy parce que toutes ses amies seraient les autres femmes de docteur. C'est là que ma mère a explosé. Elle s'est mise à crier que Claire aurait dû entreprendre son cours commercial comme elle lui avait conseillé et qu'il fallait qu'elle soit complètement folle pour croire qu'un fils de docteur du quartier Murdock allait se marier avec une fille de réparateur de tondeuses (*SJ* : 12).

L'enchevêtrement des discours est ici évident : l'enfant répète ce qu'elle a entendu chez les Lavallée, la famille de Claire, et elle relaie les aspirations de la jeune femme qui espère transcender sa classe sociale par le mariage, dénigrant par le fait même sa propre famille et son voisinage. Le choc entre les discours se manifeste par la colère de Simone : celle-ci assure au contraire que seule l'instruction permet une ascension sociale durable. Si l'enchevêtrement entre les deux discours est d'abord fait sans hiérarchie ou presque — la narratrice colporte autant les ragots du voisinage qu'elle relaie les revendications politiques de sa mère —, ce sont finalement les valeurs maternelles qui l'emporteront car, comme l'avait prédit Simone, le fils de docteur du quartier Murdock n'épousera pas, en fin de compte, la fille sans instruction. La mère n'est donc pas aussi « folle » que le disait Martial Turcotte; elle est pragmatique et lucide, alors qu'elle retourne l'insulte à une autre femme. Émerge alors un paradoxe : le féminisme de la mère la rend méprisante envers les aspirations d'une autre femme et elle fait sien, même si c'est seulement pour en dénigrer la brutalité, le jugement de classe (Claire n'est que la fille d'un réparateur de tondeuses).

Le roman de Valérie Carreau critique lui aussi les discours médiatiques issus de la culture populaire. Puisque l'héroïne d'*Une mère exceptionnelle* ne se fie qu'aux magazines pour la décoration ou la cuisine, ses choix sont souvent présentés comme superficiels, voire irrationnels. La maîtresse de maison achète un ensemble de vaisselle en porcelaine délicate tel que vu dans la revue *Un chez-soi idéal*, même si les enfants risquent à tout moment de briser l'une des pièces (*ME* : 25). Il n'y a qu'une recette de bûche de Noël parue dans un magazine qui « redonn[e] vie à Catherine » (127) à la suite d'une nouvelle décevante. Le bonheur, superficiel, de la ménagère dépend ainsi des images publicitaires. Les magazines vont jusqu'à influencer les décisions les plus déterminantes de la jeune femme :

C'est l'article [de la revue *Bons parents* portant sur la moyenne du nombre d'enfants dans les familles nord-américaines] [...] qui avait fini par la convaincre [Catherine] de se démarquer du modèle trop commun de la famille à deux enfants. [...] Il était hors de question qu'elle se contente d'être une mère ordinaire. Pas après tout ce qu'elle avait sacrifié jusqu'ici. [...] [P]our se démarquer, elle devait faire un troisième enfant. Quand elle repense aux motivations qui l'ont amenée à désirer Philippe, Catherine néglige le rôle qu'a joué cet article dans cette décision. Elle prétend que son choix a été longuement réfléchi; le sujet, plusieurs fois discuté avec David (*ME* : 144-145).

Ici, plusieurs discours se superposent. Premièrement, on cite le discours médiatique de la revue *Bons parents*, qui compile les statistiques. Deuxièmement, la narration omnisciente du récit expose les pensées et les motivations fondamentales de Catherine. Ce deuxième discours en signale implicitement un troisième, celui du monologue intérieur de la mère : elle a oublié, négligé ou encore *refoulé* l'importance de l'article dans sa prise de décision. Elle a si bien intériorisé les discours médiatiques des revues qu'elle ne les distingue plus de ses propres motivations. Ses souvenirs paraissent aujourd'hui altérés alors que la narration omnisciente pointe justement les incohérences. Ce type de rupture narrative est fréquent dans la prose de Carreau et, nous le verrons, devient de plus en plus inquiétant : qu'est-ce qui est vrai du discours et des sentiments de Catherine? Qu'est-ce qui, au contraire, pouvait présager le drame à venir? Si la narratrice de Tremblay est tiraillée par de nombreuses influences qui s'enchevêtrent, Catherine se gave quant à elle du discours ambiant sur la maternité et se l'approprie totalement.

La mise en place d'un présent éternel est une autre manifestation narrative de l'aliénation. C'est le présent éternel de l'enfance dans *La sœur de Judith* : « Il ne faut pas que la narratrice enfant dépasse son horizon » (2020 : 16), confie Lise Tremblay à Louis-Daniel Godin et Michel Nareau, directeurs du dossier sur son œuvre paru dans *Voix et images*. N'ayant encore rien vécu, la narratrice de Tremblay rapporte les faits, les accumule sans les classer, les trier, les remettre en perspective. Ancrée uniquement dans l'instant présent, l'héroïne sans nom n'évoque pas les motifs anciens ou les espoirs futurs qui sous-tendent le présent et qui portent la révolte de sa mère. Ce présent éternel ou « passé jamais tout à fait terminé » (Godin et Nareau 2020 : 16) se fonde notamment sur les procédés de répétition, troisième manifestation textuelle de la *madness*. La

répétition établit le plus souvent une relation itérative entre le niveau de l'histoire et le niveau du récit :

J'ai lu un peu dans ma chambre et j'ai entendu ma mère crier après mes frères. Elle a dit que, s'ils continuaient à manger ainsi, ils allaient les ruiner. Moi, j'ai pensé qu'ils étaient encore en train de salir la cuisine que j'avais déjà nettoyée. J'ai attendu un peu qu'ils descendent se coucher et je suis remontée nettoyer leur dégât. On dirait que ma mère ne se rend compte de rien, ni qu'ils salissent, ni que je nettoie, ni qu'elle emplit toutes les pièces de la maison de fils et de retailles et qu'elle laisse des aiguilles partout que je passe mon temps à ramasser. Évidemment, il y avait du beurre de peanuts d'étalé sur le comptoir, des graines de toasts et de la terre de leurs chaussures par terre. J'aurais pleuré. J'ai tout nettoyé de nouveau et j'ai lavé les taches sur le plancher (*SJ* : 83).

La narratrice nous raconte une seule fois ce qui s'est passé *n* fois. Plusieurs fois, les garçons ont mangé comme des ogres, plusieurs fois, ils ont sali la cuisine, plusieurs fois la narratrice a nettoyé derrière eux. Les marques de répétition indirectes s'égrènent dans le discours de la mère et de l'enfant : les enfants « continu[ent] » à manger ainsi, ils sont « encore » en train de salir, la narratrice a nettoyé « de nouveau » la cuisine qu'elle avait « déjà » lavée. L'indifférence de la mère est aussi une constante : elle ne se rend jamais compte de rien alors que la narratrice « passe [s]on temps à ramasser ». La narratrice agit comme une mère pour ses frères, elle accomplit dans la maison les tâches ménagères, mais contrairement à Catherine, qui en retire des sentiments positifs, la préadolescente se décourage quant à elle de la répétition du labeur.

Le présent éternel se construit également chez Carreau dans la répétition des tâches ménagères. Bien que le texte de Carreau soit tendu par la logique du retour en arrière, le personnage de ménagère est restreint à la temporalité du présent sans cesse recommencé : comme Sisyphe poussant son rocher, la ménagère échappe, dans la narration des besognes ménagères, à toute tension vectorielle. La routine est réglée au quart de tour chez les Nadeau-Lajoie : « Les draps sont changés tous les dimanches après-midi, et les ongles des doigts et des orteils sont taillés chaque lundi matin avant le départ pour l'école. » (*ME* : 153) Le procédé narratif est le même que chez Tremblay : l'itération relate une fois ce qui se déroule tous les dimanches, tous les lundis, sans faille. Les tâches ménagères sont spécialement chronophages dans le roman de Carreau, puisqu'elles occupent la majeure partie du temps de la ménagère, une fois qu'enfants et mari ont quitté le foyer :

La rampe d'escalier en verre trempé, Catherine doit l'astiquer chaque fois que quelqu'un se met les doigts sur la main-courante. Sinon, leurs traces reluisent au soleil. En frottant la vitre d'un geste circulaire, Catherine se demande souvent ce qu'elle trouverait à faire dans une maison plus petite que la sienne, et ça lui donne le vertige (*ME* : 52).

Les tâches sont si prenantes, si exigeantes qu'elles remplissent l'horaire de Catherine qui, autrement, ne saurait comment occuper son temps. Astiquer le verre, frotter la vitre, essuyer les traces impures : encore revient le *topos* de la femme à la fenêtre qui se mire dans la substance transparente, mais ici, Catherine ne se voit pas magnifiée dans le verre. Le palais des glaces expose la ménagère à l'autre côté du miroir, celui de l'angoisse. Le geste qu'elle a posé des centaines, voire des milliers de fois, lui donne aujourd'hui le vertige, devenant étrangement inquiétant : les tâches ménagères ne servent qu'à occuper le corps de la mère, qu'à détourner son esprit, constamment assailli par la honte depuis la noyade de son fils. Le cercle clos de la domesticité se referme lentement sur elle, ne lui laissant plus aucune issue.

Les deux mères sont des *mad housewives* selon la définition du stéréotype littéraire que donnent Greene et Schenk, mais la différence tient dans le débouché de leur « folie ». Comme le suggère l'article de Susan J. Schenk, « Protest or Pathology : The Politics of Madness in Contemporary Domestic Fiction » (1992), la colère, la démence peut être interprétée chez les personnages féminins de deux façons, en tant que révolte ou en tant que pathologie. Dans les deux cas, « “madness” can be viewed as a label imposed to control those who deviate from traditional social norms. » (Schenk 1992 : 240)

Assurément, Simone dévie des normes sociales imposées par sa communauté et son époque. Sa folie est une forme de révolte puisqu'elle « reject the paternalistic and patronizing attitudes of husbands and psychiatrists » et, dans la recontextualisation contemporaine d'un récit se déroulant dans les années 1960, sa fille — la narratrice sans nom, sorte d'alter ego fictif de l'auteure — a pu « reinterpret [her] rage and [her] despair as a potent form of social protest » (Schenk 1992 : 240-241). Il n'est pas anodin que le roman de Tremblay soit dédié à sa « mère qui [lui] a légué sa révolte » (*SJ* : 7) ni que le personnage de mère soit baptisé Simone : les colères, les crises, les excès de la mère trouvent dans la réinterprétation qu'impose la distance temporelle une forme de revendication sociale et féministe, comme le mentionnait Isabelle Boisclair (2020). Par contre, ce

n'est pas la *housewife* elle-même qui véhicule la révolte. C'est à travers les yeux de sa fille que l'on comprend, après coup, le potentiel subversif de la femme banlieusarde « folle » dans une communauté fermée et conservatrice. On pourrait, à nouveau, reprocher à cette représentation littéraire de la banlieue de mettre en scène une ménagère qui est incapable d'exprimer par elle-même la source de ses colères. Il aura plutôt fallu attendre le retour (littéraire) de l'enfant prodigue dans le Chicoutimi des années 1960 pour mettre en récit le portrait de la mère « rabat-joie » et féministe.

Rien n'est moins sûr : la narratrice ne tente pas, au contraire, de se substituer à la voix de la mère. C'est d'ailleurs l'une des critiques que l'on a faites au roman lors de sa parution, notamment André Brochu qui le trouve « dénué de direction » (2008 : 24), puisque l'écriture, le style, le propos sont assez équivoques, mitigés et emmêlés, pour en laisser plus d'une dubitative. La narration de Tremblay laisse en effet tout l'espace symbolique et textuel au déploiement de la voix de la mère. Cette voix résonne au départ parmi les autres discours ambiants, puis elle domine de plus en plus :

Il est intéressant de constater qu'au départ, la jeune fille partage les valeurs des Lavallée [...]. En fait, elle baigne par défaut dans ces valeurs, puisqu'elles sont dominantes. Petit à petit, cependant, la mère finit par gagner du crédit. [...] La jeune fille est bientôt amenée à reconnaître sa clairvoyance : « Ma mère avait raison » (95); c'est donc aussi le récit d'une sortie du monde aveugle de l'enfance et d'une entrée dans la conscience politique (Boisclair 2020 : 70).

La narratrice ne parle pas à la place de sa mère, elle n'imagine pas ce qu'aurait dit, ce qu'aurait fait Simone : elle rapporte méticuleusement ses propos. La citation indirecte abonde dans le roman et les verbes de parole la signalent explicitement : « ma mère a encore radoté » (128), « Ma mère a bougonné » (141), « Ma mère critique souvent » (153), « Elle m'a demandé » (155), « Ma mère s'est encore plainte » (161). Si la narratrice montre une forme de jugement par le choix des verbes utilisés pour décrire le ton de la voix ou l'attitude de la mère, elle reste néanmoins « ventriloque » puisqu'elle est tout entière traversée par les mots de Simone. Plus subtilement, la narratrice intègre dans son discours des éléments lexicaux et des expressions qui détonnent de la narration hyperréaliste et qui soulignent ainsi le discours indirect libre : « Décidément, Claire Lavallée était une vraie tête de linotte, pour s'amouracher d'un tel escogriffe. » (SJ : 155) Alors que la narratrice vouait, au début de l'été, une véritable admiration à Claire Lavallée, elle la décrit comme une « tête

de linotte » puisque c'est sa mère qui la désigne ainsi. L'utilisation du substantif péjoratif « escogriffe » témoigne de ce même langage emprunté de la bouche de sa mère.

La narratrice sans nom innove se distingue là où Benoît Fillion, le neveu de Betty Crocker, s'empêtre : la voix de la mère (ou de la tante) s'empare littéralement de la narration, sans « exploit » de travestissement, sans fausse humilité, sans condescendance. Alors que c'était du neveu que provenait le discours de la femme incapable de s'exprimer dans le roman de Gravel, nous assistons sous la plume de Tremblay à une transmission de valeurs et de savoir entre femmes : la mère lègue sa révolte à sa fille et celle-ci, dans une forme de reconnaissance ambiguë (la mère gagne certainement du crédit au fil du roman, mais c'est après un été complet à humilier sa fille, nous le verrons), réhabilite sa « folle » de mère. Toutefois, dans l'apparent « manque de direction » qui caractérise la narration minimaliste de l'autrice, nous devenons les seules responsables de reconfigurer la véritable teneur politique des colères de Simone et des descriptions de sa fille.

La mère exceptionnelle de Carreau n'accède pas, par l'entremise de sa *madness*, à une forme de révolte féministe. Catherine Nadeau penche plutôt du côté de la pathologie. Carreau décrit avec une précision presque lassante la routine de sa protagoniste, le soin maniaque qu'elle porte aux tâches ménagères, l'exigence de ses entraînements physiques, le détail de ses recettes. Sous des dehors de mère exemplaire et aimante, Catherine se révèle être un personnage intransigeant, angoissé et obsédé. Carreau met ainsi à mal l'idéal de la « reine du foyer » contemporaine, bonne et dévouée, bourgeoise, blanche, correspondant aux standards de beauté. Ce modèle est inaccessible : même Catherine, qui tente par tous les moyens d'atteindre cet idéal, se révèle indigne, voire *monstrueuse*. En tant que *mad housewife*, Catherine dévie de la norme sociale : elle se plie certes aux injonctions de sa communauté, mais aliénée, elle commet l'infanticide (ou presque). Cette déviance n'est pas excentrique, comme celle de Simone qui fait pousser des champignons; elle est fatale. Simone met symboliquement à mort l'idéal de la mère au foyer. Chez Catherine, la mise à mort est littérale : la « mystique féminine » est une pathologie funeste pour les membres de la famille d'une femme qui cherche *trop* à s'y conformer. Dans les deux cas, la cour banlieusarde est le lieu privilégié de l'exposition de cette « folie », pathologique ou politique, devant le regard du voisinage, perché à sa fenêtre.

5.3.3. Voir et être vue

Dans *La honte : réflexions sur la littérature*, Jean-Pierre Martin utilise la métaphore de « l'homme de verre » (que nous adapterons en « être de verre ») pour décrire le sentiment de la honte : l'être de verre échoue inexorablement à « se préserver du paraître social » (2006 : 18-19), il est « condamné à la transparence, ou, plutôt, à la nudité » (20). La honte est intimement liée au *paraître*, au corps et à l'image que l'on renvoie de soi dans la société. Ce sentiment révèle l'incapacité de se dissimuler au regard des autres; il s'agit d'une sorte d'exécution publique « où s'expose au regard de toute une ville le corps d'Hester Prynne dans le roman de Hawthorne » (17). La disgrâce atteint son paroxysme dans l'exposition, voire l'exhibition, des corps défaillants, fautifs et criminels. L'être et la maison de verre ont cette ressemblance; ils exposent davantage qu'ils cachent ce qui devait pourtant être résolument intime. Le sujet peut toutefois s'extraire de la surveillance de la maison de verre en s'exilant de la ville périurbaine, comme le fait l'un des fils de *La pêche blanche* (Tremblay 1994). L'être de verre n'a pas cette option : il est et sera toujours piégé par la visibilité, pour le dire comme Foucault, contraint à exposer malgré lui sa « nudité », son insoutenable corporéité. Dans la formation de son identité, il a intériorisé les conventions du paraître social, et tout écart à ces normes lui fait honte.

La source de ces écarts est multiple dans la littérature; honte de la famille, honte du milieu, de la nation, des compatriotes. Les récits d'enfance occupent une place particulière au sein de ce corpus de la honte, nous dit Jean-Pierre Martin, puisqu'ils nous donnent l'occasion d'explorer le « premier foyer pathologique de la honte, du non-dit et du secret entretenu en commun » (108). Il décrit la maison d'enfance ainsi :

La demeure familiale est comme un panoptique où se réfracte de mille façons le sentiment lancinant, pour chacun, quoi qu'il fasse, d'être toujours en défaut et en faute. Dans un jeu de miroir infernal où les regards trop proches se contaminent les uns les autres, où le père et la mère sont aussi prisonniers du regard filial, l'enfant multiplie les apprentissages humiliants — honte de soi, honte du nom, honte de l'origine, honte du groupe et de la communauté — et se sent pris dans la spirale des défaillances réciproques (111).

À nouveau, nous rencontrons la figure du panoptique : dans la proximité au sein du foyer familial, là où l'on devrait, en théorie, être enfin soi-même à l'abri des rôles sociaux, les corps des

parents et des enfants sont en totale exposition. Les apprentissages humiliants forgent l'identité de l'enfant, adulte en devenir, et les sentiments d'échec et d'inaptitude vont de pair avec la honte. Dans un jeu de miroirs, les regards de tous les membres de la famille se multiplient et exposent sans répit les défauts, les secrets, les gênes. Dans la maison, sous surveillance, l'enfant obéit aux normes familiales. Sinon, il attend enfin le jour où il pourra s'émanciper et oublier le passé honteux de son enfance : une famille de mauvais rang, des valeurs et des activités répréhensibles, une inculture ambiante.

La honte est l'un des leitmotifs du roman de Tremblay, qui présente près d'une quinzaine d'occurrences de la phrase « J'ai honte », à quelques variations près. Si la narratrice éprouve parfois de la honte à cause de ses propres comportements jugés humiliants (*SJ* : 75, 127), qu'elle en ressent parfois pour son père (110) ou encore qu'elle la voit naître chez les gens de son entourage (91, 100, 160), la honte provient le plus souvent des « comportements de la mère [et] c'est bien la stigmatisation provenant de l'inculture environnante qui la fait naître. » (Boisclair 2020 : 71) On l'a vu, la narratrice ressent de la honte quand sa mère ne respecte pas les normes de la communauté. C'est dans la cour en particulier que se déploie ce sentiment. La cour de la famille de la narratrice ne répond pas aux attentes et aux codes de la communauté fermée de la rue Méry. Il semble même, aux yeux de la préadolescente, que toutes les cours du voisinage sont plus enviables que la sienne, y compris celle de la peu recommandable famille Turcotte :

Leur pelouse est toujours tondue de près et ils ont même des jardinières de fleurs suspendues. Ma mère dit que c'est beau mais que nous n'avons pas les moyens d'acheter ça. Elle fait pousser des marguerites et des pavots autour de ses platebandes de légumes parce que ça éloigne les insectes. Tout le monde la trouve folle de planter des fleurs à l'arrière de la maison. C'est à cause de ma mère que je ne peux rien dire [que la fille Turcotte est tombée enceinte avant de se marier et que le fils est à l'institut pour délinquants et que c'est sûr qu'il va finir en prison], parce que chez nous la pelouse n'est pas toujours tondue, nous n'avons même pas de salon mais une salle, que ma mère appelle salle familiale, qui est meublée de fauteuils individuels. [...] [C]haque fois que j'amène quelqu'un chez nous, j'ai honte. Mais je ne le fais pas souvent (*SJ* : 51-52).

La cour des Turcotte n'a peut-être pas les atours Ti-Pop de celle des Lavallée, mais la pelouse est bien entretenue et les fleurs sont luxuriantes. Voilà ce qui fait défaut chez Simone : non seulement elle n'entretient pas sa pelouse, mais elle fait pousser des fleurs à l'arrière de la maison. Pour cette « excentricité », « tout le monde la trouve folle ». Planter des fleurs dans le parterre

arrière est une chose plus humiliante, aux yeux de la narratrice, qu'une grossesse hors mariage ou une tendance à la criminalité. Encore une fois, la narratrice se fait le relais des ragots et des ouï-dire de la rue Méisy. L'enfant répète l'insulte sans interroger les conventions suburbaines (arbitraires). La jeune fille, tout à coup, se prend à regarder sa mère avec les yeux des autres, les yeux de la famille Turcotte, et elle découvre avec honte que sa mère détonne, qu'elle faillit. L'anticonformiste rejaillit inévitablement sur la narratrice qui, par procuration, ne peut appartenir à la communauté de celles qui entretiennent sans défaillance leur pelouse. Bien sûr, le salon ou plutôt « la salle familiale » est aussi un objet de honte pour la narratrice, mais contrairement aux platebandes, l'enfant peut cacher au regard d'autrui le dénuement de son chez-soi en triant sur le volet les gens qu'elle invite à l'intérieur. En revanche, l'espace extérieur ne peut se soustraire au regard étranger. La cour cristallise avec le plus de force la honte qu'inspirent à la narratrice sa mère et sa singularité.

Nous avons montré, au fil de cette analyse, combien la cour banlieusarde est le prolongement de la maison de verre. Même chose pour le corps de verre; impossible intimité du corps transparent dans la maison vitrée familiale. Simone fait honte à sa fille — elle ne fait pas le ménage convenablement, elle n'adopte pas l'attitude servile de l'idéal stéréotypé de la bonne mère de famille, elle se pavane sur la rue Méisy « couverte de terre de la tête aux pieds » (*SJ* : 48). Toutefois, soulignons que la honte n'est pas à sens unique dans *La sœur de Judith* : par son regard désapprobateur, Simone injecte chez la narratrice la honte de soi, le sentiment que son corps est toujours en défaut. Simone initie sa fille de onze ans à l'une des pratiques d'autodiscipline de la féminité, c'est-à-dire le régime alimentaire.

La nourriture est un thème récurrent dans *La sœur de Judith*⁶⁰. On décrit les menus dans le détail : tous les dimanches midis, on sert « soupe au riz, poulet rôti, salade de chou [...] et patates pilées » avec pour dessert « une tarte au citron Shirriff » (*SJ* : 21), il y a « du macaroni au fromage et des patates au four » (61) les soirs de semaine et de la « soupe Lipton » (33) au lit pour les mauvaises journées. Les noms de marques commerciales parsèment le discours de la narratrice,

⁶⁰ Et dans l'œuvre de Lise Tremblay en général. Voir à cet égard l'article de Claudia Labrosse dans *Recherches féministes*, « L'impératif de beauté du corps féminin : la minceur, l'obésité et la sexualité dans les romans de Lise Tremblay et de Nelly Arcan » (2010).

Shirriff, Lipton, « fromage Velveeta de Kraft » (103), « coke » (103). Ce discours, hyperréaliste, présente ainsi la famille banlieusarde sous le signe de l'américanisation et de l'industrialisation, comme on l'a déjà vu dans le roman de Gravel. C'est de nouveau une enfance gourmande, à défaut d'avoir été gastronomique, que l'on met en scène dans la littérature périurbaine québécoise contemporaine. De cette pratique référentielle, Daniel Laforest signale le potentiel mélancolique :

En effet, la banlieue des années soixante s'avère ici une magistrale cartographie de la médiocrité culinaire : « soupe au riz, poulet rôti, salade de chou, patates pilées, tarte au citron Shirriff, gâteau blanc, macaroni au fromage, patates au four, jus de tomate, œuf dur, fromage cottage, jujubes, chocolat à pitons, chips au vinaigre, fromage Velveeta de Kraft, Orange Crush, cream soda, hot-hamburger, club sandwich, salade de macaroni, sandwich aux œufs. » La nourriture permet de mesurer le temps. Prononcer ces noms à la suite, c'est entrevoir l'image surannée d'un quotidien où on pouvait dénombrer dans un régime hebdomadaire chacun des aliments auxquels ils renvoient. [...] Pour ceux qui ont connu cette banlieue évoquée par Lise Tremblay, c'est bel et bien là le lexique d'un temps révolu. Médiocre, mais non méprisable. Seulement ça, l'enfance (2008 : 48-49).

Accumulées ainsi, les expressions que cite Laforest détiennent une brutalité presque lyrique, voire « magistrale ». Par le ventre, le récit de Tremblay raconterait un temps, certes médiocre et dépourvu de gastronomie, mais tellement plus simple, celui de l'enfance bienheureuse, du quotidien doux et routinier. Or, ces noms sont pris hors contexte par Laforest : il nous semble, au contraire, que la description de la nourriture chez Tremblay n'a pas, comme chez Gravel, le pouvoir réconfortant de faire « revenir à volonté dans la cuisine de son enfance » (Gravel 2003 : 113). Plutôt que de simplement « prononcer ces noms à la suite » et ainsi faire surgir les souvenirs heureux du passé, Tremblay fait de l'énumération alimentaire la matérialisation textuelle de la honte du corps féminin. Dans *La sœur de Judith*, le dénombrement des aliments n'a rien à voir avec la nostalgie d'un lexique révolu : il se fait plutôt sur le mode de la réduction langagière, directement liée au régime amaigrissant. La médiocrité alimentaire et la langue minimaliste et référentielle sont *surannées* et nostalgiques seulement pour celle ou celui qui n'a plus (ou n'a jamais eu) à se soumettre au projet disciplinaire de la féminité.

Dans *La sœur de Judith*, la nourriture est objet de culpabilisation, et le surpoids est une tare transmise de mère en fille, presque contagieuse, qu'il faut impérativement corriger par la restriction : « Arrête, tu vas devenir grosse comme la fille de Lucienne », crie Simone à sa fille qui

mange compulsivement « des biscuits soda à la chaîne remplis de beurre de peanuts » (*SJ* : 66). Grosseur et obésité sont immédiatement associées à la honte : le corps déborde, le corps excède, on ne peut le cacher. Puis, les cris et les insultes de la mère se transforment en limitation des apports caloriques : « Je n'avais pas droit à la sauce au céleri et aux tomates, ni aux patates » (40). On condamne les excès, on intériorise les interdits : « j'ai fini le plat de patates et de sauce avant de les laver. Je ne voulais pas faire ça mais j'avais trop faim. » (41) Se pliant aux pratiques d'autodiscipline afin de plaire au regard des autres — celui de l'œil patriarcal environnant et celui de sa mère —, la narratrice se prive pour finalement tomber dans l'orgie alimentaire. Dans la forme suivie du texte romanesque apparaît le procédé textuel de la liste, directement tiré du « calepin noir » (67) de la narratrice, qui vient calculer la nourriture exacte ingérée :

Matin : toast et fromage cottage.

Midi : jus de tomate, œuf dur, salade.

Soir : poisson congelé au four et patates : deux moyennes bouillies.

Je faisais ça souvent, mais le lendemain, ça marchait pour le déjeuner, mais pour le midi, c'était trop dur. (*SJ* : 67)

On reconnaît, dans la diète draconienne, la nourriture *surannée* que listait Laforest dans son article de 2008. Pourtant, on retrouvera peu de nostalgie dans cet extrait : le dénombrement vient en fait marquer la limite, restreindre la quantité, contrôler le corps et le langage de la narratrice. Dans le corps du texte apparaissent ces restrictions : les phrases sont non verbales, dépouillées, uniquement concentrées sur la nourriture puisque c'est *tout ce qui compte*. Le saut entre les lignes, indissociable du procédé de la liste, montre sur la page le langage réduit, à l'image du régime alimentaire; à peine faut-il quelques mots, pas même une ligne, pour décrire ce que l'on a mangé. Cette liste tirée du calepin de la narratrice montre bien l'intimité de la pratique du régime, retranscrit dans une sorte de journal intime, mais aussi l'infamie liée au corps trop gros et à l'appétit incontrôlable puisque le carnet noir symbolise alors le secret invouable. Prononcer ces quelques mots — fromage cottage, jus de tomate, œuf dur, biscuit soda — fait surgir du passé le régime alimentaire non pas d'un peuple en pleine Révolution, mais celui des préadolescentes qui tentent, douloureusement, de se conformer au modèle de beauté restrictif imposé au corps féminin.

Toutefois, le régime fonctionne quelques heures, jamais bien plus, admet la narratrice. Rappelons ici les propos de Bartky : les efforts requis pour transformer son corps sont tellement

« radical and extensive » que chaque femme « is destined in some degree to fail » (2014 : 74). À l'échec s'ajoute un sentiment de honte qui provient des pertes de contrôle de la narratrice : « the body she inhabits is deficient : she ought to take better care of herself » (Bartky 2014 : 74). La narratrice se voit destinée à échouer au rôle de la féminité et destinée à décevoir sa mère. Dans cet extrait, la remémoration des aliments n'a guère à voir avec une cartographie culinaire de la nation, il s'agit plutôt de la cartographie des « régions de la honte » (Martin 2006 : 99) au féminin.

La sensation de surveillance est aussi présente dans le roman de Carreau, exacerbé cette fois-ci par la culpabilité. Le récit commence, rappelons-le, un an après le drame de la piscine, alors que Catherine et son mari cherchent à tout prix à vendre leur manoir de Saint-Constant. Comme mentionné plus tôt dans notre présent chapitre, le lectorat ne sait pas, jusqu'à la toute fin du roman, ce qu'a vu la voisine Madeleine en espionnant la femme au foyer, bien que la narration fournisse quelques indices. Une forme de suspense psychologique supporte le récit et tend vers la découverte finale, celle de la terrible déconfiture d'une mère prétendument exceptionnelle.

On l'a bien compris, Catherine est tout le contraire d'une mère extraordinaire : bien qu'elle cuisine des gâteaux d'anniversaire et des purées pour bébé succulentes; bien qu'elle s'astreigne à maintenir une apparence physique parfaite; bien qu'elle joue le rôle de la ménagère dévouée, elle a tout de même laissé son enfant mourir sans intervenir. Dans la cour arrière de Catherine, le regard s'inverse : Catherine n'est plus celle qui regarde et juge les autres femmes, c'est le regard de Madeleine depuis la fenêtre qui l'examine, qui est le témoin de sa faute tragique et qui accuse. Valérie Carreau use ici du *topos* de la femme à la fenêtre, mais elle le déplace hors du régime hétérosexuel classique; ce n'est pas un personnage masculin voyant qui regarde, de son *male gaze*, un personnage féminin et domestique, c'est une femme qui en regarde une autre.

C'est en 1975 que Laura Mulvey théorise le concept de *male gaze* au cinéma dans son célèbre article « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». Ce plaisir visuel cinématographique réactualise, dans le cinéma hollywoodien classique, des symboles patriarcaux aux fondements de la culture occidentale : le personnage masculin est *actif*, il est le héros de l'histoire qui fait advenir les péripéties, alors que le personnage féminin est *passif*, objet du désir et de la quête, ne servant qu'à être montrée et sexualisée à l'écran. Puisque le scénario et la cinématographie (cadre,

mouvements de caméra) sont centrés sur le personnage masculin, le public est amené à s'identifier complètement à lui. Sur le personnage féminin, considéré comme l'Autre par excellence, sont alors projetées les angoisses primitives du héros, soit la peur de la castration : « Ultimately, the meaning of woman is sexual difference, the visually ascertainable absence of the penis, the material evidence on which is based the castration complex essential for the organisation of entrance to the symbolic order and the law of the father. » (Mulvey 2009 [1975] : 22) Pour surmonter cette angoisse et soumettre le personnage féminin à la loi patriarcale, le héros cinématographique peut opter pour deux avenues, que Mulvey identifie comme la scopophilie fétichisante (le personnage féminin est mis sur un piédestal mais n'a aucun pouvoir d'action) et le voyeurisme sadique (le personnage féminin doit être traqué et puni pour obtenir le pardon du héros). Le public, qui se confond avec le héros, adhère à son tour au fétichisme ou au sadisme.

À titre d'exemple, Mulvey analyse le film d'Alfred Hitchcock, *Fenêtre sur cour* (1954), titre qui a inspiré celui du présent chapitre. Le personnage masculin, Jeffries, interprété par James Stewart, est dès le départ présenté comme un personnage *voyant actif* : photjournaliste aventurier, il est capteur et consommateur d'images. Une jambe cassée le cloue momentanément dans un fauteuil roulant, entre les quatre murs de son appartement. Son amie, Lisa, interprétée par Grace Kelly, lui rend régulièrement visite. Le personnage féminin est présenté comme *objet passif* du regard, notamment à cause de sa beauté physique mise en évidence par diverses toilettes somptueuses. Elle essaie de divertir Jeffries durant sa convalescence alors que ce dernier, agacé, pense à la quitter. Par dépit, le photographe espionne son voisinage par la fenêtre et il acquiert la conviction que son voisin d'en face a assassiné sa femme. Il entraîne Lisa dans son enquête, car il a besoin d'elle pour agir à sa place.

C'est au moment où Lisa s'introduit dans l'appartement d'en face pour démasquer le voisin que la tension sexuelle du film se transforme : Jeffries, prisonnier de son fauteuil roulant, regarde Lisa se mettre en danger de l'autre côté de la barrière symbolique de la fenêtre — symboliquement de l'autre côté de l'écran : « He does not merely watch her through his lens, as a distant meaningful image, he also sees her as a guilty intruder exposed by a dangerous man threatening her with punishment, and thus finally giving him the opportunity to save her. » (Mulvey 2009 : 24) Les trois regards cinématographiques se confondent ici parfaitement : Jeffries, par la lentille de son

appareil-photo, observe par la fenêtre Lisa, mise en scène par un réalisateur qui règle le cadrage, scène qui se déploie sur l'écran de cinéma pour le plaisir scopophilique du public. Voyeurs, le personnage, le réalisateur et le public espionnent Grace Kelly en danger de mort, jouissent de son image, de son corps mis à risque. Heureusement, Jeffries appelle la police juste à temps, et Lisa est sauvée.

Une mère exceptionnelle reprend cette scène emblématique du cinéma, à une différence près : le voyeur est *une voyeuse*. Madeleine est elle aussi clouée dans un fauteuil roulant, mais plutôt que de symboliser l'homme d'action frustré par l'invalidité et, corollairement, par la dévirilisation, cherchant à punir la femme, elle incarne la femme enfermée par excellence. Elle est enfermée symboliquement dans la sphère domestique par sa condition sociale, retranchée de la sphère publique et politique, mais surtout enfermée dans son propre corps malade, « prisonnière de la chambre » (*ME* : 56) au deuxième étage. Dès lors, sa condition physique — vieillesse, maladie, paralysie — l'exclut de la dynamique de désir et du plaisir visuel qui sous-tend le *topos* de la femme à la fenêtre. La dame âgée correspond au lieu commun suburbain de la ménagère qui rêve, solitaire, à sa fenêtre : « Que voulez-vous, confie Madeleine dans l'une des lettres qu'elle envoie à Catherine, ici, j'ai pour seuls divertissements quelques livres, et une immense fenêtre donnant sur votre cour arrière. » (*ME* : 56) La fenêtre de Madeleine est en fait un écran, une *picture window* qui la divertit comme un écran de cinéma ou de télévision. Comme le faisait Jeffries, la dame dissipe son ennui en observant la voisine d'à côté : regard de femme à femme, de mère à mère, hors du champ érotique. Ainsi sont mises en échec les binarités traditionnelles, masculin/féminin, actif/passif, domestique/social, voyant/vu. Peut-on parler d'un *female gaze* entre Madeleine et Catherine? Alors que nous avons vu chez Ferron et Dawson des situations où le voyeur et l'exhibitionniste sont deux personnages masculins et qu'apparaît entre eux une plus grande égalité, comment interagissent les personnages féminins? Comment échangent-elles les regards?

La fenêtre sépare tout comme elle unit, on l'a dit, elle dérobe tout comme elle présente au regard. Il semble cependant que Madeleine soit celle qui voit tout, qui surveille depuis sa tour, et cela sans être vue. Parce qu'elle ne participe plus aux dynamiques de désir et de séduction, parce qu'elle ne se plie plus à l'autodiscipline de la féminité, la vieille mère est dépouillée des valeurs qui la rendent *visible* aux yeux de la norme. Madeleine échappe au piège cruel de la visibilité et

embrasse totalement le rôle de *voyante-sans-être-vue*. Cette fonction visuelle se manifeste par l'abondant champ lexical du regard dans ses lettres adressées à Catherine, « J'ai vu un sourire sur votre visage », « je vous observe », « Vous regarder me fait du bien » (*ME* : 56, nous soulignons), alors que la jeune mère, elle, ne voit jamais sa voisine : « Catherine plisse les yeux, étire le cou, curieuse de voir si elle n'apercevrait pas sa voisine. [...] Si elle venait à voir Madeleine, Catherine se demande si elle aurait le courage de la saluer d'un geste de la main. » (54) Catherine est *vue*, *observée*, *regardée*, alors qu'elle ne distingue jamais la femme qui l'examine depuis sa fenêtre, alors qu'elle ne savait même pas, avant une chaude journée de septembre, qu'elle était épiée. La poétique n'est toutefois pas partagée : sujet invisible mais agissant, Madeleine voit; objet hypervisible, Catherine est *vue* sans pouvoir se soustraire au regard.

Ainsi, dans une dynamique inégalitaire, le regard surplombant de Madeleine invisible et perchée à sa fenêtre du deuxième étage — l'élévation étant alors spatiale et morale — devient accusateur. Madeleine a vu l'horreur : elle a été le témoin privilégié de l'odieux secret de Catherine. La cour arrière dans *Une mère exceptionnelle*, exposée au regard témoin, est le lieu de la violence, de la faute et de l'exécution publique devant tout le quartier suburbain :

Un tel regard accuse d'avance, annonce la faute et le crime. Les témoins sont en place; il ne reste plus qu'à accomplir les gestes coupables déjà prévus. La culpabilité naît avant le crime, est à l'origine même du crime. Les gestes interdits ne sont plus que des aboutissements nécessaires, conditionnés par un regard qui a faussé à sa source le sentiment même de la culpabilité. La faute n'est plus dans le crime, mais dans le scandale [...]. La honte naît du regard même d'autrui (Émond 1984 : 277).

En banlieue, le scandale éclate lorsque s'étale devant le public du voisinage le drame intime, devant témoins et jury. C'est à l'image du drame des Soucy, dans *La sœur de Judith*, où dans la cour se montrait crûment la violence conjugale, dévoilant devant les yeux du voisinage ce qui était habituellement tu et caché. Le voisinage est témoin et juge : il assiste à la lutte, voit le sang s'étaler sur la pelouse. Puis, la confrérie masculine rend son jugement, en secourant la femme battue et en chassant de la communauté le mari violent. Alors que le chez-soi est censé cacher les hontes, les fautes et les secrets, la cour devient la scène du crime et l'espace de condamnation. Dans *Une mère exceptionnelle*, la honte change de camp : comme les autres femmes ne pouvaient échapper au regard condescendant de Catherine qui, elle, avait tout sacrifié pour parvenir à son statut de femme

d'exception, la mère au foyer ne peut désormais plus échapper au regard supérieur de Madeleine — du moins, jusqu'à la vente de la maison.

À la découverte finale du contenu de la lettre incriminante, le lectorat doit interpréter, à rebours, la dialectique du regard dans la cour banlieusarde. Cette réinterprétation prend une tournure soudainement funeste : ce que nous avons volontairement omis depuis le début de ce chapitre, c'est qu'à l'ouverture du roman de Valérie Carreau, plus d'un an après la mort du bambin, la protagoniste est de nouveau enceinte. Alors que la fin du récit nous apprend la fatale inertie de la jeune mère devant son fils se débattant dans la piscine, on se demande si l'enfant à naître n'aura pas également à craindre pour sa vie.

Le roman de Carreau procède par narration omnisciente : nous sommes immergées dans les pensées les plus intimes de la protagoniste, et la narration fait parfois intervenir une voix extradiégétique qui commente et critique les actions et les affects de la protagoniste. Par moments, cette voix souligne les omissions de Catherine, la façon dont elle a refoulé des événements antérieurs, comment elle les a remis en scène à sa manière; souvenons-nous de cet article de magazine qui avait poussé Catherine, orgueilleuse, à vouloir un troisième enfant (*ME* : 144) alors qu'elle prétend que ce sont des discussions profondes avec son époux qui ont mené à cette décision. Il semble que ce sont souvent des souvenirs gênants ou honteux qui subissent de telles « remises en scène » afin que Catherine se voie toujours sous son meilleur jour. Contrairement à la narratrice homodiégétique de Tremblay qui dit explicitement « J'ai honte », Catherine ressent elle aussi la honte, mais la réprime féroce, ne l'exprime jamais verbalement. Le lectorat seul doit saisir le caractère *honteux* des souvenirs altérés de la mère faussement exceptionnelle et comprendre la portée dramatique de ce motif sur les événements. Au fil de la lecture, Catherine devient peu à peu un personnage inquiétant, qui oublie, qui efface sa mémoire et la réorganise à son gré. La voilà devenue *suspecte*, elle inspire la méfiance et est soupçonnée du pire. La majorité de ces souvenirs étouffés concerne Philippe, par exemple lorsqu'on relate la première échographie du fils de Catherine :

Catherine ne se rappelle plus le gouffre immense qui l'avait aspirée, au moment où le radiologiste avait posé la sonde sur son ventre. [...] Catherine s'était sentie faiblir. « Celui-là, où est-ce que je vais le mettre? » avait-elle murmuré, entre deux sanglots.

Catherine n'arrive pas à se souvenir du sentiment d'impuissance qui l'avait alors tant déstabilisée (*ME* : 150).

Catherine, mère d'abnégation totale, a eu *honte* de ressentir cette fragilité face aux responsabilités de la maternité, comme elle a eu honte de ne pas savoir contenir Philippe devant Madeleine et son gendre dans la cour automobile (*ME* : 55). Philippe avait mis à rude épreuve sa mère : « Philippe était un enfant capricieux, se rappelle Catherine. De ses trois bébés, il avait été le seul à ne pas se conformer à la "Méthode" [du sommeil tiré du livre *Meilleur parent*]. » (*ME* : 95) Le fils est colérique : il fait *paraître* sa mère comme malhabile devant ses voisines, au centre commercial, dans l'intimité même de sa demeure, durant les nuits d'insomnie. Catherine échoue auprès de Philippe et cet échec, elle qui a tant sacrifié, l'humilie.

L'humiliation apparaît distinctement lorsque la narration rappelle les difficultés rencontrées par la mère qui tente d'allaiter son fils, difficultés qu'elle a pourtant oubliées : « Si Catherine se souvient avoir allaité Philippe, les quelques jours suivant sa naissance, elle oublie qu'elle l'a nourri à la bouteille, les semaines et les mois qui ont suivi. » (*ME* : 168) Chaque fois qu'elle réessayait le sein, Catherine ressentait, nous apprend la narration extradiégétique, de la « détresse », de l'« épuisement » et de l'« exaspération », qui teintaient « de rudesse » (*ME* : 169) chacun de ses rapports avec son enfant. Elle surgit encore ici la colère de Catherine. Elle est *mad*, furieuse contre le bébé récalcitrant :

Qu'est-ce qui poussait Philippe à refuser le lait maternel? [...] Personne ne saurait le dire. Car chaque fois que Philippe avait soif, Catherine se retirait avec lui dans sa chambre pour le faire boire à la bouteille, à l'abri des regards. [...] Comme personne ne devait être au courant de son incapacité d'allaiter son troisième enfant, elle camouflait les bouteilles souillées dans un sac imperméable, puis nettoyait et stérilisait le tout lorsqu'elle se retrouvait de nouveau seule à la maison (*ME* : 169).

C'est à l'abri des regards que Catherine subit l'échec, « l'incapacité » d'être une mère exemplaire. La honte, on le rappelle, est intimement liée au *paraître* et à l'image que l'on renvoie de soi dans la société. Catherine doit cacher, même à son mari, même à ses deux filles aînées, son sentiment d'impuissance. Elle se retire de l'espace commun de la famille, elle ment et détruit les preuves de son incapacité, le nettoyage et la stérilisation venant laver ses fautes. Elle cache biberons et tétines sous le lit, elle qui « se fai[t] un point d'honneur de rappeler à chacun l'importance de

l'allaitement maternel » (*ME* : 169-170). Les apparences priment, comme toujours, dans l'existence de la jeune mère : elle doit *avoir l'air* d'une mère exceptionnelle alors qu'elle agit avec rudesse et exaspération avec son nouveau-né, dans l'intimité de sa chambre à coucher.

Voilà ce qui semble avoir conduit à la mort de Philippe : il renvoyait à Catherine une moins bonne image d'elle-même. C'est ce que l'on comprend lorsqu'elle reçoit la dernière lettre de Madeleine, celle où la vieille dame lui avoue avoir « ét[é] à [s]a fenêtre et [avoir] tout vu » (*ME* : 183). Pour la première fois, un an presque jour pour jour après la mort de Philippe, la mère repense aux événements du drame. Alors que le petit garçon était dans la cour arrière, le téléphone avait sonné dans la maison et la mère était allée répondre : sa fille Sarah était malade, il fallait aller la chercher. Elle était revenue sur la terrasse, tenant toujours à la main le téléphone, et avait vu Philippe :

En apercevant Philippe dans la piscine, Catherine s'était sentie désorientée. Elle n'avait pas osé laisser tomber le téléphone [...] pour plonger dans l'eau. Comme si, ce faisant, elle se voyait forcée de choisir un enfant plutôt qu'un autre. *Je dois absolument partir tout de suite chercher Sarah*, avait pensé Catherine, alors qu'elle regardait son fils s'enfoncer toujours plus creux dans la piscine. [...] Elle était paralysée, comme forcée de faire un choix horrible. Elle était restée figée, à regarder son fils couler jusqu'au fond de l'eau (*ME* : 185).

Catherine a choisi Sarah et Marie, les deux filles parfaites à l'apparence sophistiquée, qui correspondaient tellement à l'image que la mère voulait projeter d'elle-même, et non pas ce fils difficile et capricieux. Beaucoup trop tard, elle plonge dans la piscine, nageant du même coup vers le corps inerte de l'enfant et espérant même « l'odieux sentiment de délivrance que le constat de sa mort va entraîner » (*ME* : 188).

Madeleine dévoile dans la lettre qu'elle est au courant du terrible secret de Catherine et elle ajoute à l'injure : elle raconte comment elle aussi a perdu sa fille, des décennies plus tôt, à cause de son incapacité d'agir. Alors que sa fille était malade, la mère, plutôt que d'aller chercher les soins appropriés, n'a fait que prier⁶¹. C'est pourquoi elle admet comprendre Catherine : « [...]

⁶¹ Si on peut difficilement conclure que le cas fictif de Catherine Nadeau relève de la négligence criminelle, le récit de Madeleine ressemble en revanche à celui véritable d'une mère de Calgary qui, en 2017, a été reconnue coupable de négligence criminelle pour avoir attendu trop longtemps avant d'obtenir l'assistance médicale pour son fils atteint d'une infection à streptocoque, qui en est décédé.

j’imagine la culpabilité qui vous ronge. Ce sentiment destructeur m’est familier, chère Catherine, puisqu’il m’habite aussi depuis la disparation de ma petite Rachel. » (*ME* : 187) Madeleine tend ici la main à Catherine, dans un élan de solidarité entre mères négligentes. Catherine, qui juge les mères indignes à cause d’un brossage des dents bâclé, se voit maintenant rapprochée des mères *monstrueuses*, des mères *paralysées* : c’est bien l’adjectif employé pour décrire Catherine devant la piscine dans l’extrait cité, tout comme Madeleine est confinée à un fauteuil roulant.

Les deux mères se ressemblent étrangement, fatalement : elles sont toutes deux prisonnières de leur condition, de leur aliénation. Il existe bien, dans une relation de voyeurisme au féminin, une notion de reconnaissance et d’identification, d’où pourrait naître une plus grande égalité, mais la plus jeune des femmes refuse la main que lui tend son aînée et détruit la lettre. Ainsi, la fenêtre sépare autant qu’elle unit : « Les similitudes entre leurs deux destins [à Madeleine et à Catherine] pourraient donner à Catherine l’envie de traverser chez Madeleine pour la voir, lui parler » (*ME* : 60), mais chaque femme reste de son côté de la fenêtre, Madeleine vieillie par le temps et la maladie, prête à avouer son crime, et Catherine la mère orgueilleuse qui n’a plus rien d’exemplaire.

Puis, comme si rien de la catastrophe ne s’était produit, Catherine déménage dans une autre maison où elle élèvera un autre fils à naître. Aujourd’hui, saura-t-elle où mettre ce nouvel enfant? Rien n’est moins sûr. Dans une demeure tout aussi grande que la première, Catherine reconduit le même mode de vie, réprimant en elle les angoisses antérieures. Elle polit autant de surfaces réfléchissantes qu’il y a d’électroménagers en acier inoxydable pour mieux s’observer, mieux s’épier. La répétition aliénante de la routine militaire laisse présager que la mort et le drame ne sont pas bien loin. Par contre, dans ce nouvel environnement, dans une nouvelle cour (sans piscine cette fois-ci), Catherine n’a plus à craindre les regards accusateurs de sa voisine Madeleine : elle peut redevenir une mère exceptionnelle, innocente tant qu’on ne la voit pas agir.

Si la cour est un espace conçu comme essentiellement masculin avec ses tondeuses, ses haies et ses barbecues, elle apparaît dans notre corpus comme un espace de reconfiguration de l’identité personnelle et sociale des mères banlieusardes, entre le privé et le public. La reconquête de leur identité est néanmoins difficile : elles investissent cet espace hybride à leurs risques et périls, ne

respectant plus les codes de la mystique féminine et s'exposant ainsi à l'opprobre de la rumeur publique, voire à la condamnation sociale et criminelle. Dans les représentations littéraires du périurbain, la cour est un endroit de sociabilité par excellence puisque c'est là que se côtoient fréquemment les voisines. C'est à cause de cette promiscuité avec la voisine, « cet[te] Autre qui sert de miroir ou de modèle [...] auquel on doit se conformer et qui exerce la pression sociale de l'intégration dans la communauté » (van der Klei 2015 : 163-164) que la cour banlieusarde est le lieu où s'expose avec le plus de virulence la honte : sont inévitablement visibles les comportements déviants, anticonformistes, criminels ou violents. Les maisons sont si proches qu'on surprend les lubies de ses voisines, leurs secrets les plus odieux, la cruauté dont elles sont capables alors qu'elles se croyaient protégées par les limites de leur foyer. La honte, dans *La sœur de Judith* et dans *Une mère exceptionnelle*, a des causes similaires (le manquement à la norme), mais elle est vécue de deux manières différentes. Si, au départ, la narratrice de Tremblay a honte de Simone parce qu'elle n'agit pas comme toutes les autres mères, elle transcende néanmoins son sentiment au fil du récit d'apprentissage en acceptant les valeurs féministes maternelles et suivant le chemin que Simone a tracé pour elle. Le dénouement est beaucoup plus pervers pour Catherine : parce que son fils l'humilie devant le public du voisinage, elle le laisse mourir. Dans ces romans familiaux, quand c'est la fille qui ressent la honte, le dépassement de soi est encore possible; quand c'est la mère, les conséquences sont funestes.

Dans le récit périurbain, le regard étranger se pose sur les défaillances des mères dans la dialectique « fenêtre sur cour ». Alors que la réciprocité des regards dans la maison de verre aurait pu mettre en échec le processus de surveillance, force est de constater que ce n'est ni le cas dans *La sœur de Judith* ni dans *Une mère exceptionnelle*. Au sein du régime hétérosexuel, le regard masculin consomme la femme coupable et la soumet par la punition ou le pardon. Toute la rue Mécy condamne les comportements marginaux de Simone en la traitant de « folle » tandis que madame Soucy, battue depuis des années, reçoit la pitié du voisinage quand on ne peut plus nier l'évidence. Voulant au départ appartenir à la communauté de la rue Mécy, la narratrice de Tremblay comprend que la norme est un carcan dont il faut s'extraire, surtout pour les femmes, encouragées à se plier aux injonctions de la mystique féminine. Excédée par la pression de la surveillance et de la performance de la féminité, Simone est une *mad housewife*; elle est explosive,

frustrée, déprimée, malheureuse. Elle tient tête aux ragots de la rue Mézy, mais c'est au péril de sa réputation et de sa santé mentale. Elle inflige des pratiques disciplinaires punitives à sa fille pour l'inciter à perdre du poids tout en lui vantant les mérites de l'instruction comme « la chose la plus importante pour une femme » (*SJ* : 12-13). Elle-même piégée par l'environnement banlieusard ultra codé, Simone essaie de transmettre à sa fille la force de s'extirper de cette communauté, mais ne peut s'empêcher de relayer les impératifs de beauté punitifs. Voir et être vue est un stigmate honteux qui pèse sur la vie de Simone et de sa fille.

La réciprocité des regards n'est guère plus réjouissante dans le roman de Carreau : alors que, hors de la relation hétérosexuelle, l'échange de regards au féminin pourrait faire naître un élan de solidarité entre femmes, la protagoniste se conforme plutôt à l'œil patriarcal intériorisé et met à mal toute complicité, toute reconfiguration des rôles féminins et toute déhiérarchisation des corps. Catherine est la meilleure mère, la plus belle femme, la plus riche, la plus bourgeoise, alors que les autres sont ordinaires, indignes et méprisables. Tandis que l'autrice détourne le *topos* de la femme à la fenêtre, le plaçant non pas dans une dynamique hétérosexuelle, mais plutôt dans une relation (platonique) au féminin, le regard ne sert qu'à exposer les fautes des personnages féminins, sans jamais parvenir à créer un sentiment de communion. Catherine Nadeau regarde les autres femmes pour mieux les mépriser et elle est vue, objet coupable, par sa voisine Madeleine. Cette dernière tend la main à Catherine et souhaite, dans un aveu commun de culpabilité, qu'elles se voient pour ce qu'elles sont vraiment, des mères *monstrueuses*, et qu'elles se pardonnent, mais Catherine refuse de se joindre à cette « communauté » coupable. En vendant sa demeure, elle échappe à Madeleine, à sa culpabilité et à sa cour, scène de son crime.

Les mères indignes de Tremblay et de Carreau sont « mad », et cette colère, cette aliénation contaminent leur entourage. Leurs enfants en seront les victimes. Dans *La sœur de Judith*, la narratrice s'engage sur le chemin des études et de la culture légitime, certes, mais son corps est devenu, pendant l'été de ses onze ans, une source de honte. Dans *Une mère exceptionnelle*, Philippe est mort et le sort réservé à l'enfant à venir est tout aussi incertain. Comment est-ce, de grandir en banlieue avec une *mad housewife* pour mère? Comment résister à la contagion filiale de l'aliénation, de la folie et de la peur? Dans le prochain chapitre, nous poursuivrons notre étude de la dialectique privé/public en nous intéressant à la clôture de piquets blancs. Nous

rapprocherons cette figure suburbaine du thème de l'adolescence en banlieue dans le roman *L'île de la Merci* (1997) d'Élise Turcotte. Dans ce récit, l'idyllique maison unifamiliale devient également le foyer des valeurs de mort et de disparition, mais le tout est focalisé selon le point de vue d'une adolescente, Hélène, qui étouffe entre les murs de sa maison. La figure de la clôture de piquets blancs, au cœur de la dialectique du dedans et du dehors, constitue un autre symbole de l'existence suburbaine paisible et sûre. Pourtant, le danger provient parfois du domicile lui-même.

CHAPITRE VI

LA CLÔTURE DE PIQUETS BLANCS : DANGERS INTÉRIEURS ET EXTÉRIEURS

[*L'île de la Merci*] est le seul de mes livres où le monde intérieur et le monde extérieur entrent en collision, et c'est ce qui cause la catastrophe. Hélène a quinze ans, l'âge de la fille qui se fait violer. C'est obsédant de mettre au monde des filles lorsqu'on vit dans un milieu où ça peut arriver.

Élise Turcotte (dans Brassard 2006 : 25)

Reconnaissons d'ores et déjà que le roman *L'île de la Merci* d'Élise Turcotte est une œuvre à part dans notre corpus : non seulement il s'agit de la seule fiction appartenant au XX^e siècle (le roman est publié en 1997), mais il s'agit du seul récit qui ne se désigne pas explicitement comme un roman suburbain ou qui n'a pas été considéré comme tel par la critique. Jamais le mot « banlieue » n'apparaît dans la prose de Turcotte. Pourtant, tous les éléments caractéristiques sont en place dans la plus classique stéréotypie : une famille ordinaire mène une existence paisible dans une grande maison pavillonnaire blanche au creux d'une rue en cul-de-sac. Cette prémisse se révèle cependant trompeuse : c'est plutôt un « quartier presque mort, figé dans une autre époque. On pourrait se figurer que tout y est tranquille et simple, et rempli d'histoires naturelles. [...] Mais ce n'est pas ça. Rien n'est vraiment joyeux et rien n'est encore mort. » (Turcotte 2001 [1997] : 13-14⁶²) La banlieue que met en scène Élise Turcotte n'est pas celle des tonitruantes Trente Glorieuses; l'autrice nous immerge plutôt dans la *suburbia* désenchantée des années 1990 où le rêve américain n'est pas encore tout à fait mort, seulement « un peu parti, disparu, délavé » (*IM* : 14). C'est sans doute pour cette raison qu'on a rarement associé *L'île de la Merci* au récit suburbain : Turcotte raconte une banlieue contemporaine sans nostalgie ni fromage Kraft.

Par ailleurs, le roman a connu une foisonnante réception critique, en particulier de la part de littéraires féministes qui en ont fait un roman de la honte au féminin : « *L'île de la Merci*. Femmes victimes et honte du désir » titre Catherine Dussault Frenette dans son ouvrage *L'expression du*

⁶² Dorénavant désigné par le sigle *IM*, suivi du folio.

désir au féminin dans quatre romans québécois contemporains (2015). L'analyse de ce sentiment s'avère judicieuse et fertile pour Dussault Frenette, analyse que nous aurions très bien pu creuser davantage dans notre chapitre précédent, dédié à la honte. Toutefois, notre articulation inédite entre théorie féministe et récit de banlieue fait émerger un autre sentiment prédominant dans le roman, passé un peu inaperçu jusque-là : *la peur*.

Sorte de roman policier avorté (la protagoniste mène une enquête qui n'aboutira jamais), le récit de Turcotte nous plonge dans un monde contemporain terrifiant, où les adolescentes courent le risque constant d'être violées ou assassinées, même dans les plus paisibles quartiers résidentiels. Voilà la peur viscérale des mères, confie Élise Turcotte dans un entretien avec Denise Brassard pour *Voix et Images*, cité dans l'épigraphe du présent chapitre : « C'est obsédant de mettre au monde des filles lorsqu'on vit dans un milieu où ça peut arriver. » (2006 : 25) La menace n'est pourtant pas toujours là où on l'attend : à la fin du roman de Turcotte, une jeune fille de treize ans, emprisonnée à coup de mises en garde dans la maison de ses parents, commet l'irréparable.

Cette image choquante nous rappelle le *Virgin Suicides* (1999) de Sofia Coppola, qui prend place dans un quartier de banlieue états-unienne : la violence du monde ne connaît pas de frontières, elle ne s'arrête pas à la clôture de piquets blancs, érigée en vain pour protéger d'un ennemi incertain⁶³. Comme l'énonce Turcotte, la catastrophe naît plutôt de la collision entre les mondes intérieur et extérieur.

Dans ce chapitre, nous commencerons par circonscrire la figure spatiale à l'étude, la clôture de piquets, que nous considérons comme une métaphore du sentiment de fausse sécurité qui traverse l'imaginaire suburbain, dominé par la couleur blanche. Puis, nous analyserons la peur dans le roman de Turcotte, montrant comment le récit, en prenant la forme d'un polar métaféministe sans issue, présente une interpénétration du social et du domestique, les deux espaces se révélant tout aussi violents et mortifères pour les personnages féminins.

⁶³ Rappelons que l'une des vierges suicidées s'empale sur la clôture du jardinet de la maison, après avoir sauté du toit. On accuse ainsi symboliquement le confinement des filles à l'intérieur de la maison d'être responsable de leur mort prématurée.

6.1. La clôture de piquets blancs

Élément décoratif sans réelle fonction pratique, la clôture de piquets blancs appartient surtout à la stéréotypie visuelle de la banlieue, ce qu'atteste sa fréquence d'apparition élevée au cinéma et à la télévision⁶⁴. On la retrouve spécialement mise en valeur dans la scène inaugurale de *Blue Velvet* (1986) de David Lynch. *Blue Velvet* s'ouvre sur l'image d'un ciel bleu éclatant, sans nuages. À mesure que la caméra, au ralenti, se déplace vers le bas, apparaissent une clôture de piquets blancs et une platebande de roses d'un rouge éclatant. Les couleurs, les mêmes que celles du drapeau des États-Unis, sont saturées et artificielles, presque irréelles. Une version *doo-wop* nostalgique de la chanson *Blue Velvet*, interprétée par Bobby Vinton (1963), accompagne l'image. La séquence se poursuit avec un fondu enchaîné qui laisse place, toujours au ralenti, à l'image d'un camion de pompier rétro, rouge vif et tout en rondeurs, patrouillant dans une rue tranquille de banlieue. Des scènes de sécurité et de paix sociale alternent avec des plans fixes de clôtures blanches : un pompier souriant, avec son dalmatien, salue la caméra, des enfants en rang traversent la rue, guidés par une brigadière, un homme arrose une pelouse bien fournie, une femme, assise dans le salon d'une grande maison, regarde la télévision.

Un premier élément discordant s'imisce alors dans cette suite d'images clichées de la banlieue : sur l'écran de télévision que regarde la femme, au cœur du film dans le film, une arme à feu se profile, éveillant aussitôt le soupçon. Le crime est-il possible dans cet après-midi banlieusard? Et si tout cela était trop beau pour être vrai? La suspicion se confirme alors que l'homme qui entretenait son jardin s'effondre sur la pelouse, terrassé par une crise, dans la plus complète indifférence de son entourage. Malgré la présence des pompiers, des brigadières et des voisines, la mort rôde dans les rues calmes de la *suburbia*. La caméra plonge soudainement dans l'herbe verdoyante, et un vrombissement assourdissant éclipse la chanson sentimentale qui accompagnait toujours la scène. Au plus creux de la pelouse, des insectes noirs et voraces nous sont montrés en très gros plan, envahissant le film en entier par leur image et leur bourdonnement. Cette séquence inaugurale, qui présente et détourne le paysage idyllique de l'*American Dream* et

⁶⁴ À titre d'exemple, citons entre autres dans *Edward Scissorhands* (Burton 1990), *Pleasantville* (Ross 1998), *American Beauty* (Mendes 1999) ou encore *Greener Grass* (DeBoer et Luebbe 2019) dans lequel la clôture est un symbole visuel suburbain fortement investi dans la réalisation.

ses clôtures blanches, annonce que la sécurité, la prospérité et la paix des banlieues ne sont qu'illusoire : quelque chose de répugnant grouille sous la surface en apparence lisse. Plus tard dans le film, on apprendra que les insectes tourbillonnaient autour d'une oreille coupée et abandonnée au sol, marquant la suite du sceau de l'inquiétant et du violent. *Blue Velvet*, qui met en scène l'incursion d'un jeune homme dans un milieu criminel, évoque un monde parallèle et sordide, caché derrière la façade des petites villes de banlieue. Au cœur de la tranquillité suburbaine, le danger est partout, refoulé et imminent.

La figure de la clôture de piquets blancs revêt une connotation américanisée tenace. Ce faisant, elle se rencontre beaucoup moins souvent dans la culture québécoise, particulièrement en littérature : bien qu'elle soit photographiée sur la couverture du roman *Dée* (2007) de Michael Delisle édité par Bibliothèque québécoise, la clôture est rarement mobilisée au sein de la diégèse. C'est plutôt le symbole du blanc qui revient plus fréquemment dans les fictions littéraires suburbaines. Nous l'avons vu dans la cuisine blanche d'*Adieu, Betty Crocker*, dans la maison d'une propreté immaculée d'*Une mère exceptionnelle*, et nous le rencontrons ici dans la « maison blanche de la rue Saint-Réal » (IM : 14) dans *L'île de la Merci*.

Au sein de l'imaginaire périurbain, le blanc matérialise l'homogénéité raciale des premières banlieues nord-américaines, basée sur des valeurs d'exclusion. Cette blancheur est aussi associée à la pureté virginale de la bonne mère de famille asexuelle. Ajoutons au blanc une « valeur limite », comme le proposent Jean Chevalier et Alain Gherrbrant dans leur dictionnaire des symboles : dans la nature, le blanc est reconnu comme la couleur de l'aube, instant de suspension entre la nuit et le jour, entre la mort et la renaissance. C'est pourquoi le blanc est une couleur de passage : il accompagne les rites initiatiques dans la culture occidentale, où les premières communiantes sont drapées de blanc, les femmes portent des robes blanches le jour de leur mariage et les mortes sont enveloppées d'un linceul. Le blanc, annonciateur de mutations, est « une couleur neutre, passive, montrant seulement que rien, encore, n'a été accompli » (Chevalier et Gherrbrant 2019). Rien n'a encore eu lieu, tout est à venir. Du côté de *L'île de la Merci*, le blanc de la maison présage la crise, l'équilibre fragile à bouleverser et la pureté à salir. Dans un espace suburbain, dans un temps en suspension, la mort (et la renaissance qui suit) ne saurait tarder.

En banlieue, la clôture se comprend comme une métaphore du sentiment de sécurité qui, on le sait, motive la plupart des familles à choisir la ville périphérique au détriment de l'espace urbain. Ce sentiment de protection est nécessaire à la fondation d'un chez-soi, comme nous l'avons vu : la maison doit offrir à l'individu un havre de paix contre les menaces du monde contemporain. L'enceinte en bois permet de signaler matériellement la possession d'un lopin de terre et d'indiquer à l'intrus qu'il ne peut y pénétrer sans invitation : ce périmètre délimite mon terrain, mon royaume. Bien souvent construite en piquets à hauteur d'appui et munie d'une porte sans serrure, la clôture ne donne pourtant qu'une *illusion* de protection de la propriété privée et des résidentes. Comment ces remparts décoratifs peuvent-ils mettre à l'abri des crimes et des dangers? Comment peuvent-ils intimider les éventuelles criminelles? La clôture blanche matérialise le mode de vie suburbain paisible et sûr, mais le ridicule du symbole ne peut que suggérer l'inquiétude : il n'est pas question de savoir *si* la barrière résistera, on se demande *quand* elle cédera.

Ce suspense façonne la trame de plusieurs fictions suburbaines : le décor, *en apparence* sécuritaire, suscite pourtant la méfiance chez les personnages. À la suite de *Blue Velvet* qui détruisait en 1986 le lieu commun de la banlieue paisible, bon nombre de fictions ont depuis emprunté cette structure au point de forger un nouveau cliché : l'environnement suburbain est *trop* tranquille pour ne pas cacher autre chose. Pour explorer ce nouveau cliché narratif, nous avons retenu dans notre corpus secondaire trois fictions de femmes mettant en scène des personnages féminins qu'une particularité unit : c'est du monde extérieur que provient le danger, d'un monde social hostile aux femmes. Dans la prochaine section, nous analyserons les récits d'Abla Farhoud, de Martine Delvaux et de Mélanie Jannard qui ne mettent pas tous littéralement en scène des clôtures de piquets blancs, mais qui usent de la même métaphore du faux sentiment de sécurité banlieusard.

6.1.2. L'insécurité banlieusarde et sa stéréotypie

La notion de sphères séparées, critiquée de toutes parts par les féministes de la deuxième vague, prend une dimension *matérielle* dans la banlieue clôturée. À cause de la rigide séparation sexuée du travail et de l'espace, les femmes n'ont pas souvent l'occasion de se déplacer à l'extérieur du périmètre de la maison, comme c'est le cas du personnage d'Abla Farhoud, Dounia, dans *Le*

bonheur a la queue glissante (1998). Le roman de Farhoud se lit comme les mémoires de Dounia, une Libanaise immigrante maintenant âgée de plus de soixante-dix ans. Dounia raconte son enfance passée à élever ses frères et ses sœurs après le décès de sa mère, son mariage malheureux avec un villageois nommé Salim et leur immigration éprouvante au Canada, vécue dans une grande pauvreté. À mots couverts, elle explique sa relation difficile avec ses enfants, surtout avec son fils Abdallah qui, on le comprend, souffre de troubles mentaux. Pendant plusieurs décennies, Dounia a été enfermée à la maison : mère au foyer peu éduquée, immigrante arabophone dans un Terrebonne blanc et francophone, pauvre, sans voiture ni moyens, elle se rappelle combien elle ressentait une peur irrationnelle dès qu'elle sortait de sa demeure. Alors qu'elle marchait jusqu'à l'école de ses filles pour assister à la remise des bulletins, la panique venait physiquement la tourmenter :

Plus je marchais, plus mes joues rougissaient. Ce n'était pas la honte, loin de là, je savais que mes filles réussissaient bien en classe et cela m'aidait à garder la tête haute. Je rougissais de peur, la peur que quelqu'un m'arrête dans la rue et me pose une question. J'avais peur de montrer que je ne savais pas parler, que je venais d'ailleurs (Farhoud 2010 [1998] : 119).

Étrangère et isolée, Dounia sent le danger qui la guette dans sa banlieue blanche et homogène. La menace n'est pas grande, raisonne-t-elle, « [j]e sais maintenant que cela n'aurait pas été très grave, que personne ne m'aurait insultée ou ri de moi, que ma petite fille aurait pu répondre à ma place » (119). Ce qui peut, après coup, être considéré comme une peur exagérée prend pourtant racine dans un sentiment d'insécurité propre aux femmes, exacerbé ici par l'intersection des oppressions : dans l'espace public, Dounia est une femme seule (ou presque, avec ses deux enfants), qui plus est immigrante et racisée. Dès qu'elle quitte la maison, elle devient une cible :

[J]'ai senti d'un coup que je n'avais rien à voir avec tout ce qui m'entourait, que sans mon mari et mes enfants, j'étais nue, toute nue. À la maison, j'étais protégée par les murs, par le toit, par tout le travail que j'avais à faire, par Salim qui parlait la même langue que moi. À la maison, j'avais une raison d'être, dehors, je n'étais rien (119).

Les murs, le toit, les clôtures, les barrières physiques de la sphère domestique donnent un sentiment de sécurité à Dounia, alors que la rue l'expose. Au fil du récit, on comprend que Dounia s'est effacée de l'espace public, pratiquant des stratégies d'auto-exclusion : elle n'a plus quitté son foyer par peur d'être pointée du doigt, insultée ou moquée à cause de sa différence. C'est pourtant

paradoxal puisque Dounia confie à Myriam, sa fille devenue adulte, que c'est en réalité à l'intérieur du périmètre domestique qu'elle connaissait les agressions et la violence conjugale. Alors que cette femme craignait l'espace public et la rue menaçante, la violence la plus terrible est venue de sa maison prétendument sécuritaire. Dounia a été victime des hommes de sa vie, de son père, de son mari, de son fils aîné, qui l'ont exploitée, battue, humiliée, forcée à se plier à leurs envies et à leurs sautes d'humeur.

Le récit de Farhoud présente la peur comme une construction sociale engendrée non pas par un *réel* danger, mais par les oppressions sociales vécues par une femme immigrante. Les chercheuses Stéphanie Condon, Marylène Lieber et Florence Maillochon lèvent le voile sur cette réalité dans leur article « Insécurité dans les espaces publics : comprendre les peurs féminines » (2005)⁶⁵. Elles constatent que, bien que les discours ambiants (les médias, les institutions, l'entourage) désignent les lieux publics comme les plus dangereux pour les femmes, c'est statistiquement au sein du couple que les femmes sont le plus souvent victimes d'actes violents (Condon *et al.* 2005 : 266). En réalité, les Françaises ont un taux de victimisation criminelle relativement faible dans l'espace public, et une donnée similaire est ressortie d'une enquête menée par Statistiques Canada :

En 2019, les incidents violents se sont le plus souvent produits dans un commerce ou un établissement institutionnel comme un bar ou un restaurant (43 %), à la maison ou à proximité de la maison de la victime (22 %) ou dans la rue ou un autre lieu public (19 %) [...]. Toutefois, les hommes étaient plus susceptibles que les femmes d'avoir été agressés dans la rue ou un lieu public (29 % par rapport à 14 %). En revanche, les femmes ont déclaré plus souvent que les hommes avoir été agressées dans une résidence privée autre que la leur (20 % par rapport à 4 %) (Cotter 2021 : 22).

Les femmes se sentent plus vulnérables dans l'espace public alors qu'elles auraient statistiquement plus à craindre à rester à l'intérieur des résidences. En interrogeant des femmes sur leurs allées et venues, les sociologues Condon, Lieber et Maillochon découvrent que, comme Dounia, les répondantes pratiquent des stratégies d'évitement : ne pas sortir à la tombée de la nuit, modifier leur itinéraire pour ne pas circuler dans les endroits sombres, modifier leur façon de

⁶⁵ Leur étude se base principalement sur la réalité parisienne métropolitaine des femmes, mais certaines de leurs conclusions nous apparaissent transférables à la société québécoise et généralement nord-américaine.

s'habiller pour pouvoir fuir ou se défendre en cas de besoin, etc. Bien que les femmes n'identifient pas explicitement ces comportements comme des entraves à leur liberté de mouvement, elles en viennent à les intégrer complètement à l'expérience « normale » et « inéluctable » d'être femme dans l'espace public (Condon *et al.* 2005 : 281). Au fil des entretiens, les répondantes admettent circuler dans les espaces communs dans un état de vigilance constante puisqu'elles « anticipent le risque de dérapage » (286), comme Dounia appréhendait les insultes dans les rues tranquilles de Terrebonne : la seule idée des attaques racistes et à caractère sexuel terrorise la mère. Il ne fait aucun doute que le statut d'immigrante du personnage de Farhoud aggrave son sentiment d'insécurité et renforce les restrictions de ses mouvements. Dans *Le bonheur a la queue glissante*, la peur de Dounia est le résultat de violences situées à l'entrecroisement des oppressions de genre et de race.

Si les peurs de Dounia se révèlent infondées (dans les lieux publics à tout le moins), elles sont justifiées dans *Rose amer* (2017 [2009]) de Martine Delvaux. Le récit de Delvaux se déroule en trois parties, dans trois espaces romanesques différents associés à trois temps distincts : « Le village » représente l'enfance, « La banlieue », l'adolescence et « La ville », l'âge adulte. Cette division spatiotemporelle tripartite respecte le mythe de l'arrivée en ville tel que le décrivait Daniel Laforest : la narratrice de *Rose amer*, dans un récit initiatique, passe de la noirceur de la campagne à la morosité de la banlieue pour enfin choisir la ville et sa modernité. Ces trois environnements, bien que sensiblement différents, ont en commun de mettre en scène la violence faite aux femmes et la peur qui en découle nécessairement.

Le village de *Rose amer* semble tout droit sorti d'un roman de l'anti-terroir : la terre est pauvre, les familles sont nombreuses et entassées dans des bicoques, la différence n'est pas tolérée au sein d'une communauté conservatrice. Le village où la narratrice et sa famille emménagent est décrit sous le signe de l'hécatombe :

En face du bungalow où on avait emménagé à l'extrémité du village, il y avait les voisins, la porte d'entrée dans l'enfer de la vie rurale. Ils regardaient les nouvelles du soir en grignotant du pop-corn [...]. Le jour, ils laissaient traîner le *Allô Police* sur la table de la cuisine, les pages ouvertes sur des photos de victimes, de vêtements égarés, de traces de sang, sur le contour d'un corps dessiné à la craie. Ils relevaient quotidiennement les annonces de filles disparues, « Oyez! oyez! encore une autre de

perdue », comme s'il s'agissait d'un trophée. On comptait les victimes comme on compte les soldats perdus sur un champ de bataille (Delvaux 2017 : 24).

Ici, l'« infernal » voisinage relaie les échos médiatiques, alimentant les peurs de la narratrice et de ses camarades qui courent le risque de devenir l'une de ces victimes dont le corps meurtri envahit l'imaginaire social. Au fil du temps, la malédiction pressentie à l'arrivée de la narratrice se confirme au village : les fillettes de la bourgade se mettent à disparaître, et la famille quitte finalement la vie rurale pour s'établir en banlieue d'Ottawa.

La deuxième partie du roman de Delvaux se nourrit de l'imaginaire stéréotypé de l'insécurité banlieusarde. Dans un quartier paisible, où il *semble* ne rien se passer hormis les *garden-partys* autour de la piscine, la peur est pourtant en germe : « C'était un monde où on avait l'impression d'être protégé, les petites filles toutes à leurs pâtés dans le carré de sable, insouciantes, leurs robes relevées sur une culotte bleue, rose, blanche. » (105) Voilà de nouveau le symbole du blanc, qui accompagne cette fois-ci la pureté des petites filles jusque dans leurs sous-vêtements. Les fillettes sont encore insouciantes, mais leur imprudence, exposée à tout vent, préfigure l'inéluctable mutation : la puberté à venir et l'immoralité du désir — le leur et celui de ceux qui les surveillent — qui viendront inévitablement tacher leur culotte. Ainsi, la banlieue donne une *impression* de sûreté comme l'évoque la narratrice, mais la vigilance constante est de mise :

On faisait vœu de nonchalance mais la peur restait, celle des mères qui ferment les yeux sur le danger. Et nous [les adolescentes], on attendait [...] devant la télévision où on voyait des berceaux d'osier flottant sur les fleuves d'Asie, des corps frères vendus aux tenancières de bordel et aux touristes [...]. On disait qu'il y avait autant d'Ophélie dans la Hudson River que de bouteilles vides et de vieux kleenex (109).

C'est par la voie de la télévision qu'arrivent les preuves du danger. On fait « vœu de nonchalance » comme vœu de chasteté pour que les enfants innocentes le restent, mais ce n'est qu'un vœu pieux puisque le mal rôde partout. Les mères sont terrifiées, mais elles ne peuvent rien y faire, sinon transmettre leur peur à leurs filles comme un héritage empoisonné.

Les disparitions des femmes prolifèrent dans *Rose amer*, devenant le fil rouge qui unit le village, la banlieue et la ville. Elles sont tantôt lointaines, comme celles du *Allô Police* et de l'Asie, tantôt concrètes et rapprochées, comme celle de Christine Blondin, une amie de jeunesse de la

narratrice, disparue en plein milieu de son quartier de banlieue, dans une série d'enlèvements encore irrésolue par la police. On assiste à une réification des femmes dans l'espace commun : soit, par crainte, les filles et les femmes pratiquent des stratégies d'auto-exclusion, soit elles se volatilisent pour avoir osé circuler dans les rues. La troisième partie du roman s'ouvre alors que la narratrice part « vivre en ville, étudier le jour, travailler la nuit, rentrer tard le soir [...] comme s'il n'y avait pas de danger » (129-130). Un peu par bravade, un peu par impuissance, elle accepte de vivre la peur au ventre, condition *sine qua non* de son identité.

À l'image de *Rose amer*, une nouvelle de Mélanie Jannard, « Dans le milieu de rien », tirée du recueil *Cartographies II : Couronne nord* (2017), entrelace la violence transmise par les médias et celle, quotidienne, de la banlieue. En octobre 2001, une adolescente de Laval, nommée Mélanie, découvre un graffiti menaçant apposé sur le mur de son école secondaire : « JE VAIS VOUS TUER » (Jannard 2017 : 75, les majuscules sont de l'autrice). Obsédée par l'assassinat du rappeur Tupac dont on célèbre le cinquième anniversaire au moment de l'action du récit, troublée par les attentats récents du 11 septembre, la narratrice propose à ses amies de sécher les cours pour éviter le pire : « Quand on regarde ce qui se passe dans le monde, on sait qu'il faut pas prendre de risque. [...] Nous autres on veut pas se faire gunshot [...]. » (75-76) Le graffiti, qui rappelle la terreur des fusillades et des attentats, force un rapprochement inquiétant : et si la violence du monde éclatait ici aussi, même au « milieu de rien », comme l'évoque le titre de la nouvelle de Jannard?

Réfugiée dans un café de restauration rapide à proximité de l'école avec plus d'une trentaine d'autres adolescentes surexcitées, Mélanie prend soudainement conscience que c'est au même endroit qu'une amie d'enfance en fugue a été retrouvée :

Il y a pas longtemps, c'est exactement au Tim Horton's où on était que ma voisine a été retrouvée. Même si elle était gelée avec trois autres filles, elle a pas obstiné son père qui est venu la chercher, elle a accepté de rentrer. Elle était portée disparue depuis plusieurs semaines, mais je savais pas vraiment pourquoi, parce qu'elle habite plus chez ses parents ça fait un bout; depuis qu'elle est au centre jeunesse, je lui ai pas reparlé. [...] Elle était aux nouvelles chaque jour ou presque, sa famille est même allée à Claire Lamarche pour lui faire le message de rentrer à la maison. Quand ça s'est su à l'école, tout le monde s'est agité, tout le monde parlait juste de ça, même ceux qui la haïssaient (84).

La disparition de la voisine est à la fois abstraite et intime pour la narratrice : elle connaît la fugueuse et ses parents, mais sa disparition se trouve médiatisée par le biais de la télévision et de la rumeur. La voisine a sans doute déjà été une de ces fillettes qui jouaient dans le carré de sable, la jupe relevée sur les cuisses, mais aujourd'hui « c'était vraiment rendu une pute anyway » (84). La condamnation est sans appel.

À cet égard, le sort de la narratrice elle-même n'est pas encore tout à fait scellé. Sans les mises en garde de sa mère, qui lui interdit d'aller à des concerts de rap dans Saint-Michel (quartier multiculturel défavorisé de Montréal), Mélanie risque elle aussi d'être montrée du doigt : « C'est qu'elle [ma mère] est trop conne et qu'elle a peur que je finisse comme ma voisine. » (86) Bien que la banlieue soit « le milieu de rien », elle n'a pas de frontière étanche avec le monde social, urbain et médiatique de la prostitution, du gangstérisme et du terrorisme. Alors qu'au final, il ne se passe rien, que ni fusillade ni attentat ne vient troubler l'après-midi lavallois, le récit se conclut sur un poème, désigné comme un *verse* (couplet d'une chanson rap) écrit par la narratrice :

*Je viens d'un semi-détaché
juste à gauche d'un split level [sic]
à droite d'une cabane pas claire
tout le temps louée par des BS
je les soumounais à partir du deck
entre deux planches de bois traité
dans mon bikini Point Zéro
le cul bénit (Jannard 2017 : 86, l'autrice souligne)*

Ces quelques vers reprennent certaines figures emblématiques de la banlieue : la maison à étage et demi, la piscine, les noms de marque (ici non pas de nourriture, mais de vêtements) qui ancrent la diégèse dans un hyperréalisme historique (la ligne Point Zéro est emblématique de la mode québécoise des années 1990 et début 2000). Toutefois, on note ici que le portrait de la *suburbia* évolue : la prospérité économique des Trente Glorieuses laisse place à une diversification des classes sociales dans le Laval contemporain. Dans la banlieue de Jannard, les « BS », gens dans le besoin qui vivent du bien-être social, voisinent les propriétaires pavillonnaires et fréquentent les mêmes écoles secondaires que les apprenties écrivaines.

De plus, cette scène d'une adolescente en bikini dans sa cour banlieusarde s'apparente à celle de *Chant pour enfants morts* (Brisebois 2016) où Carson, elle aussi en maillot de bain, est reluquée par le voisinage. En revanche, chez Jannard, l'adolescente n'est pas vue comme un objet passif, elle est plutôt active puisqu'elle écoute : « En créole haïtien, une personne *sou moun* ne se mêle pas de ses affaires. *Soumouner* est donc un verbe ayant été *très* librement adapté, qui signifierait quelque chose comme “écouter aux portes” [...]. » (Jannard 2017 : 73, l'autrice souligne) Le multiculturalisme semble réellement installé dans la banlieue autrefois homogène puisque le français, l'anglais et maintenant le créole haïtien s'hybrident et s'influencent sous la plume de l'aspirante rappeuse. La clôture « de planches de bois traité » s'érige pourtant entre la narratrice et les nouveaux personnages de l'imaginaire suburbain : les locataires pauvres, les personnes issues de l'immigration, les adolescentes fugueuses. Les planches de bois ne protègent de rien, pas même des oreilles indiscretes, mais elles marquent la distinction tangible entre les classes et confirment à la narratrice qu'elle, elle a « le cul bénit », symbolisant sa chance et son privilège. Si Mélanie reprochait durement à sa mère ses interdictions, le poème conclut qu'une telle mise à distance est sans doute nécessaire pour les personnages féminins afin d'échapper aux dangers de la rue.

Dans ces trois courtes analyses, la peur se révèle être une construction sociale : la menace diffuse et lointaine plane constamment, relayée par la télévision, les journaux et l'entourage. Les peurs extérieures franchissent les clôtures, s'infiltrent dans les foyers, fissurent le vernis de la domesticité harmonieuse. À ces trois exemples qui cimentent l'imaginaire de l'insécurité dans la fiction suburbaine québécoise, on aurait pu en ajouter plusieurs autres de la production littéraire récente : nombreuses sont les nouvelles des recueils *Cartographies I et II* (2016-2017) qui mettent en récit la violence faite aux femmes et la peur de protagonistes féminines. Pensons aussi à *Pratique d'incendie* (2021) de Kiev Renaud, qui témoigne de la vigilance constante d'une préadolescente de banlieue, convaincue que le monde est une source intarissable de dangers :

Nous devons être alertes en passant devant les stationnements des voisins, nous ne savons jamais ce qui peut en surgir, nous répètent nos parents : je surveille du coin de l'œil les voitures, les tigres, les kidnappeurs [...]. Les zones de danger ne se limitent plus aux sorties des stationnements et aux grands boulevards, les zones de danger poussent sur nous. J'ai découvert la pudeur quand un voisin m'a surprise en train de faire pipi au pied du lilas, dans la cour, un jour où j'avais oublié mes clefs (12-13).

C'est son corps à peine nubile, sur lequel elle ne doit plus relever ses jupes, que la narratrice appréhende comme la plus grande menace. La fillette ne peut rien faire pour empêcher sa mutation, pour se soustraire au regard du voisin et pour entraver le désir d'autrui. Ce sont les mêmes zones de danger qu'explore Élise Turcotte dans *L'île de la Merci* : alors qu'Hélène, la protagoniste, flirte avec le danger du monde extérieur, c'est en elle que se situent les zones de risque.

6.2. *L'île de la Merci* : péril en la demeure⁶⁶

Dans le mémoire « La demeure (in)habitable : Imaginaires de la maison dans l'œuvre romanesque d'Élise Turcotte » (2016), Karine Castonguay fait d'Élise Turcotte une grande écrivaine de la domesticité : ses romans *Le bruit des choses vivantes* (1991) et *La maison étrangère* (2002) construisent la maison, dans la plus pure tradition bachelardienne, comme le lieu du refuge intime contre le monde hostile, lieu de résilience et de reconfiguration après la destruction. Or, si les narratrices de Turcotte trouvent un havre de paix dans la maison, participent-elles alors à la reprise des symboles traditionnels, patriarcaux et essentialistes, ceux de la « femme assignée à demeure »? Castonguay refuse cette interprétation, s'inscrivant dans la continuité de Lori Saint-Martin (1999), qui fait du *Bruit des choses vivantes* un pilier du métaféminisme littéraire au Québec. En rénovant de l'intérieur les symboles traditionnels, les protagonistes de Turcotte déstabilisent le système en place : la maison est le lieu où les femmes peuvent (re)devenir maîtres chez elles et d'elles-mêmes (Castonguay 2016).

En revanche, dans *L'île de la Merci*, la maison ne pourrait être plus différente : elle est l'exact opposé du refuge domestique du *Bruit des choses vivantes*, elle est la maison de l'autre côté du miroir. Si nous signalions d'emblée que *L'île de la Merci* était une œuvre à part dans notre corpus, elle est également tout à fait singulière dans la production romanesque de l'autrice : récit centré sur la subjectivité d'une adolescente, alors que Turcotte préfère d'ordinaire la voix des mères, il est ancré dans un cadre référentiel bien précis (le quartier Nouveau-Bordeaux de l'arrondissement Ahuntsic-Cartierville à Montréal) tandis que l'écrivaine ne situe pas en général ses maisons fictives géographiquement. Le roman ne s'inscrit pas non plus dans la lignée domestique « harmonieuse »

⁶⁶ Une partie des conclusions présentées ici a déjà été publiée dans l'article « *L'île de la Merci* d'Élise Turcotte : la banlieue, la peur et les filles disparues » dans le numéro 36 de la revue *Postures* en décembre 2022. Ces conclusions se trouvent approfondies et augmentées dans la thèse.

habituellement empruntée par l'écrivaine. Il relate plutôt la « mort de l'utopie familiale » (Cai 2012), mettant en scène une famille dysfonctionnelle au bord de l'éclatement. La protagoniste, Hélène, vit en conflit perpétuel avec ses parents. La blancheur immaculée de la maison rue Saint-Réal, presque obscène dans la banlieue terne, devient un signe précurseur de l'inévitable : Hélène se transforme en femme et échappe au contrôle de sa mère. Stylistiquement, le roman est aussi exceptionnel : la prose se fait « plus factuelle, plus sobre » (Brassard 2006 : 19) que celle des autres œuvres de Turcotte, entre autres en raison de la place centrale accordée au fait divers.

En trame de fond de cette crise familiale, un fait divers macabre, l'assassinat brutal d'une adolescente dont le corps a été retrouvé sur l'île qui donne son nom au roman, bouleverse la vie d'Hélène durant l'été de ses quinze ans. Comme dans les récits de Farhoud, de Delvaux et de Jannard, la violence du monde extérieur, relayée par les discours ambiants, répond en écho à celle de la domesticité banlieusarde. Au départ obsédée par le suicide d'un chanteur grunge idolâtré par la jeunesse des années 1990 (on imagine très bien Kurt Cobain dans cette figure déchue), Hélène s'intéresse cet été-là au dernier meurtre d'une série d'assassinats d'adolescentes. Alors que la mort du chanteur était tragique mais lointaine, celle de Marie-Pierre Sauvé, dont on a découvert le cadavre à un jet de pierre de chez Hélène, est éminemment concrète. Les journaux, la télévision, les ragots du voisinage rapportent même que le tueur en série rôde toujours dans le quartier.

Narré à la troisième personne du singulier, le roman est centré sur l'adolescente, qui n'en peut plus d'être couvée par sa mère surprotectrice, Viviane, tandis que son père, Robert, homme triste et muet, se soumet au contrôle de son épouse. La protagoniste refuse de devenir à l'image de sa mère, une femme craintive et épuisée, enfermée à double tour dans un mariage malheureux, dans un rôle de mère qui lui pèse un peu plus chaque jour. Dans l'ensemble du roman, Viviane se présente en effet comme un contre-exemple :

Viviane est debout, des jouets dans les mains. Son visage est fermé. Clôturé. Elle peste contre la maison. [...] Viviane est ainsi : absente, séparée des êtres. C'est arrivé peu à peu, et peu à peu Hélène n'a plus trouvé d'adjectif pour décrire sa mère. / Quant à son père. Il a été conquis par le monde extérieur (*IM* : 25-26).

L'apparence « fermée » et « clôturée » de Viviane signale une rigidité et une fermeture d'esprit qui se retrouvent ensuite dans ses interactions avec les autres. Malgré sa présence physique dans

la maison, elle reste « séparée des êtres » : une barrière mentale s'érige autour d'elle, qui met les autres à distance. Elle refuse aux membres de sa famille l'accès à ses sentiments et ses pensées. Le père ne se présente pas non plus comme un modèle convaincant : à l'instar de bien des personnages masculins banlieusards, Robert fuit la maison (notons toutefois la tournure passive de la phrase, « il a été conquis », qui fait du père un objet passif du monde extérieur) alors que son épouse demeure à la maison à s'occuper des enfants en pestant.

Dans cette atmosphère sociale et familiale anxiogène, Viviane promet « mille punitions » (*IM* : 81) si Hélène ose ouvrir la porte de la maison. Toutefois, plutôt que de garder son petit frère Samuel tout l'été comme prévu, l'adolescente se rebelle et obtient un premier emploi comme pompiste dans un garage. Cette décision vise d'une part à choquer la mère, « [c]omme s'il était impensable que sa propre fille, méticuleuse et ordonnée, passe ses journées dans un endroit pareil, sale, masculin, et si éloigné de ce qu[e] [Viviane] croyait être son univers » (*IM* : 35). D'autre part, cette incursion dans un lieu « sale et masculin », à l'extérieur du foyer et loin du giron maternel, « laisse entendre la nécessité d'une redéfinition des catégories des genres (sexe social) qui en assouplirait les frontières » (Côté 2006 : 49). Nicole Côté voit là une constante du personnage d'Hélène : l'adolescente « hant[e] les lieux communs de la masculinité » (54) tout l'été, fréquentant, en plus du garage, le club de boxe près de chez elle.

C'est au départ la peur qui motive ce nouvel intérêt pour les sports de combat chez Hélène. Depuis la découverte du cadavre de Marie-Pierre Sauvé, la protagoniste veut se défaire de la « démarche de victime » qui fait des femmes des « coupable[s] » qui « tomb[ent] dans le piège » (*IM* : 82) des violeurs. Ainsi, tout en reprenant à son compte le discours dominant qui blâme les victimes au lieu de tenir les agresseurs responsables, Hélène tente de renverser les forces, de s'affranchir des peurs féminines et de renégocier les frontières entre le masculin et le féminin. Cela dit, au gymnase, Hélène fait une découverte inattendue : « 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. » (89) Alors qu'elle était venue apprendre à se battre, Hélène « est si absorbée par leurs mouvements [ceux des garçons] 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. » (86) Hélène se trouve toujours dans cette tension

paradoxe entre le renversement des rôles et la reconduction des discours traditionnels sur le féminin : nous verrons plus loin dans le chapitre en quoi la culpabilité, cette « demande de pardon », teinte le rapport d'Hélène à la sexualité tout au long du roman.

Durant les vacances scolaires, Hélène délaisse sa petite sœur, Lisa : c'est elle qui sera condamnée à rester à la maison à surveiller leur frère. La « maison pleine de serrures » (*IM* : 29) se présente comme une prison pour la jeune fille, qui ne pourra s'en échapper que par le suicide. Lisa, treize ans, se pend dans le grenier que sa mère a fraîchement rénové et peinturé en blanc pendant l'été. Cet événement met l'accent sur la fonction abstraite de l'espace domestique : « Sur le plan symbolique, le grenier s'édifie comme une manifestation visible de la distance que la mère met entre elle et ses enfants. [...] [L]e choix du lieu du suicide rend la mère coupable explicitement. » (Shilliday 2009 : s.p.)

Le dénouement du roman joue avec les horizons d'attente : « Puisque Hélène est obsédée par la violence sociétale [...], le lecteur croit que ce sera elle qui sera l'instigatrice d'un changement violent et définitif. » (Shilliday 2009 : s.p.) Le suicide de Lisa, personnage secondaire et effacé, survient de façon inattendue bien que Turcotte affirme que la fin du récit était depuis longtemps prévue dans le processus d'écriture (Brassard 2006 : 15-30). Malgré la surprise possible du lectorat, cette fin tragique condenserait, selon plusieurs critiques, les traits symboliques de l'ensemble du roman. En effet, on a souvent interprété le suicide de Lisa comme le symbole de la renaissance possible d'Hélène et de ses parents puisque, dans la mort volontaire, la jeune fille « sauv[e] [s]a famille » (Doyon-Gosselin 2007 : 120). Elle se sacrifie afin de forcer ses parents à dialoguer, elle se sacrifie pour Hélène, pour l'inciter à rester, elle, « dans le monde. Vivante. » (*IM* : 212) Nous verrons plus loin que cette lecture du sacrifice comporte des failles, notamment parce qu'il s'agit d'une interprétation entièrement focalisée sur le personnage d'Hélène, faisant abstraction des autres personnages.

La rigoureuse construction du décor romanesque dans *L'île de la Merci* a souvent été remarquée par les critiques. Benoit Doyon-Gosselin en a examiné les différentes figures spatiales et a offert une interprétation de la « difficulté d'habiter », riche thématique commune à bien des romans québécois postmodernes et omniprésente dans le deuxième roman de Turcotte (Doyon-

Gosselin 2007 : 107-123). Nicole Côté, qui a également souligné l'importance de la figure de la maison dans l'œuvre, remarque aussi une « atmosphère oppressante » dans une « banlieue terne de Montréal » qui, dans le Québec des années 1990, indique que « nature et idéal ont disparu, laissant les personnages sans ressources face à un réel insoutenable » (2006 : 51). Dans *L'île de la Merci*, la représentation de la maison n'oppose pas en dichotomie l'intérieur et l'extérieur (comme c'était le cas dans *Le bruit des choses vivantes* ou encore dans *La maison étrangère*), elle les fait plutôt entrer en collision. Tournée vers le drame extérieur, Hélène n'imagine pas que le danger puisse être intérieur : « Hélène n'aurait évidemment pas pu prévenir une telle tragédie tant la force de la maison était grande, mais en cherchant le meurtrier de Marie-Pierre Sauvé [...], elle fait fi de la possibilité qu'un drame se déroule autant en elle que chez elle. » (Doyon-Gosselin 2007 : 122) Dans le texte, les frontières spatiales (intérieur/extérieur) et sociosexuées (féminin/masculin) s'emboutissent au point de devenir indifférenciables.

Élise Turcotte construit un monde suburbain sordide où la peur — et son affranchissement — conditionne le comportement des femmes. Dans cette analyse, nous commencerons par constater qu'en raison de la fonction symbolique donnée aux figures spatiales (Doyon-Gosselin 2007) et de l'enchevêtrement des discours médiatiques et maternels, les mondes social et domestique s'interpénètrent au point de façonner l'imaginaire d'Hélène et son langage. Puis, nous verrons en quoi cette collision de l'intérieur et de l'extérieur dans le décor banlieusard réactualise les peurs ancestrales des femmes dans les espaces publics. Nous concluons par l'analyse des rapports familiaux dans *L'île de la Merci*, qui présentent, encore et toujours, la mère comme « la figure éternelle de la coupable » (2015 : 88), pour reprendre les mots de Dussault Frenette. Adoptant une énonciation prophétique, Hélène devient l'héroïne d'un roman suburbain d'inspiration policière, mais réaffirme les tensions entre revendications féministes et reproduction d'une pensée misogyne.

6.2.1. La maison de l'emprisonnement et la collision des mondes intérieur et extérieur

Dès l'incipit, on plonge dans la psyché d'Hélène, focalisation qui restera la même tout au long du récit. Le roman s'ouvre, paradoxalement, sur l'expression d'une finalité. De retour de son dernier jour d'école, l'adolescente fait le ménage de sa chambre : « C'est fini, pense-t-elle. / Elle a rangé ses livres d'école. Elle a passé un linge humide sur chacun de ses meubles. Elle regarde

maintenant sa chambre, satisfaite. » (*IM* : 13) La maison est conçue comme le point d'ancrage du récit naissant tout en rejoignant le point final; elle est le lieu où tout commence et tout finit. Le rangement des livres, l'époussetage et le nettoyage des meubles, loin d'être des activités reléguées au second plan, structurent le rapport du personnage au monde dans un sens métaphorique, qui se renforce encore dans les lignes suivantes :

Aujourd'hui, le pire s'est éteint avec la dernière heure du dernier jour d'école. / Chaque meuble, chaque objet dans sa chambre représente une partie d'elle-même, une section nette et lisse de ce qu'il y a dans son âme. / L'intérieur de son corps doit être ainsi : une chambre carrée contenant des formes géométriques invariables. Un lit, une commode, une bibliothèque. Pas de saleté. Rien de criant (*IM* : 13).

La fin de l'année scolaire symbolise pour l'adolescente une conclusion propice à un réaménagement intérieur, au sens domestique et spirituel du terme. La propreté et l'ordre sont alors élevés au rang de valeurs fondamentales. En plus de la fonction figurative de décor romanesque, la chambre possède ainsi une propriété abstraite : elle représente l'intérieur d'Hélène, son identité délimitée et ordonnée. Hélène *est* cette chambre et cette chambre *est* Hélène, dans une parfaite correspondance.

Une fois chaque meuble brillant et dépoli, l'adolescente rêve à la fenêtre (nous y revoilà) :

Elle va à la fenêtre, l'ouvre, et se penche pour voir la rivière. Ensuite, elle tourne la tête vers la rue. / C'est une si petite rue. / En regardant trop vite, on pourrait se méprendre [...]. On pourrait se figurer que tout y est tranquille et simple, et rempli d'histoires naturelles. Une jeune fille pourrait s'arrêter devant la maison et crier : « Es-tu prête? »; Hélène pourrait alors dévaler l'escalier, sortir, et enfourcher sa bicyclette. Mais ce n'est pas ça. Rien n'est vraiment joyeux, et rien n'est encore mort. Tout est seulement un peu parti, disparu, délavé. / Ici, dans la maison blanche de la rue Saint-Réal, au bord de la rivière des Prairies, tout près de l'île et de la voie ferrée, pas loin non plus de la prison de Bordeaux, se cache une douleur aussi secrète et inattendue qu'une photo de mariage dissimulée sous un grand cahier, au fond d'un tiroir fermé à clé. / Hélène a quinze ans; elle se tient debout au centre d'un monde tout à fait ordonné. [...] / C'est fini, pense-t-elle encore (*IM* : 13-14).

La fenêtre est la lorgnette par laquelle Hélène conçoit le monde depuis l'univers domestique. Son regard est parcellaire, dirigé par des œillères architecturales et topographiques de sa banlieue. Si on « regard[e] trop vite », on pourrait croire que la vie est « tranquille et simple » ou même

« joyeuse », mais la narration nous avertit que les apparences sont trompeuses. Le quartier banlieusard ressemble plutôt à une prison de solitude : la rue Saint-Réal est « une si petite rue », étriquée et étouffante, dans « un quartier presque mort » où aucune jeune fille ne se promène à bicyclette, où aucune vie ne s'épanouit. Non seulement cette rue, apprendrons-nous plus tard dans le livre, est un cul-de-sac, renforçant ainsi l'atmosphère suffocante, mais le pâté de maisons apparaît, qui plus est, ceinturé, *clôturé*, par la rivière des Prairies, par la voie ferrée et par le grillage de la prison de Bordeaux, qui forment des obstacles et des barrières matérielles aux aspirations de l'adolescente⁶⁷. La narration souligne la proximité entre la maison et la prison, appuyant très clairement le motif de l'enfermement qui se tissera tout au long du roman. Dans cette banlieue au champ des possibles limités s'érige une « maison de l'emprisonnement » (2007) pour le dire comme Doyon-Gosselin, espace oppressant où l'horizon est entravé.

Cette expression de Doyon-Gosselin est très juste, car un malaise pèse sur Hélène et l'enferme dans le silence comme « une photo de mariage dissimulée sous un grand cahier, au fond d'un tiroir fermé à clé ». L'image, simple et cruelle, révèle le malheur de la famille. La photo de mariage captant en général un moment de bonheur, voilà qu'on l'aurait « dissimulée » par honte ou par tristesse, puisque cette époque est révolue et son souvenir, douloureux. Si Bachelard conçoit le tiroir telle une « réserve des rêveries d'intimité » (1961 : 82), le tiroir d'Hélène dissimule quant à lui l'odieux secret de banlieue : le bonheur n'est qu'une façade. Quiconque à l'extérieur de la famille nucléaire et de la maison blanche ne s'attendrait pas à cette mise au ban de l'amour conjugal, c'est une douleur gardée « secrète ». La vie de famille est une « comédie » (*IM* : 53) que l'on joue pour convaincre le voisinage et se convaincre soi-même. Ce secret de banlieue sert à poser, avec une redoutable « économie textuelle » (Castillo Durante 1994 : 35), le décor stéréotypé du récit suburbain : l'environnement de Nouveau-Bordeaux est *trop* tranquille pour ne pas cacher autre chose — le crime, le sexe, le mensonge ou, plus simplement, le désamour. La souffrance

⁶⁷ Nicole Côté fait une lecture minutieuse des odonymes et des toponymes du roman : « Bordeaux ici désigne la prison à sécurité maximale [...] et non pas cette région de France célèbre pour le riche rouge de ses vins. La rivière des Prairies n'est plus vraiment une rivière parce qu'elle charrie des têtards et des déchets de toutes sortes, plutôt que des poissons et des alluvions. Pas plus qu'il ne reste de prairie intacte, il ne reste de saint dans ce Québec postmoderne (la rue Saint-Réal, où la famille d'Hélène demeure, est un cul-de-sac) [...] » (2006 : 51)

indicible qui émane de cet enfermement de la photo annonce le drame à venir dans cette maison que l'on aurait tort de croire « normale ».

Dans cette chambre se tient Hélène, « au centre d'un monde tout à fait ordonné ». Le décor n'est pas trompeur pour Hélène qui, lucide, connaît la vérité : la maison de l'emprisonnement est à l'instar du quartier étouffant, ceinturé de tous les côtés. Les lieux semblent ainsi se positionner de manière concentrique, en gigogne, à l'image d'une poupée russe : dans ce quartier refermé sur lui-même se trouve une maison-prison dans laquelle vit une adolescente à l'âme « carrée contenant des formes géométriques invariables ». Les lieux — par taille décroissante : la banlieue, la maison, le corps — s'emboîtent pour former un noyau réduit, « l'âme » d'Hélène. Loin d'être en périphérie dans son quartier excentré, Hélène est à l'image du monde, elle est en rapport constant avec lui.

Les premiers mots du roman, les premiers mots d'Hélène qu'elle répète quelques lignes plus loin, annoncent la tragédie : « C'est fini », affirme-t-elle dès le début. Mais puisque le pronom « ce » n'a pas d'antécédent dans la phrase (ni dans le roman), de quoi parle-t-on ? L'école est finie, certes, mais l'adolescente pressent ici une finalité plus globale : sa vie d'avant, celle antérieure au roman, est maintenant révolue. C'est son enfance qui se termine et son innocence qui disparaît. Cette énonciation ressemble à celle de la « ménagère-prophète », que nous avons déjà exposée au chapitre III de notre thèse :

Le portrait qu[e les ménagères-prophètes] peignent de leurs communautés toxiques, enclavées dans les limites faussement étanches de la banlieue, exacerbe les tares d'une société perpétuellement en crise : mensonge, fraude, ostracisme, maladie mentale, suicide... Ces ménagères dévoilent sans pudeur les plaies du corps social (Parent 2012 : s.p.).

Les tares de la société s'immiscent dans la maison blanche de la rue Saint-Réal enclavée : le mensonge, la violence, le suicide viendront faire éclater ce monde domestique « tout à fait ordonné », qui camoufle les pires angoisses. L'enfance a pris fin en même temps que l'école et le bonheur familial ; le malheur est à venir, Hélène en a la certitude. Elle sera le témoin privilégié de la crise.

Les scènes familiales qui suivent l'incipit confirment que les inquiétudes du monde social, « le prix des maisons qui est en chute libre [...], le taux de chômage, les nouveaux modèles

d'ordinateur, la pollution, la violence et la recrudescence des meurtres » (*IM* : 80), s'infiltrent dans le monde domestique, entre autres par le biais de la télévision. Alors que la famille est assise devant les nouvelles du soir, Viviane assure que « [l]e monde est malade » (*IM* : 31). Le mal mondial contamine la famille, jusqu'à prendre d'assaut le langage de la mère qui « répète », qui « énumère », qui « s'empresse de dire » (*IM* : 31-32) les viols, les avis de recherche, les enlèvements, les tragédies.

Le discours de la peur résonne partout autour d'Hélène : les « horreurs s[ont] étalées devant tout le monde » (*IM* : 47) au kiosque à journaux du garage où elle travaille, et José, un habitué de la station-service, rapporte en écho les nouvelles sordides du quartier. Ces discours construisent le dehors comme « un lieu où les hommes deviennent des prédateurs et les femmes des victimes » (Dussault Frenette 2015 : 92) et viennent directement influencer le comportement de la jeune protagoniste :

À la fin de la journée, Hélène marche vers la maison en se retournant sans cesse sur ses pas. / Un corps mutilé, puis égaré dans le quartier. / Sa mère dit : « Regarde toujours derrière toi. » / Le policier dit : « Ne marche pas seule le soir, n'allume pas d'incendie. » / Le journal dit : « La vie est monstrueuse derrière, devant et autour de toi. » (*IM* : 62)

Se succèdent ici des sources de discours multiples — respectivement, la mère, le policier et le journal, métonymies de l'entourage immédiat, des institutions et du discours médiatique —, qui scandent toutes le même message : le monde est dangereux pour les femmes et celles-ci doivent prévenir le pire. Elles doivent prendre les mesures d'auto-exclusion nécessaires à leur sécurité. Remarquons que l'agresseur est complètement évacué des injonctions : seul le corps de la victime apparaît dans cet extrait, corps objet, corps passif, qui subit les mutilations, tout comme les impératifs, « regarde », « marche », ne s'adressent qu'à la jeune fille. Ce sont ses mouvements qui sont limités, contrôlés, ordonnés. Dans la période charnière de l'adolescente, Hélène apprend à nommer le monde qui l'entoure avec les mots de la peur et de la mort. Ce langage accuse le féminin, à la fois victime et coupable, rejette le blâme, la honte et la peur sur lui.

De cette manière, les discours sociaux et médiatiques en viennent à façonner le langage de l'adolescente elle-même. Elle intègre à son vocabulaire de nouvelles expressions de la brutalité :

à la suite du suicide du chanteur populaire, « [e]lle se souvient d’avoir lu ces mots dans le journal : *Died of shotgun blast to the head*. Ces mots l’avaient fascinée, seulement les mots, et elle avait collé l’article dans son grand cahier, à la suite d’autres manchettes. » (*IM* : 40) Elle collectionne le lexique des fusils et du sang dans un grand cahier, *scrapbook* macabre qui ressemble d’ailleurs à celui qui dissimule la photo de mariage de ses parents.

Comme la protagoniste de Lise Tremblay avant elle, Hélène devient une caisse de résonance du discours ambiant, particulièrement celui de sa mère. Elle reprend les mises en garde de Viviane, qui interdit à ses filles de faire du patin à roues alignées, jugé trop dangereux. Hélène renchérit : « – C’est vrai ça, [...] si tu montes sur une bicyclette, ou si tu mets des patins, ou si tu marches sur le trottoir, il y a une chance que tu meurs. / Elle se lève, ajoute en haussant la voix : / – Si quelqu’un te touche surtout, tu meurs. » (*IM* : 43) Si la narratrice de *La sœur de Judith* rapportait et intégrait dans son propre discours les normes sociales de son entourage sans les remettre en question, Hélène pointe, par la mimétique exagérée, les incohérences du raisonnement maternel. La gradation régressive — on passe de la bicyclette aux patins, puis à la marche et enfin à l’effleurement — présente le monde extérieur comme un lieu dégénéré où les activités les plus anodines se révèlent fatales. Marcher, s’amuser, aimer deviennent des comportements à risque dont il faut protéger les petites filles sages même dans les banlieues les plus tranquilles.

Dans une note en bas de page, Doyon-Gosselin remarque en passant que *L’île de la Merci* s’inscrit dans un « prolongement essentiellement négatif » de *L’amélanchier* de Jacques Ferron : « Dans le roman de Turcotte, le “mauvais côté des choses” prend d’assaut la maison alors que les adultes ne possèdent pas cette capacité de créer un domaine enchanteur qui ferait partie du “bon côté des choses”. » (Doyon-Gosselin 2007 : 114) Ces deux romans suburbains ont rarement été comparés, bien qu’ils comportent plusieurs éléments communs que nous nous proposons de creuser ici.

Les deux romans mettent en scène l’éprouvant passage initiatique de jeunes filles de banlieue vers le devenir-femme (*womanhood*). Au fil des récits, les deux héroïnes comprennent que le monde ne se sépare pas en deux : le bon et le mauvais côtés des choses n’ont pas de frontière étanche sur laquelle s’érige la maison, qui aurait la fonction de protéger le monde de l’enfance de

l'insoutenable réel de l'âge adulte. Dans *L'amélanchier*, l'héroïne de Ferron, Tinamer, fait un rêve farfelu qui n'est pas sans rappeler celui d'Alice au pays des merveilles. La fillette banlieusarde réalise qu'elle n'est plus la fillette innocente des fables de son père, se découvrant métamorphosée contre son gré en bécasse du Canada, à l'image de sa mère Etna, mi-femme mi-gélinotte, et de ses amies, les « poules endoctrinées » (Ferron 1992 : 68). Son père, quant à lui imaginé en satyre, se moque d'elle et de ses attributs de volaille. Dans cette allégorie fabuleuse de la différence des sexes freudienne, le féminin apparaît comme un châtiment certain : la fillette doit laisser le monde de l'enfance pour elle aussi « s'endoctriner » dans une féminité dysphorique de bécasses qui jacassent et de poules sans tête. Parce qu'elle s'est vue femme et différente de son père, Tinamer est chassée du « paradis de [s]on enfance » (154) : elle quitte le boisé derrière chez elle, le « bon côté des choses », pour aller à l'école, pour fréquenter d'autres petites filles et s'associer à une « nouvelle confrérie », celle de l'« autre sexe » (119). Le féminin est ainsi représenté dans une mise en altérité traditionnelle et apparemment décevante pour la petite Tinamer, qui aime son père plus que tout et qui n'a que de l'antipathie pour la grincheuse Etna. Elle doit maintenant affronter un monde poreux où « peu à peu le mauvais côté des choses s'insinu[e] dans le bon » (105).

C'est le même terrible constat que fait Hélène chez Élise Turcotte. Elle se découvre femme, mais pas seulement bécasse : elle devient la *proie* du désir violent des hommes. Elle ne peut trouver refuge dans la maison maternelle, puisque le mauvais côté des choses s'insinue dans le bon, le social s'infiltré dans le domestique. Si la découverte de la différence sexuelle n'a pas les mêmes accents freudiens dans le roman de Turcotte, Hélène est tout autant déçue par sa féminité. Elle la perçoit non pas comme une frustration, mais plutôt comme une trahison : son corps — nubile, menstrué, excité ou encore sale — suscite le désir sans son consentement. Pire encore : elle ressent elle-même du désir, alors qu'on l'a toujours mise en garde contre ces pulsions.

Pour les deux protagonistes, le passage à l'âge adulte au féminin brouille la frontière entre les sphères intime et sociale : elles découvrent que le monde (sur)protégé de l'enfance est utopique et voué à s'autodétruire avec le passage du temps et l'avènement à la puberté. À partir de la figure de la maison pavillonnaire, les deux romans dénotent la difficile condition féminine dans l'espace commun, où le féminin est systématiquement dévalorisé — ridiculisé chez Ferron, menacé chez Turcotte. Tandis que le récit de Ferron se termine lorsque Tinamer, certes douce-amère, accepte

son nouveau rôle de « bécasse aux yeux trop hauts, trop écartés, au bec droit et pointu » (152), sans trop remettre en question cet imaginaire animal hautement problématique, l'héroïne d'Élise Turcotte cherche quant à elle à bouleverser cette conception préconçue. Plutôt que de se satisfaire du rôle de gibier, elle est déterminée à traquer le prédateur.

6.2.2. Sauter la clôture : peurs des femmes et sexualité violente

Dans sa célèbre « Typologie du roman policier » (1971), Tzvetan Todorov analyse le récit criminel classique, de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1960. Si certaines (Dominguez Leiva 2020) ont proposé une modernisation de cette première typologie, il reste difficile, même aujourd'hui, de trouver une catégorie dans laquelle classer *L'île de la Merci*. Pourtant, le récit épouse de nombreuses caractéristiques du roman policier⁶⁸ : dans un paisible quartier de banlieue, un crime macabre est commis, une jeune fille mène l'enquête et pour ce faire, elle risque sa vie, devenant elle aussi une victime potentielle du meurtrier. Néanmoins, force est de constater que le livre de Turcotte met en échec tout suspens : il n'y a pas de suspect ni de coupable, que des victimes.

Hélène mène l'enquête, car elle est persuadée d'avoir un point de vue unique, extra-lucide : « Tous ceux qui sont venus avant elle [à la scène de crime] ont bien sûr ratissé l'île de fond en comble pour tenter de découvrir un indice. Mais elle, elle va peut-être voir et comprendre ce qui a échappé à tout le monde. » (*IM* : 71) Ses seuls outils de détective se limitent aux rumeurs colportées (*IM* : 48-49), aux discours médiatiques inlassablement relus et relayés (*IM* : 63; 64), à l'exploration infructueuse de l'île (*IM* : 71). L'apprentie enquêtrice se rend également à une cérémonie organisée à la mémoire de Marie-Pierre Sauvé à son école secondaire. La survivante veut observer le milieu de vie de Marie-Pierre Sauvé, elle veut rencontrer ses parents et amies, s'identifiant de manière morbide à la défunte : « elle, Hélène, aurait pu être à sa place. » (*IM* : 108)⁶⁹

⁶⁸ Denise Brassard le remarque elle aussi dans l'entretien qu'elle a réalisé avec Élise Turcotte. Cette dernière confirme que les romans policiers sont pour elle une grande source d'inspiration : « J'aurais aimé être détective. J'aime toutes les histoires d'enquête, de meurtre, de procès, d'avocats. Ma fascination pour la mort en est aussi une pour la violence de la mort, et ses causes. Le travail d'enquête que fait le détective dans un roman policier, c'est un peu ce qu'on fait quand on écrit. Ce n'est pas un hasard si plusieurs écrivains adorent le roman policier. » (2006 : 24)

⁶⁹ Les deux jeunes filles se ressemblent tant que la victime se présente comme un double de la protagoniste alors que l'ironie du patronyme de la victime résonne particulièrement ici : Marie-Pierre Sauvé est celle qui n'a pas pu échapper à la violence, alors qu'Hélène, oui.

Malgré ces diverses péripéties, le roman d'inspiration policière évacue toute forme d'évolution de l'enquête : jamais Hélène ne se rapproche de l'identité du coupable. Le meurtrier, figure vague et lointaine, n'a plus aucune incidence dans le récit, une fois le crime commis. On s'en désintéresse complètement au dernier chapitre, « La rédemption » : « L'été s'achève et ils n'ont rien trouvé, dira José encore une fois, aujourd'hui. Le meurtrier ne sera jamais arrêté. [...] [Hélène] devra bien un jour se décider à jeter son cahier avant que tout ne finisse vraiment mal. » (*IM* : 197) Pas de résolution de l'affaire, même de la part du service de police qui brille par son absence et son ignorance dans l'ensemble du roman. Tout comme il évacue le point de vue du criminel misogyne, le roman de Turcotte n'accorde pas de voix au détective déchu ou au policier véreux, figures emblématiques du roman noir. On jette plutôt la collection de coupures de presse comme on enfouit une photo de mariage au fond d'un tiroir. Le dénouement se trouve ailleurs : alors qu'on a cru tout au long du roman qu'Hélène risquait sa vie, on réalise s'être trompé de victime. C'est Lisa qui meurt, abandonnée à son sort. Il faut alors prendre le livre à rebours, à la recherche d'indices qui indiquaient que « tout allait finir vraiment mal », non pas pour Hélène mais pour sa sœur.

Le livre entre ainsi dans une catégorie à part des récits policiers, celle qu'on pourrait appeler l'anti-polar, tant il reprend la structure du roman policier pour mieux la mettre en échec. Chez Turcotte, ce sont les femmes, les victimes, qui occupent tout l'espace narratif. Il serait dès lors séduisant de concevoir *L'île de la Merci* comme un anti-polar féministe, mais nombre d'éléments, comme la non-résolution de l'affaire Marie-Pierre Sauvé, la mort tragique de Lisa et la relation mère-fille tyrannique, soulèvent plus de questions qu'ils ne semblent en résoudre. Alors que Ilana Löwy voit dans le polar féministe la dénonciation radicale des actes de violence le plus souvent perpétrés sur des personnages féminins, la mise à mal de l'hégémonie masculine et le « schème narratif de la réinvention » (2001 : s.p.), le dénouement de *L'île de la Merci* est manifestement plus ambigu. Les personnages féminins ne triomphent pas, et si certains se réinventent, comme Hélène, d'autres sont sacrifiés pour rendre la « rédemption » possible. La violence faite aux femmes est vivement dénoncée tout au long du récit, mais la conclusion reste énigmatique : le coupable file entre les doigts de la jeune enquêtrice et des institutions, sans que disparaisse totalement la menace.

L'utilisation du fait divers fictif dans *L'île de la Merci* revêt néanmoins une dimension politique indéniable : le récit permet de penser le social par le prisme du personnel, de penser

l'universel grâce à l'anecdote. Dans un milieu suburbain façonné par les divisions spatiales sociosexuelles, toute jeune fille semble avoir un potentiel de victimisation. Toutes les adolescentes *sont* Marie-Pierre Sauvé, solidaires dans la peur et dans la violence. Le livre reprend des principes fondamentaux du féminisme, dénonçant une société qui enferme le féminin dans l'espace domestique et qui rejette encore et toujours la faute sur les victimes, mais n'offre pas de résolution politique telle qu'une reconfiguration des sphères publique et privée ou encore une abolition, même partielle, de la violence ou du patriarcat.

L'île de la Merci serait alors un anti-polar métaféministe, pour reprendre le néologisme de Lori Saint-Martin : le texte « n'évacu[e] pas le féminisme, mais l'absorb[e], l'interrog[e], le f[ait] évoluer. » (1992 : 87) En effet, le roman ouvre des perspectives nouvelles concernant l'identité, la sexualité et le langage. Se basant sur les théories de la performativité du genre, Nicole Côté (2006) a montré de quelles stratégies Hélène use afin d'assouplir et de reconfigurer les frontières entre les identités et les attributs masculins et féminins. De plus, Catherine Dussault Frenette (2015) a analysé comment cette hybridation participe à « une lutte constante entre la subjectivité mise en œuvre par le personnage féminin et les scénarios [sexuels] dominants qui l'imprègnent » (104), mais la chercheuse montre que l'affirmation du personnage est malgré tout entravée par la domination patriarcale. Enfin, en reproduisant la manière sordide dont le discours médiatique couvre les féminicides, Turcotte illustre comment le langage affecte le sentiment d'insécurité des femmes dans la société⁷⁰. Néanmoins, ce langage violent et accusateur émane entre autres de Viviane, dressant ainsi l'une contre l'autre la mère et la fille.

Dans le roman policier métaféministe de Turcotte, les filles et les femmes deviennent les victimes potentielles de la violence qui grouille sous la surface uniforme de la banlieue, et il vaut mieux dans ce cas les garder à l'intérieur. Ces craintes prennent racine dans un sentiment d'insécurité vécu comme un « principe absolu » pour la protagoniste :

⁷⁰ Féminicide étant un néologisme intégré au *Robert* en 2015 seulement, il n'apparaît pas dans *L'île de la Merci*. Turcotte dénonce toutefois l'inhumanité qui entoure la couverture médiatique des faits divers : « Dépecée. Hélène s'arrête puis écrase ce mot. Elle ne voulait plus jamais y penser. Elle avait toujours cru qu'on ne pouvait l'employer qu'à propos des animaux. Mais elle l'avait lu, c'était écrit noir sur blanc dans le journal. [...] Comment est-ce possible? Comment peut-on dire dépecée à propos d'un être humain? s'était alors demandé Hélène avec fureur. » (*IM* : 83)

Toutes les filles éprouvent cette peur, croit-elle comme si c'était un principe absolu. Elles se lèvent et regardent derrière elles pour voir si elles n'ont rien laissé traîner sur le banc de l'école, du métro, du parc : un sac, des lunettes, un gant, une partie de leur corps, pourquoi pas; une parcelle de soi, une odeur, une tache que tout le monde pourra voir [...]. Se lever, avancer d'un pas, puis se retourner pour vérifier s'il y a une tache de sang derrière soi : elle n'est certainement pas la seule à le faire. / Elle avale ses deux premiers comprimés d'aspirine. / Ce corps : comment l'arrêter, comme être sûre de le maîtriser? (*IM* : 92-93)

Dans cet extrait, la peur est vécue comme une condition inhérente à l'identité femme. Le corps féminin pubère est une source constante de peur sur la place publique : les odeurs, les saignements sont de graves étourderies qui suscitent la honte tel un stigmate. L'adolescente tente de maîtriser son corps en n'en laissant rien s'échapper, et le contrôle devient *disciplinaire*, douloureux et éreintant : avaler les médicaments à répétition, vivre constamment la peur au ventre. Malgré ces stratégies d'autodiscipline, rien ne peut maîtriser le sentiment de honte : « “C'est normal que le regard des hommes te gêne” a ajouté Viviane comme si c'était une évidence. » (*IM* : 89) L'« évidence », c'est-à-dire la pensée patriarcale hégémonique, est ici relayée et approuvée par la mère : ce sont les adolescentes, passives et objectifiées, qui portent sur elles la honte alors que les hommes, eux, n'ont pas à contrôler leur regard.

S'inscrivant dans la tradition de la division sociosexuée de l'espace, ces idées préconçues associent la victimisation des femmes à leur présence dans l'espace public : ne devraient-elles pas rester assignées à demeure pour éviter le pire, la tache, le viol? Les mères ne devraient-elles pas alerter leurs filles, les protéger, les barricader? La protagoniste bravera quant à elle ces peurs que « [t]outes les filles éprouvent » : « 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? *C'est ce qui va t'arriver. Tu vois, c'est arrivé à la petite Marie-Pierre Sauvé. Alors elle y va.* » (*IM* : 72, l'autrice souligne) Le discours de la mère, dont le rapport direct est indiqué par l'italique, est uni dans un lien de causalité certain avec les actions d'Hélène : la mère prédit les pires horreurs à sa fille, *alors* cette dernière y va. Elle défie les mises en garde précisément parce que sa mère les énonce.

Dans Nouveau-Bordeau, sortir de chez soi semble être une pratique autodestructrice, une mise en danger volontaire. Pourtant, chez Hélène, une pulsion de vie répond à cette mise en danger : l'adolescente veut vivre, elle veut *survivre* à sa mère, prendre sa place dans le monde et sauter par-

dessus la clôture que Viviane a érigée entre elle et le monde extérieur. Cette mise en danger est à ses yeux une « question de survie » (*IM* : 35) ou, comme le penserait Virginie Despentes, une revendication politique.

Dans *King Kong Théorie* (2006), Despentes prend comme point de départ sa propre expérience traumatisante de viol, tandis qu'adolescente, elle faisait de l'auto-stop à Paris. Elle parvient, dans un renversement politique du système en place, à « valoris[er] la faculté de s'en remettre », de l'agression sexuelle, plutôt que de « s'étendre complaisamment sur le florilège des traumatismes » (2006 : 42) :

Oui, on avait été dehors, un espace qui n'était pas pour nous. Oui, on avait vécu au lieu de mourir. [...] [O]n était sorties dans la rue parce que, chez papa-maman, il ne se passait pas grand-chose. On avait pris le risque, on avait payé le prix, et plutôt qu'avoir honte d'être vivantes on pouvait décider de se relever et de s'en remettre le mieux possible (42-43).

Rien ne pourrait être pire, pour Hélène, que de rester « chez papa-maman », dans cette maison de l'emprisonnement alors qu'il y a tant de choses à découvrir (la boîte, la mécanique, le désir) en dehors du périmètre de sécurité établi par sa mère. Sortir de chez elle devient un acte de résistance contre le système banlieusard et le système patriarcal en place : elle refuse d'avoir peur et de se soumettre aux règles qui enferment les filles dans les bungalows et laissent les violeurs en liberté. Mais elle sait, qu'en échange, elle doit accepter le risque inhérent à sa condition féminine — les journaux, la télévision et sa mère le lui rappellent constamment.

Bien que la révolte d'Hélène participe d'une part à des revendications féministes, elle s'inscrit d'autre part, comme l'a montré Catherine Dussault Frenette, en parfaite conformité avec les scripts romantiques et pornographiques traditionnels, particulièrement celui de l'initiation sexuelle. Dans le chapitre « L'épreuve », Hélène souhaite que sa première relation sexuelle se déroule avec son amoureux Thomas selon le scénario du « [c]hâtiment » ou de la « punition » (*IM* : 156). Elle imagine une scène macabre où le jeune homme et elle feraient l'amour à l'endroit exact où Marie-Pierre Sauvée a été retrouvée : « 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 [...] ». (*IM* : 161) Son imaginaire sexuel est habité par les fantasmes de soumission et d'agression qui se

résolvent dans la « bienveillance » et la délivrance. La tension entre le féminisme d'Hélène et son imaginaire sexuel provoque certainement un malaise, mais pour Virginie Despentes, ces contradictions s'expliquent :

Ces fantasmes de viol, d'être prise de force, dans des conditions plus ou moins brutales [...] [proviennent d']un dispositif culturel prégnant et précis, qui prédestine la sexualité des femmes à jouir de leur propre impuissance, c'est-à-dire de la supériorité de l'autre, autant qu'à jouir contre leur gré [...]. Il y a une prédisposition féminine au masochisme, elle ne vient pas de nos hormones, ni du temps des cavernes, mais d'un système culturel précis, et elle n'est pas sans implications dérangeantes dans l'exercice que nous pouvons faire de nos indépendances (2006 : 52).

Turcotte propose un personnage dérangeant qui, tout en revendiquant une place à l'extérieur du cercle clos de la domesticité et en refusant de porter le blâme que l'on rejette toujours sur les victimes, jouit malgré tout de sa « propre impuissance » dans « l'exercice de son indépendance ». Comme l'évoque Despentes, il est clair dans le roman de Turcotte que cette « prédisposition au masochisme » n'est pas naturelle ou biologique, mais bien construite par un système auquel participent les discours médiatiques.

C'est en cela que le roman s'inscrit dans un métaféminisme, qui absorbe les principes féministes, mais qui les interroge également en en présentant les malaises et les contradictions, sans les gommer. Certainement, la reprise dans le fantasme du meurtre après viol de Marie-Pierre Sauvé représente pour Hélène « une version exagérée [...] des relations hétérosexuelles, où l'homme contrôle la situation, pour le meilleur ou pour le pire, et où la femme accepte ou subit » (Côté 2006 : 53), mais ce n'est pas une condamnation pure et dure de l'hétéronormativité. Thomas, ne partageant pas les fantasmes d'Hélène, se révèle plutôt être un partenaire attentionné qui ouvre la voie à des relations hommes-femmes plus égalitaires. C'est plutôt dans la chambre du garçon qu'aura lieu l'initiation sexuelle d'Hélène : « Thomas a attendu qu'elle se décide et qu'elle fasse le premier geste » (*IM* : 161), mais la relation sexuelle, plus tendre que celle fantasmée, déçoit Hélène. Les tensions entre érotisme masochiste et féminisme présentes dans le texte de Turcotte appellent à repenser le « dispositif culturel prégnant » qui écarte les femmes du contrôle de leur jouissance sexuelle sans violence ou domination. Ce langage et cette forme d'érotisme sont véhiculés par les institutions, par l'entourage d'Hélène et, surtout, par sa mère.

Par l'entremise de Viviane, Hélène a appris à discipliner son corps, à l'ordonner comme on nettoie une chambre aux « formes géométriques invariables » (*IM* : 13). Au même titre que Viviane « a toujours dit qu'il fallait être propre avant tout. Être parée à toute éventualité. Car on ne sait jamais. » (*IM* : 59), elle édicte la « [p]rescription : ne pas laisser la langue, la salive, les microbes d'un autre entrer dans son corps » (*IM* : 70). Chez les femmes de la famille, chez Viviane d'abord, chez Hélène ensuite, hygiène et ménage répondent au même besoin de contrôle autoritaire de l'environnement et du corps : la propreté de la chair et de la chambre leur donne une impression de pouvoir dans un monde où, autrement, elles sont dominées. En réponse à l'univers social terrifiant, la mainmise sur l'intime, domestique et charnel, tente de rendre le monde extérieur plus habitable, plus sécuritaire.

De plus, le symbole du blanc revient hanter la banlieue fictionnelle. Viviane a repeint cet été-là le grenier de la maison en blanc : elle appelle cet endroit son « ciel » (*IM* : 180), lieu de repos et de liberté. Quand son couple connaît des problèmes, elle rénove cuisine, grenier ou autre pièce de la maison, ces changements purement cosmétiques étant le symbole matériel des conflits plus profonds qui subsistent toujours dans la maisonnée et qu'elle dissimule, qu'elle annule par le blanc. La décoration impose sur les murs l'idée de propreté et de pureté, mais aussi d'artifice et de faux-semblant, affects irrémédiablement liés à la *suburbia*. Elle incarne cette mère de banlieue asexuelle, non pas à cause de son dévouement entier pour ses enfants qui occulte son identité de femme, mais bien parce que son mariage est malheureux, dépourvu d'amour et de sexualité. À coup de peinture blanche, Viviane masque ce qui fait honte, ce qui déborde, elle tente de préserver les apparences. Si Hélène est à l'image de sa chambre carrée (*IM* : 17), Viviane *est* ce grenier blanchi, épuré des taches et des vices. Le corps et le grenier doivent se ressembler : aseptisés, hermétiques et étanches. Ils sont scellés pour que ne pénètrent pas les indésirables : le désordre, les microbes, les pulsions. Dans ce contexte, la sexualité ne peut que se comprendre dans un rapport abject.

D'ailleurs, Hélène peine à imaginer que ses parents se sont déjà aimés physiquement, que « la langue de son père [soit] peut-être entrée justement de façon tout à fait liquide dans la bouche de sa mère » (*IM* : 68). L'adolescente imagine plutôt leur mariage comme un choix rationnel : « [Viviane] avait décidé ce soir-là que Robert était la personne sur laquelle sa peur pourrait buter. Il fallait que l'amour soit une sorte de mur sur lequel la peur, la mémoire, l'avenir même pouvaient

venir se cogner [...] » (IM : 69) L'amour serait donc une barricade ou encore une *clôture* contre la peur. Pour se soustraire à la menace du monde, Viviane se retranche dans le mariage, Robert ayant le rôle de la protéger des dangers. Les sentiments amoureux ont peu à voir dans la « décision » de Viviane : « Ils ne se touchent jamais. [...] C'est ça, ils dorment. » (IM : 23), constate froidement Hélène.

Puis, dans un revirement de situation inattendu, la mort surprendra Hélène dans sa propre demeure : Turcotte rappelle ainsi que même à la maison, espace traditionnellement réservé au féminin, les femmes sont toujours à risque. De même que l'espace extérieur est associé à la menace, l'intérieur apparaît tout aussi violent dans la transmission matrilineaire de l'hégémonie patriarcale. Il n'y a pas de séparation étanche entre l'intérieur et l'extérieur : la violence traverse la frontière, habite la maison tout comme la rue, l'île, la banlieue. La clôture blanche, la peinture blanche, le blanc des sous-vêtements ne protègent pas du danger. L'oppression est encore, dans *L'île de la Merci*, une caractéristique radicale du devenir-femme.

Puisque le livre se consacre à décrire le douloureux passage de l'enfance à l'âge adulte, la narration se focalise presque exclusivement sur l'adolescente, Hélène. Alors que la narration hétérodiégétique aurait pu permettre des plongées dans la psyché des différents personnages, le récit occulte le point de vue de Viviane. Or, ce parti pris pour la voix narrative de la fille n'est pas nouveau : il épouse plutôt la tradition des matricides « anciens » de la littérature québécoise (Saint-Martin 1999 : 63-98). La rupture brutale et irréparable du lien qui unit Viviane et à ses enfants construit la mère comme une figure de coupable, lieu commun familial s'il en est. Tandis que le roman de Turcotte représente une « ménagère-prophète » de banlieue en Hélène, il semble pourtant que ce personnage ne puisse que se penser à travers le rejet de l'autre ménagère du récit, la mère, la *mad housewife*.

6.2.3. La mère patriarcale, figure de l'éternelle coupable

Plusieurs critiques (Oore 2003, Doyon-Gosselin 2007, Shilliday 2009) ont interprété le suicide de Lisa comme un acte d'accusation porté avant tout contre la mère : elle choisit de mourir dans la pièce que Viviane a construite comme un espace de repos et de réconfort. Lisa ruine, empoisonne le « lieu à soi » de Viviane. Les critiques ont ensuite vu une forme d'expiation dans le sacrifice de

Lisa, guidées sans aucun doute par le titre que Turcotte a donné à l'ultime chapitre, « La rédemption » :

Le suicide de Lisa survient à la fin du roman, et bien que nous ne sachions pas comment la famille survivra à cette mort, quelques indications nous permettent de croire que Lisa a peut-être « réussi » son suicide. Viviane, la mère qui semblait indifférente et absente tout au long du roman, est celle qui découvre le cadavre de sa fille. Ce choc la secoue et la sort de son état d'indifférence : elle hurle et ce hurlement retentit à travers le dernier chapitre du roman. [...] Viviane s'en trouve métamorphosée : « [Robert] a tout de suite entendu les sanglots de Viviane venant du grenier. Ils semblaient venir d'une personne qu'il ne reconnaissait pas » (*IM*, 201). [...] Mais la vie continue et le roman se termine par un recommencement : Hélène et Samuel commencent une nouvelle année scolaire (Oore 2003 : 53).

Irène Oore, admettant que le récit ne présente pas en détail la famille après la mort de Lisa, conclut tout de même que le suicide est « réussi » dans ce qu'il atteint ses objectifs altruistes, c'est-à-dire dénouer les tensions familiales et dévoiler l'inauthenticité des relations. Par contre, rien dans le roman n'indique que la transformation de Viviane est durable ou profitable. En réalité, l'excipit met en scène Samuel et Hélène qui se relèvent, seules, de l'épreuve terrible de la mort de leur sœur : Hélène prépare Samuel à la rentrée scolaire et le reconduit à l'école, prenant à nouveau les responsabilités dont se déchargent les parents. Hélène est persuadée que Samuel « sera mieux à l'école que dans la maison qui appartient maintenant à la mort de Lisa, au cri de Viviane et à celui de Robert » (*IM* : 212). Comme dans l'ensemble du roman, les parents sont absents, et la maison de la rue Saint-Réal est toujours aussi inhabitable. On ne sait rien de la rédemption de Viviane ni de celle de Robert. L'interprétation du suicide de Lisa comme rédempteur ne paraît valide que lorsqu'on se focalise sur la subjectivité d'Hélène : elle trouve la force de quitter l'insoutenable climat familial et elle amène son frère avec elle, ne commettant pas deux fois la même erreur, c'est-à-dire abandonner un enfant dans cette maison infernale.

Hormis pour constater l'accusation portée par Lisa envers Viviane, on a peu étudié la dynamique de la relation mère-fille dans *L'île de la Merci*, sans doute parce que « nous n'avons que très peu d'indications sur le point de vue de [l]a mère » (Rossi 2001 : 47). Alors que le premier roman de Turcotte, *Le bruit des choses vivantes*, mettait au centre de la relation mère-fille la réconciliation entre les deux instances narratives féminines (Saint-Martin 1999), la voix de la mère dans *L'île de la Merci* se voit étouffée par celles de ses filles, surtout celle d'Hélène.

Rassemblons d'abord ce que l'on sait de Viviane : mère « égoïste et irresponsable » (Cai 2012 : 154), qui n'a « ni la capacité ni le désir d'élever ses enfants » (150), elle semble prendre soin d'Hélène, de Lisa et de Samuel uniquement à coup d'injonctions autoritaires, déléguant sans regret à ses deux aînées la responsabilité de leur benjamin. Aussi, elle exerce le métier d'agente immobilière, et cette profession a mauvaise presse dans l'imaginaire banlieusard en général⁷¹ et dans l'œuvre romanesque de Turcotte en particulier. Que ce soit Alexandre dans *Le bruit des choses vivantes* ou Viviane dans la banlieue du nord de l'île de Montréal, les agentes d'immeuble vendent du rêve tout en déracinant, de maison en maison, les attaches émotives des familles : « Un autre couple charmant viendra visiter la maison de la rue Tanguay : [Viviane] devra les convaincre que le bonheur existe. N'en était-elle pas elle-même aveuglément convaincue en achetant la maison blanche? [...] Pourquoi ne pas perpétuer le mensonge? » (*IM* : 127-128) L'agente immobilière est à la banlieue contemporaine ce qu'était la ménagère à la banlieue de l'après-guerre : une femme qui fait du domestique une carrière aliénante, glorifiant le culte des apparences.

Le portrait que peint le roman de Viviane, épousant étroitement la subjectivité d'Hélène, est dur, sans nuances ni compassion. Sous les traits de l'agente immobilière se dessine le personnage de la « mère patriarcale » (Saint-Martin 1999), qui gave de honte et de peur sa progéniture. Viviane se révèle être complice du système patriarcal, imposant dès l'adolescence à ses filles les tâches et les valeurs qui semblent l'avoir elle-même conduite à l'aliénation :

[...] un instant de fureur passe à travers le regard de Viviane. Elle se lève alors d'un bond et se prépare à donner ses instructions. Elle marmonne en replaçant ses cheveux. Toi, Hélène et toi aussi, Lisa. Vous êtes assez vieilles maintenant pour faire vos chambres. Assez vieilles pour surveiller Samuel. Pour rester seules, enfermées dans la maison pleine de serrures. Assez vieilles alors pour savoir ce que signifie marcher dans le noir de l'île, entendre la débâcle, guetter les pas feutrés qui surviennent derrière soi. / La vie est un danger constant. / Alors cela, la menace, a peut-être aussi commencé bien avant. Peut-être a-t-elle toujours été inscrite, avec la peur, dans le corps d'Hélène (*IM* : 29-30).

Les obligations que la mère dicte à ses filles sont celles traditionnellement associées au féminin : ménage, soin des enfants, retranchement de l'espace public. Les « instructions » de

⁷¹ Pensons à l'agente immobilière hystérique d'*American Beauty* [Mendes 1999]. Nous verrons ce personnage antipathique apparaître également dans l'univers de Michael Delisle

Viviane sont complètement intégrées à la narration, sans marques de discours rapporté, les tirets, les guillemets et l'italique étant pourtant courants dans le roman. Les ordres sont retransmis de façon diffuse, provenant implicitement de la mère, mais la source première paraît textuellement insaisissable. Viviane semble habitée d'un discours qui n'est pas tout à fait le sien, dont l'origine remonte à « bien avant » elle. La peur a toujours été inscrite dans le corps d'Hélène, sans doute parce qu'elle a été mise au monde par une femme qui transmet la menace comme un gène.

Dans cet extrait apparaît aussi, furtivement, la colère de Viviane. Mais, alors que la fureur éclaire son regard et la fait bondir énergiquement de son siège, ici comme dans l'ensemble du roman, sa voix est soudainement étouffée : elle « marmonne », replace anxieusement ses cheveux, s'assagit, se dégonfle. Il ne semble y avoir de place que pour la colère de la fille, particulièrement la colère de la fille dirigée contre la mère.

La colère de Lisa éclate elle aussi : puisque l'adolescente, par son suicide, semble accuser sa mère, Viviane paraît responsable d'une forme d'infanticide. Elle a enfermé sa fille dans la maison blanche, en lui imposant silence, peur et honte, en la détruisant symboliquement avant de la conduire vers la mort véritable. Le procès est alors rapide : la mère patriarcale est coupable, hors de tout doute raisonnable, bien que le père, Robert, soit tout aussi absent et négligeant, bien qu'Hélène pourrait être également tenue responsable, elle qui s'est complètement désolidarisée de son adelphie. Si on creuse un peu, les causes du suicide de Lisa se révèlent bien plus larges.

En premier lieu, le suicide de Lisa apparaît comme un matricide détourné⁷² : en se tuant, elle met en échec la transmission matrilineaire de la peur et de l'obéissance aveugle. Elle détruit ainsi sa mère : sans fille à dompter et à enfermer, que deviendra la mère patriarcale ? En deuxième lieu, la mort volontaire dévoile aussi l'échec de la construction sociale du féminin. En mettant fin à ses jours dans cette pièce blanche, Lisa empêche le passage de l'enfance à l'âge adulte d'avoir lieu, elle reste figée dans une virginité qui ne pouvait qu'être salie par la puberté. Elle obéit aux désirs

⁷² C'est Lori Saint-Martin (2001) qui conclut qu'il existe souvent deux motifs au suicide fictionnel des personnages de fille : dans l'analyse de *L'obéissance* (1991) de Suzanne Jacob et de *L'ingratitude* (1995) de Ying Chen, deux œuvres qui mettent en scène des mères contrôlantes qui finissent par pousser leur fille au suicide, elle perçoit chez les suicidées autant l'aspiration de blesser irrémédiablement la mère que la volonté de se plier à ses désirs. On retrouve simultanément ces deux attitudes, d'ingratitude et d'obéissance, chez le personnage de Lisa.

de sa mère : elle ne grandira jamais, elle restera blanche, propre et vierge toute sa vie, jusqu'après la mort. Elle recrée même la fusion originelle avec sa mère : elle meurt dans le grenier, elle s'abolit dans le corps de sa mère, retourne presque en elle. Alors que nous avons vu comment l'incipit créait un rapport de correspondance entre Hélène et la chambre et comment la peinture blanche du grenier et l'hygiène corporelle répondaient à la même obsession de Viviane pour la pureté, il semble que ce rapport d'analogie entre les personnages et le domestique s'étende à toutes les femmes de la famille, y compris Lisa :

On ne sera pas surpris d'apprendre que cette maison n'a pas de sous-sol, considérant que la maison est une sorte de symbole de la famille, dont les assises émotives sont inexistantes. Chez les femmes de la famille, donc, le haut du corps (et de la maison) est valorisé au profit du bas du corps. Nul besoin d'une analyse bakhtinienne pour en déduire que le haut est associé à l'idéal et à la rationalisation, et que le bas est lié à la sexualité, si problématique chez celles-ci parce qu'elle est malheureusement associée à la honte (Côté 2006 : 52).

Dans le grenier, pièce la plus élevée de la demeure, Lisa opte pour l'idéal et la rationalisation, à l'image de sa maison blanche sans sous-sol, sans assises émotives. Elle semble imiter sa mère plutôt qu'elle ne la condamne : comme sa mère voulait faire de ce grenier rénové son « ciel » (*IM* : 180) pour échapper à son existence malheureuse, Lisa s'y retranche à jamais, se déroband au *womanhood*, à la sexualité violente et aux peurs ataviques des femmes. Ainsi, Viviane n'est pas accusée en tant qu'individu, l'accusation se porte plutôt contre la vie de femme telle qu'elle la modélise : aliénation par la pensée patriarcale, mariage malheureux, fardeau familial, incommunicabilité durable, carrière désenchantée. En accusant « explicitement » sa mère (Shilliday 2009 : s.p.), Lisa fuit la réalité sociale des femmes et se dérobe au destin féminin auquel elle semble vouée.

Dans cette perspective, les deux filles de Viviane adoptent des comportements autodestructeurs pour transcender la construction sociale du genre féminin et le rapport abject au corps que leur a légué leur mère : Hélène a des fantasmes masochistes et Lisa se donne la mort. Côté interprète ces comportements comme des stratégies de dissociation :

Cette honte diffuse semble liée à la persistante et systémique réduction des femmes à leur corps, réduction contre laquelle ces femmes se cabrent en utilisant diverses stratégies pour se dissocier de leur corps. L'aînée, Hélène, en réelle adolescente, se

considère la seule à sentir cette dissociation d'avec son corps, alors qu'elle ne représente qu'une des variations des idées mortifères sur le féminin que ces femmes entretiennent (2006 : 52).

La révolte d'Hélène est habitée du même rejet du féminin : les comportements à risques qu'elle adopte visent à défier directement sa mère et, plus largement, à dénoncer une société qui ne présente pas de modèles viables pour les femmes. Les femmes de la famille n'entretiennent que des « idées mortifères » sur le devenir-femme : viol, meurtre, suicide, mariage malheureux. Elles veulent se dissocier de leur corps, refouler taches, odeurs, désirs, puberté, mais ces stratégies achoppent puisque la honte perpétue « la persistante et systémique réduction des femmes à leur corps ». Les personnages féminins renégocient leur féminité que par la violence et la destruction.

Si Lisa est représentée « pendue, comme le prisonnier dans le dôme, comme tous ceux qui se pendent avec une corde » (*IM* : 208), il faut admettre que Viviane est elle aussi prisonnière : elle est prisonnière *et* geôlière de cette maison rue Saint-Réal, victime et bourreau. Tout comme ses filles, elle n'a pas pu vivre pleinement et librement dans une société qui rapporte les détails sordides des agressions de femmes dans les journaux tandis que la police ne parvient jamais à boucler les enquêtes. Elle a déjà été fille avant d'être mère. Elle n'a pu concilier carrière et famille sans tomber dans l'épuisement et l'indifférence. Ici, le ridicule de la clôture de piquets blancs ne peut que suggérer l'inquiétude : Viviane au visage clôturé, Viviane qui enferme ses filles derrière la clôture d'une maison de banlieue, elle n'a pas su ni se protéger, ni protéger ses enfants de la violence du monde contemporain. « C'est fini », déclarait Hélène dès l'incipit du roman : il n'était pas question de savoir *si* la barrière résisterait, mais plutôt *quand* elle céderait.

Tout au long du roman, Viviane ne peut s'exprimer, tant le texte épouse le point de vue des filles et condamne la mère. Maintenant que Viviane et Lisa sont disparues du dernier chapitre (symboliquement pour l'une, réellement pour l'autre), Hélène rêve d'un avenir meilleur. Comme toujours dans *L'île de la Merci*, ce n'est que dans la violence perpétrée contre les femmes que se résout l'insoluble dilemme de la condition féminine : la mort de Lisa et la condamnation de Viviane permettent à Hélène de vivre. Ce n'est ni le monde extérieur ni le monde intérieur qui cultive les « idées mortifères » du féminin : ces deux sphères s'emboîtent et s'interpénètrent dans *L'île de la*

Merci et leur télescopage montre bien combien le monde domestique n'est que le reflet du monde social.

Nous avons appréhendé la figure de la clôture de piquets blancs à titre de métaphore du faux sentiment de sécurité qui ternit aujourd'hui l'image radieuse de la banlieue nord-américaine des Trente Glorieuses. Dans la *suburbia* contemporaine, le blanc apparaît comme un symbole récurrent et puissant, marquant l'inévitable passage de l'enfance à l'âge adulte pour les personnages féminins qui, une fois pubères, sont confrontés à l'expérience terrifiante et pourtant « normale » et « inéluctable » d'être femme dans l'espace public (Condon *et al.* 2005 : 281). Il ne sert à rien d'ériger une clôture, un « périmètre de sécurité qu'on établit [...] autour de sa propre maison » (*IM* : 206) pour préserver les filles du danger : c'est par le discours que s'insinue le danger dans la maison, qu'il s'inscrit dans le corps des filles depuis toujours.

Chez Martine Delvaux, chez Mélanie Jannard, chez Élise Turcotte, l'omniprésence du discours médiatique construit le monde extérieur et public comme un environnement hostile pour les femmes. Relayé ensuite par l'entourage, ce message de peur s'infiltré dans les maisons et construit le langage des adolescentes qui, dans une période charnière du développement, apprennent à dire le monde qui les entoure avec les mots du danger. C'est ainsi que se rencontrent les univers social et domestique dans *L'île de la Merci* : Hélène, obsédée par la violence étalée dans les journaux et endoctrinée par les mises en garde de sa mère, fait sien le discours de la peur. Le monde domestique dans lequel on préserve l'innocence des jeunes filles n'apparaît pas soustrait à la réalité du monde social. Le monde extérieur est le reflet de l'intériorité d'Hélène et vice-versa : Hélène *est* sa banlieue et sa banlieue *est* Hélène.

Bien que « [t]out le travail de l'été consiste pour Hélène à l'abandon progressif [des] modèles simplistes pour intégrer des stratégies dites masculines et se construire une identité hybride » (Côté 2006 : 53), son imaginaire intime reflète un monde hostile aux femmes. Hélène est tiraillée par les différents systèmes de valeurs et de croyances de sa société, entre affirmation et soumission. Les peurs ancestrales véhiculées par les différentes instances discursives, particulièrement la mère, réactualisent la métaphore de la division des sphères qui persiste même au tournant du XXI^e siècle :

les violences commises contre les personnages féminins participent à la réification réelle et symbolique des femmes dans l'espace commun. Pourtant, dans le récit de Turcotte, les femmes ne semblent guère plus en sécurité à l'intérieur de leur demeure.

L'île de la Merci enrichit le réservoir commun du récit de banlieue. Nous avons relevé comment la posture de lucidité et de rébellion faisait d'Hélène une « ménagère-prophète » : elle voit les tares de sa société depuis la fenêtre de sa chambre et s'attache à les dénoncer dans les rues sombres de son quartier. Hélène est une enfant de la banlieue qui, loin d'être confondue par le stéréotype, perçoit et dénonce, à sa façon, les idées reçues et les inégalités. Elle tente de redéfinir les schémas axiologiques traditionnels où le pendant associé au féminin est toujours perdant : elle brouille la frontière entre l'intérieur et l'extérieur, l'intime et le social.

Toutefois, le personnage de Viviane souffre quant à lui d'une stéréotypie banlieusarde plus convenue. La mère, Viviane, est une réincarnation désargentée de la *housewife* de l'après-guerre : en femme moderne des années 1990, elle est active sur le marché du travail, mais elle reste conformiste, superficielle, étouffante et surtout aveugle aux changements que connaît sa société. Il semble même qu'Hélène ne puisse s'affirmer comme individu à part entière que dans le rejet et le matricide symbolique. Récit de banlieue nouveau genre, sans nostalgie ni rêve américain consumériste, *L'île de la Merci* propose un personnage féminin complexe tout en démonisant la mère de banlieue aliénée, que la colère refoulée a rendue meurtrière.

L'opposition entre la mère et la fille paraît inévitable, alors que le personnage du père, dans l'indifférence relative des personnages de fiction et des critiques, échappe à toute remise en question. Pourtant, le père de famille, Robert, incarne lui aussi un stéréotype banlieusard, celui du travailleur dévirilisé (mentionnons au passage qu'il est vendeur d'ordinateurs, métier assez éloigné d'un idéal viril) qui fuit ses responsabilités domestiques.

Le retour en banlieue après une adolescence morose et une jeunesse urbaine est le point de départ des deux prochains romans que nous analyserons : alors que Fannie Loiselle dans *Sauf* raconte l'emménagement d'un jeune couple de trentenaires en banlieue, le protagoniste de Nicholas Dawson dans *Animitas* retourne en souvenir dans le Brossard de son adolescence, pour comprendre la désagrégation de sa famille. Ces deux protagonistes, qui ont rejeté de prime abord leurs origines

banlieusardes « embarrassantes », repoussant par le fait même leurs parents, tentent aujourd'hui d'épouser leur point de vue, leur point d'ancrage. Apparaît, aux fondements du mode de vie suburbain, une valeur nouvelle qui incite les gens à s'installer dans les villes-dortoirs : la consécration sociale, incarnée ici par la figure de la voiture.

CHAPITRE VII

LA VOITURE : MOUVEMENT ET ENRACINEMENT

On passe la tour lumineuse, pis on entre dans le quartier DIX30. Y a personne. Les rues sont vides. Les stationnements sont vides. Les magasins sont vides. Y a rien. Juste des soldes, partout. Pis les mannequins des boutiques qui nous observent, du haut de leurs cinq pieds huit pas de tête.

Sarah Berthiaume, *Villes mortes* (2013 : 85)

Nous pénétrons maintenant dans la banlieue de l'extrême contemporain, mise en scène par des autrices d'une génération⁷³ qui n'a pas vécu les Trente Glorieuses : spécialistes universitaires de la littérature, Fannie Loïselle et Nicholas Dawson proposent des récits formellement exigeants, avec des personnages d'adultes à l'aube de la trentaine, en crise existentielle, qui se débattent avec l'héritage culturel d'une adolescence morose passée en banlieue. De fait, Loïselle et Dawson apparaissent comme les figures de proue d'un nouveau récit de banlieue. Bien que son œuvre soit encore courte — *Les enfants moroses*, recueil de nouvelles de 2011, *Saufs*, roman de 2016 et quelques articles savants de recherche-crédation —, Loïselle approche la banlieue d'un œil nouveau, adoptant une écriture sobre pour décrire sur un « mode mineur » (Chassay 2021 : 153) les excès et les angoisses du mode de vie contemporain. Peut-être parce qu'il est poète en plus d'être prosateur, Dawson propose quant à lui des récits à la fois plus lyriques et plus dramatiques que ceux de Loïselle, marqués par l'expérience de l'exil et de l'homophobie, tout en construisant un décor suburbain cohérent à travers plusieurs publications : « Garage » (2013), « Auprès des mouffettes » (2016) et *Animitas* (2017) explorent tous le même univers narratif. De plus, il a abordé la question du chez-soi dans l'essai *Désormais, ma demeure* (2020) où ladite demeure, bien plus qu'un bâtiment, est un sentiment, un espace conceptuel de solidarité et de résistance au sein de

⁷³ Précisons que Valérie Carreau, dont nous avons étudié l'œuvre précédemment, appartient à la même génération que Dawson et Loïselle (respectivement nées en 1980, 1982 et 1985). L'autrice partage également les mêmes caractéristiques (banlieue contemporaine, maîtrise en création littéraire, personnages trentenaires), mais en raison des thèmes explorés dans *Une mère exceptionnelle*, nous considérons que la représentation du chez-soi et de la division rigide du travail et des espaces inscrit le roman dans la continuité d'œuvres comme celle de François Gravel ou de Lise Tremblay.

communautés marginalisées. Cette notion du chez-soi est centrale chez les deux autrices, et c'est la difficulté de l'habiter qui préoccupe leurs personnages.

Les romans *Sauf* (2016) et *Animitas* (2017) construisent une poétique du déplacement qui traduit, par le mouvement constant des personnages, une instabilité et un inconfort découlant de leur incapacité à trouver leur place dans le monde — entre exil et enracinement, mouvement et surplace, accélération et dérive. Ces déplacements s'effectuent de toutes sortes de manières (déambulation, navettage, course à pied, voyage, déménagement), mais le trajet en voiture occupe une place particulière dans les univers banlieusards mis en place. C'est pourquoi nous avons choisi la figure de la voiture et, par extension, l'espace du garage, pour aborder la thématique de la précarité d'habiter chez une jeune génération de créatrices. La figure de la voiture possède une symbolique double : non seulement elle permet une réflexion sur l'exclusion sociale et l'étalement urbain mais, par le garage, elle ouvre également la voie à une critique du consumérisme et l'hétéronormativité de la maison de banlieue. Ainsi, nous commencerons par explorer le rapport intime qui lie voiture et *suburbia*, voyant comment le modèle d'habitation unifamiliale et son mode de vie motorisé incarnent un idéal au fondement de la culture nord-américaine. Puis nous étudierons la poétique du déplacement dans *Sauf* et *Animitas* afin de comprendre pourquoi le bungalow est désormais inhabitable pour la génération du troisième millénaire : en banlieue, en ville ou à la campagne, les personnages ne se sentent chez eux nulle part.

7.1. La banlieue s'étale

D'entrée de jeu, nous reprenons les mots d'Andrée Fortin, de Carole Després et de Geneviève Vachon, directrices de l'ouvrage *La banlieue s'étale* (2011). Depuis les trois dernières décennies, ce sont souvent des préoccupations écologiques qui motivent les recherches sur les banlieues. En effet, dans les discours scientifiques, banlieue rime fréquemment avec impacts écologiques néfastes : perte du territoire agricole, déboisement, désertification, destruction des milieux humides ou encore émission de gaz à effet de serre. L'étalement urbain et la dépendance à l'automobile, deux phénomènes interdépendants et intimement liés au développement périurbain, se retrouvent, à juste titre, au banc des accusés, mais ce ne sont pas là des faits récents : « [d]epuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, les villes nord-américaines se sont développées et étalées en même temps que se multipliaient et s'allongeaient les autoroutes » (Fortin, Villeneuve et Rioux 2011 :

290) et on note que la motorisation de la population est devenue « généralisée et inéluctable » (Bussière et Dallaire 1994 : 335) en Occident depuis les années 1980. La tendance s'accroît encore au Québec depuis l'an 2000 : « le nombre de véhicules de promenade a augmenté de 1,9 % en moyenne par année », un taux de croissance « 2,5 fois plus rapide que la croissance de la population (0,8 %) » (Laviolette 2020 : 20).

De plus, plusieurs études et enquêtes journalistiques révèlent le rôle que jouent la fiscalité municipale (« Tensions municipales », épisode du 21 octobre 2021 de l'émission *Enquête* à Radio-Canada) et la déconcentration des emplois en périphérie (Bussière et Dallaire 1994) dans le processus accéléré de périurbanisation : des municipalités de plus en plus éloignées des grands centres tentent d'attirer de nouvelles résidentes et de nouvelles entreprises sur leur territoire pour accroître leurs revenus en impôts fonciers. Bien que les impacts de l'étalement et de la motorisation soient documentés et se fassent bel et bien sentir sur l'environnement, les populations nord-américaines ne changent pas leur mode de vie, au contraire : elles achètent encore plus de voitures tout en grugeant encore davantage les terres agricoles et boisées, s'éloignant toujours plus des villes-centres. Comment expliquer ces contradictions? Selon Jérôme Laviolette, il faudrait avant toute chose considérer les « aspects *culturels* et *psychologiques* de la dépendance à l'automobile » (2020 : 50, nous soulignons) : la banlieue est une *culture* avec son système de valeurs et ses traits distinctifs matériels et affectifs, sur laquelle les chiffres et les données scientifiques ont, la plupart du temps, peu d'effet.

7.1.1. La dépendance à l'automobile et l'idéalisation de la maison pavillonnaire : une culture

Pourquoi les Québécoises préfèrent-elles aujourd'hui la banlieue à tout autre milieu de vie? Sans doute parce que cet environnement présente le plus de confort, en conformité avec le système de valeurs et les idéaux de la société nord-américaine : tout en offrant une proximité avec les lieux de travail et de consommation, la banlieue permet l'appropriation d'un « espace résidentiel individualisé, homogène, sécuritaire et fournissant un accès personnel à la nature » (Charbonneau et Germain 2002 : 313). Cet idéal résidentiel est partagé, semble-t-il, par la plupart des populations des anciennes colonies britanniques (Fortin et Bédard 2004). Considérées comme habitat « préféré », les banlieues sont devenues, au fil de leur développement, la matérialisation d'une idéologie fondée sur des valeurs de travail, de famille et de liberté individuelle

(Benguergoura 2017 : 127). Pour plusieurs, la voiture et la maison pavillonnaire inspirent respect et prestige : parce qu'elle va de pair avec « l'augmentation du niveau de vie », « l'automobile est devenue [...] un symbole de réussite sociale » (Bussière et Dallaire 1994 : 341) tout comme la maison unifamiliale incarne « le symbole de la réussite et de la vie de famille chez les classes moyennes » (Bédard et Fortin 2004 : 496).

Cependant, puisque ce type d'habitat se fait rare dans les agglomérations urbaines plus denses ou encore se révèle financièrement inaccessible pour les familles de la classe moyenne, plusieurs s'éloignent des centres pour être capables d'acquérir une maison unifamiliale avec toutes ses commodités. La voiture représente certes un signe de prospérité, mais devient en réalité une nécessité, voire un besoin existentiel : certaines banlieusardes considèrent leur véhicule comme « un prolongement de [leur] chez-soi », « un lieu d'intimité, un espace où [...] retrouver ou affirmer leur identité, leur individualité » (Fortin, Villeneuve et Rioux 2011 : 297; 318). La banlieue, avec ses maisons unifamiliales, ses cours privées et ses voitures individuelles, semble alors avoir tout pour elle : confort, bien-être, prestige, réussite sociale, intimité. Ces valeurs sont celles de l'*American Dream*, qui inspire la population nord-américaine depuis l'après-guerre et qui motive également des personnes issues de l'immigration récente à s'installer en banlieue.

Les personnes immigrantes aspirent elles aussi à une ascension sociale en phase avec leur société d'accueil, écorchant au passage « plusieurs stéréotypes sur les villes “blanches” et “riches” des banlieues nord-américaines » (Fourot 2011 : 97). Par exemple, Johanne Charbonneau et Annick Germain ont étudié une communauté immigrante chinoise particulièrement concentrée dans un quartier cossu de Brossard. Les sociologues constatent que cette communauté ethnoculturelle paraît sensible à l'image de la banlieue comme « lieu d'accomplissement social » : « Ces immigrants cherchent ainsi à s'associer, dans le pays d'immigration qu'ils ont choisi, aux secteurs les plus valorisés. » (2002 : 321) Naziha Benguergoura a quant à elle étudié une population immigrante maghrébine et conclut que, pour cette communauté, si « [u]ne immigration réussie n'est [...] pas tributaire d'une installation en banlieues », il reste que « les signes de stabilité » et la plus facile accession à la propriété « octroie[nt] un attrait certain » (2017 : 130) aux villes

périphériques⁷⁴. Puisque sont véhiculés dans la société nord-américaine l'idéal de la « maison à soi » et le modèle « d'une nouvelle consommation, autour de cette maison à équiper, de ce terrain à aménager, de cette ou ces nouvelles voitures qu'il faudra acheter » (Charbonneau et Germain 2002 : 313), il paraît normal que les personnes immigrantes, dans un processus d'intégration à leur société d'accueil, perçoivent l'installation en banlieue, non pas comme le seul marqueur d'immigration réussie, mais au moins comme une amélioration de leurs conditions économiques et de leur statut social.

En somme, aux arguments écologiques de densité urbaine et de diminution d'émission de gaz à effet de serre s'oppose une culture faite d'émotions et de rêves : vivre libre, en paix et en sécurité. Si les résidentes du périurbain se disent sensibilisées à la pollution de l'automobile, elles ne savent pas comment, personnellement, remédier à la situation (Fortin, Villeneuve et Rioux 2011 : 319). D'ailleurs, pour plusieurs expertes, le blâme ne peut être porté individuellement par les banlieusardes qui cèdent, malgré toutes les conséquences écologiques, à l'*American way of life* : à leurs yeux, seules des politiques publiques et des solutions collectives permettraient de transformer durablement cette culture dominante (Lavolette 2020; Fortin, Villeneuve et Rioux 2011).

7.1.2. Le consumérisme décomplexé

Maison à équiper, voiture à acheter : une accusation tenace de consumérisme pèse sur les banlieues depuis leur apparition massive sur le territoire (Lachance 2009), comme le mentionnent d'ailleurs les sociologues Johanne Charbonneau et Annick Germain (2011) et comme le souligne encore l'écrivain Stéphane Batigne :

[U]ne maison de banlieue n'est jamais totalement achevée. Non seulement son amélioration constante fait partie intégrante du projet banlieusard, mais elle se confond avec l'idée même du bonheur familial, qui doit être entretenu et maintenu dans une quête perpétuelle de sa propre perfection. Il faut sans cesse réparer sa maison, la rénover, la repeindre, l'aménager, l'équiper, l'embellir, la mettre au goût du jour : télévision, tondeuse à gazon, magnétoscope, porte de garage automatique, cheminée, piscine, deuxième télévision, système d'alarme, four à micro-ondes, Jacuzzi, téléphone

⁷⁴ Pour expliquer une forme de résistance à l'installation en banlieue de certaines citadines maghrébines dans la région de Montréal, la chercheuse émet l'hypothèse suivante : « L'image que l'immigrant maghrébin garde des banlieues est plutôt celle véhiculée par la culture européenne où elle est synonyme du ghetto, de l'isolement économique et social. » (Benguergoura 2017 : 130) Ainsi, l'imaginaire des immigrantes de l'Afrique du Nord témoigne peut-être d'une méconnaissance de la réalité suburbaine du Québec.

sans fil, rampe d'escalier en bois tournée, ordinateur, table de billard au sous-sol, troisième télévision, nouvelle cuisine, cinéma-maison (2001 : 54).

Par l'accumulation, Batigne témoigne du cycle sans fin inhérent au projet résidentiel, où consommation se confond avec bonheur. Sans l'apparition du « et » concluant la recension, il amplifie ici l'effet de profusion inassouvissable. Bien qu'on puisse rétorquer que les habitantes du suburbain ne sont pas les seules à céder à la surconsommation, le stéréotype de la banlieusarde dépensière se révèle persistant, notamment depuis l'apparition d'un lieu en particulier, vite devenu emblématique du consumérisme décomplexé : le Quartier DIX30 à Brossard.

Inspiré du modèle états-unien des *lifestyle centers*, ce « quartier » est en réalité un centre commercial à ciel ouvert, construit entre deux autoroutes, autour duquel gravitent des ensembles résidentiels neufs. Parce qu'il se constitue comme « le nœud des tensions qui traversent notre société » tout « en rassembl[ant] des discours radicalement opposés sur le plan idéologique » (2013a : 49; 30), Marie Parent brosse de l'endroit un portrait hétérotopique, « entre développement durable et capitalisme sauvage, entre culture et divertissement, entre hédonisme et responsabilisation » (49). Le Quartier DIX30 conjugue dans un même lieu l'utopie de la réussite commerciale et la catastrophe esthétique et environnementale. Par sa célébration incongrue de l'hyperconsumérisme dans un monde menacé par la dégradation des écosystèmes, il cristallise aujourd'hui tout ce qu'on déteste de la *suburbia* : ses failles, ses contradictions et son pouvoir d'attraction.

Construit en 2006 dans une ville de banlieue de première couronne sur la Rive-Sud de Montréal, le DIX30 s'est développé sur des terres arables qui sont parmi les plus fertiles du Québec (Gerbert 2018), et l'étalement se poursuit toujours en bordure des futures stations du Réseau express métropolitain (REM). La construction du REM étant toute récente, le quartier se présente depuis une quinzaine d'années comme le royaume de l'automobile : dans ce centre commercial tentaculaire, l'automobile est toujours l'option de transport la plus rapide et la plus pratique alors que les stationnements sont toujours plus nombreux.

Adhérent à la logique de la surconsommation qui soutient sa réussite économique, le Quartier DIX30 mise sur le « prêt-à-jeter » : y pullulent des magasins de « mode jetable » (*fast-*

fashion), et les commerces eux-mêmes sont construits dans une logique éphémère. « Sitôt construits, sitôt démolis », titre Marie-Ève Fournier dans *La Presse* en février 2016. Elle rapporte qu'« [à] peine vient-il d'être achevé que le Quartier DIX30 est sur le point de redevenir un chantier de construction. Ses propriétaires souhaitent démolir certains commerces et réaménager l'espace pour le rendre plus convivial » (2016 : s.p.). Miroir troublant, le Quartier DIX30 renvoie la société à son rapport problématique avec « l'espace, [...] l'habitation, [le] passage du temps et [...] l'idée du progrès » (Parent 2013a : 48). Cet espace, qui prétend être un « milieu de vie », ne trompe personne : sans parc, sans végétation, sans âme, il reste un lieu de consommation mercantile et artificiel. Les immeubles qui y poussent comme des champignons et qui sont détruits aussi rapidement trahissent une conception bon marché, sans durabilité ni pérennité. Alors que le Quartier se réinvente constamment au gré des modes et des technologies, les notions de mémoire et de patrimoine sont complètement évacuées de sa planification urbaine et architecturale.

Toutefois, malgré les défauts de ce mode d'occupation du territoire polluant et énergivore, l'endroit confirme le pouvoir d'attraction culturel et psychologique des banlieues : « habiter là, c'est s'inscrire dans une centralité et une densité plus grande qu'à Mercier ou à Lachine » (Nareau 2015a : 153). En moins de vingt ans, le Quartier DIX30 a réalisé la plus complète autonomisation des banlieues : il n'est plus en périphérie de la ville-centre, il est au contraire le centre ou plutôt *un* des centres dans la ville postmoderne, aménagée « pour le capitalisme des flux et de l'économie du savoir » (Nareau 2015a : 153). On trouve de tout au DIX30 : des épiceries fines et des supermarchés, des restaurants gastronomiques et des succursales de restauration rapide, des cliniques, des banques, des garderies, le tout à proximité d'une place de stationnement chauffée pour faire oublier les pires intempéries de l'hiver. Spa, hôtels, bars, cinémas, salles de spectacle vous promettent des vacances sans même sortir du pays, sans même aller en ville. On pourrait vivre toute son existence au Quartier DIX30 sans mettre jamais le nez dehors, dans cet entre-soi lisse et confortable. La mixité semble évacuée de cette enclave capitaliste, ce « royaume clos, souverain, soudé par son homogénéité socioéconomique et culturelle » (Parent 2013b : 14) : ce qui relie les « habitantes » du Quartier entre elles, c'est leur pouvoir d'achat.

7.1.3. Brossard et sa stéréotypie

Les deux romans à l'étude dans le présent chapitre abordent sans détour les contradictions de la banlieue. Habiter la périphérie semble placer les personnages dans une position intenable : adopter un mode de vie confortable qui signale la réussite économique et sociale au détriment du bien-être collectif. Soulignons que les deux récits se déroulent (en partie) à Brossard; ce choix ne paraît pas anodin puisqu'il existe déjà un imaginaire fécond entourant cette ville suburbaine. Par exemple, dans le film *Deux femmes en or* (Fournier 1970), elle est le théâtre du « fébrile érotisme » (Chassay 2021 : 164) qui anime les Québécoises en pleine révolution sexuelle tout en évoquant l'ennui des ménagères au foyer et la dévirilisation des maris cocus derrière les portes closes des bungalows.

Plus tard, dans les années 1980, Brossard devient durablement associée au conformisme et à l'acculturation lorsque le groupe humoristique Rock et Belles Oreilles crée le personnage de « Madame Brossard de Brossard ». Grande adepte de quiz télévisés et des concours radiophoniques, Madame Brossard de Brossard a comme seule ambition de gagner des prix de participation. Néanmoins, de sa voix suraiguë et monotone, elle offre toujours des réponses absurdes à des questions simplissimes, créant un décalage comique évident⁷⁵.

Si on a reproché à son créateur, Guy A. Lepage, son mépris pour le personnage (il s'en moque sans détour sur le plateau des Grandes entrevues Juste pour rire 2008, propos rapportés dans *Le Devoir* par Paul Cauchon), il admet, lors d'une entrevue radiophonique accordée à Pierre Brassard en 2021, que Madame Brossard est surtout le résultat d'une méconnaissance de la banlieue : « Du haut de mes vingt ans, un Montréalais qui n'était jamais allé en banlieue de sa vie, je présumais que tous les gens qui habitaient la banlieue étaient aussi malheureux et inintéressants que Madame Brossard. » Stéréotypes et préjugés façonnent ainsi le personnage qui a bien peu évolué depuis les quarante dernières années. On croirait que les héroïnes délurées de Fournier ont (mal) vieilli : elles se sont encarcannées dans une attitude craintive et un brin réactionnaire.

⁷⁵ Ce n'est pas sans rappeler le procédé humoristique de la communication court-circuitée dont nous avons étudié le fonctionnement dans *Les Voisins* au chapitre V.

Questionné par Brassard à propos de la pertinence actuelle du personnage, Lepage reconnaît que Madame Brassard ne s'accorde plus très bien à l'image « revampée » de Brassard et qu'elle « songe à déménager à La Prairie éventuellement ou à Sainte-Catherine » (2021). Même si ce n'est plus à Brassard, le personnage de la banlieusarde inculte trouve toujours sa place dans le paysage suburbain imaginaire du XXI^e siècle. Les banlieues sont certes interchangeables — La Prairie ou Sainte-Catherine, c'est du pareil au même —, mais Brassard se démarque maintenant du lot et fait mentir le stéréotype suburbain. Cette image « revampée », pour utiliser le mot de Lepage, émane sans doute du DIX30.

Le Quartier DIX30 fait l'objet, de nos jours, de représentations fictionnelles, comme celle satirique dans *Villes mortes* de Sarah Berthiaume, que nous avons placée en exergue. *Villes mortes* est un ensemble de quatre monologues théâtraux joués en 2011 au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui et publiés en recueil en 2013. Dans le quatrième monologue, simplement intitulé « DIX30 », on suit une narratrice sans nom, montréalaise, actrice de profession. On lui propose le rôle principal d'un film étudiant au scénario cliché : un couple tombe en panne dans un village désert qui se révèle infesté de zombies. Le couple tente d'échapper aux attaques des morts-vivants, mais l'homme succombe alors que « la fille s'en sort en se faisant ramasser sur le pouce. Le dernier plan de caméra, c'est son bras avec des traces de dents, dedans. Elle va devenir un zombie, elle va contaminer le monde extérieur » (Berthiaume 2013 : 80). Malgré le manque d'originalité du scénario, l'actrice, faute de travail, se résigne et accepte le rôle de la survivante.

En chemin vers le lieu de tournage, le réalisateur, Shaun, l'entretient dans un français approximatif du symbolisme social du film de zombies :

You know, ce que j'aime avec le film de zombie, c'est son base qui est le critique sociale. Elle projeter une représentation apocalyptique de l'society qui avancer dans le total dé-humanization de l'individuel en opposé de l'masse. Plus importante que son personnel survive, la hero, qui by the way sont toujours la anti-hero, fighte pour protecter son habilité mentale, donc de rester humain. La film de zombie, en bas, faite le apology de le liberté de penser. You know? (82)

Le procédé métatextuel de la mise en abyme est limpide : le personnage de Shaun nous explique comment décrypter son film à venir et, simultanément, la dramaturge donne les clés interprétatives de son monologue.

Mais ce qui ne devait être qu'un tournage de cinéma se transforme en cauchemar véritable. Sur l'autoroute, la voiture de Shaun manque d'essence : il bifurque au Quartier DIX30 parce que « [c]'est sûr qu'ils ont du gaz, là-dedans » (Berthiaume 2013 : 85). Pourtant, le centre commercial à ciel ouvert est désert; ce quartier tout entier n'a qu'une utilité commerciale et se retrouve sans vie une fois les heures d'ouverture des magasins passées. Dans une atmosphère de plus en plus lugubre, le réalisateur et l'actrice entrent dans un bâtiment pour demander de l'aide.

L'immeuble se révèle être une discothèque et Shaun et la narratrice constatent avec horreur le piège dans lequel elles sont tombées :

Pis c'est là qu'on les voit. À travers les fog machines pis les stroboscopes, on les voit. Ils sont des centaines, voire peut-être des milliers. Ils ont plus rien d'humain. Des monstres. Leur peau orange a l'air sur le bord de leur tomber de la face. Leurs corps sont complètement difformes. Créatine, silicone, stéroïdes, botox : ils ont des excroissances chimiques qui leur sortent de partout. Ils ont aucun signe de pilosité apparente. Pis ils ont presque plus de vêtements (86-87).

Sur le mode apocalyptique, la narratrice décrit des zombies nouveau genre, mi-cyborgs, mi-morts-vivants, mais ce portrait ressemble en fait à ce qu'on appelle familièrement un *douchebag* : « Au Québec, le terme semble spécifiquement viser un jeune homme bellâtre, abonné des salles de musculation et salons de bronzage, arborant tatouages, bling-bling et tee-shirts serrés », affirme un juge de la cour municipale de la ville de Québec, Patrice Simard, en novembre 2018 (propos rapporté par Philippe Teisceira-Lessard pour *La Presse*). Dans une histoire de contestation de contravention pour insulte à l'endroit d'un agent de la paix, le juge Simard tranche : une personne qui en traite une autre de *douchebag* l'insulte. Les parallèles entre la description de Berthiaume et celle du juge Simard sont évidents (la peau bronzée, voire orangée, les stéroïdes pour augmenter la masse musculaire, le style vestimentaire vulgaire, les tatouages seront aussi mentionnés dans le monologue de Berthiaume [88]). Dans les deux cas, c'est un portrait peu flatteur, voire carrément monstrueux dans le cas de Berthiaume.

S'ensuit alors une lutte sans merci entre les artistes montréalaises et les zombies du DIX30. Toutefois, les zombies de Berthiaume ne mordent pas et ne se nourrissent pas de chair humaine : ce qu'ils veulent, c'est contaminer Shaun et la narratrice à coups de rabais, de sacs de plastique, d'échantillons gratuits et de slogans publicitaires, « Red Bull donne des ailes! » (87). Dans la

culture populaire occidentale, depuis les années 1960 et le film *Night of the Living Dead* (Romero 1968), le zombie est considéré comme une figure allégorique : dénonciation de la violence de la guerre du Viêt Nam, métaphore des maladies virales comme le sida, crainte des expériences biotechnologiques les plus récentes, etc. (Coulombe 2016) Berthiaume reprend à son compte la métaphore du zombie et y injecte une dimension sociale anticapitaliste, comme celle décrite par Alfonso Pinto : « figure qui fait de la possession, de la consommation, sa seule raison de vie [...], le Zombie est la masse vouée à la consommation irrationnelle, meute violente » (Pinto 2014 : 712). C'est le capitalisme sauvage qui décime la planète, tue l'esprit critique des banlieusardes et contamine Shaun, emporté par un groupe de zombies « qui l'entraînent dans un Apple Store » (Berthiaume 2013 : 94). La narratrice, qui résiste aux « cartes de crédit, [aux] emballages-cadeaux, [...] [aux] milles de récompense Air Miles » (94), réussit à échapper à la contagion des *douchebags*. Tandis qu'elle fait de l'autostop au coin des autoroutes 10 et 30, l'actrice sent quelque chose dans sa poche de pantalon, un bon de réduction où on peut lire : « Obtenez quinze pour cent de rabais sur tous vos achats lors de votre prochaine visite au DIX30 » (98). La boucle est bouclée : comme l'héroïne du scénario de Shaun s'échappait du village de zombies avec une morsure au bras, présageant ainsi une épidémie mondiale, l'actrice a elle aussi été contaminée par les morts-vivants capitalistes et se laisse séduire par le mode de vie consumériste.

Ainsi, depuis une cinquantaine d'années, Brossard symbolise dans l'imaginaire collectif québécois « la banlieue avec un grand B », celle, canonique, qui englobe et condense toutes les banlieues en une seule image : la banlieue érotique, la banlieue infantilisante, la banlieue conformiste, la banlieue zombie. Loïselle et Dawson reprennent le flambeau et appréhendent cette fois-ci Brossard par la lunette de la critique socioéconomique.

7.2. *Sauf*s de Fannie Loïselle et *Animitas* de Nicholas Dawson ou comment survivre dans un bungalow à Brossard⁷⁶

Reconnaissons d'emblée les difficultés de l'analyse comparative dans les cas qui nous occupent : si *Sauf*s et *Animitas* ont plusieurs points en commun qui favorisent leur rapprochement

⁷⁶ Une partie des conclusions présentées ici a déjà été publiée dans l'article « *Sauf*s de Fannie Loïselle : disparition et subversion à Brossard », paru dans la revue *Postures* à l'hiver 2020. Ces conclusions se trouvent approfondies et augmentées dans la thèse.

— le parcours similaire de leurs aitrices, la représentation de la ville de Brossard, la figure de la voiture, la poétique du mouvement —, il reste que les romans sont très différents. Celui de Dawson ne se déroule qu'en partie à Brossard, dépassant largement les frontières locales. Il ouvre la voie à des réflexions sur la langue, l'exil et le retour à la terre natale. Or, ces sujets ne s'inscrivent pas en particulier dans ce que nous avons appelé la « stéréotypie banlieusarde » et ne se retrouvent pas chez Loïselle. De son côté, le roman de Loïselle s'ancre en grande partie dans le Brossard contemporain et reprend un grand nombre de traits et de procédés que nous avons déjà relevés comme distinctifs à l'imaginaire banlieusard, mais qui ne sont pas tous présents dans l'œuvre de Dawson.

En s'attaquant à la comparaison de ces deux récits, il faudra nécessairement admettre quelques disparités et d'inévitables omissions. Ainsi, le roman de Loïselle occupera une plus grande partie de l'analyse étant donné le traitement complexe qu'il offre de notre principal sujet d'étude, les personnages féminins évoluant dans les maisons de banlieue. Une certaine section du roman de Dawson ne sera en revanche que survolée, puisque le récit quitte définitivement la banlieue québécoise dans la deuxième moitié du livre. Néanmoins, l'analyse simultanée de ces deux œuvres permet de créer des ponts inédits entre les univers romanesques et de constater l'influence marquée des enjeux économiques dans le récit de banlieue contemporain.

Dans le roman *Saufs*, Marie-Ève est une scénariste à l'aube de la trentaine qui emménage à Brossard avec son nouvel époux, Mathieu : « J'ai été saisie du désir urgent, irrationnel de m'établir dans la ville de mon enfance, alors que je claironnais depuis que je l'avais quittée, dix ans plus tôt, que je ne retournerais jamais vivre en banlieue » (Loïselle 2016 : 54⁷⁷). Alors que l'achat d'une première propriété aurait dû symboliser la consécration sociale, Marie-Ève et Mathieu, depuis leur arrivée, y mènent plutôt une existence bancal : les personnages ne se reconnaissent pas dans le mode de vie suburbain qu'ils ont adopté sur un coup de tête. Dès les premières pages du roman, une vague impression de menace plane au-dessus du bungalow; aucun élément perturbateur ne vient bouleverser une situation initiale confortable, il semble plutôt que le « bonheur » ait été dès le départ discrédité, déclaré suspect. Les personnages sont dans l'attente du ratage imminent, on

⁷⁷ Dorénavant désigné par la lettre S, suivi du folio.

ne fera qu'assister à leur déclin. Ainsi, bien que la scénariste cherche à sortir de son marasme, ses tentatives semblent l'y enfoncer encore davantage, comme dans un labyrinthe (Chassay 2021 : 157) : méprise, dérive, déambulation, hésitation, le mouvement est toujours circulaire, sans issue. Dans ce labyrinthe, c'est le plus souvent au volant d'une voiture que Marie-Ève se déplace.

Animitas, de son côté, met en scène une famille chilienne immigrée au Québec dans les années 1990 et accorde une importance tout aussi symbolique à la voiture. La structure du récit suit une « logique voyageuse soumise aux lieux, aux déplacements, aux longs moments de contemplation » (Dawson 2017 : 163⁷⁸) : exil, voyage, aller-retour, tiraillement entre deux langues, deux cultures, la chilienne, perdue, et la québécoise, à apprivoiser. Au départ, la famille vit en ville et fait les trajets à pied. Puis, elle parvient, avec l'augmentation du niveau de vie et l'ascension sociale, à acquérir une voiture et déménage en banlieue.

Dans l'analyse suivante, nous commencerons par circonscrire les enjeux économiques qui façonnent le Brossard imaginaire : l'odonymie et le statut social, la représentation du marché du travail, les impératifs de productivité de la société néolibérale. Puis, grâce à une analyse comparée, nous verrons, en deux temps, comment se déploie une poétique du déplacement dans les deux romans : d'une part, le mouvement est géographique, à travers la ville, à travers le continent, et d'autre part, c'est un mouvement intérieur, le mouvement d'une âme incapable de s'enraciner. Ce déplacement constant des personnages traduit un inconfort existentiel pour lequel les romans proposent différentes stratégies : nous terminerons l'analyse en voyant comment les personnages de Dawson vont *fuir* le territoire suburbain alors qu'à l'inverse, les personnages de Loiselle finissent par *parasiter* la maison de banlieue. Les uns accélèrent le déplacement et les autres le ralentissent et le fixent. Dans les deux cas, les récits instaurent un imaginaire de la fin et de la mort qui suggère la difficulté (l'impossibilité?) de vivre en banlieue.

7.2.1. « En donnant son adresse, on révèle aussi son statut social » (S : 17)

Celles qui se sont baladées dans les banlieues québécoises auront remarqué la tendance des urbanistes à donner des « thèmes » aux quartiers résidentiels : toutes les rues d'un quartier donné

⁷⁸ Dorénavant désigné par la lettre A, suivi du folio.

portent le nom d'un oiseau ou encore d'une fleur. Depuis 1958, à la fondation de la ville, Brossard a agi de façon similaire, en imposant un ordre encore plus rigoureux : les quartiers de la ville ne sont pas définis par des thèmes, mais ils sont plutôt strictement nommés par ordre alphabétique. Toutes les rues d'un secteur commencent par la même lettre : il y a le quartier des A, des B, des N, des O, des T, ainsi de suite. Les noms de rue défilent de cette manière, les rues Auteuil, Alain, Briand, Bruxelles, Nadeau, Napoléon, Océanie, Ottawa, Trépanier, Trinidad. Aucun découpage historique ou géographique ne régit l'espace : on retrouve la rue Sahara aux abords du croissant Sibérie, tout comme la rue Sartre voisine celle nommée en l'honneur de Socrate. « [L]a mémoire est ici factice, remarque Jean-François Chassay, car elle ne s'appuie sur aucune réalité sémiotique. » (2021 : 157)⁷⁹

Ce que découvre Marie-Ève dans ce Brossard en ordre alphabétique, ce sont les disparités économiques inscrites au cœur même du territoire, rendues lisibles par cette onymie en apparence ordonnée et objective :

[T]ous les secteurs ont été délimités en fonction de la taille des maisons qu'on y construirait et des ressources financières des gens qui les achèteraient. Des grands terrains furent ainsi réservés aux demeures des quartiers cossus, et de plus petits lots furent impartis aux quartiers modestes. Les urbanistes n'ont pas cherché à déguiser leurs intentions : les R sont riches, et les P sont pauvres (*S* : 16-17).

L'adresse révèle donc la condition financière : R pour Riche, L pour Luxueux et P pour Pauvre⁸⁰. Dans cette cartographie, Marie-Ève se trouve au milieu de l'échelle sociale : « Depuis

⁷⁹ Cette analyse de la toponymie suburbaine est une constante de l'imaginaire banlieusard : les noms de rue qui ne se réfèrent à aucun passé national ni à aucun élément architectural sont souvent taxés d'artificialité et lus comme la négation d'un patrimoine national (nous l'avons vu chez Nicole Côté dans son analyse de *L'île de la Merci* et nous le verrons beaucoup chez les commentatrices de l'œuvre de Michael Delisle). C'est évidemment faire fi de la diversité toponymique des villes : alors que certains quartiers de Longueuil, de La Prairie ou de Laval commémorent l'histoire nationale par la signalétique, plusieurs quartiers de Montréal, notamment Rosemont-La Petite-Patrie et Verdun, désignent les avenues par de simples numéros à la manière new-yorkaise. Cette critique faite aux quartiers des villes périphériques, à laquelle les quartiers urbains échappent, paraît s'inscrire dans l'habituelle lecture de la banlieue comme principal espace d'américanisation du mode de vie et du territoire, interprétation trop souvent détachée de dynamiques culturelles plus larges.

⁸⁰ Ces associations simplistes ne rendent plus compte de la démographie d'une ville de première couronne comme Brossard qui a beaucoup évolué depuis les premiers ensembles résidentiels, entre autres avec la flambée récente du marché de l'immobilier.

bientôt quatre mois, je suis copropriétaire d'un bungalow construit à la fin des années soixante sur Madrid. » (S : 17) M pour Moyen, aurait-elle pu ajouter.

Pour de jeunes trentenaires comme Marie-Ève et Mathieu⁸¹, ce bungalow, même « moyen », consacre le passage du statut de locataires citadines à celui de propriétaires banlieusardes. Leur maison possède tous les aspects qui font de la *suburbia* un milieu de vie *préférable* : cour arrière, piscine hors terre, stationnement privé, sous-sol fini. Pourtant, ce ne sont pas ces motifs habituels qui ont poussé Marie-Ève à choisir la banlieue : « Ma mère étant déménagée à Belœil, mon père ayant fui la Montérégie et mon frère ne sortant plus de Montréal, il m'a semblé important de reprendre cet héritage négligé, ce pan de nos vies laissé en friche et dont personne d'autre ne semble se soucier. » (S : 54) Pour les enfants des années 1980-1990, la banlieue n'est pas un territoire « factice » sans histoire ni mémoire : Marie-Ève a grandi à Brossard, elle y a des racines et des souvenirs, qu'elle décide de revendiquer comme héritage familial. Pourtant, malgré toute la bonne volonté dont semble faire preuve la jeune femme, cette responsabilité paraît trop lourde à porter aussitôt qu'elle s'installe dans la ville de son enfance. Confié aux soins de Marie-Ève, ce « territoire en friche » le restera, en figuré comme au littéral :

Quelques jours après notre déménagement, j'ai acheté un plant de tomates, des iris, des géraniums, des capucines, du basilic, de la menthe, de la coriandre. Je claironnais mon intention de cultiver un jardin l'été prochain. Même les vivaces n'ont pas survécu à mes soins; elles sont mortes avant l'automne. Depuis notre arrivée, nous n'avons nettoyé qu'une seule fois la piscine hors terre qui est désormais remplie de boue et d'algues. Des litres de chlore ne suffiront probablement pas à en venir à bout (S : 45).

Marie-Ève ne semble pas à la hauteur de cet accès privilégié à la nature malgré ce qu'elle « claironnait ». Les raisons de cette hécatombe végétale ne sont pas évoquées par la narration homodiégétique : est-ce par manque de temps? de talent? Comme c'est souvent le cas dans le roman, les motivations des personnages restent ambiguës, leurs (in)décisions sont le plus souvent inexplicables ou inexplicables. Une chose, toutefois, est sûre : le peu d'intérêt que Marie-Ève manifeste pour l'entretien de la cour annonce déjà le traitement que recevra « cet héritage négligé » (S : 54). Elle ne parviendra pas à préserver de l'oubli le patrimoine banlieusard.

⁸¹ Notons d'ailleurs que leurs prénoms commencent également par la lettre M.

Ce sentiment de lassitude qui habite Marie-Ève est présent dès l'incipit. Le roman, divisé en trois parties dont la première est intitulée « Alphabet », s'ouvre alors que la narratrice mange un bol de céréales et qu'elle trouve une vis et deux écrous parmi les morceaux de céréales en forme de lettres de l'alphabet. Elle appelle la compagnie de céréales pour signaler le problème et après plusieurs tentatives infructueuses, c'est une étrange interlocutrice baragouinant le français qui lui répond. Elle ne semble pas travailler pour la compagnie de céréales, mais elle se réjouit d'entendre une voix francophone au bout du fil : « Ça fait longtemps que j'ai pas entendu parler le français. Il y a rien que moi pis mon frère Steven qui le comprend astheure. » (S : 11) Cette brève conversation téléphonique entre deux inconnues, qui n'aboutit à rien hormis ce laconique conseil : « Do me a favor and buy yourself some Froot Loops », constitue selon Jean-François Chassay une métaphore de la situation francophone précaire en Amérique :

Nous sommes en Amérique, et une Amérique vue du Québec, dans un entre-deux étrange, où le français semble une langue d'appoint, plus ou moins déclassée, dans une ville qui n'en est pas vraiment une et un univers culturel, le Québec, qui n'a jamais trop su quelle était sa place exacte (Chassay 2021 : 158).

Dans le Québec contemporain, la banlieue semble participer à un processus d'acculturation : les villes suivent un modèle d'urbanisation pavillonnaire américanisé, dont l'odonymie est détachée de toute histoire nationale et dans lesquelles les habitantes mangent des céréales de marque états-unienne. Le titre de la première partie, « Alphabet », réfère dans un premier temps aux Alpha-Bits puis dans un deuxième temps aux rues alphabétiques de Brossard. Plus fondamentalement, on peut également y observer un accès difficile au langage : Marie-Ève, qui essaie de rejoindre la compagnie de céréales, ne parvient pas à entrer directement en contact avec leur service à la clientèle. Elle discute ensuite avec cette mystérieuse employée de compagnie de céréales (en est-elle vraiment une?), mais elles se parlent sans se comprendre tout à fait. La barrière de la langue nuit certainement à la communication, mais il semble que la fonction expressive du langage fasse également défaut : les personnages ne communiquent pas ensemble, ils semblent monologuer à deux sans se comprendre. Dès la scène inaugurale, un danger caché — littéralement, la vis et les écrous; au figuré, l'acculturation — semble poindre dans un contexte familier — une boîte de céréales, une banlieue classée par ordre alphabétique. Néanmoins, le langage ne parvient pas à dénoncer la menace : il participe en fait à la crise, au malaise généralisé, comme si l'on ne

maîtrisait plus sa langue maternelle afin d'exprimer sa propre conscience. Pendant les deux cents pages suivantes, le langage est toujours parcellaire, disqualifié d'office. À Brossard, on parle (encore) français, mais on ne semble pas avoir le vocabulaire pour exprimer son mal-être.

En effet, dans *Saufs*, tout le monde va (un peu) mal. Marie-Ève s'installe en banlieue et semble regretter son choix : plutôt que de défaire les cartons et d'équiper en neuf son nouveau bungalow, elle abandonne progressivement toutes ses activités sociales et domestiques. Elle ne paie plus ses factures, ne cuisine plus, ne s'habille presque plus. Même son travail de scénariste pour l'émission jeunesse *La ménagerie* ne la motive plus : constamment rappelée à l'ordre parce que ses textes sont trop abstraits pour les enfants, elle doit plutôt imposer une morale simpliste à la fin de chaque épisode pour que son employeur soit satisfait (*S* : 27). Les chapitres en prose de Loïselle alternent avec de courts scénarios qui, au départ, semblent être des fragments d'épisodes de *La ménagerie* mais, au fil des pages, ces fragments deviennent de plus en plus incohérents, voire lugubres : les animaux de la ménagerie meurent, leurs cadavres sont remisés dans le congélateur ou leurs squelettes se fossilisent dans le sol, sous les piscines creusées. Le procédé d'alternance entre scénario et roman vient renforcer l'impression d'étrangeté générale : ce discours qu'on pourrait croire porté par Marie-Ève ne permet pas de mieux comprendre les intentions du personnage, au contraire, le langage vient plutôt ajouter une couche d'incompréhension. Les fragments scénarisés, qui mettent également en scène la banlieue brossardoise, construisent un décor inquiétant, celui d'une banlieue mortifère qui se délite. Ils annoncent dès lors le dérapage qui guette Marie-Ève.

Même ces étranges scénarios finissent par désintéresser Marie-Ève : la jeune femme est irrémédiablement attirée devant la télévision par une télé-réalité américaine, *Infestés*. Chaque épisode présente un parasite différent qui infeste le domicile de pauvres résidentes désœuvrées. Elle-même scénariste, Marie-Ève choisit pourtant ce produit culturel entre documentaire et divertissement, signalant ainsi l'impuissance du langage à rendre compte de l'intériorité des personnages. Comme par effet de contamination, elle se transforme elle aussi en parasite : préférant se perdre dans la contemplation passive du téléviseur plutôt que de réaliser ses tâches quotidiennes, elle vit dans l'oisiveté aux dépens de son jeune époux. Pourtant, Mathieu se trouve lui-même dans une situation précaire : à la suite d'un accident de voiture, il est mis en arrêt de travail par son médecin, congé que le jeune homme prolonge indéfiniment. De nouveau, le

parasitage est contagieux : au contact de Marie-Ève, Mathieu⁸² devient à son tour oisif, volontairement improductif, occupé à jouer aux jeux vidéo dans le sous-sol et à vivre dans un monde virtuel.

De l'autre côté du pont, à Montréal, Vincent, le frère de Marie-Ève, va mal lui aussi : il vivote d'un emploi à l'autre, d'un appartement à l'autre, sans ambition. Leurs parents sont séparés depuis longtemps : France, la mère, aurait préféré ne pas avoir d'enfants; Jacques, le père, a déménagé à la campagne et multiplie les projets abracadabrants. Entrepreneur né, ancien concessionnaire automobile, Jacques s'est recyclé en conférencier : sa méthode « révolutionnaire » classe les personnalités des employés d'une entreprise afin de connaître l'influence de leur profil psychologique sur leur vie professionnelle. Il y a six catégories représentées par des animaux : le chevreuil, le lynx, le grizzly, le cheval, le castor ou encore le lapin, comme Marie-Ève. Elle ressemble à cet animal mi-sauvage, mi-domestiqué, à l'image d'une municipalité entre ville et campagne, peureuse, docile, conformiste par le poids du nombre : « [Les lapins,] [o]n prend pas de risques, on se cache... On tofferait pas longtemps dans le milieu des ventes. On est mieux dans un travail routinier, du neuf à cinq » (*S* : 40), admet la jeune femme.

Tandis que Marie-Ève doit lutter contre sa nature de rongeur pour parvenir à se tailler une place au soleil de la réussite sociale, son nouveau statut de propriétaire hypothéquée rend pourtant nécessaire le fait d'avoir un bon salaire et, conséquemment, d'être performante au travail. Pour réaliser le « projet banlieusard », c'est-à-dire entretenir et maintenir sa maison « dans une quête perpétuelle de sa propre perfection » (Batigne 2001 : 54), il lui faudrait gravir les échelons d'une entreprise, être agressive en affaires, négocier, intimider les adversaires. Ce sont là des valeurs viriles de domination et de compétition qui mènent au sommet de l'organigramme. Le lynx et le grizzly, les prédateurs, dominant la chaîne alimentaire et le système de classification inventé par le père de Marie-Ève, dans lesquels le chevreuil et le lapin, les proies, sont au bas de l'échelle. Même dans les scénarios de *La ménagerie*, les lapins sont vulnérables : ils meurent de peur et finissent congelés dans le réfrigérateur (*S* : 170).

⁸² Durant son arrêt de travail, Mathieu parvient à subvenir aux besoins du ménage grâce aux prix remportés durant sa participation à des jeux-questionnaires télévisés. En ce sens, Mathieu est une version « accomplie » de Madame Brossard de Brossard.

En somme, la trame narrative de *Sauf*s est assez convenue : une famille éclatée dont les membres sont tous, à leur manière, plus ou moins dysfonctionnels. Derrière cette « trame immédiatement lisible » de la famille postmoderne, « se cache une machine littéraire d'une grande efficacité, se jouant des codes hiérarchiques de la culture, dans laquelle on lit des traces intertextuelles nombreuses et qui offre une lecture sociale perspicace. » (Chassay 2021 : 153) Le roman de Loïsele, parce qu'il met en scène une *suburbia* stéréotypée semblable à celle de nos voisins du Sud, pourrait s'inscrire dans une tradition littéraire américaine de la banlieue (Chassay nomme John Cheever, Raymond Carver et Anne Tyler comme influences), mais l'auteurice, au lieu de ressasser pour une énième fois les clichés de l'aliénation et du conformisme, détourne les codes du roman de banlieue. Comme nous le verrons dans la section suivante, Loïsele le fait notamment grâce au symbolisme accordé à la voiture, creusant encore davantage par cette figure les enjeux économiques qui sous-tendent l'univers banlieusard.

7.2.2. « [D]’ouest en est, d’est en ouest, sur le boulevard » (S : 134)

Au cours du XX^e siècle, la voiture comme figure littéraire a été associée par la *Beat Generation* et ses héritières à la liberté, au voyage et l'américanité sur l'immensité du continent. Or, dans *Sauf*s, elle signale plutôt l'envers de la médaille de cette américanité, c'est-à-dire la dépendance et l'oisiveté, l'étalement urbain et les enjeux environnementaux. Le roman de Loïsele, nous l'avons dit, se divise en trois parties : la première, « Alphabet », compte cent-soixante pages et est narrée par Marie-Ève à Brossard; la deuxième, « *Walking distance* », comprend quatre-vingt-cinq pages et est narré par Vincent à Montréal; la troisième et dernière partie, « Ravage », compte à peine vingt-cinq pages et alterne la narration entre frère et sœur, entre Brossard et Montréal. La structure, déjà, oriente la poétique du déplacement : « Cette réduction [des parties] ressemble à une accélération, comme si une pente, dévalée, nous dirigeait toujours plus vite vers le désastre. » (Chassay 2021 : 156) L'accélération dans la composition du roman répond à la vitesse automobile, moyen de transport au cœur du récit de Loïsele.

La voiture, étroitement liée au développement historique des banlieues, est également centrale dans le parcours personnel de Marie-Ève. Enfant, elle avait pour « résidence secondaire » le « garage » (S : 37) de son père, c'est-à-dire un concessionnaire automobile. Elle a grandi enivrée par l'odeur de la salle d'exposition, celle « des produits chimiques volatils — benzène, aldéhyde,

cétone et autres cancérigènes — qui imprègnent l’habitable des voitures neuves » (*S* : 37). On se souviendra que le *home*, émotion, ne s’ancre pas nécessairement dans la *house*, bâtiment : est un chez-soi tout espace qui donne à l’individu le sentiment d’enracinement et d’appartenance au monde. Le *home*, nous dit Michel Nareau, a également à voir avec la temporalité et la durée, puisqu’il relève d’une expérience de continuité dans la transmission et l’héritage des pratiques (2012 : 155-156). Cette enfant qui se sent « à la maison » chez un concessionnaire intègre les idéaux et les pratiques transmis par son père et, plus largement, par sa société. Ce « chez-soi garage » reconduit dans l’intimité les valeurs capitalistes et la déresponsabilisation écologique tout en façonnant les aspirations de Marie-Ève et de son frère. Marie-Ève se rappelle que son frère et elle étaient « les mascottes du concessionnaire, participant à plusieurs campagnes publicitaires élaborées par Richard, le gérant des ventes de l’époque » (*S* : 38). De ce souvenir ramené à la mémoire de la narratrice s’ensuit la description d’une série de mises en scène loufoques où les enfants étaient photographiées alors qu’elles invitaient les clientes à acheter des voitures neuves. Puis, au moment où elle retourne vivre à Brossard, Marie-Ève se rend à l’ancien garage de son père, qui a changé de mains depuis, et elle y retrouve encore Richard, le gérant des ventes. Durant ces retrouvailles impromptues, elle lui offre ses condoléances :

– Je suis vraiment désolée pour Diane... J’étais en voyage au Pérou quand ça s’est passé, je l’ai appris seulement à mon retour. [...] / – Survivre à deux cancers pour mourir écrasée par une dalle de béton... Elle passait presque jamais par le tunnel, en plus. Elle prend le pont d’habitude pour aller chez sa sœur. Quand elle a eu son deuxième diagnostic, elle insistait pour qu’on parle de ce qui se passerait après, de ce que je ferais une fois qu’elle serait morte. Elle voulait que je refasse ma vie, que je me trouve quelqu’un. « Refaire ma vie »... J’ai de la misère à parler d’elle au passé (*S* : 41).

Dans le tunnel Louis-Hippolyte-La Fontaine, la femme de Richard meurt non pas dans un carambolage, mais à cause de l’effondrement soudain de l’infrastructure. Tandis que le garage était autrefois un lieu de refuge, apparaît dans cet accident imprévisible le pouvoir mortifère et implacable de l’automobile. Diane n’a rien pu faire pour éviter l’impact. Comble de l’ironie, la femme d’un vendeur d’automobiles périt au volant de sa voiture.

Pour reconforter Richard et l’aider à atteindre son objectif mensuel de ventes, Marie-Ève décide d’acheter une voiture neuve. Elle s’« engouffre à l’intérieur » du véhicule de démonstration,

« touche le tableau de bord du bout des doigts » et se « laisse aller contre le siège et l'appuie-tête, étourdie par l'odeur des produits chimiques, du neuf, du renouveau, de l'enfance. » (*S* : 42-43) Se juxtaposent dans cette scène le nouveau et l'ancien : d'une part, la prise de possession de ce qui est neuf, de ce qui n'a jamais été utilisé par autrui enivre les sens de Marie-Ève et d'autre part, cette fébrilité la fait retourner en enfance, comme si le plaisir de la nouveauté n'était en réalité qu'une répétition du passé. Ce sentiment est grisant, mais seulement momentané : pour le retrouver, il faut constamment renouveler l'expérience, rechercher encore et toujours le neuf, comme une addiction. Ce parallèle entre le pouvoir d'achat et la drogue — la « consommation » — se trouve souligné par Marie-Ève elle-même, qui pense : « Je pourrais traverser le continent dans cet état second, droguée par ses promesses éphémères, son horizon toujours fuyant. » (*S* : 43) Dans la plus fidèle tradition états-unienne, la voiture appelle le voyage transcontinental, les routes mythiques, les grands espaces, mais ceux-ci sont marqués chez Loïse par la désillusion : la fuite vers l'avant n'est qu'une façon d'échapper à la réalité « dans un état second, droguée » et d'engourdir sa subjectivité.

Marie-Ève rapporte une Yaris rouge à la maison. La voiture paraît être une norme en banlieue, une marque d'appartenance à la communauté. Par contre, il semble que Marie-Ève et Mathieu s'y plient plus par obligation que par envie. Les nouvelles banlieusardes conduisent mal et sans plaisir : la scénariste « roule lentement, craignant de percuter quelque chose ou de [s]'enliser dans la brume opaque » (*S* : 58) alors que Mathieu, par maladresse, fonce dans un arbre dans un quartier résidentiel (à nouveau se profile la dangerosité de la voiture). Après l'accident, le couple décide d'abandonner l'automobile endommagée dans le stationnement devant leur maison, signalant ainsi au voisinage leur appartenance au statut (petit-)bourgeois, mais délaissant le mode de vie qui l'accompagne. De toute façon, Marie-Ève n'a pas besoin de voiture : elle travaille de la maison et ne voit presque plus son frère ou ses amies, restées à Montréal. Pas de navettage, pas de *roadtrips* pour Marie-Ève; ses déplacements quotidiens sont plutôt de l'ordre de la déambulation sans but.

Un jour, la jeune mariée part en expédition sur le boulevard Taschereau avec son amie Stéphanie. Enseignante à la maternelle, ballottée d'une école à l'autre, d'un congé de maladie à l'autre, Stéphanie est un personnage déséquilibré (comme tous les autres) qui risque l'épuisement professionnel. Si l'automobile de l'enseignante représente « un lieu d'intimité, un espace où [...] retrouver ou affirmer [son] identité, [son] individualité » (Fortin et *al.* 2011 : 318), on comprend, à

sa description, que Stéphanie est plongée dans une grande détresse : « [S]a voiture est jonchée de déchets, de plats de lunch sales, de vêtements, de livres, d'articles de sport. L'odeur est oppressante. Comme si j'enfouissais mon visage dans son oreiller dont elle n'aurait pas lavé la taie depuis des mois » (S : 133). L'odeur cancérigène des voitures neuves a laissé place à celle d'une négligence évidente. Ce sentiment d'oppression semble motiver un mouvement d'errance en circuit fermé :

Stéphanie démarre le moteur, s'engage sur Taschereau, roule vers chez moi, passe tout droit. Je ne dis rien. Les stations-service, les nettoyeurs, les restaurants grecs, indiens, italiens, chinois, japonais, thaïlandais, les boutiques érotiques, les magasins de décoration et d'alimentation naturelle défilent. Elle rebrousse chemin à La Prairie. Nous circulons un long moment ainsi, d'ouest en est, d'est en ouest, sur le boulevard. Je perds la notion du temps (S : 133-134).

Le vagabondage à vitesse automobile donne le vertige : l'accumulation rapide — encore une fois, nous rencontrons cette figure de style dans l'univers suburbain — évoque bien le capharnaüm du boulevard Taschereau, signe de la gloire passée de l'artère commerciale. Ce paysage urbain décrépît et incohérent agit comme le miroir de l'existence désœuvrée et morcelée des deux femmes. La course sans but devient une façon d'échapper à elles-mêmes durant quelques heures. Elles avalent les kilomètres de route, uniquement concentrées sur le moment présent, sans penser au passé ni se projeter dans l'avenir. Elles auraient pu aller plus loin, dépasser le périmètre de leur banlieue, mais elles décident d'occuper son territoire coûte que coûte, comme s'il n'y avait pas plus infranchissable que la limite de la banlieue et de son confort consumériste.

Au fil de l'automne, Marie-Ève abandonne même la vitesse automobile et décide d'errer à pied dans les rues de Brossard. Elle flâne tristement au Quartier DIX30. Le paysage du DIX30 n'a rien à avoir avec celui du boulevard Taschereau : le capharnaüm a été modernisé, remplacé par des rues ordonnées, balisées de boutiques récentes, de maisons neuves imposantes, d'une fontaine décorative tape-à-l'œil (S : 102-103). Le complexe *lifestyle* promet l'évasion ultime du quotidien, mais à quel prix? Dans sa déambulation, Marie-Ève observe misérablement les commerces : « Je devrais profiter de l'occasion pour acheter des rideaux, mais je n'arrive pas à entrer dans les magasins. Je veux que cette journée soit perdue. » (S : 102) Alors que les impératifs de rentabilité voudraient qu'on optimise chaque minute de son existence, puisque le temps c'est de l'argent, comme le veut l'adage, perdre une journée entière est le comble de l'oisiveté.

Marie-Ève expérimente le territoire suburbain à échelle humaine, elle constate à pied les distances monstrueuses et l'étalement disproportionné de cette enclave capitaliste. On pourrait décrire le DIX30 avec les mots du philosophe Bruce Bégout, c'est-à-dire comme une « expansion urbaine sans limites où domine l'idée d'une croissance économique infinie et d'une réserve sans fond d'espace, de ressources et de développement » (2013 : 232). L'errance lente, sans but et sans motif comme la pratique Marie-Ève est marginale dans la *suburbia*, spécifiquement conçue pour l'automobile. Elle pose un acte de résistance à la croissance économique absolue et polluante dans le ventre même du capitalisme. « Vous êtes vaillante, déclare un homme croisé au hasard de sa déambulation. Mon condo est là-bas, tout près, mais je prends quand même ma voiture pour faire mes achats. » (S : 103) Dans le Quartier DIX30 dépeint par Loïselle, il semble déconcertant, à moins de faire preuve d'un courage particulier, de se promener à pied. Il n'y a pas de temps à perdre, il ne faut en aucun cas que la consommation soit ralentie par quelque chose d'aussi nonchalant que la marche. « Je m'imagine être un touriste de l'avenir visitant les vestiges d'un lifestyle center, reprend l'inconnu. [...] Le magasinage comme "style de vie". On assume enfin le consumérisme qui s'est niché au cœur de nos existences, on s'y adonne ouvertement, sans complexe. » (S : 106) Alors que le *lifestyle center* est flambant neuf, le quidam en imagine déjà les ruines, suivant la logique éphémère du « prêt-à-jeter » qui soutient la conception même du DIX30.

L'inconnu invite ensuite Marie-Ève à souper chez lui, bonne bouteille de vin comprise. La jeune femme, sentant le regard de l'homme peser sur son corps, refuse et s'éloigne. Une femme qui marche dans la *suburbia* est assurément non conformiste mais, intrinsèquement liée à cette marginalité, sa vulnérabilité se révèle : Marie-Ève n'est plus protégée par l'habitacle de son automobile, elle n'a pas sa place dans l'aménagement urbain.

7.2.3. « [U]ne logique voyageuse » (A : 163)

Animitas se décline lui aussi en trois parties inégales, sans titre cette fois-ci : la première compte cent-cinquante pages et est narrée par une voix hétérodiégétique; la deuxième, quatre-vingt-cinq pages, est racontée par un « je » qui se trouve être le personnage principal de la première partie; et la dernière, à peine cinq pages, est également le fait du « je ». Chacune de ces trois parties s'ouvre par une sorte de prologue daté (« Hiver 2012 », « Primavera 2014 », « Hiver 2014 »), qui raconte un départ ou une arrivée à l'aéroport. Puis, les trois parties sont subdivisées en sous-

sections dont le titre annonce le temps et le lieu (« Montréal – 1990 », « Brossard – 1998 », « Montréal – 2013 », etc.) et ces sous-sections sont elles-mêmes divisées en de nombreux petits chapitres simplement numérotés. Cette structure, complexe, oriente déjà toute l'action autour du déplacement, mais plutôt que de précipiter la catastrophe, comme c'est le cas dans *Sauf*, le désastre est annoncé dès le premier prologue : la mère de famille s'est suicidée lors d'une visite au Chili en 2012. Elle avait « épuisé ses dernières provisions », répétant « les départs vers son pays, confinée dans un cycle infini, aussi euphorisant que douloureux, de retrouvailles et d'adieux » (A : 18). C'est en réalité tout le roman qui s'inscrit dans ce « cycle infini » : la reproduction de la structure d'une partie à l'autre et leur réduction en nombre de pages créent une répétition cyclique des départs et des retours, de plus en plus rapprochés dans le temps et dans l'espace, dont la mère suicidée est l'épicentre.

Dans la première sous-section de la première partie, « Montréal – 1990 », tous les chapitres racontent un dimanche passé en famille cette année-là. Pendant une quinzaine de semaines en presque autant de chapitres, on suit le long trajet que la famille chilienne effectue à pied de son appartement jusqu'à l'église. La narration, hétérodiégétique, est centrée sur le plus jeune des trois enfants, baptisé « l'enfant ». Dans cette première sous-section, les personnages ne sont jamais représentés à l'intérieur du logement; ils sont toujours en mouvement, en navette, ils vont à l'église, ils en reviennent, ils y entrent, ils en sortent, ils font un détour par le parc. Durant les trajets, ils font diverses rencontres, des quidams, des itinérants et, pour le plus grand bonheur de l'enfant, des personnes travesties :

Au feu rouge, l'enfant regarde un passant qui tient une cigarette mince entre ses doigts jaunis, fournis de bagues. Il porte une robe qui brille comme ce soleil d'entre-saison. Perché sur ses talons en plastique doré, il caresse le boa mauve autour de son cou en se parlant à lui-même d'une voix grave mais chantante. Le clin d'œil qu'il lance à l'enfant donne l'impression qu'il s'envole tant ses faux cils sont luxuriants. En traversant la rue, l'enfant demande à son père si cette créature est un homme ou une femme. Le père répond : *ni un hombre, ni una mujer. Una criatura. Un animal.* L'enfant gambade et fait aller ses bras : *oui, un animal. Un pajarito. L'hiver est fini!* (A : 46-47)

Père et fils, ici, ne semblent pas s'entendre sur la valeur accordée à l'épithète « *criatura* » : pour le père, désigner le passant comme une créature est une manière de signaler sa différence, de

le déshumaniser. Pour le fils, le passant s'apparente à l'animalité de façon positive : la créature rappelle l'oiseau (*pajarito*) qui revient du sud pour les beaux jours avec le gazouillis de la voix chantante et les clins d'œil qui s'envolent. N'appartenir ni aux hommes ni aux femmes recèle une forme de liberté joyeuse aux yeux de l'enfant.

Ce dernier est d'ailleurs le seul de la famille à apprécier le voisinage avec « les ivrognes », « les hommes qui puent » (A : 50) et les créatures qui « écartent les jambes quand elles fument » (A : 58), « qu'elle[s] soi[ent] travestie[s] ou prostituée[s] » (A : 52). C'est pourquoi le père de famille souhaite tant acheter une automobile :

Le père voulait éviter ce spectacle aux enfants en offrant à la famille une voiture pour l'arrivée du printemps. C'est la mère qui a freiné le projet : mieux vaut des enfants nourris qui croisent des fous que des enfants affamés qui n'en voient pas. [...] [T]ous ces gens confront[ent] le père à son échec. Le soleil l'aveugle; il rêve d'être ailleurs, dans une maison tranquille, dans une ville blanche et verte, dans un quartier vide et propre. Il rêve d'être comme les autres quand les autres ne sont pas fous. Il regarde les voitures passer devant lui, il pense qu'il n'a pas dit son dernier mot (A : 50-51).

La famille immigrée n'ayant pas encore les moyens d'acquérir une voiture, le père a l'impression de contrevenir à l'éthique du père pourvoyeur, comme on l'a vu avec Barbara Ehrenreich (1984) : l'homme a l'impératif social de subvenir aux besoins de sa famille, et son échec serait synonyme de dévirilisation. Heureusement, le père « n'a pas dit son dernier mot » : ses rêves s'accordent à ceux de sa société d'accueil, privilégiant, comme on l'a vu, des environnements résidentiels « blancs et verts », propres et tranquilles avec un accès à la nature. Nous avons vu le blanc comme signe récurrent dans l'imaginaire banlieusard : symbole de l'homogénéité raciale des premières banlieues, de l'asexualité de la bonne mère de famille, de la virginité des fillettes, il représente également dans *Animitas* un conformisme social, en opposition à l'arc-en-ciel des identités de genre et des orientations sexuelles.

Cette première sous-section montréalaise se termine lorsqu'enfin, durant l'été, le père de famille présente en grande pompe à ses enfants la nouvelle voiture qu'il a réussi à acquérir. Comme Marie-Ève dans *Sauf*, le père s'enivre de l'odeur de voiture neuve : « *¿Huelen eso? ¿El olor a auto nuevo!* » (A : 64, « Vous sentez ça? L'odeur d'une auto neuve! », nous traduisons) En fait, la nouvelle acquisition interpelle tous les sens :

[La mère] caresse imperceptiblement le velours de son siège. Elle contemple la rue Ontario qui défile. Elle n'arrive pas à lire les enseignes, les noms des rues. Elle n'arrive pas à voir le visage des passants. Elle reconnaît à peine les mendiants, les prostituées. Elle voit quelques personnes endimanchées qui marchent vers l'église, mais elles passent trop vite. [...] Tout se mêle autour d'elle, les couleurs, les visages, les langues. Dans son regard, le quartier devient homogène (A : 64-65).

La voiture apporte le confort, celui de reposer ses jambes, de caresser le velours du siège. Elle change aussi radicalement la perspective de la mère : l'habitacle automobile crée une distance entre elle, appartenant maintenant à une classe sociale capable de se payer un véhicule, et le reste de la rue Ontario, « les mendiants, les prostituées » et les autres personnes immigrantes, condamnées, elles, à marcher. Plutôt que de présenter ce que la nouvelle acquisition permettrait à la mère de découvrir, la narration s'attache davantage à décrire ce qu'elle *ne voit pas* : la voiture brouille les différences et uniformise le paysage. L'accumulation de phrases négatives marque ainsi une détérioration de la vision : la mère n'arrive plus à lire, à voir, à reconnaître les enseignes, les noms des rues, le visage des passants. Toutes les couleurs s'abolissent dans une non-couleur éblouissante, blanche comme dans le rêve du père. En cela, la balade en voiture préfigure l'existence suburbaine : la femme semble projetée dans un quartier résidentiel unifonctionnel (sans enseigne de commerce) dans lequel on ne croise aucune piétonne, aucune diversité.

Tout juste après l'épisode de la nouvelle voiture débute la deuxième sous-section : « Brossard – 1998 » s'ouvre huit ans plus tard, alors que la famille est maintenant installée dans un pavillon de banlieue. À l'ouverture de la section, le père pourvoyeur est en train de superviser des travaux d'aménagement. Dans l'allée de garage, « [l]'un des ouvriers [...] place sur le gravier des dalles avec précision comme s'il posait les premières pierres d'une nouvelle histoire familiale [...]. Satisfait, le père contemple le travail en train de s'accomplir. » (A : 71-72) L'achat d'une propriété indique une nouvelle étape dans le parcours d'une immigration « réussie », une nouvelle pierre dans l'histoire familiale. Nous avons vu, avec les sociologues Peter Saunders et Peter Williams (1988 : 86-87), que le mode d'occupation résidentielle influence le sentiment de chez-soi d'un ménage : le fait d'être propriétaire de sa maison permet au père de s'approprier un espace domestique tout en consolidant une nouvelle position sociale dominante, renforçant à long terme ses avantages matériels.

Avec le changement de décor s'opère néanmoins un renversement dans la « logique voyageuse » : tout mouvement est maintenant complètement freiné et l'action se déroule exclusivement à l'intérieur de la maison. Plus de sortie au parc, plus de trajet jusqu'à l'église : chaque chapitre raconte les rêveries de l'enfant à la fenêtre, que nous avons déjà abordées dans le cinquième chapitre (schémas voyeuristes homosexuels). Paradoxalement, cette stagnation a lieu alors que les parents ont plus que jamais les moyens de se déplacer, possédant maintenant deux voitures, comme toutes leurs voisines d'ailleurs : « Dans la rue, tout se multiplie. » (A : 71) Devenus (petits-)bourgeois, les parents participent activement à la société de consommation, ils accumulent les biens, multiplient les avoirs, mais ce faisant, ils semblent s'appesantir : ils ne bougent plus, ne se déplacent plus.

Dans *Sauf*, la voiture représente un imperceptible danger, associé à un mode de vie capitaliste anxigène qui s'est logé dans l'intimité du chez-soi. Cette figure est, dans *Animitas*, une représentation de l'exclusion sociale et de l'entre-soi banlieusard. Les deux romans installent ce que nous avons appelé une poétique du déplacement : les chapitres se construisent autour des déplacements géographiques des personnages, qu'ils épousent le mouvement de la navette selon un mode répétitif (raconter *n* fois ce qui s'est produit *n* fois) ou qu'ils se fassent à la manière de l'accumulation rapide ou du vagabondage, rendant compte d'un consumérisme effréné. La structure des deux romans est celle de la réduction qui, bien qu'elle pourrait annoncer une accélération, comme le notait Chassay, peut également signaler une compression du mouvement jusqu'à la fixation. Lorsqu'ils sont en banlieue, les personnages des deux univers diégétiques finissent par délaissé la voiture, bien qu'ils soient au royaume de l'étalement urbain. Ils iront jusqu'à arrêter leur déplacement et se figer à l'intérieur de la maison. À Brossard, ils ne parviennent toutefois pas à fonder durablement un sentiment de chez-soi.

7.2.4. « [D]eux pôles contorsionnés expriment leur douleur » (A : 77)

Rappelons que, selon la définition du chez-soi de Marie Parent, le sentiment de *home* implique une oscillation, un mouvement perpétuel entre des pôles conceptuels opposés :

le chez-soi [est un] espace liminaire [...] où l'étranger et le familier, l'identité et l'altérité se rencontrent constamment. L'habitation y est donc pensée de manière

dynamique, comme une dialectique permanente entre aliénation et appropriation, le chez-soi dans sa forme accomplie, figée, restant inaccessible (2016 : 10).

La poétique du déplacement dans les deux romans à l'étude épouse cette manière dynamique de penser le chez-soi car, même lorsque leurs personnages ralentissent et s'immobilisent dans leur maison de banlieue, ils se trouvent tiraillés entre des forces opposées — étranger/familier, identité/altérité, aliénation/appropriation — qui produisent en eux une agitation constante, rendant inaccessible, comme le pense Parent, le chez-soi dans « sa forme accomplie, figée ». Bien qu'il soit confortablement installé dans une maison pavillonnaire, l'enfant d'*Animitas* ne parvient pas à atteindre un sentiment de plénitude pour y développer son identité et son individualité. Déchiré entre le masculin et le féminin, il ne trouve pas sa place dans cet espace domestique divisé selon les rôles traditionnels sexués.

Dans « Brossard – 1998 », la famille chilienne a réalisé l'*American Dream* tant recherché par le père. Les personnages de Dawson sont maintenant isolés entre les murs de leur maison, ne rencontrant plus sur leur chemin la diversité, puisque, de toute façon, comme l'évoque Éric Dupont, les rues de Brossard en sont privées : « [...] ce jeune auteur [...] a si bien su faire comprendre que, dans l'histoire de l'Amérique, la banlieue pavillonnaire fut la réponse donnée à une demande de mise à distance de l'Autre. » (2017 : 21) Cette distance se déploie même entre les membres de la famille : chacun a maintenant sa chambre, son lieu intime dans la maison. Cet espace, pour le père, c'est le garage.

Avec sa « mosaïque d'armes : scies, marteaux, tronçonneuse avec des dents » (A : 118), le garage est conçu comme un espace viril où s'apprennent les attributs d'une masculinité rigide : force physique, mépris du danger, répression des émotions, agressivité, violence. Or, le plus jeune des fils ne revêt pas ces caractéristiques, lui qui explore, par l'écriture, la danse, le fantasme, le costume, une identité plus fluide. Il n'arrive plus à trouver refuge dans la maison, même dans son espace personnel, sa chambre, systématiquement fouillée par ses parents soupçonneux. Le climat familial étant de plus en plus tendu, une nuit, le fils rêve que son père le sermonne avec virulence :

tu n'es pas une fille, tu es un garçon. Va jouer avec les garçons, va jouer dans un garage avec marteaux et échelles, avec disqueteuses et tronçonneuses. Va jouer aux outils avec des garçons et reviens blessé, une jambe en moins, un bras qui pend, un œil

perdu en chemin. Je veux te voir méchant, te voir violent. Te voir les mains sales et pleines d'échardes, les genoux pleins de bleus. Te voir l'épaule disloquée, la tête prise dans une clôture. Te voir battu et triomphant, fier de ton œil au beurre noir. Te voir entre la vie et la mort dans un garage avec des outils et des amis garçons. [...] Quel est ton nom? Tu n'as qu'un seul prénom. Je t'ai choisi un seul nom. Quel est ton nom? Dis-moi ton nom. [...] / L'enfant chuchote son nom, un peu nauséeux. / Plus fort. Prends le marteau. Dis-moi ton nom. Lance le marteau. Sois un homme, quel est ton nom? (A : 120, l'auteur souligne)

Ce discours reprend la pensée binaire qui, nous l'avons vu, était déjà caractéristique du père : l'enfant n'est pas une fille, donc il est *nécessairement* un garçon, les deux catégories étant étanches et opposées. À cette catégorie « garçon », le père relie une série d'actions qui dégénère rapidement. Tout d'abord, il encourage son fils à jouer avec d'autres garçons, à s'amuser avec des outils, puis l'incite à dominer les autres enfants, même au risque de se blesser gravement. Dans le rêve du fils, la masculinité telle qu'inculquée par son père est destructrice : non seulement elle préconise la violence envers autrui, mais elle implique également une forme d'automutilation, c'est-à-dire de perdre une part de soi. Pourtant, le père insiste pour que son fils intègre complètement cette masculinité mortifère : « *Tu n'as qu'un seul prénom. Je t'ai choisi un seul nom* », rappelle-t-il, enfermant ainsi son fils dans une identité fixe sur laquelle il n'a aucune prise.

Le cauchemar de l'enfant se termine avec son propre suicide imaginé dans le garage de la maison de Brossard : « Il observe la poutre au plafond en plaçant ses pieds sur le drain. La corde réapparaît avec son nœud. Il imagine son cou, ses pieds qui pendent comme un pendule, son corps entier comme une flèche vers le bas. » (A : 122) Ce dénouement, même rêvé, rappelle de façon frappante celui de *L'île de la Merci* tout en en renversant les paramètres : c'est le fils qui se suicide dans l'espace refuge du père, l'accusant explicitement de sa mort. Toutefois, ce n'est pas le père en tant que personne qui est mis en cause : l'accusation pèse plutôt sur le modèle masculin tel que l'homme le préconise. Le suicide fantasmé permet de critiquer l'éthique du père pourvoyeur et de dénoncer l'hétéronormativité qui régit l'espace banlieusard. Plus qu'un simple décor romanesque, le garage détient une fonction abstraite : le suicide est orchestré avec les instruments et les symboles mêmes de la masculinité toxique pour mieux en dénoncer les effets.

De plus, signalons que la « chambre des parents [est] voisine du garage » au sous-sol, malgré « la puanteur » qui s'en dégage (A : 80-81). À Brossard, alors qu'elle devrait avoir trouvé son

nouveau chez-soi, la souffrance de l'exil commence à ronger la mère d'origine chilienne. Au départ, la maison pavillonnaire se tient en équilibre sur une fragile frontière conceptuelle où s'accomplit, par la sonnerie du téléphone, le passage entre « le Sud et le Nord », qui « se retrouvent enfin, s'embrassent, s'échangent des baisers attendus depuis longtemps » (A : 75). Dans la tragédie se révèle le subterfuge de la juxtaposition factice des lieux : une nuit, la mère immigrée apprend que sa propre mère est décédée au Chili durant son absence. Elle entre alors dans un état de crise qui réveille toute la maisonnée :

[S]a mère transie [...] lève les yeux et les bras au ciel en hurlant [...], devant son père hébété qui essaie de la contenir en lui serrant les joues. D'une plainte à l'autre, la mère semble se vider de son visage, de son regard, de sa voix. Ses yeux deviennent des trous noirs et ses cris, des rugissements d'horreur. Le père et le fils ne savent plus ce qu'ils voient, ils se transforment en spectateurs perplexes, stupides et impuissants non plus d'une épouse ou d'une mère, mais plutôt d'une souffrance vive qui s'empare d'un corps, d'une démente virulente qui se matérialise en crispations, en hoquets, en tremblements. Puis violemment elle se libère de l'hystérie [...]. Elle gît là, sur le plancher, encore un peu tremblante et désormais avec un nouveau visage, agonisant et honteux, d'une inquiétante sérénité (A : 76).

Dans la nuit, le père et le fils assistent à une scène d'horreur. La mère paraît *possédée* tandis que le mari essaie de contenir la crise, de lui « serrer les joues » pour la calmer, pour la maintenir dans une posture féminine traditionnelle — une mère bonne, dévouée, qui ne se plaint pas, ne rugit pas, ne hoquète pas. Mais le corps de la femme se dérègle : elle redevient dans la douleur la fille de sa mère, une enfant meurtrie, inconsolable. Transfigurée par la névrose, elle présente maintenant un nouveau visage : elle a fait éclater l'image convenue d'épouse et de mère.

Elle se réfugie ensuite dans sa chambre et « [c]'est maintenant seule et terrée dans un sous-sol malodorant de Brossard qu'elle prie » (A : 81). La maison n'a plus les allures d'un chez-soi reposant et confortable : le sous-sol est « habité de monstres [...] qui entonnent des paroles répétitives comme un rituel satanique » (A : 80-81). Ces paroles répétitives sont les prières que récite compulsivement la mère en espagnol et qui génèrent un bruit sourd dans toute la maison. L'image « scandaleuse, obscène même » de Patricia Smart dans *Écrire dans la maison du père* nous revient alors en tête, celle d'un « cadavre enseveli sous les fondations d'un édifice mais qui, résistant à la violence qu'on lui a faite, refus[e] de garder le silence » (2003 : 17). La mère est enterrée vive dans le sous-sol de Brossard : ses plaintes lancinantes épouvantent le père et le fils

parce qu'elles recèlent une puissance énorme mais retenue, qui pourrait ébranler la maison jusqu'à la faire s'écrouler.

Cette scène angoissante de terreur nocturne rappelle aussi l'inquiétante étrangeté freudienne, ou « *Unheimliche* », dont la racine *Heim*, qu'on traduirait par « chez-soi », est précédée du préfixe privatif *un-*. L'inquiétante étrangeté s'apparente à une « non-maison » ou plutôt à une maison *hantée*, pour le dire comme Freud et son traducteur chez Gallimard, Bertrand Féron, c'est-à-dire une maison où « la frontière entre fantaisie et réalité se trouve effacée, quand se présente à nous comme réelle quelque chose que nous avons considéré jusque-là comme fantastique » (1985 : 251).

Pour illustrer le *Unheimliche*, Freud cite en exemple une nouvelle mettant en scène un « jeune qui couple [qui] s'installe dans un meublé » dans lequel, le soir, « se répand alors régulièrement [...] une puanteur insupportable », révélant que l'appartement est « hanté » et que des monstres y « prennent vie dans le noir » (1985 : 251). On dirait là la description de la maison de Brossard : ce pavillon, cette première pierre d'une nouvelle histoire familiale, est en fait une « non-maison » qui, dans l'expérience de l'immigration, rappelle également le *unhomely* d'Homi Bhabha : « The unhomely is the shock of recognition of the world-in-the home, the home-in-the-world. » (1992 : 141) La maison ne protège plus ses habitantes contre les horreurs du monde, et cette vision « stupéfiante » de l'imbrication entre le privé et le public s'acquiert lorsque l'Histoire bouleverse l'expérience intime, par exemple lorsque la dictature militaire d'Augusto Pinochet bouleverse à jamais l'existence d'une famille poussée à l'exil. Le *unhomeliness* montre combien les frontières entre les deux mondes, privé et public, sont brouillées. Les traumatismes de la dictature et de l'exil, atténués par l'accession à l'*American way of life*, sont ici révélés de la plus sinistre des manières. Les apparitions horribles — les monstres, les rituels sataniques, la mère, sans yeux, sans visage, possédée — sont étrangement inquiétantes parce qu'elles se produisent dans l'antre même du familial, du maternel, du réconfort.

Dans cette scène de névrose, la maison de Brossard témoigne, radicalement, de la distance que la femme a mise entre elle et les siens, de la distance entre l'étranger et le familial : matérialisant l'exil permanent, le pavillon est hanté par toutes ces personnes que la mère a quittées,

qu'elle ne reverra jamais avant qu'elles ne meurent, qui se sont en quelque sorte déjà transformées en fantômes de leur vivant. L'horreur qui submerge la mère chilienne est celle de sa propre mortalité : elle est, elle aussi, *déjà morte*, aux yeux de sa famille restée là-bas. La puanteur qui hante la maison est celle d'une existence aujourd'hui révolue, putride, enfouie sous la banlieue et sous le rêve américain. C'est également celle du « cadavre » sous les fondations, celui d'une femme enfermée dans son rôle d'épouse modèle, d'immigrante redevable. Le tiraillement entre le Nord et le Sud, entre la terre natale et le pays d'accueil, se fait sentir jusqu'à Brossard tel un *terremoto* (vocable espagnol pour « tremblement de terre », jamais traduit dans la prose de Dawson) :

C'est dans les cris sauvages de la mère, suivis de son silence, que les deux pôles contorsionnés expriment leur douleur. [...] Près de la fenêtre, [l'enfant] aperçoit une fissure, comme si le mur avait pris une ride. La terre, ce matin, s'est repliée sur elle-même (A : 77).

À nouveau, l'écriture de Dawson se fait sensorielle : les oppositions conceptuelles que nous avons relevées, Nord/Sud, pays d'accueil/terre natale, « expriment leur douleur » et leur impossible réconciliation dans l'antithèse sonore. On entend le hurlement sauvage résonner encore dans le silence total du bungalow. La maison elle-même est personnifiée : ses murs se rident et se fendent, comme la peau, comme la terre. En cela, la maison est à l'image de la mère : les monstres, les fantômes, les exorcismes sont les symptômes d'un même mal, qui fissure la maison, qui fait trembler la mère. C'est le retour du refoulé, laissant resurgir le trauma de l'exil.

De façon moins dramatique, mais tout de même troublante, le rêve américain apparaît également terni dans *Sauf* : après avoir acheté une maison sur un coup de tête, Marie-Ève se trouve prostrée dans l'indécision. Alors qu'elle voudrait elle aussi poser les premières pierres d'une histoire familiale grâce à l'appropriation de son espace, elle paraît incapable de « [d]isposer ses objets autour d[']elle », comme le dit Perla Serfaty-Garzon dans *Psychologie de la maison* (1999), d'« assigner une place à chaque chose » et de « caresser du regard l'espace ainsi organisé » (65). La nouvelle maison de Marie-Ève et de Mathieu reste ainsi désorganisée, sans âme :

J'ai insisté pour que nous nous débarrassions de la quasi-totalité de nos meubles d'étudiants — des pièces bon marché et dépareillées — lors du déménagement. [...]

Voilà deux mois que la nouvelle maison est pratiquement vide, mais je suis incapable de choisir un nouveau sofa, des chaises pour la cuisine, des tabourets pour le comptoir, un lit, une armoire, des stores, une bibliothèque. Nous écumons sans relâche les magasins d'ameublement et de décoration. [...] Je m'entête pourtant à préférer le vide à l'imperfection (*S* : 54-55).

Pour la jeune professionnelle, l'accès à la propriété semblait impliquer l'acquisition de meubles de meilleure qualité afin de s'accorder avec son nouveau statut social de propriétaire. Marie-Ève préfère aujourd'hui le néant au confort domestique (il ne semble pas y avoir de juste milieu) et met en lumière l'effet pervers du projet résidentiel : bien que promue comme l'apogée du rêve américain, la propriété privée inaugure plutôt un cycle de consommation sans fin, sans répit ni débouché — l'envers écrasant de la liberté. Mathieu et Marie-Ève, qui écument les magasins d'ameublement, font l'inévitable détour chez Ikea. Tandis que la marque suédoise incarne dans l'esprit nord-américain le sentiment de bien-être et de confort scandinave ultime (à bon prix), les jeunes mariées découvrent plutôt un Ikea sens dessus dessous :

Le chaos règne chez Ikea. Une horde de jeunes a envahi l'étage des pièces de démonstration. Ils se cachent dans les armoires, sous les lits, derrière les sofas et les rideaux qui masquent des fenêtres inexistantes. [...] Plusieurs clients continuent malgré tout à circuler prudemment dans le dédale des fausses cloisons [...]. Il leur a fallu un long moment pour trouver un espace de stationnement. Un employé nous apprend d'un ton las qu'une partie de cachette a été organisée sur les réseaux sociaux à l'insu du magasin, qui se dissocie de l'initiative et a donné l'ordre à son personnel d'expulser les contrevenants (*S* : 52).

Au royaume de l'art de vivre scandinave, le chaos remplace le *cozy* et le *hygge* (mot du vieux norvégien signifiant « bien-être », aujourd'hui devenu tendance *lifestyle* à la mode). Les jeunes surprennent les adultes qui ne sourcillent même pas; rien ne doit freiner la consommation, rien ne doit entraver la recherche du sentiment de nouveauté addictif. Il ne faudrait pas s'être déplacée pour rentrer les mains vides. Dans le « dédale » des pièces de démonstration, l'image du labyrinthe revient : Marie-Ève et Mathieu errent chez Ikea sans rien acheter, anticipant stoïquement les cris de surprise des adolescentes cachées dans les armoires. Cette scène, loufoque, évoque pourtant la menace diffuse qui sourd derrière le sentiment de *home* préfabriqué par les magasins à grande surface : à l'heure de la mondialisation, comment se sentir véritablement chez soi quand tout le monde possède le même décor?

La menace est aussi fondamentale que celle du *Unheimliche* freudien : les salles de démonstration du Ikea ne sont en réalité que la représentation d'une non-maison, familière mais déroutante. Comment avoir un chez-soi unique, représentatif de son identité et de son individualité, quand les mêmes cadres se retrouvent dans toutes les chaumières du monde ? L'épreuve de monter un meuble Ikea conduit-elle vraiment au bonheur ? Les magasins d'ameublement promeuvent une idée du bonheur dont l'imposture est dévoilée par les jeunes « contrevenantes » : sous les lits, dans les armoires et dans les placards se trouve un « chaos », une déstabilisation de l'identité, celle d'être comme tout le monde ou pire, de *n'être personne en particulier*.

C'est de la même façon que fonctionnent les réseaux sociaux : l'appel collectif à la partie de cache-cache rassemble en un lieu à une heure précise des personnes qui ne se connaissent pas préalablement. L'effet de foule protège ainsi l'identité de chaque « contrevenante » : individuellement, leur comportement n'aurait pas été toléré, mais en groupe, les adolescentes créent une entité multiforme, où elles sont indifférenciables les unes des autres. Si, dans ce cas, l'anonymat galvanise les jeunes délinquantes, cet effacement de l'identité peut mener à une forme de dépersonnalisation et d'aliénation chez d'autres. Comme les maisons de banlieue sont identiques et interchangeables, les décorations des maisons du monde ont le même modèle : il n'y a plus d'espace identitaire bien à soi. C'est pourquoi, dans cette société de consommation et de mondialisation, Marie-Ève préfère le vide à l'imperfection : elle préfère « n'être personne » plutôt qu'acheter, « comme tout le monde », ce qui ne lui ressemble guère.

La scénariste n'est pas la seule à être attirée par le néant : Mathieu éprouve lui aussi des problèmes d'aménagement domestique. Comme s'il avait vieilli prématurément, Mathieu croit être entré dans la dernière partie de sa vie utile. Fataliste, il est hanté par le temps qu'il leur reste, « comme si le meilleur était derrière et qu'il ne [leur] restait plus qu'à [se] préparer au pire » (S : 33). Il se départit de ses souvenirs et de ses trésors d'enfant pour alléger le travail de succession qui attend ses futures descendantes au moment de son décès. Plutôt que d'amonceler les biens, comme un jeune professionnel optimiste dans la trentaine pourrait être tenté de le faire, le nouveau marié se dépouille de ses effets et vide sa maison. Mathieu, tout comme Marie-Ève, est incapable de revêtir les costumes et les appareils du capitalisme afin de singer le sentiment de confort domestique.

D'autres se font pourtant prendre au piège, comme cette Brossardoise qui raconte à Marie-Ève l'histoire tragi-comique d'une maison modèle aux dimensions capricieuses :

Depuis que son conjoint et elle ont fait l'acquisition d'une habitation flambant neuve, elle est retournée presque chaque jour visiter la maison témoin afin d'acheter des meubles similaires à ceux du home staging et de reproduire le plus fidèlement possible les lieux qui les avaient initialement séduits. En vain : leur réplique est inexacte, tronquée. Elle a accusé le promoteur de ne pas avoir respecté les plans, d'avoir construit des pièces un peu plus étroites, plus sombres, plus humides. [...] La femme est tout de même persuadée d'avoir été flouée. Le couple s'est résigné à vendre la propriété et à en acheter une nouvelle (S : 123-124).

L'anecdote serait risible si elle n'était pas empreinte d'une véritable détresse : la nouvelle maison de ce couple n'incarne pas l'idéal du chez-soi. La maison de banlieue, *a priori* la quintessence du chez-soi, est en réalité une fraude pour cette adepte de *home staging*. On pourrait traduire littéralement l'expression par « mise en scène de la maison » : c'est la représentation artificielle et surfaite du sentiment de chez-soi. Pour décrire cette mise en scène, la femme utilise le mot « tronquée », dont il manque une partie importante, une partie essentielle. Elle a en effet l'impression d'avoir été flouée par une *performance* faite d'accessoires, d'artifices qui participe à l'optimisation immobilière et au culte des apparences. Ce couple constate avec dépit que la « quête perpétuelle de sa propre perfection » (Batigne 2001 : 54) ne se résout pas dans l'imitation d'un modèle ni même dans l'accumulation de biens matériels : en résulte une maison *unhomely*, une maison trouée, béante. Il faut se résigner à en acheter une autre, une neuve, comme le veut le cycle sans fin de la surconsommation et de l'insatisfaction, à la recherche du prochain « high ».

Ainsi, dans les deux romans à l'étude, la maison pavillonnaire ne peut être le siège du sentiment de chez-soi : l'enfant d'*Animitas* ne peut définir sa propre individualité dans le régime hétéronormatif imposé par son père et sa mère y enterre symboliquement son pays natal et son identité originelle. Dans *Sauf*, les banlieusardes rencontrées ne sont pas plus heureuses : elles ne découvrent pas le bonheur domestique dans l'accumulation de biens matériels. L'enfant d'*Animitas* et sa mère ne pourront jamais faire leur le rêve américain du père et n'auront d'autre choix que de fuir la maison pour trouver un répit ou le repos éternel. Marie-Ève décide au contraire de *squatter* la maison banlieusarde, de s'approprier ses symboles et ses espaces afin d'exagérer les failles et contradictions de l'*American way of life*.

7.2.5. « [E]nfouir mon corps dans le linceul blanc » (*S* : 283)

Dans « Montréal – 2013 », l'enfant chilien a quitté l'immonde banlieue pour la ville. Il a fui la maison pavillonnaire, l'agressivité de son père, les larmes de sa mère, pour établir un nouveau chez-soi, cette fois-ci fondé sur l'expression de sa véritable identité. Les trajets de son enfance, à pied ou en voiture, se sont transformés en périples grandioses autour du monde : il devient journaliste spécialisé en reportage-voyage. Il revient toujours trouver refuge « à la maison », c'est-à-dire dans un appartement montréalais, dans un quartier qu'on décrit plus diversifié que celui de Brossard. Pourtant, sa jeunesse morose le rattrape : la disparition de sa mère le plonge dans un état dépressif. Il se referme sur lui-même et cherche à comprendre les racines de la souffrance de la femme suicidée. Au début de la sous-section, chaque chapitre relate un trajet du personnage : il parvient à rayonner autour de son domicile, de l'appartement à la librairie, à la pharmacie, à la salle de sport. Mais peu à peu, il se confine dans l'immobilité totale de sa chambre. Au moment où le mouvement géographique s'arrête, le mouvement intérieur, lui, se dérègle : l'appartement qu'il croyait être un refuge devient le lieu de la dépression.

Ainsi, le logement montréalais qui marquait l'émancipation n'a plus les qualités d'un chez-soi. Le fils ne parvient plus à y trouver stabilité et bien-être :

Il ne sait pas comment [adopter des comportements positifs] alors que tous les jours sont si désespérément identiques. Il cherche ces nouveaux comportements depuis quelques jours déjà : il fait son lit tous les matins comme sa mère l'exigeait quand il était adolescent, il essaie de tenir son appartement propre, il déambule dehors malgré le froid. Il se félicite pour chaque petite victoire qu'il sait ridicule [...] (*A* : 151).

Il tente de briser le temps cyclique de la dépression par des comportements « positifs » et « nouveaux », qui sont ceux de l'appropriation de l'espace. Le ménage, malgré son aspect « ridicule », est à cet égard considéré comme salvateur. L'enseignement a été transmis par la mère, inscrivant le fils dans une sorte de transmission matrilineaire des pratiques domestiques. Les tâches ordinaires ont alors un effet « victorieux », elles permettent un lien direct avec l'être disparu tout en ordonnant le monde, en le rendant compréhensible et habitable, après la destruction, après la mort de la mère. Pourtant, toutes ces besognes n'ont finalement pas l'effet escompté : « Mais tous les jours advient un moment immobile où, devant une fenêtre ou un miroir, il s'arrête dans l'attente de la fierté et de la guérison promises » (*A* : 151). Ce moment immobile rappelle les nombreuses

soirées d'adolescence passées devant la fenêtre de la maison de Brossard. À Brossard, on se souviendra, la fenêtre agissait comme un lieu liminal qui permettait à l'enfant de traverser avec fluidité les zones, clarté/obscurité, voyant/vu, féminin/masculin. Elle ouvrait un passage vers « l'autre côté du miroir », vers un monde de fantasmes et de sensualité, loin de la norme du voisinage et de la famille. Cette fois-ci, la fenêtre de Montréal ne reflète plus rien : l'enfant devenu homme se regarde dans la fenêtre, en attente de la fierté et de la guérison qui feraient émerger le sentiment de *home*, mais il ne reconnaît plus son reflet. Au contraire, la fenêtre, dans l'hiver québécois, est obstruée et enferme le personnage :

[...] il observe les traces que les toutes petites rigoles glacées ont dessinées sur sa fenêtre. Il s'imagine faire fondre des frontières sur une carte tandis qu'il les efface sous son doigt. Ses caresses deviennent des frottements puis, du bout de son ongle, il gratte le givre avec une fébrilité montante. Soudain, ses dix doigts s'activent contre la vitre pour laisser pénétrer toute la lumière (A : 165-166).

La vitre couverte de givre n'a rien du jardin de Nelligan : elle devient une carte aux frontières figées par la glace, qui emprisonne le personnage dans un lieu, dans une posture statique. Grâce à l'action du personnage, qui « caresse », qui « gratte », qui s'« active », la fenêtre reprend son pouvoir subversif à mesure que fond le givre. Les frontières s'effacent tandis que la lumière atteint l'obscurité, l'hiver se réchauffe sous les doigts du personnage qui se réapproprie une forme de sensualité tactile avec une « fébrilité montante ». La fenêtre est toujours un lieu de transformation : elle appelle le passage de l'autre côté, à l'extérieur de la maison, pour trouver une nouvelle identité, une nouvelle voie.

Il n'est pas anodin que la première partie du roman se termine sur cette scène de fenêtre dégivrée et que la deuxième s'ouvre avec un changement narratif d'importance : c'est au « je » que parle maintenant l'enfant devenu adulte. Le narrateur prend possession de sa voix et de ses mots et s'engage dans une quête identitaire : il poursuit le « cycle infini » (A : 18) de sa mère et retourne à son tour au Chili. Il parcourt les routes de Santiago (première sous-section), de Valparaíso (deuxième sous-section) et d'Atacama (troisième sous-section) en quête d'une compréhension de lui-même, à partir de l'expérience maternelle :

Je regrette de ne jamais t'en avoir fait la confidence, maman : j'ai toujours aimé t'entendre être chilienne. Te le dire n'aurait pas calmé ta souffrance. Te le dire n'aurait

pas empêché ton suicide. Et c'est ainsi que tu nous as quittés. Tu es morte en Chilienne, cambrée sur un rocher entre la mer et les monts de Valparaíso. Tu es morte dans ta langue, maman, dans cet espagnol que je voudrais être le mien, dans ton espagnol de porteña. Tu n'es plus une étrangère. Tu as réussi, tu es éternellement retournée chez toi (A : 177).

La mère a fui le Canada, la banlieue et sa famille pour retourner « éternellement » chez elle. Son chez-soi ne correspond pas à un lieu domestique : le sentiment de *home* s'inscrit dans sa langue, son accent, son espagnol de *porteña*, gentilé utilisé principalement en Amérique du Sud pour désigner les habitantes de villes portuaires comme Valparaíso. Pour la mère émigrée, le chez-soi est un lieu conceptuel aux frontières spatiales floues, « sur un rocher entre la mer et les monts », qui lui permet d'appréhender les contours de son identité plurielle. Mais pourquoi ne pas simplement retourner s'installer au Chili, pourquoi devoir y mourir pour retourner à la maison? Si le fils évoque une entreprise suicidaire « réussie », c'est sans doute parce que seule la destruction pouvait mener à un apaisement des mouvements intérieurs de la mère. Sa vie, coupée en deux — avant et après l'exil —, ne pouvait connaître une résolution, un apaisement des tensions. Vivre au Nord ou au Sud, qu'importe : se perpétuerait le cycle infini des départs et des retrouvailles sur la grandeur du continent, entre la famille du Chili et celle maintenant au Québec. Ce n'est que dans la mort que se résout la dialectique entre aliénation et appropriation : la mort est désormais la demeure de la mère.

Voilà un clin d'œil à l'essai de Dawson publié en 2020, *Désormais, ma demeure*. En effet, il semblerait que dans la fuite et dans la mort, le personnage maternel de 2017 trouve « sa demeure éternelle », mais ce n'est pas encore le cas du personnage du fils : il ne mourra pas au Chili, il ne se sentira pas chez lui là-bas non plus. À Santiago, on lui demande d'où il vient, bien qu'il « exagère l'accent du pays pour mieux [s]e faire comprendre » (A : 195). Il est étranger dans son pays natal, lui qui « *nac[ió] en Chile*. Toute [s]a vie ou presque, vécue au Canada » (A : 195, « est né au Chili », nous traduisons). Le narrateur aura beau visiter la famille, fréquenter les cafés locaux, reconnaître son histoire personnelle au Museo de la Solidaridad Salvador Allende, il n'est pas chez lui au Chili, il est voyageur : « C'est ici, maman, à la frontière de notre pays, que nos chemins se séparent. C'est ici que les mots que je t'adresse se transforment en récits de voyage. » (A : 185) Il écrit les mots en français, avec la distance que la langue d'adoption impose au pays natal : il n'a pas l'accent de

porteño, pas le même rapport au monde. Le récit qu'il fait de son passage au Chili ne peut que s'apparenter à cela, une visite, et non pas un retour aux sources. C'est dans le mouvement qu'il retrouve son équilibre et non pas dans la fixation de la mort.

À la fin du roman, dans la troisième et dernière partie qui est uniquement constituée du prologue de l'aéroport, le personnage de Dawson revient à Montréal : possédant un passeport canadien, il « rentre » à la maison. Le narrateur constate que les voyageuses et lui-même se « répartiss[ent] en différentes catégories d'une injuste hiérarchie » (A : 260). Lui qui a déjà été un réfugié et qui a aujourd'hui la nationalité canadienne, il se demande : « Et moi? Quelle est ma catégorie? » (A : 260) Il n'y a pas de réponse simple à cette question, réalise le narrateur, alors qu'il comprend que son identité repose justement sur cette propension au voyage et sur la poétique du déplacement : « Tant d'objets se confrontent dans [ma] valise, tant de lieux. Tant d'objets s'y compressent et me ramènent au Chili autant qu'ils me séparent. [...] Je souris, je pense à l'hiver. Je me dis que le printemps est encore bien loin. » (A : 261) Alors que le déplacement géographique a repris une ampleur transaméricaine, alors que se confondent dans la valise les objets du Nord et du Sud, de l'hiver et du printemps, le mouvement intérieur trouve, paradoxalement, une sorte de stabilité : le narrateur parvient presque à s'apaiser.

Nous avons déjà mentionné les scènes d'aéroport, qui inaugurent chacune des trois parties du roman. C'est un lieu significatif dans la prose de Dawson, ou devrait-on dire comme Marc Augé, un *non-lieu* : un « poin[t] de transit » ainsi « promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère » (1992 : 100-101). Dans la troisième et dernière partie, après avoir passé les douanes, le protagoniste attrape sa valise au carrousel à bagages et s'apprête à franchir la porte de la zone réservée aux voyageuses pour atteindre celle, publique, où les familles et les amies attendent. Dans ce non-lieu destiné au passage et à l'éphémère, le narrateur entend pour une dernière fois la voix de sa mère :

De ce côté des portes, entre le voyage et la maison, tu t'adresses à l'enfant, celui que j'étais, tu lui dis *mijito* [mon fils chéri], tandis que ta route s'arrête et que la mienne se poursuit. Je répète alors *mijito* [mon fils chéri] pour qu'ici, dans cet entre-deux, ta voix et l'enfant prennent une nouvelle forme, celle de souvenirs que j'emporterai avec moi (A : 262-263, l'auteur souligne et nous traduisons).

C'est là la quête existentielle du narrateur, en équilibre entre les pôles contorsionnés, entre le mouvement perpétuel et l'enracinement domestique. Il n'a pas encore trouvé son chez-soi, sa demeure, résidant toujours dans « cet entre-deux », entre l'avenir et le souvenir, le départ et le retour.

Il franchit les portes vitrées et retrouve, dans la zone des arrivées, les membres de sa famille venus le chercher en voiture. Son père, son frère, sa sœur et lui montent tous ensemble dans le véhicule comme cette première fois, un dimanche de 1990 : « J'observe le paysage que je connais par cœur, la route longue et lisse, bordée d'une neige épaisse, sans fleurs, sans vierges et sans croix. J'ouvre la fenêtre et je respire le froid. » (A : 263) Encore ici, la voiture vient uniformiser le paysage. C'est l'hiver qui blanchit la ville, la neige épaisse recouvre les fleurs et les croix de chemin. *Animita* est un terme chilien qui désigne un petit monument ou sanctuaire religieux, érigé dans un espace public en souvenir d'un événement tragique. En mémoire des victimes et pour demander la protection des saints patrons, les dévotes y laissent des icônes religieuses, des croix, des fleurs et autres offrandes. La route est donc « sans fleurs, sans vierges et sans croix » dans le Québec déconfessionnalisé des années 2010. C'est aussi une route sans tragédie, « longue et lisse », opposée au cycle infini de l'exil. Ce n'est pas dans le Montréal enneigé que s'élève l'*animita* de la mère : son repos éternel est au sud, son souvenir reste gravé dans le printemps chilien.

La première voiture du père dans les années 1990 instaurait une distance entre la famille et les autres habitantes du quartier, les mendiants, les prostituées, les pauvres. Le narrateur ouvre cette fois-ci la fenêtre, créant une brèche dans l'entre-soi confortable et permettant un échange entre l'intérieur et l'extérieur, entre le Soi et l'Autre. Grâce à l'ouverture, il respire : « [P]apá, je suis vivant. *Estoy aquí.* » (A : 264, « Je suis ici », l'auteur souligne et nous traduisons) Soulignons à nouveau le parallèle entre *Animitas* et *L'île de la Merci*, qui se conclut presque sur les mêmes mots (« Mais elle [Hélène] est restée dans le monde. Vivante. » [IM : 212]). Dans les deux cas, le personnage principal se positionne dans un temps présent radicalement tourné vers l'avenir : je suis vivant et je vais continuer à vivre. Cette pulsion de vie s'oppose au suicide d'un membre de la famille — contrairement à Lisa, Hélène vit; contrairement à sa mère, le fils vit. Un lien de causalité semble même se dessiner entre les deux : *grâce* au suicide de Lisa, Hélène vit; *grâce* au suicide de sa mère, le fils vit. Lorsque l'on se focalise uniquement sur les personnages survivants, le suicide

peut se comprendre comme un sacrifice : les deux personnages suicidés ont expié une souffrance familiale et par la mort, ils ont permis la rédemption des membres encore vivants.

Dans l'excipit, le narrateur s'adresse à son père au « je », marquant ainsi son individualité et son identité. Cette affirmation de soi laisse croire à une éventuelle réconciliation père-fils. Le narrateur ne sera jamais nommé, mais par l'utilisation de la première personne du singulier, il revendique une subjectivité forte et assumée, et ce n'est plus le nom que lui a donné son père qui détermine cette identité. En 2014, toute la famille, le frère et la sœur moqueuses, le père agressif, le fils malheureux poursuivent leur route « longue et lisse » en harmonie dans l'automobile, mais sans la mère. Cette dernière s'est sacrifiée pour permettre aux membres de sa famille d'expier la souffrance de l'exil et de continuer leur route, entre voyage et maison.

La thématique de la mort apparaît également dans le roman de Fannie Loïse, mais de façon plus abstraite, prenant le visage non pas du suicide, mais bien d'une disparition symbolique. Alors qu'elle fait des courses au Costco, magasin-entrepôt à grande surface, Marie-Ève constate que les portes coulissantes automatiques du magasin refusent de s'ouvrir à son approche : « Je faisais de grands cercles des bras, sautillais, m'agitais en vain. La technologie me signifiait peut-être que j'étais en train de disparaître. » (S : 99-100) Au fil du récit de Loïse, Marie-Ève s'efface lentement, littéralement et symboliquement. Elle « prend congé » comme l'entend le sociologue David Le Breton dans *Disparaître de soi* (2015).

Ce congé, Le Breton l'appelle « blancheur » : s'absenter à soi-même dans une léthargie bienfaisante parce que l'effort à fournir est tellement pénible qu'il est insupportable. La blancheur se caractérise par un désengagement du lien social motivé par la volonté de relâcher la pression (Le Breton 2015 : 17-18). Les exigences sociales et professionnelles contemporaines génèrent une pression excessive sur les individus : « Dans une société où s'imposent la flexibilité, l'urgence, la vitesse, la concurrence, l'efficacité, etc., être soi ne coule plus de source dans la mesure où il faut à tout instant se mettre au monde, s'ajuster aux circonstances, assumer son autonomie, rester à la hauteur. » (14) Pour « rester à la hauteur », Marie-Ève devrait s'efforcer de tenir le personnage de jeune mariée, de nouvelle propriétaire, d'autrice ambitieuse, d'en accepter les responsabilités,

désirer ce qui est *juste* et *bon* dans « l’ambiance sociale [...] hantée par l’emprise des technologies et l’accumulation des biens » (Le Breton 2015 : 19). Dans la société contemporaine peinte par le sociologue, le bonheur et la réussite ne connaîtraient que cette voie — profusion, accumulation et apparences —, mais ces obligations sont devenues trop exigeantes pour la scénariste, qui croule sous la pression. À la manière d’une Bartleby moderne, Marie-Ève préfère *ne pas*, ne pas participer à ce mode de vie « à travers une sorte de grève de toute responsabilité » (Le Breton 2015 : 85). Plutôt que de fuir la banlieue et de chercher dans le voyage les réponses existentielles, comme l’enfant chilien et sa mère, Marie-Ève refuse de sortir chez elle et se terre dans son bungalow en attendant la fin du monde.

Cet imaginaire funeste est particulièrement présent dans les deux dernières parties du roman : Vincent, le frère de Marie-Ève, rencontre à l’épicerie une femme costumée en zombie, qui fait ses courses comme si de rien n’était. En discutant avec elle, le jeune homme apprend qu’elle fait partie d’un groupe qui échange au sujet des morts-vivants sur un forum et qui planifie également des événements spéciaux comme des défilés : « Le monde se déguise pis va marcher dans la rue, en imitant les zombies. » (S : 185) Comme dans *Villes mortes* de Sarah Berthiaume, la réappropriation de la figure du zombie dans le roman de Loïselet permet la critique d’une forme de dérive sociale, d’une aliénation du mode de vie contemporain.

Vincent, qui patauge dans une existence médiocre, incapable de répondre adéquatement aux aléas ordinaires de la vie, choisit de devenir un zombie. Curieuse décision, puisque le zombie n’a jamais eu très bonne presse : corps humain privé de conscience, le zombie adopte le plus souvent un comportement irrationnel, dépourvu d’humanité et de logique. Pourtant, cette identification aux morts-vivants est positive chez Vincent : elle devient pour lui le moyen d’atteindre un état de blancheur, c’est-à-dire « d’arrêter le flux de la pensée, de mettre enfin un terme à la nécessité sociale de toujours se composer un personnage selon les interlocuteurs en présence » (Le Breton 2015 : 25). Il parvient ainsi à se délester du poids d’être lui-même avec soulagement parce que — il faut bien l’admettre — il ne connaît guère de succès. Il est incapable de finir ses études, de conserver un emploi, de trouver un toit sous lequel se loger ou de créer des liens interpersonnels signifiants. Vincent embrasse alors l’oxymore suprême, celle du mort-vivant : son corps est encore en vie, mais il renonce volontairement à sa conscience, à sa subjectivité. La figure du zombie paraît

ainsi une métaphore exagérée du contexte social dépeint dans *Sauf* : les injonctions du marché du travail, les magasins à grande surface et les *lifestyle centers* dépersonnalisent et déshumanisent déjà les personnages et, en réponse à ce monde aliénant, Vincent embrasse la déshumanisation radicale, volontaire et assumée.

À la fin du roman, le frère de Marie-Ève participe à la troisième édition de la course Post-Apocalypse, « course qui commence après la fin du monde » (*S* : 262) où la moitié des participantes est costumée en mort-vivant et l'autre reste « humaine » et tente de fuir. Maquillé en zombie, Vincent court et court encore, sans plus s'arrêter. Il devient plus simple pour lui de s'abandonner au mouvement de foule, de « prendre congé » de lui-même dans la masse, en transe dans un état de veille, voire d'abrutissement.

Après avoir accompli les dix kilomètres prévus par la course Post-Apocalyptique, Vincent continue son marathon jusqu'à chez Marie-Ève à Brossard. Une tempête de neige hâtive (on est à peine en octobre) balaie la Rive-Sud et c'est frigorifié qu'il arrive chez sa sœur, toujours costumé en mort-vivant. Personne ne répond et il se décide à entrer sans être invité pour se réchauffer. Il ne trouve toutefois aucun réconfort au bungalow : « Il y a du stock partout. C'est sale, poussiéreux. [...] J'ai de la misère à croire que ma sœur vit ici. » (*S* : 269) Il découvre finalement sa sœur dans un état de confusion alarmant, couchée dans le noir, dans le fond d'un placard. Marie-Ève est elle aussi devenue zombie. De ce triste décor, Mathieu semble avoir mystérieusement disparu, lui qui ne quittait plus son domicile depuis des semaines. Frère et sœur partent donc à sa recherche.

Elles vont cogner chez le voisin, un ami du jeune époux. Ce Brossardois reçoit dans son sous-sol sa bande d'adolescents trentenaires pour jouer aux jeux vidéo et manger des champignons magiques. Ils sont retombés dans une enfance hallucinatoire qui leur permet, dans la défonce et dans l'univers des jeux vidéo, d'échapper aux responsabilités d'une vie adulte aliénante. Grâce à différentes stratégies de disparition et de négation, comme la drogue, l'errance, le zombie ou le retour en enfance par le jeu vidéo, les personnages de Loïselle semblent tous à la recherche d'une soupape pour se soustraire à la dictature des objets et de la réussite économique.

Les voisins intoxiqués pensent que Mathieu est parti observer un mystérieux cratère creusé au cœur du quartier résidentiel et ils acceptent de guider Marie-Ève et Vincent jusqu'à son

emplacement. Le groupe, hagard, comme des zombies, déambule dans les rues en pleine tempête, à la recherche d'un improbable phénomène topographique dans cette nature banlieusarde si contrôlée. C'est ainsi que se conclut le roman, et c'est une fin pour le moins apocalyptique. Entre mirage et réalité, Marie-Ève adresse une prière à son mari :

Je pourrais me laisser tomber, enfouir mon corps dans le linceul blanc, y creuser une cache tiède et silencieuse. [...] Nous en ferons [du cratère] notre ravage, nous nous loverons tout contre l'abîme pour entamer la dormance, mêler nos doigts engourdis, nos haleines fiévreuses et nos rêves amnésiques dans un dernier acte de foi, jusqu'après la fin (*S* : 283-284).

Dans cet excipit, la neige ensevelit la banlieue, endort dans l'hypothermie ses habitantes et leur promet la mort que symbolise le linceul dans l'extrait cité — n'être plus, jamais plus. Dans un sommeil improductif qui les décharge de toute responsabilité, de tout passé et de tout avenir, elles sont saines et sauvées.

David Le Breton considère la neige comme la voie emblématique de la blancheur, « un monde lisse, uniforme, pur, où les repères sont annulés » (2015 : 91). La neige avait le même effet dans *Animitas* : non seulement elle uniformisait le paysage, mais elle avait aussi une valeur rédemptrice. Après la neige, lorsqu'on se débarrasse du givre et du froid, le printemps peut éclore, la lumière peut revenir. Mais il faut d'abord affronter la puissance de l'hiver pour connaître la douceur du printemps. Cette épreuve rédemptrice se matérialise dans *Sauf*s par une tempête de neige violente et soudaine : la nature reprend ses droits. Une ville de première couronne métropolitaine comme Brossard, où la nature dans les années 1960 et 1970 a été conquise et civilisée par des « colons du dimanche » (Parent 2016 : 190), est l'inscription même du taylorisme sur le territoire. Les zonages fonctionnels et spécialisés, où les quartiers industriel, résidentiel et commercial d'une municipalité sont strictement séparés les uns des autres, permettent une division du travail rigoureuse, une meilleure distribution des fonctions et une intensification de la production (Mercier 2006 : 121-125). C'est la *suburbia* par excellence, là où tout est pensé pour favoriser la croissance économique. Toutefois, dans *Sauf*s, la neige vient brouiller ces repères, elle efface la banlieue du territoire et, par le fait même, elle anéantit l'inscription géographique de la performance industrielle sur la cartographie.

Marie-Ève et Mathieu seront en sécurité dans la « dormance », c'est-à-dire dans un état de ralentissement de croissance, voire d'arrêt complet. Le vocable « ravage » est un québécoisme désignant le gîte d'un animal durant l'hibernation (autre forme d'état léthargique) et renvoie aussi implicitement à son autre signification, celle de la destruction : le couple fera sien cet anéantissement blanc, il en fera son acte de foi, sa quête existentielle. L'annihilation, ici à son apogée à la fin du roman, devient favorable; elle incarne la consécration ultime pour le couple et non pas, comme il le croyait, la performance professionnelle et sociale qui mène à l'accession à la propriété privée et à l'accumulation de biens. C'est à l'image des conclusions de Micheline Cambron, qui remarquait déjà en 1989 combien « ces innombrables morts perdus dans la neige qui jonchent la littérature québécoise » (1989 : 170), comme le François Paradis de Louis Hémon et les Nicole et André de Réjean Ducharme, sont des figures positives :

Si cruelle que puisse paraître cette fin, [...] on peut mesurer la puissance de l'image au fait que, loin d'être présentée comme une juste punition pour la marginalité, la mort dans la tempête est toujours peinte comme une rédemption, comme une fusion érotique avec une nature ouverte qui est l'antithèse des maisons chaudes mais fermées dans lesquelles la collectivité trouve son refuge (170).

C'est seulement dans l'engourdissement et la fièvre hallucinatoire de la tempête que la rédemption de Marie-Ève et Mathieu est possible loin de leur bungalow, cette maison « chaude mais fermée » dans laquelle la collectivité massivement banlieusarde trouve son salut. Cette dormance n'est pas une punition, comme le souligne Cambron, au contraire : alors que le thème amoureux dans le récit de Loïselle est marqué par la lassitude et le fatalisme, la figure du couple dans cet extrait est réinvestie de valeurs salutaires, de sérénité et de complicité, par l'enlacement des doigts, des haleines et des rêves dans une intimité suprême. Leur véritable refuge est une pure fusion érotique avec la nature.

Le couple apparaît sain et *sauf* dans cette cache, sauvé du cycle aliénant du travail et de la consommation dans l'hibernation infinie. Le titre du roman, *Sauf*, peut aussi s'entendre comme la préposition « sauf », qui marque l'exclusion, la soustraction et ainsi, l'absence. Marie-Ève et Mathieu s'évadent dans cette exclusion et cette absence, elles s'échappent dans la blancheur. Les éléments se déchaînent violemment, la blancheur fait irruption et fait craquer le vernis de la

confortable maison de banlieue, qui ne permet pas aux personnages de Loïse de se protéger contre les forces adverses.

Plutôt que de fuir le bungalow, Marie-Ève a choisi de s'y attacher à tout prix. Pourtant, dans la demeure, la poussière s'accumule, le réfrigérateur est vide et, comme les factures sont impayées, l'électricité a été coupée. L'habitation est invivable alors que le froid hivernal s'installe. En ce sens, leur bungalow se révèle être une « non-maison » au sens freudien, une maison hantée, étrangement inquiétante. Les codes qui régissent son mode d'occupation — la dépendance à la voiture, la glorification de la propriété privée, le consumérisme intériorisé — sont familiers, inculqués depuis l'enfance, mais paraissent soudainement aliénants pour ses habitantes. La narratrice renonce, préférant se mettre sur le bas-côté de l'autoroute, *en marge*. Elle propose une autre voie au bonheur : celle du désistement. Sa résistance passive est la seule arme efficace contre le cycle infernal de la surproductivité. Le bungalow devient le foyer d'une contamination qui se répand, infeste le Brossard angoissant : au contact de Marie-Ève, Mathieu glisse dans le monde virtuel, Vincent, son frère, s'abîme dans la tempête, le quidam du DIX30 erre lui aussi, Stéphanie, l'amie enseignante, s'annihile sur le boulevard Taschereau. Le parasite s'infiltré dans les interstices de la demeure, dans les brèches, jusqu'à ses fondations, pour en questionner les assises :

On ne devrait aspirer à rien d'autre qu'à l'existence discrète, fragile, courageuse du chevreuil. Accomplir doucement sa survie, à travers des gestes simples et répétitifs qui à la longue deviennent rédempteurs. Relâcher la mâchoire, desserrer les poings, tout en demeurant aux aguets. Avec humilité, se soumettre à la grâce qui s'infiltré en nous aussi sûrement que les insectes dans une maison à l'approche du froid (S : 283).

On a rencontré le parasite, motif récurrent du roman, dès les premières pages, alors que Marie-Ève s'abîmait dans le visionnement à la chaîne de la télé-réalité *Infestés*. Sa présence se fait sentir également dans les nuits d'insomnie de Marie-Ève, qui se « gratte furieusement » et qui « inspecte le drap à la lumière de [s]on cellulaire » (S : 19) à la recherche d'éventuelles punaises de lit. Plus tard, la narratrice raconte, de manière anecdotique, que « [c]hacun des appartements où [elle] a vécu abritait une vermine particulière : en plus des punaises sur Saint-Joseph, il y a eu les fourmis sur Fabre, les souris sur la 4^e avenue, les scolopendres sur Masson » (S : 29). Elle s'inquiète même de ne pas en avoir trouvé dans sa nouvelle propriété : « un logis abandonné par les parasites recèle assurément un vice encore plus important » (S : 29). Les insectes réapparaissent finalement dans

l'excipit, s'infiltrant dans la maison avant l'hiver. La narration impersonnelle au « on » ou encore à l'infinitif prodigue des conseils à un ensemble, à une masse de personnages et de lectrices prêtes à se laisser elles aussi infiltrer et inspirer, humblement, par le relâchement. Ainsi, le parasite devient même gracieux : il incarne la seule rédemption possible, la seule façon de se soustraire au cycle aliénant de la performance sociale et professionnelle. La jeune femme squatte le bungalow, squatte la banlieue tout entière et parasite le message dominant.

« Ainsi, entre les zombies et les insectes, entre les lieux où l'on circule et ceux où on tente d'habiter, la fin du monde semble s'immiscer partout. La vie s'effiloche, s'épuise et, au fond, on ne sait trop pourquoi les choses ne vont pas mieux » (2021 : 168), remarque Jean-François Chassay. Les zombies et les insectes sont de la même nature, ils sont des symptômes de la fin du monde. Il persiste dans *Sauf* une impression que le pire est à venir, voire que le pire est advenu. Le zombie et le parasite sont des envahisseurs, des indésirables, qui vivent au crochet des vivants. Tous les deux sont des imposteurs : le zombie *ressemble* à un être vivant, mais il se nourrit de la chair des êtres humains pour survivre, tout comme le pagure *ressemble* au mollusque, mais il ne fait que parasiter un coquillage après avoir dévoré son premier occupant. Marie-Ève est la « vermine particulière » de sa propre maison. Son *modus operandi* est identique : elle revêt les atours du système dominant, une voiture neuve, un bungalow, des séances de magasinage chez Costco ou Ikea, puis elle détruit chacune des composantes : accident de voiture, détérioration de la maison, rejet de la consommation. Elle les vide de leur substance et les renverse pour les diriger contre le système lui-même. De cette façon, elle orchestre la destruction de la banlieue avec les instruments et les symboles mêmes de son mode de vie pour mieux en dénoncer les effets. Cette (im)posture de la protagoniste est subversive parce qu'elle prend racine dans le ventre du capitalisme : Marie-Ève, en refusant de se plier aux injonctions du mode de vie suburbain, en marchant, en cessant de travailler, en ne consommant pas, en laissant se détériorer le bungalow, paraît inquiétante, exceptionnellement excentrique dans le paysage uniformisé de la banlieue. Le zombie et le parasite sont peut-être dépourvus de sens logique ou d'agentivité, mais leur seule présence signale que grouille sous la surface un mal collectif. Ainsi, la boucle est bouclée : « Elle va devenir un zombie, elle va contaminer le monde extérieur » (Berthiaume 2013 : 80), la contagion est inévitable.

Au XXI^e siècle, comment conjuguer mode de vie suburbain et conscience sociale? Dans la culture des banlieues, le modèle d'habitation pavillonnaire et le mode de vie motorisé sont des symboles de réussite et de liberté. Ces croyances influencent les populations nord-américaines depuis la Seconde Guerre mondiale et motivent encore aujourd'hui les choix résidentiels des personnes natives et immigrantes du Québec. Les personnages de *Sauf*s et d'*Animitas* sont animés par des inspirations individuelles de réussite sociale, matérialisée par la possession d'une voiture et d'une maison unifamiliale. Toutefois, les récits montrent que le bien-être et le confort domestique ne sont pas toujours au rendez-vous.

Le malaise existentiel des personnages se manifeste par une poétique du déplacement, qui s'inscrit dans la structure tripartite des romans, dans la construction des chapitres orientée sur les itinéraires des personnages tout comme dans les figures d'accumulation qui représentent sur la page la vitesse automobile. Cette poétique influence également les thématiques des récits de Loïselle et de Dawson, leurs décors, la trajectoire de leurs protagonistes. Dans *Animitas*, le navettage est une réalité citadine, qui permet une mixité sociale et une rencontre avec la diversité (culturelle, de genre) alors que la banlieue est plutôt caractérisée par une absence de mouvement, une uniformité et une homogénéité qui installent une distance entre les individus. Dans ce contexte suburbain, la maison pavillonnaire, pour les personnages de l'enfant et de la mère, ne peut être perçue comme un lieu de production identitaire puisqu'elle est plutôt représentée comme un nœud de tensions intérieures et d'irrésolutions entre le masculin et le féminin, le Nord et le Sud, le familial et l'étranger. Ainsi, les personnages partent à la recherche de leur véritable chez-soi : la mère retourne « éternellement » au Chili pour mettre fin à la répétition des adieux et des retrouvailles, et le fils s'évade dans le voyage, ce mouvement de grande amplitude lui permettant d'affirmer son identité plurielle.

Dans *Sauf*s, l'errance en banlieue est une forme de résistance passive à l'injonction de consommation, une manière d'échapper aux exigences de la société contemporaine. En résistant aux valeurs dominantes de la culture des banlieues, la protagoniste de Loïselle dévoile que le sentiment de chez-soi, tel que véhiculé par le discours hégémonique capitaliste, n'est qu'une « performance » : il ne se trouve ni dans les magasins d'ameublement ni dans les maisons témoins.

Au lieu de partir à la recherche d'un nouvel endroit pour asseoir son chez-soi, Marie-Ève revêt les codes et les costumes de l'imaginaire suburbain pour mieux les subvertir.

Les deux récits proposent ainsi des stratégies différentes à la difficulté d'habiter. Dawson propose des solutions de rechange à son narrateur, qui quitte la banlieue dès l'âge de raison afin de trouver « la plateforme et le point de vue adéquat qui permettent soit d'en taire le souvenir embarrassant, soit d'en reparler avec une distance ironique » (Laforest 2016 : 115). Son personnage met plus de huit mille kilomètres de distance entre lui et sa banlieue afin d'en transcender le souvenir malheureux. Quant à elle, la narratrice de Loïselle s'immerge coûte que coûte dans la banlieue, retournant les codes périurbains contre le système lui-même. Il n'y a pas de possibilité de salut ni de solution de rechange : Loïselle procède à une destruction totale de la banlieue, à une implosion de l'imaginaire suburbain. Ses personnages s'évanouissent dans la nature en même temps que Brossard disparaît dans la neige.

Ainsi, Brossard est peint comme le décor par excellence pour critiquer de l'intérieur la société capitaliste fondée sur des valeurs d'hétéronormativité, d'homogénéité et d'embourgeoisement, qui instaure nécessairement des tensions et des conflits entre la croissance économique à tout prix et le bien-être des individus. Bien que l'imaginaire banlieusard soit parfois considéré comme homogène et apolitique, des lectures sociales peuvent en émerger, notamment par la lunette du chez-soi : les deux romans ouvrent une réflexion d'envergure sur la société dans laquelle nous vivons, critiquant une forme de « privatisation » de la sphère privée qui favorise la croissance individuelle plutôt que le développement collectif. Ils ont également en commun de mettre en scène la mort — réelle ou symbolique — de certains de leurs personnages principaux : la mère chilienne disparaît dans l'océan et Marie-Ève et ses amis, dans la tempête. C'est loin des « maisons chaudes mais fermées » (Cambron 1989 : 170) qu'elles trouvent le repos, donnant ainsi leur préférence à une forme de fusion avec la nature. Il faut alors comprendre que l'on pourra se sentir chez soi seulement au moment d'une réconciliation entre le privé et le public, entre le domestique et la nature, lorsque les maisons seront chaudes mais ouvertes.

C'est toujours par le prisme de la redéfinition des frontières entre le public et le privé que nous aborderons dans le chapitre suivant le roman *Dée* de Michael Delisle. Véritable classique de la

littérature suburbaine récente, ce court récit fait mentir le préjugé d'une banlieue nord-américaine sans mémoire, surgie du néant. *Dée* met en parallèle l'Histoire avec un grand H, celle de la Révolution tranquille québécoise, et l'histoire personnelle d'une jeune femme de Ville Jacques-Cartier, Dée, durant l'après-guerre. C'est dans l'aliénation identitaire que territoire suburbain et territoire intime se confondent par l'entremise d'un récit tragique mais lapidaire.

CHAPITRE VIII

LA CHAMBRE : RÊVERIE ET BARBITURIQUES

*le champ le site la rue le trottoir la maison la chambre une vue sur
le monde, sur le formica moucheté, when you're smiling crépitant
d'une boîte au son mauvais toujours à ON pour ne pas être
complètement seul*

– Michael Delisle, *Fontainebleau* (1987 : 26)

C'est en 1987 que Michael Delisle met en scène pour la première fois la banlieue de l'après-guerre, précisément le domaine Fontainebleau dans l'ancienne ville de Jacques-Cartier (aujourd'hui annexée à Longueuil) sur la Rive-Sud de Montréal. Il l'élève ainsi au rang de décor poétique, qu'il continuera, pendant plus de trente ans, à sillonner, à explorer, à cartographier grâce à l'écriture. Dans la citation de *Fontainebleau* mise en exergue, on retrouve les caractéristiques premières de l'imaginaire suburbain de l'après-guerre que nous avons inventoriées tout au long de cette thèse : les maisons bâties à toute vitesse, les trottoirs qui se greffent aux rues nouvellement goudronnées, la cuisine moderne, les marques de commerce, les matériaux, la fenêtre depuis laquelle observer un monde, celui, décevant, d'un quartier désert. Il y a également la figure de l'accumulation, de nouveau mobilisée pour peindre le paysage banlieusard : le poème en prose procède à une recension précipitée, l'accélération rendue par l'italique et l'absence de virgules. Il termine sur le son grésillant d'une radio, dont l'ironie est cruelle : personne ne semble sourire dans *Fontainebleau*, tant la vie est morne entre le champ à l'abandon et le chantier de construction.

When you're smiling rappelle également les campagnes publicitaires de la bière Labatt Bleu qui enjoignaient la clientèle à se regrouper autour d'une bonne bière : « When the world smiles, say Labatt blue ». Procédé intertextuel récurrent de l'imaginaire suburbain, la référence publicitaire produit ici un contraste avec le décor morose : la radio, venue momentanément briser l'isolement et le silence, souligne encore davantage la solitude des personnages de *Fontainebleau*, qui n'ont guère l'occasion de se rassembler et de sourire.

L'œuvre de Delisle pose le paradoxe qui, il faut l'avouer, a motivé cette thèse : détester la banlieue et, pourtant, y revenir sans cesse. Avoir accompli le mythe de l'arrivée en ville, s'être placée du « bon » côté des choses et de la culture — littéraire, intellectuelle, urbaine —, mais avoir gardé au fond de soi un rapport au monde directement lié à la laideur des boulevards, à la solitude des rues en cul-de-sac, à l'attentisme et l'immobilisme d'une jeunesse ennuyeuse passée à espérer qu'il y a plus que ça. Les personnages adolescents de la nouvelle « Le palais de la fatigue » (2017) du recueil homonyme résumant bien le sentiment :

- Tu imagines une biographie qui finit par « Il est mort à Longueuil ». C'est tellement...
- Sans trajet! Une vie sans trajet!
- Tu as raison, n'importe quoi sauf « mort à Longueuil »! (Delisle 2017 : 51)

Voir Longueuil et mourir... à Longueuil. Delisle, qui confie dans un entretien ne pas avoir remis les pieds sur la Rive-Sud depuis trente ans (Laforest et Nareau 2013 : 19), y retourne pourtant inlassablement en fiction. Si ses personnages n'y meurent pas, leur trajet est tout de même circulaire : Louis-Daniel Godin a montré dans *Les père-mutations. La paternité en question chez Hervé Bouchard et Michael Delisle* (2021) qu'il existe des éléments clés, des scènes « iconiques » qui se répètent chez Delisle, qui se « retrouve[nt] en éclats, dispersé[s] sur plus de vingt-cinq ans de publications » (147). Delisle semble raconter toujours la même histoire, à quelques variations près : des « personnages de pères (absents), de mères (envahissantes) ou de fils (violents) » (Godin 2021 : 146) qui dégénèrent plus qu'ils évoluent, en marge de la société, durant les années 1950 à 1970. C'est d'ailleurs la trame du roman *Dée*, texte emblématique du récit de banlieue contemporain au Québec.

Dée relate l'histoire d'une jeune fille dont le prénom est flottant : Audrey ou Andrée Provost, selon qu'on s'adresse à elle en anglais ou en français. Cette confusion nominale annonce déjà l'entre-deux qui caractérisera le personnage tout au long du roman : entre l'anglais maternel et le français paternel, entre la ville et la campagne, entre l'imaginaire européen et celui américain, Dée se tient sur la lisière de plusieurs mondes, pour reprendre l'image de Michel Nareau (2011).

Elle vit à Longueuil dans les années 1950 alors que l'on commence à transformer la bourgade en ville de banlieue policée : on aligne les maisons, on asphalté les rues, on démonte les soues à

cochons, on construit le réseau d'aqueduc. L'enfant a treize ans, mais elle a déjà les dents cariées et a vécu une initiation sexuelle préoccupante : tous les vendredis, ses parents la « prêtent » à un vétérinaire, Doc, qui l'amène à la campagne faire la tournée de ses patients et qui l'agresse pendant la nuit, après l'avoir endormie à coup de somnifères. Dée revient ensuite à la maison rue Fournier passer l'été à ne rien faire avec son frère, entre la futaie du voisin et le dépotoir au coin de la rue. Toujours dans un style laconique, la narration hétérodiégétique montre chez la famille de Dée une grave pauvreté économique et intellectuelle, des mœurs dépravées, l'alcoolisme, l'inceste, et surtout un laisser-aller troublant envers ces violences ordinaires.

Un jour, à quinze ans, Dée se trouve enceinte d'un ami de ses parents, Sarto, qui a près du double de son âge. Sa mère lui arrange un mariage avec cet homme de classe sociale plus aisée, et le nouveau couple s'installe dans un bungalow flambant neuf d'un quartier résidentiel, le Domaine Chantilly. Son mari étant toujours absent, Dée se morfond avec son fils qu'elle n'aime pas dans une maison qu'elle laisse à l'abandon : elle reproduit alors le dépotoir de son enfance à l'intérieur de son pavillon tout comme elle inflige à son fils les sévices qu'elle a elle-même vécus enfant. À la fin du roman, elle sombre dans un état semi-comateux fait d'accablement et de médicaments.

Racontant cette histoire troublante, proche de l'histoire familiale de l'auteur⁸³, la narration ne s'apitoie pourtant jamais sur le sort de Dée. Si l'on a déjà lu le drame quotidien des ménagères de banlieue, prisonnières de leur ennui entre les quatre murs de leur maison, Delisle décrit sans fard la souffrance, l'horreur et l'ennui, sans tomber dans le pathos. Il se garde toutefois d'expliquer ces sentiments, ne les inscrit pas « dans une logique relevant d'une quelconque transcendance ou explication » (Mavrikakis 2007 : 124). C'est au lectorat, ne pouvant rester insensible devant la monstration de la dureté du monde, que revient le travail d'interprétation : « Les compétences de lecture sont dès lors sollicitées à un double niveau : celui des scènes prises une à une et celui des relations à établir entre elles. La simplicité des scènes, très lisibles en elles-mêmes, s'enrichit à

⁸³ Voir le chapitre « Une constellation fatidique » de Godin dans *Les père-mutations*, qui recense les parallèles entre *Dée* (2002) et le récit autobiographique de Delisle, *Le feu de mon père* (2017) : « En plaçant côte à côte le récit autobiographique et le roman *Dée*, il est possible d'établir certains recoupements qui permettent de concevoir le personnage de Dée comme une mise en fiction de la mère de Delisle lorsqu'elle était enfant. » (2021 : 189) C'est un choix très conscient de Delisle de s'inspirer de sa propre mère, comme il le mentionne dans plusieurs entretiens (Montpetit 2002; Laforest et Nareau 2013; Nareau 2015b).

mesure qu'on les relie l'une avec l'autre. » (Huglo 2015 : 83-84) Si l'analyse de Marie-Pascale Huglo s'attarde uniquement à *Dée*, on pourrait étendre le constat plus largement : chaque nouvelle, chaque poème, chaque roman, chaque récit, très lisibles en eux-mêmes, permettent, une fois mis en relation, d'enrichir la compréhension de l'ensemble de l'œuvre de Delisle.

Dans le présent chapitre, nous étudierons le motif de la chambre chez Michael Delisle. La chambre nous permettra de comprendre l'expérience mixte du territoire intime de la banlieue et de la cartographie de l'étalement urbain. La chambre est un espace-refuge pour les narrateurs adolescents des nouvelles de Delisle. C'est dans cette pièce que s'élabore l'univers poétique de l'aspirant écrivain avant qu'il ne traverse le pont — au figuré comme au propre — vers la ville, la culture légitime et l'âge adulte. En contraste, la chambre chez les personnages féminins (le plus souvent des mères) est le théâtre d'une sexualité troublante et d'un sommeil non pas réparateur mais léthargique. Ces deux incarnations de la chambre à coucher se succèdent dans le roman *Dée* : enfant, la petite Dée rêve dans sa chambre, aspirant à un avenir coloré et gratifiant qui ne se matérialisera pas. Elle s'enfonce plutôt dans les draps crasseux de sa chambre de mère, anesthésiée par les médicaments. Ce déplacement inaugure une réflexion féministe sur la condition des femmes dans une société en voie de mutation rapide, à l'aube de la Révolution tranquille. De plus, il critique la fondation du stéréotype de la *mad housewife* : dépouillée de sa subjectivité, Dée ne peut exprimer son « indéfinissable malaise », mais le fils delislien peut-il relayer la voix de sa mère?

8.1. La chambre

L'histoire de l'architecture domestique est étroitement liée à l'apparition de valeurs modernes : l'intimité et le confort. En effet, « [i]n the Middle Ages people didn't so much live in their houses as camp in them. » (Rybczynski 1986 : 26) Dans *Home : A Short History of an Idea*, Rybczynski décrit les maisons médiévales : sans eau, sans meubles, sans décoration, elles sont le plus souvent composées d'une seule et unique pièce surpeuplée. Animées d'un va-et-vient continu, ces pièces s'apparentent davantage à des lieux publics qu'à des espaces intimes : elles servent autant aux activités dites privées (cuisiner, dormir, élever les enfants, avoir des relations sexuelles) qu'à celles considérées comme publiques (faire du commerce, gérer des affaires, former les apprentis). Les

logements sont le prolongement intérieur de la rue où l'on pratique, indifféremment, les mêmes activités.

Au fil des époques et des usages, l'espace de la maison en vient à se « différencier » (Rapoport 1972 : 12) : on prévoit pour la maison une entrée séparée de celle du lieu de travail (atelier, commerce), signalant ainsi une séparation entre le travail et le repos. Ensuite, l'espace réservé à l'habitation se subdivise : les apprentis et les ouvriers ont maintenant une chambre séparée de celle de la famille. Enfin, dans la pièce réservée à la famille, une autre subdivision se produit : on sépare la chambre, espace de la nuit, de la salle de séjour, espace du jour.

C'est à partir de la Révolution industrielle qu'apparaît, dans les résidences des personnes issues des classes les plus aisées, la chambre privée — la chambre à soi. C'est d'ailleurs à cette pièce de nature « privée » au sein même de la microsociété familiale (qu'elle prenne l'aspect d'un bureau, d'une étude ou d'un studio) que Virginia Woolf consacre son essai de 1929, *A Room of One's Own*. Pour écrire, créer, penser en toute liberté, loin des considérations prosaïques et urgentes de la vie de tous les jours, une femme aurait besoin de deux choses, affirme Woolf : posséder un lieu à elle et suffisamment d'argent pour se consacrer à l'activité intellectuelle, sans avoir à gagner son pain quotidien avec une autre besogne. Ce sont là les outils nécessaires à son indépendance — financière, créative et domestique. Longtemps, dans sa version française, l'essai est connu sous le titre d'*Une chambre à soi*, jusqu'à la traduction de Marie Darrieussecq en 2016. Cette dernière l'intitule plutôt *Un lieu à soi*, un choix de vocabulaire qui a des racines politiques, comme elle l'explique dans le prologue qui précède la nouvelle traduction :

Ce n'est pas une *bedroom*, mais une *room of one's own*. Pas une chambre à soi, mais une pièce, un endroit, un lieu à soi. On a pourtant toujours traduit le titre de l'essai de Woolf sous le signe de la chambre. L'intention était peut-être louable : appuyer le souci d'une vie épargnée par « treize enfants », ces treize enfants qu'une chambre conjugale sans contraception ne manquait pas de jeter dans les jupes des femmes, ces treize enfants que Woolf cite comme entrave absolue pour une vie à soi. Ou bien l'intention était misogyne, consciemment ou pas : où travaille une femme sinon en chambre? (Darrieussecq 2016 : 9)

Ainsi, dans l'existence d'une femme, le concept de chambre inspire des images de maternité (désirée ou pas), de sexualité, de « travail en chambre », ménage ou prostitution. C'est une pièce invariablement partagée : avec le mari, l'amant ou l'amante, le client, les enfants. Territoire hétérosexuel, la chambre conjugale banlieusarde n'est pas un lieu propice à la réflexion, considérant les aspects pratiques les plus simples : où s'asseoir pour écrire dans une chambre s'il n'y a qu'un lit, une commode, un placard? Comment penser quand on voisine avec un mari ronflant ou un poupon braillard?

La maison pavillonnaire est connue pour ses grandes dimensions et ses pièces nombreuses qui permettent à toutes les résidentes d'avoir leur espace à elles : la salle de billard pour le mari de Catherine dans *Une mère exceptionnelle*, le garage pour le père d'*Animitas*, le sous-sol pour le mari adolescent de *Saufis*. Contrairement à la chambre à coucher, ces pièces sont réservées aux personnages masculins, elles ne sont partagées ni avec l'épouse ni avec les enfants. Mais existe-t-il un tel lieu dans la maison réservé aux femmes? On ne pouvait imaginer l'Arlette de François Gravel ailleurs que dans sa cuisine tout comme, une, voire deux générations plus tard, la Catherine de Valérie Carreau, qui confectionne les meilleurs desserts dans sa cuisine de Saint-Constant. Mais le fils d'Arlette venait prendre son café tous les jours dans la cuisine de Boucherville de même que Catherine s'entoure de sa marmaille pour manger gâteaux et macarons : la cuisine ne leur appartient pas comme espace-refuge, il s'agit du lieu où elles remplissent leurs obligations familiales. La mère d'*Animitas* a fait de la chambre à coucher au sous-sol un sanctuaire funèbre où prier et pleurer, mais elle partage cette pièce avec son mari le soir venu. Viviane dans *L'île de la Merci* a rénové le grenier pour en faire son ciel, mais le fantôme de sa fille suicidée hante dorénavant les lieux. Où est le « lieu à soi », l'espace de création, de rêvasserie, de loisir, de réflexion de la mère dans le *split-level* ou la *monster house*?

Dans notre traversée de la périphérie fictionnelle au Québec, nous avons vu la chambre devenir le lieu de l'émancipation et de la fondation de l'identité : la méticuleuse Hélène de *L'île de la Merci* considère le rangement des bibelots de sa chambre comme le miroir de l'ordre qui règne en elle alors que l'enfant d'*Animitas* explore une identité queer devant le miroir de sa chambre. Mais ce sont là des chambres d'enfants, des lieux-refuges où les adolescentes peuvent se retrancher des autres membres de la famille.

Les deux « types » de chambres, la chambre de l'enfant et celle de la mère, cohabitent dans l'œuvre de Delisle. La première est un espace dédié au sommeil et à la lecture, au repos et à l'éveil intellectuel; la seconde est aussi le lieu du sommeil, mais sans repos. Dans la chambre de la mère, on retrouve également les images de la maternité et de la sexualité, comme l'évoquait Darrieussecq, mais c'est une sexualité amoralisée que l'on cache — promiscuité, prostitution, prédation, inceste. Il n'y a de privée que la honte dans la chambre delislienne : c'est un « secret » à soi, toujours placé sous le signe de l'ennui, du silence et de la solitude.

Avant de nous attaquer à *Dée*, nous avons choisi de mieux comprendre le traitement fictionnel de la chambre dans l'œuvre de Delisle. Dans la première section d'analyse, nous nous concentrerons sur huit textes en prose (nouvelles et récit) de Delisle : « Terre en friche » d'*Helen avec un secret* (2009 [1995]), « La maladie du céleri », « Le parking de la construction », « Le pont » et « Le vieux chèvre » du *Sort de Fille* (2005), *Le feu de mon père* (2016 [2014]) et « L'ours noir » ainsi que « Le palais de la fatigue » du *Palais de la fatigue* (2017). Cette préférence pour la prose réduit le corpus d'étude (Delisle a une abondante pratique poétique depuis les années 1980) et s'accorde avec l'ensemble du corpus de la thèse, composé essentiellement de fictions en prose. De plus, nous avons sélectionné les textes mettant en scène ou mentionnant spécifiquement la banlieue et, plus spécialement encore, contenant des scènes qui se déroulent dans les chambres à coucher : espaces d'intimité suprême qui protègent les personnages autant qu'ils les exposent aux sévices, les chambres dans les maisons de banlieue abondent dans l'œuvre de Delisle. Nous diviserons l'analyse en deux temps : la chambre de l'adolescent et la chambre de la mère.

8. 1.1. La chambre de l'adolescent

Dans tous les textes retenus, un adolescent agit comme narrateur homodiégétique⁸⁴. Il est évident, d'une nouvelle à l'autre, d'un recueil à l'autre, que nous ne sommes pas toujours en présence du même « je », mais ils possèdent tous quelques caractéristiques communes : ce sont des garçons tranquilles, avec une sensibilité pour l'art (le narrateur de « Terre en friche » joue du piano, celui du « Pont » s'éprend de la poésie de Mallarmé, celui du « Palais de la fatigue » écrit des

⁸⁴ La très grande majorité des fictions de banlieue de Delisle sont focalisées sur un « je » masculin, rendant à cet égard *Dée*, de narration omnisciente mais très proche du point de vue de la jeune fille, encore plus exceptionnel.

alexandrins). Ils possèdent aussi une propension à la contemplation, à la rêvasserie et au sommeil : « [...] je regardais les araignées travailler entre les fenêtres, et mes draps sales dégageaient une odeur de levure capiteuse et réconfortante. J'aurais voulu suspendre le vendredi soir et que durent éternellement [...] ces plongées dans la vacuité totale. » (Delisle 2016 : 36) Ces narrateurs sont le plus souvent entourés d'une mère monoparentale, dure, capricieuse et égoïste, et d'un grand frère, figure bienveillante, mais renfermée et désengagée du lien familial. Pour les deux frères adolescents, la chambre à soi leur permet de se soustraire à l'emprise de la mère et de se créer, au sein d'une maison dépourvue de jeux, de culture et de livres, un espace de création, comme dans cet extrait de « Terre en friche » :

Mon frère a un talent. Déjà à six ans on lui donnait un bout de branche bien ronde et un canif et, en dix minutes, il faisait apparaître un totem. [...] Aujourd'hui, à seize ans, avec des bois fins, des teintures corrosives et de la broche grêle, il réalise des miniatures. Une petite table. Un petit buffet. Un petit coffre de cèdre. En cachette de Mère qui désapprouverait certainement des conditions de travail aussi peu éclairées, il s'arrache les yeux jusque dans la nuit pour achever de « tourner » un barreau de chaise haute ou polir avec son pouce un pan de vaisselier. Ces jours-ci, il travaille à la plus petite chaise du monde. / Souvent il ne sait plus quel jour nous sommes. À mes yeux, ce manque d'attention l'auréole d'une sorte de paix. Je crois que ça le rend sympathique. Peu communicatif. Mais sympathique. Inutile de dire que c'est moi qui m'occupe du souper à la maison (Delisle 2009 : 9).

L'art du frère du narrateur se réalise « en cachette de Mère », dans la chambre à coucher, puisque la mère désapprouverait le passe-temps créatif, le manque d'éclairage et les produits corrosifs. Pourtant, comme le souligne le narrateur qui s'« occupe du souper à la maison », la mère est le plus souvent absente : elle se décharge de certaines responsabilités domestiques afin de se concentrer sur sa carrière (précaire) d'agente immobilière.

Difficile ici de ne pas faire un parallèle avec la Viviane d'Élise Turcotte : Nancy Dubreuil-Bourque, la mère de « Terre en friche », promeut l'*American Dream* immobilier sans parvenir elle-même à bâtir un foyer aimant pour sa famille. Carriériste désenchantée, mère rigide et orageuse, elle fait reposer sur les épaules de son fils benjamin le salut de la famille : « [...] je gère le ménage familial parce que c'est la première chose que Mère m'a montrée après son divorce. Je suis comme la permanence de la maison. » (Delisle 2009 : 7) Le frère construit de petits meubles alors que sa propre maison est à l'abandon : « Depuis le divorce, nous demeurons dans un bâtiment à moitié

vide, sans concierge donc sans espoir d'avoir un jour une entrée propre » (7). Comme ce bâtiment est « sans espoir », le frère préfère assembler de toutes pièces une autre maison, fonder un autre chez-soi, en parallèle à celui déserté par les parents.

Le narrateur se réfugie lui aussi dans la chambre pour échapper à sa réalité, notamment grâce à la lecture et au sommeil, comme c'est le cas du protagoniste de la nouvelle « Le pont » :

C'est la faim qui me tire du lit. Sinon j'y passerais la journée. C'est ce que j'aime le mieux, dormir, rêver. [...] Le soir, je me mets au lit, excité à l'idée de reprendre un récit d'espionnage fait de guets, de camouflages magiques, de tensions intenable, d'identités multiples. Ça commence toujours de la même façon. Je lis une page, dans les N mettons, *nard*, *narguer*, *narine*, *narquois*... et je m'allonge sans bouger, je suis une momie bien ficelée, confite dans le *nard*, et soudain, on me découvre. On me déballe, on me *nargue*, et on m'interroge le couteau sous la *narine*. Je m'échappe. Je suis poursuivi. Forêts. Déserts. Montagnes. Banquises. Dormir est mon activité préférée (Delisle 2005 : 45, l'auteur souligne).

Le sommeil n'est pas ici considéré comme un état passif de non-activité, au contraire; « dormir, rêver », les verbes ont pour effet de projeter le narrateur dans l'action. Le choix de lecture révèle chez le garçon un goût certain pour le vocabulaire, mais laisse également supposer que l'adolescent ne possède pas d'autres livres pour stimuler son imagination. Lecture aride, le *Larousse* suffit malgré tout pour s'évader dans les forêts, les déserts et les montagnes, loin du Longueuil natal. Une influence directe s'établit entre la lecture et le rêve : le *nard* du dictionnaire alimente la folle péripétie imaginée par l'adolescent.

Dans « Le parking de la construction » (2005), le narrateur se nourrit des lectures plus littéraires : il vole un exemplaire de *Jane Eyre* au centre commercial de son quartier. Malgré le désert culturel dans lequel il évolue, le fils delislien parvient ainsi subrepticement à s'initier aux lettres. « *My my! Charlotte Brontë, how romantic!* », ironise la mère en arrachant des mains le livre non pas pour le parcourir mais pour « soupes[er] le roman » (2005 : 22). La mère ne sait que faire d'un tel objet qui a pour elle, au mieux, une dimension matérielle et une fonction décorative. C'est d'ailleurs l'apparence élégante du livre qui avait initialement plu au narrateur : « Je ne peux pas me tromper avec l'esquisse [sur la couverture] de cette jeune lady aux cheveux lâchement retenus, à l'ovale noble et au regard hanté par des angoisses proprement britanniques » (2005 : 21). Le garçon ne parvient toutefois pas à dépasser les premières lignes du roman et c'est au lectorat

extradiégétique de reconnaître en quoi la prose de Brontë reflète la réalité du narrateur. En effet, « [l]es passages “atmosphériques” du roman de Charlotte Brontë [cités par le narrateur] paraissent en phase avec les sentiments du narrateur (notamment celui de la solitude) » (Mottet 2013 : 69).

Mentionnons également le narrateur de « L’ours noir », qui reste « enferm[é] dans [sa] chambr[e] [...] avec la méthode de dactylographie La Salle » (Delisle 2017 : 11). Passionné de poésie (« J’avais passé l’été à fabriquer des rimes, à figoler des fables en peinant sur les chutes » [2017 : 38]), il ne lit pourtant que des manuels didactiques⁸⁵. Les narrateurs de Delisle ont ainsi un accès primaire à la langue, mais ils n’accèdent pas (du moins au début des recueils de nouvelles) au *langage* : ils conçoivent les lettres, les sons et les mots, comment les orthographier, comment les saisir sur le papier, sans pourtant pouvoir les mettre en contexte dans un discours littéraire. Cet accès initial au langage et à la littérature sur le mode alphabétique rappelle les Alpha-Bits de *Saufis* et les rues sans « aucune réalité sémiotique » (Chassay 2021 : 157) de Brossard. Dans « Le pont », le narrateur n’a aucun rapport référentiel aux mots qu’il lit dans le dictionnaire, ils ne font pas partie de sa réalité longueuilloise.

Dans la plus classique stéréotypie suburbaine, les personnages d’adolescents font tout pour quitter la banlieue acculturée : au figuré, ils s’en échappent en rêve alors que l’évasion est littérale lorsqu’elle se produit à pied ou en autobus. Ils accomplissent dès lors le mythe de l’arrivée en ville : dans « Le pont » et dans « Le palais de la fatigue », c’est à Montréal qu’ils rencontrent un mentor lettré prêt à les initier à la littérature et à les guider dans leur vocation d’écrivain⁸⁶. Ils accèdent ainsi, symboliquement, à la fonction expressive du langage.

La chambre de l’adolescent est également le théâtre des premiers émois sexuels. C’est le cas dans « La maladie du céleri » (2005), où le narrateur invite son camarade de classe, Gaétan Roy, à dormir chez lui en vue d’une journée de travail aux vergers de Rougemont. Dans la chambre, la

⁸⁵ Ajoutons que, dans « L’ours noir », la mère s’introduira dans la chambre de son fils, violant par le fait même son intimité, pour emprunter la machine à écrire. Elle la prête à la fille d’une amie, qui veut faire son cours de secrétariat, et le narrateur ne la reverra jamais. La mère est toujours celle qui empêche l’accès au langage et à l’art : elle arrache *Jane Eyre* des mains, elle vole la machine à écrire. Elle met en échec (temporairement seulement pour le personnage du fils) la possibilité de s’extraire du marasme ambiant de la maison familiale et de la banlieue.

⁸⁶ Pour une étude approfondie du récit de formation dans la nouvelle « Le pont », voir « La *Bildung* dans quatre nouvelles du *Sort de Fille* de Michael Delisle » (2013) de Philippe Mottet.

proximité du corps de Gaétan, de deux ans son aîné, trouble le narrateur, « dérangé par son corps, ses poils d'aisselle, [...] [s]es clavicules saillantes [...] » (2005 : 12). Dans « Le vieux chèvre » (2005), un narrateur (cette fois adulte, mais se remémorant ses souvenirs d'adolescence) raconte les baisers échangés avec son ami Maurice, dans le noir de sa chambre. Ces scènes, le plus souvent homosexuelles dans l'œuvre de Delisle, sont empreintes de désir : l'adolescent ouvre cette chambre à soi, son intimité à ses amis, à ses amours. Ils y partagent des moments tendres, des confidences.

Le partage est toutefois absent des nouvelles où l'adolescent est invité autre part, dans une autre chambre que la sienne. Dans « Le palais de la fatigue », une amie proche du narrateur le met en garde contre le professeur de littérature du cégep qui s'est épris de lui : « C'est un requin. Cet homme-là est un requin » (2017 : 44). Dans « Le pont », le narrateur, nommé Mike, échange avec un homme plus âgé le gîte et le couvert contre des faveurs sexuelles. Désorienté, loin de sa banlieue, en état d'ébriété, il accepte de suivre un inconnu rencontré dans un bar :

Le barbu me ramène contre lui et se met à serrer mes cheveux de plus en plus fort. La tête renversée, je lui dis sur un ton souriant :

– Ça fait mal...

– Tu aimes ça quand ça fait mal?

Le monde serait parfait si je répondais : « Oui, monsieur. » Le barbu, lui, semble convaincu. Je me dégrise vite. [...] Je ne réponds pas. Je n'ai plus la tête à penser. Une chose m'apparaît clairement, rien qu'une : je ne remettrai pas les pieds sur le pont.

– On avait dit : la pizza avant...

De guerre lasse, le barbu acquiesce (Delisle 2005 : 65).

Dans l'œuvre de Delisle, l'initiation sexuelle de l'adolescent de banlieue est le plus souvent empreinte de jeux de pouvoir, où une personne plus âgée, en position d'autorité réelle (adulte, enseignant) ou symbolique (urbanité, culture légitime, moyens financiers), dirige les transactions. Difficile de trancher concernant le désir du narrateur du « Pont » : son ton est « souriant », mais le conditionnel, « Le monde serait parfait si... », exprime une incertitude, alors que le barbu, lui, « semble convaincu ». S'il est gris et qu'il n'a « plus la tête à penser », il décide toutefois fermement de ne pas remettre les pieds sur le pont, cette rencontre opérant une rupture volontaire avec la banlieue et la mère restée de l'autre côté.

Un flottement entre désir et prédation est aussi perceptible dans « Terre en friche ». Cette fois, c'est une femme, une voisine plus âgée, qui initie sexuellement un adolescent de quatorze ans :

Cette fille-là en voulait ostensiblement à mon corps. À vingt et un ans, elle était déjà mère de deux enfants. Elle n'avait en réalité que sept ans de plus que moi, ce qui lui aurait donné l'âge de ma mère lorsque j'aurais eu mes vingt-huit ans, ce qui n'a rien de scandaleux en soi... Toutes ces pensées me rendaient nerveux (Delisle 2009 : 16).

Alors que le désir de « cette fille-là », Francine, est manifeste, celui du narrateur est ambigu tout au long de la nouvelle (autant il repousse ses avances, autant il est irrémédiablement attiré par elle). Le garçon se livre ensuite à un calcul qui vise à déterminer mathématiquement l'étendue du « scandale » s'il partageait l'intimité de Francine et il en vient à la comparer à sa propre mère. Lorsqu'on les met côte à côte, plusieurs personnages de l'œuvre de Delisle partagent des traits : Francine, comme Dée, comme la mère du *Feu de mon père*, comme celle de *Fontainebleau*, sont de très jeunes mères, laissées seules la plupart du temps par leur mari, qui négligent leurs enfants et l'entretien de leur maison pour s'abîmer dans le sommeil et dans les aventures extraconjugales. Il est ainsi permis de concevoir le personnage de Francine comme une autre des mises en fiction de la mère de l'auteur. La relation intime et scandaleuse qui s'établit entre Francine et le narrateur introduit, de façon détournée, l'un des thèmes, l'un des démons récurrents de l'œuvre de Delisle : l'inceste.

8.1.2. La chambre de la mère

Si, dans l'œuvre de Delisle, certains adolescents ont comme activité favorite le sommeil, les mères qui dorment sont plus nombreuses encore. « [M]a mère, résignée à son sort, prend ses médicaments (une alternance de somnifères et d'amphétamines) » (2016 : 15), écrit Delisle dans le récit autobiographique *Le feu de mon père*. Le narrateur du « Pont » voit de sa mère seulement « une tignasse châtain à mèches blondes qui flotte sur une mer de draps fripés » tandis qu'elle « respire d'un coup comme une baleine blanche qui émerge des abysses et se redresse à grand-peine » (Delisle 2009 : 45-46).

Chez les mères de banlieue de Delisle, dormir est une manière de se dérober aux responsabilités domestiques et aux impératifs de la maternité : la mère du *Feu de mon père* exige le silence complet de ses enfants pendant ses grasses matinées, qui s'étirent tous les jours jusqu'à midi (2016 : 28), celle du « Pont » oblige son fils à trouver un emploi au lieu de traîner au lit alors qu'elle-même prolonge sa léthargie dans les draps sales, Francine de « Terre en friche » ronfle

pendant que ses enfants « renvers[ent] des Honey Combs sur le divan pis [...] essay[ent] de remplir chaque petit trou avec du lait » (2009 : 10). Le sommeil des mères anesthésiées n'est pas un repos, mais bien un répit : un désinvestissement total de la réalité fatigante, un oubli de soi, une « noyade de la subjectivité » (2007 : 132) pour le dire comme Mavrikakis à propos de *Dée*. Dormir constitue pour elles une non-existence, une voie pour ne plus penser, s'en remettre aux événements, « se résigner à leur sort » comme l'écrit Delisle. L'adolescent, lui, trouvait dans le sommeil le rêve, l'évasion, l'exaltation, mais la femme ne peut pas fuir la banlieue : au contraire, elle est *parvenue* à la banlieue, cette maison pavillonnaire étant sa destination finale, le dernier échelon de son ascension sociale. Cette ligne d'arrivée se révèle si décevante et si aliénante que les personnages maternels de Delisle sombrent plutôt dans un sommeil sans couleurs : « C'était lamentable de voir cette dame radieuse, évoluant dans un film aux couleurs saturées, dériver dans la grisaille des semaines recommencées, dans la poussière de sa chambre, redevenir une fille aux cheveux gras qui se lève tard. » (Delisle 2016 : 48)

Tandis que la chambre abritait l'éveil à l'amour et à la sexualité chez l'adolescent, celle de la mère cache plutôt une forme de prostitution. C'est dans la chambre que « travaillent » certaines mères de Delisle. La mère du « Pont » est entretenue par le propriétaire du logement qu'elle loue en échange de relations sexuelles tandis que, dans « L'ours noir », la mère change de profession après un cuisant échec dans l'immobilier :

Une semaine plus tard, elle ramenait dans sa chambre un riche promoteur libanais qui avait besoin d'un prête-nom pour ancrer Méralda Construction inc. au Québec [...]. Il pilotait la construction de cottages haut de gamme et, en plus des chèques gras qu'il lui laissait sur la table de chevet, il lui avait promis l'unité qui faisait l'angle de Maple et Saint-Michel. Soudainement, nous étions riches. / À titre de vice-présidente de Méralda, ma mère avait pour tâche de revêtir un tailleur et de signer son nom à côté d'un x devant un notaire (Delisle 2017 : 12).

Les mères delisliennes offrent leur corps en échange de « chèques gras », de paiement du loyer ou encore, avec leur mari, en échange d'une vie de ménagère oisive. Généralement peu instruites, sans famille ni relations, elles sont dépendantes des personnages masculins pour leur survie. Les moyens financiers ne manquent pas, mais elles n'ont pas d'argent *à elles*, l'une des conditions de Woolf pour atteindre l'indépendance. Ces faveurs sexuelles échangées entre la mère et le propriétaire, la mère et le promoteur, rappellent l'adolescent du « Pont », qui s'offre au barbu en

échange d'une pizza : les jeux de pouvoir observés dans l'existence de la mère se reproduisent dans la vie du fils, tous deux réduits au rang d'objet, de monnaie d'échange.

Les mères delisliennes ont un rapport transactionnel avec la sexualité, détaché d'amour ou d'intimité. Si Francine en « voulait ostensiblement » (2009 : 16) au corps du narrateur de « Terre en friche », ce désir reste intéressé : elle demande au garçon de s'occuper des enfants, d'assurer l'ordre dans le logement, de la réveiller le matin. Mike, du « Pont », se voit attribuer les mêmes corvées :

– M'man, il est neuf heures et quart. / Elle ne remue rien. Je repêche son soutien-gorge d'un tas de vêtements un peu moites au pied de son lit. / – M'man, *come on*... déjeuner. [...] / Les cheveux dans le visage, elle tend la main. J'y dépose son soutien-gorge bien fermement. Elle enfle le devant, relève mollement les bretelles, elle fait ça tout croche. À genoux dans son dos, je m'impatiente. / – Tss! Rentre-les... Grouille! / Elle soulève son sein gauche, le cale dans son bonnet, et quand tout est bien en place, je l'agrafe. C'est une série de quatre agrafes minuscules. Ma mère, comme elle dit, est *all thumbs* le matin (Delisle 2005 : 46).

Les rôles de parent et d'enfant sont ici inversés : c'est le fils qui réveille la mère, l'habille, lui propose à déjeuner. Un malaise émane de leur proximité : sans pudeur, la mère, nue, se laisse vêtir par son fils adolescent, habille avec les agrafes, dans une scène d'apparence routinière.

Cette promiscuité apparaît également dans *Le feu de mon père*. Enfant, Delisle avait l'habitude de se glisser dans le lit de sa mère : « Par exemple ce souvenir de mon enfance : je dors avec ma mère [...] dans son lit [...] dans sa chaleur fiévreuse et sa senteur salée rappelant la cigarette et le lait suri. Dormir avec elle jusqu'à midi est devenue une routine, puis une règle. » (2016 : 27-28) L'odeur de sa mère endormie amène Delisle à se remémorer une autre scène de son enfance, avec une amie de son voisinage, Diane C⁸⁷. Les deux enfants se livrent à des « expériences » et celle du jour « consistait à poser mon nez [celui de Delisle] sur sa vulve et à respirer pour voir » (2016 : 28). La mère du garçon surprend les enfants et, loin de s'en offusquer, elle leur conseille seulement

⁸⁷ Comme les scènes « iconiques » (Godin 2021) se répètent sans cesse dans l'œuvre de Delisle, des personnages reviennent aussi périodiquement : le mentor littéraire, le frère bienveillant, le premier amour adolescent homosexuel et Diane C. Le parallèle entre Diane C. du *Feu de mon père* et Diane Charest de *Fontainebleau* est évident : en plus de porter le même nom (tronqué à l'initial dans le cas de celui du *Feu de mon père*), les deux personnages sont des fillettes un peu simples de Ville Jacques-Cartier. Ce jeu de « respirer pour voir » la vulve de Diane C. évoque également la scène où le vétérinaire De Luca abuse de Dée dans la première partie du roman, nous le verrons plus loin.

de se cacher lorsqu'elles jouent à de tels jeux. Ce n'est que plus tard, lors d'un dimanche en famille chez les parents de son père, que son fils ressentira de la honte vis-à-vis l'événement.

Le père de Delisle « avait connu cette fille [sa mère] à seize ans, peut-être plus tôt, et l'avait épousée enceinte pour éviter la prison (il en avait presque trente et le délit s'appelait alors, vulgairement, *détournement de mineure à la débauche*). » (2016 : 29) La mère de Delisle porte ainsi le stigmate de la débauche, « soupçonnée de la plus grande vulgarité et perçue comme une erreur de jugement » (29-30). Ce jour-là, pourtant, elle parvient à détourner l'attention de sa scandaleuse affaire en racontant l'« expérience » de son fils avec Diane C. :

Ma mère était rayonnante. Je venais de prendre le relais du commentaire. Elle me cédait sa place. Ma sexualité et non la sienne est devenue l'anecdote dans la famille [...]. J'étais marqué; j'étais un enfant *cochon*. / La révélation de ma mère, au demeurant amusante, m'a anormalement humilié. Je suis devenu secret. Tout désir intime serait désormais protégé. Clandestin. Il s'en passerait des lustres avant que je ne retrouve cette odeur de sexe féminin que m'offrait Diane C., ce poivre excitant qui me rendait grave, qui chatouillait les tréfonds de ma colonne vertébrale et qui me rappelait les doigts de ma mère endormie (Delisle 2016 : 30-31, l'auteur souligne).

Ici, la mère n'hésite pas à « révéler » la nature vulgaire de son fils, à le livrer en pâture pour faire s'atténuer dans l'opinion de la famille sa propre faute. Elle qui portait la marque « de la plus grande vulgarité » la transmet à son fils. On ne saurait dire pourquoi elle « rayonne » : elle-même humiliée par sa belle-famille, elle actualise leur haine à son égard sur son propre fils. Pour Delisle, la honte le retiendra longtemps de réapprivoiser l'odeur du sexe féminin... qui lui rappelle l'odeur des doigts de sa mère. C'est ainsi que procède l'art narratif de Delisle : il commence par évoquer le souvenir des matinées oisives dans le giron maternel puis, suivant le rythme en apparence échevelé de la mémoire, remonte à cette expérience de son enfance et à cette visite chez les Delisle. Il referme enfin la boucle avec l'odeur de sa mère, qui lui rappelle celle de toutes les femmes et les filles qu'il a connues. Dans le non-dit, dans le blanc de l'ellipse qui dure « des lustres », on devine les attouchements sexuels qui se produisaient jusqu'à midi dans le lit de la mère. On devine que cette « honte anormale » est celle des victimes d'inceste, qui se voient « marquées » de force par le *cochon*. Delisle se referme sur lui-même, protège de sa mère tout désir qui pourrait exister en dehors du cercle vicieux de l'abus et de la violence sourde.

Les chambres delisliennes sont des espaces-refuges tout comme ce sont des lieux d'agression, de sévices, de prostitution. Dans sa chambre, l'adolescent suburbain construit un imaginaire poétique malgré une inculture ambiante, émerveillé en « suivant le travail d'une araignée entre deux châssis » (Delisle 2016 : 19) ou encore en « feuillet[ant] le *Larousse* pour [s]'échauffer l'esprit » (Delisle 2005 : 53). La chambre abrite les balbutiements d'une vocation d'artiste ou d'artisan, pour le narrateur et pour le personnage du frère. Cette chambre à soi, où la mère ne semble jamais entrer, même pour changer les draps, accueille également les premiers émois sexuels, fondés sur un respect mutuel. À l'inverse, la chambre de la mère n'est pas une chambre « privée » : y passent les amants, le propriétaire, le voisin, le promoteur immobilier, le mari (quand il est là), les enfants. C'est dans la chambre malpropre de la mère que se commettent les abus, comme si l'état des lieux infectait les comportements et vice-versa. La mère s'abîme dans les draps sales et fripés : le sommeil comateux est le symptôme d'une vie de ménagère ennuyante, de laquelle on ne peut fuir que dans la stupeur des médicaments. Autrement, la mère est incapable d'affronter la réalité domestique décevante et étouffante. Comme nous avons vu d'autres ménagères sombrer dans l'alcoolisme, dans la folie ou encore dans les explosions de colère, la mère delislienne s'enfonce dans une compulsion au sommeil.

Dans *Dée*, le sommeil est un motif que l'on retrouve dès les premières pages, quand Dée est dopée par le vétérinaire, jusqu'à la toute dernière scène, une matinée passée au lit, assommée par les médicaments. Bien qu'on ait souvent parlé de la « prose minimaliste », « peu colorée » (Biron 2014 : 44) de Delisle, il adopte néanmoins la trajectoire implacable de la tragédie : dans la répétition qui caractérise le roman, le destin de Dée, enfant négligée de Ville Jacques-Cartier, ne pouvait que se terminer par le retour du même, la reconduction du désordre et de la solitude de son enfance dans une autre maison de banlieue — neuve, moderne, mais toujours aussi abjecte.

8.2. *Dée* : un dépotoir à soi

Michael Delisle est celui qui, pour le dire avec Michel Nareau, a « bris[é] notre perception de la banlieue longueuilloise » (2015b : 9) : le poète, romancier et nouvelliste a appris à bien des lectrices et des critiques « que la banlieue québécoise ne peut plus être étudiée comme si elle n'avait toujours eu qu'un seul visage » (Halin 2008 : 81). Chez Delisle, la banlieue n'est pas « jaillie du néant », « sortie de nulle part » entre la ville et la campagne, poussée du jour au lendemain sur un

territoire vacant : il existait une terre, une population et un mode de vie avant l'édification des quartiers résidentiels aux noms de châteaux et de fleurs. Situait plusieurs récits dans une frange bien particulière de l'histoire québécoise, celle de la banlieue des années 1950 à 1970, Delisle a fondé une mémoire suburbaine collective tout comme il a usé du matériau biographique de sa propre famille pour mettre en scène la Rive-Sud de Montréal durant les Trente Glorieuses. C'est cette représentation de la banlieue qui a, de loin, le plus intéressé la critique.

Dée illustre le passage fondateur dans l'histoire québécoise de la ruralité à l'urbanité : quittant l'« eau boueuse » (titre de la première partie du roman) d'une maison de campagne délabrée, on s'installe dans un quartier coquet, le Domaine Chantilly, habitat lisse et propre comme le « plâtre frais » (titre de la troisième partie). Dans son mémoire de maîtrise, Francis Halin étudie l'évolution de ce qu'il appelle la « banlieue-campagne » (maisons rudimentaires, cohabitation avec les animaux, urbanisme quasi absent) en une « banlieue nouvelle génération » : « En avançant dans [les rues du Domaine Chantilly], on voit une maison canadienne, un *split-level* floridien, un bungalow rendu espagnol par un élément de fer forgé, un cottage peut-être suisse à cause des traverses foncées sur le fond de stuc. » (Delisle 2007 [2002] : 71)⁸⁸ Ce nouveau type de banlieue à l'architecture bigarrée suscite des sentiments de vide et d'aliénation chez la protagoniste : Dée est isolée et désorientée dans ce quartier moderne mais vide. Dans le roman, Patrick Coleman dénote un ton satirique : « Each house mimics a different architectural style [and] [o]f course, the inhabitants obsess over their manicured lawns » (2005 : 104). Les éléments du décor nous sont ici familiers : l'homme banlieusard est obsédé par sa pelouse, une moquette verte qui s'étend devant un domicile à l'architecture exotique, « si naïvement traitée qu'elle touche souvent le ridicule » (Batigne 2001 : 59). Le Domaine Chantilly, banlieue « idéale », cache en réalité une conformité aliénante : « une nature parfaitement maîtrisée, devenue étrangère à elle-même, ni vivante, ni imprévisible » (Mottet 2006 : 73).

D'une part, les critiques ont souvent commenté le rapport de Dée au voisinage du Domaine Chantilly : dès le moment où la jeune femme s'y installe, la narration montre sa méconnaissance des codes sociaux et son incapacité, elle « qui a grandi dans une soue à cochons, entre les injures

⁸⁸ Désormais, nous nous référons au roman *Dée* dans le corps du texte en utilisant la lettre *D*, suivi du folio.

et les agressions sexuelles » (van der Klei 2015 : 171), à s'intégrer à cette nouvelle communauté. Non seulement elle n'entretient pas sa pelouse où prolifèrent les pissenlits, mais elle a des comportements déplacés. Elle séduit le jeune livreur de journaux, seize ans, ou encore elle demande à son nouveau voisin, Monsieur Czerwinsky, de lui montrer son dentier : « [Monsieur Czerwinsky] surmonte son embarras et lui dit que ce qu'elle vient de faire, demander ça à un étranger, ça ne se fait pas. » (*D* : 83) Halin évoque ainsi un tissu social ténu, précarisé par les interactions conflictuelles de Dée avec ses voisines tandis qu'Alice van der Klei note chez Dée un « refu[s] radica[l] de la sociabilité banlieusarde et de ses règles », refus qui mène à une « forme de résistance » (2015 : 178) contre le conformisme. Dans son quartier de banlieue, Dée est excentrique : « [...] elle sait qu'en face, monsieur ou madame Czerwinsky regardent ou ne regardent pas, ce qui revient au même parce qu'ils sont là, quelque part, en face. » (*D* : 101) Le dispositif panoptique, que nous avons étudié dans *Une mère exceptionnelle* et *La sœur de Judith*, opère également sur les habitantes du Domaine Chantilly : la « traque », la « surveillance » et le « conformisme » du voisinage, pour le dire comme Michel Nareau (2011 : 188), participent au sentiment de solitude de Dée et à son exclusion sociale.

D'autre part, l'odonymie dans *Dée* a beaucoup retenu l'attention des littéraires. Enfant, Dée vit rue Fournier (nom francophone typiquement québécois) et après son mariage précipité avec Sarto, elle loge quelques semaines au Motel Misty (nom anglais), aux abords du boulevard Taschereau. « [L]es néons roses, verts, jaunes, la clôture Frost qui enclôt le stationnement, le concessionnaire d'autos à gauche du Handy Andy, les motels qui proposent la télévision » (*D* : 64) enchantent la jeune fille de quinze ans. Les noms des magasins et des marques de commerce, la figure de l'automobile comme symbole de liberté et de voyage, l'énergie kitsch de la vie nocturne évoquent une américanité tapageuse, prometteuse d'une existence pleine et riche. Toutefois, le couple élit domicile au 76, rue Fragonard, dont les maisons sont encore presque toutes désertes. Les noms de rue du Domaine font référence à des villes européennes, des peintres d'un autre siècle ou encore des châteaux français : Fragonard, Chantilly, Vichy, Bretagne, Dieppe. Pour Michel Biron, cette onomastique sonne « artificie[l]l[e] et emprunté[e] » :

La vulgarité du décor est renforcée par le faux chic associé aux noms de rues, qui ont l'air d'énoncés ironiques placardés au milieu du kitsch des lieux. [...] Derrière la

référence à l'Ancien monde surgit un Nouveau monde ou un monde de nouveaux riches qui feignent de se souvenir des vieilles nations, réduites ici à un label qui efface le passé et uniformise toutes les propriétés (2014 : 45).

En effet, la comparaison entre les châteaux français et les bungalows vides est cruelle : les promoteurs du Domaine ont voulu donner un vernis d'élégance à une *boomtown*, la cité de Jacques-Cartier, un « lieu âpre, un lieu de violence sans fard où ont régné en partie l'intimidation et la loi des bandes alors que les aqueducs n'étaient pas encore installés » (Lafortest 2016 : 83). Le nouveau monde dans lequel évolue Dée ressemble à un décor de carton-pâte : « Les territorialisation, délimitation et dénomination d'un espace ne font que mettre en scène sa dés-appartenance. » (Mavrikakis 2007 : 126) Dés-appartenance, le préfixe « dé- » témoigne ici d'une privation ou même d'une destruction du groupe d'appartenance. Catherine Mavrikakis poursuit dans la veine onomastique pour l'analyse du personnage principal :

Il sera ici question d'un nom. Celui de Dée, d'Audrey, d'Andrée, de Didi, de Dee, de Deedee, de Dée. D'un nom qui sans cesse souffre d'écholalie déformante, qui n'arrête pas de changer à travers un roman du même nom, venant déstabiliser le titre même de l'œuvre, comme si celle-ci cherchait elle aussi son sens et se donnait comme mutilée, amputée. Il sera ici question d'un nom propre qui restera impropre, sale, dans la souillure, dans sa déformation et sa décomposition. À travers cette impossibilité d'être dénommée, d'être autre chose qu'une suite de prénoms et de noms de famille dans laquelle elle ne peut fixer une quelconque parole ou identité, Dée, l'héroïne du roman de Michael Delisle, va être témoin et victime de l'industrialisation dans les années 50 au Québec, du passage de la pauvreté de la terre à celle de la misère cachée de la banlieue. Dée sera de tous les désastres (2007 : 123).

Cette impossibilité nominale ou plutôt cette succession de noms, de surnoms hachés, décomposés, traduit une identité sous-développée, incertaine, comme si l'enfant devenue adulte n'était jamais arrivée à maturité. Entre l'anglais et le français, l'enfance et l'âge adulte, le surnom « Dée » ne *signifie* rien :

In its actual use, which is almost always to scold, seduce, or dismiss her, Dée's nickname is less the sign of an easy crossing between languages than of a refusal to grant her any distinct identity at all. It is surely significant that even though the French and English versions of her name both include an « r » sound, her nickname doesn't include one. « Dée » thus has an unarticulated, baby-like quality (Coleman 2005 : 100).

Dée est « unarticulated », elle est cette enfant qui n'a jamais mûri, qui n'a jamais accédé ni à une identité propre ni à une agentivité forte.

En plus de porter un surnom infantile, « Dée n'a aucune espèce d'idée de ce qui lui arrive » (Biron 2014 : 45). Elle est donc l'opposé radical de la ménagère-prophète que nous avons rencontrée à quelques reprises dans la thèse : Dée est témoin et victime de tous les bouleversements, les humiliations et les plaies du corps social de son époque, elle est de tous les désastres pour le dire comme Mavrikakis, mais *elle n'en sait rien*. Et c'est là l'extrême dureté du roman de Delisle : « [...] le meurtre d'enfant ici est plutôt vu comme une violence sourde, quotidienne, comme un assassinat en douceur. » (Mavrikakis 2007 : 134) Plutôt que d'évoluer en phase avec son environnement, de s'élever au-dessus du cloaque nauséabond de la rue Fournier vers le bungalow confortable et ses électroménagers révolutionnaires, Dée s'enfonce encore davantage dans l'horreur sans s'en rendre compte. On assiste, sans broncher, à la violence du quotidien, à sa destruction implacable.

C'est ainsi que plusieurs ont vu en *Dée* un « antiroman de la modernité » (Godin 2021 : 191) qui met en lumière une part d'ombre de la Révolution tranquille, habituellement occultée du récit national :

Roman réaliste, hyperréaliste, *Dée* n'offre aucune forme d'espoir. [...] Nous sommes pourtant à l'aube de la modernité, dans une banlieue qui deviendra le symbole de la réussite sociale pour les générations futures. La modernité, symbolisée par la transformation de la boue en asphalte, n'aura pas tenu ses promesses. Ce n'est pas le Québec obscurantiste de Duplessis qui est mis en cause ici. C'est le Québec moderne, celui qui a cru à l'*American way of life*. C'est le Québec d'aujourd'hui (Biron 2003 : 147).

En 2003, Biron est l'un des premiers à voir dans le destin singulier du personnage de Delisle un parallèle avec la société tout entière, c'est-à-dire « le Québec d'aujourd'hui » : le Québec contemporain, essentiellement banlieusard, qui a fait sien l'*American Dream*, n'a pas su accéder à une forme de modernité et d'indépendance, contrairement à ce qu'on a pu croire au lendemain de la Révolution tranquille. Notre société aurait plutôt reconduit les tares du passé, comme Dée a reproduit, dans son quartier de banlieue, l'univers chaotique dont elle est issue.

À cet égard, Mavrikakis emboîte le pas à Biron : « L'enfant devenu mère, Dée, tout comme la société québécoise depuis les années 50, s'enlise dans les prothèses et les narcotiques de la modernité, alors qu'elle croit paradoxalement être sortie de sa grande noirceur. » (2007 : 135) Dée, petite fille sacrifiée de Jacques-Cartier, devient ainsi la représentante de sa nation. Si, à l'heure de la Révolution tranquille, la société québécoise était le plus souvent symboliquement incarnée par des personnages masculins (les narrateurs d'Hubert Aquin, le personnage de Gilles Bédard dans *Pleure pas, Germaine* [Jasmin 1965], le narrateur du *Couteau sur la table* [Godbout 1965], etc.), les études québécoises semblent prêtes, au tournant du XXI^e siècle, à faire d'un personnage féminin (bilingue qui plus est) leur symbole.

L'identité hybride de Dée, son retranchement dans la sphère privée, son lieu d'habitation semblent s'accorder avec les valeurs d'une nation post-référendaire, dont la population, qui a majoritairement adopté le mode de vie banlieusard, s'est diversifiée avec les flux migratoires et dont la production culturelle est caractérisée à partir des années 1990 d'un repli vers l'intime. En 2002, au moment de la sortie du roman, il semble donc y avoir une leçon collective et historique à tirer du destin individuel d'une enfant de Ville Jacques-Cartier : au-delà des subterfuges de la banlieue et de la modernité, auxquels la société québécoise n'a pas su résister, nous n'avons pu empêcher la terrible répétition, de génération en génération, des horreurs du passé. Les héros révolutionnaires ont raté leur coup et cèdent le pas à une héroïne déçue.

Depuis quelques années, plusieurs critiques de l'œuvre delislienne tentent néanmoins de dépasser la lecture historico-sociale, Mavrikakis la première : « Si [on] a vraisemblablement raison de penser que Delisle s'attaque à la modernité qui s'est installée au Québec dans les années 1960, il nous est plus difficile de penser que Delisle condamne de façon aussi engagée le monde contemporain [...]. » (2013 : 49) À partir de 2013, Mavrikakis propose une analyse temporelle (et non plus historique) de l'œuvre de Delisle et constate que c'est « sur les êtres qui ne peuvent pas participer au progrès et à la marche du temps que se penchent les récits de l'écrivain. Il donne à voir ceux et celles qui ont été pris ou qui se sont trouvés perdus dans le passage du Québec traditionnel au Québec contemporain. » (49) C'est « l'arrêt sur l'image » qui intéresse Mavrikakis à partir de 2013, tout comme Marie-Pascale Huglo se penche sur la question de la « suspension de l'historicité » :

Parce que *Dée* se tient *en-deçà* de la grande histoire, parce qu'il se maintient en équilibre *entre* le singulier et le collectif, parce qu'il met en scène des transformations du territoire révélatrices de normes de vie (alignement des maisons, asphalte, trottoirs, hygiène) que nous n'interrogeons plus, le récit de Delisle parvient à sortir *la* modernité de son évidence collective et montre les lieux dans toute la force de leur apparition (2015 : 83, l'auteur souligne).

Pour Huglo, le roman de Delisle parvient à transformer notre vision de la banlieue : elle n'est plus « exemplaire de la construction de la modernité québécoise » (82), elle regorge plutôt de personnages d'exclus, de marginaux, qui n'ont pas su s'adapter au changement d'ère, qui n'ont pas su s'intégrer dans la modernité « évidente ». On accusait Betty Crocker des mêmes torts : de rester figée dans son époque révolue, en marge de la grande marche de l'Histoire, fixée entre les pages glacées d'un magazine, sans possibilité de modernisation. Huglo repère les impacts formels de cette « suspension historique » dans la construction narrative de Delisle, particulièrement dans l'art de la scène : sa prose minimaliste découpe le récit en fragments, en séquences, que Huglo nomme « scènes », mais qu'on pourrait aussi nommer « instantanés » en référence à la place particulière qu'occupe la photographie dans l'œuvre de Delisle. « Entre chaque scène relativement autonome, un blanc souligne le caractère elliptique de la composition narrative » (2015 : 83), remarque Huglo.

Comme la question de la représentation de la banlieue « nouvelle génération » a été abondamment couverte et que l'interprétation sociohistorique a été plusieurs fois proposée, nous choisissons de nous concentrer, comme Mavrikakis en 2013, comme Huglo en 2015, sur la narration et l'analyse temporelle du roman de Delisle en y apportant cette fois-ci un enjeu féministe : si le personnage de Dée a suscité de nombreuses réactions, on a peu abordé les causes et les symptômes de son aliénation à titre de personnage de *femme*, de *housewife* à l'« indéfinissable malaise ». Il ne se passe rien dans *Dée*, rien hormis une succession de scènes d'ennui, d'inertie et de sommeil qui se répètent de façon circulaire, contribuant à cette impression d'arrêt et de suspension. Biron remarquait déjà cette passivité narrative :

Le roman ne raconte ni les histoires illégales (et potentiellement plus excitantes) du père de Dée qui fréquente des malfrats, ni celles de son mari Sarto qui vend de la marchandise de contrebande. Il raconte l'histoire on ne peut plus légale et on ne peut moins romanesque de Dée, fille de banlieue, symbole d'un monde déconflictualisé où l'individu peut vivre en toute quiétude, loin de tout groupe, un monde où les structures sociales semblent aussi trouées que les dents de Dée (2014 : 47).

Ce n'est pas là la première fois que l'on fait du décor suburbain un univers « déconflictualisé », en périphérie de l'histoire narrative (il ne se passe rien en banlieue) et de l'Histoire (les événements du monde n'ont pas d'incidence sur la banlieue). Pourtant, Biron admet que Delisle aurait pu faire de la *suburbia* un lieu romanesque en se penchant sur les déboires du père de Dée ou sur les délits de Sarto, mais qu'il a plutôt opté pour l'histoire « on ne peut moins romanesque » de la « fille de banlieue ». On lit ici, entre les lignes, que les Betty Crocker (et les personnages féminins en général) ne sont pas toujours de dignes héroïnes romanesques. Toutefois, le critique ne relève pas la question du genre dans cette affirmation puisqu'il conclut que Dée est le symbole de « l'individu » banlieusard, optant pour un substantif épïcène qui englobe le *continuum* des genres.

Or, c'est bien parce que le personnage principal est une femme qu'il y a cette forme de « déconflictualisation » : si Dée ne fréquente pas les malfrats, si elle ne complotte pas avec les contrebandiers, c'est parce qu'elle est femme des années 1950, mère et ménagère. Sa vie « on ne peut plus légale » se résume aux quatre murs de sa maison pour des motifs beaucoup plus terre-à-terre que l'individualisme exacerbé supposé : elle n'a ni automobile, ni métier, ni salaire. Dée vit-elle vraiment « en toute quiétude, loin de tout groupe » ou sont-ce plutôt les oppressions patriarcales qui l'enferment dans le cercle clos de sa demeure ? Il ne se passe rien en banlieue parce que, dans ce territoire de femmes et d'enfants, l'existence s'écoule sous le signe de la routine et des obligations ménagères, dans leur plus implacable monotonie. Dée ressemble à ces beautés endormies des contes de fées qui attendent pendant cent ans la venue du prince charmant : seulement à son arrivée, elles se réveillent et existent.

Certes, la ménagère de banlieue qui s'ennuie à mourir dans son bungalow flambant neuf constitue un *topos* éculé du récit de banlieue. Mais derrière les barbituriques de la ménagère hystérique, Delisle montre l'enjeu politique du cliché : l'engourdissement médicamenteux du personnage féminin entraîne son infantilisation et sa paralysie. C'était d'ailleurs la même thèse que défendaient les romans anti-domestiques que nous avons cités au chapitre trois, *Diary of a Mad Housewife* (1967) de Sue Kaufman, *The Fire-Dwellers* (1969) de Margaret Laurence, *Norma Jean the Termite Queen* (1975) de Sheila Ballantyne, *They Shouldn't Make You Promise That* (1981) de Lois Simmie, etc. Ces romans sont inspirés d'une réalité sociale étudiée par Phyllis Chesler, qui

publie en 1972 *Women and Madness*, dont nous citons ici la traduction de Jean-Pierre Cotterau, *Les femmes et la folie* :

Les cliniciens, qui pour la plupart sont des hommes, traitent tous trop souvent leurs patients, qui pour la plupart sont des femmes, plus comme des « épouses » ou des « filles » que comme des personnes : ils les traitent comme si les souffrances de la femme, posées par définition comme biologiques, existaient en dehors du domaine de ce qui est considéré comme humain ou adulte (1979 : 16).

Évaluées par « les critères masculins de la santé mentale » (Chesler 1979 : 115), c'est-à-dire des « stéréotypes des rôles sexuels » adoptés comme étant « des positions “scientifiques” ou “curatives” » (71), le malheur, la colère ou la souffrance des femmes sont trop souvent reçus comme des symptômes psychiatriques, voire strictement biologiques. Les traitements qu'elles reçoivent (subissent?) de la part des cliniciens, des thérapeutes, des maris, de la société en général, les réassignent à une position d'infériorité — celle d'une enfant irrationnelle. Leur surmédicalisation devient alors un outil de contrôle de leur corps et de leur esprit, empêchant tout mouvement, qu'il soit de révolte ou de fuite. La ménagère névrosée mais attachante comme on l'a vu dans *Les Voisins* ou dans *L'amélanchier* n'est plus le dindon de la farce : chez Delisle, chez Kaufman, chez Laurence, elle est le symbole d'une génération de femmes éteintes, sacrifiées par le rouleau compresseur d'une pseudo-évolution.

Dans un entretien dans *Voix et Images*, Delisle associe le personnage de Dée aux quinze belles-sœurs de Michel Tremblay : « Ces femmes sont-elles les “oubliées”, sont-elles les adversaires [de la Révolution tranquille]? Cette “résistance à la solidarité et à l'émancipation” a un environnement dont la banlieue pourrait être l'icône. » (2013 : 11-12) Il semblerait alors que toutes les femmes, toutes les ménagères, même celles du Plateau–Mont-Royal, sont symboliquement des banlieusardes : la banlieue est la terre emblématique du féminin revêche, jaloux, individualiste, davantage préoccupé par les timbres Gold Star que par la révolution. Aux questions de Delisle, il est facile de répondre par l'affirmative : oui, les ménagères sont les oubliées de la Révolution tranquille, mais il est plus difficile de les en déclarer « adversaires ». Aux yeux de celles (et ceux) qui se réfèrent à ce qu'on pourrait appeler des « critères masculins de la libération » (engagement politique, art engagé ou luttes armées), les ménagères n'y répondent pas. Pourtant, les femmes ne

sont réticentes ni aux changements ni à l'émancipation. Le point de vue des personnages masculins et féminins sont tout simplement différents, pour reprendre les conclusions d'Anne Brown :

[À l'heure de la Révolution tranquille,] [l]'émergence [d'un] nouveau sujet féminin nous permet de découvrir que, contrairement aux romanciers [...], les romancières, elles, ne semblent aucunement préoccupées par la question du Québec. Cependant, nous aurions tort de conclure, à la lumière de cette seule donnée, qu'elles ne sont pas hantées par un rêve de justice lié à la problématique de l'oppression. Il nous semble plus raisonnable de conclure que le mal dont souffrent les Québécois est tout simplement identifié différemment selon que l'auteur est homme ou femme. [...] Ainsi, pour la romancière, la libération de la collectivité passe d'abord par celle de l'individu, alors que pour le romancier, c'est l'inverse qui est vrai. Si le point de vue qu'adopte la romancière se situe à l'extrême opposé de celui que choisit le romancier, rappelons qu'ils sont néanmoins complémentaires. [...] En effet, ces visions puisent toutes les deux leur source dans un seul et unique désir, celui de la restauration de l'identité (1992 : 143-144).

Brown constate que les souffrances des personnages féminins dans les romans de femmes des années 1960 (violence conjugale, maternité traumatisante, insatisfaction sexuelle, répression de l'homosexualité féminine, etc.) ne trouvent pas leur place dans la démonstration nationaliste à saveur universaliste. Les mères, les épouses, les filles, les amantes, les ouvrières, les ménagères luttent pour leur affirmation individuelle en tant que sujet pour ensuite, à partir de la sphère domestique, atteindre une forme de libération collective (celle, après tout, de la moitié d'un peuple).

À partir des années 1960, dans son théâtre et ses romans, Michel Tremblay nous immerge dans un monde de femmes, et force est de constater que ses personnages féminins en déconstruisent les images traditionnelles — la mère n'est plus l'incarnation même des valeurs d'abnégation et de dévouement, l'épouse n'accomplit plus sereinement son devoir conjugal au bénéfice de la « revanche des berceaux », la fille désire plus de liberté (sexuelle, professionnelle, économique). Tremblay brosse le portrait de la condition des femmes de la classe ouvrière tout en mesurant les impacts des bouleversements sociaux et culturels qui secouent les sociétés occidentales dans les années 1960. Ses personnages ne sont pas politiquement apathiques ou en marge des préoccupations dites centrales, contrairement à ce qu'on a pu penser ou ce que l'on pense encore aujourd'hui : les belles-sœurs exposent autrement mais avec tout autant de pertinence la problématique de l'oppression et de l'injustice que les personnages d'Hubert Aquin, de Jacques Godbout ou de Victor-Lévy Beaulieu. Peut-être vaudrait-il mieux alors prendre la question de

Delisle à l'envers : les militants gauchistes et révolutionnaires sont-ils solidaires des ménagères, des belles-sœurs, des Arlette, des Pierrette, alouette? Militent-ils pour leur émancipation? Qui est responsable de la mise au ban des ménagères de banlieue?

Nous proposons ici une étude chronologique de *Dée* en quatre parties, suivant la division initiale du roman. Nous filons le motif de la chambre à coucher, qui se tisse de la première à la dernière scène. « L'histoire on ne peut plus légale et on ne peut moins romanesque de Dée » conduit au retranchement du personnage dans la sphère privée, entre les quatre murs de sa maison. D'une chambre à l'autre, d'un lit à l'autre, le motif du sommeil — parfois subi, parfois désiré — témoigne de la destruction lente et quotidienne de son identité. Delisle transforme le matériau biographique, la texture ordinaire de la vie de banlieue, en une expérience poétique qui sublime l'horreur : si Dée n'a pas accès au langage et se voit, muettement, répéter les tares du passé, le personnage du fils (dans ses mises en fiction subséquentes) réussira à briser le cycle du silence.

8.2.1. « Eau boueuse » (*D* : 9) : l'insupportable réveil

On a souvent fait le parallèle entre le développement de Dée et celui du territoire : le passage de la boue à l'asphalte correspond à celui de l'enfance à l'âge adulte. Delisle signale lui-même cette corrélation dans un entretien accordé à Michel Nareau en 2015 :

[L]a correspondance avec le territoire s'est toujours immédiatement imposée avec la figure de la mère. [...] Avec *Fontainebleau*, je voulais juxtaposer territoire et mère, les mettre dans un même cadre, pour voir; je dirais même que mon projet se réduisait à cette intuition. [...] Avec *Dée*, j'ai voulu pousser le lien jusqu'à l'osmose. Le corps de la mère raconte l'histoire de la terre et vice versa (2015b : 11).

Chez Delisle, la banlieue reste un chantier précaire, dépendant de la ville et de la campagne, tout comme Dée est aliénée, son émancipation est avortée, non advenue. Cette « correspondance » avec le territoire se conjugue au féminin : c'est avec la mère que Delisle a voulu faire interagir la terre, alors que le père, le grand-père, le frère vivaient tous en banlieue eux aussi. La mère paraît être une femme-territoire, façonnée par l'écrivain et dont l'image est lue très durement par la critique : « L'espace banlieusard décrit serait donc celui d'un échec collectif, d'un refus de beauté, d'art, d'imaginaire » (2015 : 12), poursuit Michel Nareau dans l'entretien. Si le corps de la mère

est le territoire banlieusard, on déduit alors qu'elle incarne elle aussi l'échec collectif, le refus de beauté, d'art et d'imaginaire.

Toutefois, comme le mentionne Lori Saint-Martin, l'équivalence faite par la critique entre la femme et le pays est souvent trompeuse : « [...] elle traduit un glissement du particulier au général qui s'opère aux dépens de la femme. Celle-ci n'existera plus en tant qu'être humain autonome. Elle sera devenue le symbole d'un mythe collectif ou d'une réalité culturelle. » (1984 : 108-109) Le glissement opère ici aussi : quand on met en scène le territoire de la banlieue, c'est en fait la ménagère que l'on décrit — et que l'on déprécie. Notre hypothèse de départ se confirme : dans la critique de la fiction suburbaine, la stéréotypie banlieusarde et le stéréotype de genre se chevauchent. La figure de la mère devient le symbole d'un « mythe collectif », celui, risible ou méprisable, de la *suburbia*. De façon réductrice (une métaphore étant toujours une réduction), le sort de la nation se mesure à la représentation d'un personnage féminin. Les personnages masculins — les maris, les pères, les fils devenus adultes — peuvent fuir la banlieue; les protagonistes féminines y restent attachées jusqu'à l'osmose, jusqu'à la mort symbolique. Elles *sont* le vide et le marasme culturel.

La famille Provost vit rue Fournier, aux abords d'un dépotoir municipal. Entre les « milliers de mouches vertes [qui] tournoient follement » et « le purin qui sèche dans la cour » (*D* : 11), Dée attend devant la maison le vétérinaire De Luca, surnommé Doc, qui l'amène avec lui tous les vendredis à la campagne, à Handfield. Aussitôt dans la voiture, Dée s'endort contre le vieux vétérinaire : « Elle couche la tête sur son avant-bras, laisse son visage s'éventer. [...] Elle plisse les yeux. Elle n'a plus rien à faire que se laisser conduire par Doc. Il va s'occuper de tout. » (*D* : 17) Le sommeil presque instantané de l'enfant témoigne de la confiance qu'elle accorde à l'adulte affectueux qui, contrairement à ses parents, lui accorde un peu d'attention. Après une heure de route, Dée et le vétérinaire arrivent à Handfield chez les Gérard. L'enfant court dans les champs avec Pinceau, leur chien, tandis que Doc besogne, joue aux cartes.

Le soir venu, Doc installe sa jeune invitée dans « une chambre humide, grouillante d'araignées, qui sert aussi d'entrepôt pour les tapis tressés de madame Gérard » (*D* : 19). Malgré le sordide de cette « chambre », Dée semble à l'aise : le vétérinaire prend soin d'elle en lui préparant un remède

contre la douleur de ses dents cariées et elle « feuillet[te] » un manuel de médecine vétérinaire, à l'instar de Mike dans « Le pont » qui « feuillet[te] le *Larousse* pour [s]'échauffer l'esprit » (Delisle 2005 : 53). Comme on l'a vu dans les nouvelles de Delisle, même les livres les plus arides peuvent stimuler l'imagination et la rêverie. La lecture pourrait permettre à Dée d'échapper momentanément à cette pièce lugubre, à sa réalité d'enfant négligée dans un bidonville. Pourtant, c'est tout le contraire : l'adulte aimé, en qui elle a confiance, la drogue et abuse de son corps durant son sommeil :

Doc monte à la chambre et baisse la culotte de Dée. Il cale son nez dans sa vulve, la respire, se grise de l'odeur salée. Ses joues râpeuses restent longtemps contre la peau moite. Dée est une catin molle, ramollie par le grand air et le médicament. Quand il a respiré de tout son saoul, qu'il a tout goûté, qu'il s'est soulagé contre le mollet de l'enfant, il flatte la joue de sa petite Dée avec ses mains maigres et veineuses ou bien il caresse son petit menton en se promettant de lui payer un bon dentiste (*D* : 19-20).

Comme dans la majorité des scènes du roman, la narration est au présent : avec minutie, on décrit les actions de Doc, constate les faits. Dans la dernière phrase de l'extrait, la locution « ou bien » suggère dans ses gestes une alternative. Le présent de l'indicatif révèle alors sa valeur de répétition : le vétérinaire a l'habitude de commettre ces sévices, à quelques variations près, tous les vendredis. Il se promet, toutes les semaines ou presque, de payer à la fillette un traitement dentaire en échange de son corps — ce qu'il ne fera jamais.

Le lendemain, la petite Dée connaît un réveil difficile : « J'ai de la misère à me réveiller, le matin », se plaint-elle en bâillant, « les yeux bouffis », « [l]'intérieur des cuisses [qui] chauffe un peu » (*D* : 20). Pour Fanny Déchanet-Platz dans *L'écrivain, le sommeil et les rêves (1800-1945)*, le réveil est « une lutte contre soi-même » (2008 : 263) : « Passage vers le monde conscient et extérieur, le réveil exige la mobilisation des forces mentales et physiques, l'exercice de la volonté. » (2008 : 260) L'exercice de la volonté de Dée et la mobilisation de ses forces mentales et physiques sont entravés par la drogue et par la violence. Puisque Doc a volontairement brouillé ses sens, le réveil est difficile, voire impossible. Elle a beau ouvrir les yeux, s'extirper du sommeil, elle ne peut atteindre un réel état de conscience d'elle-même. Elle n'a aucun souvenir de la nuit passée, à l'exception des rougeurs sur son corps.

Cet épisode inaugural, qui donne le ton à l'ensemble du roman, se conclut tandis que Doc, qui a récupéré des poules du poulailler des Gérard, raccompagne Dée chez elle. Il « brandi[t] le sac de jute qui grouille » (*D* : 21) à la mère de la petite, laissant sous-entendre que c'est le prix à payer pour passer de la nuit avec elle. On comprend entre les lignes le trafic duquel profite la mère de Dée, les bénéfices qu'elle obtient en échange du sommeil médicamenteux de son enfant⁸⁹. Dée devient une monnaie d'échange. Signalons que la mère Provost refusera les visites du Doc quand Dée aura ses premières menstruations, suggérant ainsi qu'elle était au courant de ce qui se passait dans la chambre humide du grenier d'Handfield. Toutes les instances narratives — Doc, la mère, la narration omnisciente, le lectorat extradiégétique — connaissent la nature des tournées du vendredi, sauf Dée, principale intéressée.

Dans cette première séquence, un lien étroit se crée entre l'enfant et les animaux : non seulement on échange Dée contre des poules, mais on la dit « [h]eureuse comme une jeune chienne » (*D* : 16) tandis qu'elle « miaule » (*D* : 17) plutôt qu'elle parle. De plus, c'est un vétérinaire qui s'occupe de ses dents (vraisemblablement avec des remèdes pour animaux), et non pas un vrai dentiste. Dée est rabaissée au rang des bêtes — certes très importantes pour son père, qui nourrit mieux ses cochons que ses propres enfants (*D* : 26) —, mais ce rapprochement avec le bétail effectué par la narration a pour effet de priver le lectorat d'un accès aux pensées de Dée. Au moment où Doc ramène la fille à sa mère, faisant don de poules qui semblent plus vivantes et alertes que Dée elle-même, on entend soudainement des coups de feu qui proviennent du dépotoir, suivi du « geignement aigu d'un chien blessé » (*D* : 21). Pour expliquer la fusillade, la narration nous informe que les habitantes du quartier reçoivent des récompenses de la ville pour chaque chien errant abattu... tout comme la mère Provost reçoit des paiements en nature pour le sacrifice de sa fille, « jeune chienne » (*D* : 16) heureuse.

Quelques scènes plus loin, Dée revient d'un nouveau séjour à Handfield :

[P]endant que Doc allait porter des œufs à la mère Provost qui sommeillait ivre morte au salon, Dée est entrée dans sa chambre et a surpris Charly et tante Esther dans le lit.

⁸⁹ Le père n'est pas moins coupable : un peu plus loin dans le roman, il avertit Sarto avec complaisance que sa fille n'a que treize ans et qu'il lui faut « attendre un an ou deux » (*D* : 32) avant de s'intéresser à elle. « Les deux hommes rient » (*D* : 32), réglant ainsi le sort de Dée, complètement exclue de cette transaction qui fait passer son corps du père au mari (qui pourrait lui-même être son père).

Charly s'est mis à rire fort en tirant un drap sur son petit sexe dur et tante Esther est tombée du lit en riant grassement elle aussi. [...] [E]lle est sortie de la chambre en ricanant, en se tenant contre le mur pour marcher. [...] Dée lui a demandé [à Charly] de se pousser un peu et de lui rendre son oreiller. / – Je dors jamais assez, se plaint-elle. [...] / Dée s'est endormie presque immédiatement, indifférente, et toute la journée a passé (*D* : 26-27).

Nouvelle forme de paiement : Doc apporte des œufs à la mère Provost après une autre nuit d'attouchements, on le devine. Ces offrandes (poules, œufs) sont des symboles de fertilité, qu'on échange contre le corps prépubère de l'enfant. Les enfants sont en effet exploitées dans l'univers delislien : les personnages qui en sont responsables ferment littéralement les yeux devant les violences perpétrées. La mère « sommeille ivre morte » alors que la tante Esther agresse son neveu, le frère de Dée, Charly. C'est avec la même fatigue, la même apathie que Dée surprend ces entrefaites : on la croirait habituée à pareils événements, « indifférente » explique la narration⁹⁰.

Contrairement à Dée et à sa mère, Charly et Esther, lorsque surprises, ne restent pas indifférentes : elles « ricanent », rient « fort », « grassement ». Cette hilarité, tout à fait déplacée, signale que les personnages n'ont pas conscience de transgresser lois et tabous, comme s'ils étaient simplement des enfants se livrant à des « expériences » (2016 : 28), pour reprendre le mot de Delisle dans *Le feu de mon père*. D'ailleurs, tous les membres de la famille Provost vivent dans une promiscuité des plus troublantes : Dée et Charly (respectivement âgées de treize et quinze ans) partagent le même lit et sont les victimes d'agressions sexuelles au vu et au su de toutes, dans une nonchalance généralisée. L'extrait cité, et par le fait même le chapitre, se concluent sur un énoncé lapidaire : « et toute la journée a passé ». Il ne se passe rien de plus après la découverte de Dée : la journée est entièrement occupée par le sommeil intoxiqué, et on omet ce faisant d'éventuelles pensées ou actions des personnages. Ceux-ci préfèrent n'affronter ni les rayons du soleil ni les conséquences des gestes de la nuit. On laisse la famille Provost dans un état d'inconscience, presque de non-vie, dans le blanc de l'ellipse et du sommeil. On poursuit ensuite par la narration d'un autre après-midi, scène complètement indépendante de la première. Il n'y aura donc pas de rétrospection, pas d'explication pour l'horreur de l'inceste. L'indifférence et l'inertie de cette scène

⁹⁰ D'ailleurs, la tante Esther aura également des gestes déplacés envers sa nièce plus loin dans le roman : sous le couvert d'un soin d'hygiène féminine, elle glissera ses « doigts bagués [...] contre [l]a vulve » (*D* : 33) de Dée.

préfigurent la réaction de Dée devant le désastre de sa propre vie à venir : le sommeil vient abolir toute tension narrative, toute velléité d'indignation ou d'expression.

Dée met en lumière, par la structure du récit de formation, le passage de la chambre de l'adolescent à celle de la mère, que nous avons auparavant vues séparées dans les textes de Delisle. Puisque la première partie, « Eau boueuse », raconte l'enfance de Dée, on découvre dans sa chambre un lieu propice à la contemplation et à la rêverie. « Couchée sur le ventre, Dée regarde le jour » (*D* : 28) :

L'avant-midi est gris pâle. Le tonnerre est un roulement sourd qui vient de nulle part, qui emplît l'air qu'on respire. La pluie commence à tomber d'abord en gouttes éparses, puis en douche tiède et généreuse. La terre mollit. Les draps sont collants comme le temps qu'il fait. Les oreillers tassés dur sentent le bouillon salé. Les mouches se terrent dans le bas des châssis (*D* : 28).

Bien qu'on décrive un paysage banlieusard presque inhabité (la présence humaine ne se ressent qu'en négatif par la mention de la respiration, des draps et des oreillers), la nature de Ville Jacques-Cartier est essentiellement *active* : le tonnerre *emplît* l'air, la pluie *commence*, la terre *mollit*, les oreillers *sentent*, les mouches se *terrent*. Il en ressort un portrait très vif où même les éléments inanimés sont habités par le mouvement, les parfums, les textures. La contemplation de Dée semble participer à la même intense activité : regarder, rêvasser sont des actions en soi. L'observation des mouches qui « se terrent dans le bas des châssis » évoque les jeux calmes de l'enfant du *Feu de mon père* qui lui aussi « sui[vait] le travail d'une araignée entre deux châssis » (Delisle 2016 : 19).

Au cours de l'été de ses treize ans, Dée partage son temps entre la fouille dans le dépotoir et les moments de rêverie. De nouveau étendue dans son lit, elle

place les mains sous sa tête. Au bout d'un instant morne où elle ne pense à rien, elle revoit les robes, les toilettes du dimanche, elle se souvient des effluves de muguet ou de lilas qui venaient des dames gantées, chapeautées, légèrement maquillées pour la messe. Elle rit en pensant aux femmes qui se sont trempé les fesses dans des bassines [pour leur hygiène intime] avant de se parfumer (*D* : 39).

À nouveau, la rêverie est considérée comme une activité à part entière : alors que le moment est au départ morne, où Dée « ne pense à rien », le souvenir des robes et des parfums ravit l'enfant

et occupe alors son temps. Même après une interruption de son frère qui lui demande ce qui la fait rire, Dée « reprend sa rêverie en tirant solidement sur sa petite natte » (*D* : 39), marquant qu'elle construit par la rêverie un univers intérieur intime, féminin même, qu'elle ne veut pas partager.

Ces quelques moments de pause et de rêverie sont néanmoins toujours ternis : soit elle imagine Pinceau, le chien des Gérard, « étendu sur la pile calcinée du dépotoir, tout mou, la langue sortie, l'œil terne » et qui « soudainement [...] se réveillerait et bondirait sur Marie-Paule Désourdy [une voisine qui se moque de Dée] pour la mordre au sang, lui déchirer sa robe, lui arracher sa couette » (*D* : 30), soit « [b]rusquement, Dée enfouit son visage dans son oreiller et étouffe un râle absurde, un cri pour crier, un jeu pour faire résonner dans sa tête » (*D* : 40). Apparition violente et mortifère ou hurlement irrationnel, ces deux réactions « soudaines » et « brusques » rendent compte d'une pulsion chez Dée, d'une envie de s'exprimer, de se défendre, mais les tentatives d'affirmation sont vite étouffées. Le rêve de vengeance contre la petite Marie-Paule « s'arrête net quand Dée se rappelle que les Désourdy se sont fait rentrer une balançoire dans leur cour » (*D* : 30), indiquant leurs moyens financiers et leur désir de prendre soin des enfants, ce qui fait défaut dans la famille Provost. De façon plus évidente encore, c'est l'oreiller qui étouffe le cri absurde de Dée, qui « crie pour crier ». Elle ne sait donner forme à sa colère, elle n'a pas accès à un langage cohérent pour exprimer les racines de sa jalousie et de sa souffrance. Elle ne serait pas écoutée, de toute manière.

« Eau boueuse » est rythmé par la circularité des scènes : on raconte les vendredis de viol, les samedis hébétés au réveil difficile, les dimanches somnolents et les semaines oisives passées à jouer dans le dépotoir. Puis, le cycle recommence : « Une maudite vie plate! », pourrait scander Dée en chœur avec les *Belles-sœurs* (Tremblay 2007 [1972] : 13). L'environnement est malpropre et chaotique, mais il existe une routine, malsaine, qui maintient un ordre dans l'existence de Dée, autrement laissée à elle-même.

Cette première section se termine par une scène nocturne durant laquelle la famille Provost est victime d'une manœuvre d'intimidation : comme le père de Dée refuse de démolir sa porcherie, qui ne trouve plus sa place dans l'aménagement suburbain selon l'administration municipale, des hommes inconnus viennent en pleine nuit égorger les truies de la famille. Sur le mode de la prophétie réalisée, la mère de Dée « murmure : “*It was written.*” » (*D* : 41) On dira la même chose

pour Dée, dont on scelle ainsi le tragique destin : Dée, chienne heureuse, sera sacrifiée, comme l'ont été les cochons de son père, pour ne pas freiner la marche de la suburbanisation de la ville de Jacques-Cartier. La deuxième partie du roman, « On est devenus une rue », relate cette nouvelle phase de l'aménagement urbain.

8.2.2. « On est devenus une rue » (*D* : 43) : à la lisière des mondes

Cette deuxième partie du roman s'ouvre deux ans plus tard. D'emblée, le titre confirme la mutation de la rue Fournier, le passé composé marque l'accomplissement d'un état, d'un devenir. Il évoque également une étrange identification à la terre. Le pronom « on », utilisé ici de la même manière que la première personne du pluriel, annonce un changement collectif : le bidonville tout entier semble accéder à un nouveau stade de son évolution, tout comme la société québécoise est en marche vers la modernisation. Dée paraît en osmose avec sa rue, avec sa banlieue en pleine transformation : elle deviendra elle aussi *quelque chose* avant la fin de cette deuxième partie.

À l'ouverture de la deuxième partie, on se trouve maintenant en « banlieue nouvelle génération » (Halin 2008) : « La rue Fournier est asphaltée et bornée de trottoirs neufs qui s'abaissent devant les entrées de garage ou les abris d'auto. Depuis deux étés, des propriétaires ont entrepris des travaux de gazonnement. / Les maisons sont alignées. » (*D* : 45) C'est pourtant une transformation à laquelle ne peuvent s'adapter les parents de Dée, qui décident de déménager à la campagne :

Sa mère dit que la rue Fournier n'est plus une place pour eux depuis qu'ils ont planté un lampadaire devant la maison. [...] On dirait que les voisins se sont rapprochés depuis qu'ils ont fini la rue. / – *It's like...*, dit-elle en cherchant une image pour dire l'étrangeté, *it's like we're all connected.* / Elle se sent surveillée. Jugée. Et puis le père de Dée veut des chevaux; elle, elle veut des poules. À Handfield, la terre est grande, le puits est bon et le voisin est loin (*D* : 49).

En effet, le mode de vie des Provost n'est pas adapté au nouvel environnement urbain et « connecté » pour le dire comme la mère. « Ils » ont fini la rue, « ils » ont planté un lampadaire, le référent inconnu laissant croire à une décision qui dépasse les Provost. Cet élément de l'aménagement urbain transforme le mode de vie du voisinage : par son éclairage, à la manière du panoptique, il permet la surveillance entre voisines. Les mœurs campagnardes des Provost sont

mises en lumière par le lampadaire et par la proximité inédite entre les maisons : le voisinage, rapproché et éclairé, pourrait dénoncer les abus, la négligence, les crimes. Si bien que les Provost élisent comme habitat préférable Handfield — l'endroit même où Dée se faisait agresser pendant l'enfance.

À quinze ans, Dée a grandi dans la noirceur de la rue Fournier et, devant le nouveau lampadaire, elle se trouve à la lisière des mondes, entre la ville et la campagne, entre l'enfance et l'âge adulte, entre l'ombre et la lumière. Alors que ses parents visitent une terre à Handfield, l'adolescente reçoit Sarto, un ami de la famille, et a une relation sexuelle avec lui dans le salon familial. Dès lors, elle inscrit la sexualité dans l'espace public de la maison plutôt que de la circonscrire dans un endroit privé, par exemple dans la chambre à coucher. Son frère Charly, de retour du travail, les surprend et les épie par la fenêtre.

Nous avons vu au chapitre V de notre thèse que les schémas voyeuristes homosexuels présentent souvent le voyeur et l'objet du regard sur un pied d'égalité, les rôles pouvant se permuter au gré des désirs, tandis que les schémas hétérosexuels ont comme effet de positionner le personnage masculin comme un sujet *actif* qui consomme le personnage féminin, objet *passif*. Ici, Delisle propose une situation différente :

Sarto s'active rapidement quand Dée voit, dans la fenêtre du salon, dans la fente du rideau, la tête de son frère Charly qui les épie. Le jeu de son frère l'allume. Elle jouit de penser que Charly voit le pantalon de Sarto qui tombe un peu plus à chaque coup de hanche, dévoilant pouce par pouce des fesses poilues et crispées entre ses cuisses rasées et blanches (*D* : 47).

Charly, voyeur banlieusard, est à l'extérieur de la maison tandis que le couple se trouve à l'intérieur. Il viole de son regard son intimité, mais c'est une intimité factice puisque le couple étale sans pudeur ses ébats sur le canapé du salon. La scène intérieure se compose d'une série d'oppositions : Dée, face à la fenêtre, se sait observée alors que Sarto, dos à Charly, n'en a pas conscience; Sarto est vêtu (bien que ses fesses soient graduellement dénudées), son corps est caché alors que Dée est presque nue, « la robe relevée sur ses gros seins » (*D* : 46), ses cuisses écartées, ouvertes, offertes à la vue; enfin Sarto a des fesses poilues alors que les cuisses de Dée sont rasées. Les valeurs traditionnelles conférées aux binarités sont alors renversées : c'est le personnage

féminin, ouvert, voyant, en connaissance de cause, qui a l'ascendant sur celui masculin à qui on a attribué les valeurs négatives (fermé, aveugle, ignorant). Si au départ Sarto « s'active », la narration lui retire ensuite son pouvoir d'action en en faisant l'objet grammatical de la phrase suivante, le dépersonnalisant même au moyen de la désignation par le pantalon.

Dans une telle mise en scène voyeuriste, Dée est le premier personnage féminin que l'on rencontre en banlieue qui cumule à la fois les rôles de sujet et d'objet : elle voit et elle est vue. Dée jouit à l'idée de s'offrir en spectacle, mais il y a aussi, par l'entremise de son frère, l'objectification de Sarto qui l'excite. Dée permet à son frère d'observer Sarto malgré lui, de le transformer en une image consommable, en objet de désir — le sien et celui de Charly. Les regards de Dée et de Charly coïncident alors : Dée s'identifie à Charly, qui agit tel un substitut. Alors que Dée est généralement passive et subit les mauvais traitements qu'on lui impose, elle est à ce moment en parfait contrôle des éléments : elle en sait plus que les autres personnages et contrôle le pouvoir actif du regard.

Cette agentivité dans l'intimité sexuelle, cette maîtrise jubilatoire du *male gaze*, ne fait que rendre plus criant, plus dérangeant encore l'écart de Dée à la norme. Si les codes normatifs de la banlieue proscrivent l'exhibitionnisme (on se souviendra d'Etna dans *L'amélanchier* rappelant à l'ordre Léon de Portanqueu qui s'expose nu dans le salon), c'est la question de l'inceste entre frère et sœur qui pose surtout problème dans cette montée du désir chez Charly et Dée : frère et sœur resserrent un lien érotique entre elles tout en partageant le même objet tiers de désir⁹¹. Ces enfants, qui ont grandi dans la banalisation de la promiscuité et de l'inceste, adoptent des comportements

⁹¹ Cette scène fait se rencontrer les deux types d'inceste tels que les a catégorisés Françoise Héritier (1994) : le premier type est conforme à la définition usuelle, c'est-à-dire les relations sexuelles entre proches parents (ici Dée et Charly), alors que le deuxième correspond aux rapports sexuels de personnes d'une même famille avec une personne tierce (ici Sarto). L'enjeu n'est pas biologique (consanguinité), mais plutôt symbolique : la rencontre de l'identique, même par le truchement d'autrui, est prohibée. Dans le roman, une seconde relation incestueuse du deuxième type se noue entre Sarto, Dée et sa mère. Sarto, qui fréquente la famille Provost alors que Dée est encore une enfant, prend l'habitude d'apporter fleurs et chocolats à la femme du foyer (*D* : 34; 38). Il semble lui faire la cour — à moins que ces présents visent à obtenir un accès au corps de sa fille. Cette relation intime se poursuit même après les fiançailles de Sarto et Dée puisque la mère laisse « sa main [sur la cuisse de Sarto] une bonne minute, l'index hésitant à flatter le tissu du pantalon rayé » (*D* : 54). Au fil du roman, l'homme continue à couvrir de cadeaux celle qui est devenue sa belle-mère (*D* : 72) et « l'emm[ène] dîner » (*D* : 117) en tête-à-tête alors que Dée, elle, n'a jamais été invitée au restaurant. Sarto passe donc du corps de la mère à celui de la fille et à nouveau, Dée, sans en avoir conscience, est utilisée comme une monnaie d'échange.

sexuels inacceptables, immoraux. Elles ne savent pas se conformer à la norme — ni morale ni banlieusarde —, ce qui rend cet exhibitionnisme et cette jouissance d'autant plus déplacées.

Nul doute que Sarto, provenant d'un autre milieu, plus favorisé, plus instruit, n'aurait toléré les regards de Charly ni sur sa sœur ni sur lui. C'est d'ailleurs pourquoi les Provost ne peuvent rester en banlieue : elles seront certainement jugées par « [l]e voisin, cet Autre qui sert de miroir ou de modèle » (van der Klei 2015 : 163-164), qui leur renvoie au visage leur inconvenance, leur immoralité et leur perversion. « La transformation de leur rang force le lien social et oblige la famille de Dée à sortir du repli incestueux dans lequel elle vit » (2021 : 227), note Godin.

Quelque temps plus tard, Dée se découvre enceinte. Des pourparlers houleux, menés par la mère Provost avec les parents Richer, aboutissent au mariage de Sarto et de Dée. Les parents de Sarto offrent au couple une maison neuve, mais celle-ci n'est pas encore achevée. Dans l'attente, Dée s'installe dans sa première « chambre à soi » en tant que femme mariée, qui est en fait une chambre de motel :

Le motel Misty forme un grand L dont le pied longe le boulevard Taschereau illuminé de néons et d'ampoules clignotantes, du côté de la voie qui mène les voitures aux États-Unis; les chambres de luxe occupent cette partie. La hampe du grand L empiète sur des buissons de cenelliers; on y trouve des chambres moins chères dont la fenêtre des toilettes donne sur des resserres branlantes dans les cours de maison. À l'encoignure des deux ailes, il y a un restaurant moderne tout en long, avec des banquettes de cuirette rose, des tabourets assortis, des tables d'arborite blanc moucheté rose et or, des comptoirs d'acier inoxydable, des passe-assiettes inlassablement astiqués, des étagères réfrigérées garnies de tartes meringuées, une fontaine à coke. Les serveuses portent un uniforme rose et blanc, avec petite coiffe et tablier; elles ont posé devant la porte, toutes en ligne par ordre de grandeur, pour la longue carte postale du Misty qu'on vend à l'accueil. / Les menus, les affichettes du menu du jour et les napperons de papier portent la devise du Misty : *With a smile* (D : 59).

Cohabitent ici la banlieue-campagne et celle de l'américanisation; le motel Misty est un lieu intermédiaire, situé à la jonction des deux. Devant, le boulevard illuminé matérialise une modernisation du territoire et derrière, les « resserres branlantes », rappelant la maison décrépite des Provost, les cenelliers et les cours du terroir traditionnel semblent déjà voués à disparaître.

Le restaurant moderne a tous les airs d'un *diner* à l'américaine, où la vente de la carte postale appelle le voyage : on séjourne au motel Misty, mais on n'y reste pas, contrairement à Dée qui s'y trouve stationnée pendant des semaines. Le slogan de l'établissement, en anglais pour bien répondre à la clientèle états-unienne, a l'effet d'une injonction sur les serveuses, qui doivent afficher un bonheur forcé, étincelant et blanchi, qui s'accorde avec les passe-assiettes « inlassablement astiqués ». Il rappelle aussi la citation de *Fontainebleau* que nous avons mise en épigraphe : le sourire des serveuses est commercial et trompeur, il donne une image artificielle du bonheur, seulement accessible par l'entremise de la consommation. Cette devise est aussi un pied de nez lancé au visage de Dée qui, avec ses dents cariées, ne peut se joindre aux serveuses « with a smile » sans éprouver la honte de sa condition et de son milieu.

Rappelons que l'image du sourire était aussi travaillée dans *Adieu, Betty Crocker* de François Gravel : la cuisine d'Arlette est peinte en « blanc glacé, plus étincelant encore que des incisives dans une publicité de Colgate » (*ABC* : 20). Si le narrateur de Gravel, ironique, dénonçait là symboliquement le règne des apparences régissant l'espace suburbain (toutes les banlieusardes ont le même sourire forcé, la même cuisine copiée dans les magazines), le contraste entre le sourire blanchi des serveuses du Misty et celui troué de Dée marque le profond décalage entre l'adolescente, grandie au bidonville de Jacques-Cartier, et la société en pleine ébullition. Seuls les artifices et les prothèses de la modernité, pour paraphraser Mavrikakis (2007 : 135), lui permettront de se joindre à l'optimisme des Trente Glorieuses, au prix d'un conformisme étouffant.

Dée reste enfermée la plupart du temps dans sa chambre de motel, alors que Sarto décroche un emploi de camionneur. Ainsi, il fait la navette de la ville à la banlieue (comme tout banlieusard des années 1950), mais plus encore, la route constitue le lieu même de son travail⁹². Grâce au camion, Sarto accède à une forme de liberté de mouvement, à une évasion du quotidien alors que Dée se trouve statique à Longueuil, dans l'attente de la construction de la maison et de la venue du bébé. Toujours, le banlieusard mâle peut s'échapper de la banlieue alors que la ménagère en reste prisonnière.

⁹² À nouveau, il faut noter la ressemblance avec *Adieu, Betty Crocker* : le mari d'Arlette était lui aussi chauffeur, d'autobus voyageur dans son cas.

Ce système de division de l'espace rappelle le commentaire de Baudrillard, que nous avons déjà cité : « L'homme, lui, règne à l'extérieur, sur un monde dont le signe efficace est la voiture », tandis que la femme reste à l'intérieur, entre « le batteur, le moulin à café [et] le robot électro-culinaire » (Baudrillard 1982 [1968] : 96-97). Pourtant, même cette logique est contrariée chez les Richer puisque, dans un premier temps, l'appropriation de l'espace domestique est refusée à Dée. Même une fois mariée, elle reste au stade de l'enfance, oisive et improductive : elle « passe ses journées à éplucher des *Photoplay* et des *Modern Screen* à la recherche de trucs pour crayonner ses sourcils ou laquer ses ongles » ou encore à s'exercer à « ne lever que le sourcil droit pour simuler l'étonnement d'une ingénue » (*D* : 63), singeant ainsi les attitudes d'une féminité très appuyée. Aussi moderne le motel Misty soit-il, avec ses comptoirs d'acier inoxydable, ses électroménagers révolutionnaires et ses chambres luxueuses, ce n'est qu'un simulacre d'univers domestique sur lequel Dée n'a aucune réelle emprise. Cette chambre n'est pas « à elle » (ni à son mari, d'ailleurs). Ce sont les employées du Misty, les serveuses, les femmes de chambre, qui cuisinent, qui font le ménage, qui contrôlent l'environnement, comme dans cet extrait :

Elle [Dée] retourne à la chambre 6, jette son magazine sur le lit bien lissé, s'assoit sur le bord. La femme de chambre a tout nettoyé et elle a, peut-être selon une façon de faire du Misty Motel, rangé les objets qui traînaient par ordre de grandeur. Sur la commode il y a une brosse à cheveux, un crayon à sourcils, un Q-tip maculé de fond de teint, trois pinces à cheveux, tous parallèles. Sur la table de chevet, deux flacons de vernis à ongles et un tube de rouge sont en ligne contre une grosse bouteille carrée étiquetée *Eau de muguet*, le cadeau de mariage de sa mère. Dée n'en porte jamais. Elle ouvre le flacon, le renifle un peu et le rebouche. C'est comme un jouet (*D* : 66).

Dès qu'elle entre, Dée bouleverse l'organisation de l'espace : elle laisse traîner son magazine, froisse les draps. Le ménage méticuleux semble incongru à l'adolescente, imaginant même une « façon de faire du Misty », à la manière des serveuses enlignées par ordre de grandeur sur la carte postale. Le travail de la femme de chambre renvoie Dée à sa propre incompetence à ordonner l'espace et à prendre soin de son environnement. Ses effets, appareils de la beauté disposés comme des jouets qu'on aligne par ordre de grandeur, par famille de couleur, font seulement partie d'un costume de femme adulte qu'elle endosse parfois pour s'amuser, pour jouer les starlettes, sans pour autant qu'elle comprenne les obligations et les responsabilités qu'elle a acceptées avec le mariage.

Dans cette deuxième partie du roman, Dée se trouve à la lisière des mondes, comme le Motel Misty se tient sur la frontière du bidonville et de l'urbanisation clinquante du boulevard Taschereau. À quinze ans, Dée est encore une adolescente, lancée précipitamment dans la vie adulte par la grossesse et le mariage. Le Misty, cette première demeure de sa vie adulte, n'en est pas vraiment une. La jeune mariée ne peut s'approprier son espace, ne peut y fonder sa nouvelle identité. Si elle tente de signer ses factures de restaurant d'un élégant *Mme Sarto Richer*, elle « voi[t] la serveuse tracer un gros 6 par-dessus », le six étant le numéro de sa chambre. Cette manière de dénommer le personnage est récurrente dans le roman. Ici, le numéro de la chambre remplace le nouveau nom de Dée⁹³, à qui on refuse l'identité de femme mariée (et respectable : son état de très jeune fille enceinte, même mariée, ne permet pas d'oublier le scandale) pour plutôt l'inscrire dans une série de clientes interchangeables. De toute manière, le nom « Mme Sarto Richer » participait déjà d'un effacement de l'identité personnelle du personnage, refusant toute forme d'individualité à la femme au sein du couple marié hétérosexuel.

Dans cet état de flottement identitaire, la chambre numéro 6 accueille toujours les rêveries d'adolescente de Dée. La jeune fille passe ses soirées seule au lit, devant la fenêtre, à regarder le boulevard Taschereau, ses commerces et ses automobilistes : « L'imagination bavarde, elle s'endort d'épuisement. » (*D* : 64) Au Motel Misty, le sommeil permet la visualisation des désirs et des aspirations de l'adolescente, qui rêve d'ailleurs et de rencontres. Mais que peut-elle faire de cette imagination « bavarde », elle qui connaît l'anglais et le français mais qui n'a pas d'interlocutrice, elle qui « ricane niaisement » (*D* : 64), qui « babill[e] » (67), qui « grommelle » (68) mais qui ne communique pas? Elle se tait dans la chambre d'hôtel, reléguée au rôle de spectatrice devant sa fenêtre, retranchée de l'action et de la marche de l'Histoire. Sa place est à l'intérieur, tandis que l'extérieur s'anime de possibles qui lui sont inaccessibles.

Arrive finalement le jour où le bungalow est prêt à accueillir les jeunes mariées, et toute la famille Provost est invitée à célébrer leur arrivée au 76, rue Fragonard. Pourtant, même dans sa nouvelle maison, on refuse à Dée la moindre décision : non seulement elle n'a choisi ni le quartier ni le modèle architectural, mais Sarto ne veut pas non plus qu'elle participe, dans son état, à

⁹³ Pensons également au narrateur de *Tiroir n° 24* (2010), qui se voit lui aussi symboliquement dépouillé de son nom au profit d'un numéro, le 24, qui correspond au tiroir dans lequel il range ses effets à l'orphelinat.

l'aménagement du salon (*D* : 73). Il balaie du revers de la main ses suggestions de décoration (74) et Charly, le frère, insiste pour entrer dans la maison avec « ses bottes pleines de bouette » (75). Ces petits gestes, ces refus, ces affronts ont pour effet de discréditer la jeune fille, de contrarier sa nouvelle identité de « reine du foyer ». C'est plutôt l'inverse qui se profile : Dée ne règne sur rien qui lui appartienne, elle n'a aucun pouvoir, même quant à la disposition des bibelots. En s'installant rue Fragonard, Dée quitte définitivement le territoire chaotique de la rue Fournier et celui de l'enfance. Pourtant, chaque étape du devenir-femme lui est imposée selon des conditions qui lui échappent, elle subit davantage cette transformation qu'elle n'y aspire.

La deuxième partie du roman se termine sur un constat de déception et de finitude :

Elle secoue sa cendre [de cigarette] qui roule sur le perron neuf, à la fois vannée par sa journée et excitée par sa maison [...]. / Elle baille et, tout à coup, elle relève la tête et ses yeux s'embuent à l'idée qu'il n'est plus possible pour elle, désormais, d'aller flâner au restaurant Misty avec le dernier *Photoplay* ou de regarder la file de décapotables cirées qui se précipitent aux États-Unis. Tout ça c'est fini (*D* : 77).

À nouveau, Dée est fatiguée, « vannée », elle « baille ». C'est au départ un épuisement heureux, suscité par la journée de déménagement et de visite familiale. La jeune fille prend ensuite conscience, pour la première fois semble-t-il, que le mariage, la maternité et la banlieue signent la fin des jeux et des rêveries adolescentes : elle doit mettre un terme à ses flâneries oisives, à son rêve de mener une existence telle que celles des vedettes vues dans les magazines. « Tout ça c'est fini », la transition s'est achevée : la section s'est ouverte alors que le rang était devenu rue et se conclut avec Dée devenue femme. La transformation, dans les deux cas, n'est pas source de bonheur : c'est une privation, une condamnation, « il n'est plus possible » pour Dée désormais de retourner en arrière. La troisième partie du roman, « Plâtre frais », s'attache à mettre en texte sa nouvelle vie de mère et de banlieue.

8.2.3. « Plâtre frais » (*D* : 79) : *mad housewife* accomplie

Dans la maison du Domaine Chantilly cohabitent les deux chambres delisliennes, la chambre de l'enfant et celle de la mère. Au fil de la troisième partie du roman, Delisle brosse un portrait sommaire de ces pièces : celle du fils est bleue, peu éclairée et contient un lit à ridelles, celle de la mère est rose et possède deux lits jumeaux pour Dée et Sarto. C'est un détail révélateur tandis que

Charly et Dée partageaient le même lit dans la rue Fournier : la sexualité, dans les liens du mariage, est maintenant organisée et balisée.

Autrement, le reste de la maison est plongé dans le plus grand désordre : il semble que Dée n'ait aucune aptitude (aucun intérêt?) pour le nettoyage, le lavage et autres besognes domestiques. Elle préfère passer son temps à espionner le voisinage à travers le rideau entrebâillé de la fenêtre du salon. On retrouve là le personnage de la femme banlieusarde à la fenêtre que nous avons déjà rencontré au chapitre V de la thèse : Dée est stationnée à sa fenêtre par dépit, parce que son existence l'ennuie, et le paysage qu'elle observe n'est guère plus divertissant. Dans l'environnement suburbain résidentiel et familial, elle ne peut plus rêver aux Américains ni aux banquettes roses du Misty. Son seul spectacle est la cour avant de ses voisines, les Czerwinsky, avec lesquelles elle évite tout contact : « Chaque fois, il [monsieur Czerwinsky] envoie un signe courtois. Chaque fois, elle se défile. » (*D* : 82)

Si l'on a dit que les liens communautaires s'étiolent en banlieue (Halin 2008; Nareau 2011; van der Klei 2015), il semble dans ce cas que Dée soit la source de cette dégradation : c'est elle qui s'esquive devant la main tendue (au figuré comme au propre) de son voisin. Le Domaine Chantilly est « connecté », la proximité des maisons crée une collectivité auparavant inexistante. Tandis que le lieu commun fait de la *suburbia* une communauté de façade, le Domaine Chantilly pourrait favoriser la coopération (monsieur Czerwinsky prodigue des conseils de jardinage à Dée) et la communalisation des responsabilités familiales (Dée aperçoit des voisines elles aussi mères auprès de qui elle pourrait trouver de l'aide). Toutefois, la jeune femme refuse toute sociabilité parce qu'elle ne parvient pas à se conformer aux codes de la banlieue. Si ces règles sont parfois excessivement rigides (rappelons-nous la pression sociale qui a poussé le personnage d'*Une mère exceptionnelle* à une aliénation meurtrière), elles relèvent à d'autres moments du savoir-vivre le plus élémentaire, comme lorsque le voisin avait « réprimandé [Dée] à cause du dentier » (*D* : 87). Être prise en flagrant délit d'écart à la norme signale la dés-appartenance de Dée au groupe. C'est le regard de l'Autre sur soi qui l'humilie⁹⁴.

⁹⁴ Cette honte de ne pas adhérer convenablement aux codes sociaux est un leitmotiv de l'œuvre de Delisle, du « Pont » au « Palais de la fatigue » en passant par *Le feu de mon père*. La méconnaissance des usages élémentaires et le décalage que cela crée avec la communauté rapprochée suscitent un embarras cuisant pour le narrateur du *Feu de*

Dée vit pour ainsi dire seule dans sa maison de banlieue, avec son fils et son chien, tandis que Sarto rentre à la maison quelques fois par mois seulement. Leurs rapports se limitent au strict minimum : « Dans la chambre rose, après avoir pénétré hâtivement son épouse, Sarto a rampé jusqu'à son lit jumeau pour ronfler, étalé en croix sur ses couvertures. Dée est restée lovée dans son drap, à chercher son plaisir toute seule. » (*D* : 84) Il y a là un renversement des rôles genrés traditionnellement représentés : Sarto cherche un sommeil réparateur dans la chambre, après avoir accompli « hâtivement » un devoir conjugal astreignant tandis que Dée, qui passe habituellement ses journées alanguie au lit, cherche durant le passage de son mari la jouissance sexuelle qu'elle ressentait autrefois. Dée dort durant l'absence de son mari et s'excite en sa présence alors que ce semble être l'inverse pour Sarto : il dort auprès de sa femme et n'a pas de réel désir pour elle.

Pour Patrick Coleman, le personnage de Sarto fait dévier le stéréotype du banlieusard : il n'est pas le col blanc déshumanisé archétypal de l'après-guerre, mais plutôt un criminel endurci, trafiquant de marchandises volées. Puis, Colman ajoute : « More disturbing, and even less conventional, is his lack of sexual energy. » (2005 : 104) Pourtant, on l'a vu, le banlieusard sexuellement impuissant correspond au personnage stéréotypé classique du récit de banlieue. En réalité, Sarto ne semble pas avoir perdu son appétit sexuel, celui-ci semble plutôt transféré sur un autre personnage : Beaulieu. Beaulieu est le collègue et ami célibataire de Sarto, qui retourne la plupart du temps avec lui au Domaine Chantilly après leur itinéraire de camionneurs. Un désir homosexuel latent se dessine entre ces deux personnages inséparables, notamment un matin, où Sarto se prête à des jeux exhibitionnistes devant son ami au salon rue Fragonard :

Ce matin de bonne heure, il [Sarto] s'est levé tout nu et a été faire le tour du salon. Dée l'entendait faire semblant de chercher la laisse du chien, prétextant qu'il allait promener [le chien] sur-le-champ. Le spectacle faisait rire Beaulieu, Beaulieu qui n'osait sûrement pas relancer l'exhibition à cause de Dée qui aurait pu surgir. Mais, même réveillée, Dée se levait rarement avant dix heures (*D* : 84).

Ce triangle reprend et détourne les codes de celui composé de Dée, Sarto et Charly dans le salon de la rue Fournier. À nouveau, la sexualité est déplacée de l'aire privée à l'espace commun

mon père, qui n'avait jamais appris à se servir du téléphone, puisque ses parents n'en possédaient pas : « Je me souviens de ce jour où ma mère m'avait envoyé chez les voisins d'en face téléphoner à l'épicier. [...] Il fallait tout me dire : mettre le doigt vis-à-vis du chiffre, tourner, laisser revenir la roulette. J'avais peut-être neuf ans. À ce jour, cette honte est encore intacte. » (2016 : 18)

de la famille et des invitées. Toutefois, ce jour-là, c'est Sarto qui est en contrôle du regard : il prend possession de l'espace, il s'exhibe volontairement à Beaulieu, qui apprécie le spectacle et qui l'aurait même « relancé ». Conformément au schéma voyeuriste homosexuel habituel, les deux hommes ont la possibilité de cumuler et d'échanger les rôles de voyeur et de vu, d'objet et de sujet dans une complicité joyeuse. À l'inverse de la scène du salon rue Fournier, la tierce partie est évacuée de l'action : Dée est cette fois-ci reléguée à l'aveuglement complet dans la pièce d'à côté, elle ne voit rien, elle n'est pas vue non plus et elle n'agit pas. Sa position d'exclue dans le triangle participe à un processus d'asexuation, récurrent envers les personnages de « bonnes » mères au foyer, dévouées et maternelles. Rejetée du jeu entre les deux hommes, elle ferme les yeux, « même réveillée ».

Dans la troisième partie du roman, le lien entre Dée et l'animalité se trouve encore renforcé par la présence d'un animal de compagnie. Pour la désennuyer, Sarto offre à son épouse un chien qui s'appelle au départ Rémi, mais la jeune femme change son nom pour Puppy, littéralement « chiot », faisant se fondre le signifiant et le signifié. Dée est l'image de Puppy, c'est-à-dire un chiot, un enfant inmanquablement appelé à grandir, mais dont le nom infantile nie la réalité et l'astreint à une posture d'incomplétude. Comme Puppy, Dée est une fille devenue mère sans jamais pourtant atteindre l'état de maturité, pour toujours réduite à l'enfance⁹⁵. Pour Mavrikakis, cette proximité entre Dée et Puppy révèle une temporalité animale dans le récit, qui réduit la protagoniste à un état d'« enfant-bête » (2013 : 53) :

En ce sens, l'inceste que vit en permanence Dée, les viols qu'elle subit sont dans l'ordre des choses au sein du monde animal. La violence omniprésente ne relève d'aucune conscience et n'appelle aucune idée de révolte ou de progrès social. Dée a des caresses étranges et sexuelles avec son chien et elle laisse celui-ci lui renifler le pubis, mais peut-on vraiment parler de bestialité, alors que Dée est elle-même souvent comparée à une bête et que ni elle ni la narration ne semblent avoir conscience d'aucun interdit qu'elle transgresserait? Quel est le droit ou quelle est la responsabilité des animaux dans le monde? (53)

⁹⁵ Le constat est encore plus dur dans la nouvelle « Le palais de la fatigue » (2017) : la mère qui a adopté une petite chienne husky l'euthanasie au moment de ses premières chaleurs. Dans la nouvelle, on peut comparer cet événement au professeur de poésie qui éconduit son amant, le narrateur, devenu trentenaire : celui-ci n'est plus l'éphèbe désirable et innocent d'autrefois. Porté par le culte de la jeunesse et assujetti à une posture de soumission, l'enfant chez Delisle ne *doit* pas devenir adulte. Sinon on s'en débarrasse, comme d'un chien.

Tout participe à assigner Dée au rang de l'animal, à l'inscrire dans le biologique plutôt que dans le social. Comme l'évoque Mavrikakis, Dée est incapable de se penser en tant qu'être social : elle n'a pas conscience de transgresser un interdit avec son chien, comme il ne lui semblait pas anormal de trouver sa tante Esther au lit avec son frère. Elle ne conçoit pas de barrières entre les enfants et les adultes, entre les animaux et les êtres humains, entre ce qui est permis et ce qui est interdit. Cet impensé découle d'une déficience des adultes : les parents Provost, Esther, Doc, personne n'a enseigné à Dée les lois et les interdits. Les événements de la vie de Dée, les sévices, les déviances, ne suscitent en elle « aucune idée de révolte ou de progrès social » : ils font partie d'un temps animal, selon le terme de Mavrikakis, c'est-à-dire d'un ordre naturel qui « enlève aux bêtes comme aux plantes le sentiment biographique, le sens, le possible et le déploiement du monde [...] en marge du temps historique » (2013 : 53).

Dée se trouve en marge du monde et du temps historique dans sa banlieue excentrée. Hormis son fils, son chien et son mari, la femme au foyer a peu de contact avec l'extérieur : son pain, son lait et ses journaux sont livrés à domicile, sa famille ne la visite pas, ne lui téléphone pas. On lui a arraché les dents et elle attend impatiemment son dentier avant de s'aventurer hors de la maison. Malgré cette exclusion du lien social, la jeune mère fait trois rencontres significatives dans « Plâtre frais » : un commerçant ambulant, les Czerwinsky et finalement le livreur de journaux, Fernand Faffard dit Beau-Blanc.

Le commerçant ambulant est un personnage le plus souvent omis des lectures critiques portant sur *Dée*. Il participe toutefois à la fondation d'un stéréotype notoire, celui de la ménagère dépendante. Tandis que Dée est terrée dans son bungalow, un vendeur vient cogner à sa porte : « Sam Previn à ton service. Des robes, des suyers, des bas, des foulards, même des sacoches. » (*D* : 87) Il porte un nom aux origines incertaines, Sam étant un surnom surtout populaire dans la culture anglo-saxonne, qui rappelle d'ailleurs « l'oncle Sam » dans une forme de personnification des États-Unis. Previn — écrit sans accent, comme dans un français dénaturé — est un patronyme peu commun, tant dans les communautés anglophone que francophone. Le vendeur, décrit comme « court et rond » avec un « bout de cigare éteint au coin de la bouche » (*D* : 87), incarne l'archétype du capitaliste cupide : sa rondeur témoigne de ses abus et son cigare, de son pouvoir alors que son expression — sans vouvoiement, accent populaire, « suyers » pour « souliers » — contribue à en

faire un personnage grossier. Il entre « avec une autorité placide » (*D* : 88) chez la jeune mère au foyer, sans autre intérêt que la vente :

– Chus pas venu voir ton ménage, chus venu te montrer des affaires, l’interrompt-il en ouvrant deux valises en carton. [...] / Du regard, il fait le tour complet de la pièce et revenu à Dée, sans indice aucun sur ce qu’il pense du foyer de la dame, il regarde Dée dans les yeux. / – On commence? (*D* : 88)

Sam Previn est l’œil même du capitalisme : il ne voit que les moyens financiers de la « dame du foyer », n’a que faire de son bric-à-brac, de ses origines, de ses dents manquantes ou de son statut social, tant et aussi longtemps qu’elle pourra payer « trois robes, un sac à main en poul-de-soie turquoise, une chemise de popeline rose et une robe fourreau charbon un peu serrée » avec « [d]eux paires de souliers de sa pointure » (*D* : 89). La richesse matérielle de Dée n’a d’égal que sa pauvreté intellectuelle. Elle magasine, faute de mieux, pour se désennuyer alors qu’elle n’a jamais l’occasion de porter des tenues aussi extravagantes. Previn semble ainsi tirer profit de son désœuvrement — et de celui de toutes les ménagères du Domaine qu’il visitera sans doute.

Pourtant, cette scène est étonnamment marquée d’une grande tendresse, chose rare chez Delisle : Dée, isolée, méprisée par le voisinage et par son mari, oubliée par sa famille, trouve dans la bouche de Previn un de rares compliments qu’on lui fera de tout le roman, « *You’ve got good taste.* » (*D* : 88) On lui reconnaît un certain goût pour la mode, même si le compliment, calculateur, vise certainement à réussir une vente. Devant Previn, ce public inespéré dans la solitude de son existence, Dée reprend vie : elle essaie toilettes et accessoires avec excitation. La narration, en général neutre, se laisse aller à un moment d’émotion pour décrire la transformation de Dée : « L’effet est spectaculaire. » (*D* : 88) Les robes, les chaussures, les « poses élégantes » (*D* : 88) que prend Dée ne sont pas soumises au projet disciplinaire de la féminité, douloureux et exigeant : c’est un spectacle festif et coloré, accompagné d’un costume de scène neuf pour une ménagère malheureuse. Au 76 rue Fragonard, c’est sans doute la seule scène où Dée paraît heureuse, son seul moment de grâce.

Cette séquence s’accorde au cliché de la ménagère qui ne trouve du réconfort que dans l’excès matérialiste. Néanmoins, la propension à la dépense et au spectacle chez Dée a quelque chose de touchant et de fragile, elle révèle la tragédie d’une femme autrement éteinte. Sam Previn est le seul

qui la reconnaît pour ce qu'elle est vraiment, « une dame radieuse, évoluant dans un film aux couleurs saturées », pour reprendre les mots de Delisle dans *Le feu de mon père*, mais qui « dériv[e] dans la grisaille des semaines recommencées, dans la poussière de sa chambre » (2016 : 48).

Quinze jours après la séance d'essayage à domicile, Dée reçoit enfin son dentier. Elle revient « resplendissante et riieuse » (*D* : 90) d'une visite au salon de coiffure et cogne à la porte des Czerwinsky pour se montrer sous son meilleur jour. Tandis qu'elle avait auparavant eu des interactions difficiles avec monsieur Czerwinsky, elle rencontre ce jour-là sa femme :

– Je voulais juste vous montrer ma robe... parce que... j'ai eu mes dents, pis... [...] / [Madame Czerwinsky] retourne à sa cuisinière baisser le feu. Un ragoût de porc fortement saugé embaume la cuisine. Il y a des carottes grattés à côté de leurs fanes en botte sur le comptoir. [...] [Dée] s'étonne de voir que ses voisins semblent avoir, à l'intérieur, le même plan que chez elle, le même escalier, les mêmes armoires. Tout est pareil. Sauf les couleurs. Et puis l'odeur. [...] La cuisine des Czerwinsky, qui mêle les odeurs de ragoût et de savon, lui donne envie de pleurer (*D* : 91).

Au cœur de la banlieue moderne, Dée, teinte en blond platine et costumée en *pin-up*, pénètre dans une maison traditionnelle, digne de l'imaginaire de Monseigneur Camille Roy dans *Au royaume du foyer* (1946). Y règne une domesticité heureuse : une mère au fourneau prépare un plat réconfortant dans une cuisine ordonnée qui fleure bon la propreté et les herbes. Si les maisons des Richer et des Czerwinsky sont identiques à l'intérieur, du plan architectural aux armoires, celle des Richer souffre pourtant de l'absence de tout ce qui fait du bungalow des Czerwinsky un véritable *home* : le bien-être, la chaleur, l'amour. Ce sont là des sentiments qui ont fait défaut à Dée durant son enfance : c'est la nostalgie de ce qu'elle n'a jamais connu qui « lui donne envie de pleurer ».

La maison pavillonnaire générique et bon marché, partout répliquée dans le quartier, est souvent la cible des railleries concernant la banlieue, comme le mentionne Daniel Laforest dans *L'âge de plastique* (2016). Laforest découvre pourtant une poésie intime accompagnant cette odeur de ragoût (c'est plutôt le steak haché qui embaume la cuisine dans *Fontainebleau*, mais le principe reste le même) : « Le steak haché, la maison unifamiliale ou l'appartement d'où émane son odeur de cuisson se rapportent bien sûr à une économie dont la privatisation est le principe suprême. Mais leurs humeurs, non. » (2016 : 157) Même si les maisons sont neuves, identiques et sans histoire et qu'elles participent à une forme d'aliénation collective sous le couvert du rêve d'accession à la

propriété privée, leurs « humeurs » sont uniques et chères. Les odeurs du chez-soi, la saveur d'un mets réconfortant ou la douceur d'une mélodie jazz entendue à la radio sont « aussi complexes que les mouvements de l'âme à l'origine des grands gestes significatifs » (Laforest 2016 : 160). Ces activités de la vie quotidienne, parfois nobles, parfois futiles, permettent à l'individu de développer sa subjectivité et permettent à la fiction de s'écrire : « Je rêve, je souffre, j'aime, je désire, je lis, j'écris [...], mais en même temps j'achète aussi des meubles et je dois penser à nettoyer mon appartement. » (Laforest 2016 : 161) Même si le Domaine Chantilly est le royaume du faux chic, les émotions, les odeurs et les textures qui proviennent de la maison des Czerwinsky placent leur existence sous le signe de l'expérience fondamentale et universelle de l'habiter. Leur maison de banlieue n'est pas qu'un bâtiment, c'est bien un *home*, un espace-refuge d'où concevoir son appartenance au monde.

Puis, avec sa vivacité et son manque d'introspection caractéristiques, Dée dissipe d'un coup la tristesse et rentre chez elle retrouver son enfant. La gardienne signale alors à la jeune mère que son fils est anormalement maigre, mais Dée n'en a que pour son reflet dans le miroir, sa nouvelle robe et ses dents neuves. À cet égard, Godin remarque : « Le texte présente systématiquement une opposition entre un devoir maternel qui répugne à Dée et le désir d'atteindre une certaine féminité qui lui échappe et qu'elle ne peut de toute manière montrer à personne » (2021 : 229). En effet, maternité et féminité s'opposent dans le roman, comme si l'un nuisait systématiquement à l'autre. Dée s'admire dans le miroir, sans faire grand cas de la recommandation de la gardienne et de son fils rachitique.

L'art narratif de Delisle se déploie dans ce type de juxtaposition rapide des tableaux qui, sans faire appel à la psychologisation des personnages, laisse au lectorat le rôle d'interpréter les non-dits. Sans guidage narratif explicite, le roman « montre ce qui, dans le lot des relations ordinaires, se manifeste à la frange du langage et de la conscience » (2015 : 83), pour le dire comme Huglo. Sans prendre conscience du contraste, Dée quitte madame Czerwinsky, mère aimante et nourricière, pour regagner un foyer sans aliments. L'argent ne manque pas chez les Richer, seulement l'amour : Dée ne nourrit pas son fils, elle ne lui donne pas la force ni de grandir ni de se construire.

Dée est le drame d'une transmission matrilineaire de maux et d'horreurs. Sous la loupe d'une narration lapidaire, on découvre une misère immuable, voire une dégradation dans la répétition de la tragédie, qui s'opère de génération en génération. Dans la première partie du roman, tandis qu'un « essaim étincelant [de] mouches vertes » (*D* : 15) bourdonne dans la cuisine de la rue Fournier, la mère Provost, armée d'une tapette de caoutchouc, déclare à sa fille : « *Someday [...], this will be yours* » (15). De quoi parle la mère ici : d'un legs patrimonial douteux ou plutôt du prolongement d'une vie de misère? L'incapacité à subvenir aux besoins des enfants est récurrente dans la lignée de *Dée* : le père Provost dilapidait son argent chez les prostituées et la mère nourrissait tant bien que mal sa famille de « poches de gésier que l'abattoir lui donn[ait] pour presque rien » (*D* : 26). Elle échangeait sa fille contre des poules et des œufs, la nourrissait des profits mêmes de sa prostitution. *Dée* rompt encore plus radicalement le lien nourricier qui unit une mère à son enfant : elle omet tout simplement d'alimenter son fils, le détruisant lentement mais encore plus sûrement. Cette dégénérescence dans le retour du même se trame à l'insu des personnages, à la « frange de leur conscience » : c'est au lectorat de porter le poids de leur malheur.

Finalement, *Dée* fait la connaissance du jeune camelot du quartier, Fernand Faffard, qui se fait appeler Beau-Blanc, considérant l'allitération gênante dans son nom⁹⁶. *Dée* et Beau-Blanc ont presque le même âge (lui seize ans, elle dix-sept) et les deux utilisent un surnom à la place de leur nom complet, leur identité adolescente étant encore en chantier. *Dée* ressent dès leur première rencontre un désir troublant pour Beau-Blanc — elle le compare à son frère Charly (*D* : 97) — et se prête aussitôt à un jeu de séduction qui, comme on l'a dit pour Francine dans « Terre en friche » (2009), frôle la prédation : attouchements sexuels, attitude « agaceuse » (*D* : 100), course-poursuite dans le calme paysage banlieusard : « Brusquement, possédée par une colère sans objet, [*Dée*] descend les marches et entreprend de suivre à distance Beau-Blanc dans sa tournée. » (*D* : 101) *Dée* a ainsi accompli sa transformation en bonne et due forme en *mad housewife* : elle s'ennuie, devient dépensière, se trouve un amant plus jeune à mettre dans son lit et surtout, elle est « possédée

⁹⁶ Delisle dévoile ici un goût pour cette figure de style, le même que le narrateur du « Pont » qui « orn[e] d'allitérations » (2005 : 50) toutes les choses qu'il voit : « Trop petit trottoir », « Toute auto totale » (50), « Aboli bibelot » (59), cette dernière provenant d'un vers de Mallarmé.

par une colère sans objet », une inexprimable colère, presque irrationnelle, envers cette nouvelle existence qui est la sienne.

Elle réussit enfin à appâter Beau-Blanc dans son salon qui est, encore une fois, le théâtre d'une sexualité crue et impudique : « Sans attendre, elle relève sa robe et s'assoit sur le buffet. Elle écarte les jambes et découvre son sexe déjà humide. » (*D* : 107) Dée accomplit là les mêmes gestes qu'elle avait faits auprès de Sarto dans le salon de la rue Fournier. Plus encore, cette relation de prédation rappelle les gestes que Doc a commis sur elle : la sexualité, sans fard, est le seul moyen d'entrer en communication pour cette « enfant-bête », le seul héritage qu'on lui a transmis et qu'elle reproduit sans le remettre en question. Sarto découvrira plus tard la relation adultère et s'en prendra violemment à Dée : il la frappera avec une revue roulée, comme on le ferait pour punir un chien. Pour contrôler le comportement de son épouse, avec l'accord de la mère Provost, l'homme décide de la faire ausculter par le docteur Bachand. Mère et mari mettent la fille au pas : s'il était accepté de vendre l'enfant à son insu à Doc et à Sarto alors qu'elle était encore mineure, il est toutefois intolérable qu'elle trompe publiquement son époux. Dée n'a pas voix au chapitre : on décide pour elle de sa vie, de son corps et de sa place dans le monde.

Malgré les interactions avec le marchand ambulancier, les Czerwinsky et le camelot, Dée est le plus souvent seule, seule avec son enfant. La maternité prend pourtant une part minime dans la vie de la jeune femme, elle qui abandonne son fils dans sa chambre pour aller se promener (*D* : 82), qui lui lance une poignée de biscuits dans son lit d'enfant pour le nourrir (*D* : 103). Dée semble dépourvue d'« instinct maternel », un concept contre lequel nous mettaient en garde Simone de Beauvoir dès 1949 : « [...] il n'existe pas d'«instinct» maternel : le mot ne s'applique en aucun cas à l'espèce humaine. L'attitude de la mère est définie par l'ensemble de sa situation et par la manière dont elle l'assume. » (1976 [1946] : 364). La maternité paraît donc être une notion *construite*, en relation directe avec l'environnement (social, familial, économique) de la mère : Dée, enfant négligée par ses parents et abandonnée par son mari, reproduit le même type de relation avec son nouveau-né.

Les critiques ont beaucoup parlé de l'absence de nom du fils de Dée : « Il [l'enfant] restera sans nom, comme si lui aussi devait connaître la dépossession de l'identité. Si Dée avait une

quantité de noms qui relevaient d'une instabilité permanente renvoyant à un manque, l'enfant lui reste anonyme, presque innommable. » (Mavrikakis 2007 : 128) L'instabilité identitaire de la mère est reconduite chez le fils et, dans la répétition, l'aliénation s'accroît. Maltraitée, abusée durant son enfance, Dée perpétue les sévices sur son fils. Par une nuit d'insomnie,

[e]lle va voir l'enfant. Agrippée au pied du lit, dans le noir total, elle commence les premiers mots d'une berceuse, puis elle s'arrête net. Elle voulait chanter et tout de suite, elle a oublié les mots. Elle pense qu'elle a toute une nuit à traverser et qu'elle ne connaît pas de chanson. Elle peut marcher dans le salon. Elle peut regarder dehors où il n'y a personne. Elle peut rincer sa tasse sale et refaire du café. / Elle regarde le ventre du bébé monter et descendre au rythme de sa respiration. Fascinée, elle se met à chuchoter des petits mots secs, comme un tic tac d'horloge dans une maison qui dort. / – Meurs... Meurs... Meurs donc... (D : 110)

L'insomnie de Dée a ici les mêmes traits que son existence le jour : un long moment d'ennui à traverser comme on traverse une épreuve, une nuit de solitude à ne pas savoir comment communiquer, à n'avoir personne avec qui le faire. Elle accomplit des gestes futiles : parcourir le salon, regarder dehors, rincer une tasse. C'est le quotidien d'une Betty Crocker, d'une ménagère de banlieue des années cinquante, qui est décrit laconiquement, dans la réduction du champ des possibles. Elle *peut* marcher et faire du café, mais les limites de son pouvoir d'action sont grandes et les résultats de ces actes, dérisoires.

Pour Louis-Daniel Godin (2021), le chant est un élément clé de l'œuvre de Delisle : maintes et maintes fois reproduits dans le texte delislien, allant du hurlement aux larmes en passant par la berceuse, le chant incarne le pouvoir performatif du langage, ce qui du langage *agit* sur le réel. Dans *Le feu de mon père*, le chant larmoyant de la mère et de l'enfant envoûte le père, qui les cible avec une arme et leur sauve ainsi la vie : « Elle hurlait : "Tire! Enwouèye, tire!" et moi je criais des voyelles. Notre chant a eu l'effet d'une douche froide sur la furie de mon père qui a toujours réagi fortement à la musique. » (Delisle 2016 : 13) Le chant produit un *effet*, il agit directement sur les personnages, il sauve des vies.

Dans *Dée*, au moment où la jeune mère vient pour chanter une berceuse, « tout de suite, elle [oublie] les mots ». Non seulement Dée n'a pas accès au pouvoir performatif du langage, mais plus encore, elle devient muette : elle « ne possède pas les mots pour dire sa douleur et se l'approprier »

(2021 : 195), constate Godin. Elle exprime en dernier recours un vœu de mort envers son enfant, « Meurs... Meurs... Meurs donc... », funeste berceuse plus proche du bruit, « comme un tic tac d'horloge », que de la parole. Les bruits résonnent comme dans une « maison qui dort », l'image procédant à la manière d'une synecdoque : Dée *est* cette maison vide et ensommeillée, abrutie, dans laquelle le plus petit bruit résonne comme un coup de feu meurtrier. Néanmoins, l'impératif n'a pas les effets escomptés, puisque l'enfant survit⁹⁷.

Le chant résonne encore dans le roman puisque la quatrième et dernière partie de *Dée* s'intitule « Berceuse ». Chant doux qui prépare au sommeil, la berceuse convoque plutôt chez Dée un sommeil narcotique causé par les calmants prescrits par le docteur Bachand, tout en indiquant le pouvoir communicatif du langage, pouvoir dont le fils delislien usera.

8.2.4. « Berceuse » (*D* : 121) : qui est coupable?

La quatrième et dernière partie du roman s'ouvre environ quatre ans plus tard au 76, rue Fragonard. Longue d'une demi-douzaine de pages, elle est composée d'une seule scène narrative, dont l'action se concentre principalement en un lieu, la chambre de Dée. Avec sa précision caractéristique, la narration décrit la pièce : un verre d'eau où baigne un dentier, des flacons de médicaments sur la table de chevet, un bas de nylon jeté au sol et partout de la poussière, sur les meubles, sur les stores, dans l'air. Quatre ans plus tôt, nous avons laissé Dée la veille de sa visite chez le docteur Bachand et si cette visite n'est pas racontée, son résultat, lui, est connu : « L'étiquette [du flacon de pilules] porte le logo de la Pharmacie Viau, le nom du docteur Bachand et l'ordonnance est dactylographiée » (*D* : 123). Rien n'a changé, ni le désordre ni la souffrance de Dée.

Dans cette nature morte, on retrouve la protagoniste assoupie : « Dée dort comme une ourse. » (*D* : 123) À nouveau, on la compare à un animal, cette fois à l'ours qui hiberne dans un sommeil long et profond. Sous la plume de Fannie Loiselle, nous avons rencontré des personnages qui, dans l'hibernation, trouvaient la rédemption. Marie-Ève de *Sauf*s abandonnait elle aussi une

⁹⁷ Ceci rappelle la survie miraculeuse du narrateur du *Feu de mon père* : « À quelques reprises, elle [ma mère] a recouvert mon visage de nourrisson de cellophane pour laisser faire le hasard pendant quelques heures. Quand elle rouvrait la porte de ma chambre en s'appêtant à hurler, elle me trouvait ronflant et rose, le plastique bouchonné à côté de moi. J'étais intuable. » (2016 : 46)

maison chaotique pour s'abolir dans un état de non-conscience, échappant au cycle effréné de la consommation et de la productivité. Mais le sommeil, pour Dée, n'a ni pouvoir rédempteur ni dimension politique : en dormant, Dée se dérobe à la réalité. Dans « Berceuse », elle a déjà l'image d'une morte : son esprit est abruti, son corps est squelettique, ses joues sont creuses et ses genoux ont l'air d'« enflures râpeuses sur une tige » (*D* : 126). Dans la « paix douillette » (*D* : 126) de ses draps, toute révolte paraît inutile.

Des bruits tirent la femme de sa dormance : son fils qui s'agite, le chien qui jappe, le voisin, monsieur Czerwinsky, qui cogne à la porte. Celui-ci, quand Dée ouvre la porte, « débite des récriminations » : « Le terrain de Dée est couvert de pissenlits, ça prolifère, ça infeste les terrains voisins; personne n'en vient à bout. » (*D* : 125) On a accusé, à juste titre, monsieur Czerwinsky d'être intolérant (van der Klei 2015 : 174), d'être obsédé par sa pelouse (Coleman 2005 : 104), d'édicter une norme esthétique rigide et subjective qui consolide une « idéologie de banlieue » (van der Klei 2015 : 178), celle du conformisme. Toutefois, sa fixation dévoile une réalité bien prosaïque, universellement reconnue en banlieue : quand il est question de mauvaise herbe, « l'individu [ne] peut vivre en toute quiétude, loin de tout groupe » (2014 : 47), concluons-nous en reprenant à la négative les mots de Biron. Le chiendent envahissant montre que tous les foyers du Domaine Chantilly sont interdépendants et que tous les individus font partie d'une communauté. Le pissenlit est le symbole le plus visible (bien que le plus futile) de l'écart de Dée à la norme, qui s'enracine dans une déviance plus grave, celle du dépotoir qu'est devenue sa vie.

Quand Dée ferme la porte au nez de monsieur Czerwinsky, elle inspecte l'évier de sa cuisine débordant de vaisselle sale, la pinte de lait tourné, le sac à ordures percé, les murs moisissés d'humidité. Elle conclut : « *What a dump!* Comment Bette Davis disait ça donc? *Whhhat a dump!* » (*D* : 127) On retrouve, grâce à la référence à la reine d'Hollywood, l'imaginaire états-unien de la jeunesse de la protagoniste. Pourtant, le bungalow n'a plus rien de clinquant : la fillette qui a grandi au dépotoir a reproduit l'environnement insalubre à l'intérieur de la maison. Michel Nareau (2011) voit un déplacement symbolique du dépotoir public de la rue Fournier à la *dump* domestique de la rue Fragonard. Alors que, petite fille, Dée recyclait des débris pour en faire des trésors, le désordre de sa maison n'augure aucune transformation positive : « La migration du dépotoir comme havre aux trésors à la maison comme décharge indique une vie minée, où les transmissions sont

brouillées, où les savoirs ont perdu leur efficacité. » (Nareau 2011 : 187) Se promettant de faire plus tard le ménage, la jeune mère retourne se coucher avec son fils, et le roman se conclut par une épanadiplose narrative :

Sous le bras osseux de sa mère, le petit garçon examine le jeu des poussières qui virevoltent dans le fin rayon de jour qui perce le store. Il est inerte. Il sait que dès qu'il remuera ne serait-ce que le coude, [...] Dée montrera son agacement par un claquement de langue, un grognement. Il joue à ne plus bouger le plus longtemps possible, à être mort à la suite d'un duel élégant, d'une attaque iroquoise, d'une guerre en costume de camouflage. [...] / Après un moment, Dée ronfle légèrement, cale dans ses images à elle, ses rêves radieux. Elle a douze ou treize ans. Elle fleure la vanille et ses cheveux sont parfaitement nattés. Elle enjambe une clôture de perches vétuste et dévale une côte dans la campagne de Handfield, précédée d'un collie au poitrail brossé qui gambade fidèlement devant elle, plongeant bientôt dans un champ d'orge blond et soyeux. Sa main remonte la chemise bleu ciel de l'enfant et se pose sur son petit ventre glabre et moite. Puis sa main descend sous le caleçon et saisit son prépuce, le frotte mollement entre ses doigts, pour enfin garder dans son poing un peu lâche, le pénis du petit. / Le petit garçon respire de façon à ce que ses côtes bougent le moins possible. [...] Il garde les yeux fixés sur les dentiers au fond du verre d'eau [...]. [L]a journée va commencer. On déjeunera avec du jus d'orange et des céréales avec de la cassonade. Dans cet ordre-là (*D* : 128-129).

Ainsi, la boucle est bouclée : en rêve, on retourne à la séquence initiale, lorsque Dée, enfant, partait avec Doc à Handfield courir les champs avec Pinceau. La scène est idyllique, presque tout droit sortie d'un épisode de *Lassie*. Revoilà Dée animale jusque dans le sommeil, elle claque la langue, elle grogne.

Néanmoins, l'image idéalisée s'assombrit : la mère reproduit les gestes qu'elle subissait elle-même durant l'enfance, mais en inversant cette fois-ci les rôles. Elle devient l'agresseuse. Comme autrefois, elle dort pendant l'agression, si bien que la narration donne à penser qu'elle n'est pas consciente de ce qu'elle fait. Aucun euphémisme ne vient estomper la violence du geste, et le vocabulaire presque biologique — glabre, prépuce, pénis — ne marque ni la rage ni la compassion. De même, le petit garçon, immobile dans le lit de sa mère, qui « joue à être mort », ne semble pas comprendre la gravité des actes de sa mère. Il imagine plutôt le déjeuner qui viendra enfin au réveil de Dée, à la recherche d'un semblant d'ordre dans le chaos : « Dans cet ordre-là », espère-t-il avec force. Leurs deux corps inanimés dans le sommeil (feint ou médicamenteux), étendus dans la pénombre de la chambre alors que juillet brille derrière les stores, témoignent de la vie gâchée de

Dée et de l'enfance sacrifiée de son fils. On referme le texte de Delisle dans un « état d'engourdissement, dans un entre-deux » (Mavrikakis 2007 : 132) en ne sachant qui prendre en pitié, qui prendre en dégoût : qui est responsable de l'horreur?

Dans l'excipit, l'image des dents, obsédante dans l'ensemble du récit, fascine également l'enfant qui « garde les yeux fixés sur les dentiers » déposés dans un verre d'eau sur la table de chevet. La voix de Dée semble ainsi tue par une réalité biologique des plus prosaïques : « [...] sa bouche se trouve d'une certaine manière hors de son corps » (2021 : 231), signale Godin. Ce refoulement de la parole de Dée et la désintégration de son identité subséquente, on les a vues s'accomplir tout au long du roman : ne possédant même pas de nom complet, Dée est droguée, agressée, mal nourrie, sous-éduquée, discréditée. On lui a toujours refusé l'accès au langage : « Chaque fois qu[e Dée] chante, on rit d'elle, on lui dit qu'elle massacre la musique. C'est une blague qui ne rate jamais. La famille tout entière la supplie de se taire. » (*D* : 28) Si le chant symbolise le pouvoir du langage, Dée n'a aucune emprise sur le monde qui l'entoure, elle n'a pas les mots pour exprimer sa réalité — ni ses rêves ni sa douleur. La pathologisation de ses émotions et de son comportement par des personnages paternalistes (le mari, le médecin) ne servent qu'à la contrôler, qu'à anesthésier toute colère en elle. En *mad housewife* accomplie, elle ira jusqu'à rechercher elle-même l'engourdissement semi-comateux parce que l'effort à fournir pour se battre contre une vie de violences est incommensurable.

Depuis le début de cette thèse, notre parcours a été ponctué d'infanticides, réels ou symboliques. Dans *Une mère exceptionnelle*, l'enfant meurt, mais l'accident funeste révèle plutôt une mise à mort de l'idéal de la mère au foyer. Dans *L'île de la Merci*, l'enfant se suicide, mais encore une fois, le geste est dirigé contre la mère, à la manière d'un matricide inversé. *Dée* est le seul livre de notre corpus à suivre une évolution entre les générations : la mère et la fille, puis la fille devenue mère. La mère Provost a vendu sa fille, et cette dernière reconduit, plus radicalement encore, les violences sexuelles envers son enfant, accomplissant elle-même les gestes honnis. L'enfant est mis à mort de manière symbolique mais incontestable : c'est d'ailleurs l'une des rares paroles de Dée dans le roman, « Meurs... Meurs donc... ».

À l'instar de Michel Nareau, il nous apparaît que la transmission des savoirs sur le territoire banlieusard est bel et bien brouillée : des valeurs de mort se transmettent en héritage empoisonné. « Ce qui frappe dans la représentation de l'infanticide ici, explique Mavrikakis en 2007, c'est que la violence exercée ne se fait aucunement dans la perspective d'une vengeance tournée contre le mari ou le social à laquelle le personnage mythologique de Médée a habitué l'Occident jusque dans notre monde contemporain. » (133) En 2013, la critique creuse encore : « La force de captation des récits de Delisle résiderait ainsi dans l'arrêt sur image de scènes qui n'ont pas la possibilité de devenir autres avec le temps. Elles sont condamnées à se répéter et à se décomposer sans sens, de façon aléatoire. » (2013 : 54) Nous avons en effet fréquemment souligné les images persistantes chez Delisle, qui se répètent, se décomposent et se recomposent en différentes configurations dans l'ensemble de son œuvre. Néanmoins, il semble qu'il existe un principe organisateur dans la répétition, soit la question biographique : Delisle thématise explicitement l'héritage familial dans ses textes en prose et de *Fontainebleau* au *Feu de mon père* en passant par *Helen avec un secret* et *Le sort de Fille*, il puise dans le réservoir de l'enfance et en tire une fiction exécutée avec soin. Ces images crues, traumatiques, ne se répètent pas « de façon aléatoire »; elles sont travaillées par la fiction afin de dévoiler dans l'horreur une expérience poétique, de l'ordre de la communion.

« La poésie préfère la communion à la communication » (2016 : 17), affirme Delisle dans *Le feu de mon père*. Son écriture ne communique pas, mais cherche plutôt à entrer en contact avec l'Autre : « la communion est une façon de pallier l'isolement », poursuit-il (2016 : 17). La récurrence des thématiques de la banlieue et de la mauvaise mère chez Delisle scande les conséquences politiques de la privatisation de la vie domestique. *Dée*, dans son illustration d'un passage raté de la boue au bitume, dévoile l'échec d'un projet communautaire social, celui de la Révolution tranquille, celui de la modernité, celui des quartiers résidentiels de banlieue. Mais c'est aussi un projet communautaire *familial*, personnel, singulier : l'échec d'une communion entre la mère et son enfant.

La narration omnisciente ne blâme pas cette mauvaise mère pour les sévices qu'elle perpétue sur la génération suivante : Dée ne semble pas avoir les facultés intellectuelles pour atteindre une réflexion éthique ou pour être tenue responsable de ses actes. S'il y a un coupable, ce ne peut être elle. Ce serait peut-être Sarto et la mère Provost, complètement absentes de la dernière section et

qui ont abandonné Dée et son fils à leur sort. Encore, ce pourrait être le voisin, maintenu à distance de l'autre côté de la porte, qui aurait dû insister, mais à nouveau la narration est équivoque. Elle procède plutôt à une monstration sublimée des atrocités de l'inceste : la chemise « bleu ciel » de l'enfant répond au ciel ensoleillé d'un mois de juillet d'autrefois, la descente de la mère dans le caleçon rappelle le plongeur heureux du fidèle collie dans les herbes et les cheveux « parfaitement nattés » de Dée et le « poitrail brossé » du chien contrastent avec la peau imberbe de l'enfant abusé. Le rêve est radieux, mentionne la narration, tandis que les gestes sont odieux.

On a parlé de la « circularité désastreuse » (Huglo 2015 : 83) du récit et de la transmission intergénérationnelle des traumatismes de l'enfance, de la violence sexuelle à la sous-alimentation en passant par l'hygiène défaillante. Toutefois, dans l'excipit, on devine pour la première fois le monde intérieur du fils : son sommeil, même feint, est peuplé d'aventures romanesques, de personnages plus grands que nature, couronné de nourriture, « du jus d'orange et des céréales avec de la cassonade ». Contrairement à ce qu'avancait Biron (« *Dée* n'offre aucune forme d'espoir » [147 : 203]), se profile chez le personnage du fils une espérance nouvelle : par le truchement des autres personnages de fils, ceux du « Pont », du « Palais de la fatigue », du *Feu de mon père*, on pressent que l'enfant s'évadera du sommeil mortifère et accédera à une conscience de lui-même. Fasciné par les dentiers de sa mère, il pressent le pouvoir du langage. Déjà, il se situe en dehors du cercle de la répétition désastreuse : il mange, il ordonne, il *chante*. Il brisera le cycle de l'inceste et maîtrisera le pouvoir performatif de la langue, ce qui du langage *agit* sur le réel.

Delisle rend compte, par ce court roman, de l'existence de la mère — et l'existence de la banlieue tout entière, puisque représenter ainsi la ménagère revient à mettre sur la cartographie imaginaire du Québec le décor banlieusard. Pour l'une des premières fois dans la littérature québécoise, la ménagère et la banlieue occupent tout l'espace narratif. Méprisée, ridiculisée, oubliée (tous des adjectifs que l'on pourrait également apposer à la banlieue), habituellement reléguée au silence et au sommeil, Dée a ici une épaisseur fictionnelle, un corps, un territoire.

Pattie O'Green expose les tabous de l'inceste dans le vibrant *Mettre la hache : slam western sur l'inceste* (2015). Elle y dénonce la violence psychiatrique que subissent les victimes :

C'est parce que l'expression de la douleur n'est pas accueillie qu'on cherche ailleurs la réalité. C'est quand on est obligé d'y résister qu'elle prend des voies irrégulières. [...] Quand on ne trouve notre place nulle part, on nous trouve un peu partout dans le DSM. [...] La psychiatrie a longtemps été l'une des pires formes de répression et il serait naïf de croire que c'est terminé. [...] Combien de victimes d'inceste avons-nous ainsi réprimées, détruites, emportées? Une folle, c'est vraiment l'impunité! / Le jour où l'on va affirmer, en tant que société, que les maladies mentales ne sont pas des pathologies, mais qu'elles sont des résistances, ce sera le début de la fin des plus grandes violences (69).

On a vu Betty Friedan, Gayle Greene, Susan J. Schenk, Lori Saint-Martin, Isabelle Boisclair elles aussi rattacher la folie des femmes (*problem that has no name, madness* ou explosion de colère) à une résistance politique contre les attitudes violentes et oppressives du patriarcat. La « folie » peut être un instrument de subversion féministe, un acte de revendication sociale. Mais Dée est-elle *folle*? Dée est bel et bien « réprimée, détruite, emportée » par les cachets du docteur Bachand, en toute impunité. Le sommeil devient sa cellule, son asile. Toutefois, pour que son mal-être devienne un instrument d'expression et de révolte, il faudrait à Dée une compréhension de sa condition de femme, de victime, qui lui échappe totalement.

La folie de Dée connaît les représentations littéraires usuelles de la fiction anti-domestique, que nous avons recensées au chapitre III de la thèse : traitement de sujets sexuels tabous, enfermement des protagonistes dans une féminité socialement construite, le trope du « *closed circle* ». Dans *Dée*, les discours ambiants, ceux des magazines et des publicités, ceux issus de l'imaginaire nord-américain et de celui européen, viennent aliéner son identité et abâtardir sa langue. Elle répète mécaniquement les mots de Bette Davis et suit religieusement les conseils de maquillage des magazines tout en mourant d'ennui sur une rue qui n'a rien de rococo (contrairement à Jean-Honoré Fragonard). Les discours médicaux, psychiatriques et patriarcaux la réduisent ensuite au silence : la mère, le mari, le docteur la déclarent malade, *folle*. Le trope du cercle clos resserre son étau sur Dée, notamment par l'usage de procédés de répétition : itération des vendredis d'agression, récurrence des mêmes images, allitération, épanadiplose, « circularité désastreuse » (Huglo 2015 : 83). Cette circularité stylistique et narrative souligne l'enfermement de Dée entre les quatre murs de sa maison du Domaine Chantilly. Pourtant, on l'a dit à plusieurs reprises, *Dée* n'appelle pas à la prise de conscience de sa protagoniste : la *madness* ne peut pas devenir *protest* sans l'intervention interprétative du lectorat. C'est au lectorat que revient le rôle de

discerner, dans l'abomination du comportement de Dée, les oppressions, les violences, les douleurs qui font d'elle autant une victime qu'un bourreau. On comprend, avec la distance temporelle qui nous sépare de l'après-guerre, les racines politiques du déclin de Dée.

La fiction de Delisle met en lumière le bâillonnement des ménagères de classe moyenne des années 1950. Comme c'était le cas dans *La sœur de Judith*, c'est la recontextualisation contemporaine du récit qui dévoile aujourd'hui les inégalités de genre de l'époque, la dépendance des femmes et leur isolement. Par contre, tandis que *La sœur de Judith* peut se lire comme un éveil à la conscience féministe de la narratrice dans la société québécoise des années 1960-1970 alors en pleine modernisation (Boisclair 2020), la portée féministe du personnage de Dée est indéniablement moins claire. Dée est un personnage *bestial*, qui n'accède à aucune idée de progrès social. La ménagère semble incapable d'exprimer elle-même les racines de sa « folie ». Mais ce n'est pas le fils delislien qui le fera à sa place.

À l'inverse de Benoît, le neveu d'Arlette dans *Adieu, Betty Crocker*, la narration de Delisle ne « s'empare » pas de la voix de Dée, elle ne s'enorgueillit pas de l'« exploit » du travestissement narratif (Saint-Martin 2007 : 33). Dans une écriture simple et désengagée, loin des fioritures littéraires du travestissement, Delisle pratique une mise en texte de l'expérience du quotidien, qui interpelle, dans un geste de communion, le travail du lectorat. Mais Delisle ne relaie pas pour autant la voix de Dée : Dée est muette. Il écrit plutôt son silence, son ennui, son immobilisme dans une histoire « on ne peut moins romanesque ». Ces affects autrement dépréciés trouvent ici leur espace, leur littérature sans que plane le jugement ou l'autorité narrative du fils : la banlieue existe, tout simplement. C'est là la richesse du texte : la dimension politique de *Dée* peut être analysée comme féministe — ou pas.

Il n'est pas anodin qu'on ait vu en Dée un symbole de l'individu contemporain (Biron 2014), en sa trajectoire une allégorie de la société québécoise (Mavrikakis 2007), sans considérer le genre comme une catégorie d'analyse signifiante. Malgré ces lectures universalisantes, il est impossible d'oublier que c'est la mère (et non Sarto, Beaulieu ou Beau-Blanc), qui est en osmose avec le territoire banlieusard, qui est « réprimée, détruite, emportée », oubliée de la Révolution tranquille. Tout dans son tragique destin appelle à une dénonciation collective de l'injustice et des oppressions

que subissent les femmes. Cet effacement des considérations féministes au profit d'une lecture « humaniste » est, malheureusement, un procédé commun dans l'histoire littéraire; c'est ainsi qu'opère la mise au ban de l'expérience féminine, du roman féminin (Brown 1992) et, pour aller plus loin, de la banlieue fictionnelle. L'analyse minutieuse de *Dée* à laquelle nous nous sommes prêtée montre bel et bien que les violences perpétrées *sur* et *par* Dée sont intrinsèquement liées à son genre et à sa condition sociale de femme dans les années 1950. Ces expériences, loin d'être anecdotiques ou confinées à la sphère domestique, révèlent comment les désordres psychiques individuels mènent à la transgression de barrières sociales. Quant à lui, le fils delislien voit se profiler, de l'autre côté du pont, le « bon côté des choses » pour reprendre l'image de Ferron : l'attendent la culture légitime, l'existence urbaine, la communauté artistique, hors du giron mortifère maternel. Une fois de plus, la mère et la banlieue, honnies, sont sacrifiées pour permettre la rédemption de la génération suivante.

Dans ce chapitre entièrement dédié à l'œuvre de Michael Delisle, nous avons suivi le motif de la chambre à coucher, et par extension celui du sommeil, dans les nouvelles, le roman et le récit qui prennent pour décor la Rive-Sud de Montréal. La chambre à coucher est intimement liée au thème de la rêverie chez les personnages adolescents tandis que c'est le sommeil narcotique qui s'impose dans la chambre de la mère. La chambre est aussi associée à la thématique sexuelle : on assiste à l'éveil érotique de certains personnages alors que la chambre abrite aussi les formes les plus perverses de la sexualité.

Chez Delisle, les personnages féminins n'ont pas de chambre à *soi* : leur incapacité à organiser leur environnement, leur rapport transactionnel avec la sexualité, leur compulsion au sommeil indiquent leur position de dépendance vis-à-vis des personnages masculins et les maintiennent dans un état d'incomplétude infantilisant. Elles restent à jamais des enfants, incapables de s'habiller, de se nourrir, de subvenir par elles-mêmes à leurs besoins et ceux de leurs enfants. « Dée est une catin molle » (*D* : 19-20) : cette image, forte et directe, manifeste dès les premières pages l'objectification et l'infantilisation du personnage principal qui aura cours dans l'ensemble du roman.

Dans *Dée*, on suit la dégénérescence d'une protagoniste qui chemine vers l'âge adulte. La chambre à coucher, et les symboles qui lui sont associés, cristallise ce passage. Enfant, Dée est vive et imaginative : elle transforme la désolation de sa semi-campagne en un terreau vivant et fascinant, elle rêve dans sa chambre revoyant « les robes, les toilettes » des dames « gantées, chapeautées, légèrement maquillées » (*D* : 39), signalant un goût sensible pour le costume et le déguisement, la mise en scène et le spectacle. En ce sens, elle ressemble aux narrateurs adolescents des nouvelles de Delisle. En plus d'une propension commune pour la rêverie et d'une sensibilité pour l'art⁹⁸, quelques occurrences de l'observation des insectes dans les fenêtres de la chambre d'enfance viennent lier Dée aux narrateurs masculins. Comme Mike tirait des aventures extraordinaires de sa lecture aride du dictionnaire, Dée réussit à extirper quelques trésors du cloaque de son existence : « Elle fouille les déchets, s'accapare de débris sans fonction et recycle le monde qui l'entoure en faisant de ce qui est élagué un usage nouveau [...]. » (Nareau 2011 : 185) Toutefois, Dée se découvre enceinte : cette maternité non désirée signe la fin de son enfance et la confine à un rôle d'épouse dans une chambre de mère, auprès d'un mari absent. La chambre à coucher révèle alors le revers dramatique du stéréotype de la *mad housewife* : le sommeil autrefois synonyme de rêverie heureuse devient bientôt le symptôme d'une existence anesthésiée par les barbituriques, d'une vie minée par la négligence, les violences psychiatriques et sexuelles. Dée, plus animale qu'être social, se voit dépouillée de sa voix et de sa conscience humaine, incapable de dénoncer par elle-même son « malaise sans nom ». C'est le rôle du lectorat d'interpréter la dimension féministe de sa déchéance.

La narration minimaliste de Delisle, au plus près du personnage de Dée, permet de brouiller les catégories binaires jusqu'à les effacer : entre la ville et la campagne, entre le collectif et le singulier, le français et l'anglais, l'américain et l'europpéen, se profile un personnage de l'entre-deux, du nulle part. Plutôt que de s'additionner (le français *et* l'anglais, la ville *et* la campagne), les dualités en viennent à se soustraire jusqu'à l'anéantissement complet, jusqu'à créer un vide chez le

⁹⁸ Notons d'ailleurs que Dée apprécie particulièrement un magazine français que lui apporte Beau-Blanc, dans lequel un dossier est consacré au peintre Utrillo : « C'est un Français qui fait des rues de terre avec des maisons blanches, des tourelles avec des toits pointus, des lampadaires à gaz. C'est plein de gris bleu, de vieux roux, d'ocre. Dée trouve qu'il a un goût, qu'il met beaucoup d'expression dans ses peintures. » (*D* : 103) Si l'on ne connaît pas les œuvres d'Utrillo (qui a essentiellement peint des paysages urbains du quartier Montmartre), on croirait presque à une description de la rue Fournier au moment où on y a planté un lampadaire.

personnage. On a dit, à juste titre, que l'identité de la protagoniste était « instable », mais dans une version plus positive, on pourrait la décrire comme mouvante ou même hybride. Le personnage de Dée se trouve à la lisière des genres, entre le masculin et le féminin : par exemple, Andrée, le nom francophone de Dée, se prononce de la même façon dans sa forme masculine ou encore, dans le surnom Dée, il est possible de lire l'initiale de l'auteur, *D* pour Delisle. Si Dée peut être comprise comme une mise en fiction de la mère de l'auteur, sans doute que la petite Dée est une version fictionnelle de l'auteur lui-même. Il existe bel et bien des similarités entre les personnages-narrateurs adolescents et la Dée d'« Eau boueuse » : lieu de naissance, enfance morose, négligence des parents, sévices sexuels, contemplation, rêverie. La différence majeure tient cependant au contexte social dans lequel s'inscrit leur genre. Dée est devenue une femme en même temps qu'est apparue sur le territoire la banlieue moderne. Sans métier, sans instruction, elle ne parvient pas à s'extraire du cycle de l'inceste ni à transformer son aliénation en révolte sociale.

À cause de sa condition de femme pauvre, il est impossible pour Dée de franchir le boulevard de sa banlieue laide et d'espérer traverser le pont pour ne plus jamais y revenir — à l'inverse de son frère Charly, lui aussi agressé et négligé à Ville Jacques-Cartier, mais à qui on imagine un meilleur destin que celui de sa sœur; à l'inverse de son fils qui, une fois devenu adolescent, pourra s'évader du territoire longueuillois. Michael Delisle « pouss[e] le lien jusqu'à l'osmose » entre « le corps de la mère » et « l'histoire de la terre » (2015b : 11) : sans voler la voix du personnage féminin, il fait corps avec elle, il fait de Dée l'un de ses (nombreux) alter egos fictifs. Pourtant, au fil de la chute de la protagoniste, l'auteur montre également la distance nécessaire (et la distance stylistique de sa prose pourrait en être un signe) à mettre entre la mère et lui, entre la banlieue et lui, lui, l'écrivain devenu adulte. Delisle montre avec éloquence comment la banlieue et la ménagère se correspondent pour le meilleur et (surtout) pour le pire.

CONCLUSION

C'est en traversant la maison de banlieue, de son allée de garage asphaltée jusqu'aux confins de ses placards, en balayant ses pièces, en détaillant ses frontières et ses symboles, que nous avons compris comment opère la fiction suburbaine contemporaine. Le récit de banlieue pose des images et des structures narratives connues et reconnues pour ensuite en offrir un portrait « de biais » qui, sans contrecarrer complètement les clichés, met en lumière les failles et les paradoxes de l'expérience *étrangement inquiétante* de la banlieue. Nos cinq figures fixent en autant d'images les mouvements constants de reconduction et de subversion qui traversent les sept romans suburbains étudiés. La banlieue fictionnelle se trouve sur la frontière : elle est objet de discours et sujet de fiction.

Notre traversée du périurbain fictionnel a procédé à la manière d'un entonnoir : en plan panoramique, à vol d'oiseau, nous avons au départ cherché à comprendre les articulations majeures de la cartographie littéraire de la banlieue au Québec. Nous avons ainsi montré combien les lignes de force qui structurent les fictions extramétropolitaines enrichissent la compréhension de la dualité traditionnelle entre la ville et la campagne dans l'histoire littéraire. Où l'on n'apercevait auparavant qu'un décor de *sitcom*, statique, apolitique et américanisé, la *suburbia* s'est révélée encore plus problématique : territoire hétéronormatif par excellence, l'imaginaire banlieusard reconduit bien souvent les stéréotypes et les préjugés au sujet des hommes, des femmes et des rôles qui leur sont dévolus au sein de la famille sur la base de leur genre. De fait, le stéréotype suburbain et le stéréotype de genre se rencontrent : quand on réduit la banlieue au ridicule et à l'oubli, c'est en fait la femme et l'expérience domestique que l'on méprise et que l'on évince de la pensée commune.

Dans une représentation classique de la banlieue, l'espace est encore divisé selon les modèles binaires asymétriques traditionnels, centre/périphérie, public/privé, social/individuel, extérieur/intérieur, et le féminin se révèle perdant, associé au pôle négatif. Paradoxalement, cette homologie entre la banlieue marginale et la ménagère méprisable réactualisent les revendications d'un féminisme matérialiste : puisque le stéréotype social façonne le stéréotype individuel et vice-

versa, le public et le privé ne peuvent être pensés séparément. C'est là l'une des contributions majeures de notre thèse : on ne peut plus expliquer la marginalisation de l'imaginaire banlieusard sans prendre en considération les enjeux sexistes qui sous-tendent cette exclusion.

À même les stéréotypes de genre, nous avons voulu comprendre la spécificité du récit de banlieue. Ainsi, l'analyse d'une trentaine d'œuvres de la production littéraire québécoise nous a permis de dégager les traits d'une stéréotypie banlieusarde. Par exemple, le symbole du blanc, variable en fonction de la banlieue mise en scène, marque d'une part l'homogénéité raciale des premières villes périphériques comme dans *Adieu, Betty Crocker* et d'autre part, le blanc indique le conformisme social à l'époque contemporaine, comme dans *Animitas*, à l'opposé de l'arc-en-ciel des identités de genre et des orientations sexuelles. Le blanc symbolise également le culte des apparences et de la propreté dans *Une mère exceptionnelle* qui va de pair avec la pureté des mères supposées asexuées et des fillettes encore innocentes dans *L'île de la Merci*. Notons également la très grande représentation des familles dans la littérature suburbaine, faisant de la communauté un thème central : les habitantes du suburbain vivent toujours en interaction avec une communauté réduite, celle de la famille, ou encore un peu plus élargie, celle du voisinage. Toutefois, le quartier de banlieue n'est jamais un projet collectif : ces communautés familiales ou locales sont le plus souvent fermées à la différence. Les champignons de Paris sont réprouvés dans *La sœur de Judith* et les pissenlits sont la source de tous les maux du quartier dans *Dée*. Le sentiment d'appartenance à la communauté achoppe en banlieue, menant plutôt à l'établissement de normes rigides.

De plus, la citation publicitaire est omniprésente dans la représentation de la banlieue : on l'a vue à la fois dans le corpus principal, chez Gravel, Carreau, Tremblay, Loïselle, Delisle, et dans le corpus secondaire, dans *Les voisins* (Meunier et Saïa 1980), *Une amie d'enfance* (Roy et Saïa 1977), *Villes mortes* (Berthiaume 2013). Ce procédé place l'univers romanesque sous le signe du consumérisme, de l'inculture et de l'américanisation du mode de vie québécois. Les figures stylistiques d'énumération et d'accumulation font de même : sur la page, on liste la foule d'objets, de magasins, de tâches ménagères, de nourriture, qui constituent la texture même de la vie de banlieue. Dans *Adieu, Betty Crocker*, Benoît se remémore avec nostalgie l'abondance rassurante des jours de fête, fruit du labeur de sa tante cuisinière alors que dans *Saufs*, l'accumulation indique le consumérisme inhérent au système capitaliste. L'énumération représente un rapport trouble à

l'alimentation dans *La sœur de Judith*, où la narratrice liste dans son cahier noir les aliments qu'elle ingère, dans une manifestation textuelle des mesures disciplinaires et de la honte du corps féminin. Dans *Une mère exceptionnelle*, ce sont les tâches ménagères harassantes qui sont énumérées dans le menu détail. Dans tous les cas, ces figures littéraires dénoncent l'excès du mode de vie mis en scène; dans l'accumulation discursive tourbillonnante, la cuisinière, la consommatrice, l'adolescente, la mère et la ménagère sont prises de vertige.

Dans la stéréotypie banlieusarde, nous rangeons également la structure narrative du mythe de l'arrivée en ville. Cette structure initiatique permet à plusieurs autrices de signaler, par le déplacement de la banlieue morose à la ville exaltante, le passage symbolique de l'enfance à l'âge adulte. Le récit de formation, qu'on trouve chez Lise Tremblay, chez Élise Turcotte de même que chez Nicholas Dawson et dans plusieurs œuvres de notre corpus secondaire⁹⁹, annonce la progression intellectuelle des personnages, de l'ignorance vers la connaissance, de l'indigne vers le légitime. Le mythe de l'arrivée en ville consolide le rôle de repoussoir de la banlieue dans l'histoire narrative : l'environnement suburbain ne peut être considéré comme décor romanesque émancipateur, puisqu'il est supposé médiocre et insignifiant, qualificatif entendu au sens le plus noble, « qui ne produit pas de sens ». Critiquer la *suburbia* paraît donc ici être un rite de passage pour se défaire d'une enfance « embarrassante » et révèle l'importance narrative de la frontière dans l'imaginaire banlieusard. Malgré le cliché qui la dépeint comme ennuyeuse, la ville suburbaine se comprend comme un espace frontalier à l'entrecroisement de plusieurs zones, un lieu riche de sens soutenu par des valeurs hétérogènes. Mettre en scène la traversée de ces frontières, le passage de l'obscurité banlieusarde à la métropole électrisante, est tout l'enjeu romanesque de ces récits de « l'arrivée en ville ».

Comme tout stéréotype, la stéréotypie banlieusarde possède une fonction bivalente : bien qu'elle participe, de façon heuristique, à identifier les caractéristiques du récit de banlieue, à poser les tropes constitutifs pour en offrir un portrait cohérent et unificateur, elle entraîne également la fixation du discours, l'usure des images et induit une certaine réception critique péjorative. Le

⁹⁹ Pour ne nommer que celles-ci : *L'amélancheur* (Ferron 1970), *Le sort de Fille*, *Le feu de mon père* et *Le palais de la fatigue* (Delisle 2005; 2016; 2017), *Le ciel de Bay City* (Mavrikakis 2008), *Rose amer* (Delvaux 2009), *Chant pour enfants morts* (Brisebois 2011) et *Cartographies I et II* (2016; 2017).

suburbain est le territoire de la norme et la matérialisation géographique du conformisme; écrire la banlieue établit nécessairement un rapport à la *doxa*, qu'on s'y conforme ou qu'on la critique. Les sept œuvres que nous avons étudiées se rangent dans la seconde catégorie : les autrices mobilisent les codes littéraires du récit de banlieue pour ensuite les déplacer, les renverser. Dans leurs textes, le mouvement double, de reconduction et de subversion, est indissociable. Notre thèse a servi à comprendre les facteurs et les enjeux de ce mouvement de balancier : au sein d'univers romanesques rigides et conformistes, le revirement du stéréotype bouscule les idées reçues. Le retournement devient le vecteur et le catalyseur du récit.

Sur la base de ces constats, nous avons alors construit notre thèse comme une gigantesque *monster house*, consacrant chacun des chapitres d'analyse à ses espaces les plus symboliques : la cuisine, la cour et la fenêtre, la clôture blanche, la voiture et la chambre. Ces repères extra-textuels stéréotypés domestiques cristallisent les tensions entre la reconduction du stéréotype et sa subversion : à la manière de photographies instantanées, nos figures capturent en une image une dynamique mouvante, hybride, qui rend tangible l'équilibre précaire, la traversée des frontières et des zones symboliques.

Ce découpage architectural a de plus permis d'unir et de comparer des autrices et des banlieues très différentes sur le plan géographique (suburbaine chez Gravel, Carreau, Turcotte, Dawson, Loïselle et Delisle; périurbaine chez Tremblay), temporel (années 1950 pour Gravel et Delisle; années 1960 pour Tremblay; années 1990 pour Dawson et Turcotte; années 2010 pour Carreau et Loïselle), générationnel (baby-boomers pour Gravel, Tremblay, Turcotte, Delisle; génération Y pour Carreau, Dawson et Loïselle) et stylistique (récit de formation chez Tremblay, Turcotte et Dawson; récit de *déformation* pour Loïselle et Delisle; réalistes pour la plupart, avec une touche de surnaturel chez Gravel et chez Loïselle). Notre architecture de la banlieue fictionnelle a ainsi mis au cœur de l'action la maison pavillonnaire et sa principale habitante, la ménagère.

La **cuisine** matérialise le conflit entre le plaisir d'être à la maison et l'exploitation du travail gratuit des femmes. Cette pièce est à la fois havre de paix et prison pour la Betty Crocker de François Gravel. Dans le roman de Gravel, Benoît, neveu d'Arlette, est prêt à condamner unilatéralement le retranchement des femmes dans la sphère privée, mais le récit permet un

détournement (partiel) du stéréotype de la ménagère : il existe, dans une cuisine de Boucherville, une femme hyperlucide et surpuissante, une femme bionique « comme [celle] qu'on voyait à la télévision » (*ABC* : 122). Derrière la façade américanisée de la banlieue de l'après-guerre et les subterfuges du procédé de travestissement littéraire (un homme mettant en scène une protagoniste), les personnages suburbains sont dignes d'intérêt romanesque dans l'univers de Gravel.

Dans les romans *La sœur de Judith* et *Une mère exceptionnelle*, l'image double **fenêtre sur cour**, annonciatrice déjà de la dialectique par la juxtaposition de deux termes, donne une place primordiale au couple « voir » et « être vue », ses déplacements et ses débalancements et les conséquences qui en découlent : corps dociles, mesures d'autorégulation (Foucault 1975) et panoptisme patriarcal (Bartky 2014). Grâce à la représentation d'une poétique du regard dans les romans de Valérie Carreau et de Lise Tremblay, la dialectique fenêtre sur cour rend compte des dynamiques communautaires du voisinage banlieusard. La cour apparaît comme un espace symbolique de reconfiguration de l'identité personnelle et sociale de Simone (*La sœur de Judith*) et de Catherine Nadeau (*Une mère exceptionnelle*), entre le privé et le public. Investissant cette zone hybride, elles s'exposent par la fenêtre à l'opprobre de la rumeur publique. Des sentiments de honte et de surveillance accablent les personnages de mère dans ces deux romans, mettant ainsi à mal l'idéal de la maîtresse de maison.

La **clôture blanche** est intrinsèquement une figure de la frontière, entre le dedans et le dehors, l'intérieur et l'extérieur, le social et le domestique. Dans *L'île de la Merci*, Hélène franchit ces différentes zones alors que sa mère, Viviane, voudrait en faire des sphères étanches et hermétiques. Turcotte construit ainsi un monde suburbain scabreux où les femmes risquent en tout temps la mort et le viol. Ces craintes, exacerbées à l'extrême dans le roman, prennent racine dans un sentiment d'insécurité véhiculé par les discours dominants, ceux des institutions, des médias et de l'entourage familial. Hélène, héroïne d'un anti-polar métaféministe, refuse néanmoins le retranchement dans la sphère domestique : afin de trouver le coupable du meurtre de Marie-Pierre Sauvé, elle doit franchir la clôture érigée entre elle et le monde par sa mère, mais c'est finalement Viviane, la mère patriarcale (Saint-Martin 1999), qui est pointée du doigt.

La figure de la **voiture** institue elle aussi par essence un rapport au mouvement et au déplacement. Dans les romans de Fannie Loïse et de Nicholas Dawson, cette figure, et par extension l'espace du garage, sous-tend une critique du discours capitaliste fondé sur des idéologies d'hétéronormativité et d'embourgeoisement. Il paraît impossible, dans *Sauf(s)* et dans *Animitas*, de vivre en banlieue sans mettre son bonheur individuel, construit par l'idéologie socioculturelle de l'*American way of life*, au-dessus du bien-être collectif. La maison de banlieue se comprend alors comme une fraude publicitaire : c'est une représentation artificielle du chez-soi, véhiculée par les magasins à grande surface et les discours immobiliers. Les mouvements constants de Marie-Ève (*Sauf(s)*) et de l'enfant et sa mère sans nom (*Animitas*) traduisent un inconfort existentiel : elles sont incapables de trouver leur place dans un monde fragmenté.

La **chambre**, espace clos et privé s'il en est, se révèle être un territoire hétérogène et mixte pour le personnage de mère de banlieue, entre désir, sommeil et prédation. La déchéance complète de Dée appelle à une dénonciation de la condition des femmes durant l'après-guerre et des oppressions qu'elles subissent encore aujourd'hui : aliénation identitaire, agressions sexuelles, imposition de la maternité, incompréhension et étouffement de leur colère, mise à l'écart de l'expérience féminine et domestique. *Dée* montre les dérives de la privatisation de la sphère domestique, celles contre lesquelles les sociologues Peter Saunders et Peter Williams nous mettaient en garde : « [Privatism] entails withdrawal from face-to-face interaction and an attempt to pull up the drawbridge of the castle. [...] [T]he result is there to see in the number of valium prescriptions and the growing concern about domestic violence, child battering, and so on. » (1988 : 90) Bien que Dée referme sur elle le pont-levis du Domaine Chantilly, les conséquences de son exclusion, de son infantilisation et de sa déshumanisation indiquent les racines sociales des violences qu'elle subit et qu'elle inflige. Dans le roman de Delisle, la banlieue et la ménagère occupent tout l'espace narratif. Précaires et méprisables, la banlieue et la mère contrecarrent le sentiment fondamental et universel du chez-soi.

Certes, d'autres images, d'autres « repères extra-textuels stéréotypés » auraient pu enrichir notre constellation : le barbecue, la télévision (et par extension le salon), le sous-sol, la piscine. D'autres paires de romans auraient également été possibles. Par exemple, *L'île de la Merci* et *Animitas* mettent tous deux en scène l'adolescence morose en banlieue. Le suicide d'un enfant —

imaginaire chez Dawson, réel chez Turcotte — sert de mise en accusation d'un des parents et du modèle d'adulte qu'il représente, soit la masculinité toxique chez Dawson et la féminité rigide chez Turcotte. C'est toutefois l'un des rares points communs aux deux diégèses : les enjeux économiques et décoloniaux sont peu ou pas abordés chez Turcotte et la question des violences sexuelles est complètement évacuée chez Dawson. Une analyse comparée de *L'île de la Merci* aurait pu être possible avec *La sœur de Judith*, puisque ces œuvres partagent plusieurs caractéristiques, notamment la structure narrative du récit de formation féministe et la thématique de la honte du corps féminin. Ces thématiques, pertinentes du point de vue de l'analyse féministe, trouvent cependant peu d'échos dans l'analyse spatiale : le Chicoutimi des années 1960 de Tremblay et le Nouveau-Bordeaux des années 1990 de Turcotte sont temporellement, géographiquement et symboliquement peu compatibles. Évoquant ici les enjeux générationnels, il aurait pu être pertinent de comparer les personnages de Fannie Loiselle et de Valérie Carreau, deux autrices au parcours similaire mettant en scène des personnages féminins dans une banlieue contemporaine, mais leurs univers sont radicalement opposés : l'un des personnages est autrice, sans enfant, l'autre a abandonné sa carrière de journaliste et attend son quatrième enfant. Carreau s'intéresse principalement à la thématique de la maternité, cette dernière étant passée sous silence chez Loiselle.

Toujours d'un point de vue générationnel, nous aurions pu analyser de front *Adieu, Betty Crocker* et *Dée* : romans écrits par des hommes, ils mettent en scène la banlieue de la Rive-Sud de Montréal dans les années 1950 au tournant de la Révolution tranquille. Les deux auteurs racontent des femmes, ils se plongent dans l'intimité de personnages de mères au foyer, strictement retranchées dans la sphère domestique. C'est néanmoins en plaçant Gravel en ouverture de la section critique et Delisle en clôture que l'analyse se déploie à sa pleine mesure : Delisle donne un territoire à la ménagère sans en travestir la voix. Il ne tente pas d'expliquer « le problème sans nom » de Dée : il représente au contraire sur la page le silence de la jeune femme et rend compte, par l'absence de psychologisation, de son incapacité à « chanter », c'est-à-dire son incapacité à accéder à la fonction expressive du langage. Delisle confronte le lectorat à la dimension politique de la fiction domestique et de la ménagère malade tandis que Gravel l'encense gentiment. Comme ils sont aux deux extrémités de notre section d'analyse, ces auteurs se trouvent aux deux pôles

opposés du spectre du roman domestique, de la glorification à la condamnation. Les romans de femmes que nous avons étudiés entre les deux offrent quant à eux une conception moins tranchée et plus ambivalente de la domesticité.

Notre intérêt de recherche pour la ménagère a eu comme effet d'écarter presque entièrement le personnage stéréotypé du travailleur dévirilisé de notre champ d'étude. Si le banlieusard dévirilisé n'est pas absent de la production suburbaine récente et qu'il se trouve tant chez les auteurs que chez les autrices¹⁰⁰, notre étude montre toutefois que ce personnage, lorsqu'il est le protagoniste, ne problématise guère les stéréotypes suburbains genrés. Il semble que les récits du banlieusard mâle ont offert une évolution peu significative de l'après-guerre à aujourd'hui : on retrouve les mêmes enjeux, les mêmes trajectoires, les mêmes périls chez John Cheever (1954) et chez Ricardo Trogi (2015), en passant par l'*American Beauty* (1999) de Sam Mendes.

En somme, notre parcours en entonnoir, des vastes dynamiques spatiales qui traversent l'historiographie littéraire québécoise jusqu'au menu détail des tâches ménagères, contribue à une étude inédite du personnage de la ménagère de banlieue, particulièrement sur le plan de la relation mère-fille et de la focalisation. Ce sont les personnages de mère qui ont le plus d'importance dans deux œuvres de notre corpus (Arlette d'*Adieu*, Betty Crocker et Catherine d'*Une mère exceptionnelle*) alors que c'est le point de vue de la fille qui domine dans trois autres (la narratrice sans nom de *La sœur de Judith*, Hélène de *L'île de la Merci*, l'enfant sans nom d'*Animitas*). *Dée* présente quant à lui le passage entre les deux points de vue, celui de la fille et de la mère, mettant en scène une protagoniste enfant qui devient femme.

Lorsque la narration focalise sur les mères, le dépassement de soi et l'émancipation sont difficiles, voire impossibles. La maternité et l'hétéronormativité, toujours conçues comme des normes en banlieue, sont représentées (encore!) comme des carcans. Dans *Une mère exceptionnelle*, la narration omnisciente et hétérodiégétique est exclusivement centrée sur la mère; les enfants restent sans voix. Allons plus loin encore : leur voix est étouffée — tuée — par la mère envahissante. Au fil du roman, s'infiltré dans la narration une voix extradiégétique omnisciente qui

¹⁰⁰ Au chapitre III de notre thèse, nous avons rencontré ce personnage chez Stanley Péan, Denys Arcand, Édouard H. Bond, Sylvain Trudel, Patrick Brisebois, Ricardo Trogi et André Trottier. Il se retrouve également dans l'univers de Nadine Bismuth (*Scrapbook* [2008], *Un lien familial* [2018]).

vient remettre en cause les souvenirs et les motivations de Catherine, signalant ainsi la psyché malade de la *mad housewife*. L'équilibre psychique semble impossible.

À l'inverse, quand le texte laisse une plus grande place à la subjectivité de la fille, une émancipation des personnages féminins semble accessible. Dans *La sœur de Judith*, la narratrice est au départ déchirée entre les différents systèmes de valeur présents dans son entourage, mais elle en vient finalement à épouser le point de vue de sa mère. Chez Tremblay, l'usage de la citation indirecte ou encore du discours indirect libre fait résonner les mots de Simone à travers le discours de sa fille. Toutefois, si la fille peut espérer un avenir meilleur, le destin de Simone demeure sombre : mère au foyer, elle restera isolée et marginale dans une communauté bien-pensante.

Dans *Animitas*, en dépit d'un passage d'une narration hétérodiégétique à une homodiégétique, le point de vue reste toujours le même, celui du plus jeune des fils. Cette focalisation sur l'enfant fait en sorte que le suicide de la mère est compris comme un sacrifice : elle seule a expié une souffrance familiale, ce qui offre ensuite une planche de salut aux autres membres de la famille restés en vie. C'est pourtant dans *L'île de la Merci* que ce procédé trouve son parachèvement le plus troublant, on l'a vu : malgré une narration hétérodiégétique qui aurait pu favoriser une diversité de points de vue, la focalisation porte presque exclusivement sur Hélène, la fille. Dans le roman de Turcotte, il n'y a de place que pour la colère de l'adolescente : celle de sa mère, de sa sœur, de son père ou de son frère est gommée. On en sait très peu sur la psyché de Viviane, si bien que cette absence de variété des points de vue réassigne le personnage de la mère à la plus classique stéréotypie banlieusarde, celle de la ménagère aliénée, superficielle, qui vit dans le mensonge, incapable d'exprimer son malaise sans nom. Ainsi, lorsque l'enfant (fille ou fils) parvient à s'émanciper du pouvoir mortifère de la banlieue, elle le fait toujours au prix de la liberté de sa mère, personnage sacrifié par excellence.

Dans *Dée*, bien que la narration soit centrée sur le personnage de fille-mère, on entend également la subjectivité du fils, impression d'ailleurs confirmée par le discours hors-texte de Delisle. Les points de vue de la mère et de l'enfant sont parfois en osmose parfaite (*Dée* pouvant être conçue comme un alter ego fictif de l'auteur) mais, dans la monstration sans fard de la chute de la protagoniste, la narration impose au final une distance et un détachement. La narration montre

encore une fois le sacrifice de la mère afin que s'accomplisse la rédemption de la génération suivante. Le roman oscille entre l'amour et la haine, le mouvement de balancier rendu presque imperceptible par la sobriété et le minimalisme qui caractérisent la prose de Delisle.

Adieu, Betty Crocker et *Sauf*s se démarquent sur le plan de la focalisation. *Adieu, Betty Crocker* présente une narration en alternance entre un neveu et sa tante. Néanmoins, on l'a bien montré, le basculement narratif à la fin du roman n'est pas nécessairement gage d'un point de vue plus nuancé : le « je » d'Arlette morte et enterrée devient une médiation du point de vue de Benoît qui occupe, au final, le discours. C'est lui qui déduit le bonheur de sa tante et qui véhicule, sous le couvert de la voix de la disparue, l'idéologie d'une domesticité traditionnelle et essentialiste. Le roman *Sauf*s évacue quant à lui la question de la maternité et de la filiation, préférant une narration mixte entre deux personnages du même rang au sein de la société familiale, la sœur et le frère. Hormis dans le roman de Loïse, ce type de personnage indépendant de la dynamique parent-enfant est presque totalement absent de notre corpus principal et secondaire : la banlieue se présente dans l'imaginaire collectif et dans la littérature contemporaine comme l'espace privilégié de la famille, ce qu'illustrent les nombreux romans familiaux et autres récits de formation.

Dans tous les cas, que la focalisation repose sur la mère, la fille, la femme, l'adolescente ou la sœur, tous les personnages féminins de ces romans ont en commun d'être *d'abord ménagères*, pour reprendre ici le titre du film de Luce Guilbeault (1978). Arlette farcit les céleris, Catherine frotte à s'éreinter, Simone coud des boutons, sa fille lave le « beurre de peanuts d'étalé sur le comptoir » (*SJ* : 83), Hélène « pass[e] un linge humide sur chacun de ses meubles » (*IM* : 13) et la mère d'*Animitas* exige que ses enfants fassent leur lit (*A* : 151). Même Marie-Ève dans *Sauf*s et Dée dans le roman éponyme, qui n'ont aucun intérêt pour le ménage, sont deux personnages caractérisés par la besogne domestique : elles devraient *d'abord* être ménagères, mais se dérober (s'opposent?) à ce rôle.

Notre étude de la ménagère de banlieue ouvre une réflexion sur les espaces de la *suburbia*. Dans les sept romans étudiés, la banlieue fictionnelle et sa représentante cardinale, la ménagère, apparaissent comme de véritables allégories politiques, interconnectées avec les autres entités géographiques (ville, campagne), façonnées par les grandes dynamiques sociales de leur époque.

Territoire métaphorique et mouvant, sur lequel les autrices projettent les aspirations, les craintes et les idéologies de leur époque, la fiction suburbaine opère à la manière d'un miroir déformant qui reprend, conteste et subvertit les codes des systèmes dominants. En effet, notre corpus remet en question les rêves de propriété privée, interroge les diktats de la maternité et conteste la corrélation entre la présence des femmes dans les espaces publics et leur potentiel de victimisation. Il rend visible le poids du travail gratuit des femmes, essentiel à l'économie et au fonctionnement de la société. La banlieue ne peut plus (et n'aurait jamais dû!) être étudiée comme atemporelle, amnésique et hermétique au changement.

En effet, la banlieue fictionnelle que nous avons étudiée est loin d'être *atemporelle* : elle instaure plutôt un rapport conflictuel au temps, tiraillé entre linéarité et itération. Bien que notre corpus principal soit contemporain, nous avons rencontré, au fil de nos analyses, des banlieues fictionnelles de toutes les époques, témoignant d'une progression sociale. Arlette et Dée évoluent dans la banlieue des années 1950 où, femmes au foyer, elles sont exclusivement confinées à la sphère privée, dépendantes économiquement et socialement des hommes dans leur vie. Puis, dans les années 1960, Simone acquiert une indépendance nouvelle : tout en régnant sur la sphère domestique, elle offre des services de couture qui lui permettent d'obtenir un salaire d'appoint et de financer des projets d'avenir. Menant de front les tâches domestiques de l'intérieur et de l'extérieur, elle s'engage en politique et prône des valeurs de déconfessionnalisation. Ce faisant, elle tente une reconfiguration de son identité personnelle et sociale de femme et de ménagère, au diapason du peuple québécois qui revendique lui aussi des droits et des valeurs nouvelles.

Nous avons ensuite fait un bond dans le temps avec Élise Turcotte et Nicholas Dawson. Viviane et la mère sans nom d'*Animitas* sont à l'image des femmes du Québec dans les années 1990 : elles mènent de front travail et famille, avec l'appui (plus ou moins probant dans les cas qui nous occupent) des pères. Toutefois, cette conciliation entre domestique et social n'est pas heureuse : les mères banlieusardes sont rattrapées, jusque dans leur plus profonde intimité, par la réalité sociale de l'homophobie, du racisme et de la misogynie extrême. Le rêve américain, que vendent encore les agentes immobilières, est définitivement révolu. Nicholas Dawson et d'autres autrices de notre corpus secondaire, comme Abla Farhoud, montrent dans leurs récits une diversification démographique des banlieues tout en mettant en scène les sentiments de peur, de

souffrance et de *unhomely* qui viennent avec le trauma de l'exil et les difficultés de l'intégration. Ainsi, l'émergence d'une lecture décoloniale de la *suburbia* fictionnelle semble en phase avec les flux migratoires de population.

Dans la suite chronologique de notre parcours, nous avons vu Loïselle et Carreau mettre en scène la banlieue des années 2010. Marie-Ève et Catherine incarnent deux modèles de femmes diamétralement opposés, la femme sans enfant et la mère au foyer. C'est là le reflet de la liberté de choix des femmes à l'époque contemporaine : non plus restreintes par les idéologies conservatrices religieuses et sociales, elles ont les moyens de concilier carrière et famille ou encore de se consacrer uniquement à l'une ou à l'autre. De plus, l'apparition du Quartier DIX30 chez Fannie Loïselle et chez Sarah Berthiaume révèle une transformation urbanistique en profondeur, modernise l'image de la banlieue-dortoir tout en ouvrant la voie aux critiques écologiques et anticapitalistes. Grâce à la mise en parallèle de toutes ces héroïnes, notre thèse rend palpable la capacité d'adaptation du récit de banlieue et de sa protagoniste, en phase avec la réalité sociale dépeinte.

Cela dit, malgré cette évolution tangible, la littérature suburbaine de notre corpus peint encore des quartiers résidentiels excentrés dans lesquels la vie s'écoule sous le signe de la routine et de la répétition, à l'opposé des grands récits. Le récit banlieusard s'avère alors plus *alarmant* qu'il n'y paraît : cette insistance sur l'itération — les images et les procédés récurrents, l'éternel présent des tâches domestiques, les trajets et le navettage répétitifs, la circularité des scènes, etc. — témoigne d'un malaise obsédant, une torture « sisyphique » qui, tout en signalant l'épuisement des femmes, révèle que la banlieue fictionnelle empêche la progression du récit jusqu'à dérégler les codes du temps et de l'espace.

Derrière l'image familière des villages Potemkine de la *suburbia*, il semble qu'un mal collectif, puissant mais diffus, sourde. Pour révéler ce mal étrange et inquiétant, les autrices que nous avons étudiées usent du double mouvement de la stéréotypie : elles reconduisent un modèle culturel connu et reconnu, le coquet bungalow et sa pelouse verdoyante, puis parviennent à en interpellier les lieux communs afin de réfléchir à leur fonctionnement et d'enrichir le réservoir commun de la pensée. Le mouvement de reconduction et de subversion sert dès lors à critiquer la banlieue et à politiser sa représentation.

Le Brossard de Fannie Loïse est hanté par l'accumulation de biens, la taylorisation du territoire et les injonctions du marché du travail, qui mènent les personnages à renoncer à leur sens critique et à embrasser une déshumanisation radicale. Au royaume du prêt-à-jeter, *Sauf* impose une réflexion d'envergure sur la dictature de la réussite économique à l'ère néolibérale. Dans *L'île de la Merci*, la banlieue est le théâtre de la violence réelle et symbolique faite aux femmes dans une société post-révolution sexuelle. Si l'on croyait la banlieue soustraite à toute forme de revendication sociale, l'héroïne de Turcotte déjoue le lieu commun : elle dénonce les féminicides et les agressions sexuelles, signes les plus visibles et les plus funestes de la misogynie, tout comme elle critique ses manifestations plus subtiles telles que l'inhumanité des discours médiatiques et la persistance des scripts romantiques violents. Dans *Animitas*, la banlieue est l'icône de la désillusion. La maison pavillonnaire matérialise les sacrifices et les souffrances des personnages issus de l'immigration, qui ont dû taire une partie de leur identité afin d'atteindre l'*American Dream*, ce dernier se révélant plus oppressant qu'idyllique. Le quartier extramétropolitain apparaît bien souvent comme la destination finale de la femme adulte, dernier échelon de son ascension sociale; si cette ligne d'arrivée satisfait certains personnages de notre corpus (Arlette), pour la majorité des personnages des époques subséquentes (Dée, Simone, Viviane, la mère d'*Animitas*, Catherine, Marie-Ève), elle est décevante ou aliénante.

Le discours politique qui émerge de ces fictions est producteur de sens grâce au décor romanesque suburbain. Puisque Marie-Ève marche dans le Quartier DIX30, elle prend la mesure, à échelle humaine, des conséquences de l'étalement urbain. C'est parce que l'enfant d'*Animitas* déménage à Brossard après une enfance citadine qu'il constate le manque de diversité ethnique et de genre de sa société d'accueil. Le meurtre de Marie-Pierre Sauvé secoue autant cette petite communauté, car la banlieue est reconnue pour son calme et sa sûreté. L'agoraphobie d'Arlette, l'impunité des mères monstrueuses, Catherine et Dée, l'obsession de Viviane de garder enfermées ses filles à la maison paraissent toutes être le résultat extrême de l'urbanisation unifonctionnelle des quartiers de banlieue. Bien qu'il existe des cuisines, des fenêtres, des clôtures, des chambres dans toutes les maisons, qu'elles soient en ville ou à la campagne, ces figures, insérées dans la maison pavillonnaire fictive, deviennent des icônes. Certes, dans *Les Belles-sœurs* de Tremblay, la cuisine du Plateau-Mont-Royal possède une fonction symbolique similaire matérialisant une

« “résistance à la solidarité et à l’émancipation” » (2013 : 11-12), pour le dire comme Delisle. Ces attributs sont toutefois exacerbés *dans* et *par* le décor domestique suburbain : personnage isolé, marginalisé dans un quartier désert, Dée n’a pas une quinzaine de voisines à inviter dans sa cuisine pour dénoncer sa condition. Dans le Longueuil fictionnel, le tissu social est encore plus précarisé, voire totalement déchiré. Ainsi, l’étude du territoire banlieusard par l’entremise d’un examen de la représentation des figures spatiales permet une compréhension toute à la fois globale et spécifique de la façon dont les œuvres littéraires signifient cet univers fictionnel.

Au final, la maison pavillonnaire telle que nous l’avons étudiée ne peut se comprendre comme un chez-soi. Elles sont traquées jusque dans leur plus profonde intimité, jusque dans leur chambre à coucher, leur imaginaire sexuel hanté par les fantasmes de châtiment, leur sexualité comprise seulement dans un rapport transactionnel. Leur domicile paraît être le siège d’une « transmission des valeurs de mort » (Saint-Martin 1999) d’une génération à la suivante. Ce faisant, le récit suburbain dévoile le leurre de la lecture universalisante de la « grotte protectrice » bachelardienne et de l’idéal de la « reine du foyer » : ce ne peut être le lieu serein de repos des mères, des femmes, des filles puisqu’elles y *travaillent*. Le chez-soi est le lieu des obligations et du travail de (re)production des femmes; elles s’épuisent à nettoyer, à cuisiner, à coudre. La maison n’est pas leur nid ou leur hutte, c’est l’autel de leur sacrifice : elles y perdent la raison (Catherine, Simone, Viviane, Marie-Ève, Dée) ou y perdent la vie (Lisa, la mère d’*Animitas*).

La demeure, en interaction constante avec le monde social, n’est qu’un *autre* territoire dangereux, menaçant, aliénant, patriarcal. Que ce soit dans le *split-level* d’Arlette, le bungalow de Dée ou le néomanoir de Catherine, les personnages féminins n’ont pas de chez-soi, pas de chambres à elles : pas d’abri où se reposer de la sociabilité, de la surveillance, du poids des tâches ménagères, pas d’espace pour penser, créer, reconquérir leur identité. Ces protagonistes ne sont pas des femmes *au* foyer : elles sont *sans* foyer. Ainsi, le sentiment de chez-soi (*home*) ne s’ancre pas dans le lieu physique du domicile (*house*) : elles vivent dans des non-maisons, avec un sentiment d’*Unheimliche* qui les traque dans leurs derniers retranchements. Alors que la chaumière est en apparence familière et réconfortante, ce lieu s’avère être, pour les femmes, le noyau irréductible de l’oppression patriarcale. Ce sentiment d’inquiétante étrangeté traverse l’ensemble de l’univers banlieusard : ce que l’on croyait connaître et reconnaître, un environnement lisse et sécuritaire, se

révèle soudainement *méconnaissable*. Il se transforme en une ville hantée par les monstres et les névroses refoulées, celles de Catherine, de Simone, de la mère d'*Animitas*, un quartier sillonné par les violeurs et les zombies déshumanisés. La maison pavillonnaire ne protège pas ses habitantes contre les horreurs du monde : elle révèle plutôt l'imbrication des injustices sociales et des traumatismes intimes.

Suivant toujours le mouvement double de fixation et de renversement, le récit périurbain reprend et détourne une métaphore classique pour mieux la cultiver : la banlieue fictionnelle réinstaure l'adéquation traditionnelle entre la femme et la maison. Synecdoque sexiste et dérangeante s'il en est, nous l'avons bien souligné, les fictions ici étudiées n'en usent pourtant pas pour réassigner la femme à demeure, et c'est bien là leur aspect subversif. La correspondance entre le personnage féminin et la maison pavillonnaire révèle plutôt un mariage qui, s'il est rarement « heureux », est du moins producteur de sens critique et porteur de discours politique.

Pensons à cet égard à *Une mère exceptionnelle*, dans lequel Valérie Carreau imagine une protagoniste qui plie son corps et sa maison aux mêmes mesures disciplinaires : Catherine crée un palais des glaces qui reflète à l'infini son corps parfait, manucuré, maquillé, affamé. Beauté physique et propreté domestique se correspondent et répondent aux injonctions de la mystique féminine. Dans *L'île de la Merci*, Viviane rénove son grenier à son image : tous deux sont purs, blancs, hermétiques, retranchés, sans assises émotionnelles. Dans *Saufs*, Marie-Ève, parasite domestique, zombie néolibéral, s'empare des atours de la maison pavillonnaire pour mieux les retourner contre le système lui-même : elle devient sale, amorphe et vide, à l'image de son bungalow laissé à l'abandon. Chez Dawson, la mère sans nom est enterrée vive dans le sous-sol de Brossard : la mère est à l'image de ce pavillon puant, hanté par les fantômes, les monstres et les névroses. Le trauma de l'exil, qu'elle a difficilement refoulé, revient à la surface et fissure les murs pourris du bungalow ainsi que le vernis de la ménagère accomplie et de l'immigrante bien intégrée. Delisle travaille lui aussi l'image de la maison en putréfaction : le dépotoir domestique du Domaine Chantilly correspond à l'identité trouble, instable, morcelée de Dée et des violences reproduites de génération en génération qui pourrissent la lignée des Provost.

L'homologie femme-maison réaffirme le rôle primordial de l'espace domestique dans la conception identitaire des individus. Par le fait même, cette association rend visible l'apport indispensable de la sphère privée à la conception d'un horizon collectif : le bien-être collectif n'est pas envisageable sans une remise en question des dynamiques domestiques. Source et débouché, miroir et reflet, la maison dévoile les points d'incidence entre la communauté familiale et la société au sens large. En problématisant le chez-soi comme symptôme d'une société malade, ces romans rendent visibles les liens entre le privé et le public.

La fiction contemporaine que nous avons étudiée contribue ainsi à penser le public et le privé comme les revers d'une même médaille. Ne serait-ce que dans l'expérience quotidienne du ménage hétérosexuel et de l'adelphie, le chez-soi rend incontournable les échanges et les influences entre les genres et les générations. Par la lorgnette domestique, notre corpus rend compte d'une conception non binaire de l'espace commun et de la porosité entre les différentes dualités. D'une part, les œuvres à l'étude critiquent la division rigide des sphères publique et privée : les romans *Une mère exceptionnelle*, *La sœur de Judith* et *Dée* montrent les failles du modèle hétéronormatif pourvoyeur-ménagère qui exclut les femmes de l'espace commun. D'autre part, les textes s'accordent avec le slogan féministe qui veut que « le privé soit politique » : les romans *L'île de la Merci*, *Animitas* et *Dée* offrent une représentation mortifère de la maison pavillonnaire, dénonçant les violences symboliques et réelles faites aux personnages féminins et montrant ainsi l'intersection des oppressions que vivent des protagonistes isolées et marginalisées.

Les romans révèlent les dérives de la privatisation suprême de la sphère domestique, qui mène au désordre social et à la transgression des barrières humaines : derrière les portes closes des bungalows, les enfants meurent ou sont violentées, les filles sont assassinées ou se suicident, les mères explosent ou s'enlèvent la vie. En imaginant des maisons inhabitables et des femmes monstrueuses à leur image, les œuvres vont encore plus loin : elles dévoilent combien la société tout entière est hostile et inhabitable. La maison unifamiliale de banlieue devient la métonymie d'un mal bien plus grand, celui d'un imaginaire collectif qui s'entête à reconduire les mêmes clichés, les mêmes rôles figés, les mêmes violences sans les problématiser ou s'en distancier.

Un livre du corpus se démarque néanmoins par sa vision plus conventionnelle de la synecdoque femme-maison : le roman *Adieu, Betty Crocker* montre une adéquation « harmonieuse » du personnage féminin à sa cuisine blanche. Quand même, le roman de Gravel ouvre la porte à une reconfiguration légitime des sphères publique et privée : bien qu'Arlette paraisse « comblée » dans son pavillon, le procédé dialectique de thèse-antithèse proposé par Benoît (il pense trouver une ménagère aliénée, mais découvre une femme curieuse et satisfaite) admet que les deux positions sont possibles. Benoît consacre presque autant d'espace narratif à spéculer sur les raisons du possible sentiment d'oppression d'Arlette que d'espace à exposer son bonheur. Les deux sentiments se défendent, le poids du travail domestique et le bonheur d'être à la maison, sur le grand spectre de la littérature domestique.

Si les romans étudiés ne représentent pas un chez-soi sécuritaire, ils avancent néanmoins deux pistes de réflexion pour répondre à l'hostilité des maisons : soit ils proposent l'échappée du carcan domestique, soit ils procèdent à sa mise à mort, à sa destruction totale. Dans le premier camp, on retrouve *La sœur de Judith* qui propose comme voie de salut à sa narratrice l'instruction pour s'affranchir de la « fatalité ordinaire » (Lapointe 2020 : 44) de la banlieue médiocre : elle fera des études et s'émancipera en ville, on le devine, loin de la communauté normative de Chicoutimi. *L'île de la Merci* offre également une lueur d'espoir, en permettant à son héroïne une possible hybridation de son identité (mécanique automobile, boxe, ouverture à une renégociation positive des frontières des genres) et en mettant en scène une finale en dehors de la maison pavillonnaire, loin de la mère patriarcale. De la même manière, les personnages de Dawson fuient la banlieue grâce au voyage tandis que l'espoir se loge chez le fils dans l'œuvre de Delisle, qui lui aussi pourra s'échapper de la ville de Jacques-Cartier et du cycle des abus. Dans l'autre camp, celui de la destruction totale, on trouve Valérie Carreau, qui pulvérise l'idéal de la mère au foyer qu'incarnait son (anti-)héroïne, n'offrant aucune possibilité de rédemption pour Catherine, la déplaçant de maison en maison, sans évolution ni progression. On y range aussi Fannie Loïselle qui, dans *Saufs*, procède à une annihilation complète de la ville suburbaine : voir Brossard et mourir dans ses ruines.

Comme Christine Delphy répondait à la question « Qui est l'ennemi principal du féminisme? » non pas par une charge contre les hommes, mais plutôt par une dénonciation d'un système d'oppression patriarcal, ici, les autrices n'accusent pas les personnages de pères, de fils, de frère

ou de mari : elles illustrent un système, qui met en place l'enfermement des femmes dans l'aire domestique, la limitation de leur pouvoir d'action et l'émergence de sentiment de peur, de surveillance et de honte, faisant de la maison un espace inquiétant.

Aucune des œuvres de notre corpus se lit *pour* ou *contre* la banlieue ni *pro-* ou *anti-*domestique. Chacune d'entre elles se trouve plutôt sur la limite, à la frontière entre l'utopie familiale et la satire sociale. Il devient alors impossible de trancher, d'identifier exactement où la reconduction du stéréotype finit et où commence sa subversion, de départager la soumission du personnage de son émancipation. L'examen approfondi des romans auquel nous nous sommes livrée révèle que l'*indécidable* est la nature même du récit de banlieue.

La banlieue littéraire et sa maison pavillonnaire opèrent sur le mode centrifuge : l'étranger et le familier, le Moi et l'Autre, l'intime et le vaste, le privé et le public y convergent et s'y confondent. Le dispositif « banlieue » permet de *reconflictualiser* une expérience du féminin sans qu'une résolution (simpliste) ne soit possible, tant le stéréotype est malmené sans être complètement éclaté. Ce dispositif guide dans les textes les représentations sociales et collectives figées mais, dans cet espace oppressif et si rigoureusement hétéronormatif, les protagonistes ont le pouvoir de brouiller les frontières. Pourtant, rien n'est joué d'avance, tant la stagnation et l'immobilisme sont au cœur du récit suburbain et ses structures narratives. C'est dans la radicale ambivalence de la zone frontalière « banlieue » que réside la richesse des romans extramétropolitains : le microcosme expose la stéréotypie, le non-dit et le manque de romanesque tout en capitalisant sur des formes et des stratégies littéraires foncièrement anti-hégémoniques.

Depuis 2017 (date de publication d'*Animitas*, œuvre la plus récente de notre corpus principal), le récit de banlieue continue de s'écrire au Québec et d'enrichir le réservoir de la pensée commune. La production foisonnante des récits de banlieue dépasse déjà les limites temporelles et conceptuelles posées ici dans le cadre de la thèse : la fiction suburbaine fait de plus en plus place à la diversité de classes, d'ethnies, de genres et d'orientations sexuelles, suivant (lentement mais sûrement) l'évolution sociale et démographique du Québec. Les genres littéraires pour aborder la banlieue fictionnelle se diversifient également : la banlieue devient le théâtre de la dystopie futuriste chez Karoline Georges dans *De synthèse* (2018) ou encore du « récit afro-québécois » (3)

poétique chez Akena Okoko dans *Sainte-Foy* (2019). Allégories politiques, la banlieue et ses personnages entretiennent toujours un rapport critique à la norme : Georges imagine les dérapages technologiques possibles dans un monde obsédé par les écrans alors qu'Okoko s'interroge sur les enjeux identitaires et raciaux dans le Québec postréférendaire.

Aussi, mentionnons le roman *Là où je me terre* (2020) de Caroline Dawson, qui suit le parcours d'immigration d'une narratrice, Caroline, quittant la dictature du Chili avec sa famille pour venir se réfugier au Québec. Sœur de Nicholas Dawson, Caroline Dawson relate elle aussi l'ascension sociale d'immigrantes latino-américaines, concrétisée par le passage « triomphal » d'un appartement d'Hochelaga-Maisonneuve à une maison de banlieue de Brossard (2020 [2022] : 151). Pour subvenir aux besoins de sa famille, le personnage de mère immigrante a fait du domestique un gagne-pain : « libér[ant] les femmes blanches d'une partie des travaux domestiques [...], [elle] se tap[e] la double tâche d'être à la fois ménagère chez elle et subalterne dans des foyers huppés » (136 : 2022). À l'image des femmes noires états-unienne de l'après-guerre que décrivait bell hooks dans « Homeplace (a site of resistance) » (1990), Natalia, la mère de *Là où je me terre*, est sous-instruite, sous-payée et surexploitée. Victime d'un racisme et d'un sexisme systémiques et ordinaires, elle donne aux familles blanches le meilleur d'elle-même au détriment de ses propres enfants, qu'elle laisse seules le soir pendant ses ménages. Tandis que le roman se construit au rythme des divers déménagements de la famille, pérégrinant toujours d'une demeure plus confortable à l'autre selon leur traversée ascendante de l'espace social, l'intégration de la petite Caroline à la société québécoise la conduit à un désaveu de sa culture d'origine et au rejet de sa mère, incarnation de cette culture latino-américaine : « Stupidement, au début de l'adolescence, je me suis construite contre elle [ma mère], contre ce qui la constituait, [...] méprisant sa culture, dédaignant ses lectures. Je ne me rendais pas compte que c'était justement parce qu'elle m'a tant élevée que je pouvais maintenant la regarder de haut. » (2022 : 149) La mère qui élève ses enfants parvient également à les élever dans l'échelle sociale, au point où un sentiment de supériorité habite désormais l'adolescente. Celle-ci ne fera pas du domestique une carrière, échappant, grâce à l'instruction, à l'impermanence du travail des femmes de ménage et leur anonymat. La réussite de la famille chilienne et l'appropriation d'un lieu à soi pour sa fille se réalisent au détriment de la

culture de Natalia, de son corps usé par les ménages, de son identité. À nouveau, le personnage de mère est celui du sacrifice.

Des autrices parviennent également à dépasser les stéréotypes de genre dans une représentation critique du territoire banlieusard hétéronormatif, notamment Jean-Christophe Réhel et Catherine Léger. Dans le roman *Ce qu'on respire sur Tatouine* (2019), Jean-Christophe Réhel enchevêtre avec humour poésie et science-fiction. D'un sous-sol humide de Repentigny jaillit une langue décalée, mélancolique et (extra)ordinaire, tenue par un narrateur masculin, trentenaire, célibataire, amateur de la série *Star Wars*, poète et commis d'épicerie à temps partiel. La fibrose kystique dont il est atteint structure la prosodie du texte tout comme la maladie imprègne le rapport du narrateur à son corps. Ces quelques phrases seulement ont pour effet de déconstruire la stéréotypie banlieusarde. *Ce qu'on respire sur Tatouine* réalise le souhait qu'émettait déjà Laforest en 2016, c'est-à-dire de revaloriser la ville périphérique comme « un espace habitable d'où la nouveauté puisse surgir dans le tissu microscopique des actions quotidiennes » (123). Réhel le fait d'une part en accordant une autonomisation complète de l'entité littéraire géographique « banlieue » : s'il est question de déplacements en ville, de Montréal à New York, jamais le poète ne doit « arriver en ville » pour accéder à la culture légitime puisque le sous-sol de Repentigny est en soi un terreau fertile pour son imagination débridée. D'autre part, l'auteur le fait en évacuant le stéréotype sexuel de l'univers banlieusard : son personnage masculin n'a rien du fonctionnaire désœuvré et dévirilisé, la masculinité traditionnelle (éthique du pourvoyeur, domination, répression des émotions) n'est pas même un modèle considéré par le narrateur, qui se crée une identité plus fluide, aux accents *queer*, et qui défie les injonctions néolibérales de l'époque contemporaine. De plus, le personnage féminin principal — même s'il est idéalisé comme objet du désir — ne voit pas son image consommée, son intégrité menacée, sa voix étouffée : femme sans enfant, en pleine construction identitaire, elle a, elle aussi, des rêves et des désirs, en parallèle de ceux du personnage principal.

Le travail de Catherine Léger remet également en question les stéréotypes genrés dans l'univers périurbain. Sa pièce *Baby-sitter* (2017) permet une réflexion nuancée sur le sexisme ordinaire et la confusion qui entoure le féminisme dans l'espace public, et ce, par la lunette du domestique. Bien que ce texte de Léger ne fasse pas spécifiquement appel au décor banlieusard,

c'est celui que choisit la cinéaste Monia Chokri¹⁰¹ pour en faire l'adaptation cinématographique en 2022. Léger aborde frontalement l'univers banlieusard lorsqu'elle adapte librement au théâtre le film *Deux femmes en or* (1970) de Claude Fournier, proposant deux personnages féminins banlieusards qui, à l'époque contemporaine, s'unissent pour reprendre en main leur destinée grâce à une réappropriation féministe de leur plaisir sexuel. Les deux femmes en or de Léger en viennent à renverser radicalement les schèmes de pouvoir et de domination au sein du couple hétérosexuel (et par le fait même, ceux du système patriarcal). Avec ironie, la pièce détourne les stéréotypes suburbains canoniques pour mieux les critiquer : la *mad housewife* est remplacée par le *mad househusband*, tout aussi passif, malheureux et médicamenté que l'était le personnage féminin de l'après-guerre. Comme bien souvent chez Léger, le dénouement de la pièce est assez mitigé, transcendant ainsi toute opposition tranchée : alors que leur famille est sur le bord de l'éclatement, les femmes reprennent leur rôle de bonnes épouses avec les attributs qu'il entraîne, « être raisonnable. / Respectueuse. / Rentable. / Pertinente »¹⁰², tout en se promettant des déviances, des incartades, des « petites explosions » jusqu'à l'atteinte d'un bonheur utopique — ou d'une société plus juste.

Cette thèse a profondément été marquée par les confinements successifs vécus lors de la pandémie de COVID-19 et par la privatisation du chez-soi poussée à son paroxysme durant cette période de crise. Sa rédaction a révélé l'importance cruciale — voire vitale — d'une *meilleure maison* pour les femmes. Qu'elles vivent en ville, en banlieue ou à la campagne, les femmes (surtout au sein du couple hétérosexuel mais pas seulement) subissent encore et toujours les contrecoups de l'oppression patriarcale, reconduite entre les quatre murs de la maison et exacerbée par la pandémie. Presque un siècle plus tard, le contexte ambiant a réactualisé pour nous, de façon intime et éclatante, le plaidoyer de Virginia Woolf : il aura fallu une chambre à soi et une rente assurée pour écrire cette thèse. Étudier des personnages féminins violentés et disséquer les racines

¹⁰¹ Monia Chokri est elle-même en train de devenir une figure de proue de la fiction banlieusarde féministe puisqu'elle tourne, à l'automne 2022 son troisième long-métrage, *Simple comme Sylvain*, où « son alter ego, Sophia, une intellectuelle montréalaise, s'éprend d'un entrepreneur de banlieue campé dans une masculinité traditionnelle » (Lussier 2022 : s.p.).

¹⁰² La pièce devait être présentée et publiée en septembre 2020, mais sa présentation a été repoussée en 2023 à cause des mesures sanitaires en lien avec la COVID-19. Nous avons eu accès au texte grâce à la générosité de la dramaturge.

politiques de la *madness* des mères n'a été possible que loin de la maison pavillonnaire, sans famille ni mère patriarcale à côtoyer dans la réalité. À cet égard, notre posture a parfois ressemblé à celle de Benoît Fillion, universitaire citadin fictif qui se penche, depuis son piédestal, sur la petite vie ordinaire des ménagères : l'écriture a été agréablement rythmée par les brassées de lessive, permettant de réfléchir à Sisyphe et à son mythe domestique, tout en se sachant épargnée de la torture. Nous aurions également pu tomber dans le piège que Luce Giard n'a su éviter, celui de poétiser à l'excès les besognes ménagères afin de parvenir à tirer profit d'une situation autrement intolérable, c'est-à-dire l'exploitation patriarcale historique des femmes à la maison. Ni le « taylorisme enthousiaste » du chercheur universitaire ni le rituel fantasmé ne paraissent adéquats pour rendre compte de la banlieue fictionnelle et de sa représentante mal-aimée, la ménagère. C'est sans doute dans l'attitude de Marie-Ève, l'héroïne de Fannie Loïse, que nous nous retrouvons le plus :

J'ai été saisie du désir urgent, irrationnel de m'établir dans la ville de mon enfance, alors que je claironnais depuis que je l'avais quittée, dix ans plus tôt, que je ne retournerais jamais vivre en banlieue. [...] [I]l m'a semblé important de reprendre cet héritage négligé, ce pan de nos vies laissé en friche et dont personne d'autre ne semblait se soucier (S : 54).

Urgence et déraison, ce sont les mêmes instincts qui nous ont poussée à nous intéresser à la banlieue, à répéter l'indicible amour/haine que nous éprouvons pour son mode de vie, son paysage, son pouvoir d'attraction. L'objectif était de réchapper de l'oubli et du mépris « cet héritage négligé, ce pan de nos vies laissé en friche », afin de saisir, en fiction et en théorie, comment la ville suburbaine peut s'incarner en tant que « lieu d'une mémoire déjà ancienne ou comme lieu d'un avenir à concrétiser » (Laforest 2016 : 123). Oui, la banlieue est une hétérotopie et juxtapose et fusionne les oppositions. Tandis qu'on l'imagine — à tort — érigée sur des territoires radicalement neufs, la banlieue fictionnelle est intimement liée au temps et superpose les temporalités : elle est tout à la fois lieu de mémoire, comme le Longueuil de Delisle met en scène un territoire et un mode de vie ruraux dans les années 1950, et lieu d'avenir, comme la maison des parents chiliens expatriés d'*Animitas* matérialise le début d'une nouvelle histoire familiale.

Il nous importait de rendre visibles les familles, les ménagères, les jeunes mariées, les personnes âgées, celles qui choisissent *malgré tout* l'espace banlieusard pour vivre, cultiver un

jardin, élever des enfants, se disputer avec le voisinage, bâtir un réseau, rêver, divorcer, militer. Il nous a semblé important de comprendre comment on peut vivre une enfance parfaitement heureuse en périphérie urbaine, à se goinfrer de fromage Kraft et de sandwichs sans croûte tout comme, à l'adolescence, le sentiment d'embarras et d'ennui vis-à-vis de sa banlieue peut précipiter le « mythe de l'arrivée en ville ». Dans notre thèse, le mouvement de balancier entre le mépris et la nostalgie est constant, la posture de chercheuse ayant parfois servi à pondérer cette oscillation toute biographique.

Entre l'existence exaltée de la ville et celle authentique et contemplative de la campagne, nous avons analysé une troisième voie, la « maudite vie plate », la vie de banlieue. C'est en cela que le personnage de Marie-Ève embrasse toutes les contradictions de la banlieue, sans les gommer; c'est même plutôt sa richesse sémiotique et symbolique. L'héroïne de Loïselle ouvre un nouveau récit suburbain : elle échappe aux diktats de la maternité, fait un pied de nez à la norme automobile, remet en question l'hétéronormativité¹⁰³ et façonne un nouveau lieu, un nouveau Brossard « étrangement inquiétant », qui ressemble à celui que nous avons toujours connu, mais qui est pourtant suspect, déjà transformé.

Nous souhaitons que les prochaines protagonistes suburbaines puissent, comme celles de Caroline Dawson, de Catherine Léger et de Jean-Christophe Réhel, trouver leur *lieu à elles*, que ce soit dans une culture d'adoption, dans un sous-sol humide ou lorsque, durant une « vacance conjugale », le mari est en voyage d'affaires. Notons toutefois que dans *Ce qu'on respire sur Tatouine*, c'est un personnage masculin qui y parvient : aurait-ce été possible pour *une* poète célibataire et atteinte de fibrose kystique? Aussi, en plus du sacrifice de la mère dans *Là où je me terre*, il semble que, dans *Deux femmes en or* (2023), la seule manière pour la ménagère de reprendre en main son destin est de transférer son « indéfinissable malaise » sur son conjoint et d'ainsi le transformer en *mad househusband*. Le sacrifice — de la mère, du mari, de la sœur — est-il inévitable en banlieue? Le bonheur est encore *invraisemblable* à Brossard.

¹⁰³ Bien qu'engagée dans une relation hétérosexuelle, Marie-Ève en vient justement à remettre en question l'institution du mariage et les aspects les plus astreignants du concept social de « ménage » (revenus, héritage, rôles sexués, tâches ménagères). À la fin du roman, elle abandonne cette vision hétéronormative du couple et réaffirme plutôt des valeurs telles que la complicité, l'amitié et l'érotisme.

Notre thèse a fait apparaître les biais androcentriques encore tenaces de la *suburbia*. Personnage hautement politique, l'apparition récurrente du personnage de la ménagère dans la fiction suburbaine d'hier à aujourd'hui montre le potentiel romanesque de la domesticité. Toutefois, malgré les analyses que nous avons proposées, une question demeure : *comment représenter la maison en tant que féministe au XXI^e siècle?* Que faire du « plaisir secret et tenace de *faire-la-cuisine* » (Giard 1994 : 216, l'autrice souligne) : le laisser entrer ou le rejeter de toutes ses forces? Épousseter les bibelots du salon, servir des Rice Crispies à ses enfants, est-ce se plier à un conditionnement social tout-puissant? Comment décorer son appartement sans céder aux artifices du capitalisme? Comment élever des filles et les sensibiliser aux dangers qui les entourent sans leur faire peur, sans leur faire honte? La domesticité et la banlieue sont des expériences de la frontière, sur laquelle les femmes se tiennent en équilibre précaire, entre dualités, tensions et revirements. Si le parti pris pour les personnages féminins dans notre thèse a eu l'avantage de révéler au grand jour les failles conceptuelles d'une lecture « universalisante » et bienheureuse de la maison, il recèle pourtant un effet pervers : réfléchir à une vie domestique plus égalitaire est encore une responsabilité qui incombe principalement aux femmes, aux penseuses, aux féministes. Ce sont elles qui se débattent au quotidien avec ces questions et leurs réponses ambivalentes, parfois décevantes, parfois jubilatoires. Ce serait, pour ainsi dire, une charge mentale épistémologique.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Corpus principal

Carreau, Valérie. 2014. *Une mère exceptionnelle*. Montréal : Marchand de feuilles.

Dawson, Nicholas. 2017. *Animitas*. Montréal : La Mèche.

Delisle, Michael. 2007 [2002]. *Dée*. Montréal : Bibliothèque québécoise.

Gravel, François. 2003. *Adieu, Betty Crocker*. Montréal : Québec Amérique.

Loiselle, Fannie. 2016. *Sauf*. Montréal : Marchand de feuilles.

Tremblay, Lise. 2007. *La sœur de Judith*. Montréal : Boréal.

Turcotte, Élise. 2001 [1997]. *L'île de de la Merci*. Montréal : Bibliothèque québécoise.

Corpus secondaire

Œuvres littéraires

Berthiaume, Sarah. 2013. *Villes mortes*. Montréal : Ta Mère.

Bismuth, Nadine. 2004. *Scrapbook*. Montréal : Boréal.

———. 2018. *Un lien familial*. Montréal : Boréal.

Bond, Edouard H. 2012. *Les verrats*. Montréal : VLB.

Bourque, Guillaume. 2016. « Patrick Corneau, trois traques ». Dans Pierre-Luc Landry (dir.), *Cartographies I : Couronne sud*. Montréal : La Mèche.

Brisebois, Patrick. 2011. *Chant pour enfants morts*. Montréal : Le Quartanier.

David, Carole. 2010. *Manuel de poésie à l'intention des jeunes filles*. Montréal : Les Herbes Rouge.

Dawson, Nicholas. 2013. « Garage ». *Mœbius*, n° 137 (mai), p. 82-86.

———. 2016. « Auprès des moufettes ». Dans Pierre-Luc Landry (dir.), *Cartographies I : Couronne sud*. Montréal : La Mèche.

———. 2020. *Désormais, ma demeure*. Montréal : Triptyque.

Delisle, Michael. 1987. *Fontainebleau*. Montréal : Les Herbes rouges.

- . 2005. *Le sort de Fille*. Montréal : Leméac.
- . 2009 [1995]. *Helen avec un secret*. Montréal : Bibliothèque québécoise.
- . 2016 [2014]. *Le feu de mon père*. Montréal : Boréal.
- . 2017. *Le palais de la fatigue*. Boréal : Montréal.
- . 2018 [2010]. *Tiroir n° 24*. Boréal : Montréal.
- Delvaux, Martine. 2017 [2009]. *Rose amer*. Montréal : Hélio trope.
- Ernaux, Annie. 2008. *Les années*. Paris : Gallimard.
- Farhoud, Abba. 2010 [1998]. *Le bonheur a la queue glissante*. Montréal : L'Hexagone.
- Ferron, Jacques. 1962. *Contes du pays incertain*. Montréal : Orphée.
- . 1968. *La charette*. Montréal : HMH.
- . 1990 [1971]. *Les roses sauvages*. Édition préparée par Pierre Cantin, Marie Ferron et Paul Lewis. Outremont : VLB.
- . 1992 [1970]. *L'amélan chier*. Montréal : Typo.
- Georges, Karoline. 2018. *De synthèse*. Québec : Alto.
- Ginsberg, Allen. 1996 [1956]. *Howl and Other Poems*. San Francisco : City Lights Books.
- Gravel, François. 1994. *Ostende*. Montréal : Québec Amérique.
- . 2002. *Je ne comprends pas tout*. Montréal : Québec Amérique.
- . 2007. *Vous êtes ici*. Montréal : Québec Amérique.
- Jannard, Mélanie. 2017. « Dans le milieu de rien ». Dans Pierre-Luc Landry (dir.), *Cartographies II : Couronne Nord*. Montréal : La Mèche.
- Léger, Hugo. 2014. *Le silence du banlieusard*. Montréal : XYZ.
- Loiselle, Fannie. 2011. *Les enfants moroses*. Montréal : Marchand de feuilles.
- Mavrikakis, Catherine. 2009 [2008]. *Le ciel de Bay City*. Paris : Sabine Wespieser.
- Meunier, Claude et Louis Saïa. 2002 [1980]. *Les voisins*. Montréal : Leméac.
- Nicol, Patrick. 2012. *Terre des cons*. Montréal : La Mèche.
- Péan, Stanley. 1999. *Noirs désirs*. Montréal : Leméac.
- . 2000. *La nuit démasque*. Montréal : Planète rebelle.
- Perkins Stetson, Charlotte. 1991 [1901]. *The Yellow Wall-Paper*. Boston : Small Maynard.
- Plath, Sylvia. 1999 [1971]. *Arbres d'hiver*. Édition bilingue. Traduit par Françoise Morvan et Valérie Rouzeau. Paris : Gallimard.

- Réhel, Jean-Christophe. 2019. *Ce qu'on respire sur Tatouine*. Montréal : Del Busso.
- Renaud, Kiev. 2021. *Pratique d'incendie*. Montréal : Leméac.
- Roy, Louise et Louis Saïa. 1980 [1977]. *Une amie d'enfance*. Montréal : Leméac.
- Sexton, Anne. 1988. *Selected Poems of Anne Sexton*. Édition établie, éditée et annotée par Diane Wood Middlebrook et Diana Hume George. Boston : Houghton Mifflin Company.
- Théâtre des Cuisines. 2020 [1976]. *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage!*. Montréal : Remue-ménage.
- Tremblay, Lise. 1999. *La danse juive*. Montréal : Leméac.
- . 2001 [1994]. *La pêche blanche*. Montréal : Bibliothèque québécoise.
- Tremblay, Michel. 2007 [1972]. *Les Belles-Sœurs*. Montréal : Leméac.
- Trottier, André. 2007. *Intersections*. Montréal : Marchand de feuilles.
- Trudel, Sylvain. 2013. *La mer de la tranquillité*. Montricher (Suisse) : Noir sur Blanc.
- Turcotte, Élise. 1991. *Le bruit des choses vivantes*. Montréal : Leméac.
- Yergeau, Pierre. 2002. *Banlieue*. Longueuil : L'instant même.

Médiathèque

- Arcand, Denys (réal.). 2007. *L'Âge des ténèbres*. France et Canada. Cinémaginaire, Mon Voisin Productions et Ciné-@.
- Burton, Tim (réal.). 1990. *Edward Scissorhands*. États-Unis. Twentieth Century Fox.
- Coppola, Sofia (réal.). 1999. *The Virgin Suicides*. États-Unis. American Zoetrope et Pathé.
- DeBoer, Jocelyn et Dawn Luebbe (réal.). 2019. *Greener Grass*. Gulp Splash Productions, Vanishing Angle et 30West.
- Fournier, Claude (réal.). 1970. *Deux femmes en or*. Canada. Productions inconnues.
- Hitchcock, Alfred (réal.). 1954. *Rear Window* [*Fenêtre sur cour*]. États-Unis. Paramount Pictures.
- Lynch, David (réal.). 1986. *Blue Velvet*. États-Unis. De Laurentiis Entertainment Group.
- Mendes, Sam (réal.). 1999. *American Beauty*. États-Unis. Jinks/Cohen Company.
- Morin, Robert (réal.). 2017. *Le problème d'infiltration*. Canada. Coop Vidéo de Montréal.
- Trogi, Ricardo (réal.). 2015. *Le Mirage*. Canada. Christal Film et KO 24.
- Vallée, Jean-Marc (réal.). 2005. *C.R.A.Z.Y.* Canada. Cirrus Communication.

Pièces musicales

- DesRocher, Clémence. 1962. « La vie d'usine ». Dans *Clémence Des Rochers, volume 1*, [enregistrement sonore]. Musicor Produits spéciaux, 2 min 37.
- Plamondon, Luc et Michel Berger. 1978. « Quand on arrive en ville ». Dans *Starmania*, [enregistrement sonore]. Warners Records, 3 min 40.
- Reynold, Malvina. 1962. « Little Boxes ». Dans *Malvina Reynold sings the Truth*, [enregistrement sonore]. Columbia Records, 2 min 11 s.
- Vinton, Bobby. 1963. « Blue Velvet ». Dans *Blue on Blue*, [enregistrement sonore]. Epic Records, 2 min 48.

Corpus théorique et critique

- Amossy, Ruth et Anne Herschberg-Pierrot. 1997. *Stéréotypes et clichés. Langues, discours, société*. Paris : F. Nathan.
- Archibald, Samuel. 2012. « Le néo-terroir et moi ». *Liberté*, vol. 53, n° 3 (avril), p. 16-26.
- Arden McHugh, Nancy. 2007. *Feminist Philosophies A-Z*. Edinburg : Edinburg University Press.
- Arsenault, Mathieu. 2009. « La banlieue chavirée / *Le ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis. Héliothrope, 291 p. ». *Spirale*, n° 229 (novembre-décembre), p. 45-46.
- . 2012. « Ruralité trash ». *Liberté*, vol. 53, n° 3, p. 38-47.
- Association pour la santé publique du Québec et Observatoire québécois des inégalités. « Impact de la pandémie de COVID-19 sur la santé et la qualité de vie des femmes au Québec ». En ligne. Association pour la santé publique du Québec. <<https://www.observatoiredesinegalites.com/fr/detail-publication/impact-de-la-pandemie-de-covid-19-sur-la-sante-et-la-qualite-de-vie-des-femmes-au-quebec>>. Consulté le 16 janvier 2023.
- Aubin, Anne-Marie. 2019. « *Nos morts* : Valérie Carreau tisse le fil de la vie ». En ligne. *Mobiles*. <<https://journalmobiles.com/culture/nos-morts-valerie-carreau-tisse-le-fil-de-la-vie>>. Consulté le 22 novembre 2022.
- Augé, Marc. 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Le Seuil.
- Bachelard, Gaston. 1961. *La poétique de l'espace*. 3^e éd. Paris : PUF.
- . 1982 [1948]. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti.
- Barbisan, Léa. 2017. « Vivre la transparence : la maison de verre, essor et déclin d'une utopie ». En ligne. *Sens public*. <<https://doi.org/10.7202/1048845ar>>. Consulté le 22 novembre 2022.

- Barcelo, François. 2009. « François Gravel : heureux comme un écrivain heureux ». *Lettres québécoises*, n° 134, p. 6-10.
- Bartky, Sandra Lee. 2014 [1998]. « Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power ». Dans Rose Weitz et Samantha Kwan (dir.), *The Politics of Women's Bodies, Sexuality, Appearance, and Behavior*, p. 64-85. New York et Oxford : Oxford University Press.
- Batigne, Stéphane. 2001. « Banlieue : Une certaine idée du bonheur ». Dans Stéphane Batigne (dir.), *Québec espace et sentiment*. Coll. « Monde H. S. », n° 124. Paris : Autrement.
- Batz Cooperman, Jeannette. 1999. *The Broom Closet. Secret Meanings of Domesticity in Postfeminist Novels by Louise Erdrich, Mary Gordon, Toni Morrison, Marge Piercy, Jane Smiley, and Amy Tan*. New York : Peter Lang.
- Baudrillard, Jean. 1982 [1968]. *Le Système des objets*. Paris : Gallimard.
- Baxandall, Rosalyn et Elizabeth Ewen. 2000. *Picture Windows : How Suburbs Happened*. New York : Basic Books.
- Beauregard, Robert A. 2006. *When America Became Suburban*. Minneapolis and London : University of Minnesota Press.
- Beauvoir, Simone de. 1976 [1949]. *Le Deuxième Sexe*. Tome II : L'expérience vécue. Paris : Gallimard.
- Bédard, Mélanie et Andrée Fortin. 2004. « Intimité, mobilité et urbanité entre 1978 et 2000 ». *Recherches sociographiques*, vol. 45, n° 3 (septembre-décembre), p. 493-519.
- Beevers, Robert. 1988. *The Garden City Utopia : A Critical Biography of Ebenezer Howard*. New York : St. Martin's Press.
- Bégout, Bruce. 2013. *Suburbia*. Paris : Inculte.
- Benguergoura, Naziha. 2017. « La place des banlieues montréalaises dans les choix résidentiels. Cas des immigrants maghrébiens de Montréal ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Bernard, Jessie. 1981. « The Good-Provider Role. Its Rise and Fall ». *American Psychologist*, vol. 36, n° 1, p. 1-12.
- . 1982. *The Future of Marriage*. New Haven : Yale Press University.
- Beuka, Robert. 2004. *SuburbiaNation : Reading the Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film*. New York : Palgrave Macmillan.
- Bhabha, Homi. 1992. « The World and the Home ». *Social Text*, n° 31-32, p. 141-153.
- Biron, Michel. 2003. « Il a plu hier ». *Voix et images*, vol. 28, n° 3 (printemps), p. 145-153.
- . 2014. « L'intérêt romanesque de la banlieue chez Michael Delisle ». *Études littéraires*, vol. 45, n° 2, p. 41-50.

- Biron, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge. 2010. *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal : Boréal.
- Bogost, Ian. 2020. « Revenge of the Suburbs ». En ligne. *The Atlantic* (juin). <<https://www.theatlantic.com/technology/archive/2020/06/pandemic-suburbs-are-best/613300/>>. Consulté le 1^{er} juillet 2021.
- Boisclair, Isabelle. 2020. « Portrait de la mère en rabat-joie : reconfigurations des possibles féminins dans *La sœur de Judith* de Lise Tremblay ». *Voix et images*, vol. 45, n° 3, p. 65-78.
- Bouvet, Rachel. 2017. « L'altérité des frontières ». Dans Daniel Chartier, Helge Vidar Holm, Chantal Savoie et Margery Vibe Skagen, *Frontières*, p. 11-27. Actes du colloque « Frontières » (Montréal, 20-21 mars 2014). Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Brassard, Denise. 2006. « Entretien avec Élise Turcotte ». *Voix et Images*, vol. 31, n° 3 (printemps), p. 15-30.
- Brochu, André. 2004. « Compte rendu de [La vision du passé / André Ducharme, *L'homme en morceaux*, Montréal, Leméac, 2003, 144 p. / François Gravel, *Adieu, Betty Crocker*, Montréal, Québec Amérique, 2003, 169 p. / Fernand Dansereau, *Le cœur en cavale*, Montréal, Boréal, 2003, 160 p. ». *Lettres québécoises*, n° 113, p. 16-17.
- . 2008. « Michel Tremblay, Lise Tremblay, Christian Mistral ». *Lettres québécoises*, n° 130, p. 23-24.
- Brown, Anne. 1992 [1991]. « Brèves réflexions sur le roman féminin québécois à l'heure de la Révolution tranquille ». Dans Lori Saint-Martin, *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*. Tome 1, p. 139-153. Montréal : XYZ.
- Bussière, Yves et Yves Dallaire. 1994. « Étalement urbain et motorisation : où se situe Montréal par rapport à d'autres agglomérations? ». *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 38, n° 105, p. 327-343.
- Cai, Wenyi. 2012. « Mort et vie de l'utopie familiale dans l'univers mère-fille. Les relations mère-fille dans *Le bruit des choses vivantes* et *L'île de la Merci* d'Élise Turcotte, *L'ingratitude* de Ying Chen, *La chute du corps* et *Adieu Agnès* d'Hélène le Beau ». Thèse de doctorat, Limoges, Université de Limoges.
- Cambron, Micheline. 1989. *Une société, un récit. Discours culturel au Québec, 1967-1976*. Montréal : L'Hexagone.
- Castillo Durante, Daniel. 1994. *Du stéréotype en littérature*. Montréal : XYZ.
- Castonguay, Karine. 2016. « La demeure (in)habitable : imaginaires de la maison dans l'œuvre romanesque d'Élise Turcotte ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Cauchon, Paul. 2008. « À voir à la télévision le mercredi 17 septembre – Guy A. sur le gril ». *Le Devoir*, 13 septembre. <<https://www.ledevoir.com/culture/205283/a-voir-a-la-television-le-mercredi-17-septembre-guy-a-sur-le-gril>>. Consulté le 16 novembre 2022.
- Caumartin, Anne. 2017. « Territoires féconds ». *Voix et Images*, vol. 42, n° 2 (hiver), p. 153-159.

- Chambre de commerce de l'Ontario. 2020. « The She-Covery Project, Confronting the Gendered Economic Impacts of COVID-19 in Ontario ». En ligne. Ontario Chamber of commerce. <<https://occ.ca/wp-content/uploads/OCC-shecovery-final.pdf>>. Consulté le 16 janvier 2023.
- Charbonneau, Johanne et Annick Germain. 2002. « Les banlieues de l'immigration ». *Recherches sociographiques*, vol. 43, n° 2, p. 311-328.
- Chassay, Jean-François. 2021. « Circuler, habiter, survivre. *Sauf* de Fannie Loïselle ». Dans Gilles Dupuis, Klaus-Dieter Ertler et Yvonne Völkl (dir.), *À la carte. Le roman québécois (2015-2020)*, p. 153-171. En ligne. Francfort a.M. : Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften. <<http://public.ebib.com/choice/PublicFullRecord.aspx?p=6614437>>. Consulté le 16 janvier 2023.
- Chesler, Phyllis. 1979 [1972]. *Les femmes et la folie*. Traduit par Jean-Pierre Cottereau. Paris : Payot.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. 2019. *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Édition revue et corrigée. Paris : Robert Laffont et Jupiter.
- Choko, Marc H. 1988. *Une Cité-jardin à Montréal. La Cité-jardin du tricentenaire 1940-1947*. Montréal : Méridien.
- Coleman, Patrick. 2005. « Memories of Urban Development : Michael Delisle's *Dée* ». *Québec Studies*, vol. 39, avril, p. 99-107.
- Collin, Jean-Pierre et Claire Poitras. 2002. « La fabrication d'un espace suburbain : la Rive-Sud de Montréal ». *Recherches sociographiques*, vol. 43, n° 2 (mai-août), p. 275-310.
- Condon, Stéphanie, Marylène Lieber et Florence Maillolchon. 2005. « Insécurité dans les espaces publics : comprendre les peurs féminines ». *Revue française de sociologie*, vol. 46, p. 265-294.
- Conseil du statut de la femme. 2020a. « Slutshaming ». En ligne. Conseil du statut de la femme. <<https://csf.gouv.qc.ca/article/publicationsnum/bibliotheque-des-violences-faites-aux-femmes/slutshaming/>>. Consulté le 16 novembre 2022.
- . 2020b. « Portrait des Québécoises. Édition 2020 – Femmes et économie ». En ligne. Québec : Conseil du statut de la femme. <<https://csf.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/portrait-quebecoises-2020-economie.pdf>>. Consulté le 16 novembre 2022.
- Corriveau, Hugues. 2002. « Compte rendu de [Le péché de la chair / François Gravel, *Je ne comprends pas tout*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 2002, 232 p., 22,95 \$. / Germaine Dionne, *Le fils de Jimi*, Montréal, Boréal, 2002, 144 p., 17,95 \$. / Martin Grange, *Requiem pour un nain*, Montréal, Point de Fuite, 2001, 96 p., 19,95 \$ ». *Lettres québécoises*, n° 107, p. 21-22.
- Cosgrove, Denis. 1999. *Mappings*. London : Reaktion Books.
- Côté, Nicole. 2006. « L'île de la Merci ou comment éviter le désastre ». *Voix et Images*, vol. 31, n° 3 (printemps), p. 47-58.

- Cotter, Adam. 2021. « La victimisation criminelle au Canada, 2019 ». En ligne. *Juristat*, vol. 41, n° 1, p. 1-40.
- Coulombe, Maxime. 2015. « Zombies, symptômes d'une époque terrifiée ». *Socio-anthropologie*, n° 31, p. 49-60.
- Crépeau, Jean-François. 2009. « François Gravel : des histoires de gens simples ». *Lettres québécoises*, n° 134, p. 11-12.
- Darrieussecq, Marie. 2016. « Prologue ». Dans Virginia Woolf, *Un lieu à soi*. Paris : Denoël.
- David, Sylvain et Sophie Marcotte. 2015. « La banlieue en périphérie d'elle-même ». ». Dans Bertrand Gervais, Alice van der Klei et Marie Parent (dir.), *Suburbia. L'Amérique des banlieues*. Coll. « Figura », no 39, p. 55-68.
- Davidson, Cathy N. 1998. « Preface : No More Separate Spheres! ». *American Literature*, vol. 70, n° 3 (septembre), p. 443-463.
- Décarie, Isabelle. 2004. *Fictions domestiques. La maison dans tous ses états*. Montréal : Trait d'union.
- Déchanet-Platz, Fanny. 2008. *L'écrivain, le sommeil et les rêves (1800-1945)*. Gallimard : Paris.
- Del Lungo, Andrea. 2014. *La fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation*. Seuil : Paris.
- Delphy, Christine. 2013. *L'ennemi principal. Tome 1 : Économie politique du patriarcat*. 3^e édition. Coll. « Nouvelles Questions féministes ». Paris : Syllepse.
- Descarries, Francine. 2010 [2009]. *Entre le rose et le bleu : stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin*. Québec : Conseil du statut de la femme.
- Despentes, Virginie. 2006. *King Kong théorie*. Paris : Librairie générale française.
- Després, Carole et Andrée Fortin. 2002. « La banlieue revisitée ». Dans Fortin, Andrée, Carole Després et Geneviève Vachon (dir.), *La banlieue revisitée*, p. 7-10. Montréal : Nota bene.
- Dominguez Leiva, Antonio. 2020. « Pour une nouvelle typologie des fictions policières ». En ligne. *Pop-en-stock*, section « Zone libre ». <<http://popenstock.ca/pour-une-nouvelle-typologie-des-fictions-polici%C3%A8res>>. Consulté le 16 mars 2022.
- Doyon-Gosselin, Benoit. 2007. « Les figures spatiales dans *L'île de la Merci* d'Élise Turcotte ou la maison de l'emprisonnement ». *Voix et Images*, vol. 32, n° 3 (printemps), p. 107-123.
- Dupont, Éric. 2017. « Un après-midi au pays des moufettes ». *Lettres québécoises*, n° 165 (printemps), p. 21.
- Dupuis, Gilles. 2011. « De quelques romans régionaux... ». *Liberté*, vol. 52, n° 4 (juin), p. 28-31.
- Dussault Frenette, Catherine. 2015. *L'expression du désir au féminin dans quatre romans québécois contemporains*. Coll. « Convergences », n° 47. Nota Bene : Montréal.

- Ehrenreich, Barbara. 1984. *The Hearts of Men : American Dream and the Flight of Commitment*. Garden City (États-Unis) : Anchor Press/Doubleday.
- Émond, Maurice. 1984. *La femme à la fenêtre. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les Chambres de bois, Kamouraska et Les Enfants du sabbat*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval.
- England, Kim V. L. 1993. « Changing Suburbs, Changing Women : Geographic Perspectives on Suburban Women and Suburbanization ». *Frontiers : A Journal of Women Studies*, vol. 14, n° 1, p. 24-43.
- Enquête*. 2021. « Tensions municipales ». 21 octobre. Montréal : Radio-Canada. <<https://ici.radio-canada.ca/tele/enquete/site/segments/reportage/375381/elections-municipales-villes-eau-developpement-tension>>. Consulté le 1^{er} mars 2022.
- Federici, Silvia. 2016 [2012]. *Point zéro : propagation de la révolution. Travail, ménager, reproduction sociale, combat féministe*. Traduit de l'anglais par Damien Tissot. Donnemarie-Dontilly (France) : iXe.
- Ferland, Joseph. 1946. « Le travail et l'épargne ». Dans *Au royaume du foyer*, p. 33-36. Montréal : s.é.
- Fortin, Andrée. 2015. *Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Fortin, Andrée, Carole Després et Geneviève Vachon (dir.). 2002. *La banlieue revisitée*. Montréal : Nota bene.
- . 2011. *La banlieue s'étale*. Montréal : Nota bene.
- Fortin, Andrée, Marie-Hélène Villeneuve et Martin Rioux. 2011. « Jamais sans ma voiture? » Dans Fortin, Andrée, Carole Després et Geneviève Vachon (dir.), *La banlieue s'étale*. Montréal : Nota Bene.
- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard.
- . 1994. *Dits et écrits : 1954-1988*. Tome IV. Paris : Gallimard.
- Fournier, Marie-Ève. 2016. « Quartier DIX30 : Sitôt construits, sitôt démolis ». En ligne. *La Presse*, 27 février. <https://plus.lapresse.ca/screens/c221446b-2108-4f26-b595-cd4d854f1f5d_7C_0.html>. Consulté le 1^{er} mars 2021.
- Fourot, Aude-Claire. 2011. « Immigrants en banlieue et politique municipales : le cas lavallois (Québec, Canada) ». *Canadian Public Administration/Administration publique du Canada*, vol. 54, n° 1 (mars), p. 97-119.
- Freud, Sigmund. 1985. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Traduit par Bertrand Féron. Paris : Gallimard.
- Friedan, Betty. 1964 [1963]. *La femme mystifiée*. Traduit par Yvette Roudy. Paris : Gonthier.

- Garber, Marjorie. 1992. *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York : Routledge.
- Genette, Gérard. 1976. *Figures II*. Paris : Seuil.
- Gerbert, Thomas. 2018. « Perte des terres agricoles au Québec : “C’est pire qu’avant” ». En ligne. *Radio-Canada*, 9 novembre. <<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1134484/agriculture-zonage-territoire-agricole-cptaq-loi-etalement-protection-accaparement>>. Consulté le 1^{er} mars 2021.
- Giard, Luce. 1994 [1980]. « Faire-la-cuisine ». Dans Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol, *L’invention du quotidien*. Tome 2 : *Habiter, cuisiner*, p. 213-350. Paris : Gallimard.
- Gilbert, Sandra M. et Susan Gubar. 1988. *No Man’s Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. Tome II : *Sexchanges*. New Haven : Yale University Press.
- Giles, Judy. 2004. *The Parlour and the Suburb. Domestic Identities, Class, Femininity and Modernity*. Oxford/New York : Berg.
- Godin, Louis-Daniel. 2021. *Les père-mutations. La paternité en question chez Hervé Bouchard et Michael Delisle*. Montréal : Presses de l’Université de Montréal.
- Godin, Louis-Daniel et Michel Nareau. 2020. « Lise Tremblay : Habiter le corps et la parole ». *Voix et images*, vol. 45, n° 3, p. 7-11.
- Gordon, David L.A. 2022. « Welcome to the Canadian Suburbs! ». En ligne. *Canadian Suburbs*. <<https://www.canadiansuburbs.ca/>>. Consulté le 11 octobre 2022.
- Greene, Gayle. 1991. *Changing the Story. Feminist Fiction and the Tradition*. Bloomington : Indiana University Press.
- Guay-Poliquin, Christian. 2015. « Un néo-terroir? ». *Le Saint-Armand*, vol. 12, n° 4 (février-mars), p. 14-15.
- Halin, Francis. 2008. « La banlieue : de Jacques Ferron à Michael Delisle ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill.
- Harris, Richard. 2004. *Creeping conformity. How Canada Became Suburban, 1900-1960*. Toronto : University of Toronto Press.
- Hebel, Udo J. 2003. *Visual Culture in the American Studies Classroom : Proceedings of the U.S. Embassy Teacher Academy 2003*. Vienne : U.S. Embassy Teacher Academy.
- Hébert, Pierre. 1991. « Attention, œuvres en cours (Daniel Gagnon et François Gravel) ». *Voix et Images*, vol. 16, n° 2, p. 336-340.
- Hellman, Caroline. 2004. « The Other American Kitchen: alternative Domesticity in 1950s Design, Politics, and Fiction ». En ligne. *Americana : The Journal of American Popular Culture*, vol. 3, n° 2 (automne), <https://americanpopularculture.com/journal/articles/fall_2004/hellman.htm>. Consulté le 8 février 2021.

- Héritier, Françoise. 1994. *Les deux sœurs et leur mère : anthropologie de l'inceste*. Paris : O. Jacob.
- hooks, bell. 2001. [1990]. « Homeplace (a site of resistance) ». Dans Joy Ritchie et Kate Ronald (éd.), *Available Means. An Anthology of Women's Rhetoric(s)*, p. 383-390. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.
- Houle, Patricia, Martin Turcotte et Michael Wendt. 2017. « Évolution de la participation des parents aux tâches domestiques et aux soins des enfants de 1986 à 2015 ». En ligne. Statistique Canada. <<https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/89-652-x/89-652-x2017001-fra.pdf>>. Consulté le 16 novembre 2022.
- Huglo, Marie-Pascale. 2015. « Suspension de l'historicité et art narratif de la scène dans *Dée* de Michael Delisle ». *Québec français*, n° 175, p. 82-84.
- Institut national de santé publique du Québec. 2020. « Violence conjugale dans un contexte de pandémie ». En ligne. Institut national de santé publique. <<https://www.inspq.qc.ca/violence-conjugale/comprendre/contexte-pandemie>>. Consulté le 16 janvier 2023.
- Jackson, Kenneth T. 1985. *Crabgrass Frontier : The Suburbanization of the United States*. New York : Oxford University Press.
- Jean, Sandrine. 2014. « Ville ou banlieue? : Les choix résidentiels des jeunes familles de classe moyenne dans la grande région de Montréal ». *Recherches sociographiques*, vol. 55, n° 1 (janvier-avril), p. 105-134.
- Kahn, Madeleine. 1991. *Narrative Travestism. Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel*. Ithaca : Cornell University Press.
- Keats, John. 1960. « Compulsive Suburbia ». *Atlantic Monthly* (avril), p. 47-50.
- Kerber, Linda K. 1988. « Separate Spheres, Female Worlds, Woman's Place : The Rhetoric of Women's History ». *The Journal of American History*, vol. 75, n° 1 (juin), p. 9-39.
- Kern, Leslie. 2022 [2019]. *Ville féministe. Notes de terrain*. Traduit de l'anglais par Arianne Des Rochers. Montréal : Remue-Ménage.
- Labrosse, Claudia. 2010. « L'impératif de beauté du corps féminin : la minceur, l'obésité et la sexualité dans les romans de Lise Tremblay et de Nelly Arcan ». *Recherches féministes*, vol. 23, n° 2, p. 25-43.
- Lachance, Jonathan. 2009. « L'architecture des bungalows de la SCHL : 1946-1974 ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- . 2015. « L'architecture des bungalows de la Société Centrale d'Hypothèques et de Logement (SCHL) et le mythe de la maison de banlieue au Canada ». Dans Bertrand Gervais, Alice van der Klei et Marie Parent (dir.), *Suburbia. L'Amérique des banlieues*. Coll. « Figura », n° 39, p. 33-53.
- . 2019. « Bungalow et *American way of life* ». Conférence présentée à la Société d'histoire Mouilleped, Saint-Lambert, 26 novembre.

- Laforest, Daniel. 2008. « L'âge de plastique / *La sœur de Judith* de Lise Tremblay. Boréal, 167 p. ». *Spirale*, n° 220 (mai-juin), p. 48-49.
- . 2016. *L'âge de plastique. Lire la ville contemporaine au Québec*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Laforest, Daniel et Michel Nareau. 2013. « Entretien avec Michael Delisle ». *Voix et images*, vol. 38, n° 114, p.13-23.
- Langevin, Francis. « Un nouveau régionalisme? : De Sainte-Souffrance à Notre-Dame-du-Cachalot, en passant par Rivière-aux-Oies (Sébastien Chabot, Éric Dupont et Christine Eddie) ». *Voix et Images*, vol. 36, n° 1, p. 59-77.
- Lapointe, Josée. 2010. « *La huitième gorgée* : une voix à suivre ». En ligne. *La Presse*, 12 novembre. <<https://www.lapresse.ca/arts/livres/critiques-de-livres/201011/12/01-4341939-la-huitieme-gorgee-une-voix-a-suivre-12.php>>. Consulté le 22 novembre 2022.
- Lapointe, Martine-Emmanuelle. 2007. « Enfances romanesques ». *Voix et Images*, vol. 33, n° 3 (printemps-été), p. 113-118.
- . 2020. « Le conflit des codes et des classes dans *La héronnière* et *La sœur de Judith* de Lise Tremblay ». *Voix et images*, vol. 45, n° 3, p. 37-47.
- Laurin, Danielle. 2014. « La face cachée de la perfection ». En ligne. *Le Devoir*, 6 décembre. <<https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/425839/la-face-cachee-de-la-perfection>>. Consulté le 22 novembre 2022.
- Lavolette, Jérôme. 2020. « L'état de l'automobile au Québec : constats, tendances et conséquences ». En ligne. Fondation David Suzuki. <https://jalonmtl.org/wp-content/uploads/2020/04/Rapport_Fondation-David-Suzuki-Final-Part1-Dependance-auto-10.2020.pdf>. Consulté le 1^{er} mars 2022.
- Le Bel, Pierre-Mathieu. 2012. *Montréal et la métropolisation. Une géographie romanesque*. Montréal : Triptyque.
- Le Breton, David. 2015. *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*. Paris : Métailié.
- Leclerc, Annie. 1974. *Parole de femme*. Paris : Grasset.
- Lefebvre, Paul. 1985. « Surfaces comiques, zones incertaines ». *Études littéraires*, vol. 18, n° 3 (hiver), p. 143-157.
- Lepage, Guy A. 2021. Entrevue radiophonique avec Pierre Brassard. En ligne. *Parasol et gobelets*. Diffusé le 28 juin. <<https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/parasoletgobelets/segments/entrevue/361407/humour-rbo-brossard-lepage-celebrite>>. Consulté le 11 juillet 2022.
- Lessard, Michel et Huguette Marquis. 1972. *Encyclopédie de la maison québécoise*. Montréal : Éditions de l'Homme.

- Lotman, Youri. [1970] 1973. *La structure du texte artistique*. Traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Ève Mallert et Joëlle Yong sous la direction d'Henri Meschonnic. Paris : Gallimard.
- . 1999. *La sémiotique*. Traduit du russe par Anka Ledenko. Limoges : PULIM.
- Löwy, Ilana. 2001. « Amanda Cross, Ruth Rendell, Dorothy Sayers. Féminisme et roman policier ». *Mouvements*, vol. 3, n° 15-16, p. 48-54.
- Lussier, Judith. 2022. « Rencontre avec Monia Chokri : percer le mystère ». En ligne. *ELLE Québec* (juin). <<https://www.ellequebec.com/style-de-vie/rencontre-avec-monia-chokri-percer-le-mystere>>. Consulté le 11 octobre 2022.
- Madore, Édith. 2000. « Les figures de l'adolescence dans les romans de François Gravel ». *Cahiers de la recherche en éducation*, vol. 7, n° 1, p. 131-142.
- Maheu, Pierre. 1966. « Laïcité 1966 ». *Parti pris*, vol. 4, n° 1, p. 56-77.
- Martin, Jean-Pierre. 2006. *La honte : réflexions sur la littérature*. Paris : Gallimard.
- Mavrikakis, Catherine. 2007. « Dée de Michael Delisle ». Dans *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)*, Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (dir.), p. 125-136. Frankfurt : Peter Lang.
- . 2013. « Arrêt sur quelques images de l'enfance ». *Voix et images*, vol. 38, n° 114, p. 47-57.
- Melançon, Benoît. 2012. « Histoire de la littérature contemporaine 101 ». En ligne. *L'oreille tendue*. <<http://oreilletendue.com/2012/05/19/histoire-de-la-litterature-quebecoise-contemporaine-101/>>. Consulté le 11 décembre 2018.
- Mercier, Guy. 2006. « La norme pavillonnaire : Mythologie contemporaine, idéal urbain, pacte social, ordre industriel, moralité capitaliste et idéalisme démocratique ». *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 50, n° 140 (septembre), p. 207-239.
- Mezei, Kathy et Chiara Briganti. 2002. « Reading the House : A Literary Perspective ». *Journal of Women in Culture and Society*, vol. 27, n° 31, p. 837-846.
- Montpetit, Caroline. 2002. « Michael Delisle – Mort en banlieue ». En ligne. *Le Devoir*, 14 septembre. <<https://www.ledevoir.com/lire/9065/michael-delisle-mort-en-banlieue>>. Consulté le 22 novembre 2022.
- Morgan, Ceri. 2006. « Some Imaginary Geographies in Quebec Fiction ». Dans Garry Sherbert, Annie Gérin, Sheila Patty (dir.), *Canadian Culture Poesis. Essays on Canadian Culture*, p. 253-257. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press.
- Morisset, Gérard. 1980 [1949]. *L'architecture en Nouvelle-France. Ouvrage orné de 160 gravures*. 2^e édition. Québec : Pélican.
- Morisset, Lucie K. et Luc Noppen. 2004a. « « Le bungalow, monument vernaculaire : la naissance d'un nouveau type ». *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 48, n° 133 (avril), p. 7-32.

- . 2004b. « Le bungalow, monument vernaculaire : de l'espace urbain à l'identité domestique ». *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 48, n° 134 (septembre), p. 127-154.
- Mottet, Philippe. 2006. « La banlieue romanesque entre nature et culture ». *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 60, p. 65-74.
- . 2013. « La *Bildung* dans quatre nouvelles du *Sort de Fille* de Michael Delisle ». *Voix et images*, vol. 38, n° 114, p. 59-73.
- Mulvey, Laura. 2009 [1975]. *Visual and other pleasures*. 2^e éd. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- Nareau, Michel. 2011. « Lisières du monde et recyclage des mémoires dans *Dée* de Michael Delisle ». *British Journal of Canadian Studies*, vol. 24, n° 2, p. 177-193.
- . 2012. *Double jeu : baseball et littérature américaine*. Montréal : Le Quartanier.
- . 2015a. « Espace de transition(s). Banlieue et sociabilité de l'habitation dans le roman québécois ». Dans Bertrand Gervais, Alice van der Klei et Marie Parent (dir.), *Suburbia. L'Amérique des banlieues*. Coll. « Figura », n° 39, p. 149-162.
- . 2015b. « La mémoire de la Rive-Sud : entretien avec Michael Delisle ». *Liberté*, n° 308, p. 8-13.
- Nations unies. 2020. « Policy Brief : The Impact of COVID-19 on Women ». En ligne. Nations Unies. <<https://unsdg.un.org/resources/policy-brief-impact-covid-19-women>>. Consulté le 16 janvier 2023.
- Nepveu, Pierre. 1998. *Intérieurs du Nouveau Monde*. Montréal : Boréal.
- . 2004. *Lectures des lieux*. Montréal : Boréal.
- O'Green, Pattie. 2015. *Mettre la hache. Slam western sur l'inceste*. Montréal : Remue-ménage.
- Oore, Irène. 2003. « Être ou ne pas être : le suicide dans *L'ingratitude* de Ying Chen, dans *Unless* d'Hélène Monette et dans *L'île de la Merci* d'Élise Turcotte ». *Dalhousie French Studies*, vol. 64 (automne), p. 47-57.
- . 2017. « Colère et violence dans l'œuvre romanesque de Lise Tremblay ». *@nalyse*, vol. 12, n° 1 (hiver), p. 79-102.
- Paré, Yvon. 2009. « La fatalité héréditaire chez Lise Tremblay ». *Lettres québécoises*, n° 136, p. 10-11.
- Parent, Marie. 2011-2013. *Suburbia : L'Amérique des banlieues*. Carnet de recherche. En ligne. Observatoire de l'imaginaire contemporain. <<https://oic.uqam.ca/fr/carnets/suburbia-lamerique-des-banlieues>>. Consulté le 16 novembre 2022.
- . 2012. « La ménagère désespérée (4/5) : *The Fire-Dwellers* (1969) ». En ligne. Dans *Suburbia : L'Amérique des banlieues*. Carnet de recherche. En ligne. Observatoire de l'imaginaire contemporain. <<http://oic.uqam.ca/fr/carnets/suburbia-lamerique-des-banlieues/la-menagere-desesperee-4-5-the-fire-dwellers-1969>>. Consulté le 19 novembre 2018.

- . 2013a. « La banlieue nord-américaine entre grandeur et décadence. Le quartier DIX30 ». Dans Daniel Chartier, Marie Parent et Stéphanie Vallières (dir.), *L'idée du lieu*, vol. 34, p. 29-49. Montréal : Université du Québec à Montréal et Figura.
- . 2013b. « Parler la langue du DIX30 ». *Liberté*, n° 301 (automne), 12-15.
- . 2016. « L'Amérique à demeure : représentations du chez-soi dans les fictions nord-américaines depuis 1945 ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Pelletier, Rachelle, Martha Patterson et Melissa Moysen. 2019. « L'écart salarial entre les sexes au Canada : 1998 à 2018 ». En ligne. Statistique Canada. <<https://www150.statcan.gc.ca/n1/fr/pub/75-004-m/75-004-m2019004-fra.pdf?st=KftvIm29>>. Consulté le 16 novembre 2022.
- Pinto, Alfonso. 2014. « Espace et société dans le cinéma des zombies ». *Annales de géographie*, n° 695-696, p. 706-724.
- Rapoport, Amos. 1972 [1969]. *Pour une anthropologie de la maison*. Coll. « Aspects de l'urbanisme ». Paris : Dunod.
- Régimbald, Anne-Marie. 2013. « Un acre en sursis ». *Liberté*, n° 301 (automne), p. 17-18.
- Riesman, David. 1950. *The Lonely Crowd : A Study of the Changing American Character*. New Haven : Yale University Press.
- Rossi, Claudia Y. 2001. « L'enfance et l'adolescence chez Élise Turcotte ». Thèse de maîtrise, Halifax, Université de Dalhousie.
- Roy, Camille. 1946. « La maison ». Dans *Au royaume du foyer*, p. 9-15. Montréal : s. é.
- Rybczynski, Witold. 1986. *Home : A Short History of an Idea*. New York : Viking Penguin.
- Saint-Martin, Lori. 1984. « Mise à mort de la femme et "libération" de l'homme : Godbout, Aquin, Beaulieu ». *Voix et Images*, vol. 10, n° 1, p. 107-117.
- . 1992. « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec ». *Voix et Images*, vol. 18, n° 1 (automne), p. 78-88.
- . 1997. *Contre-voix : Essais de critique au féminin*. Montréal : Nuit blanche.
- . 1999. *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*. Montréal : Nota Bene.
- . 2000. « Narrative Cross-Dressing and Men "Doing" Motherhood. The Case of Marie Auger/Mario G.'s *Le ventre en tête* ». *Québec Studies*, no 30, p. 44-56.
- . 2001. « Infanticide, Suicide, Matricide, and Mother-Daughter Love : Suzanne Jacob's *L'obéissance* and Ying Chen's *L'ingratitude* ». *Canadian Literature*, n° 169, p. 60-83.
- . 2007. « Romans d'homme, voix de femme : "Marie Auger", Gilles Archambault, Jacques Poulin et Maxime Mongeon ». *Voix et images*, vol. 32, n° 2 (hiver), p. 31-47.

- . 2010. « Voix narratives féminines dans la fiction des hommes : vers une véritable mixité? » Dans Yvan Lamonde et Jonathan Livernois, *Culture québécoise et valeurs universelles*, p. 373-386. Québec : Presses de l'Université Laval.
- . 2011. *Postures viriles : ce que dit la presse masculine*. Montréal : Remue-ménage.
- Samsonowicz, Henryk. 1981. « “Suburbium” in the Late Middle Ages : The Economic and Social Importance of Suburbs in East-Central Europe ». *Review*, vol. 5, n° 2 (automne), p. 311-324.
- Saunders, Peter et Peter Williams. 1988. « The Constitution of the Home : Towards a Research Agenda ». *Housing Studies*, vol. 3, n° 2, p. 81-93.
- Savignac, Rosemarie. 2020. « *Sauf* de Fannie Loïse : disparition et subversion à Brossard ». En ligne. *Postures*, n° 31 (hiver). <<http://revuepostures.com/fr/articles/savignac-31>>. Consulté le 16 novembre 2022.
- . 2021. « Fenêtre sur cour : intrusion du regard étranger dans la maison dans *Une mère exceptionnelle* de Valérie Carreau ». En ligne. Dans Rachel LaRoche et Karolann Saint-Amand, *Les rendez-vous de la recherche émergente 2019*, p. 77-92. Actes de colloque « Les rendez-vous de la recherche émergente 2019 », 29-30 avril 2019. <<https://crilcq.org/publications/publications-numeriques/les-rendez-vous-de-la-recherche-emergente-2019/>>. Consulté le 16 novembre 2022.
- . 2022. « *L'île de la Merci* d'Élise Turcotte : la banlieue, la peur et les filles disparues ». En ligne. *Postures*, n° 36 (automne). <<http://revuepostures.com/fr/articles/savignac-36>>. Consulté le 1^{er} décembre 2022>.
- Schenk, Susan J. 1992. « Protest or Pathology : The Politics of Madness in Contemporary Domestic Fiction ». *Women's Studies*, vol. 21, p. 231-241.
- Séguin, Anne-Marie. 1989. « Madame Ford et l'espace : lecture féministe de la suburbanisation ». *Recherches féministes*, vol. 2, n° 1, p. 51-68.
- Serfaty-Garzon, Perla. 1999. *Psychologie de la maison. Une archéologie de l'intimité*. Montréal : Méridien.
- Shilliday, Molleen. 2009. « La séparation brutale : le suicide et l'éclatement familial dans quelques romans québécois contemporains ». En ligne. *Voix plurielles*, vol. 6, n° 1 (avril). <<https://journals.library.brocku.ca/index.php/voixplurielles/article/view/180>>. Consulté le 16 novembre 2022.
- Smart, Patricia. 1988. *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*. Montréal : Québec Amérique.
- Société canadienne d'hypothèques et de logement. 1954. *Principes pour le regroupement des petites maisons*. En ligne. Gouvernement du Canada. <<https://publications.gc.ca/site/eng/9.834046/publication.html>>. Consulté le 11 janvier 2023
- St-Amour, Martine. 2019. « La migration interrégionale au Québec en 2017-2018 : les gains continuent d'augmenter dans les Laurentides et en Montérégie ». *Bulletin*

- sociodémographique*, n° 68 (février), Institut de la statistique du Québec, p. 1-18. <https://statistique.quebec.ca/fr/fichier/la-migration-interregionale-au-quebec-en-2017-2018-les-gains-continuent-daugmenter-dans-les-laurentides-et-en-monteregie.pdf>. Consulté le 11 janvier 2023.
- St-Amour, Martine et Simon Bézy. 2021. « La migration interrégionale au Québec en 2019-2020 : une année défavorable aux grands centres urbains, surtout Montréal ». *Bulletin sociodémographique*, vol. 25, n° 1 (janvier), Institut de la statistique du Québec, p. 1-17. <statistique.quebec.ca/fr/fichier/migration-interregionale-quebec-2019-2020-annee-defavorable-aux-grands-centres-urbains-surtout-montreal.pdf>. Consulté le 27 février 2021.
- Teisceira-Lessard, Philippe. 2018. « Le terme “douchebag” est une insulte, tranche un juge ». En ligne. *La presse*. <<https://www.lapresse.ca/actualites/justice-et-faits-divers/201812/20/01-5208802-le-terme-douchebag-est-une-insulte-tranche-un-juge.php>>. Consulté le 19 janvier 2023.
- Todorov, Tzvetan. 1971. *Poétique de la prose*. Paris : Seuil.
- Van der Klei, Alice. 2015. « La banlieue vue d’ici. Les voisins chez Michael Delisle, Mathieu Arsenault et Patrick Nicol ». Dans Bertrand Gervais, Alice van der Klei et Marie Parent (dir.), *Suburbia. L’Amérique des banlieues*. Coll. « Figura », n° 39, p. 149-162.
- Viau, Robert. 2000. « La nostalgie a bien meilleur goût : *Ostende* de François Gravel ». *Canadian Children’s Literature*, n° 98, 44-54.
- Volant, Éric. 2003. *La maison de l’éthique*. Montréal : Liber.
- Voyer, Marie-Hélène. 2021. *L’habitude des ruines. Le sacre de l’oubli et de la laideur*. Montréal : Lux.
- Waldie, D. J. 1996. *Holy Land : A Suburban Memoir*. New York : W.W. Norton.
- Westphal, Bertrand. 2000. *La géocritique mode d’emploi*. Limoges : PULIM.
- Wheeler, Elizabeth A. 2001. *Uncontained. Urban Fiction in Postwar America*. New Brunswick (États-Unis) : Rutgers University Press.
- Whyte, William H. 1956. *The Organization Man*. New York : Simon and Schuster.
- Woolf, Virginia. 2016. *Un lieu à soi*. Traduit par Marie Darrieussecq. Paris : Denoël.
- Wylie, Philip. 1955 [1942]. *Generation of vipers*. New York : Rinehart and Winston.
- Young, Iris Marion. 1990. *Justice and Politics of Difference*. Princeton : Princeton University Press.
- Ziethen, Antje. 2013. « La littérature et l’espace ». *Arborescence*, n° 3 (juillet), p. 3-28.