

Les frontières de l'hégémonie: l'altérité dans *Un habit de lumière* d'Anne Hébert

Christina Brassard
Université de Toronto

*Le déshonneur est sur la maison, placardé sur la porte d'entrée,
comme l'annonce d'une maladie contagieuse.*
— Anne Hébert

L'idée de performativité¹ du genre sexuel est désormais largement admise en sciences humaines et sociales. Judith Butler, en affirmant que « les genres ne peuvent être ni vrai ni faux, mais produits comme les effets de vérité d'un discours de l'identité première et stable » (*Trouble dans le genre* 259), pose la dimension construite des identités sexuelles. Elle démontre comment les identités masculine et féminine ont longtemps été performées de façon opposée – binaire – afin de produire et de réitérer les rapports de pouvoir existant entre les deux sexes, subordonnant ainsi les femmes aux hommes, sujets privilégiés². De ce fait, plusieurs chercheur-e-s qui étudient les représentations du genre sexuel en littérature québécoise se sont penché-e-s sur la question des rapports de pouvoir entre les femmes et les hommes – pensons notamment à Isabelle Boisclair, Lucie Joubert et Lori Saint-Martin.

Néanmoins, des rapports de subordination se retrouvent également, à des niveaux de complexité multiples, entre les différents « types de masculinité » (*Masculinités* 123). En effet, en formulant le concept de « masculinité hégémonique »³, Raewyn Connell met en évidence, dans *Masculinités: enjeux sociaux de l'hégémonie*, que des inégalités se jouent aussi au sein des hommes entre eux, favorisant certains modèles, en disqualifiant d'autres. Le cas des homosexuels, qui sont parfois perçus « par la culture patriarcale » (*Masculinités* 131), à tort et de façon stéréotypée⁴, comme des hommes qui « manqueraient de masculinité » (131), est un exemple patent de ces divisions. À ce sujet, les mouvements de résistance menés par les hommes dont l'identité masculine est dite marginale ou divergente (74-80) ont contribué à révéler l'incohérence de l'acceptation patriarcale univoque de la masculinité, laquelle ne rend pas compte de la diversité réelle présente dans la sphère sociale et dans les représentations.

En outre, certains hommes dont l'identité masculine est non conforme aux normes patriarcales – ou aux normes relayées dans le groupe social auquel ils

appartiennent – sont « exclus du cercle restreint de la légitimité » (76). Pour décrire ces modèles de masculinité, Connell les renvoie à des types qu'elle nomme « subordonné »⁵ et « marginalisé »⁶. À ce titre, l'exemple donné plus haut sur le cas des homosexuels peut être réaffirmé: plusieurs d'entre eux, face aux normes hétérosexuelles qui abondent dans les sociétés patriarcales, sont dévalorisés par les représentants de l'hégémonie, et ce, jusqu'à parfois être mis à l'écart du groupe de référence. Divers auteur·e·s québécois, tels que Michel Tremblay, Michel Marc Bouchard ou Marie-Claire Blais, dénoncent dans leurs textes les injustices sociales causées par l'exclusion de personnes dont l'orientation sexuelle ou la performance de genre sexuel diffère des modèles promus⁷. Ils mettent en scène des personnages aux identités genrées excentriques qui sont confrontées à des normes sociales fortes et restrictives. Parmi les œuvres littéraires québécoises qui représentent de façon notable des identités genrées en marge, le dernier roman d'Anne Hébert, *Un habit de lumière* (1999), se démarque de manière particulière. En plus d'être structuré de façon originale en étant divisé en deux parties distinctes et fractionné en cinq différentes voix narratives, ce roman est écrit dans un style poétique audacieux. Très actuel sur le plan des questions des rapports entre les genres sexuels, il évoque l'idée cruciale que, parfois, l'hégémonie entraîne des conséquences regrettables pour certaines identités genrées marginalisées.

Un habit de lumière raconte l'histoire des Almevida, une petite famille espagnole immigrée à Paris dont le fils Miguel est homosexuel. Dès l'âge de 7 ans, ce dernier dénature son genre masculin en s'habillant en femme et il se sent persécuté par ses parents en raison de ses goûts particuliers qui diffèrent de la majorité des garçons de son âge. Tandis qu'il est fasciné par sa mère Rose-Alba, Miguel est en conflit perpétuel avec son père Pedro. Performer les normes de la masculinité exigées par le groupe social auquel ils appartiennent est un acte difficile à accomplir pour lui. De fait, parce qu'elle est performée différemment, l'identité genrée de Miguel remet en question l'hégémonie⁸ de son père. C'est pourquoi, de peur que l'ordre patriarcal soit ébranlé, Pedro use de violence pour le maintenir. Quant à Rose-Alba – qui subit tout comme son fils les violences de son mari et rêve d'une vie de richesses et de splendeurs –, elle est en quelque sorte victime et complice de l'hégémonie⁹. Se sentant mis à l'écart dans la maison familiale, Miguel rejette alors l'autorité parentale et fugue à quelques reprises. C'est au moment où il vient d'avoir 15 ans qu'il rencontre Jean-Ephrem de la Tour, « l'Ange noir du Paradis perdu » (*Habit de lumière* 110)¹⁰, et qu'il découvre un nouvel espace. Le Paradis perdu est un lieu de danseurs et d'acrobates qui représente la luxure, le désordre et la liberté. L'univers des Almevida bascule lorsque Rose-Alba rejoint son fils au Paradis perdu et le triangle père-mère-fils fait place à un autre, celui de Jean-Ephrem, de Rose-Alba et de Miguel. Il s'avère cependant que le Paradis perdu n'améliore pas le sort de Miguel qui tombe amoureux de Jean-Ephrem. En parlant de l'influence de cet Ange noir sur son fils, Rose-Alba met en lumière, par l'image de Dieu et des flagellés « dans les processions de Séville, durant la Semaine sainte » (111), le

rapport de pouvoir entre eux: celui-ci domine le jeune adolescent. À la fin du roman, Miguel est rejeté par Jean-Ephrem et, errant seul dans la rue, il se suicide dans la Seine.

L'histoire des Almevida apparaît subversive en ceci qu'elle montre que tous les individus ne sont pas assimilables à des systèmes hégémoniques: en ne suivant pas un chemin linéaire, l'identité de Miguel, puisqu'instable et changeante, ne peut se développer à l'intérieur d'un récit cohérent. C'est sans doute la raison pour laquelle la forme du roman est basée sur différentes voix narratives qui mettent en place divers points de vue sur ce personnage. Ceux-ci, par leur dissemblance, témoignent de la construction identitaire complexe du personnage. De plus, puisque son identité genrée est différente, Miguel n'est pas uniquement représenté comme étant subordonné à l'hégémonie ou en marge d'elle, il est aussi, pour faire référence à l'ouvrage de Janet M. Paterson, « un personnage Autre » – l'Autre étant défini par Paterson comme une figure littéraire qui évoque un écart par rapport à un groupe dominant¹¹ se dessinant dans un texte. La notion d'altérité devient dès lors un concept important pour analyser les processus d'exclusion dénoncés dans l'œuvre d'Hébert. Dans son ouvrage critique *Figures de l'autre dans le roman québécois* (2004), Paterson met en évidence les principaux mécanismes d'exclusion de ce type de personnage dans les romans québécois. Elle note comment Hébert est une auteure incontournable si l'on veut analyser ces figures dans la littérature, car « l'altérité est une structure qui marque de façon magistrale [son] œuvre entière » (*Figures de l'autre* 85). En se fiant à l'édition critique des œuvres complètes d'Anne Hébert (2015), qui recense la plupart des analyses sur ses œuvres, on peut dire que, même si *Un habit de lumière* a eu un grand succès auprès du public, peu de chercheurs en littérature l'ont abordé sous l'angle que je propose. Il est donc primordial de le faire car, comme le mentionne Paterson, « le personnage de l'Autre investit le discours hébertien d'une grande force symbolique » (*Figures de l'autre* 85), et cette dite « force symbolique » est visible aussi dans *Un habit de lumière*. Ce roman représente une véritable mise en discours de l'altérité en suggérant qu'en raison de son orientation sexuelle et de son identité genrée marginale, le personnage principal n'est pas reconnu comme faisant partie du ou des groupes de référence¹².

Quoiqu'il ne soit pas le seul dans le roman¹³, Miguel incarne le personnage de l'Autre tout le long du récit, parce qu'il est exclu du cercle restreint du pouvoir à deux reprises, c'est-à-dire dans les deux parties du roman¹⁴. Je le démontre en analysant d'abord la première et, ensuite, la deuxième partie de l'œuvre. En m'appuyant sur les concepts d'altérité, d'exclusion, d'assimilation et du personnage de l'Autre exposés dans les ouvrages *Présences de l'autre* (1997) d'Éric Landowski et *Figures de l'autre dans le roman québécois* (2004) de Paterson, j'illustre au cours de mon étude comment l'identité de Miguel semble devoir passer par le relais d'une « altérité » à déconstruire pour s'émanciper. Mon analyse est avant tout centrée sur ce personnage dans le but d'expliquer ce qui le rend Autre. Pour ce faire, je m'inspire de la méthodologie

proposée par Paterson en identifiant d'abord chacun des groupes de référence, en répondant à la question suivante : « Qui dit l'altérité ? » Je regarde par la suite les traits du personnage de l'Autre, plus précisément les critères visibles de son altérité. Puis, pour chacun des groupes de référence, je présente les procédés d'assimilation et d'exclusion qui ont cours dans le roman et qui s'expriment à la fois dans les voix narratives, à la fois dans les propos du personnage de Miguel. Enfin, j'analyse la spatialité du roman, c'est-à-dire l'espace où a lieu l'altérité. Ces différents aspects m'amènent à comprendre la construction identitaire de Miguel ainsi que son exclusion au sein de l'hégémonie.

L'identité masculine de Miguel et la filiation paternelle

Dans la première partie du roman, Miguel a entre sept et dix ans. Si l'on adopte la perspective de l'enfant lorsqu'il a ces âges, le premier groupe de référence est celui lié à la famille qui est gouvernée par la figure du père, Pedro Almevida. Le roman explicite l'autorité symbolique du personnage dans la phrase où Pedro affirme : « Je suis le Père, le Mari, le Pater Familias » (*Habit de lumière* 36). L'utilisation de la majuscule pour chacun des substantifs ainsi que la référence à la culture latine évoque l'importance que Pedro accorde à son pouvoir dans la famille – pouvoir qu'il justifie par son appartenance au genre masculin¹⁵. Dans ce contexte, Miguel appartient au patriarcat, organisation sociale et familiale où les hommes dominent et où le père symbolise un haut lieu de pouvoir en dictant les règles. Christine Delphy définit le patriarcat comme un « système socio-politique » (*L'ennemi principal* 5) autonome qui organise « l'oppression » (5) des femmes et, ainsi, de tout ce qui est féminin. Dans ce type d'organisation sociale, la masculinité hégémonique est construite autour de stéréotypes qui divisent le masculin et le féminin en deux catégories distinctes et opposées (l'homme fort et la femme faible), et c'est l'hétérosexualité qui est la norme¹⁶. Les homosexuels sont, dans ce cadre, souvent définis par les hétérosexuels comme étant « efféminés » (*Masculinités* 156) et, en raison surtout de leur sexualité et de leur « féminité », ils apparaissent comme faisant « outrage [...] à la masculinité hégémonique » (156). Parce qu'il croit à la supériorité de son rôle de père, Pedro exige que son autorité soit prise au sérieux et il fait comprendre à son fils qu'il doit – parce qu'il est de sexe masculin – être attiré sexuellement par les filles et se comporter comme le font les « vrais hommes » (*Masculinités* 29), c'est-à-dire avec force physique, symbolique et morale.

À cet égard, Miguel n'a pas une identité genrée construite autour de cette idée de force comme l'entend Pedro. Selon le premier groupe de référence, le critère apparent de l'altérité de Miguel est sa fragilité. D'abord physique – puisqu'il n'a pas l'apparence virile de son père –, ensuite symbolique et morale – parce qu'il ressemble à une fille et agit comme tel –, sa délicatesse n'est pas reconnue comme étant un trait de la masculinité prescrite par les normes patriarcales et a une valeur moindre que la fermeté

et l'endurance de son père. La dévaluation de ses traits physiques, qui procède de la féminisation du personnage (son identification à une identité féminine), témoigne de la place inférieure octroyée aux femmes dans un régime patriarcal. Dans ce cas, c'est par rapport à Pedro que Miguel se construit comme Autre et les traits qui le distinguent sont d'abord ceux liés à son apparence. En effet, les premiers mots de la voisine – membre de la société patriarcale dénoncée dans l'œuvre – décrivent le corps de Miguel ainsi: « Miguel Almeida. Sept ans. L'œil immense. La peau blanche, transparente, laisse voir, chaque fois que les vêtements le permettent, l'écheveau des veines bleues. Chemise blanche. Souliers vernis. Mince comme une allumette. Trop fin sans doute pour les affronts de la vie » (*Habit de lumière* 13). Selon Connell, « le corps est un incontournable dans la construction de la masculinité » (*Masculinités* 45); c'est par lui qu'on reconnaît les ressemblances et les différences. Parce qu'il est d'apparence faible et efféminée (fin, mince) et qu'il évoque la soi-disant pureté féminine (peau blanche, transparente)¹⁷ telle qu'elle est construite en contexte occidental, le corps de Miguel, même lorsque camouflé d'une chemise blanche et de souliers vernis comme celui de son père, diverge de la masculinité hégémonique valorisée par Pedro. Ce corps devient la marque de son altérité et la fragilité – incomprise par le père, car il la considère opposée à la force –, n'est pas envisagée comme pouvant être une partie intégrante de la masculinité, précisément parce qu'elle est attribuée aux femmes, au féminin, et que, dans le système patriarcal binaire, il n'y a pas de permutations possibles.

De plus, un autre critère de son altérité est son désir d'être une femme alors que, selon la désignation identitaire effectuée à l'aide de ses organes génitaux, il est un homme. On apprend que son identité sexuelle n'est pas celle prescrite à la naissance lorsque celui-ci s'identifie à l'image de sa mère Rose-Alba et s'« habille et [se] maquille avec soin à l'exemple d'[elle] » (*Habit de lumière*, 25). Il affirme qu'il aime être « maquillé à outrance avec du violet sur les ongles et de longs cheveux pendants » (27) et qu'il espère qu'un jour Rose-Alba l'acceptera sous cette apparence. On apprend aussi que non seulement Miguel se sent appartenir au genre féminin, mais qu'il est également attiré par les hommes¹⁸. Son orientation sexuelle perturbe radicalement la norme hétérosexuelle entretenue par son père. Selon Paterson, l'altérité présuppose une différence entre les traits d'un personnage Autre et ceux du groupe dominant dans le texte. Autrement dit, il faut déterminer l'écart entre les descriptions et les valeurs véhiculées par le groupe de référence pour réussir à identifier ce qui fait l'altérité du personnage de l'Autre. En raison de son apparence et de ses désirs, Miguel se distingue des traits traditionnels du masculin et, en résultat, son identité genrée n'est pas reconnue comme légitime par le groupe de référence.

L'altérité de Miguel pousse Pedro Almeida à tenter d'assimiler son fils pour ensuite l'exclure. Il veut, tel que Landowski le met en relief en parlant de l'assimilation, « rédui[re] l'Autre au Même » (*Présences de l'autre* 21). Selon ce sociologue, « assimiler » et « exclure » sont des attitudes qui consistent à ne pas

reconnaître la différence de l'Autre. En parlant de l'assimilation, il affirme que « le groupe dominant ne rejette personne, il se veut au contraire, par principe, généreux, accueillant, ouvert vis-à-vis de l'extérieur. Mais en même temps, toute différence de comportement un peu marquée par laquelle l'étranger trahit sa provenance fait pour lui figure d'extravagance dénuée de raison » (19). Par rapport à l'exclusion, Landowski met en évidence que ce discours « procède, lui, d'un geste explicitement passionnel tendant à la négation de l'Autre » (22). Pedro adopte ces deux attitudes, à la fois réfléchie et passionnelle, qui proviennent de son désir de remettre l'ordre dans sa maison.

Un des premiers procédés d'assimilation se manifeste lors du passage où Pedro veut habiller son fils à son image, c'est-à-dire dans l'extrait où il va se promener dans la rue avec lui (*Habit de lumière* 19-22). La « chemise blanche » (20) du père est la marque du groupe de référence. Afin d'assimiler Miguel, Pedro refuse que son fils porte un « T-shirt mauve avec un Mickey vert dessus » (20) et il l'oblige à porter une chemise blanche comme la sienne – comme un « vrai homme ». Pour montrer que son enfant et lui appartiennent au groupe de référence, ils se promènent dans la rue afin de prouver leur similitude au sein du groupe de référence – de montrer leur « normalité ». Son père remarque aussitôt que sa main est trop rude et virile pour son fils qui « hésite encore entre fille et garçon » (21) et ils rentrent tous les deux à la maison. La fin de ce passage évoque l'échec de l'assimilation. Une deuxième tentative est observable lorsque Rose-Alba, voyant que Miguel parle d'avoir un mari (16) et s'habille à son image en prenant ses robes et son maquillage (26-27), ne reconnaît pas la différence de son fils par peur des représailles du père. Elle refuse l'identité genrée de Miguel et désapprouve son comportement. Le père décide ensuite que son fils doit prendre des leçons de karaté et il le « conduit de force » (26) à sa première leçon en pensant que cette insertion forgera son caractère et le rendra plus viril. Cette deuxième tentative est donc une stratégie de standardisation et d'ingestion du « Même » afin d'éliminer ce qui est Autre en son fils. On observe une troisième présence du phénomène d'assimilation lorsque Pedro brise la poupée de son fils et la remplace par un « ballon de foot » (38). C'est au moment où la voisine Mme Guillou garde Miguel qu'elle lui offre une poupée qui appartenait à sa fille. Elle lui avoue que cette dernière n'aimait pas les poupées et, à cela, Miguel réagit en affirmant: « si la vie était mieux faite la fille de Mme Guillou n'aurait pas tort de ne pas aimer les poupées et moi, raison de les adorer » (36). Au retour de Miguel dans la maison, son père est manifestement mécontent de le voir jouer avec une poupée, c'est la raison pour laquelle il la met en morceau et qu'il lui achète un ballon de foot en échange – parce que cet objet est, contrairement à l'autre, emblématique de la masculinité hégémonique du groupe de référence.

Quoi qu'on en dise, les tentatives d'assimilation sont si fortes à la maison que Miguel est obligé de cacher ses goûts et ses préférences. Ainsi, il ne doit pas dire à son père qu'il « saute à la corde à la récré, comme une fille, malgré sa défense » (56) ou qu'il joue avec la Barbie de Karine (43), son amie d'école. En tenant compte de ce que

Landowski met en valeur dans son ouvrage, on constate que, dans le roman, « assimilation » et « exclusion » sont les deux faces d'une même réponse à la demande de reconnaissance de la dissemblance: « Tel que tu es, tu n'as pas ta place parmi nous » (*Présences de l'autre* 23). En tentant d'assimiler leur fils, Pedro et Rose-Alba l'excluent en quelque sorte de leur famille traditionnelle, ce qui cause progressivement l'altérité et le malheur de Miguel qui ne sent pas que son identité est légitime. Le fait qu'il doit dissimuler son identité l'amène à considérer son père comme un « étranger » (*Habit de lumière* 43) et à éprouver le besoin de quitter la maison (43) – dans cette maison où le mode de vie et les règles ne favorisent pas son émancipation identitaire. Il serait ardu, dans de telles conditions, que l'identité de Miguel puisse s'épanouir.

On déduit d'emblée que l'une des grandes sources de son sentiment de mal-être, ce qui l'opprime et nuit à sa liberté, est l'espace familial. Certes, pour bien saisir le sens de la construction identitaire du personnage de l'Autre, la notion d'espace est incontournable. Partant de ce fait, Paterson mentionne que « l'espace est une autre stratégie capitale pour marquer l'altérité d'un personnage » (*Figures de l'autre* 29). Elle note qu'il est « difficile de penser à un personnage Autre qui n'est pas associé à une spatialité distincte de celle du groupe de référence » (29). Dans le cadre d'*Un habit de lumière*, Hébert inscrit le premier groupe de référence dans la maison familiale. Cette dernière symbolise le système patriarcal dans lequel circulent les Almevida et donne forme à la domination masculine de Pedro. La première partie de l'histoire se déroule ainsi à l'intérieur ou tout près d'elle. Ce qui est intéressant par rapport à cette maison, c'est que, si elle est liée au groupe de référence dont font partie Pedro et Rose-Alba, elle est complètement dissociée de Miguel. D'ailleurs, ce dernier la trouve « fatigante » et, par rapport à cet espace, il ne sait pas « où [se] mettre pour vivre [sa] petite vie d'enfant sage » (*Habit de lumière* 57). Ce n'est pas par hasard qu'au cours du roman, Miguel est dépeint dans des coins marginalisés de la maison ou à l'extérieur de celle-ci. On découvre, en analysant l'ensemble de ses postures, qu'il est souvent présenté dans des positions spatiales évoquant l'exclusion. Par exemple, au début du roman, il est « chassé, exclu, flanqué dehors » (16) de la maison pendant que ses parents sont à l'intérieur et se disputent. Quelques pages plus loin, il est indiqué que Pedro le sort du « placard à balais » (23) où il avait été enfermé par ses parents. Hébert le met également en scène « caché sous la table de la cuisine » (50) ou « recroquevill[é] sous les draps » (51), ce qui témoigne de son incapacité à habiter le lieu. Aussi, à un autre moment, Miguel affirme que ses parents le « chassent de chez [lui] pour aller s'éclater en boîte comme des ados » (34). Ces extraits montrent que le personnage est exclu de la maison. Les multiples allusions à son expulsion ou à son enfermement sont ainsi des marques de rejet ou de désinsertion de l'espace. La première partie se termine heureusement sur l'idée qu'il quittera ce lieu et que ce sera la « fin de l'enfance obscure, rue Cochin » (57).

L'identité marginale de Miguel et Jean-Ephrem de la Tour

Hébert situe la deuxième partie du roman dans un contexte moins conformiste que celui de la première en mettant en place un autre groupe de référence ainsi qu'un autre espace. Cette partie s'ouvre sur Miguel qui commence à fréquenter le Paradis perdu alors qu'il vient d'avoir 15 ans. Cet âge apparaît comme étant lié à son changement identitaire où il passe de l'enfance à l'adolescence. En illustrant le déclin de la figure paternelle, la deuxième partie, tel qu'affirmé précédemment, révèle un nouveau triangle entre Miguel, Jean-Ephrem et Rose-Alba. Elle montre également que l'identité du jeune adolescent devient de plus en plus marginale, dans le sens où, par son travestissement et par son identité atypique, il rompt progressivement avec les configurations traditionnelles du genre sexuel et déstabilise les préconceptions de l'identité masculine. Grâce à cette représentation littéraire, on constate bien que, comme l'écrit Butler, « [c]et "être un homme" et cet "être une femme" ont quelque chose de nécessairement instable » (*Ces corps qui comptent* 134). On se rend compte aussi que Miguel est un adolescent fragile et qu'au lieu de l'émanciper, son amour pour Jean-Ephrem le mène à sa perte.

Il va sans dire qu'en étant associé à Jean-Ephrem et au Paradis perdu, le deuxième groupe de référence impose de nouvelles normes et que ce sont elles qui, dès lors, construisent l'altérité de Miguel. Le personnage de Jean-Ephrem fascine, le Paradis perdu invite: « [Jean-Ephrem] règne sur un peuple de danseurs et d'acrobates » (*Habit de lumière* 61). Le groupe de référence de la deuxième partie est un groupe dans la marge qui semble s'opposer aux lois symboliques du patriarcat, c'est-à-dire aux valeurs reliées à la famille, au mariage, à la tradition, aux conventions sociales. Par son manque de structure, il paraît ainsi contraster avec le premier groupe de référence. Pourtant, une domination masculine y est observable. Dans son ouvrage sur les masculinités, Connell met en évidence le fait que l'hégémonie est constamment en mouvement et que ses flux et ses reflux sont historiquement observables:

J'insiste sur le fait que la masculinité hégémonique incarne une stratégie « acceptée à un moment donné ». Lorsque les conditions de la défense du patriarcat changent, les fondements de la domination d'une masculinité particulière s'érodent. De nouveaux groupes peuvent remettre en question d'anciennes configurations et construire une nouvelle hégémonie. La domination d'un groupe d'hommes, *quel qu'il soit*, peut être remise en cause par des femmes. L'hégémonie est ainsi une relation historiquement dynamique. (*Masculinités* 75)

Puisqu'il a une sexualité ouverte et qu'il a la peau noire¹⁹, Jean-Ephrem ne reproduit pas l'identité masculine typique de la société patriarcale qui a inspiré le mode de vie des Almeida, mais il représente tout de même une hégémonie au sein du groupe

marginalisé qu'il dirige. En garantissant la position dominante des hommes et la subordination des femmes (et des homosexuels, dans ce cas-ci), Jean-Ephrem et son groupe deviennent en quelque sorte « complices » (*Masculinités* 76) du patriarcat²⁰. Hébert enseigne dès lors que l'hégémonie du deuxième groupe de référence ne vaut pas mieux que celle du premier.

Ce qui rend de nouveau Miguel un personnage Autre dans la deuxième partie est le fait qu'il se différencie aussi des traits qui caractérisent le second groupe de référence. Flamboyant, le Paradis perdu illustre la liberté, la luxure, la richesse et les festivités alors que les marques énonciatives, spatiales et physiques suggèrent que Miguel est un être vulnérable et subordonné à Jean-Ephrem de la Tour. Il n'a rien de flamboyant comme le Paradis perdu. L'interpellation « petite bête » (*Habit de lumière* 62) est le meilleur exemple pour appuyer cette idée, car, maintes fois, Jean-Ephrem le « nomme »²¹ ainsi. En outre, il établit un lien entre Miguel et toute sorte de petites bêtes: il le compare d'abord à « un écureuil » (64), puis il mentionne que « son regard [celui de Miguel] est celui d'un lièvre fraîchement tué » (85) et il le décrit « comme un chat enragé » (87). L'écureuil, le lièvre et le chat renvoient au même champ lexical d'animaux de grosseur similaire et dénotent la petitesse du personnage: aux yeux de la société que représente Jean-Ephrem, Miguel est considéré comme faisant partie des êtres inférieurs, tant et si bien qu'il en vient lui-même à se percevoir comme une « petite chouette aveugle » (102). À l'évidence, la focalisation de Jean-Ephrem amène à penser que Miguel est une « personne recroquevillée » (62) sur elle-même qui a besoin d'être libérée du contrôle de son père. Il reconnaît le drame de la vie de son compagnon ainsi que sa fragilité en énonçant ceci: « Miguel Almeida. Petit, tout petit frère des pauvres. Pas encore né. Non pas chétif. Fin à l'extrême. Avec de grands yeux vides et des mèches sur le front » (84). Cette description suggère l'idée que Miguel est d'une vulnérabilité hors du commun et que son identité est encore en train de se construire. Jean-Ephrem le constate et s'impose à son regard comme une figure de force. Un rapport de pouvoir s'installe entre les deux: Jean-Ephrem, conscient de l'emprise qu'il a sur Miguel, le traite avec mépris, d'où l'utilisation d'injures comme « petite bête ». Dans *Objets de mépris, sujets de langage*, Sandrina Joseph met en évidence que la « nomination injurieuse » (29) est « une prise de parole violente qui s'offre comme l'expression du mépris qu'éprouve le locuteur à l'endroit de son allocataire » (29). Ce champ lexical décrit plus haut est évocateur de ce mépris.

Dans ce groupe de référence, Miguel est alors à la fois accepté et exclu. D'abord, on croit que Jean-Ephrem l'accepte tel qu'il est et l'admet dans son groupe, parce qu'il lui fait connaître le Paradis perdu. Dès leur première rencontre, il l'inclut en lui donnant un laissez-passer dans la main. Ce « laissez-passer » (*Habit de lumière* 64) est emblématique du changement d'espace et de groupe de référence. Miguel le voit comme une ouverture et une « entrée dans le monde », comme si « le monde s'ouv[r]ait devant [lui] » et qu'il allait « connaît[re] les secrets de la terre » (66). Il laisse tout tomber

pour le Paradis perdu, notamment sa famille et son école, mais il découvre peu à peu que ce lieu n'apporte pas les résultats escomptés. De plus, l'admission a lieu parce que, contrairement à Pedro, Jean-Ephrem accepte le travestissement de Miguel. Il lui offre même une robe en cadeau: « Il va me chercher une robe dans son grand placard, une robe ravissante, bien à ma taille et des bottes hautes, tout à fait ma pointure, et de la lingerie fine, à mourir de bonheur. Il vient d'acheter tout cela pour moi » (107). Au premier abord, cette robe semble symboliser l'acceptation. En la lui achetant, Jean-Ephrem aide Miguel à se définir tel qu'il le souhaite, c'est-à-dire comme une « fille et fier de l'être » (107). Par contre, au fil de l'histoire, on se rend compte de l'illusion: la robe est en fait un symbole de soumission et elle réfère à la domination des hommes sur les femmes. En la lui offrant, Jean-Ephrem assujettit Miguel, ce dernier affirmant qu'il « fai[t] la bonne dans [s]a robe neuve » (108). D'ailleurs, parce que celui-ci est témoin de l'aventure entre son amoureux et une fille rousse, la robe finit « mouillée de larmes » (109). La robe, tout comme l'est le laissez-passer, est un cadeau à double tranchant, cela reproduit le pacte hétéronormatif traditionnel. L'homme couvre la femme de cadeaux, mais pas à n'importe quel prix: celui de son obéissance²².

On réalise que l'admission initiale se transforme très vite en une occasion de domination et d'exclusion. Plusieurs passages, tels que ceux où Jean-Ephrem abuse du pouvoir qu'il a sur Miguel en lui ordonnant des services et celui où il refuse de l'épouser parce qu'il n'est pas une fille, prouvent ce constat. La demande de reconnaissance de l'Autre est rejetée et le personnage souffre de ne pas être aimé par celui qui le trahit et l'abandonne. L'un des procédés littéraires qui met le mieux en relief l'idée d'exclusion et du rejet de l'Autre est la répétition d'un énoncé que Jean-Ephrem formule à Miguel: « Va-t'en » ou « Fous le camp ». Ces expressions sont de l'ordre de l'injonction: l'impératif présent est utilisé pour évoquer une supplication ou une exigence, mais aussi un ordre. Il lui dit, par exemple, ce type d'énoncés: « Je n'ai plus beaucoup de temps. Il va falloir que tu partes vite » (130); « Va, Petite Bête, Va, je t'en prie »; « Va-t'en, Petite Bête. Va-t'en. On m'attend » (135). Ces phrases méprisantes sont performatives et ont d'importantes conséquences sur le sentiment identitaire de Miguel qui déserte le Paradis perdu encore plus abattu qu'en y entrant et se sent plus que jamais exclu du monde social auquel il appartient. Relativement aux objets de mépris, Joseph met d'ailleurs en relief comment la nomination injurieuse relève d'un « désir de domination » (*Objets de mépris* 33). Sans être une nomination proprement dite, ce « va-t'en » est, par l'utilisation de la troisième personne du singulier, une interpellation qui a pour but d'engendrer l'obéissance et l'abaissement. Il est visible que Miguel manque d'agentivité²³ et que Jean-Ephrem ne l'incite pas à en développer. Plutôt que de s'assimiler ou de combattre l'assimilation, Miguel décide donc de suivre l'ordre de Jean-Ephrem et de « s'en aller ». Le texte montre l'incapacité d'agir du personnage de l'Autre qui, inapte à améliorer son sort devant l'hégémonie, finit par trouver dans la mort une voie de sortie.

Enfin, selon les analyses de Paterson, le personnage de l'Autre est souvent mis en scène dans des lieux qui suggèrent une certaine forme d'anticonformisme, c'est-à-dire qui se distinguent de la norme sociale ou culturelle du groupe de référence. Elle mentionne que « l'espace met continuellement en relief le statut Autre du personnage en le situant dans un lieu marginal » (*Figures de l'autre* 29), ce qui a pour résultat d'accentuer la marginalisation identitaire. Dans le cas de la deuxième partie du roman, l'espace lié au deuxième groupe de référence est le Paradis perdu, un lieu festif qui évoque la décadence et l'excentricité de certains personnages du roman. Ce lieu contraste avec la maison familiale et il se rattache aux thématiques de la nuit, de la débauche et de la ville. Il faut noter pourtant que ni la maison familiale ni le Paradis perdu ne sont l'espace associé à Miguel. Lorsque ce dernier est rejeté des deux groupes de référence – et, par le fait même, des deux espaces associés à eux –, il se retrouve errant dans la rue. Il convient de dire alors que celle-ci est l'espace qui caractérise de façon exemplaire le statut Autre de Miguel. Cette appartenance spatiale est visible à travers l'ensemble du roman, mais c'est dans la deuxième partie qu'elle se déploie davantage: Miguel est d'abord dans « la rue déserte, sous la pluie » (*Habit de lumière* 88) et il est ensuite « sans domicile fixe, errant de rue en rue » (124) comparant ses pas à ceux « des chats perdus dans la nuit » (125). À la fin du roman, il affirme ceci: « Ni chez ma mère, ni chez Mme Guillou, ni chez Jean-Ephrem de la Tour. Plus une seule place où dormir et manger, rire ou pleurer en paix. Chassé de partout. Je descends sur la berge déserte » (136). Ne sachant plus où aller, démuné d'endroit où loger, il vagabonde dans la rue; celle-ci est son dernier refuge avant qu'il se rende sur le bord de l'eau pour s'enlever la vie.

« *Je vais me tuer* »

Les deux échecs d'acceptation et d'admission au sein des groupes de référence amènent Miguel à s'enlever la vie. L'espace espéré n'est pas la Maison familiale ou le Paradis perdu, mais un lieu utopique – un endroit où il semble n'y avoir aucun jugement à l'égard de son genre sexuel. Après la mort, il ne portera pas une « chemise blanche » ou une « robe de fille », mais il aura un « habit de lumière » (*Habit de lumière* 137). Cet habit est justement représentatif de la libération de Miguel: celui-ci se suicide parce qu'il pense que, lorsqu'il sera arrivé parmi les morts, il pourra être reconnu alors qu'il ne le pouvait pas sur la Terre. Dans ce nouveau groupe de référence, il sera accepté tel qu'il est. Il pourrait même, peut-être, s'épanouir. Son suicide paraît avoir une connotation positive par rapport au reste du roman, comme si sa mort allait venir mettre fin à son malheur.

L'écriture d'Hébert est assurément très symbolique et, à travers *Un habit de lumière*, elle induit un haut degré de signification par rapport à l'altérité. Si la mort de

Miguel propose une fin positive, il est nettement perceptible qu'elle entraîne aussi quelques interrogations. Effectivement, le drame de Miguel incite à une lecture critique du roman: à quoi sert son altérité et que démontre-t-elle? Il est visible que ce qui crée l'altérité dans ce roman est potentiellement destructeur : les normes dominantes isolent Miguel et elles le condamnent au rejet et à la solitude. L'altérité est présentée comme faisant partie à un point tel de lui qu'il est sous-entendu que ce dernier ne peut s'en détacher – comme si elle lui était destinée et comme s'il ne pouvait vivre sans elle. Ce personnage porte l'Autre en soi et c'est la raison pour laquelle il lui est difficile de s'en extraire. Or, on reconnaît la part de construit dans sa réalité sociale. En n'acceptant pas sa différence comme légitime et en étant influencés par les normes sociales, les personnages mis en scène par Hébert perpétuent la marginalisation de Miguel – qui, lui, de son côté, est dépeint comme subissant et acceptant l'exclusion sans porter d'actions pour améliorer son sort.

Son altérité amène également à regarder la notion d'errance liée à Miguel – errance qui renforce la présence du non-lieu ou de l'absence d'un oïkos (acte d'habiter) du personnage. Tel qu'en témoigne Simon Harel dans son ouvrage *Les passages obligés de l'écriture migrante*, en mettant en valeur l'importance du lieu et de l'habitabilité, l'espace physique « a un impact considérable sur la formation du sentiment d'identité » (116). C'est pourquoi on a besoin d'un « oïkos », d'une « maison », où on peut se sentir libres de choisir qui on veut être, plus exactement où notre identité habite et est habitée par le lieu. Ainsi, il est évident que Miguel n'habite aucun lieu proprement dit et qu'il ne se sent bien nulle part. Il fait face à une absence d'oïkos. Il erre dans la rue dans l'espoir de trouver un espace qui pourrait lui correspondre et lui permettre de s'émanciper.

Cette quête est illustrée lors du passage où il dessine sur le « trottoir gris comme l'ennui », à l'aide de craies de couleur, qui s'effritent et s'écrasent entre ses doigts, son « immense » maison idéale où il y attend, les bras croisés, son « mari » (*Habit de lumière* 14-15). Ce dessin détient une valeur métaphorique importante: il dénote son besoin d'habitabilité et l'impossibilité à le satisfaire. Le « trottoir » appartient à la rue et symbolise l'errance de Miguel. La « craie » caractérise la fragilité du rêve qu'il convoite: vu sa situation sociale, habiter l'immense maison qu'il dessine apparaît comme une chimère. Le fait que ce dessin s'effacera sous la pluie ou sous les pieds des « Français minables » qui « passent et repassent sur [s]on trottoir » (14) particularise l'effacement graduel de son rêve au cours du roman. En désirant marquer de couleurs la rue grise d'ennui, Miguel dessine sa maison idéale, mais il découvrira progressivement qu'elle n'existe pas dans sa réalité sociale. Ce passage – placé dès le début du roman – éclaire sur le sentiment d'inhabitabilité de ce personnage Autre qui, trainant dans la rue, crayonne le plan d'une maison future inaccessible pour un jeune homme de sa classe sociale et de son genre sexuel. Fils d'immigrant, de classe ouvrière, homosexuel, Miguel, d'abord Autre dans cette société de « Français », le devient par rapport à sa famille et au Paradis perdu.

Le dernier roman d'Hébert représente de manière magistrale le drame tragique de l'altérité d'une jeune personne dont l'identité genrée n'est pas acceptée par la société. Il témoigne de l'incompréhension à laquelle certaines identités de genre sexuel peuvent être sujettes et dénonce des injustices sociales. Performer un genre sexuel imposé par les normes sociales n'est pas évident pour les identités comme celle de Miguel. Inclassables, ces identités échappent aux catégories et subvertissent les normes. Elles n'échappent cependant pas à l'hégémonie et à la domination masculine. En mettant en scène la mort de Miguel, Hébert pointe les frontières du pouvoir. Grâce à cette fiction, elle fait réfléchir sur la performativité du genre sexuel, sur les privilèges associés à la masculinité hégémonique et sur les avantages et désavantages des différentes classes sociales. En raison de son altérité, Miguel est voué à une vie d'exclusion et de soumission. Son rêve d'être une femme, d'avoir une immense maison et d'attendre son mari est en fait un idéal difficile à atteindre et la mort apparaît comme une option d'émancipation. Les performances comme celle-ci force donc à repenser les frontières de l'hégémonie: si on ne peut pas échapper au pouvoir, comme l'expose si bien Butler, on peut certainement y tracer les limites.

Notes

¹ Dans *Trouble dans le genre*, Butler définit cette notion en partie ainsi: « [...] la performativité n'est pas un acte unique, mais une répétition et un rituel, qui produit ses effets à travers un processus de naturalisation qui prend corps, un processus qu'il faut comprendre en partie, comme une temporalité qui se tient dans et par la culture » (36).

² Butler est aussi grandement reconnue pour les questions traitant des minorités de genre sexuel et sur comment celles-ci sont affectées par les rapports de pouvoir.

³ Lorsque je parle de « masculinité hégémonique », je me réfère à l'ouvrage *Masculinités* de Connell. Cette dernière met en relief l'idée suivante: « Emprunté à l'étude des rapports de classe d'Antonio Gramsci, le concept d'hégémonie renvoie à la dynamique culturelle par laquelle un groupe revendique et maintient une position sociale de leadership. À tout moment, il y a une forme de masculinité qui est culturellement glorifiée au détriment d'autres formes. La masculinité hégémonique est ce qui garantit (ou ce qui est censé garantir) la position dominante des hommes et la subordination des femmes » (74).

⁴ L'un des stéréotypes les plus flagrants est celui sur l'idée que la masculinité aurait une origine et qu'il y aurait, par conséquent, une véritable masculinité, tel que le met en relief Connell: « La culture de masse part généralement du principe que sous les aléas de la vie quotidienne se cacherait une masculinité authentique, profondément ancrée. On entend parler de "vraies masculinités", de l'"homme naturel", de "masculinité profonde" » (*Masculinités* 29).

⁵ Les identités masculines dites subordonnées sont celles qui sont inférieures à la masculinité hégémonique. Connell écrit aussi que « la masculinité gay n'est pas la seule masculinité subordonnée, bien qu'elle soit la plus visible » (*Masculinités* 76), d'autres hommes et garçons hétérosexuels peuvent également être exclus de la légitimité du groupe dominant.

⁶ À propos du type « marginalisé », Connell affirme qu'elle n'a pas trouvé mieux que ce terme: « Le terme est insatisfaisant, mais je ne trouve pas mieux que "marginalisation" pour décrire les rapports entre les masculinités des différentes classes sociales ou des différents groupes ethniques dominants et subordonnés. La marginalisation s'opère toujours par rapport à l'autorité de la masculinité hégémonique du groupe dominant » (*Masculinités* 79).

⁷ Paterson, dans son ouvrage *Figures de l'autre dans le roman québécois*, note justement l'accroissement de ce sujet: « l'homosexualité, autrefois un sujet tabou, fait partie de thématiques contemporaines dans de nombreuses formes artistiques » (20).

⁸ Le cas de Miguel est d'autant plus complexe qu'il entre difficilement dans un des types de masculinité décrits par Connell. En effet, Miguel n'est pas vraiment un homme, comme le suggère la phrase suivante: « [...] j'ai toujours voulu être une fille et [on] m'a persécuté pour cela » (*Un habit de Lumière* 106).

⁹ Quant à cette « complicité » des femmes et des mères au pouvoir patriarcal, on peut se référer à l'ouvrage *Of Woman Born* de Adrienne Rich, par exemple.

¹⁰ Il faut affirmer que, par rapport à ce nom de lieu, la référence à l'œuvre de John Milton est évidente: *Le Paradis perdu* (1667) est un poème épique qui relate l'histoire de Satan venu pervertir Adam et Ève.

¹¹ Je fais référence à une idée retrouvée dans l'ouvrage *Figures de l'autre dans le roman québécois*: « Comme nous venons de le constater, l'Autre représente nécessairement un écart par rapport à un groupe de référence » (28).

¹² Comme Paterson, j'utilise la notion « groupe de référence » en faisant allusion à celle mise en relief dans l'ouvrage *Présences de l'autre* d'Éric Landowski.

¹³ Dans *Un habit de lumière*, Miguel n'est pas le seul Autre, mais il est certainement le plus important et le plus brimé. À ce propos, Isabelle Boisclair souligne d'ailleurs dans son article « Aliénations identitaires, aliénations économiques dans *Un habit de lumière* d'Anne Hébert » ceci: « Fils d'immigrants, Miguel est certainement le personnage le plus dominé d'entre tous. Avant d'être un sujet producteur, Miguel, à titre d'enfant, est un produit, un objet dans l'économie familiale: dans un contexte patriarcal, l'enfant que la femme "donne" à son mari fait partie de l'échange, du marché conjugal. Miguel est un objet de peu de valeur si on en juge par l'espace qui lui est octroyé, dans une loge qui n'est déjà pas un château » (« Aliénations identitaire » 121).

¹⁴ C'est dire que le roman est séparé en deux parties (la première et la deuxième) et, pour chacune des parties, deux différents groupes de référence majeurs ainsi que deux espaces distincts sont visibles.

¹⁵ Butler met en relief les effets négatifs de la Loi symbolique: « La position linguistique masculine passe par une individualisation et une hétérosexualisation imposées par les prohibitions fondatrices de la Loi symbolique, la Loi du père » (*Trouble dans le genre* 101).

¹⁶ Butler dénonce justement l'hétéronormativité dans les sociétés patriarcales: « [...] l' "unité" du genre est l'effet d'une pratique régulatrice qui cherche à uniformiser l'identité de genre à travers l'hétérosexualité obligatoire » (*Trouble dans le genre* 108).

¹⁷ On note bien que ces critères de beauté sont profondément racistes.

¹⁸ On sait que Miguel est attiré par les hommes lorsqu'il dessine avec des craies une maison sur le trottoir et qu'il dit attendre son mari. De plus, dans la deuxième partie du roman, on apprend que Miguel voudrait avoir des relations sexuelles avec Jean-Ephrem.

¹⁹ Dans son article, Boisclair fait une analyse exemplaire du personnage de Jean-Ephrem: « De nombreuses contradictions façonnent le personnage Jean-Ephrem de la Tour, qui baigne dans l'illégitimité, tant sur le plan littéral que symbolique. C'est un homme, mais qui performe la féminité, dans tout ce qu'elle a de plus *glamour*. Enfant des services sociaux dont la filiation parentale s'est « perdu[e] en cours de route » (*HL*, 83), Jean-Ephrem est "danseur au Paradis perdu" (*HL*, 61), activité non reconnue socialement. Il a la peau noire ; or, sur certains marchés illégitimes, notamment sur les marchés marchés illégitimes, notamment sur les marchés du spectacle et du sexe où transite Jean-Ephrem, la peau noire a valeur d'exotisme, ce qui lui permet d'en tirer des profits, et de bons » (« Aliénations identitaires » 123).

²⁰ Puisque « rares sont les hommes qui atteignent les standards normatifs » (*Masculinités* 77) de la masculinité hégémonique, plusieurs d'entre eux se rangent dans la catégorie des « masculinités complices » (76). Certains hommes sans porter complètement les traits de la masculinité au pouvoir bénéficient de l'hégémonie et profitent des privilèges qui lui sont associés. Connell parle d'« un rapport de complicité avec le projet hégémonique » (77) et elle dit que cette masculinité complice est celle dont « la construction permet la perception de dividendes patriarcaux, tout en évitant les tensions et les risques qu'implique le fait de tenir la ligne de front du patriarcat » (77). Bref, ces hommes à la masculinité complice sont tout – si ce n'est pas plus – aussi coupables de maintenir le système inégalitaire et d'en profiter. On pourrait donc même dire que le groupe de référence dont Jean-Ephrem est le représentant est un sous-groupe du premier groupe (du patriarcat).

²¹ Pour mieux comprendre cette idée de « nommer » quelqu'un par des termes qui le rabaisent, on peut se référer aux ouvrages *Objets de mépris*, *sujets de langage* et *Ces corps qui comptent*.

²² À ce sujet, on peut regarder la notion d'« échange économique-sexuel » de Paola Tabet dans son ouvrage critique *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*. Tel que le souligne Nicole-Claude Mathieu, « cet “échange économique-sexuel”, selon l'expression de [Tabet], se révèle dans un continuum qui va de la prostitution au sens “moderne” avec négociation de l'acte, du temps et du tarif, jusqu'à de multiples formes où la femme rend aussi d'autres services que sexuels; et un continuum de compensation masculine qui va de relations ponctuelles ou discontinues jusqu'aux relations stables dans le mariage » (*L'Anatomie politique* 249).

²³ Le terme « agentivité » renvoie à la notion d'« agency » théorisée par Butler dans *Trouble dans le genre*. Dans le domaine littéraire, la notion butlerienne d'« agency » a été traduite pour la première fois en français par Barbara Havercroft dans l'article « Quand écrire, c'est agir: stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret » à l'aide du mot « agentivité ». Havercroft définit le mot « agentivité » de la façon suivante: « Par le terme agentivité, [Havercroft entend] à la fois la capacité d'agir de façon autonome et les actions individuelles ou collectives signifiantes qui visent un but mélioratif à l'égard du sujet qui agit » (« Espace autofictif » 47).

Ouvrages Cités

- AHMED, Sara. « Interview with Judith Butler ». *Sexualities* 19.4 (2016) : 482-492.
- BERSANI, L. *Homos*. Cambridge : Presses de l'Université d'Harvard, 1995.
- BOISCLAIR, Isabelle. (dir.). *Lectures du genre*. Montréal : Éditions du remue-ménage, 2002.
- . « Aliénations identitaires, aliénations économiques dans *Un habit de lumière* d'Anne Hébert ». *Voix et Images* 29.1 (2003) : 115-127.
- . « Le jeu du genre : évolution des postures critiques initiées par le féminisme ». *Québec français* 137 (2005) : 35-38.
- . « Steven le Hérault (1985) : Déroute du patriarcat, maintien de la domination masculine ». Dans Boisclair Isabelle et Pelletier Jacques. (dir.), dossier « Victor-Lévy Beaulieu, le sexe et le genre », *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu* 4 (2014) : 139-162.
- BOISCLAIR, Isabelle et Saint-Martin, Lori. « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires ». *Recherches féministes* 19 (2) (2006) : 5-27.
- . (dir.). Dossier « Féminin/Masculin : jeux et transformations ». *Voix et images* 95 (2007).
- . (dir.). « Masculin/féminin dans l'œuvre d'Anne Hébert ». *Cahiers Anne Hébert* 8 (2008).

-
- . « Masculin/féminin chez les romanciers québécois contemporains : l'idée de Différence entre maintien et renouvellement ». *Site. Contemporary French & Francophone Studies* 13 (1) (2009) : 45-54.
- BOURDIEU, P. *La domination masculine*. France : Seuil, 1998.
- BORDELEAU Francine. « Anne Hébert ou la volonté de libération ». *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire* 98 (2000) : 7-8.
- BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. France : La découverte, 2006 (1990).
- . *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du « sexe »*. France : Amsterdam, 2009 (1993).
- . (2004 [1997]). *Le pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*. France : Amsterdam, 2004 (1997).
- . *The psychic life of power*. États-Unis : Presses de l'Université de Stanford, 1997.
- . *Défaire le genre*. France : Amsterdam, 2006 (2004).
- BROCHU, André. *Anne Hébert : le secret de vie et de mort*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 2000.
- CONNELL, R. W. *Ruling class, ruling culture: studies of conflict, power, and hegemony in Australian life*. New York : Presses de l'Université Cambridge.
- . (1987). *Gender and Power: society, the person, and sexual politics*. États-Unis : Presses de l'Université de Stanford, 1997.
- . *The men and the boys*. UK : Polity Press, 2000.
- . *Masculinities. Second edition*. Californie : Presses de l'Université de la Californie, 2005.
- COURTINE, Jean-Jacques (dir.). *Histoire de la virilité 3. La virilité en crise ? XX^e-XXI^e siècle*. France : Seuil, 2011.
- DELPHY, Christine. *L'ennemi principal : 1/Économie politique du patriarcat*. Paris : Éditions Syllepse, 1998.
- EDWARD, T. *Erotics et politics: Gay male sexuality, masculinity and feminism*. Londres : Routledge, 1994.
- . *Men in the mirror: men's fashion, masculinity, and consumer society*. Londres : Continuum, 1997.
- . *Contradiction of consumption*. Buckingham : Open University Press, 1999.
- . *Cultures of masculinity*. Londres : Routledge, 2004.
- . *Cultural theory: classical and contemporary positions*. Londres : SAGE publications, 2007.
- . *Fashion in focus: concepts, practices and politics*. Londres : Routledge, 2010.
- . *Sirius loss: a star lost, a new future*. Londres : Westbow Press, 2012.
- . *Return to Eden: Sirius Loss Discoveries*. Londres : Westbow Press, 2016.

-
- FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité I. La volonté du savoir*. France : Gallimard, 1976.
- . *Histoire de la sexualité II. L'Usage des plaisirs*. France : Gallimard, 1984.
- . *Histoire de la sexualité III. Le Souci de soi*. France : Gallimard, 1984.
- HALBERSTAM, J. *Skin shows: Gothic Horror and the technology of monsters*. Durham : Presses de l'Université Duke, 1995.
- . *Female Masculinity*. Durham : Presses de l'Université Duke, 1998.
- . *In a Queer time and place: transgender bodies, subcultural lives*. New York : Presses universitaires de New York, 2005.
- . *The Queer art of failure*. Durham : Presses de l'Université Duke, 2011.
- . *Gaga feminism*. Boston : Beacon Press, 2012.
- HALBERSTAM J., Eng D. et Muñoz J. E. (dir.). *What's Queer about Queer studies now?* Durham : Presses de l'Université Duke. 2005.
- HALBERSTAM J. et Livingston I. (dir.). *Posthuman bodies*. Bloomington : Presses de l'Université Indiana, 1995.
- HALBERSTAM J. et Volcano D. L. *The Drag King book*. Londres : Serpent's tale, 1999.
- HAREL, Simon. *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Québec : XYZ éditeur, 2005.
- HAVERCROFT, Barbara. « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret ». *Dalhousie French Studies* 47 (1999) : 93-113.
- . « Espace autofictif, sexuation et deuil chez Denise Desautels et Paul Chanel Malenfant. Dans Dupré, Louise, Lintvelt Jaap et Paterson Janet (dir.), *Sexuation, espace, écriture : la littérature québécoise en transformation*, (43-66). Montréal : Nota Bene, 2002.
- HÉBERT, Anne. *Le torrent*. Montréal : HMH, 1963 (1950).
- . *Kamouraska; roman*. Paris : Seuil, 1970.
- . *Le premier jardin*. Paris : Seuil, 1988.
- . *Un habit de lumière*. Paris : Éditions du Seuil, 1999.
- . *Œuvres complètes d'Anne Hébert IV. Roman (1988-1999)*. Montréal : BNM Les presses de l'Université de Montréal, 2015.
- JOSEPH, Sandrina. *Objets de mépris, sujets de langage*. Montréal : XYX éditeur, 2009.
- LANDOWSK, Eric. *Présences de l'autre*. Paris : Presses universitaires de France, 1997.
- MATHIEU, Nicole-Claude. *L'anatomie politique : catégorisations et idéologies du sexe*. France : Éditions iXe, 2013 [1991].

-
- . *L'Anatomie politique 2 : Usage, déréliction et résilience des femmes*. Paris : La Dispute, 2014.
- OUELLET, François. *Passer au rang de père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec*. Montréal : Nota bene, 2002.
- PARROCHIA, Daniel. *Inventer le masculin*. France : Champ Vallon, 2013.
- PATERSON, Janet M. *Figures de l'autre dans le roman québécois*. Québec : Nota bene, 2004.
- . *Anne Hébert : architecture romanesque*. Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa, 1985.
- RICH, Adrienne. *Of woman born. Motherhood as experience and institution*. New York : Norton, 1976.
- SAINT-MARTIN, Lori. *Au-delà du nom : la question du père dans la littérature québécoise actuelle*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2010.
- . *Le Nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature des femmes au Québec*. Québec : Nota bene, 2014.
- SCOTT, Joan W. *Parité! L'universel et la différence des sexes*. France : Albin Michel, 2005.
- . *De l'utilité du genre*. France : Fayard, 2012.
- SMART, Patricia. *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire au Québec*. Montréal : XYZ, 1988.
- SUHONEN, Katri. *Prêter la voix. La condition masculine et les romancières québécoises*. Montréal : Nota Bene, 2009.
- TABET, Paola. *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économico-sexuel*. Paris : L'Harmattan, 2004.
- . *La construction sociale de l'inégalité des sexes. Des outils et des corps*. Paris : L'Harmattan, 1998.
- TREMBLAY, Victor-Laurent. *Être ou ne pas être un homme: la masculinité dans le roman québécois*. Montréal : David, 2011.
- VIGARELLO, Georges. (dir.). *Histoire de la virilité. Tome 1. L'invention de la virilité de l'Antiquité aux Lumières*. France : Seuil, 2011.