

Le visage *trash* de la relève romanesque franco-ontarienne au féminin : le cas de Véronique-Marie Kaye et de Catherine Bellemare

Isabelle Kirouac Massicotte

Numéro 51, printemps 2021

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1076516ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1076516ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa
Centre de recherche en civilisation canadienne-française

ISSN

1183-2487 (imprimé)
1710-1158 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Kirouac Massicotte, I. (2021). Le visage *trash* de la relève romanesque franco-ontarienne au féminin : le cas de Véronique-Marie Kaye et de Catherine Bellemare. *Francophonies d'Amérique*, (51), 39–58.
<https://doi.org/10.7202/1076516ar>

Résumé de l'article

La critique en littérature franco-ontarienne s'est longtemps focalisée sur l'esthétique de l'exiguïté pour en interpréter les oeuvres. En règle générale, l'esthétique de l'exiguïté, associée à la cause franco-ontarienne et à la minorisation linguistique, est implicitement portée par des hommes blancs. Sans complètement se détacher de cette esthétique, la présente contribution en propose une interprétation renouvelée et plus inclusive. Comme l'indique François Paré dans *Les littératures de l'exiguïté*, le principe de base de cette esthétique est un rapport inégal au pouvoir. Mon article part donc de ce constat pour renouveler l'esthétique de l'exiguïté et faire éclater le sujet minoritaire en abordant d'autres marginalités, comme le genre et l'orientation sexuelle. Mon analyse se base sur les oeuvres de Véronique-Marie Kaye et de Catherine Bellemare, deux écrivaines qui peuvent être rapprochées de la relève franco-ontarienne et qui ont recours à une écriture *trash* pour dire le fait marginal.

Le visage *trash* de la relève romanesque franco-ontarienne au féminin : le cas de Véronique-Marie Kaye et de Catherine Bellemare

Isabelle Kirouac Massicotte

Université du Manitoba

« [I]l n'y a guère, actuellement, de relève littéraire en Ontario français » (Hotte et Ouellet, 2016 : 7). Tel est le constat de Lucie Hotte et de François Ouellet dans *La littérature franco-ontarienne depuis 1996*, et la situation serait encore plus préoccupante du côté du roman (19). J'ajouterais à ces remarques qu'une percée de nouvelles voix féminines est encore plus ardue dans le contexte de la littérature franco-ontarienne (et, sans doute, des littératures minoritaires de façon générale), où une grande part de la production occultée est celle des femmes (Hotte, 2016 : 38), car celles-ci déjouent l'horizon d'attente de l'esthétique de l'exiguïté, qui serait délaissée par les écrivaines. En effet, les « petites » littératures ne seraient « pas pensées hors du champ de l'identitaire puisqu'elles sont perçues comme étant la voix des communautés fragiles » (Hotte, 2016 : 36). Cette esthétique se définit surtout par des « thématiques propres à la condition minoritaire, comme l'assimilation et le rapport difficile à l'autre » (Hotte, 2016 : 36). Les œuvres relevant de l'esthétique de l'exiguïté auraient « tendance à glorifier l'espace et l'exil », seraient souvent pourvues d'une « valeur cosmogonique » et ne feraient que « renvoyer au lieu dont elles émanent et seraient obsédées par leurs conditions d'existence » (Hotte, 2016 : 36-37). Dans le cas de la littérature franco-ontarienne, cette esthétique est perçue comme nécessairement liée à la cause franco-ontarienne, qui est implicitement portée par des hommes blancs. On pense surtout à Jean Marc Dalpé et à son hommage aux « bâtisseurs¹ »

1. Ici, l'utilisation du masculin est voulue, car l'univers dépeint par Dalpé, notamment dans *Gens d'ici* et *1932, la ville du nickel : une histoire d'amour sur fond de mine*, est profondément masculin. J'utilise l'expression « bâtisseurs » entre guillemets parce que le terme est nécessairement erroné dans un contexte colonial, puisqu'il nie l'existence, les savoirs et les structures autochtones déjà en place au moment de la colonisation.

de l'Ontario français, à Patrice Desbiens², chantre de la dépossession sous toutes ses formes, ou encore à Daniel Poliquin, qui associe lui-même ses premières œuvres à « une impulsion idéologique³ », comme en témoigne la teneur fortement militante de *Temps pascal*⁴, qui met en scène la grève des mineurs, à Sudbury.

Bien qu'il soit exact de dire que la grille de lecture induite par l'esthétique de l'exiguïté a contribué à un certain désintérêt de la critique pour la production des femmes, il me semble que la question n'est pas de dépasser cette esthétique, mais bien d'actualiser certaines de ses caractéristiques qui n'ont pas été exploitées par la critique. À force de se concentrer sur la question linguistique, la création d'un récit des origines et l'espace comme ferment d'affirmation et de revendication, les commentatrices et les commentateurs de la littérature franco-ontarienne sont passés à côté de certains éléments qui fondent cette esthétique, qui peut et doit être pensée autrement. Dans son ouvrage pionnier *Les littératures de l'exiguïté* (1992), François Paré signalait d'emblée que « les principes évoqués s'appliquent dans l'ensemble à toutes les formes de production culturelle minoritaire. Car ce qui importe, c'est le rapport inégal au pouvoir » (13). Dans *Théories de la fragilité*, le chercheur ajoute que, parmi les « contingences politiques » à l'œuvre dans cette esthétique, se trouvent « le sentiment de minorisation, l'aliénation [et] l'exclusion du pouvoir » (1994 : 85). À mon sens, la prise en considération de ces différents éléments, intrinsèquement liés à l'esthétique de l'exiguïté, permettra d'actualiser cette dernière. Je souhaite ainsi montrer qu'une esthétique de l'exiguïté quelque peu renouvelée est présente dans les œuvres d'une certaine frange de la relève romanesque franco-ontarienne au féminin, même si la critique a souvent opposé l'écriture des femmes, jugée plus intimiste, à un tel courant. À l'instar de Marie Carrière, je crois que l'intimité « ne dissoci[e] pas l'écriture de l'engagement social ou politique » et que « [s]'il s'agit bien d'intimité [...], il n'y a pas pour autant de polarisation entre l'intériorité et l'extériorité, le personnel et le politique, le soi et

2. Patrice Desbiens, *Sudbury (poèmes 1979-1985). L'espace qui reste*, suivi de *Sudbury*, suivi de *Dans l'après-midi cardiaque*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2013, coll. « Bibliothèque canadienne-française ».
3. François Ouellet, « Daniel Poliquin : l'invention de soi », *Nuit blanche*, n° 62 (hiver 1995-1996), p. 56.
4. Daniel Poliquin, *Temps pascal*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2003 [1982].

l'autre» (2016 : 215-216). Le fait que les écrivaines ne soient pas associées aux considérations politiques et sociales repose sur un malentendu selon lequel le politique et le social seraient nécessairement liés à la question linguistique. Or ce malentendu est entretenu par Monika Boehringer, qui affirme que «l'identité sociale et culturelle ne préoccupe plus ces écrivaines» et que la «subjectivité individuelle [...] l'emporte sur la solidarité» (2012 : xvi). Je m'attarderai donc à l'esthétique de l'exiguïté telle qu'elle est investie par Véronique-Marie Kaye (*Andréanne Mars*, 2017) et Catherine Bellemare (*Une irrésistible envie de fuir*, 2017) qui, à partir d'une écriture *trash*⁵, parviennent à rendre compte autrement du sujet minoritaire et de son existence en clignotement entre l'apparition, c'est-à-dire une présence et une affirmation ostentatoires, et la disparition, qui se situe du côté de l'assimilation et de la disparition (Paré, *Théories de la fragilité*, 1994). Le recours à des œuvres de la relève romanesque franco-ontarienne au féminin pour traiter de l'esthétique de l'exiguïté quelque peu déplacée ne revient pas à dire qu'il s'agit d'un phénomène nouveau. Il serait tout à fait faisable d'effectuer ce travail à partir des écrits de Marguerite Andersen, pour ne nommer qu'elle, qui font montre d'un féminisme et d'une solidarité entre femmes⁶. Mon choix s'est arrêté sur deux romans de la relève parce que cette question reste à ce jour très peu étudiée⁷, mais aussi car les textes à l'étude soulèvent les questions de la diversité et de l'intersectionnalité d'une façon qui est, selon moi, inédite pour le roman franco-ontarien. Après avoir brièvement présenté les écrivaines et leur situation dans le champ littéraire franco-ontarien, j'aborderai la question du *trash* en relation avec l'esthétique de l'exiguïté avant d'enchaîner avec l'analyse des œuvres, qui se focalisera d'abord sur le voyeurisme et la sexualité chez Kaye et ensuite sur le *trash* comme retour du refoulé chez Bellemare.

5. Les deux écrivaines ont d'ailleurs participé à une table ronde sur l'imaginaire *trash* et la littérature lors du Salon du livre de l'Outaouais en 2017.

6. Voir Benoit Doyon-Gosselin et Maria Cristina Greco, «Le mal de mère: solidarités féminines dans l'œuvre de Marguerite Andersen et Hélène Harbec», *Tangence*, n° 117 (2018), p. 101-120.

7. Voir Isabelle Kirouac Massicotte et Pénélope Cormier, «Portraits et enjeux de la relève dans les littératures francophones du Canada», *@analyses*, vol. 14, n° 1 (2019).

Véronique-Marie Kaye et Catherine Bellemare: leur œuvre et leur place dans la littérature franco-ontarienne

Véronique-Marie Kaye est une romancière et une dramaturge de l'est de l'Ontario, dont l'œuvre est presque entièrement publiée chez Prise de parole, à Sudbury. Elle peut être apparentée à la relève romanesque franco-ontarienne parce que sa venue à l'écriture est relativement récente, avec la publication d'un premier roman en 2010 (*Eulalie la cigogne*), mais aussi en raison de son œuvre substantielle (trois romans et une pièce de théâtre) et reconnue par l'institution. Je pense surtout au prix Trillium qui lui a été décerné en 2016 pour *Marjorie Chalifoux* et aux nombreuses mentions qu'elle a reçues pour sa pièce *Afghanistan*. Le roman qui nous intéresse ici, *Andréanne Mars*, a également reçu la reconnaissance du milieu littéraire en étant finaliste au Prix Champlain 2017 et en faisant l'objet de comptes rendus plutôt favorables⁸, et ce, malgré le pari risqué du « roman de cul », que Vittorio Frigerio recommande « à tout lecteur et à toute lectrice qui a envie de passer un bon moment et qui ne s'offusque pas à la mention explicite de termes qu'on apprend d'habitude déjà enfant, dans la cour d'école » (2018 : 129). *Andréanne Mars* met en scène le personnage éponyme, résidente de Pleasant Park à Ottawa, adepte d'entraînement physique et voyeuse : elle espionne les ébats sexuels de ses locataires à leur insu. Divorcée à trois reprises et obsédée par son apparence, Andréanne Mars s'ennuie et cherche à donner un nouveau souffle à sa vie sexuelle grâce à ses vidéos pornographiques « maison », où se succèdent une série de personnages hétéroclites. Le roman est écrit dans un registre pornographique, et c'est d'ailleurs à cet égard que je lie la prose de Kaye au *trash*, j'y reviendrai. Dans cette œuvre, l'« apparition » correspond à la description crue et sans détour d'une sexualité atypique et la « disparition », à la tentation du conventionnel et de la norme que l'humour parvient difficilement à masquer.

8. Catherine Voyer-Léger, « Véronique-Marie Kaye. *Andréanne Mars*, Prise de parole, Sudbury, 2017, 216 p. ; 22,95 \$ », *Nuit blanche*, n° 147 (été 2017), p. 41 ; Marie Charpentier, « Kaye, Véronique-Marie. *Andréanne Mars*, Sudbury, Prise de parole, 2017. 217 p. », *Voix plurielles*, n° 14.2 (2017), p. 189 ; Vittorio Frigerio, « Kaye, Véronique-Marie. *Andréanne Mars*, Sudbury, Prise de parole, 2017, 216 p. », *Dalhousie French Studies*, n° 111, p. 128-129.

Catherine Bellemare est une écrivaine qui réside à Gatineau, ce qui rend problématique sa place dans le champ littéraire franco-ontarien. Mais le cas de Gatineau ne saurait se comparer à celui d'autres villes québécoises en raison de son statut particulier : sa situation frontalière avec Ottawa et son appartenance à la région de la capitale nationale. Le contexte unique d'Ottawa-Gatineau nous oblige à considérer les identités multiples ainsi que la mobilité des écrivaines et des écrivains, qui peuvent appartenir à plus d'un corpus. La frontière entre Gatineau et Ottawa est particulièrement poreuse, quelqu'un peut facilement habiter du côté québécois de la rivière des Outaouais, mais passer la plupart de son temps du côté ontarien, que ce soit pour le travail, les études ou, tout simplement, pour les loisirs. Toutefois, l'appartenance de Bellemare au corpus franco-ontarien est surtout attestée par le choix de son lieu d'édition. Plutôt que de confier ses manuscrits à une maison d'édition québécoise, s'assurant ainsi d'une plus grande visibilité sur la scène littéraire québécoise, l'écrivaine a publié ses deux romans dans une maison franco-ontarienne, les Éditions David, qui ont pignon sur rue à Ottawa. Une telle décision relève à mon sens de l'engagement ; Bellemare fait non seulement le choix de collaborer avec une maison d'édition franco-ontarienne, mais aussi celui de contribuer au rayonnement des lettres de l'Ontario français. C'est ce choix conscient, cette intention, qui me permet d'affirmer que les œuvres de Bellemare peuvent également s'inscrire dans le corpus franco-ontarien. Bellemare appartient clairement à la relève franco-ontarienne ; sa venue à l'écriture est récente, elle est l'autrice de deux romans, publiés respectivement en 2017 et en 2018⁹ dans la collection « Indociles » des Éditions David, une collection « décapante » qui, en « [r] ompant avec un certain conformisme, [...] propose des œuvres audacieuses et innovatrices au ton tantôt frondeur, tantôt satirique » (David, 2011 : en ligne). La jeune écrivaine jouit également d'une certaine reconnaissance et d'une visibilité, elle qui figurait parmi les invités d'honneur du Salon du livre de l'Outaouais en 2019. Il importe de signaler que ce salon, qui offre une programmation « Hors les murs », est l'un des principaux événements littéraires de la région : il relève autant de la vie culturelle gatinoise qu'otavienne. Le principe est le même en ce qui concerne les soirées littéraires organisées au resto-bar Le Troquet, dans le Vieux-Hull, qui contribuent à faire connaître des auteurs et des autrices de part et d'autre de la rivière.

9. Catherine Bellemare, *Le tiers exclu*, Ottawa, Éditions David, 2018, coll. « Indociles ».

Son roman *Une irrésistible envie de fuir*, où l'on reconnaît notamment le Vieux-Hull et Ottawa, donne à lire une écriture crue et parfois brutale où se croisent les trajectoires de deux très jeunes femmes, Émilie et Anna, deux personnages marginalisés qui hésitent entre la reconnaissance liée au conformisme et une redéfinition des formes des choses qui passerait par la marge. Émilie, confrontée tôt dans la vie au monde de la drogue et de la prostitution, tente, une fois jeune adulte, de jouer le jeu de la société hétéronormative. Mais sa rencontre avec Anna, athlète qui vit avec l'anorexie et qui peine à révéler son homosexualité à ses parents conservateurs, la bouleverse et la secoue dans sa vie anesthésiée, la forçant à être elle-même. Sous la plume de Bellemare, le *trash* se manifeste en premier lieu dans la trame du roman, parfois glauque et qui refuse d'enjoliver les choses, mais aussi dans le *leitmotiv* de l'abject, véritable retour du refoulé – il s'agit ici de l'« apparition » – qui souligne la facticité de la norme, où l'on risque de disparaître dans le conformisme – c'est la disparition.

***Trash* et esthétique de l'exiguïté**

Le *trash* et l'esthétique de l'exiguïté sont liés par leur relation à la marge. Ce qui est *trash* se situe ostensiblement dans la marge; pour Mary Douglas, pionnière des *waste studies* auxquelles se rattache le *trash*, « *there is no such thing as dirt; no single item is dirty apart from a particular system of classification in which it doesn't fit* » (2015 [1966]: xvii). La saleté, le *trash* ne prennent leur sens que par rapport à une norme à laquelle ils ne correspondent pas. Douglas précise que la saleté est le produit d'un système qui ordonne et classe, car la mise en ordre implique nécessairement le rejet d'éléments jugés inappropriés. Cette idée de la saleté est la porte d'entrée de plusieurs systèmes symboliques de la pureté (Douglas, 2015 [1966]: 44), qui peuvent être liés au genre, à l'orientation sexuelle, à la classe sociale, à la race et même à la littérature. Dans *Les littératures de l'exiguïté*, Paré expose la mécanique de l'histoire littéraire, « qui est en fin de compte [l'histoire] du concept de dignité de la parole humaine, dûment formulée et inscrite dans l'Histoire, il semble toujours se produire, surtout dans l'enseignement, une occultation de l'indigne, dont on dira alors qu'il n'est pas de la littérature » (1992: 21). À aucun endroit Paré n'utilise l'expression esthétique *trash* (ou du déchet, du détrit) pour expliciter sa pensée, mais force est de constater que l'indigne dont il parle est lié à la dévaluation.

À l'instar du *trash*, l'esthétique de l'exiguïté « suggère un rapport de nombres, mais aussi indissociablement une comptabilité des valeurs dans l'histoire. "Minoritaire" s'oppose évidemment à "majoritaire", mais aussi et surtout à "prioritaire" » (Paré, 1992 : 10). Le *trash*, c'est le hors-champ, ce qui est exclu du domaine du représenté, à l'image de la dépossession illustrée par l'esthétique de l'exiguïté. Dans les premières pages des *Littératures de l'exiguïté*, François Paré présente la marge comme « symbole du refus de disparaître » (1992 : 12). Le *trash* est cette marge qui non seulement refuse de disparaître, mais qui dé-range ; il se fait le révélateur du système : « *Dirt is the by-product of a systematic ordering and classification of matter, in so far as ordering involves rejecting inappropriate elements* » (Douglas, 2015 [1966] : 44), et rend visibles les mécanismes de l'exclusion. Le *trash* enfreint aussi l'ordre (Douglas, 2015 [1966] : 4), ce qui rejoint le propos de Paré sur l'indignité des marges : « L'indignité est un mode d'énonciation. Elle a l'indignation pour envers. L'indignation est son œuvre » (1992 : 59). Cette réappropriation de l'injure est aussi celle du *trash* qui, absolument dévalué et potentiellement destiné à disparaître, peut néanmoins affirmer sa présence dans le monde de façon ostentatoire, notamment par l'invective, la monstration et l'abject, opérant ainsi un mouvement de l'indignité vers l'indignation.

Dans le cas d'*Andréanne Mars* de Véronique-Marie Kaye, le *trash* est non seulement lié à la sexualité, il est également fortement apparenté au discours pornographique. Réglons d'emblée la question terminologique qui oppose souvent érotisme et pornographie. Selon Dominique Maingueneau, la différence entre pornographie et érotisme se construit à partir d'une série d'oppositions :

direct vs indirect, masculin vs féminin, sauvage vs civilisé, fruste vs raffiné, bas vs haut, prosaïque vs poétique, quantité vs qualité, cliché vs créativité, masse vs élite, commercial vs artistique, facile vs difficile, banal vs original, univoque vs plurivoque, matière vs esprit. (2007 : 26)

Selon cette logique, le terme « pornographie » se rapproche de la conceptualisation du *trash*, car il fait lui aussi l'objet d'un déclassement, d'une dévaluation, au contraire de l'érotisme, jugé acceptable et littéraire. Cela fait écho aux propos de la linguiste Marie-Anne Paveau, selon laquelle « les spécialistes de littérature jugent que la pornographie n'est pas un objet légitime, qu'elle souffre d'un déficit de valeur esthétique : pour faire vite, que ce n'est pas de la littérature » (2014, ePub). Ainsi, les œuvres

pornographiques sont le plus souvent dévaluées d'une façon similaire à celles qui relèvent du *trash*. Étudier le discours pornographique et le *trash* revient à déconstruire la valeur littéraire, qui est socialement déterminée. Ils ont en commun le pouvoir de la monstration et font tous les deux l'objet d'une condamnation, car ils dérangent l'ordre établi : « Taxer un phénomène de pornographique, c'est à la fois le stigmatiser et, potentiellement, l'élire au nom de son efficacité, c'est-à-dire sa capacité optimisée à produire des effets, à toucher des masses, à être perçu et connu par tous » (Aïm, 2013 : 40). Il importe de s'attarder aux rouages du discours pornographique pour bien en saisir la portée, car l'image mentale que l'on s'en fait généralement, comme celle que l'on se fait du *trash*, envahissante, est celle d'une démonstration de la bassesse humaine. Plusieurs types de normes sont mises à mal par la pornographie qui, selon Maingueneau, « est foncièrement transgressive, au sens où elle est vouée à subvertir la multitude de frontières sociales et psychologiques qui structurent les relations effectives » (2007 : 53). Pour véritablement devenir « ce discours qui menace les normativités installées » (Paveau, 2014 : ePub), la pornographie doit passer « de l'obsène à l'*on/scene*, selon la célèbre formulation de Linda Williams dans son introduction au collectif *Porn Studies* (2014), c'est-à-dire du caché au visible et de l'indicible au dicible » (Paveau, 2014 : ePub).

La pornographie est également pourvue d'un pendant plus traditionnel et problématique, qui renforce certaines normes au lieu de les troubler comme le fait la post-pornographie, plus en phase avec « la contestation de l'ordre social » (Paveau, 2014 : ePub) intrinsèque au script pornographique. Non seulement la pornographie traditionnelle ne sert pas l'incursion d'identités et de pratiques sexuelles nouvelles dans l'ordre dominant, elle les stigmatise encore davantage. Mais les femmes et autres « déviants du genre » peuvent s'emparer de cette violence qui est faite à leur endroit et de la dégradation qu'on leur inflige. Cet *empowerment* (autonomisation) passe surtout par des « formes pornographiques nouvelles et subversives, comme le porno féministe ou lesbien, le queer porn, l'alt porn, etc. » (Paveau, 2014 : ePub) qui s'appliquent à déconstruire la pornographie traditionnelle. « Discours hors les normes » (Paveau, 2014 : ePub), la pornographie ne prend véritablement tout son sens que si elle trouble les catégories produites par l'ordre dominant, comme le *trash*. Cette déstabilisation des normes est multifocale, intersectionnelle même,

car la machine systémique qui crée de la déviance a pour cible la différence sous toutes ses formes.

L'écriture pornographique peut être une catégorie du *trash* privilégiée pour dire avec ostentation les vécus minoritaires, particulièrement celui des femmes dans le roman à l'étude. Mon analyse mettra à l'épreuve le potentiel subversif de l'écriture *trash* de Kaye, qui laisse également entrevoir une tentation conservatrice et kitsch, au sens où elle est liée aux grands mythes unificateurs et aux discours rassembleurs qui visent l'adhésion du plus grand nombre¹⁰. Le kitsch, puisqu'il est à l'image de la norme, se trouve à l'opposé du *trash*, foncièrement hors norme. Du côté d'*Une irrésistible envie de fuir* de Catherine Bellemare, c'est justement la facticité de la norme qui est mise en cause, à partir du traitement de l'abject qui vient perturber un état (Kristeva, 1980). Pour Éric Falardeau, l'abject est non seulement un objet de « dégoût et de fascination », mais il est aussi « l'expression d'une angoisse existentielle » qu'il « nous oblig[é] insidieusement à confronter » (2019 : 18). Telle est la fonction de l'écriture *trash* de Bellemare, qui agit tel un retour du balancier dans le monde trop lisse et aseptisé de la norme. Mais le *trash* s'inscrit dans une tension contre la conformité à la norme, véritable combat intérieur du personnage d'Émilie.

Voyeurisme et sexualité chez Véronique-Marie Kaye

L'écriture pornographique de Kaye est du registre de l'obscénité, « liée à l'ostentation, à l'exhibition, conformément à son étymologie (ob-scène, ce qui ne doit pas être montré, ce qui reste à côté de la scène). Il s'agit donc d'une transgression des normes de l'acceptable dans le domaine moral, social ou esthétique » (Paveau, 2014 : ePub). Sous la plume de Kaye, l'« apparition » passe par la monstration de la sexualité explicite et souvent atypique de personnages marginaux, car le roman met effectivement en scène la marginalité sous plusieurs formes, j'y reviendrai. Mais avant d'affirmer hors de tout doute que le discours pornographique, dans *Andréanne Mars*, subvertit la norme et déplace les marges du hors-champ vers le champ, il importe aussi de se pencher sur le pendant conservateur de la pornographie. En effet, « le texte pornographique, dans sa veine

10. À ce propos, voir Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987.

traditionnelle, c'est-à-dire, disons-le, hétéro-centrée et privilégiant le plaisir phallique, même écrit par des femmes, fait un usage textuel fréquent du viol» (Paveau, 2014: ePub). Pour Sam Bourcier, la pornographie traditionnelle a pour fonctions principales «la renaturalisation de la différence sexuelle, la rigidification des identités de genre et des pratiques sexuelles» (2001: 46) et elle «exclut trop de monde: les femmes, les travailleurs du sexe, les BDSM, les gays, les lesbiennes, les trans, les "déviant" du genre en général. Et surtout, quand [elle] les représente, c'est dans le registre des perversions» (cité par Sarratia, 2010: en ligne). L'écriture pornographique de Kaye sera donc mise à l'épreuve à partir de ces différentes considérations de Bourcier sur la normativité et l'exclusivité de la pornographie traditionnelle.

Soulignons d'abord qu'un commentaire métatextuel de l'instance narrative convoque directement le discours pornographique, et ce, dès les premières pages du roman: «Il y a des malades qui sont accros à la porno et qu'on désintoxique à l'hôpital. Andréanne aurait été insultée si on lui avait dit que c'était son cas. Elle ne regardait jamais de porno. Ses images à elle, c'était de l'amour vrai qui venait d'à côté» (Kaye, 2017: ePub). Il est difficile de déterminer si la narration ironise ici; le voyeurisme d'Andréanne Mars est-il légitimé parce que les rapports sexuels observés sont motivés par l'amour ou bien cet extrait souligne-t-il plutôt l'hypocrisie de la protagoniste, qui consomme bel et bien une forme de pornographie? Tout au long du roman, un ton ironique et humoristique paraît employé pour atténuer des propos qui seraient autrement inacceptables. Quoi qu'il en soit, ce passage nous donne l'opinion d'Andréanne sur la pornographie: elle associe ceux qui la pratiquent à des «malades mentaux», donc à des êtres dont la marginalité n'est pas désirable (selon sa perspective), et oppose la pornographie à l'amour véritable. Ces éléments pointent dans la direction d'une certaine normativité, car toute consommation de matériel pornographique serait pathologique et la seule sexualité légitime serait celle qui est romancée à la sauce Harlequin. La tentation conservatrice, la tentation kitsch d'Andréanne Mars est aussi visible dans son passé récent marqué par une hétéronormativité rose bonbon: «De dix-neuf à vingt-six ans, elle s'était mariée trois fois pour les mêmes raisons: la robe, le gâteau, les ongles parfaits, les oiseaux et les papillons en plastique dans les cheveux. Pour être au centre de la fête; temporairement au centre de l'univers» (Kaye, 2017: ePub). Ironiquement, la sexualité d'Andréanne Mars n'a rien à voir avec l'érotisme éluif des romans à l'eau

de rose, puisque la protagoniste semble avoir intériorisé les codes de la pornographie traditionnelle :

[...] quand elle baisait, toutes les poses qu'elle prenait lui plaisaient. Martial disait être en possession d'un pénis sans pareil, ce qui faisait de lui un super baiseur extraordinaire. [...] Il disait : mets-toi là, lève ta robe, baisse tes bobettes, baise comme ça, mets-toi ça dans la bouche, montre-moi ton cul, présente-moi tes seins, mouille plus fort, rase-toi les poils ici et ici, fais comme ça avec tes lèvres, tourne ta langue plus vite, fais des sons, coupe le son, dis-moi que tu jouis comme une folle. [...] Mais comme elle était nounoune, sexuellement parlant, elle disait oui à tout. Bizarre ? Oui. Douloureux ? OK. Gênant ? Je suis d'accord. Elle savait tout faire : mouiller, écarter les jambes, offrir la bouche, parfois l'anus. (Kaye, 2017 : ePub)

Tout, dans cet extrait, rappelle le script pornographique traditionnel : des poses à la fragmentation des corps en passant par le phallocentrisme et l'absence d'agentivité presque totale de la protagoniste qui, telle une automate, se contente d'exécuter les actions qui sont attendues d'elle, renforçant ainsi les identités de genre. Ce passage met en scène un personnage déconnecté de son corps et de ses désirs ; après l'échec de ses trois unions, Andréanne Mars renonce, du moins pour un moment, à avoir des relations sexuelles et en viendra à se masturber en regardant ses locataires se livrer à des actes sexuels. De cette façon, l'œuvre se lit un peu comme un roman d'apprentissage de la sexualité dans lequel la protagoniste se réapproprie son corps et ses désirs.

La posture nouvellement adoptée par la protagoniste est, dans un certain sens, subversive ; en espionnant les ébats sexuels de ses locataires, elle se fait voyeuse, un rôle généralement réservé aux hommes, comme l'atteste le *male gaze*, cette perspective masculine et hétérosexuelle qui représente les femmes comme des objets sexuels disponibles pour le plaisir du regardeur (Mulvey, 1999 [1975]). C'est de façon accidentelle qu'Andréanne Mars commence à filmer la sexualité des autres, après avoir installé des caméras dans son duplex pour s'assurer que les ouvriers en charge des rénovations travaillent convenablement, ouvriers qui se livreront eux aussi à des actes sexuels :

Le grand-gros resta planté là, au beau milieu de la pièce, les bras ballants. Le petit roux s'approcha de lui, mit sa main sur le devant de son pantalon et frotta un peu. Puis il souleva le ventre du grand-gros, enfonça ses deux mains dans le pantalon avec difficulté. Trouva le bouton, fit glisser la braguette ; déculotta le grand-gros et se mit à genoux devant lui pour une fellation d'une rapidité et d'une efficacité remarquables. Le grand-gros souffla de plaisir, puis

s'effondra dans un tourbillon de poussière blanche, son pantalon encore roulé sur ses chevilles. [...] Les gars de Gatineau venaient de baiser dans ses caméras. D'ordinaire, Andréanne s'en foutait complètement, de la sexualité homosexuelle, entre hommes ou entre femmes. Mais voilà qu'elle ne s'en foutait plus du tout. Elle trouvait même cela d'une importance extrême. Ces deux ouvriers qui s'enfargeaient à moitié nus sur les vestiges de sa cuisine... Même pas beaux, les gars. Ou très loin de la beauté. Ou, en tout cas, de l'idéal nord-américain du gars belle tête beau corps... [...] Quelle genre de femme mouillait à regarder des hommes se sucer la graine? Eh bien, elle. Elle était ce genre-là. (Kaye, 2017: ePub)

Ce passage apporte quelques précisions sur le rapport qu'entretient Andréanne Mars à la pornographie: ce n'est pas tant la pornographie en soi qu'elle abhorre, mais plutôt la pornographie traditionnelle. Cet extrait illustre le refus des corps souvent parfaits que donnent à voir habituellement les vidéos pornographiques, et donc un certain parti pris pour la diversité corporelle. Malgré cette «apparition» du corps gros et du corps petit, bref de corps masculins marginalisés, la question du registre demeure: se situe-t-il du côté de la perversion, pour reprendre le mot de Bourcier? Les ouvriers ne correspondent pas à «l'idéal nord-américain du gars belle tête beau corps», et cela semble contribuer à l'authenticité de la scène, authenticité que l'on remarque également dans la maladresse des deux hommes. Or c'est précisément cette authenticité que recherche Andréanne, qui désire consommer des images «d'amour vrai», donc opposées aux images que l'on associe généralement à la pornographie. Toutefois, le traitement de l'homosexualité n'est pas aussi évident. Il est spécifié que, d'ordinaire, Andréanne se «fout» de la sexualité homosexuelle. Or se «foutre» de quelque chose ne revient pas à tolérer, et encore moins à accepter quelque chose: l'homosexualité est implicitement invalidée par la protagoniste. Cette attitude est renforcée par l'instance narrative: «Quelle genre de femme mouillait à regarder des hommes se sucer la graine?» Ce passage peut laisser entendre qu'il y a quelque chose d'anormal chez une femme qui regarde de la pornographie homosexuelle au masculin, la situant implicitement dans le registre de la perversion. L'hétéronormativité ne tarde pas à reprendre sa place dans le récit: «Mais si les deux gars, c'était plutôt une fille et un gars? Ça serait pas mal mieux, non?» (Kaye, 2017: ePub).

Andréanne aura pour premiers locataires un couple de Japonais âgés, mais elle est rébarbative à l'idée d'observer leurs ébats: «Elle avait vu des homosexuels à l'œuvre. Devait-elle maintenant voir des vieux? Non.»

(Kaye, 2017 : ePub) La sexualité des personnes âgées est ainsi explicitement reléguée au registre de la perversion, selon la logique de la pornographie traditionnelle. La race joue aussi un rôle dans la représentation de la sexualité des personnages : le pénis de l'homme est comparé à « une grosse nouille ramen trop cuite » (Kaye, 2017 : ePub), ce qui fait montre d'un humour raciste et rappelle les catégories de la porno (asiatique, black, latino, etc.). Exit les homosexuels et les personnes âgées ; Andréanne s'attachera dès lors à trouver des locataires comparables aux acteurs typiques de la porno, « [d]es performants » et « [du] bien beau monde, lisse et musclé » (Kaye, 2017 : ePub). Mais sous le verni de perfection aseptisée se cachent des personnages à la sexualité « hors-norme » : Clothilde, qui est abstinente en raison d'un viol et Paolo, qui adore donner des cunnilingus parce qu'il n'arrive pas à bander. L'asexualité de Clothilde est perçue comme une « défectuosité » (Kaye, 2017 : ePub) à corriger par Andréanne, et ce, sans égard au traumatisme du viol vécu par le personnage : « Et c'était pour ces petites minutes perdues par la très grande et très répugnante violence d'une charogne que Clothilde allait ruiner sa sexualité ? » (Kaye, 2017 : ePub). En outre, Andréanne fait la rencontre de Nicholas, dépeint comme un « ancien homosexuel » qui a besoin de son *fix* périodique de relations homosexuelles afin de bien revenir au confort de l'hétéronormativité dans les bras d'Andréanne. Les sexualités dites différentes sont résolument classées du côté des perversions. Pourtant, le roman se termine par l'image d'une communauté de marginalisés solidaires habitant le duplex de Pleasant Park ; Nicholas, l'ancien gai, « veille » sur Andréanne, la *porn star*, qui veille sur Clothilde, l'asexuelle, qui veille sur Paolo, l'impuissant. Au bout du compte, la marge, que l'on aurait pu croire criarde et ostentatoire, finit par s'abolir et par disparaître dans la norme. Chez Kaye, l'esthétique de l'exiguïté en mode *trash* se situe résolument du côté de la disparition et de l'assimilation du sujet minoritaire, qui se confond à la société dominante. Même si le roman aborde de front les questions de la diversité et de l'intersectionnalité, il s'agit d'un vernis qui présente des craquelures et ne résiste pas à l'analyse. Il ne fait aucun doute que l'écrivaine s'inscrit dans la relève littéraire franco-ontarienne, de par sa production récente et reconnue par son milieu, mais cela ne veut pas dire que son œuvre fait preuve de nouveauté : *Andréanne Mars* est une occasion ratée de faire rupture et d'introduire une véritable intersectionnalité dans le récit de l'exiguïté franco-ontarien.

Le *trash* comme retour du refoulé chez Catherine Bellemare

L'œuvre de Bellemare est placée sous le signe du *trash* dès l'incipit: «L'odeur de vomi avait suffi à la réveiller, elle en était couverte. Émilie ne portait qu'une seule chaussure et son pantalon était entrouvert» (Bellemare, 2017: ePub). L'univers du roman est imprégné par la saleté, la laideur et le sordide, qu'il s'agisse des scènes de bar avec «le plancher [...] collant, souillé par le jus de bière», d'hôpital avec «l'odeur d'urine [qui] piqu[e] les narines» ou encore du monde interlope de la prostitution et du trafic de drogue (Bellemare, 2017: ePub). Dans le roman, le *trash* se présente sous la forme d'un retour du refoulé, illustré par le *leitmotiv* du vomi. Sous la plume de Bellemare, le vomi représente l'intériorité et l'authenticité de la protagoniste qui, minorisée jusqu'au plus profond d'elle-même, porte un masque lisse et propre en société pour correspondre à la norme. Mais sa nature véritable et sa marginalité la rattrapent sous la forme de l'abject, qui rappelle la facticité, et parfois le kitsch, de la norme: «*Where there is dirt there is system*» (Douglas, 2015 [1966]: 44). Cependant, comme nous le verrons, une existence aux marges de la marge contribue elle aussi à la disparition – c'est l'un des pôles de l'esthétique de l'exiguïté – correspondant ainsi à l'une des tendances du *trash*, voué à la désintégration.

Le récit nous présente Émilie au moment où elle termine ses études secondaires et rejette pour la première fois la société normative. Émilie est attendue au bal des finissantes et des finissants, car «[t]el était le plan, tel avait été, depuis toujours, le plan. Et il fallait le suivre» (Bellemare, 2017: ePub). Or Émilie refuse d'adhérer à l'image de la femme kitsch qu'on attend d'elle, celle d'une fille en série (Delvaux, 2018 [2013]); elle rejette les «lèvres luisantes», les «joues brillantes, recouvertes de poudre rose», la belle robe et le sourire blanc (Bellemare, 2017: ePub). Au lieu de se rendre aux célébrations de fin d'études, Émilie se rend dans un bar et fait la rencontre de M, qui l'initiera au monde souterrain de la prostitution et de la drogue. Pour Émilie, tout est préférable à l'existence aseptisée à laquelle elle était confinée jusqu'alors. Elle se prostitue une seule et unique fois et souhaite alors être souillée: «Baise-moi. Empoigne mon corps entre tes doigts. Déchire-le, déchire-moi. Rends-moi sale et inaccessible à quiconque, détruis-moi. Éjacule partout sauf entre mes jambes, les cheveux, mes yeux, le ventre. Urine dans ma bouche et surtout, souille-moi.» (Bellemare, 2017: ePub) La fonction du *trash* est ici

destructrice, l'abject sert à annihiler la protagoniste, à la faire disparaître. Toutefois, lors de ce même rapport sexuel avec le client, l'abject (le vomi) permet en quelque sorte à Émilie de se protéger et de rester maîtresse d'elle-même, du moins momentanément : « Pendant une fellation, Émilie avait voulu s'emplir la bouche au point d'en ressentir une aversion, un inconfort lui obstruant la gorge. Elle s'était subitement étouffée, verte de dégoût et avait dû se précipiter jusqu'au lavabo de la cuisine afin de ne pas vomir sur lui. » (Bellemare, 2017 : ePub) Cette période de la vie d'Émilie est marquée par son travail de mule dans le trafic de drogue et sa relation explosive avec M, dans laquelle « tout son être ne lui appartenait plus » (Bellemare, 2017 : ePub). Émilie semble atteindre le point de non-retour lorsqu'elle craint ne plus pouvoir se réfugier dans le vomi : « D'où la soudaine paranoïa de ne pas pouvoir vomir, expulser le venin. Car en elle et depuis longtemps, il n'y avait plus rien. » (Bellemare, 2017 : ePub) Le vomi, qui représente l'intériorité qu'elle tente de dérober au regard d'autrui, est tout ce qui lui reste pour ne pas disparaître, dans la marge de la marge.

Quelques années plus tard, Émilie a réintégré la société dite normale et forme un couple avec Louis. Elle joue le jeu de l'hétéronormativité, même si cela implique sa disparition : « Mais elle tenait à lui, se disait que c'était dans l'ordre des choses et qu'elle parviendrait sans doute à paraître normale si elle prenait ses précautions, à le lui cacher. À se cacher. » (Bellemare, 2017 : ePub) Émilie « jou[e] à être normale », aidée par la prise de médicaments, « [s]on cachet journalier, [s]es 200 mg de normalité », dissimulant « [s]a tergiversante bête grimpante » (Bellemare, 2017 : ePub). Pour Émilie, vivre selon les diktats de l'hétéronormativité est de l'ordre de la reproduction, de la répétition du même, à l'image du kitsch qu'elle abhorre : elle a l'impression d'appartenir à « la version falsifiée du couple heureux », jusqu'à se sentir « disparaître » (Bellemare, 2017 : ePub). Mais c'est surtout sur le plan de la maternité que le bât blesse :

Louis avait quelques années de plus qu'elle, rêvait de pouvoir s'établir pour de bon : le terrain, les chiens, la maison [...] Un soir, leur préservatif avait percé. Émilie n'utilisait pas d'autres formes de contraception et avait, par conséquent, figé d'horreur en retrouvant l'objet de plastique entre ses mains, fendu et gluant. (Bellemare, 2017 : ePub)

Il est intéressant de relever que la source du dégoût et de l'horreur n'est pas le sperme, qui n'est pas perçu comme « *automatically disgusting, harmful or morally offensive* » (Morrison, 2015 : 8), mais bien la possibilité

d'être enceinte. Le sens attendu de l'horreur est dévié ; ici, ce qui représente une source de bonheur pour plusieurs femmes, que ce bonheur soit authentique ou conditionné par la norme de la reproduction patriarcale, est abject aux yeux d'Émilie. La peur de cette grossesse non désirée représente l'atteinte du point de non-retour, le moment où la protagoniste ne peut plus feindre.

Louis a conscience de la réaction très négative de sa conjointe. N'étant pas au courant qu'Émilie a pris la pilule du lendemain, il lui prépare un festin le lendemain pour remettre le sujet du bébé à l'ordre du jour. Mais le refus du personnage revient sous la forme du vomir : « Émilie picorait tranquillement dans son assiette lorsque les remous intestinaux avaient commencé à se manifester. Main sur la bouche, elle avait ensuite couru à travers la pièce pour aller vomir son festin espagnol sur le plancher des toilettes. » (Bellemare, 2017 : ePub) Le vomir est non seulement une marque du refus, mais également de la part inaliénable de l'identité d'Émilie. Elle se rapproche de cette partie d'elle-même quelque temps plus tard, lors de sa rencontre bouleversante avec Anna, interrompue par sa collègue Gabrielle :

Gabrielle avait choisi ce moment pour se joindre à elles et les présenter. Pour une raison qui d'ailleurs leur échappait, Anna et Émilie avaient toutes les deux agi comme si elles ne l'avaient pas déjà fait, se resserrant la main une seconde fois. Gabrielle s'était ensuite tournée vers Anna en lui demandant des nouvelles de Chloé. Et ce fut instantané, *brutal*, comme une décharge électrique le long de la colonne vertébrale.

— Ça doit faire un bon moment que vous êtes ensemble, maintenant. Est-ce que...

Émilie n'écoutait plus. (Bellemare, 2017, ePub)

Cette rencontre change complètement la donne pour Émilie. La bisexualité du personnage la rapproche de sa « tergiversante bête grimpante », qui représente la marginalité d'Émilie, dont elle tente d'empêcher l'émergence. Alors que Louis s'absente pour le travail, la tentation est trop forte et prend le dessus :

Anna s'était approchée de quelques mètres, assez pour que leurs jambes se touchent. Accroupie devant Émilie, elle avait posé les mains sur sa cheville, ensuite le mollet, la cuisse. Anna avait légèrement entrouvert la bouche et lui avait embrassé les jambes sans jamais lever les yeux. De bas en haut, lentement.

*

Trois jours plus tard, Louis avait trouvé Émilie différente, en marge. Et elle l'était. (Bellemare, 2017 : ePub)

Ici, l'acte sexuel n'est pas montré et ne correspond donc pas à un discours post-pornographique, mais il n'en est pas moins important. L'amour lesbien est l'une des formes que prend la marginalité d'Émilie, qui reprend ses droits sur la reproduction stérile de la norme. Pour une fois, la protagoniste a cessé de feindre, elle a « suivi son instinct » (Bellemare, 2017 : ePub). Les mots employés par l'autrice ne sont pas innocents, Émilie *est* en marge, sa marginalité *apparaît*, du moins, à ce moment dans le récit. Le rapport à la marge d'Émilie se trouve non seulement dans sa santé mentale et sa bisexualité, mais aussi dans sa dyslexie : « Violette répétait souvent, sous le regard ahuri de son père, que les dyslexiques comptaient parmi les rares capables de voir. Qu'ils avaient de la chance, puisqu'eux seuls possédaient le don inné de pouvoir redéfinir la forme des choses » (Bellemare, 2017 : ePub). Selon la logique du récit, la marge est le lieu par lequel les choses peuvent être changées, conformément à la tendance transformatrice du *trash*. Toutefois, l'oscillation entre disparition et apparition, typique de l'esthétique de l'exiguïté, trouve une résolution, et elle ne va pas dans le sens d'une transformation de l'ordre des choses. Après une suite de rendez-vous ratés, Émilie et Anna cessent de se fréquenter. À la fin du roman, Émilie s'est remise avec Louis, et on devine qu'elle est enceinte. Cette grossesse qu'elle n'a jamais souhaitée marque sa disparition dans la norme hétéropatriarcale. Comme chez Kaye, c'est le pôle de la disparition de l'esthétique de l'exiguïté qui prend le dessus. Toutefois, Bellemare se distingue de Kaye par son traitement de la diversité qui aborde une véritable intersectionnalité, même si, en fin de parcours, la norme et l'homogénéité qu'elle sous-tend l'emportent. Même si la portée intersectionnelle de son œuvre s'en trouve limitée, Bellemare incarne néanmoins une face plus novatrice de la relève littéraire franco-ontarienne.

Conclusion

Mon étude d'*Andréanne Mars* de Véronique-Marie Kaye et d'*Une irrésistible envie de fuir* de Catherine Bellemare montre que l'esthétique de l'exiguïté, du moins chez une certaine frange de la relève romanesque

franco-ontarienne au féminin, ne se limite plus exclusivement à la question linguistique. La marginalité s'est déplacée et elle est multiple. Les marges abordées dans les œuvres de Kaye (genre et sexualités) et de Bellemare (santé mentale, capacitisme et orientation sexuelle) connaissent un traitement similaire à celui de la minorité francophone, puisqu'elles existent, elles aussi, dans un clignotement entre apparition et disparition. Dans les deux romans à l'étude, la marge finit par s'abolir dans la norme; cette tentation du conservatisme est aussi celle des minorités linguistiques, car différentes communautés minoritaires partagent ce mouvement entre conservation et innovation.

En fin de parcours, il importe aussi de revenir sur le traitement de la marge chez Kaye. Le ton ironique ne suffit pas à détourner la représentation problématique des marginalités; même sous le couvert de l'humour, une blague raciste demeure raciste, une blague homophobe demeure homophobe. Même si la fin du roman évoque une communauté bienveillante d'êtres marginalisés, la lectrice ou le lecteur n'est pas dupe: la marge est une grossière caricature d'elle-même. Le *trash*, à l'œuvre dans le discours pornographique de Kaye, correspond à ce que Kenneth Harrow nomme le «*old-school trash*» (2013: ePub), qui est extravagant, caricatural et qui ne remet pas en question l'ordre dominant. Le traitement de la marge dans l'œuvre de Bellemare est plus éthique en ce qu'il évite habilement la caricature, le dénigrement et l'idéalisation. Sans verser dans une analyse biographique du roman, l'aspect autobiographique du récit y est sans doute pour quelque chose, puisque les différentes identités minoritaires de Bellemare sont disséminées dans les personnages d'Émilie et d'Anna. Le *trash*, sous la forme de l'abject (le vomi), représente une forme d'existence, encore inarticulée, plus marginale et plus vraie, qui vient troubler la surface lisse des choses. Mais cette tentative d'apparition est insuffisante, car en bout de route, c'est la norme qui triomphe et remet la marge à sa place, dans le hors-champ. La marginalité n'existe plus que dans l'intériorité, dans l'intimité profonde d'Émilie, ce qui fait écho à la place encore trop souvent réservée à l'écriture des femmes. Il demeure que les œuvres de Kaye et de Bellemare font partie d'une frange de la relève romanesque franco-ontarienne qui emploie une esthétique *trash* et renouvelle l'esthétique de l'exiguïté en faisant éclater le sujet minoritaire, qui n'est plus le seul fait de la minorisation linguistique; ce n'est quand même pas rien, et c'est très prometteur pour l'avenir.

Bibliographie

- AÏM, Olivier (2013). « De la pornophonie à la pornographie », *Proteus*, « Pornographies : entre l'animal et la machine », p. 40, [En ligne], [<http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus05-2.pdf>] (2 février 2021).
- BELLEMARE, Catherine, (2017). *Une irrésistible envie de fuir*, Ottawa, Éditions David, coll. « Indociles ».
- BELLEMARE, Catherine (2018). *Le tiers exclu*, Ottawa, Éditions David, coll. « Indociles ».
- BOEHRINGER, Monika (2012). « Introduction », dans France Daigle, *Sans jamais parler du vent : roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps*, édition critique de Monika Boehringer, Moncton, Institut d'études acadiennes, Université de Moncton, coll. « Bibliothèque acadienne ».
- BOURCIER, Sam (2001). *Queer Zones : politique des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris, Baland.
- BOURCIER, Sam (2010) « Red Light district et porno durable! Le rouge et le vert du féminisme pro-sexe : un autre porno est possible », *Multitudes*, n° 42, p. 82-93.
- CALINESCU, Matei (1987). *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press.
- CARRIÈRE, Marie (2016). « Le scandale de l'intimité : la poésie au féminin au Canada français », dans Lucie Hotte et François Paré (dir.), *Les littératures franco-canadiennes à l'épreuve du temps*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, p. 215-223, coll. « Archives des lettres canadiennes ».
- CHARPENTIER, Marie (2017). « Kaye, Véronique-Marie. *Andréanne Mars*, Sudbury, Prise de parole, 2017, 217 p. », *Voix plurielles*, n° 14.2, p. 189.
- DALPÉ, Jean Marc (1983). *Gens d'ici*, Sudbury, Éditions Prise de parole.
- DALPÉ, Jean Marc, et Brigitte HAENTJENS (1984). *1932, la ville du nickel : une histoire d'amour sur fond de mine*, Sudbury, Éditions Prise de parole.
- DELVAUX, Martine (2018 [2013]). *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Les éditions du remue-ménage.
- DOUGLAS, Mary (2015 [1966]). *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, New York, Routledge.
- DOYON-GOSSELIN, Benoit, et Maria Cristina GRECO. (2018). « Le mal de mère : solidarités féminines dans l'œuvre de Marguerite Andersen et Hélène Harbec », *Tangence*, n° 117, p. 101-120.
- FALARDEAU, Éric (2019). *Le corps souillé : gore, pornographie et fluides corporels*, Longueuil, Éditions de L'instant même.

- FRIGERIO, Vittorio (2017). «Kaye, Véronique-Marie. *Andréanne Mars*, Sudbury, Prise de parole, 2017, 216 p.», *Dalhousie French Studies*, n° 111, p. 128-129.
- HARROW, Kenneth (2013). *Trash: African Cinema From Below*, Bloomington, Indiana University Press.
- HOTTE, Lucie (2016). «Au-delà de l'exiguïté: les œuvres de France Daigle, d'Andrée Christensen et de Simone Chaput», dans Jimmy Thibeault *et al.* (dir.), *Au-delà de l'exiguïté: échos et convergences dans les littératures minoritaires*, Moncton, Éditions Perce-Neige, p. 31-51, coll. «Essais».
- HOTTE, Lucie, et François OUELLET (dir.) (2016). *La littérature franco-ontarienne depuis 1996*, Sudbury, Éditions Prise de parole, coll. «Agora».
- KAYE, Véronique-Marie (2017). *Andréanne Mars*, Sudbury, Éditions Prise de parole.
- KIROUAC MASSICOTTE, Isabelle, et Pénélope CORMIER (2019). «Portraits et enjeux de la relève dans les littératures francophones du Canada», *@naïses*, vol. 14, n° 1.
- KRISTEVA, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Seuil.
- «Les Éditions David inaugurent leur nouvelle collection, Indociles...» (2011). Sur le blogue des Éditions David, 5 mai, [En ligne], [<http://editionsdavid.com/2011/05/les-editions-david-inaugurent-leur-nouvelle-collection-indociles/>] (2 février 2021).
- MAINGUENEAU, Dominique (2007). *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin.
- MORRISON, Susan Signe (2015). *The Literature of Waste*, New York, Palgrave Macmillan.
- MULVEY, Laura (1999) «Visual Pleasure and Narrative Cinema», dans Leo Braudy et Marshall Cohen (dir.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford University Press, p. 833-844.
- OUELLET, François (1995-1996). «Daniel Poliquin: l'invention de soi», *Nuit blanche*, n° 62 (hiver), p. 139-143.
- PARÉ, François (1992). *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir.
- PARÉ, François (1994). *Théories de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir.
- PAVEAU, Marie-Anne (2014). *Le discours pornographique*, Paris, La Musardine.
- POLIQVIN, Daniel (2003 [1982]). *Temps pascal*, Sudbury, Éditions Prise de parole.
- SARRATIA, Géraldine (2010). «Paris fait son festival porno», *Les Inrockuptibles*, 18 juin, [En ligne], [<https://www.lesinrocks.com/2010/06/18/cinema/cinema/paris-fait-son-festival-porno/>] (2 février 2021).
- VOYER-LÉGER, Catherine (2017). «Véronique-Marie Kaye. *Andréanne Mars*, Prise de parole, Sudbury, 216 p.; 22,95 \$», *Nuit blanche*, n° 147 (été), p. 41.