

Discours de l'adolescente dans le récit de jeunesse contemporain : l'exemple de Marie-Francine Hébert

Lucie Guillemette

Volume 25, numéro 2 (74), hiver 2000

Le champ littéraire de la jeunesse au carrefour de la recherche universitaire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201481ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201481ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Guillemette, L. (2000). Discours de l'adolescente dans le récit de jeunesse contemporain : l'exemple de Marie-Francine Hébert. *Voix et Images*, 25(2), 280–297. <https://doi.org/10.7202/201481ar>

Résumé de l'article

L'auteure de l'article examine le discours de l'adolescente au sein de la trilogie romanesque que Marie-Francine Hébert destine à la jeunesse. Plus précisément, l'étude s'attarde aux pratiques discursives d'une jeune protagoniste qui tente de se dégager des discours d'autorité marqués par la domination du masculin sur le féminin. Tout au long des trois récits qui composent la série, la jeune adulte déplace les catégories traditionnelles du masculin et du féminin afin d'exprimer son devenir hors du champ patriarcal. L'analyse présentée ici montre l'émergence d'une subjectivité féminine qui matérialise « la perte de la fiction paternelle » dans le contexte d'une culture postmoderne.

Discours de l'adolescente dans le récit de jeunesse contemporain : l'exemple de Marie-Francine Hébert

Lucie Guillemette, Université du Québec à Trois-Rivières

L'auteure de l'article examine le discours de l'adolescente au sein de la trilogie romanesque que Marie-Francine Hébert destine à la jeunesse. Plus précisément, l'étude s'attarde aux pratiques discursives d'une jeune protagoniste qui tente de se dégager des discours d'autorité marqués par la domination du masculin sur le féminin. Tout au long des trois récits qui composent la série, la jeune adulte déplace les catégories traditionnelles du masculin et du féminin afin d'exprimer son devenir hors du champ patriarcal. L'analyse présentée ici montre l'émergence d'une subjectivité féminine qui matérialise « la perte de la fiction paternelle » dans le contexte d'une culture postmoderne.

Il y a plus de quarante ans, Paule Daveluy nouait l'intrigue d'un roman destiné à la jeunesse en décrivant l'éveil d'une adolescente à l'amour. De *L'été enchanté*¹ parvient encore l'écho d'une voix affirmant le « besoin d'extérioriser [son] bouillonnement intérieur² », comme si le fait d'avoir seize ans s'accordait au rythme de la nature effervescente. Tout au long de l'été où elle fait l'expérience d'un premier amour, la jeune fille désigne au sein d'énoncés, tel « [un] courant m'emporte, plus fort que ma raison³ », les antinomies structurant une pensée qui oppose l'intellect au sentiment. À la manière de Pascal, la narratrice présume que le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point. Supportée par le discours amoureux du *je* féminin, la fiction romanesque radicalise l'opposition cœur/raison. Inspiré d'un rationalisme dont la période des Lumières marque l'apogée, le schéma binaire proposé par le récit de

1. Paule Daveluy, *L'été enchanté*, Montréal, Les Éditions de l'atelier, 1958. L'ouvrage constituait le premier volet d'une série portant sur les aventures de la jeune Rosanne dans le Québec de la fin des années trente.

2. *Ibid.*, p. 23.

3. *Ibid.*, p. 62.

l'adolescente implique que la raison est un modèle universel conçu pour dominer la nature et son désordre. Conditionnée par le phallocentrisme, cette métaphysique repose sur l'apriorisme que le sujet de la connaissance, par définition masculin, est supérieur aux attributs biologiques de la femme⁴. Autrement dit, l'identité féminine est réduite à l'altérité patriarcale, un « deuxième sexe » qu'incarne avec brio l'héroïne de Daveluy. Tandis que l'élu de son cœur l'abandonne, Rosanne reste le témoin passif de « la politique du mâle ».

À l'aube du troisième millénaire, des écrivaines québécoises pour la jeunesse proposent des modèles culturels en marge des systèmes qui perpétuent le mythe de l'éternel féminin. Elles tentent d'articuler une pensée féministe gommant les structures dichotomiques de l'autre et du même que le sujet masculin a édifiées. Dans le cas de la représentation de l'adolescente, il s'agit pour les auteures de dénoncer les pratiques sexistes dont la jeune adulte fait l'objet, puis d'élaborer une conduite énonciative qui témoigne de sa dissidence. Nombreux en effet sont les exemples d'une voix narrative en rupture avec les figures féminines traditionnelles au sein des fictions contemporaines qui interpellent un public de jeunesse au moyen du *je*. Plus précisément, dans les romans publiés au fil des années quatre-vingt-dix, l'adolescente tend à s'exprimer au moyen de la première personne en accord avec « la critique au féminin [qui] a en effet voulu mettre l'accent sur l'énonciation, rappelant constamment la singularisation de l'énoncé de tout locuteur, de sorte que l'énoncé n'apparaisse plus comme une donnée extérieure au sujet, coupée de lui⁵ ». Que l'on songe à Sara Lemieux qui devient écrivaine dans les ouvrages d'Anique Poitras⁶. À partir d'un dialogue avec des textes de toutes provenances, le *je* locuteur s'inscrit dans un processus de lecture et d'écriture faisant en sorte que le syntagme « jeune fille » acquière un contenu symbolique à travers les langues et les représentations culturelles⁷.

4. C'est la thèse avancée par Alice Jardine lorsqu'elle se réfère aux « dichotomies de la métaphysique [...] qui n'ont jamais été sexuellement neutres ». L'auteure signifie ainsi que les couples hétérosexuels de la philosophie occidentale, tels que culture/nature, esprit/corps, intelligible/sensible, activité/passivité, intellect/sentiment, même/autre, etc., souscrivent aux polarités instituées par une logique du Masculin. Voir *Gynésis. Configurations de la femme et de la modernité*, traduction de Patricia Baudoin, Paris, Presses universitaires de France, 1991 [1985], p. 83-84.

5. Louise Dupré, « La critique au féminin », Claude Duchet et Stéphane Vachon (dir.), *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal, XYZ éditeur, 1993, p. 381.

6. Quatre textes, tous publiés chez Québec Amérique dans la collection « Titan », composent la série romanesque dont Anique Poitras est l'auteure : *La lumière blanche* (1994) ; *La deuxième vie* (1994) ; *La chambre d'Éden*, tome I, (1998) ; *La chambre d'Éden*, tome II, (1998).

7. La notion de « gynésis » développée par Alice Jardine se rapporte à des lieux nommés par un féminin soustrait au discours théorique masculin. Dans le récit de Poitras, Sara Lemieux signe une œuvre polyphonique dont les lieux de discours se développent en retrait des significations patriarcales.

Dans un contexte narratif où l'émergence d'une subjectivité féminine matérialise « la perte de la fiction paternelle »⁸, les romancières combattent l'influence pernicieuse d'une culture qui promeut sans vergogne l'image d'une adolescente soumise au bon vouloir des hommes. Marie-Francine Hébert, Ginette Anfousse, Dominique Demers, Michelle Marineau, Marie-Danielle Croteau, Anique Poitras, pour ne nommer que ces dernières, figurent parmi les écrivaines dont les récits encouragent des rapports de confiance ainsi que de solidarité entre les filles et les garçons⁹. À l'heure où l'on parle de « la fin de la raison triomphante [et] de son cortège d'absolus »¹⁰, le *je* de l'adolescente cherche d'autant plus à signifier que les adultes n'ont guère le monopole de la vérité. C'est alors une subjectivité féminine, dont les énoncés prélèvent les utopies de la modernité et ses fables masculines, qui procède au récit des expériences juvéniles.

La trilogie romanesque que Marie-Francine Hébert réserve à un lectorat adolescent retient ici notre attention. Publiée dans la collection «Roman +» aux Éditions de La courte échelle, la série compte trois récits qui forment une suite : *Le cœur en bataille*, *Je t'aime, je te hais*, *Sauve qui peut l'amour*¹¹. On aura tôt fait de noter que les signes de l'amour et de ses intermittences se donnent à lire au sein du paratexte. À l'encontre du roman de Daveluy, les textes d'Hébert n'opposent pas de façon stricte

8. Selon Alice Jardine, la crise de légitimation que connaissent les grands récits de la philosophie occidentale renvoie à la « perte de la fiction paternelle ». *Op. cit.*, p. 77.

9. À toutes fins utiles, mentionnons quelques ouvrages qui rendent compte de cette problématique. Dans *Un terrible secret*, Marilou dénonce le conformisme d'une structure sociale dont les acteurs souscrivent à la loi du plus fort. Grâce à la persévérance d'un garçon ouvert aux causes qu'elle défend, la jeune fille se délivre du fardeau du passé. (Ginette Anfousse, *Un terrible secret*, Montréal, La courte échelle, 1991). Au sein de la trilogie de Dominique Demers, Marie-Lune parvient à sortir de sa tourmente alors qu'elle fait équipe avec Jean, un garçon dont l'esprit de sollicitude a su apaiser les souffrances de l'adolescente. (Dominique Demers, *Ils dansent dans la tempête*, Montréal, Québec Amérique, 1994). Anique Poitras dépeint la connivence amoureuse pouvant exister entre Sara et Emmanuel lors de leurs retrouvailles dans *La chambre d'Éden*, tome II, *op. cit.* La trilogie romanesque de Marie-Danielle Croteau met en scène une adolescente qui rêve de voyager à travers le monde à bord d'un voilier, aux côtés de son grand-père. Cependant, la tendresse et l'affection que lui porte un garçon habitant sur son île permettent à Anna de surmonter des moments pénibles, à la suite de la mort de son unique parent. (Marie-Danielle Croteau, *Un vent de liberté*, Montréal, La courte échelle, 1993; *Un monde à la dérive*, 1994; *Un pas dans l'éternité*, 1997). Au cours d'un « été polonais » mémorable, Cassiopée découvre en la personne de Marek un complice et un confident auprès de qui elle fait l'apprentissage de l'amour, de la mer et des étoiles. (Michelle Marineau, *Cassiopée ou l'été polonais*, Montréal, Québec Amérique, coll. «Jeunesse/romans plus», 1988).

10. Jacqueline Russ, *La marche des idées contemporaines. Un panorama de la modernité*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 6. L'auteure fait référence au déclin des discours d'auto-rité qui ont structuré la pensée occidentale.

11. Marie-Francine Hébert, *Le cœur en bataille*, Montréal, La courte échelle, 1990; *Je t'aime, je te hais*, 1991; *Sauve qui peut l'amour*, 1992. La collection «Roman+» est destinée en principe à des lecteurs de treize ans et plus. Désormais, les références à ces ouvrages seront identifiées respectivement par les sigles CB, JT, SQ, suivis du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

raison et déraison. De fait, l'écrivaine abolit les polarités alors que son œuvre cherche à en «finir avec les modèles d'adultes parfaits et les caricatures d'enfants en noir et en blanc¹²». À travers une démarche de création qui tente d'aller «au-delà des dualismes¹³», l'auteure «veut des personnages humains, complexes, contradictoires, ambivalents, ni tout à fait bons ni tout à fait mauvais¹⁴». Influencée par le relativisme propre à la culture postmoderne, la romancière met en scène une jeune fille dont l'esprit rebelle l'incite à se dégager des discours d'autorité marqués par la domination du masculin sur le féminin. L'héroïne fait alors advenir un dire émancipé des représentations que le patriarcat produit des filles¹⁵. Nous nous proposons de démontrer que le récit de l'adolescente déconstruit les artefacts de l'identité sexuelle dont toute une tradition philosophique participe. Ce sont des stratégies discursives, définies suivant un féminisme mis en rapport avec le paradigme postmoderne de l'indétermination, qui font l'objet de nos investigations.

Le discours de l'adolescente : à la croisée d'une pensée féministe et postmoderne

Pour mieux cerner la logique de l'adolescence à laquelle se réfèrent les textes de Marie-Francine Hébert, il importe d'entrée de jeu de clarifier la notion de généricité (*gender*), empruntée au vocabulaire des études féministes. Dans le prolongement des théories du *gender*, Toril Moi postule que les différences sexuelles sont le fruit d'un conditionnement social. Désignant les catégories du masculin et du féminin, la généricité se rapporte à des «patterns of sexuality and behaviour imposed by social and cultural norms¹⁶». Toujours selon Moi, «patriarcal oppression consists of imposing certain social standards of femininity on all biological women, in order to make us believe that the chosen standards for femininity are natural¹⁷». La théoricienne identifie ainsi le genre féminin à un artefact visant à consolider les positions théoriques du discours patriarcal. Dans

12. Isabelle Clerc, «Marie-Francine Hébert. Portrait», *Québec français*, n° 86, été 1992, p. 111.

13. L'expression est empruntée à Patricia Smart. Voir «Au-delà des dualismes : identité et généricité (*gender*) dans *Le sexe des étoiles* de Monique Proulx», Gabrielle Pascal (dir.), *Le roman québécois au féminin (1980-1995)*, Montréal, Triptyque, 1995, p. 67-76.

14. Isabelle Clerc, *loc. cit.*, p. 111.

15. Le portrait que brosse Isabelle Clerc de l'écrivaine confirme cette hypothèse : «Dans sa trilogie sur l'amour destinée aux adolescents, l'auteure défend deux causes : la première, donner des images des ados autres que celle qui est véhiculée dans la presse [...]. La seconde, modifier la vision de l'amour présentée dans les romans Harlequin.» *Ibid.*, p. 111-112.

16. «[...] des modèles de sexualité et des types de comportement imposés par les normes sociales et culturelles.» Nous traduisons. Toril Moi, «Feminist, Female, Feminine», Catherine Belsey et Janet Moore (dir.), *Essays in Gender and The Politics of Literary Criticism*, New York, Basil Blackwell, 1989, p. 122-123.

17. «L'oppression patriarcale consiste à imposer certains critères de féminité aux femmes dans le but de nous faire croire que les critères choisis sont naturels.» Nous traduisons. *Ibid.*

les récits qui nous occupent, l'héroïne applique un féminisme qui réprouve le processus de la sociosexualité. Confronté à des pratiques culturelles assignant des rôles sociaux particuliers aux filles et aux garçons, le personnage féminin adopte une posture énonciative qui relève à certains égards du paradoxe, entendu ici comme «une proposition qui va à l'encontre de certaines idées reçues mais que l'intuition et l'expérience font néanmoins sentir comme vraie¹⁸». Doublement paradoxal, le langage féministe propre à la jeunesse se heurte à deux figures d'autorité, celles de l'adulte et du patriarcat: «[C]omme Simone de Beauvoir l'a montré, le deuxième sexe sera représenté comme l'antithèse du premier sexe, et, au même titre, l'Enfant comme l'antithèse de l'Adulte¹⁹». Le sexe et l'âge constituent alors des données biologiques qui orientent le discours de l'adolescente vers le paradoxe sur la scène sociale. Au cœur des textes retenus, il suffit au *je* féminin d'énoncer «ce qui est contraire à l'opinion généralement admise, à la prévision ou à la vraisemblance²⁰» pour *délégitimer* les récits d'obéissance paternaliste. Suivant ce raisonnement, la lecture féministe qu'effectue la jeune narratrice ébranle les conventions d'un ordre patriarcal attaché à ce qui est «admis, prévisible et vraisemblable». Au moyen d'une «pensée analogique, plurivoque, souple, mobile²¹», l'adolescente de la fiction postmoderne affirme une singularité en devenir dans la mesure où les rôles sociaux attendus culturellement se dérobent à l'identification homogénéisante. Voyons comment le discours féministe à l'œuvre dans la trilogie de Marie-Francine Hébert se nourrit du questionnement postmoderne formulé à l'endroit des antithèses patriarcales.

Léa Tremble est l'héroïne de la fiction romanesque dont elle assume le récit. Ancrée dans le quotidien d'une adolescente, la narration du *je* féminin s'accomplit au présent. Des lieux urbains aux contours escarpés qui rappellent la topographie de Montréal campent le discours à la première personne. L'action débute en septembre, peu de temps après la rentrée des classes, et se termine environ quatre mois plus tard, un 24 décembre. Fille d'un enseignant et d'une pédiatre, la protagoniste a un frère qui, comme elle, fréquente l'école secondaire. On pourrait supposer que la jeune fille est âgée de quatorze ou quinze ans puisqu'elle suit des cours

18. Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 248.

19. Margaret Higonnet, «Diffusion et débats du féminisme», Jean Perrot et Véronique Hadengue (dir.), *Écriture féminine et littérature de jeunesse. Actes du colloque d'Eaubonne*, Paris, La Nacelle, 1995, p. 17.

20. Cette définition est empruntée à Aristote. Voir André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, vol. II, Paris, Presses universitaires de France, 1997, [1926], p. 734.

21. Gilbert Hottois, *De la Renaissance à la postmodernité. Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, Paris et Bruxelles, De Boeck & Larcier, coll. «Le point philosophique», 1998 [1997], p. 446.

de sexologie pour une troisième année consécutive au sein d'un même établissement d'enseignement. Si les circonstances entourant le divorce des parents Tremble retiennent l'attention du *je* narrant, la liaison amoureuse de Léa et Bruno détermine les points saillants de la diégèse, spatialement circonscrite par la montagne qui surplombe la ville. *Le cœur en bataille* est le lieu du premier baiser ; *Je t'aime, je te bais* évoque le premier rendez-vous amoureux ; le seuil de la première relation sexuelle est franchi au moment où s'achève *Sauve qui peut l'amour*. La série destinée à la jeunesse reproduit les articulations élémentaires du roman de formation (*Bildungsroman*). Il s'agit en l'occurrence du récit d'une adolescente s'initiant à l'amour et à la sexualité. Loin d'observer un trajet linéaire dont le commencement et la fin seraient clairement exposés, la recherche d'identité se brouille au fil de la narration à la première personne. Au sein du *Bildungsroman* de facture postmoderne, l'instance narrative déplace les catégories traditionnelles du masculin et du féminin afin d'exprimer son devenir hors du champ patriarcal. À l'image du contexte contemporain dont elle est issue, la quête du *je* féminin se situe entre les dogmes masculins et le vide que leur destruction peut entraîner²².

L'intérêt sans précédent que manifeste Léa envers la sexualité et les pratiques symboliques qui en découlent marque l'insertion du sujet dans un présent de l'énonciation sur lequel se répercute « la crise d'adolescence ». À l'instar de Braconnier et Marcelli, nous croyons que « l'adolescent contemporain est avant tout un être de paradoxes²³ ». Or, la formation de l'identité générique, avec son lot d'inconsistances et d'incertitudes, inaugure la démarche paradoxale de l'héroïne. De fait, celle-ci n'échappe point aux tourments de son âge. Depuis qu'elle a la conviction intime d'être une fille, Léa « [marine] dans l'indétermination la plus complète » (*CB*, 80). Pendant que des signes biologiques lui renvoient l'image d'un sexe rigoureusement défini, des pensées aussi contradictoires les unes que les autres assaillent la jeune fille : « Je ne suis pas sûre de comprendre moi-même » (*CB*, 35) ; « [D]epuis quelque temps, je ne comprends rien à rien, surtout pas à moi. » (*CB*, 46-47) Bref, le *je* narrant se perçoit comme un être qui « ne cadre nulle part, même pas avec le temps qu'il fait » (*CB*, 19). Contrairement à Rosanne de *L'été enchanté* dont les sentiments s'harmonisent au décor de la campagne, Léa vit plutôt mal son débordement intérieur. Projetée malgré elle dans un monde déterminé par les différences sexuelles, l'adolescente découvre un nouveau corps. Les transformations subies par le corps féminin tracent une ligne temporelle qui démarque nettement les phases identitaires de l'hier et de l'aujourd'hui : « Il me semble que c'était plus facile avant ... j'avais juste à m'amuser.

22. Selon Jacqueline Russ, la pensée contemporaine se situe quelque part « entre les dogmes et le vide ». *Op. cit.*, p. 5-9.

23. Alain Braconnier et Daniel Marcelli, *L'adolescence aux mille visages*, Paris, Odile Jacob, 1998, p. 12.

Maintenant, c'est si compliqué.» (CB, 14) Au dire de Léa, la puberté ne «[marque] pas le début d'une vie nouvelle» (CB, 17), mais celui des contraintes. D'abord, la jeune fille est grandement incommodée par son cycle menstruel qu'elle apparente ni plus ni moins à une «catastrophe» (CB, 14). Puis, elle se sent emprisonnée sous son soutien-gorge : «Courir avec les seins qui ballottent, ce n'est pas très confortable. Avant j'étais libre, libre.» (CB, 23) Toutefois, le discours narratif relativise le sentiment d'incompréhension créé initialement par la crise pubertaire. L'avant et l'après sont pour ainsi dire déplacés dans la trame narrative : «C'était tellement plus simple avant, quand l'amour et les gars étaient les derniers de mes soucis. Je m'ennuyais à mourir, c'est vrai. Aujourd'hui, je ne souhaite rien d'autre que de recommencer à m'emmerder en paix.» (SQ, 67-68) La contradiction dans les termes est flagrante puisque le «compliqué» s'est transformé en un «simple» accessible à l'entendement. À la faveur d'une démarche heuristique qui admet les contradictions, l'adolescente s'engage dans une pratique discursive qui, plutôt que de reproduire des lieux communs, épouse le mouvement paradoxal de l'expérience et du désir. Le récit suit ainsi le parcours d'une jeune fille qui plonge dans les «sables mouvants» (JT, 65) de l'amour et «navigue dans le plus épais des brouillards intérieurs» (JT, 16). Il s'agit d'un être qui se sent «partir à la dérive» (JT, 84) parce qu'il n'a plus de «prise sur le réel» (JT, 146).

Vraisemblablement, le *je* féminin identifie le temps de l'énonciation à une ère de confusion où le drame du corps sexué rend la connaissance transitoire. De ce fait, le personnage réfute la morale d'un monde extérieur qui se dit «raisonnable». Antithétique, la jeunesse rivalise avec les protocoles et les poncifs auxquels adhèrent les adultes. Ce faisant, elle met en question les principes que l'entourage lui a inculqués. Aussi Léa va-t-elle à l'encontre des valeurs que parents et enseignants cherchent à lui transmettre : «[J]'en ai plus qu'assez de jouer les bonnes filles pour être aimée. De toute façon, ça ne marche pas.» (CB, 14) Perçu comme le résultat d'un conditionnement social, le modèle féminin conventionnel est repoussé avec fougue. Au chemisier «jeune fille de bonne famille» (CB, 138) que sa mère lui a offert, l'écolière préfère un vieux pull en coton troué. Déjà chargé de significations, le vêtement acquiert toute sa valeur symbolique au moment où l'adolescente le confie à celui qui deviendra son amoureux. Nouant leur idylle, les tourtereaux procèdent à un échange. Le texte montre que la formation de l'identité sexuelle dans son rapport à l'autre comporte un lien direct avec le refus des conventions et de l'autorité. Il n'est donc guère étonnant que l'héroïne se représente comme une jeune fille insoumise. Le discours à la première personne connote en effet de façon positive les traits physiques qui la particularisent : «Je parviens à discipliner mes cheveux [...]. Sauf une mèche qui pousse dans le sens contraire des autres. D'une certaine manière, ça me rassure sur moi-même : quoi que je fasse, il y aura toujours ce petit bout

de moi qui refusera de rentrer dans le rang.» (*JT*, 97) Suivant des présupposés analogues, elle commente les irrégularités de sa dentition et les décrit comme un signe concret d'insubordination : «[...] ma canine rebelle qui, j'en ai bien peur, refusera toujours de rentrer dans le rang.» (*CB*, 130) Dans les passages précédents, le sujet laisse sous-entendre que sa personnalité, à l'image de sa chevelure et de sa denture, ne peut se plier à des normes rigides. La voix féminine met alors en relief cette partie d'elle-même qui ne se laissera point absorber et totaliser par les systèmes en place, quels qu'ils soient.

La fin des dogmes : l'adolescente et la critique des grands discours

À ces remarques qui enjoignent à la dissidence se greffe une critique de la modernité dont la teneur n'a d'égal que le goût de la confrontation. L'héroïne tente d'en finir avec les dogmes, qu'ils soient issus de prétentions scientifiques ou morales. Elle s'en prend d'abord à sa mère. Médecin, Solange Tremble personnifie les utopies modernes ayant foi en la science et au progrès. Enfant, Léa «[croyait sa] mère investie du pouvoir de mettre un terme aux souffrances de l'humanité entière» (*CB*, 38). En ces temps de l'innocence, la petite fille reconnaissait à la science médicale une autorité absolue. Il en est autrement pour l'adolescente qui ne peut supporter le regard clinique et froid avec lequel l'ainée aborde la question de la sexualité. «[Jouant] celle qui sait tout, qui a tout vu et pour qui la compréhension n'a plus de secret» (*CB*, 96), la pédiatre brille par une assurance que le *je* féminin interprète comme un manque de sollicitude à son endroit. Même le féminisme, dont la femme libérée adopte le point de vue pour justifier sa vie professionnelle, irrite considérablement la jeune adulte. De fait, l'itération qui s'inscrit au sein de l'énoncé, «[là], elle me sort son discours féministe» (*JT*, 106), banalise le plaidoyer. Décrivant les circonstances l'ayant incitée à faire carrière en médecine, Solange Tremble s'approprie le discours féministe qui prônait, il y a une trentaine d'années, la libération et l'indépendance des femmes : «Elle voulait être libre. Voler de ses propres ailes. Ne pas être obligée de se conformer aux quatre volontés d'un homme sous prétexte qu'il rapportait de l'argent.» (*JT*, 107) Insensible au témoignage d'une mère dont le ton dramatique l'exaspère, la narratrice assimile la démarche féministe à un propos doctrinaire. La voix juvénile aux accents révisionnistes va jusqu'à comparer la maman stoïque à une «Jeanne d'Arc sur le bûcher» (*JT*, 107). Tout se passe comme si les discours de raison dominants ne pouvaient qu'entraver la liberté d'une adolescente qui revendique sa singularité.

Si elle fait le procès de la rationalité scientifique et des principes globalisants que ce mouvement implique, l'instance narrative s'attaque surtout aux dichotomies établies par une métaphysique aux finalités morales. En effet, la protagoniste se lance dans une longue diatribe contre les

valeurs chrétiennes. Son discours est porté par les feux de la révolte alors qu'elle ne craint pas de s'adresser à ses interlocuteurs sur un ton acrimonieux. Lors de leur première rencontre, la jeune fille coupe court aux remarques de Bruno qui lui reproche son humeur massacranche : « Tu n'as pas de leçons à me faire. » (CB, 60) À un autre moment, elle somme un père infidèle de cesser ses remontrances : « Je n'ai pas de leçon à recevoir de toi. » (JT, 50) Récalcitrante, la jeune adulte ne peut supporter les discours moralisateurs, comme l'indique le récit de ses pensées prolongeant les dialogues : « J'ai horreur de me faire faire la leçon. » (JT, 85) Il faut dire que Léa est loin d'évoquer la figure féminine accablée par la culpabilité. Sans pour autant se transformer en délinquante, elle n'attribue pas aux « bonnes actions » un pouvoir de légitimation morale. Ainsi, son propos s'écarte d'une logique manichéenne selon laquelle le bien et le mal s'opposent dans l'absolu. La scène où l'adolescente fulmine contre sa mère qu'elle juge trop prise par son travail demeure significative. Dans le but d'alarmer son interlocutrice déjà préoccupée du sort de ses malades, la jeune fille menace de faire une fugue. Face à la mine affolée de l'aînée, le personnage comprend que ses paroles ont sans doute dépassé la mesure : « Je me sens coupable d'agir ainsi, mais dix fois moins que si je cédaï encore. » (CB, 48) N'éprouvant point de remords, le sujet assume la portée de ses actes que son discours pose comme relatifs au contexte de l'action. À l'hôpital, lorsqu'elle s'empare furtivement du turban d'une jeune patiente qui vient de mourir des suites d'un cancer, elle affirme : « Je devrais avoir honte : je suis de nature plutôt franche et directe. Mais je me sens tout à fait justifiée : qui de moi ou de la mort est la plus voleuse?! » (JT, 56) Étrangère au sentiment de la faute, la jeune fille minimise les effets de son larcin. Comparativement à la séparation causée par la mort, le méfait n'a aucune conséquence. Bien sûr, l'émotion est à son comble durant ces tranches de vie où l'héroïne tente de définir son rapport au monde. Que l'on songe à la scène où l'adolescente décide sur un coup de tête de se couper les cheveux. Tout se passe comme si Léa voulait rompre avec une image d'elle-même renvoyant à la petite fille qu'elle n'est plus. Après s'être débarrassée d'une abondante chevelure que le langage paternel référerait inéluctablement à la beauté, elle songe : « Je devrais peut-être me sentir coupable, avoir honte ou je ne sais trop. J'ai plutôt la sensation d'être dans le tunnel, non pas de la mort, mais de la course, au moment où j'ai pris ma vitesse de croisière et que rien ni personne ne peut me rattraper. » (CB, 109) Le discours montre que le *je* féminin n'a que faire du blâme que pourrait lui attirer ce geste épique.

À la lumière de ces extraits, on note que le personnage relativise les structures binaires d'une morale fondée sur la figure omniprésente du père. Dans le prolongement d'un nihilisme aux accents nietzschéens, la narratrice ne confère à la vérité aucune vertu fondamentale. À preuve, le mensonge, qui œuvre comme une rhétorique utile pour échapper à la

vigilance du père, ne la rebute pas: «Je n'aurais jamais pensé que moi, de nature plutôt franche et directe, je puisse mentir avec autant d'aplomb.» (SQ, 22) Alors que le récit réfute explicitement l'opposition nature/culture, le *je* féminin insiste sur la dimension construite de sa soi-disant «nature franche et directe». Face à son Roméo qui l'a conviée à un pique-nique sur la montagne, la protagoniste confond sans ambages le vrai et le faux: «Je suis affamée, dis-je pour me donner une contenance. Je n'ai jamais eu aussi peu faim de toute ma vie.» (JT, 15) Pour dissimuler l'émotion lié aux préliminaires de l'amour, le sujet désirant contrevient au principe de non-contradiction. Si Léa finit par avouer à Bruno «[qu'elle n'est] pas parfaite» (SQ, 117), ses actes ne s'inspirent pas d'une logique où l'erreur exclurait toute parcelle de vérité. Mouvante, l'identité féminine est déterminée par les paradoxes du désir amoureux dans la mesure où la jeune fille «obvie au discours de raison dominant pour advenir à sa subjectivité²⁴». Tel que le traduit une adolescente émancipée des discours d'allégeance masculine, l'apprentissage de l'amour ne comporte pas *a priori* de dimension culpabilisante. À travers le texte, le désir féminin se conçoit comme un lieu discursif qui ne peut s'accommoder des structures homogénéisantes d'une culture patriarcale. Or, les poncifs masculins s'incarnent essentiellement à l'intérieur du discours du père avec lequel bien sûr le sujet féminin a tôt fait d'entrer en conflit.

L'adolescente et la déconstruction du discours patriarcal

La réalité de l'adolescence confronte l'héroïne à la figure d'un père encombrant et démodé à qui la narratrice reconnaît peu de pouvoir sur ses actions. À sa façon, Léa s'insurge contre «les fictions paternelles» qui encensent le rôle passif des filles par le biais d'un langage de style cliché. Au cœur d'un échange plutôt houleux, le *je* féminin repère sur-le-champ les lieux communs qui ponctuent l'argumentation de l'ainé. À celui qui lui demande si elle a couché avec un garçon lors de la soirée qu'elle devait passer avec une amie, elle rétorque: «Vous êtes tous pareils, les parents, vous croyez que les “bêtises” ne se font qu'en dehors de la maison et après vingt-deux heures; ça ne vous traverse jamais l'esprit qu'on est seuls dans la maison des journées et même des soirées entières?!» (JT, 51-52) C'est à la fois l'enfant et la fille qui formulent une critique incisive à l'endroit des parents, perçus ni plus ni moins comme des attardés. Survoltée, la jeune fille s'en prend aux modèles conventionnels postulant que l'adulte est supérieur à l'enfant sur le plan de l'affectivité, de l'intellect et du sens moral: «Je commence à comprendre pourquoi vous, les adultes, ne nous dites jamais rien. Parce que, dans le fond, vous n'en savez pas beaucoup plus long que nous. Et, en vous taisant, vous espérez faire durer la supercherie.» (JT, 153) Amèrement

24. France Théoret, *Entre raison et déraison*, Montréal, Les Herbes rouges, 1987, p. 7.

déçue par le divorce de ses parents, Léa en arrive à la conclusion que les adultes, y compris son père bien entendu, sont des imposteurs qui prétendent détenir le monopole de la vérité. Chose certaine, l'instance narrative ne perd pas une occasion de déstabiliser la structure savoir/ignorance qui polarise la domination de l'adulte sur la jeunesse. Rien que de penser au discours objectivé des enseignants qui, selon les paramètres d'une raison instrumentale, esquivent la réalité des jeunes adultes et les impondérables de leur vie sexuelle, le *je* féminin s'emporte. Selon la narratrice, les adultes sont de mauvaise foi quand ils recommandent aux jeunes de faire preuve de discernement dans les circonstances de l'amour : « Elle a beau dos, la crise d'adolescence. C'est eux qui la font, la crise, lorsqu'ils réalisent qu'on est de moins en moins dupes de leur petit jeu. » (*JT*, 127) Encore une fois, Léa stigmatise les propos des grandes personnes aux prétentions morales.

C'est suivant cette perspective déconstructionniste que le *je* féminin interprète le discours du père, Émile Tremble. L'adolescente examine alors le siège des automatismes qui façonnent le rôle parental. Elle s'attarde notamment aux attitudes défensives empruntées par l'aîné à la suite de l'apparition des signes du corps sexué : « Depuis que j'ai mes règles, c'est comme si j'avais la lèpre ou le sida. Mon père n'ose plus me toucher et il a une peur bleue que quelqu'un d'autre le fasse. » (*CB*, 17) Frappé d'interdits, le discours paternel rend compte d'un désir masculin à sens unique. C'est pourquoi l'instance narrative ne rate pas une occasion d'exposer les rouages de « la politique du mâle » qui marginalise le sexe féminin et le décrit comme autre et différent. À la suite de son premier baiser, la protagoniste déroutée aimerait trouver réconfort auprès de son papa. Mais elle se ravise, imaginant la résistance du plus âgé : « Il trouverait probablement le moyen de se défilier en alléguant que les filles, c'est trop compliqué ... » (*CB*, 75) On peut supposer que le même individu accueillerait son fils à bras ouverts, si l'on en juge par la formule conviviale que cite la narratrice, sous la forme du discours rapporté : « “[entre] hommes, pas besoin de s'expliquer longtemps”, disait l'un ou l'autre. » (*JT*, 135) Sans contredit, l'énoncé de style cliché évoque le mâle bien fier de pratiquer l'exclusion de l'autre par l'entremise d'une camaraderie et d'une complicité vécues dans l'espace du même. Reste que l'adolescente n'est point dupe des « vieux sermons usés aux mites » (*CB*, 79) que lui ressasse un être vraisemblablement conditionné par « toutes ces phrases usées à la corde » (*JT*, 152). Ne compare-t-elle pas l'auteur de ces jours à un personnage sorti tout droit des feuilletons télévisés alors qu'elle le confronte impunément à ses infidélités : « Chaque fois qu'un homme se fait prendre en flagrant délit, il ne trouve rien d'autre à dire que : “Ce n'est pas ce que tu crois.” Avec la *même* moiteur sur le front, le *même* regard fuyant, la *même* lâcheté au coin des lèvres, le *même* tremblement de la main. » (*JT*, 51 ; nous soulignons) On constate que la narratrice assimile le topo à « une

expression figée, répétable sous la même forme²⁵. Du même élan, elle note le caractère prévisible d'un individu enraciné dans son rôle de mâle. En statuant sur la posture masculine du séducteur impénitent, l'adolescente s'attaque au modèle patriarcal suivant lequel les hommes sont les seuls à diriger leur sexualité.

Témoin de pratiques culturelles qui nient l'autonomie du désir féminin, la jeune fille tente à sa façon d'abolir les polarités sur lesquelles se fonde «la politique du mâle». Pour ce faire, le *je* féminin détecte les préjugés sexistes à travers les allusions d'un homme ancré dans la logique des stéréotypes culturels: «À entendre [mon père], je n'aurais pas le droit de m'intéresser aux garçons et mon frère Max, qui a un an de plus que moi, n'aurait pas le droit de ne pas s'intéresser aux filles.» (CB, 17) Le personnage localise sans peine les failles et les incohérences du discours paternel qui schématisent les rôles sexués. Ce même discours réaffirme l'orthodoxie d'une culture masculine stipulant que la fille devenue femme doit se soumettre aux exigences des hommes. Bien décidé à perpétuer le mythe de l'éternel féminin, Émile Tremble «impose ses standards de féminité». En revanche, l'indomptable Léa n'hésite pas à porter «[ses] éternels souliers de course [qu'elle a] toujours aux pieds au grand désespoir de [son] père qui ne trouve pas ça "féminin"» (CB, 23). Si Léa se remémore pareils commentaires à la vue des fameuses chaussures, elle exprime des résistances à l'endroit des parangons de féminité constitués par le discours patriarcal. L'elliptique «et alors» qui ponctue le monologue intérieur en est la preuve éloquente. Pour signifier l'artefact d'une féminité définie selon des critères arbitraires, l'adolescente tourne en dérision les propos tenus sur la beauté et la séduction. Rappelons la scène où l'héroïne coupe sa longue chevelure. Dans un premier temps, elle croit se départir d'un attribut fondamental participant de son charme: «Mais c'était de l'avis de mon père ce que j'avais de plus beau.» (JT, 13-14) Par la suite, l'expérience lui révèle que les idées reçues sur l'art de séduire s'avèrent inadéquates et réductrices. Au demeurant, la nouvelle coiffure «à la mode prisonnière-dans-les-films-de-guerre» (CB, 144) n'isole guère la jeune fille et lui donne de l'assurance. Le syntagme à valeur descriptive qui surgit des confidences de Bruno connote le caractère contingent des attributions fixées par le patriarcat puis, du même souffle, répond à la question: «Et n'est-ce pas ainsi que les gars nous préfèrent?» (JT, 14) La tournure interrogative désigne une posture énonciative bien au fait des enseignements masculins qui confèrent à la femme un statut d'objet. Quoiqu'elle soit désormais dépourvue de ce que le père qualifie de fondamentalement beau et féminin, l'adolescente plaît à un garçon qui veut sortir avec elle. À partir de la connaissance tirée de sa relation amoureuse, la jeune narratrice

25. Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997, p. 12.

relativise les discours phallocentriques présupposant la domination d'un sujet masculin sur un féminin réduit à des propriétés biologiques.

À titre d'adolescente, Léa demeure réceptive aux effets d'une dynamique culturelle où le sexe biologique prescrit des conduites particulières aux filles et aux garçons. À son avis, les jeunes représentants du sexe masculin ne savent guère se singulariser puisque leurs actions se situent dans un lot de pratiques homogènes et prisonnières du sens commun. À la manière du père, les garçons de l'école soulignent le caractère prévisible de l'existence : « Tout ce que [les gars] savent faire, c'est de nous dire des niaiseries », songe Léa dont la différence sexuelle est marquée par le régime énonciatif du *ils* et du *nous* (CB, 18). Toujours dans l'optique de mieux faire ressortir le fonctionnement d'une culture aux pratiques virilisantes, la narratrice reproduit les moments forts de son histoire amoureuse dont elle appréhende le déroulement. La jeune fille craint de subir les châtiments du mâle qui réduit le sexe féminin à un objet : « Tous pareils ! Ils ne veulent qu'une chose, coucher avec toi. Quand tu refuses, ils te jettent comme un vieux mouchoir de papier. Quand tu acceptes, ça ne fait que retarder l'échéance. » (JT, 141) D'autres filles fréquentant la même école prennent la parole afin de livrer leur témoignage sur le mépris des garçons à l'endroit du sexe féminin. Elles s'entendent sur le fait que « les gars sont tous pareils » (SQ, 38) et qu'ils perçoivent l'autre sexe comme un objet dont on dispose après usage : « Tout ce qu'ils veulent, c'est faire l'amour. Quand ils ont eu ce qu'ils voulaient, ils te plantent là ! » (SQ, 36) Mettant à contribution leurs propres expériences, les jeunes étudiantes admettent que les garçons cherchent d'abord et avant tout à soutirer des faveurs sexuelles à des partenaires qu'ils estiment leurs inférieures. Polyphonique, le discours féminin esquisse un schéma ancien qui prévoit la domination d'un groupe sur un autre, pour reprendre les termes de Kate Millett. Adapté à un milieu de vie contemporain, le récit de Léa illustre l'oppression patriarcale à travers des propos féminins qui convergent. Quant au père, s'il présente un point de vue similaire face aux jeunes mâles, c'est pour entretenir le culte de la virginité, cher aux sociétés patriarcales : « Tu sais, les garçons à ton âge, tout ce qu'ils veulent, c'est ... » (JT, 52) Tel qu'il est transposé, le dire masculin se situe dans un cadre culturel où la sexualité et le désir féminins sont inféodés à la volonté des hommes à qui revient le rôle d'initier tout mouvement vers l'autre.

Dans un tel contexte où s'exerce la domination du mâle, la passivité est définie comme un trait de tempérament féminin, tandis que l'agressivité s'affiche comme masculine. Léa adopte une posture critique face à ces univers de représentations qui opposent les filles et les garçons. Seule dans l'obscurité de la ville, elle imagine un scénario où elle serait appelée à user de violence envers autrui. Ses élucubrations l'amènent à conclure que « les gars passent plus facilement aux actes que les filles » (SQ, 67),

puisque «tout ce qu'on sait faire, nous autres, c'est rêver» (SQ, 67), songe-t-elle avec dépit. À la lumière de son expérience, la jeune fille cherche à évaluer l'influence d'une culture qui pose le *faire* comme exclusivement masculin. L'adolescente réfléchit notamment aux héroïnes des fictions cinématographiques à qui l'on décerne un rôle de second plan pour mieux faire ressortir les exploits masculins : «Je me demande pourquoi ce n'est jamais la fille qui sauve le gars.» (SQ, 17) Alors qu'elle prend connaissance des stéréotypes culturels popularisés au cinéma, la jeune adulte condamne le conformisme des pratiques qui différencient l'un et l'autre sexe. Si l'on en croit le *je* féminin, le lieu d'expression privilégié des fables masculines se situe dans les productions culturelles diffusées à grande échelle.

La fin des oppositions et l'émergence du désir féminin : un sujet en devenir

Certes, la figure de la «sois belle et tais-toi» adulée dans les feuilletons populaires ne peut convenir à l'impétueuse Léa. Ni laide ni jolie, cette dernière possède un physique qui ne souscrit en rien aux critères conventionnels de la beauté féminine. L'image que lui renvoie un promeneur ayant tenté en vain de la courtiser est particulièrement révélatrice : «Hé! la jeune, tu n'es pas assez belle pour faire l'indépendante!» (CB, 78) Convaincue que son apparence contribue à éloigner les représentants de l'autre sexe, elle a peine à comprendre «qu'un beau gars comme [Bruno] s'intéresse à une fille aussi moche qu'[elle]» (CB, 59). L'irruption du jeune homme dans son existence modifie radicalement la perception que la jeune fille se fait d'elle-même. Au «je suis bien trop ordinaire» (CB, 17) formulé au paroxysme de la crise pubertaire succède un «je suis unique» (SQ, 13) qui la fait jubiler à la pensée d'être aimée d'un garçon «beau comme un dieu» (SQ, 103). Des aveux de son prince, Léa retient surtout qu'«[elle] ne ressemble à personne» (CB, 145). Tout se passe comme si l'adolescente émettait aux yeux de l'autre sexué les signes de la différence dans le même : «Bruno n'a d'yeux que pour moi, comme on dit dans les romans.» (SQ, 12) Forte de son succès, la jeune fille peint son exaltation au moyen d'expressions figées par un langage romanesque aux figures conventionnelles. Par le truchement du métadiscours, le *je* féminin dépouille l'énonciation du caractère monolithique propre aux récits édifiants. Alors qu'elle apprend que l'élu de son cœur l'a trompée avec une autre fille, la mise à distance opérée par l'effet de déjà-vu édulcore le discours se rapportant aux dissensions du jeune couple : «Il me semblait bien que c'était trop beau pour être vrai. Fini le rêve. Brisé le film d'amour en cinémascope.» (SQ, 64) Afin de démythifier les rapports amoureux, le récit superpose à la réalité de l'adolescente les scénarios conventionnels et les dénouements prévisibles des fictions patriarcales.

De nature imprévisible, le personnage féminin parvient à se singulariser au sein de son entourage. «[C]ontrairement à la princesse du conte qui a laissé pousser ses cheveux pour qu'en y grim pant on puisse remonter jusqu'à elle ... [Léa a] coupé les [siens].» (*JT*, 54) Bruno admet lui-même qu'il doit «tout le temps [improviser]» avec elle (*SQ*, 52). Or, cette singularité tient surtout au fait que l'héroïne n'accuse guère les traits de la jeune fille soumise à la loi du père. À l'inverse de Rosanne qui attend son Roméo au fil des saisons dans les textes de Daveluy, Léa prend les devants et se rend chez son amoureux, préservatifs en poche, en vue de lui proposer de faire l'amour : «Dans les films, ce sont presque toujours les gars qui osent faire les premiers pas. Mais comme je n'ai pas l'intention de passer ma vie à attendre leur bon vouloir, avec pour toute liberté, celle de dire non, j'ai osé ...!» (*SQ*, 141) Cet épisode, qui marque le long prélude à la première relation sexuelle, met en lumière le *faire* féminin guidé par le désir. À l'opposé des héroïnes qui attendent la venue du prince charmant, l'adolescente se représente comme un être susceptible de modifier sa destinée féminine. Faut-il mentionner la scène du premier baiser où la jeune fille est décrite comme un sujet désirant? Initiant l'action, celle-ci affirme résolument son désir : «J'ai une envie folle de m'avancer et de coller mes lèvres aux siennes [...]. Je me rapproche de lui [...]. Je me faufile, le cœur en émoi [...]. Et j'appuie doucement mes lèvres sur les siennes.» (*CB*, 64) Au fil de ses expériences amoureuses, le *je* narrant parvient à se dégager des discours qui associent le genre féminin à la soumission et à la passivité. Dans un contexte d'énonciation qui affranchit le désir féminin de son rôle culpabilisant, l'adolescente déconstruit les pratiques discursives qui désignent la femme comme un objet sexuel.

À travers la mise en scène de son rapport amoureux avec Bruno, l'héroïne déplace les catégories traditionnelles du masculin et du féminin et adopte une posture mettant en question le principe patriarcal de la généricité. Au dire de la protagoniste, le couple ne reproduit guère les attributs des unions classiques. Tandis que Léa porte les cheveux courts et s'adonne aux sports, Bruno qui «[dissimule] son visage derrière ses cheveux» (*CB*, 56) fait figure de pantoufflard. Si la jeune fille joue au foot et «aime se dépenser physiquement» (*CB*, 70), le jeune homme privilégie des activités à caractère plus intellectuel : «Il me fait l'impression d'être plutôt un athlète de la lecture et de l'écriture que de tout [*sic*] autre chose.» (*JT*, 12-13) Bien consciente des différences, l'instance narrative s'attarde aux traits qui distinguent les deux individus : «[...] je suis en meilleure forme que lui. La lecture développe peut-être l'intelligence, mais elle a exactement l'effet contraire sur les muscles.» (*SQ*, 133) Non seulement le garçon est-il un adepte des livres, mais il s'adonne à l'écriture en rédigeant un journal intime. Comme le découvre la jeune indiscreète à la lecture en catimini des textes de Bruno, le *je* diariste a recours aux syntagmes «garçon manqué» et «fille manquée» pour décrire le couple qu'il

forme avec Léa. Offensé par l'indiscrétion de celle qui a parcouru des fragments de son journal, le jeune homme proclame qu'il «[s'est] senti violé» (SQ, 116). Le signifiant «violé» que le langage réfère habituellement à la réalité des femmes surgit spontanément au sein du discours masculin. Par conséquent, les remarques de Bruno rompent avec les adages du père épris d'un idéal féminin. Dans la mesure où l'adolescent ne craint pas les préjugés sociaux, son discours abolit les étiquettes génériques.

Le jeune couple s'écarte des représentations traditionnelles des filles et des garçons compte tenu de la singularité qu'il revendique puis actualise à divers degrés. Si Léa est perçue comme unique, Bruno se dit différent des autres mâles. À sa compagne lui ayant lancé «c'est toujours la même histoire avec vous, les gars», il réplique à brûle-pourpoint : «Je ne suis pas les gars.» (CB, 66) Alors que les propos tendancieux d'un camarade ont offusqué l'adolescente partie se réfugier au sommet de la montagne, Bruno s'empresse de la rejoindre pour lui déclarer hors d'haleine : «Je n'étais pas d'accord [avec Yvann et ses blagues sexistes].» (CB, 56) La jeune fille doit se rendre à l'évidence : «Décidément, il ne fait rien comme les autres, Bruno Yves.» (CB, 140) Aux côtés de son soupirant, Léa fait l'apprentissage d'un monde qui échappe aux scénarios cristallisés par le savoir populaire : «[il] n'essaie pas de m'embrasser comme au cinéma.» (CB, 64) La narratrice note aussi que son amoureux «n'est pas vert de honte comme la plupart des garçons» (JT, 18), quand des réactions physiologiques apparentes viennent dévoiler son attirance pour Léa. À la lumière de cet extrait, le récit montre que le *je* féminin est ravi de côtoyer un garçon dont la conduite dévie des pratiques culturelles enracinées dans une vision culpabilisante du corps. Affranchi d'une morale fractionnant l'esprit et le corps, le point de vue du jeune homme en matière de sexualité est pour le moins nuancé. Signes d'un langage ouvert à l'argumentation, les billets qu'il destine à sa dulcinée énoncent le caractère imprévisible du désir sexuel : «Je ne sais pas ce qui m'a pris ! Et je le sais très bien, en même temps.» (JT, 143) À l'encontre du mâle toujours à l'affût de nouvelles conquêtes, l'adolescent tergiverse et décrit en toute franchise sa crainte de décevoir l'amante : «[...] je ne suis pas prêt... D'un côté, je le suis... mais de l'autre... C'est difficile à expliquer.» (JT, 157) Plutôt que d'imposer des comportements sexuels aux vues unilatérales et agressives, celui-ci souhaite instaurer un sentiment de confiance. Préoccupé des désirs de l'autre, le jeune homme préconise alors la communication et le dialogue : «Il faut qu'on soit d'accord tous les deux.» (JT, 143) D'ailleurs, le témoignage qu'il livre sur les garçons et les filles prend appui sur leurs différences biologiques et ne concerne pas la logique patriarcale du sexe social : «Nous autres, les gars, quand ça nous prend, on a du mal à s'arrêter [...]. C'est plus facile de se retenir, pour vous autres, les filles, on dirait.» (JT, 143) Loin de concevoir l'amour comme

une chose éternelle et détachée de l'expérience, l'adolescent insiste sur le fait qu'il ne peut prévoir les événements de façon univoque : «... Je ne peux pas te garantir que notre amour durera toujours... On ne sait jamais ce qui peut arriver... Il suffit de regarder autour de nous... Et puis, à notre âge...» (SQ, 149-150) Suivant une perspective pragmatique, le dire masculin place le rapport amoureux sous le signe de la contingence, à une époque marquée par «la fin des certitudes²⁶». Dès lors, l'amour se conjugue au présent effectif : «L'important, c'est d'être ensemble.» (SQ, 135) Ces paroles se situent dans un contexte d'énonciation qui laisse place à l'expression d'une subjectivité masculine. Présentant le point de vue de l'autre, le discours féminin s'inscrit ainsi dans un régime dialogique rendu possible par les mécanismes de l'intersubjectivité qui, elle-même, se soustrait aux principes totalisants de la sociosexualité. Au sein des échanges qu'elle reconstitue, l'instance narrative esquisse la structure floue et mouvante de l'identité générique dans la mesure où la logique des stéréotypes culturels ne tient plus. Afin que la réalité des jeunes adultes puisse sortir de la fiction des hommes, le *je* locuteur relativise les structures dichotomiques du masculin et du féminin.

*
**

Parallèlement à une postmodernité définie suivant le paradigme de l'indétermination, le parcours identitaire de l'héroïne donne lieu à la recherche d'un «autre qu'eux», pour reprendre les termes d'Alice Jardine. Plus précisément, il s'agit pour Léa d'identifier un espace féminin qui ne se situerait ni sur «un champ de bataille» avec des hommes ni à la cuisine avec des femmes : «Je ne sais pas encore où je me vois, mais ailleurs. Et pour cet ailleurs-là, je suis prête à me battre, à me débattre comme dirait maman, et à faire la vaisselle de temps en temps s'il le faut.» (JT, 150) Comme en témoigne sa réflexion, l'adolescente articule un questionnaire ayant trait au devenir des femmes sorties de la fiction du patriarcat et de ses antinomies. Si la critique au féminin formulée ici consiste d'abord à rejeter les idées reçues sur «le deuxième sexe» et à dénoncer les pratiques discriminatoires, l'expérience amoureuse amène la jeune fille à aller au-delà des dualismes. La protagoniste s'autoreprésente alors comme un sujet désirant pouvant défier la logique patriarcale de la genericité. Suivant une posture énonciative constellée de paradoxes, le *je* féminin de la postmodernité s'attaque aux grands discours et à leurs prétentions homogénéisantes, pour advenir à sa subjectivité. Aux différences

26. L'expression est empruntée à Ilya Prigogine, lauréat du prix Nobel de chimie. Le scientifique voit le monde comme le lieu d'une insécurité radicale dans *La fin des certitudes. Temps, chaos et les lois de la nature* (en collaboration avec Isabelle Stengers), Paris, Odile Jacob, 1996.

hiérarchisées par les modèles de la raison souveraine, la jeune adulte préfère l'indétermination des lieux hétérogènes où la fiction active le réel et vice versa. Entre les dogmes et le vide, le personnage actualise un dire féminin susceptible d'interpréter un présent riche en apories et en incertitudes. Tel que le suggère la mise en rapport des discours féministe et postmoderne, la trilogie romanesque de Marie-Francine Hébert illustre la quête d'une adolescente dont la dérive amoureuse débouche sur un entre-deux-mondes où « la quête permanente de la raison découvre l'ampleur de l'irrationalité²⁷ ».

27. France Théoret, *op. cit.*, p. 7.